

José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català

Esther García Portugués

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

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

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

JOSÉ NICOLÁS DE AZARA
I LA SEVA REPERCUSSIÓ
EN L'ÀMBIT ARTÍSTIC CATALÀ

Tesi doctoral de
Esther García Portugués
Presentada per optar al títol de doctora en
HISTÒRIA DE L'ART

Directora de la tesi:
Dra. Rosa Maria Subirana Rebull

Divisió I: Ciències Humanes i Socials
Departament d'Història de l'Art
Universitat de Barcelona

PROGRAMA DE DOCTORAT: Art, Natura i Societat (1998-2000)

Barcelona, 2007

L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Un dels noms més destacats del període de la Il·lustració espanyola fou el de José Nicolás de Azara, pel seu mecenatge artístic i cultural i per la influència estètica que hi exercí. Hem dividit el nostre estudi en tres grans apartats: l'un dedicat a aquest promotor de les arts, un altre al seu ressò estètic en les acadèmies i escoles europees, i el darrer centrat en l'art a Catalunya per desentrellar la seva aportació en l'àmbit artístic. Per apropar-nos a Azara i al seu cercle cultural hem necessitat les fonts impreses en les quals participà molt activament, tan implícitament com explícitament, i després conèixer quina fou la seva fortuna bibliogràfica fins als nostres dies. El seu ressò estètic com a defensor de determinats models va ser reflectit en els llibres que va promoure i en les seves col·leccions. Per aquest motiu fou essencial anar a les fonts impreses dels seus contemporanis a fi de poder valorar la importància d'aquest erudit, evidenciar en la bibliografia el seu descrèdit i constatar-hi la recuperació del seu prestigi. Finalment, per tal d'obtenir informació dels nostres artistes, també vam recórrer a les fonts impreses i a la bibliografia, especialment la corresponent a les darreres investigacions, atès que era la que contribuïa a donar-nos una panoràmica de la tendència estètica de l'art en el nostre país. Així, a través de les fonts i els estudis consultats hem pogut plantejar quina fou la incidència d'Azara en l'art català, és a dir l'objectiu del nostre treball.

1. Bibliografia sobre Azara. Fonts epistolars

La complexitat de la personalitat de José Nicolás de Azara ha estat un punt de referència molt atractiu pels historiadors, tant des del vessant polític com de l'artístic. Afortunadament, els investigadors sobre Azara disposem d'un gran nombre de fonts manuscrites i impreses que fan honor al tan reconegut prestigi que va assolir. Per tant, podem dir d'aquest personatge que sempre ha resultat captivador i que continuarà suscitant interès per indagar i proporcionar noves dades, les quals posen de relleu la magnitud d'aquest il·lustrat.

L'anàlisi del seu epistolari amb Bernardo de Iriarte, Eugenio de Llaguno, el cardenal Lorenzana, l'impressor Giambattista Bodoni, el pintor Francisco Javier Ramos, l'estadista Manuel Godoy, i el seu predecessor en el càrrec d'agent de precs, Manuel Roda, ha estat objecte de nombrosos estudis i publicacions, però encara és incomplet perquè resten dispersos en diversos arxius una gran quantitat de documents encara inèdits. Tot i així, s'ha transcrit quasi íntegrament la seva correspondència amb Manuel Roda (1766-1780), en la qual predominen les tafaneries, els sobreentesos i les al·lusions indirectes als seus afers diplomàtics i al seu paper de promotor de les arts, publicades entre els anys 1846 i 1848 amb el títol *El espíritu de Don José Nicolás de Azara, descubierto en su correspondencia epistolar con don Manuel de Roda*.¹ Talment succeeix amb les cartes adreçades al seu amic el tipògraf Bodoni (1776-1802), transcrites per Angelo Ciavarella en *De Azara-Bodoni* (1979),² sols que en aquesta ocasió coincideixen amb l'etapa més esplendorosa de promotor. El tracte d'Azara és sincer, emet judicis sobre art i literatura, fa comentaris estètics i tècnics referents a la

¹ Es trobaren i recopilaren l'any 1846 les cartes que durant el període de 1766 al 1780 Azara va escriure al seu amic i antecessor en el càrrec, Manuel Roda. Aquestes cartes van ser editades per Juan de Aguirre amb col·laboració de l'advocat Tomás Vallejo Aguirre sota el títol d'*El espíritu de Azara*. En tenim dues publicacions: una de l'any 1846 (Azara 1766-1780) (BC Tusquest 8-2845-2847), i el segon exemplar de l'any 1848 (Usó 1848) (BN col. Usó U.829), en el qual intervingué Luis de Usó i Ros. En aquesta darrera publicació afegí la llista de les paraules que havien estat suprimides per no considerar-se apropiades, a més a més, incloïa en un principi dues cartes manuscrites, originals i soltes, de les quals físicament només en resta una, que hem transcrit a l'apèndix documental núm. 4. L'epistolari ens ha permès saber la seva opinió sobre la mena de persones amb qui es va relacionar els primers anys de la seva estada a Roma. Són cartes escrites a un amic, plenes de sàtires i fins i tot d'expressions grolleres. A la vegada, mostren un sincera llibertat d'expressió. El diplomàtic diu el que sent: parla de les seves preocupacions i enriades pels afers polítics, de les malifetes jesuítiques, de l'enemistat i la rivalitat amb l'ambaixador Azpuru i de les intrigues al voltant del Papa i de la cort romana. S'hi aprecia una evolució cap a un Azara més segur. Tot i que les cartes són més aviat de caràcter polític, el lector de tant en tant troba unes quantes línies o un paràgraf dedicats a la recerca d'edicions de llibres, als esdeveniments artístics, a adquisicions, al mecenatge i la protecció d'artistes i, en cas que no hi hagi aquesta referència, les citacions clàssiques sempre hi són, prova de la seva exquisida cultura.

² La majoria són cartes del diplomàtic adreçades a Bodoni, segurament perquè altres estudis dedicats a l'impressor recullen les que va escriure a Azara; alguns d'aquests treballs els comentarem més endavant.

tipografia i les edicions de llibres i informa sobre la gènesi de la seva producció literària i la intervenció dels seus col·laboradors.

Per això, a l'abundant correspondència del diplomàtic, encara pendent de ser indagada, que es conserva en l'Arxiu de l'Ambaixada Espanyola davant la Santa Seu (AEESS), en el fons de reserva de la Biblioteca Nacional (BN) i en el de la Biblioteca de Catalunya (BC Fons Torres i Amat),³ fins ara desconegut per la historiografia, hi hem d'afegir les fonts documentals impreses: diaris, revistes i llibres que fan esment d'Azara i dels seus amics i col·laboradors. Aquestes fonts han aportat noves dades al nostre estudi, a voltes per conèixer l'erudit, l'esteta i el promotor, i d'altres per explorar la seva vida social.

1.1. Fonts documentals impreses

Tot i el gran nombre d'estudis fets sobre Azara, en els diaris vam descobrir informació que encara no s'havia fet servir. El diari *Chracas* (1766-1804)⁴ recollia notícies d'afers polítics, celebracions del Papa, cardenalícies i eclesiàstiques i ressenyava esdeveniments artístics.⁵ També assumptes menors com la venda de llibreries senceres, la publicació d'estampes i de llibres, així com d'articles molt rellevants sobre la sorollosa arribada a Roma dels membres de cases reials. Tot un marc vital de l'època en la qual Azara va ser un dels seus protagonistes. Hem d'assenyalar que, l'any 1982, Hyde Minor va seleccionar i transcriure en *References to Artists and Works of Art in Chracas, Diario Ordinario 1760-1785* només les notícies basades en activitats artístiques. L'objectiu no es complí, perquè va excloure valuosa informació que hem trobat essencial en el nostre estudi.⁶

³ BN mms. 20089 i BC Fons Torres i Amat mms. 3783. Hi ha altres manuscrits assenyalats en el preàmbul, com les cartes del fons AEESS, AHN i AGS, però és en aquestes dues institucions on els investigadors encara poden trobar material per continuar les seves recerques.

⁴ Anys dels període consultat. *Chracas*, també conegut com a *Diario Ordinario*, *Diario di Ungheria* i *Diario di Roma*. El *Chracas* no presenta un registre diari, sinó només d'aquells dies que són de l'interès de la directriu del diari; el seu ordre és cronològic i té un apartat amb el seu propi ordre per a les notícies polítiques de l'exterior, dit *estero*.

⁵ A partir de 1741, se'n fa càrrec Caterina Chracas, membre dels *Arcadi*, l'associació promotora del bon gust. Després de la seva mort, l'any 1771, el diari mantindrà i continuarà aquesta filosofia, per tant trobem en les notícies tot tipus d'activitats artístiques i arqueològiques.

⁶ Hyde Minor realitza una selecció de les notícies publicades en el *Chracas* relacionades amb fets artístics des del 1760 fins al 1785. Hi exclou les descripcions d'art antic si no és que hi participin artistes contemporanis involucrats en les excavacions i la restauració de les peces: «*I have not reproduced Chracas description of antique art unless a contemporary artist is directly involved in a work's excavation or restoration*» (Hyde 1982, 218). Tampoc no reproduïx descripcions dels funerals i dona per acabada la seva selecció l'any 1785. Aquesta font per a nosaltres és poc fiable; la paraula *llevat de*, traducció d'*unless*, no s'hi ajusta, ja que no parla de l'exposició que es va fer de les pintures trobades a Villa Negroni. Un esdeveniment artístic descuidat per aquest autor, que il·lustra el mecenatge d'Azara. (*Chracas*, núm. 479, 3/7/1779, 2, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 14).

Els articles de l'*Antologia Romana* (1774-1797)⁷ informaven sobre els successos més significatius que passaven a Roma. Concretament en els volums VI i VII, Azara hi era esmentat com el mecenes de Mengs, protector de la seva família i promotor del bust que va ser erigit per honorar el pintor en el Panteó d'Agripa.

Quasi paral·lelament sortien a Roma dues publicacions mensuals: el *Giornale delle Belle Arti* (1784-1787) i les *Memorie per le Belle Arti* (1785-1788). Les *Memorie* tractaven qüestions artístiques, aquesta era la finalitat de la primera edició.⁸ D'aquesta publicació ens ha sobtat la quasi total indiferència per al nostre promotor i l'absència de notícies crítiques. El *Giornale*, en contraposició a les *Memorie*, potenciava la crítica artística.⁹ Les seves activitats culturals hi eren esmentades, també les trajectòries d'artistes espanyols, tot i que aquests ja havien marxat de Roma.¹⁰ Així mateix, Giuseppe Antonio Guattani va editar els *Monumenti antichi inediti* (1784-1789) i, posteriorment, l'any 1805, tornava a promoure les *Memorie per la Belle Arti* per canviar l'any següent el nom dels exemplars pel de *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti* (1806-1819).

Un altre document informatiu sobre les activitats artístiques a Roma foren les relacions publicades en l'Accademia di San Luca sobre els premis atorgats els anys 1789, 1792, 1795 i 1801. En les distribucions dels premis hi figuraven els noms dels acadèmics de mèrit i d'honor, molts dels quals eren amics d'Azara, i una llista dels membres *Arcadi*, els quals presentaven en els actes poesies en lloança de les belles arts. Altres publicacions d'actes socials foren l'Adunanza dels anys 1780, 1793 i 1795, on constaven les reunions celebrades pels *Arcadi* i, excepcionalment, es commemorava alguna trobada literària d'interès europeu. Dins la línia de destacar algun fet cultural, cal assenyalar l'*Efemeridi Letterarie di Roma* de 1784 i 1796, on trobem ressenyes de les publicacions distingides pel món erudit romà, entre les quals hi havia algun dels patrocinis d'Azara.

El *Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del rey de España* (1765-1815) del jesuïta Luengo ha resultat ser una font de consulta molt valuosa pels investigadors interessats a conèixer les relacions diplomàtiques d'Azara amb Pius VI.

⁷ *Antologia Romana* 1774-1797, 23 vol. Articles dins la secció d'«Agricultura, Algebra, Anatomia, Antiquaria, Arti Beli [excavacions, sepulcres i pintura], Astronomia Botanica, Chimica, Commercio, Educazione, Fisica, Letteratura diversa, Meccanica, Mineralogia, Musica, Ottica, Storia, Chirurgia, Diottrica, Eletricismo, Geografia, Marina, Medicina, Premi ed Diversi, Avvis Librari [...]».

⁸ «I due oggetti di queste nostre memorie saranno la Critica, e l'istoria. La prima ci aprirà largo campo a ragionare sopra le Arte, la seconda ci coministrerà quelle notizie, che possono recare lume all'istoria delle medesime». *Memorie* 1785, III.

⁹ *Giornale* 1786, 203-4, 208-212, 230-233, 235, 238-241, 269-271 i 283-87. Resposta de l'abate Fea a Onofrio Boni per la censura feta de la *Storia delle Arte del Disegno* de Winckelmann.

¹⁰ Hi són esmentats els arquitectes Rodríguez i Villanova [sic] i el gravador Carmona.

A Catalunya, les notícies o el diari manuscrit del baró de Maldà del seu *Calaix de Sastre* (1769-1816) ha facilitat informació per conèixer com fou anunciada l'arribada d'Azara a Barcelona, moment en què el diplomàtic no gaudia del suport del Rei, i el seu ressò fins a la seva mort.

Els llibres que va promoure són altres fonts impreses que han proporcionat dades sobre el ventall d'inquietuds per les quals el nostre diplomàtic es va sentir atret. En la *Profecia política* (1762), escrita per Bernardo de Iriarte i Azara, es detecta el seu proteccionisme cap als interessos espanyols, i el seu rebuig sobre els afers britànics; les *Obras de Garcilaso de la Vega* (1765) fou el resultat de la seva preocupació per preservar el llenguatge castellà del Segle d'Or; la *Introducción a la Historia natural y Geografía física de España de Guillermo Bowles* (1775), traduïda i reeditada a l'italià (1783), significà la seva introducció en l'arqueologia.¹¹ La seva intervenció en les *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*, editades en castellà i italià (1780), i les posteriors reedicions i ampliacions, són un testimoni imprescindible per conèixer el seu pensament estètic. Així mateix, es va implicar en altres publicacions, com ara la destinada a divulgar el monòpter quadrangular, un model basat en l'Antiguitat clàssica, erigit a Roma per honorar Carles III i reproduït en la *Relacion* (1789), i en l'edició de *La Religion vengée* (1795) del seu amic el cardenal Bernis, en la qual Azara afegí unes dedicatòries per a Pius VI i Lluís XV. Finalment, va promoure la impressió dels escrits del seu germà Félix de Azara titulats *Essais sur l'Histoire naturelle des Quadrupèdes de la province du Paraguay* (1801), obra que es convertí en una eina essencial per a l'etnografia, l'antropologia i la geografia.¹²

Un veritable testimoni de la tasca d'Azara com a historiador de l'art i erudit fou l'estudi introductor i les estampes incloses en la *Vida de Tulio Cicerón* de Conyers Middleton (1790). Les il·lustracions dels diferents volums són reproduccions de les seves col·leccions de monedes i retrats de bustos clàssics i peces d'altres col·leccionistes, les quals utilitzà amb afany divulgador. Identificà les peces, les estudià iconogràficament i històricament, i les relacionà amb altres obres, amb l'objecte d'aportar noves dades i qüestionar altres fonts impreses contemporànies. Després d'uns resultats força encoratjadors en el patrocini d'aquesta edició del Ciceró i d'haver promogut i editat en els tòrculs bodonians els escrits de G. Teoli, *Aurelii Prudentii Clementis V.C. Opera omnia* (1788), patrocinà les publicacions d'altres clàssics, per

¹¹ Consulteu la valoració de la publicació a *Efemeridi* 1784, 16-63; Sempere 1785, I, 177-179, i una síntesi a la nostra tesi de llicenciatura, García Portugués 2000-I, 76.

¹² Reeditat pel seu interès científic, en el qual es feia una valoració de l'aportació de Félix a la ciència i la participació d'Azara en la promoció de l'edició (Azara F.1802-05).

exemple els dos volums de *P. Virgílii Maronis Opera* (1793); *Q. Horatii Flacci Opera* (1794), i finalment el *Catulli, Tibulli, Propertii Opera* (1794).

La fortuna del nom d'Azara a través de les publicacions dels seus amics i col·laboradors constitueix un altre referent que cal tenir present per conèixer el nostre promotor de les arts. Permeten seguir al llarg del temps l'evolució del concepte d'Azara en els estudis de diversos autors a través de l'anàlisi de les consecutives edicions dels seus textos.

El director del Museu Capitolino, Ennio Quirino Visconti,¹³ fou un dels col·laboradors d'Azara que va corregir els escrits de les edicions dels seus clàssics. També va dur a terme un treball iconogràfic de dos mosaics propietat d'Azara. En destacà la seva raresa i el seu estat de conservació en *Osservazioni di Ennio Quirino Visconti su due mosaici istoriati* (1788). Fou l'autor de la catalogació del contingut del Museu, intitulat *Il Museo Pio-Clementino* (1782-1807), exemple de l'activitat del col·leccionisme il·lustrat. Hi detallava i identificava cadascuna de les peces, moltes de les quals van ser reproduïdes en gravats. Amb aquest fi, Visconti va recórrer a les fonts clàssiques i consultà amics erudits com Azara, raó per la qual en fa esment en nombroses ocasions pels seus coneixements iconogràfics, com a patrocinador, o bé com a editor del pensament estètic de Mengs. No obstant això, en la segona edició (1818-1822)¹⁴ trobem forces variants on es detecta gairebé la supressió del nom d'Azara.

Arran de la mort de Visconti (1818), l'historiador Giovanni Labus publicava dues versions laudatòries: la *Notizie intorno la vita di E.Q. Visconti* i la *Notice Biographique de Ennio Quirino Visconti* (1818). En totes dues citava Azara com un gran col·leccionista que trobà en l'Agro Romano dos mosaics. Anys més tard, l'antiquari de Florència, Giovanni Battista Zannoni, dedicava un *Elogi* a Visconti (1822), en el qual només establia com a única connexió amb Azara l'edició de les *Osservazioni su' due mosaici antichi...* (1788). Constatava que no era una obra antiga com fins llavors s'havia cregut, sinó que provenia d'un artista contemporani. Labus tornava a recordar el treball de Visconti en *Opere Varie italiane e Francesi...* (1826-1831) i el nom del nostre promotor de les arts apareixia només com a posseïdor dels mosaics, però no en qualitat de col·leccionista. Aproximadament mig segle després de la seva mort, el 1867 s'editava el *Dizionario Storico Artistico...* d'Ennio Quirino Visconti, en el qual la

¹³ Així mateix, fou l'encarregat d'indexar les obres del museu francès per a Napoleó (1803-1809).

¹⁴ La segona edició l'hem tingut em compte per comparar-la amb la primera, ja que entre l'una i l'altra hem trobat algunes diferències remarcables: la més important consisteix en les omissions i els canvis fets entre les dues edicions sobre qüestions que afecten Azara directament. L'altra, potser menys interessant per a aquesta recerca, és la dimensió de les edicions. Pensem que la primera contenia bons gravats, de gran format, i va tenir una tirada reduïda adreçada a bibliòfils i amics, mentre que la segona, amb gravats

recuperació del nom del diplomàtic es feia palesa. S'hi comprova que tot i que la trajectòria cultural i artística d'Azara està resumida, Visconti reservava moltes més ratlles per al mecenes que per a d'altres personatges il·lustrats. Una generosa menció que ens fa pensar en la manipulació dels escrits de Visconti en la segona edició d'*Il Museo Pio-Clementino* (1818-1822). Amb el pas del temps ja no tenia sentit repetir dades o ometre-les, sobretot quan el nom d'Azara tornava a lluir i recuperava el prestigi que havia perdut historiogràficament.

Un altre dels seus col·laboradors, Carlo Fea, traduí la *Història de l'Art del Disseny* de Winckelmann (1783) i edità, corregides i augmentades, les *Opere de Mengs* (1787), publicacions en les quals es destacava Azara com un home cèlebre, sensible, erudit i promotor artístic. L'any 1797, en el seu *Discorso intorno alle Belle Arti in Roma*, Fea recreava l'ambient cultural dels *Arcadi*, associació literària de la qual tots dos foren membres.

Azara intercedí perquè el seu bibliotecari Esteban de Arteaga gaudís de prou comoditat per dur a terme el seu estudi sobre *La bellezza ideal* (1789), i l'exjesuïta reconegué el seu deute. Dins la historiografia, només els estudis de Miquel Batllori de 1943 expressen que era exagerat pretendre atribuir al bibliotecari gran part del mèrit de les publicacions d'Azara, quan, en realitat, el mecenes no sols l'ajudà econòmicament, sinó també com a erudit proporcionant-li informació i l'ambient adequat per seguir les seves recerques.¹⁵ Així, Batllori rebutja les paraules pejoratives de Marcelino Menéndez Pelayo en *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1883), adreçades al nostre protector de les arts en el seu paper de defensor de l'estètica mengsiana.

Azara també intervingué en altres publicacions amb l'objectiu de millorar les arts espanyoles. O bé recomanava els estudiosos perquè obtinguessin el suport o la gratificació reial, o bé promovia edicions, àmbit en què era reconeguda la seva ajuda i erudició. Així, el seu impressor Giambattista Bodoni, en l'*Anacreontis* dels anys 1784, 1785 i 1791, inclogué dedicatòries gràfiques al·lusives al seu mecenatge reproduïdes per Angelo Ciavarella en *De Azara-Bodoni* (1979). El seu col·laborador i amic Francesco Milizia feia el mateix amb unes paraules escrites en el pròleg de la reedició bodoniana *Memorie degli Architetti antichi e moderni* (1781). Altres estudiosos reberen l'ajut d'Azara, els quals manifestaren la seva gratitud en la correspondència. José Ortiz, per exemple, mostra el seu agraïment per les recomanacions i la informació facilitada en la traducció de *Los diez libros de arquitectura de Vitruvio* (1787). També obtingueren

més senzills de simple expressió lineal i en format de quartilla, va tenir un tiratge més gran i un afany divulgador.

¹⁵ A aquest tema tornarem quan tractem la fortuna crítica estètica difosa per Azara a través de les *Obras de Mengs* (Azara 1780) i d'altres tractats en els quals va participar com a promotor i difusor.

beneficis de l'erudit i el regraciaren Vicente Requeno, l'any 1787, i Pedro García de la Huerta, l'any 1798, pels seus estudis sobre la pintura de l'encàustica; Onorato Gaetani pel seu *Elogio storico di Carlo III Re delle Spagne* (1789); José Goya y Muniain aconseguia informació i era recomanat per a les edicions d'*El Arte poética de Aristóteles* i *Los Comentarios de Cayo Julio Cesar* de 1798, i Juan Antonio Pellicer per la segona publicació d'*El Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra* (1800).¹⁶ També d'una manera directa o indirecta fou elogiat en les publicacions del seu amic i col·laborador, l'arqueòleg Pedro José Márquez: *Delle case di citta degli antichi romani* (1795), *Delle Ville di Plinio il Giovani* (1796), *Sobre lo bello en general* (1801), *Dell'Ordine Dorico* (1803), *Esercitazioni architettoniche sopra gli spettacoli degli antichi con appendice sul Bello in generale* (1808) i *Illustrazioni della Villa di Mecenate in Tivoli* (1812).

1.2. Fortuna historiogràfica del polític i del protector de les arts

A la mort d'Azara, li foren dedicades unes paraules commemoratives en l'edició promoguda a instàncies de Napoleó de la *Notice historique sur le Chevalier D. Joseph Nicolas d'Azara, ambassadeur d'Espagne a Paris* de J. F. de Bourgoing (1804). També va rebre un altre recordatori inèdit, no per això menys citat, sota la voluntat d'amics i familiars, titulat *Retrato histórico y Elogio Fúnebre del Cavallero Don José Nicolás de Azara* de Fra Antonio de los Reyes.¹⁷ Bourgoing incidí en la personalitat d'Azara des del vessant polític i artístic, i posà de manifest l'estima i l'admiració de què va gaudir a França. Reyes ens llegà una biografia laudatòria i magnificada, probablement amb la intenció de rescabalar-li el prestigi, malmès per les intrigues de Manuel Godoy; tot i així, resulta un document força interessant per l'abundant informació que conté.

El crític de les arts Onofrio Boni, articulista en les *Memorie per la Belli Arti*¹⁸ i acèrrim adversari d'Azara, el 15 d'octubre de 1804 escriví una carta al *Prefetto degli archivi segreti della S. Sede e primo custode della Biblioteca Vaticana*, Gaetano Marini, publicada a Florència (1804), en la qual qüestionava cadascuna de les empreses més importants patrocinades per Azara. Per exemple, l'aparat funerari per a Carles III erigit a l'església de *San Giacomo degli Spagnoli* a Roma i les *Opere de Mengs*. Per tant,

¹⁶ Sobre aquesta segona edició vam aportar informació inèdita en la nostra publicació per commemorar l'any Cervantes (García Portugués 2005-II), per al dit estudi vam utilitzar dues cartes que vam trobar en el fons Torres i Amat de la BC, transcrites a l'apèndix documental núm. 99 i 101, i el catàleg sobre el *Quixot* publicat per la Biblioteca Nacional de Madrid (*Quijote* 2005)

¹⁷ BN mss. 20089/194, carpeta 11.

¹⁸ Aquesta carta ens ha fet comprendre el perquè del mutisme dels afers culturals d'Azara en les *Memorie per le Belle Arti (1785-1788)*: «*Le Memorie per le Belle Arti, in cui io scriveva...*». Boni 1804, 10.

aquesta carta constitueix un testimoni valuós que ens permet veure la figura del protector de les arts des d'un altre punt de vista, molt allunyat dels elogis. Se centrà en la idolatria d'Azara per Mengs i detallà els extrems a què arribà per defensar-lo. Li critica que situés el pintor per damunt de Pompeo Batoni o que tractés de plagiar de Mengs el pintor Carlo Giuseppe Ratti.¹⁹ Així mateix, inclou informació de les activitats culturals d'Azara, d'altres mecenes i erudits de l'art.

Com ja hem indicat abans, el nom d'Azara aviat caigué en l'oblit, no solament perquè va ser considerat un afrancesat, sinó també perquè a l'Estat espanyol no l'interessà fer públic l'*Elogio* d'Antonio de los Reyes, i perquè els seus valedors havien anat desapareixent de la jerarquia política. El comte de Floridablanca, desplaçat a Sevilla com a president de la Junta Central, moria el 1808, i el seu amic Bernardo de Iriarte moria exiliat a Burdeos el 1814, per haver estat favorable al Govern francès.

La recuperació del seu nom en la bibliografia es produí d'acord amb els interessos dels historiadors que dedicaren el seu estudi o una part a la figura d'Azara. Uns optaren per cenyir-se a la part política sense descartar els seus afers culturals, i d'altres s'especialitzaren en les seves activitats promotores i artístiques, i tan sols en el millor dels casos el contextualitzaven i incloïen els esdeveniments polítics més importants del diplomàtic. Per aquest motiu, la presentació cronològica de les recerques han seguit un ordre d'acord amb la temàtica presentada en la nostra tesi, per donar una forma coherent i unificada a l'«Estat de la qüestió».

1.2.1. El polític

Fins als anys quaranta del segle XIX, el nom d'Azara no recobrà la seva esplendor i l'atenció de molts historiadors, tot i el reconeixement que va rebre en vida a través de l'agraïment dels seus amics i col·laboradors. Un dels estudis restablidors del seu prestigi fou el del literat i militar José Mor de Fuentes²⁰ en el *Bosquejillo de la vida y escritos de D. José Mor de Fuentes* (1836) i l'*Elojio de D. Nicolás de Azara* (1840). En aquest darrer hi incloïa un *Romance Heróico* i un *Elojio Histórico*. El *Romance* l'hem transcrit a l'apèndix documental perquè és una síntesi biogràfica del mecenes i diplomàtic, mentre que l'*Elojio*, tot i ser una biografia, es fonamenta bàsicament en les paraules de Bourgoing (1804).

¹⁹ Boni 1804, 30-31.

²⁰ Justament aquestes dues activitats de Mor són les que el van apropar a Azara. Conexia la seva tasca diplomàtica com a militar i com a literat en les seves traduccions dels clàssics. Mor fou un admirador del Ciceró d'Azara i el 1839 intentà reeditar-lo a Barcelona sense èxit (Castellanos 1849-1850, 327).

Proliferaren els diccionaris i les biografies en els quals el nom d'Azara començava a ser tingut en compte. Cal destacar-ne les publicacions recollides per Basilio Sebastián Castellanos de Losada: el *Dictionnaire des Dates* (1842), sota la direcció d'Harmonville; la *Biographie Portative Universelle* (1844), de L. Lalemne; la *Biografía Universal* (1845) de F. X. Feller, i el *Diccionario español de la lengua española* (1848), de R. J. Domínguez, entre d'altres. Així mateix hem localitzat, a més a més, altres edicions parisenques que el tenen present: la *Biographie universelle ancienne et moderne* (1822) de G. L. Michaud, i la *Nouvelle biographie générale* (1852-1866) d'Hofer, però hem comprovat que tant l'una com l'altra es basen en l'elogi del baró J. F. de Bourgoing, la *Notize historique sur le chevalier Don Joseph-Nicolas de Azara* (1804). Per tant, creiem que a diferència de la de José Mor (1840), totes aquestes biografies són bàsicament una breu síntesi de la vida política i cultural d'Azara i tenen en comú les fonts necrològiques de l'any 1804 com a referent principal.²¹

Agustín de Azara Mata, Perera y Rivas, nebot de José Nicolás de Azara, successor en el títol de marquès de Nibbiano, va promoure una sèrie d'obres en honor del seu avantpassat, redactades per Basilio Sebastián Castellanos de Losada. El 1847 publicaven les *Memorias... d'Azara dins les Revoluciones... (1799-1804)*; el 1848, el *Panteón biográfico-moderno de los ilustres Azaras de Barbuñales*; els anys 1849-1850, els dos volums de la *Historia de la vida civil y política del ilustre diplomático y distinguido literato español Don José Nicolás de Azara*;²² el 1852, les *Glorias del Caballero Azara en el siglo XIX*; i el 1856, l'*Album Nacional y extranjero en honor del Caballero Azara*. Castellanos, l'historiador de la família, disposà de l'arxiu familiar, un riquíssim fons epistolar que ens endinsa en les relacions d'amistat que Azara va establir amb la reialesa, el Papa, els cardenals, la noblesa, els artistes, els editors i tants d'altres, ja fos per motius polítics, artístics o familiars. A través de l'epistolari del fons es detecten les inquietuds de mecenes. Aquest fons, com hem assenyalat més amunt, avui dia resta dispers en diversos arxius i biblioteques del país. Tot i així, aquestes publicacions promogudes pel nebot d'Azara han de ser vistes amb molta objectivitat, ja que preval l'exaltació de les virtuts del seu oncle. Així ho va testimoniar clarament Castellanos: «*Hemos llevado la idea de acreditar más y más al Caballero Azara, y no de hacer lo contrario [...] No hemos notado imperfecciones reprehensibles*».²³

²¹ Castellanos 1849-1850, I, 326-337.

²² Conté una separata de la *Relacion* (1789) de les exèquies celebrades a Roma en memòria de Carles III, en la qual hi ha una descripció de cada un dels treballs dels artistes, així com de la cerimònia celebrada en l'església di *S.Giacomo degli spagnoli* a Roma. També és molt interessant la recopilació bibliogràfica que efectuà Castellanos de les biografies publicades sobre Azara.

²³ Castellanos 1849-50, I, XVII. Corona 1945, 3 i 6 recull aquesta apreciació, així com la destrucció de molta de la documentació.

Amb la idea de restituir el prestigi d'Azara manifestada pel biògraf de la família, apareixien els primers estudis interessats pels seus afers polítics, fonamentats en la seva correspondència. Per exemple, en la *Historia de Carlos IV* (1894), Andrés Muriel destacava i valorava les controvèrsies i diferències entre el secretari d'Estat Mariano Urquijo i Azara, aleshores rellevat d'ambaixador a París. Recollia dos dels episodis polítics que dins la historiografia marcaren profundament i fonamentaren el desprestigi d'Azara: el seu antijesuitisme i ser considerat un home de Bonaparte. Andrés Muriel es basà en la *Histoire de Pie VII* (1836), de Paul Artaud, i en la correspondència entre Azara i Godoy, per defensar-lo de les crítiques d'afrancesat. També va tenir en compte les *Memorias* escrites pel diplomàtic entre els anys 1799 i 1804 i les biografies de Bourgoing (1804) i Castellanos (1848-1849).²⁴ De fet, les memòries d'Azara consultades per Muriel contenen detalls que en l'edició del nebot del diplomàtic foren omeses ja que podien comprometre el seu oncle.

En aquesta línia i només centrat en el període de la primera ambaixada d'Azara a París, l'any 1901 Paul Besques detallà i qüestionà les actuacions polítiques del diplomàtic en l'article *La première ambassade de D. José Nicolás de Azara á París (Mars 1798 – Août 1799)*. Les seves fonts són novament les *Memorias* d'Azara (1799-1804), la *Historia de Carlos IV* d'Andrés Muriel i la consulta dels comunicats del diplomàtic dirigits a l'Estat espanyol que es troben en els arxius del Ministeri d'Afers Estrangers, tot per arribar a la conclusió que les *Memorias* o diari d'Azara han de ser preses amb molta cura, sobretot per la manipulació del seu nebot en l'edició.

La correspondència entre Azara i el príncep de la Pau (1795-1797) sobre les negociacions²⁵ que donaren pas a l'Armistici de Bolonya i finalment al Tractat de Tolentino fou publicada el 1913 en l'estudi de François Rousseau *De Bâle à Tolentino. Lettres inédites du Chev. Azara (1795-97)*. Primerament situava els polítics en una breu biografia per destacar alguns dels amics del diplomàtic, sobretot els francesos, abans d'entrar de ple en els conflictes i les negociacions. Per dur a terme l'estudi es tornaven a fer servir les cartes conservades a l'Arxiu del Ministeri d'Afers Estrangers i les d'Azara amb Roda (1766-1780), a més de les seves *Memorias* (1799-1804).

Una altra font epistolar que relaciona Azara amb els principals protagonistes que propiciaren la Revolució Francesa prové de l'arxiu del duc de Villahermosa, donada a conèixer per Luis Coloma en *Retratos de Antaño* (1914). En aquests documents Azara

²⁴ Muriel 1893-4, vol. XXIX-XXXIV. També inclou l'estudi de L. Séche, *Les origines du Concordat*, París 1894, el de P. Artaud «Histoire de Pie VII», *Histoire de le Italie*, París 1836, i les paraules de Menéndez Pelayo, el qual catalogava les *Memorias* d'Azara d'imparcials, i el diplomàtic, d'afrancesat.

²⁵ Després de la Pau de Basilea (1795), Azara fou proposat pel rei Carles IV davant el Papa per intercedir pels interessos d'Espanya i de l'Estat Pontifici davant la República Francesa i defensar-los.

figura com un antijesuïta i com a mediador per obtenir llicència per accedir a les edicions de llibres prohibits per l'Església.

Cada vegada més es feia necessària una reordenació de la documentació que hi havia a l'Arxiu de l'Ambaixada d'Espanya davant la Santa Seu, una font molt sol·licitada pels estudiosos. L'any 1921 José M. Pou Martí realitzava un índex del fons classificat per anys, activitats i personatges rellevants. Així mateix, la publicació entre els anys 1910 a 1942 de la *Historia de los Papas desde fines de la Edad Media...* de L. Pastor es convertí en altre eina fonamental que complementava històricament els fets i els personatges al·ludits. Concretament el volum XXXIX tracta la vida política d'Azara i la seva relació amb diversos papes.

La correspondència del nostre diplomàtic amb Manuel Roda era investigada per Antonio Ballesteros en las *Cartas de D. José Nicolás de Azara* (1922). Recollia la fortuna d'aquest fons epistolar i explicava com es van salvar els originals. També destacava l'omissió d'apel·latius pejoratius escrits pel nostre personatge en la publicació.²⁶

André Fugier se cenyia als afers polítics que es produïren a Itàlia al final del segle XVIII entre Napoleó i Azara, i aportava informació sobre els reis d'Etrúria instal·lats a la Toscana en *Napoléon et l'Italie* (1930). Després passava al període en què el diplomàtic ocupà l'ambaixada a París per destacar-ne la relació amb el futur emperador.

També el fons epistolar fou l'eina fonamental en la recerca de Cayetano Alcázar titulada *El Conde de Floridablanca (notas para su estudio)* (1929)²⁷ per mostrar la faceta de l'home polític. Com a ambaixador d'Espanya davant la Santa Seu, el comte compartí amb Azara, llavors agent de precs, les negociacions que donaren pas a l'extinció de la companyia de Jesús. En un estudi posterior, *Azara y el despotismo ilustrado* (1936), s'apropava al seu període més conflictiu, i feia evidents els ajuts proporcionats als francesos, la seva intervenció en la Pau de Tolentino (1797) i les seves successives ambaixades a París. Com a fonts documental utilitzava la seva correspondència amb Manuel Roda (Usó 1848) i la documentació de l'Arxiu d'Afers Estrangers a París, així com el treball d'André Fugier.

Manuel Riera Claville realitzava una biografia de José Nicolás de Azara l'any 1943, des del vessant del seu paper com a diplomàtic, sense aportar res de nou a les dades proporcionades per Basilio Sebastian Castellanos.

²⁶ Les paraules suprimides són transcrites a l'apèndix documental núm. 2.

²⁷ Correspondència de Floridablanca conservada en la BN 3/93357.

Aquestes investigacions parcials en la historiografia, en les quals es transcrivien algunes de les cartes del diplomàtic, finalment es completava amb una recerca exclusivament dedicada al seu paper polític en la tesi doctoral de Carlos E. Corona Baratech titulada *José Nicolás de Azara. Un embajador español en Roma* (1945). Vicens Vives publicava en Destino un article titulat *El caballero de Azara* (1950), i presentava el llibre de Corona com un exemple historiogràfic de restitució del diplomàtic en la primera línia de la política espanyola. Ressaltava dues de les seves intervencions més importants: la seva participació en l'extinció de la Companyia de Jesús (1793) i la seva mediació en el Tractat de Tolentino (1797), dos afers d'Estat que foren la causa del seu desprestigi.

La tesi de Corona, mitjançant una acurada recerca bibliogràfica, de fons documental, i manuscrits localitzats en diferents arxius,²⁸ posava en relleu, principalment, la tasca diplomàtica d'Azara, la capacitat i el nivell d'aquest personatge per atraure l'atenció i l'amistat de Napoleó, de la monarquia europea i d'alts càrrecs polítics. A més a més, Corona no només investigà les seves cartes, sinó també les dels polítics i amics que podien donar una visió més objectiva del diplomàtic. D'aquesta recerca, cal destacar-ne el buidatge de manuscrits, alguns dels quals són transcrits parcialment al llarg del treball, i la bibliografia, la qual fa referència a nous llibres i articles relacionats amb Azara. Recorre a les publicacions de Castellanos per analitzar-les i comparar-les amb els manuscrits trobats. Així mateix, s'apropa a Azara en qualitat de promotor de l'art, un tema sempre relegat a un lloc secundari. La seva tesi finalitzava amb la partida d'Azara a París, per això el seu següent estudi de 1955 el dedicà a *Las relaciones entre Godoy y Azara y el tratado de subsidios de 1803*, on reflectia el seu ocàs a través de les desavinences amb el príncep de la Pau.

Un fet polític concret en el qual Azara estigué involucrat i pel qual fou nomenat marquès de Nibbiano el recull Jack Berte Langereau en *L'Espagne et le Royaume d'Etrurie* (1955). Destacava la seva mediació per millorar davant Napoleó les nefastes negociacions de Godoy i descrivia la festa de proclamació dels reis d'Etrúria a París, alhora que ens aproximava a la vida d'Azara durant els seus darrers anys.

A l'estudi de Corona Baratech en succeïren d'altres que ampliaren la visió d'aquest astut diplomàtic. No és el cas de la publicació de *Las pequeña Atlántidas* (1959) de Gil Novalis, basada en la correspondència d'Azara a Roda. Ressaltava el seu patriotisme i el seu origen aragonès, l'obsessió del diplomàtic pels jesuïtes i la seva preocupació per l'ensenyament. Segons el nostre parer aquest article aporta poca cosa a la historiografia.

²⁸ Vegeu-ne la relació a Corona 1945, 27-32.

L'any 1960, en *La restitución de las reservas pontificias sobre impedimentos matrimoniales en la correspondencia Godoy-Azara (1796-1798)*, Luis Sierra s'endinsava en un dels períodes més conflictius de la història del pontificat. Es referia al moment en què es produí la dissolució del Govern del papa i la instauració de la República romana. Partia de l'anàlisi de la correspondència, una part de la qual l'havia donat a conèixer Corona Baratech.

Un nou material documental sortí a la llum l'any 1967 amb les *Cartas de José Nicolás de Azara al Cardenal Lorenzana* estudiades per José López de Toro. A través d'un dels amics del diplomàtic i mecenes, treu importància la seva catalogació d'anticlerical, esmenta les seves gestions i encàrrecs administratius, però també els secrets polítics, temes secundaris però essencials per conèixer la seva biografia. Per tant, presentava un Azara molt allunyat de l'anticlericalisme atribuït durant anys. Així mateix, es fonamentava en altres recerques, i per concloure feia una crítica de la tesi de Corona Baratech. L'acusava d'haver-se aferrat al document sense aprofundir-hi ni extreure'n explicacions, és a dir que es limitava a fer una mera narració en extracte.²⁹

Un historiador prolífic en l'estudi de la política d'Azara, especialitzat en aquest darrer període del diplomàtic, és Rafael Olaechea. Tot i que en la seva primera recerca feia servir les cartes d'Azara a Roda, descobria l'enginy i l'habilitat del jove estadista per congraciarse amb el Gran Duc de la Toscana i el seu germà, l'emperador d'Àustria, en *José II y J. Nicolás de Azara, Los dos viajes del emperador Austríaco a Roma* (1964). En la següent indagació, *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII, la agencia de preces* (1965), reeditat l'any 1999, s'introduïa en l'entrellat d'aquest càrrec estatal per destacar el seu paper diplomàtic. A través de documents inèdits mostrava la difícil situació política en què es va trobar Azara. D'una banda havia de defensar els interessos del seu Rei i, alhora, havia de ser equànime com a representant de Pius VI davant el cònsol general Bonaparte, orgullós i segur, i preparat per ocupar amb les tropes franceses tota la península Itàlica. També ressaltava la seva bona relació amb el cors durant el període del 1796 al 1797, en la signatura de l'Armistici de Bolonya i després en la Pau de Tolentino. Descrivia la glòria i el rebuig de què va ser objecte, i finalment el reconeixement de la seva tasca abans de ser designat ambaixador a París. A aquests documents signats per Napoleó i Azara, l'any 1965 Olaechea hi dedicava un altre estudi titulat *El embajador J.N. Azara entre Pío VI y Bonaparte (1796-97)*.

²⁹ López 1967, 7. Nosaltres trobem aquesta crítica exagerada, encara que no exempta de raó. Creiem que no s'ha tingut en compte la complexitat de les recerques sobre Azara. Disposà de molta documentació, però quan Corona Baratech va fer aquest estudi el material estava poc elaborat. És més encertada la valoració de l'estudi de Gil Novalis (1959), criticat per cenyir-se a la veritat subjectiva de les afirmacions donades en els documents sense posar-les en qüestió.

Posteriorment l'orientació investigadora de Rafael Olaechea es dirigí cap al vincle del diplomàtic amb el cardenal Lorenzana. En destaquen, de l'any 1969, *La relación «amistosa» entre F. A. de Lorenzana y J. N. de Azara*; de l'any 1980, *El cardenal Lorenzana en Italia (1797-1804)* i finalment, del 1985, *Relaciones entre Iglesia y Estado en el siglo de las luces*. En aquests textos desvetllava els períodes en què els uní l'amistat, sense destacar l'interès mutu, tot i que el nostre ambaixador sempre actuà en benefici d'aquest eclesiàstic, un home hàbil dins l'Església.

Un estudi més acotat fou el de L. Dupuis: *Una prophétie politique plusieurs fois de circonstance* (1966), en el qual donava notícia dels inicis polítics d'Azara. La recerca de Jean Sarrilh del 1979 titulada *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII* abastava el marc històric del diplomàtic d'una manera més àmplia, però sempre des de la crítica a l'Església i com a espanyol en l'estranger. Aquesta visió històrica resumia principalment el valor de la font epistolar d'Azara a Roda (1766-1780), les publicacions de Castellanos i l'estudi de Corona (1945).

També Andrés Barcala reduïa a un aspecte la trajectòria política del diplomàtic en *José Nicolás de Azara i el «Dei Diritti dell'uomo»* (1985). La publicació *Dei Diritti...* de Spedalieri, aprovada pel Papa, significà per a Azara un clam a la revolta del poble contra el poder establert en els estats monàrquics i com a rerafons representava la pèrdua de les regalies espanyoles. Amb aquesta mateixa orientació, Alberto Gil Novales incidia en la participació del diplomàtic en els esdeveniments polítics en *Azara y la Revolución Francesa* (1986).

L'últim i més recent treball sobre l'Azara polític és el de Gabriel Sánchez Espinosa titulat *Las memorias de D. José Nicolás de Azara* (1994). El diplomàtic va escriure com a mínim tres memòries: la primera sobre la campanya francesa a Itàlia (1796-1797), en la qual incloïa el període entre l'Armistici bolonyès i el Tractat de Tolentino; la segona la dedicà a la ruptura de la Pau de Tolentino i al seu nomenament d'ambaixador davant la República Francesa; i la tercera relatava l'etapa de la seva ambaixada a París del maig de 1798 al setembre de 1799. Les dues primeres foren emprades en l'edició promoguda pel marquès de Nibbiano Agustín de Azara (1847).³⁰ Anys més tard, Sánchez Espinosa en publicava una síntesi amb el títol *Memorias del ilustrado aragonés Jose Nicolás de Azara* (2000). En aquest cas no transcrivía els documents, però rememorava alguns passatges per destacar el moment en què el

³⁰ El manuscrit de la primera memòria desaparegué a Itàlia. Quan fou destituït de la primera ambaixada a París, Azara escriví a Bernardo de Iriarte per comunicar-li la seva intenció de reescriure la primera memòria. Carta de 24/1/1698, BN mss. 20088/3. Les altres dues memòries, la segona i la tercera, són les que utilitzà Bourgoing 1804, XV i altres estudis com els de Carlos E. Corona (1945), Rafael Olaechea (1965) i els seus posteriors treballs publicats els anys 1969, 1980 i 1985. Consulteu l'origen i la història de les *Memorias* a Sánchez 1994-I, 234-5.

diplomàtic fou destituït del seu càrrec d'ambaixador a París. Fou un període marcat per les intrigues, sobretot per la preferència de Napoleó per tenir a prop Azara en les negociacions i el consegüent recel de la Cort madrilenya. Aquesta predilecció fou descrita pel seu nebot l'any 1847 en les *Revoluciones de Roma que causaron la destitución del papa Pío VI...* (Azara 1799-1804). Gabriel Sánchez també es val d'aquests escrits per recrear aquest període i de l'abundant correspondència mantinguda amb el seu amic Bernardo de Iriarte a qui explicava les inquietuds i les pràctiques dels seus enemics; també va fer servir algunes de les cartes enviades a Godoy i a Saavedra en la Secretaria d'Estat. Concretament aquest fons documental li va permetre elaborar la història dels afers diplomàtics en què Azara es va veure involucrat, sempre prenent com a referència la tesi de Carlos E. Corona (1945). En general, considerem indispensable aquest estudi de Sánchez per contextualitzar aquest període i per entendre què succeí amb els continus canvis de dirigents polítics durant el regnat de Carles IV. Aquesta inestabilitat afectà profundament l'ànima del nostre investigat.

E. La Parra López també dirigí les seves recerques cap aquest període tan conflictiu en *Manuel Godoy. La aventura del poder* (2002). En aquest cas es basà en les memòries del príncep de la Pau. L'anàlisi de La Parra mostra un Azara preocupat per l'actuació de Godoy, a qui considerà massa irreflexiu davant el poder i l'astúcia de Bonaparte. L'estudi ressalta la molt activa participació d'Azara en el fet d'advertir i informar de les pretensions de Napoleó. Arriba a concloure que les decisions de Godoy finalment dugueren a la Guerra de la Independència, tot i que el príncep de la Pau sempre actuà defensant i respectant els interessos de Carles IV i Maria Lluïsa.

1.2.2. El promotor de les arts

L'ambient cultural que es vivia a Roma, les activitats artístiques promogudes per Azara, l'ajut que proporcionà als artistes espanyols i la seva preocupació per donar una formació idònia és el tema que ara ens ocupa per conèixer el seu ressò en la bibliografia, seguit dels subcapítols dedicats al seu patrocini i implicació en empreses literàries, el suport ofert als exjesuïtes de vàlua, i els recents estudis per conèixer el seu darrer període de promotor artístic a París i en menor grau a Barcelona. Així, a través de la bibliografia afí a la temàtica que tractem en cada cas, i sota un rigorós ordre cronològic, hem intentat desvetllar la diversitat d'activitats culturals en què Azara participà. Per tant, hem deixat per un altre capítol les investigacions orientades a definir la fortuna historiogràfica dels llibres de viatges i els seus protagonistes, una font documental impresa on figuren el nom d'Azara i els seus patrocinis. Finalment, en un altre capítol,

hem abordat la valoració que els estudiosos van fer de la seva aportació estètica a través dels tractats que va defensar, un dels temes que hem analitzat principalment per assolir l'objectiu de la nostra tesi.

Talment com succeí amb la bibliografia centrada en l'estudi dels seus afers polítics, la rehabilitació del nom d'Azara en qüestions culturals aparegué tardanament en el segle XIX. Tot i així, des del punt de vista del promotor de les arts encara haurem d'esperar més temps, i novament serà Sebastian Basilio de Castellanos, l'historiador de la família, l'encarregat d'aquesta empresa. Un precedent fou la *Notizie storiche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane* (1836) de Vittorio Massimo,³¹ el qual dedicà a Azara algunes pàgines per documentar l'excavació de Villa Negroni (1777). Posava en relleu la divulgació de les troballes a través de pintures i gravats, i assenyalava els artistes que s'hi van veure implicats.

L'any 1862, en *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Emil Hübner classificava el contingut de les escultures clàssiques del Museu del Prado, i identificava algunes de les peces de la col·lecció de bustos d'Azara. Per descobrir la procedència de les col·leccions del nostre mecenes es va valer de la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* (1790) d'Azara³² i de la *Iconographie grecque* (1808) de Visconti. Aquest mateix any el pintor i col·leccionista Valentín Carderera publicava una monografia titulada *Manuel Salvador Carmona*³³ en la revista *El Arte en España*,³⁴ en la qual incloïa algunes de les estampes del gravador. Junt amb la vida i l'obra d'aquest artista, transcrivía una sèrie de cartes de Carmona i d'Azara que reflectien la bona relació que tenien, i l'ajut i el mecenatge proporcionat pel nostre il·lustrat al gravador, ja que tots dos estaven interessats a reproduir les pintures de Mengs.

Els llibres que recreaven la societat italiana del final del segle XVIII comencen a mencionar Azara com a promotor de les arts dins d'aquest ambient romà d'erudits. Un dels primers fou el de David Silvagni *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX* (1881-1885). Recollia la part més festiva i anecdòtica de la ciutat i, entre línies, informava sobre els hàbits romans. Tot i així, el treball d'Alessandro Ademollo *Saggio di riveditura di Bucce al libro del sig. David Silvagni intitolato La Corte e la Società*

³¹ Massimo 1836, 212-214.

³² Moltes obres foren identificades per Azara, algunes erròniament. Aquestes errades es mantingueren per la pràctica de gravar el nom en el seu pedestal així que es localitzaven en les excavacions.

³³ El 19 d'abril de 1841, Carderera llegí en la Real Academia de la Historia l'*Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII; el origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines del siglo XV hasta nuestros días...*, text que aportava informació sobre com va adquirir algunes de les obres de la seva col·lecció.

³⁴ Es tornà a reeditar íntegrament aquesta biografia, en format més senzill i amb menys il·lustracions. Vegeu: Carderera 1950.

Romana nei secoli XVIII e XIX (1967) alertava els investigadors sobre l'estudi de Silvagni, ja que no aclaria les fonts utilitzades i feia un ús excessiu de la fantasia. L'any 1991, en *l'Aspetti dell'arte neoclassica. Sculture nelle chiese romane 1780-1845*, Lilli es basava en Silvagni per relacionar el cardenal Bernis amb la princesa Santacroce i esmentar el nom d'Azara en el funeral del cardenal.³⁵

A principis del segle XX, Étienne Michon indagava un tema puntual *L'Hermès d'Alexandre dit Hermès de Azara* (1906). Estudiava l'autenticitat de l'obra trobada l'any 1779 i el seu destí. Primer fou regalada per Azara, l'any 1796, a l'aleshores cònsol general Napoleó, i finalment fou cedida al Museu del Louvre, l'any 1803.

Novament el nostre promotor de les arts figurava com un dels protagonistes del col·leccionisme en *Rome et la Renaissance de l'antiquité a la fin du XVIIIe siècle* (1912) d'Haute Coeur. La dactilografia d'Azara era ressaltada com una de les més importants a Europa i també feia esment de l'ajut que va proporcionar als pensionats, especialment als francesos. Aquesta informació estava basada en la biografia de Bourgoing (1804).

Amb el títol *Tres cartes de Mengs* (1925), Domínguez Bardona transcrivía documents autografiats del pintor adreçats al seu gendre, el gravador Carmona, datats l'any de la seva mort. El més rellevant d'aquestes cartes són la familiaritat en el tracte quan es dirigeix a Azara, a qui considerava un amic.

Un dels temes que van gaudir d'un especial ressò arreu d'Europa foren les pintures de Villa Negroni, descobertes i reproduïdes primerament per Mengs sota el patrocini d'Azara. En *Un mecenate inglese alla fine del Settecento a Roma* (1927), Th. Ashby se centrà en la fortuna que van tenir els frescos, els quals van ser venuts per l'antiquari Jenkins a Lord Bristol.

Azara sempre es preocupà per proporcionar un treball digne als pensionats que tingué sota la seva tutela. Una de les primeres investigacions que relacionava la reproducció en làmines dels quadres de la col·lecció reial espanyola amb la participació d'artífexs espanyols fou l'estudi *Compañía de estampas de los mejores cuadros del Rey* (1927) de C. Gálvez. Inclou els comptes d'alguns artistes que intervingueren en el projecte, informació que fou la base de la recerca de Javier Jordán en *Sobre la Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España* (2000).

Una altra publicació útil i indispensable per saber on es poden trobar testimonis artístics dels nostres pensionats a Roma són els dos volums d'Elías Tormo, *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispanoamericanos* (1942). L'historiador descriu basíliques, esglésies, temples, cases d'ordes religioses, palaus, col·leccions, restes de l'Antiguitat, etc. Tot i que el període que a nosaltres ens interessa queda reduït

³⁵ Lilli 1991, 93 recull informació de Silvagni 1881, I, 337.

a destacar l'entusiasme del nostre ambaixador per les arts i a esmentar les obres que hi havia en el Palau d'Espanya.

Una de les pràctiques més corrents dels col·leccionistes en la Roma del segle XVIII va ser la participació d'aquests en les excavacions. En *Scavi e Scoperte di Antichità sotto il pontificato di Pio VI* (1943), Carlo Pietrangeli recollia, una per una, totes les incursions arqueològiques en marxa des de l'any 1775 al 1780, les iniciades pocs anys abans, i algunes acabades més tard. A Azara li dedicava dos apartats, l'un a l'excavació a Villa Negroni (1777) i l'altre a Villa dei Pisoni (1779). En cadascun afegia un estudi de tot el que s'havia dit,³⁶ per tant detallava les peces antigues trobades, la seva fortuna, i esmentava totes les persones que s'hi van veure implicades. En un treball posterior de l'any 1972 titulat *Archaeological excavations in Italy 1750-1850*, registrava el nom de les excavacions realitzades fora de Roma, la llista dels col·leccionistes romans més importants i una de les troballes més sonades en cada incursió, així com el seu destí. D'aquesta manera, Azara tornava a aparèixer com un dels protagonistes.

Des d'un altre vessant, Carlo Pietrangeli explicava en *Il Museo Clementino Vaticano* (1951-1952) els orígens d'aquesta institució encaminada a situar les obres localitzades en les excavacions i evitar que marxessin cap a mercats estrangers. Aquest tema el tornava a tractar el 1976 per detallar els canvis i les modificacions que es portaren a terme en *I Musei Vaticani al tempo di Pio VI* i esmentar el noms d'alguns dels artistes que formaren part del cercle de col·laboradors d'Azara, entre els quals trobem el pintor Mengs, el restaurador Cavaceppi i l'orfebre i després arquitecte Giuseppe Valadier.

La historiografia italiana ha estat força parca en notícies dels artistes espanyols que es formaren a Roma. Concretament, l'any 1823 Melchior Missirini, secretari d'Antonio Canova quan fou príncep de l'Accademia di San Luca, publicà *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S.Luca fino alla morte di Antonio Canova* i dos anys després *Della vita di Antonio Canova*, estudis en els quals reconeixia el prestigi i renom que assoliren els espanyols premiats per aquesta institució. En *L'Accademia di San Luca come centro culturale e artistico nel'700* (1929), Vincenzo Golzio ressaltava el paper difusor del gust neoclàssic per aquesta institució, i destacava els noms d'Anton Raphael Mengs i de Giuseppe Valadier. No obstant això, una de les primeres recerques orientades a assenyalar la formació romana d'un artista espanyol fou la comunicació de Roberto Longhi *Il Goya romano e la «cultura di via Condotti»*

³⁶ Transcriu les notícies del *Chracas* dels anys 1777 i 1779, les de l'*Antologia Romana* de 1780 i les de les *Memorie delle Belle Arti* de 1784.

(1954). Al mateix temps esmentava les activitats d'altres pintors contemporanis a Francisco de Goya. Més tardanament van aparèixer les investigacions sobre alguns fets socials i polítics esdevinguts a Roma que implicaven Azara i, de pas, hi figurava algun artista espanyol, com ara en l'estudi de Giulio Carlo Argan, *Antonio Canova* (1968-1969). El més habitual dins la historiografia era recrear tot aquest ambient cultural i artístic que envoltà el nostre diplomàtic a través de la localització d'un manuscrit inèdit, com el que va trobar Seymour Howard entre els papers de Giovanni Battista Visconti, publicat l'any 1973 amb el títol *An Antiquarian Handlist and the Beginnings of the Pio-Clementino* i *G. B. Visconti's projected Sources for the Museo Clementino*. En aquest darrer text enumerava i identificava els setze antiquaris més importants de Roma pels volts de l'any 1770.

Concretament pel que significà l'Accademia di San Luca a Roma per a l'art, els historiadors italians començaren a apropar-se als artistes espanyols. En *Non romani e non italiani presidenti dell'Accademia di San Luca* (1958), Luigi Pirotta restringia el seu treball als artistes no italians que arribaren a presidents i, a més, informava sobre els privilegis que atorgà el Breu de Pius VI. En l'estudi *Privilegi nobiliari e cavallereschi dei Presidenti della Accademia di S.Luca* (1960), Andrea Busiri reprenia el tema dels privilegis dels presidents i, novament, l'any 1962 Luigi Pirotta realitzava una llista dels alumnes estrangers que van ser premiats en *Contributo alla storia dell'Accademia Nazionale di San Luca. Alunni stranieri delle scuole accademiche premiati nei vari concorsi*.

L'any 1959, el marquès de Lozoya transcrivía unes *Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de Cámara Javier Ramos*, datades entre el 1788 i el 1796. De la correspondència es desprèn la preocupació del diplomàtic per saber qui manava en les acadèmies, l'ampliació de la seva col·lecció, l'ajut prodigat als artistes que tenia a càrrec seu, el bon nivell del gravat a Roma, la mala situació econòmica dels pensionats i el seus projectes editorials, entre altres temes. Les cartes anaven precedides per unes paraules preliminars del marquès en les quals feia una interpretació errònia que posava en dubte que Javier Ramos fos deixeble de Mengs.³⁷ Ramos no només va ser el seu deixeble, sinó que va ser un dels pensionats per la Real Academia de San Fernando que va acompanyar el pintor a Roma.³⁸ Els *Documentos del archivo del Ministerio de Hacienda* d'Antonio Matilla publicats l'any 1960³⁹ inclouen dos escrits que aclarien

³⁷ Contreras 1959, 16; la carta de 7 de maig de 1788 i la notícia en *Giornale* 1784 núm. 10 són fonts mal interpretades. Nosaltres afegim més fonts que confirmen Ramos com a deixeble de Mengs: *Giornale* 1786, 15 d'abril, núm. 15, transcrit a l'apèndix documental núm. 50.

³⁸ Tellechea 1969, carta núm. 2 i núm. 9.

³⁹ Matilla 1960, 233-4, doc. 115 i 166.

aquests dubtes, així com informació sobre el destí dels deixebles de Mengs, la proposta d'un nou director després de la mort del pintor i la implicació d'Azara en aquest afer.

L'ambient festiu a Roma fou el tema principal per M. Andrieux en *La vie quotidienne dans la Rome Pontificale au XVIII siècle* (1962) i en *Les Français à Rome* (1968) i el d'Andrea Busiri en *A papal Ceremony by Desprez* (1967). En tots aquests estudis trobem força dades sobre les activitats artístiques i del mercat de l'Antiguitat procliu a adquirir peces de les excavacions.

L'orientació investigadora de Carlo Pietrangeli a partir dels anys seixanta es dirigí cap un tema que va ser el punt d'atracció de tot artista que arribava a Roma al final del segle XVIII. En L'«*Accademia del Nudo*» in *Campidoglio* (1959), primerament cercava l'origen de la institució sota la protecció de Benedetto XIV, concebuda inicialment com a museu escultòric i fons de pinacoteca, i més tard, amb l'ampliació de Pius VI, el convertí en *Schola Pictorum Capitolina*, per on passaren molts artistes espanyols traslladats a la ciutat. Més endavant, en *L'Accademia Capitolina del Nudo* (1962), Pietrangeli feia un recorregut pel contingut d'escultures antigues i, en *La Sala del trono nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio* (1962), reproduïa les escenes d'aquesta sala en concret, episodis que recordaven els utilitzats pels nostres pintors catalans.

Carlo Pietrangeli tornava a investigar la formació dels artistes en *L'Accademia Nazionale di San Luca* (1974). Recollia informació sobre els acadèmics i les seves obres, enumerava tots els que la van governar i els artistes estrangers com a símbol del prestigi que va adquirir aquesta entitat arreu d'Europa.

No serà fins als anys setanta que es produí un interès especial dins la historiografia, sobretot l'espanyola, per conèixer quina fou la formació dels pensionats a Roma. Prèviament José Olarra s'havia remuntat al temps de Felip V en *Il secondo centenario dell'Accademia Spagnuola* (1947) per trobar els primers intents per obrir una *Scuola del Nudo* espanyola a Roma. Aquestes inquietuds no prengueren força fins a la iniciativa d'Azara.

En *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX: La Academia de Bellas Artes* (1966), Margarita del Barrio Ogayar també s'introduïa en la formació dels artistes a l'entorn d'Azara abans de la creació d'una acadèmia espanyola.

Més concretes en l'ajut, la formació cultural i la pràctica proporcionada pel nostre diplomàtic als pensionats foren les recerques de Carlos Sambricio en *Un álbum de dibujos poco conocido: el de Silvestre Pérez en la Biblioteca Nacional* (1973) i en *Silvestre Pérez. Arquitecto de la Ilustración* (1975). Finalment s'endinsava en l'aportació de l'arquitecte Pérez sobre la renovació d'aquesta disciplina i en la influència

en el seu deixeble Antoni Celles en *La Arquitectura Española de la Ilustración* (1986). En aquest sentit, Silvia Arbaiza i Carmen Heras en *El legado de Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando* (1994) seguien el camí dels estudis de Carlos Sambricio i ampliaven la informació biogràfica de l'arquitecte a través de la relació de les obres que realitzà en diferents indrets de la geografia espanyola.

Altres estudis indagaven el món de les acadèmies i aportaven informació complementària a l'actuació protectora d'Azara envers els pensionats i les bases per gaudir d'aquest ajut econòmic i alhora complir amb les obligacions que implicava. Tenim, per exemple, el treball d'Antonio Orozco en *Origenes de la Academia de Nobles Artes de Cádiz y artistas de su tiempo* (1973) i el de Maria Ángeles Alonso en *El primer Reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma* (1976). A través dels estatuts de 1757 de la Real Academia de San Fernando, aquesta darrera investigació constata les diferències entre l'Acadèmia madrilenya i la romana. Exposava el conjunt d'obligacions tant del director com dels pensionats que afectaren l'organització de noves acadèmies i escoles a Espanya.

Després de la primera aproximació al gravat calcogràfic de Carderera, en la qual vinculava Azara amb aquesta activitat, Juan Carrete hi dedicava algunes de les seves investigacions. Primerament transcrivía l'any 1977 unes cartes en *Antonio Rafael Mengs y Manuel Salvador Carmona (Correspondencia enero-junio 1779)* i, posteriorment, el 1981, en *Encuentro de dos artistas, Manuel Salvador Carmona y Antonio Rafael Mengs. Correspondencia 1778-1779*, destacava el tracte familiar que els dos artistes feien servir per referir-se a Azara. En total es compten catorze documents inèdits, enviats al seu gendre i a la seva filla, conservats en la Biblioteca Nacional.

La recerca de Juan Carrete en *El grabado calcográfico en la España ilustrada* (1978) ens apropava a la participació d'Azara en el gravat espanyol, on demostrava el seu domini de la matèria i el coneixement del mercat europeu, a través de la seva implicació en la reproducció en gravat de quadres de les col·leccions del Rei. A aquesta associació dedicava l'estudi titulat *La Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* (1979). Més endavant presentava una síntesi del que fou el gravat a Espanya en *El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada* (1987). De nou els protagonistes eren Manuel Salvador Carmona i Azara, esmentats successivament en empreses referents al gravat en què participaren.

El *Catálogo general de la calcografía nacional* (1987), elaborat amb el concurs de diferents especialistes en art, mostrava un contingut força interessant distribuït per temàtiques, i prèviament contenia un espai dedicat a les biografies dels gravadors. Recollia textualment les paraules d'Azara quan descrivia la Companyia de gravat i

incloïa tot tipus de temàtiques: motius militars, anatomies, cultius, maquinàries, paleografia, medicina, pesca, caça, fins a la botànica. Aquestes làmines formaren part o foren projectades per a la il·lustració de llibres i tractats o bé per ser posades a la venda. En la relació hem localitzat els gravats dissenyats per Mengs de Villa Negroni encarregats per Azara i diverses làmines que formaren part dels llibres patrocinats pel nostre mecenes com el *Ciceró* de Middleton (1790), o bé dels que va promoure, com el *Vitruvi* de José Ortiz (1787).

Altres recerques de Juan Carrete referents a la disciplina del gravat han interessat més aviat per la implicació dels artistes catalans que per les referències a Azara. En són exemples: *Las Bellas Artes en el Archivo del Conde de Campomanes. Antonio Rafael Mengs- Antonio Ponz* (1978); *Estampas. Cinco Siglos de Imagen Impresa* (1981); *El grabado y el arte de la pintura del Barroco a la Ilustración* (1984) estudi compartit amb Antonio Correa; i *El grabado a Buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona* (1989).

L'any 1981, Joaquín Bérchez en *J. F. Ortiz y Sanz, correspondencia mantenida desde Roma a propósito de su traducción de Vitruvio (1780-1782)* i en *Estudio introductorio. Auge del «Vitruvio» en el Academicismo Español*, dues indagacions vehiculades a través de la publicació de José Ortiz, dedicava una part molt important a l'aportació d'Azara en l'arquitectura i a la seva intervenció per implicar els pensionats en les seves activitats promotores.

Dins les recerques específiques sobre el mecenatge o el patrocini d'Azara, hi ha l'acurada investigació de Hetty Joyce titulada *The Ancient Frescoes from the Villa Negroni and their influence in the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (1983). Per dur a terme el seu treball, va fer servir un bon recull de fonts documentals i bibliogràfiques que abastaven des del moment en què es va produir l'excavació, l'any 1777, fins als estudis més actualitzats.⁴⁰ Joyce descrivia tot el conjunt, tant el referent a l'arquitectura com la pintura i incloïa la participació dels diferents artistes en el dibuix i gravat d'aquests frescos i la crítica de diversos entesos del moment. Així mateix, ressaltava la difusió dels vestigis antics trobats i la importància que van tenir a tot Europa com a símbols de la classicitat. Per últim, feia un estudi iconogràfic en què comparava Villa Negroni amb altres vil·les romanes, i la considerava una de les més rellevants de Roma.

Salvadora Nicolás en *José Nicolás de Azara, representante en Italia del pensamiento ilustrado español* (1982) i en *José Nicolás de Azara, excelente representante en Italia del pensamiento ilustrado español de talante más europeísta*

⁴⁰ Com a fonts fonamentals i en relació amb el nostre treball, utilitza el *Chracas* 1777 i ss.; Azara 1780-a i b, i l'edició de 1783, i com a bibliografia a Massimo 1836, Pietrangeli 1943.

(1985)⁴¹ realitzava una hàbil selecció de la bibliografia de l'entorn del nostre promotor per resumir-la en un article que representà l'Azara il·lustrat.⁴² Reiterava diferents conceptes ja utilitzats per altres estudiosos i, un cop vistes les fonts, trobem principalment algunes errades en les paginacions i en alguna transcripció de text.⁴³ Estem d'acord amb l'autora que Azara possiblement arribà a conèixer Winckelmann, però no amb què coincidiren tres anys a Roma, sinó que com a molt fou un any i mig. No obstant això, discrepem quan atribueix l'autoria del projecte del cadafal en honor a Carles III a Francesco Milizia, perquè utilitza parcialment les fonts. En el projecte hi participà altre arquitecte, Joseph Panini. En una carta a Bodoni, Azara diu explícitament que ell era l'autor i que aquest arquitecte només va ser-ne l'executor, sense esmentar Milizia com a ideòleg. Per tant, no queda clar que actués de mediador entre els dos arquitectes per resoldre diferències i menys que Milizia en fos l'autor, com així ho afirma Nicolás; aquestes apreciacions les defensarem en aquesta tesi.

La interpretació de Delfín Rodríguez⁴⁴ sobre el tractat de l'*Orden Dórico* de Pedro José Márquez (1986) ens ha permès conèixer les activitats de l'arqueòleg i vincular-lo amb el cercle d'amistats i col·laboradors d'Azara.

El destí de les col·leccions de bustos d'Azara i la identificació dels retrats amb personatges de l'Antiguitat clàssica fou l'objecte d'estudi de Dieter Herter en *Los bustos de emperadores romanos, las estatuas ideales de Yeso y los retratos griegos de la casa del Labrador de Aranjuez* (1983). Seguia i actualitzava la publicació d'Emil Hübner (1862). Posteriorment, C. J. Hernando Sánchez i J. I. Martínez del Barrio en *Las antigüedades del embajador José Nicolás de Azara y su vinculación con el coleccionismo real* (1987) s'interessaven per l'afició col·leccionista d'Azara. Uns treballs que foren ampliat per Miguel Àngel Elvira en *La actividad arqueológica de D.*

⁴¹ Nicolás 1982, article reproduït el 1985, el primer en la revista *Academia* de la Real Academia de San Fernando, el segon en el *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. La segona versió, a part de ser una repetició de la primera i ser presentada de forma més comprimida, estava mutilada: desapareix el tema de la relació d'Azara amb Milizia en el projecte del cadafal erigit per a Carles III, i l'estudi iconogràfic de les pintures en el Palau d'Espanya a Roma.

⁴² Visconti 1782-1807, vol. I, 1782 i vol. III, 1790; Fea 1783; Visconti 1788; Azara 1790; Bourgoing 1804; Batllori 1943; Ciavarella 197; i Carrete 1981.

⁴³ Nicolás 1985, 134-135. Trobem errades de localització en les cites de Visconti 1782-1807, vol. I, 1782 i vol. III, 1792, en la n. 29 identifica el retrat com si fos d'Homer quan de fet és de Crisippo, incidència que ve donada per prendre parcialment la transcripció. En la p. 133 diu que, segons Bourgoing, en els volums (Azara 1790) apareix el retrat d'Hortensius per primera vegada. Ens causa certa estranyesa la referència a Bourgoing, perquè poques ratlles més amunt esmenta l'obra de la *Historia de Marco Tulio Cicerón* (Azara 1790), en la qual el retrat d'Hortensius apareix en la contraportada del tercer volum. Per tant, és Azara qui diu que és la primera vegada que el reproduceix i no Bourgoing, 1804. Deduïm, després d'haver-ho exposat, que Salvadora Nicolás no ha anat a les fonts, sinó que ha fet servir el treball d'altres. A vegades introdueix informació sense dir-ne la font, com per exemple el fet que Azara va ser un dels promotors del Museu Pio Clementino del Vaticà. Consulteu com també l'especialista en les col·leccions d'Azara, Beatrice Cacciotti, assenyala que la identificació del bust realitzada per Nicolás és poc clara, Cacciotti 1993, 43, n. 46.

José Nicolás de Azara (1993) i sobretot per les aportacions de Beatrice Cacciotti en *La collezione di José Nicolás de Azara, Studi preliminari* (1993) que més tard sintetitzava i no millorà Javier Jordán en *Azara coleccionista de antigüedades, y la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez* (2003).

Als estudis de Carlos Sambricio sobre l'aportació de l'arquitecte Silvestre Pérez a l'art espanyol hi hem d'afegir els de Josep Maria Montaner, el qual en la seva tesi doctoral de 1983 i en la publicació de 1990 s'endinsava en l'arquitectura catalana del final del segle XVIII i més de la meitat del segle XIX. Destacava què significà la renovació arquitectònica d'Antoni Celles a Catalunya, primer en *Anàlisi del procés de transformació del cos de coneixements arquitectònics a Catalunya 1714-1859* i després en *La modernització dell'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Prèviament, l'any 1988 havia publicat un article específic dedicat al pensionat Celles en *L'estada a Roma de l'arquitecte català Antoni Celles, 1803-1815*, en el qual es descobria la continuació del llegat d'Azara a través de la col·laboració del català amb l'arqueòleg mexicà, per tant seguia els passos del seu mestre Silvestre Pérez.

Talment com Carlo Pietrangeli, l'any 1989 Soledad Cánovas en *Artistas Españoles en la Academia de San Luca de Roma 1740-1808* detallava cronològicament els premis atorgats als espanyols que van passar per l'Accademia di San Luca i els que van assolir el títol d'acadèmics de mèrit. La importància d'aquesta recerca rau en el fet que la informació prové de l'arxiu de la mateixa Accademia, una font de primera mà. Un altre estudi clau per conèixer el paper dels pensionats catalans és la tesi doctoral inèdita de 1994 d'Anna Riera, *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*, la qual considerem un punt de partida per desenvolupar la incidència d'Azara en l'art català. Reflecteix el pas per l'Accademia dels escultors catalans i dedica tot un capítol al nostre promotor de les arts;⁴⁵ també utilitza fonts documentals de primera mà.

Després d'unes primeres aproximacions per descobrir l'origen de les col·leccions d'Azara, investigades a través de les seves activitats promotores en excavacions i en els fons d'alguns museus abans esmentats que indicaven les peces conservades, no serà fins les recerques de Beatrice Cacciotti que sabrem la procedència de l'esperit que incità Azara a participar en aquestes excavacions i en iniciar-se en el col·leccionisme. En *Scavi Azara* (1992), *La collezione di José Nicolás de Azara, Studi preliminari* (1993) i *Coleccionismo de antigüedades del clasicismo. Relaciones entre Italia y España en el*

⁴⁴ Rodríguez Ruiz 1986.

⁴⁵ Riera i Mora 1994, 500-522.

siglo XVIII (1996), amb la col·laboració de Gloria Mora,⁴⁶ realitzaven un estudi històric i iconogràfic de les peces. Aquestes indagacions tenen el denominador comú de la seriositat en l'aportació d'un extens fons documentals imprès i el seu ressò en la bibliografia.⁴⁷ Cacciotti estudià els inicis d'Azara en el món cultural i en la seva carrera política, enumerà els seus patrocini artístics i literaris, la seva implicació en les excavacions i la dels pensionats espanyols sota la seva tutela. Tot i així, el més rellevant de les seves recerques són la presentació de cadascuna de les peces de la col·lecció de l'il·lustrat. Les descriu i les relaciona amb fons contemporànies per tal d'identificar-les i posar en evidència l'erudició d'Azara.

Amb aquesta orientació, en *La actividad arqueológica de D. José Nicolás de Azara* (1993), Miguel Àngel Elvira ens mostrava un aficionat a l'arqueologia que preferí convertir-se en col·leccionista. Per acabar fent un resum de la seva participació i patrocini en les excavacions. No obstant això, es descuida l'excavació de 1793, probablement ho fa expressament per allunyar-se del seu tema principal: les col·leccions d'Azara. Elabora una síntesi biogràfica política i de mecenatge i cita contínuament les fons utilitzades, com són la correspondència d'Azara a Roda (1766-1780) i la biografia d'Azara de Basilio Sebastián Castellanos (1849-1850). Classifica les escultures per anys i localització i fa servir el *Viage de España* (1772-1794) d'Antonio Ponz i la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* (1790) d'Azara com a instruments per identificar cada peça. Tot i així, aquest estudi està àmpliament superat pel treball de Beatrice Cacciotti (1993).

La recerca més completa del nostre promotor, col·leccionista, editor i traductor de llibres, i protector d'artistes i mecenes és la tesi doctoral de Javier Jordán de Urríes titulada *José Nicolás de Azara, promotor de las artes* (1995). Però cal esmentar que la seva aportació ideològica queda relegada a un segon terme.⁴⁸ Com a descendent del diplomàtic, aporta documentació de l'arxiu familiar, i cartes encara inèdites tant del nostre promotor com d'amics i polítics amb qui es va relacionar. Del seu estudi en destaquem la bibliografia i l'excel·lent biografia que fa del personatge, així com els catàlegs, molt detallats, en els quals es fa un seguiment de les obres col·leccionades per aquest il·lustrat, des de la seva mort fins ara. Tot i així, als artistes catalans hi dedica poc

⁴⁶ L'any 1998, en *Historias de Mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Gloria Mora realitzava un recorregut per les excavacions i els principals punts difusors de l'Antiguitat clàssica: col·leccionistes, viatgers, literats i promotors, i establia les diferències entre alguns països europeus i Espanya, especialment a l'hora de tractar la disciplina arqueològica.

⁴⁷ Fa principalment un ús de les fons contemporànies d'Azara, de tota la bibliografia que recull fons epistolars d'Azara, evita les citacions de fragments que no aporten res de nou, i va molt en compte en l'ús de bibliografia que es presta a interpretacions errònies per evitar possibles manipulacions, com és el cas de Castellanos 1849-50, l'historiador de la família Azara.

⁴⁸ Tema en el qual hem recolzat tot l'objectiu de la nostra tesi.

espai, així com l'estada del diplomàtic a Barcelona, un tema que hem treballat en la nostra recerca. Sintetitzà aquesta investigació i la publicà en un article titulat *El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y las letras* (2000).

En recerques més recents s'aprecia un canvi en els estudis dels historiadors estrangers, ja que fan aparèixer els artistes espanyols en la Roma del final del segle; com a exemple tenim l'estudi d'Oliver Michel titulat *Vivre et peindre à Roma au XVIIIè Siècle* (1996). Cerca documentació a l'Archivio di Stato i l'Archivio di Vicariato, sobretot dades notarials on figuren els artistes enregistrats a causa dels seus casaments i defuncions. Situa la colònia espanyola al voltant de la via Felice, la via Gregoriano, el port de Ripetta i a Trinità dei Monti, i alhora esmenta algun afer polític en el qual va intervenir Azara. Aquesta orientació es torna a repetir en l'estudi de Frank Salmon *Charles Heathcote Tatham and the Accademia di S. Luca* (1998); a través de la formació d'aquest escultor, recreava el període en què els nostres artistes estigueren sota la tutela d'Azara. Aquest ambient il·lustrat proper a la figura del nostre personatge i presentat com un llegat que arribà als pensionats i viatgers espanyols fou l'objectiu principal de la nostra tesi de llicenciatura titulada *José Nicolás de Azara, prototipus de mecenatge il·lustrat. Primera etapa romana (1766-1790)*, de la qual van ser publicades les conclusions l'any 2000 en el XIII Congrés del CEHA celebrat a Granada, amb el títol *José Nicolás de Azara y su primera etapa romana (1766-1790)*.

Les darreres recerques de Beatrice Cacciotti són temes totalment innovadors sobre el col·leccionisme i el destí de les peces d'Azara. En *La dattilotecca di José Nicolás de Azara* (2001) recopila testimonis documentals i bibliogràfics per donar-nos a conèixer la col·lecció d'Azara que es considera una de les més valuoses d'Europa per la seva raresa i originalitat. L'amor per les pedres, les gemmes tallades i els camafeus s'instaurà com una moda europea amb un mercat procliu a adquirir aquests tresors. Aquestes peces alhora serviren per fer arribar i difondre el gust per la classicitat. El treball constata la passió d'Azara pel món de l'Antiguitat i la seva erudició en la identificació d'alguns temes històrics i mitològics, així com la seva preocupació perquè la col·lecció passés a la col·lecció reial espanyola. En *Copie dall'antico tra i ritratti delle collezione reali spagnole* (2001), Cacciotti ens apropava a la col·lecció dels bustos d'Azara i a través d'aquesta al món de la còpia i la restauració, exemple d'una pràctica molt estesa en la cultura del final del segle XVIII.

Una actualització de la relació d'Azara amb els arquitectes pensionats i la seva incidència formativa la trobem publicada l'any 2003 en la recopilació de Pedro Moleón *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*. Realitza un estudi complet dels pensionats sota l'ambient cultural d'Azara. Recorre als arxius de

l'Ambaixada Espanyola davant la Santa Seu i de la Real Academia de San Fernando i al fons de la Biblioteca Nacional. Tot i així, omet la tesi doctoral de Javier Jordán (1995), dedicada al seu avantpassat, i menciona documents, presentats com a nous, que ja foren donats a conèixer sense esmentar-ne el precedent. Aquesta mateixa negligència es repeteix quan es refereix a l'arquitecte català Antoni Celles. No té en compte la tesi doctoral, en aquest cas publicada, de Josep Maria Montaner (1990) i el seu article sobre les obres de l'arquitecte català en el Palau d'Espanya a Roma (1988). Prèviament, l'any anterior, Moleón havia fet un avançament d'aquesta recerca en *Arquitectos españoles en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII*.

Acotat a les activitats d'un arquitecte pensionat a Roma, en *El viaje al sur de Italia de Isidro González Velázquez* (2002) Jorge García mostrava l'Azara promotor de l'excavació a Villa Mecenate i la col·laboració de Pedro José Márquez per mencionar altres pensionats del moment. Aquesta qüestió d'implicar els arquitectes espanyols en els patrocinis d'Azara, així com l'ajut i la protecció que els proporcionà, la vam avançar en una comunicació en el Congrés del CEHA a Màlaga, titulada *José Nicolás de Azara y la Arquitectura. Una vía más en la introducción del Neoclasicismo en Cataluña* (2002). Prèviament, en els *Spagnoli a Villa Adriana* (2000), Xavier Dupré feia un recorregut arqueològic de les troballes, copiades per diversos artistes espanyols des del *cinquecento* fins a l'*ottocento*, entre els quals anomenava els catalans que havien participat al final del segle XVIII a Villa Mecenate i altres a l'inici del segle XIX que continuaren la tasca promoguda per Azara.

1.2.3. El bibliòfil i promotor literari

La figura d'Azara destacà com a bibliòfil i erudit, primer, pel nombre de volums rars de la seva biblioteca i, segon, pels seus coneixements demostrats en les edicions que va promoure, i en les seves relacions amb altres erudits i literats.

A París, l'any 1806 sortia una llista dels llibres posats a la venda de la *Bibliotheca Excellentissimi DD.Nicolai Josephi de Azara ordine alphabetico descripta ab H. P. D.Francisco Iturri et D.Salvatore Ferran*. Una espècie de catàleg que no pot ser considerat l'inventari dels seus volums, ja que el seu nombre s'estimava que estaven al voltant dels vint mil, mentre que en aquesta relació sumen 3.267 obres en 5.772 volums.⁴⁹ Tot i així, aquesta llista permet aproximar-nos a l'Azara bibliòfil i valorar el seu interès pels clàssics registrats en l'índex titulat *Autores classici greci et latini descripti*.

⁴⁹ Obres censades per Sánchez Espinosa 1997, 21.

Emilio Cortarelo, en *Iriarte y su época* (1897), feia ressò de la vinculació d'Azara amb la família Iriarte dins d'aquest període dominat pels il·lustrats, on la història i la literatura anaven unides. No obstant això, fou en el segle XX quan els estudis comencen a incidir sobre la importància d'Azara com a promotor literat en el seu patrocini d'edicions parmesanes, com a exemple esmentem la biografia de l'impressor palatí feta per Roberto Chierici en *Giambattista Bodoni (1740-1813) Studio Storico biografico* (1913), o la recerca de Raffaello Bertieri en *L'arte di Giambattista Bodoni* (1913).

Així mateix, de l'Archivio storico i de la Biblioteca Palatina de Parma, en *Correspondenza di Antonio Agostino Renouard con Giambattista Bodoni* (1931), Antonio Boselli recopilava les cartes entre el llibreter parisenc i l'impressor, en les quals esmentava contínuament les edicions promogudes per Azara. Angelo Mercati publicava en *'Bodoniana' dell'archivio Segreto Vaticano* (1940) algunes de les cartes de Bodoni adreçades a Pius VI i al cardenal Garampi, conservades a l'Arxiu bodonià de Parma, en les quals Azara figurava com un expert consultat per altres bibliòfils.

Francisco Javier Sánchez Cantón s'apropava al món editorial del nostre promotor en el seu estudi historiogràfic *El libro ilustrado bajo Carlos III y Carlos IV* (1943), a través del treball dels impressors més importants d'aquests període: la Imprenta Reial, Joaquín Ibarra (Madrid), Antonio Sanchez (Madrid), Benito Montfort (València) i Giambattista Bodoni (Parma). Detallava les millors publicacions de cadascun d'ells, i esmentava els principals artistes que hi participaren. També aportava algunes idees interpretatives sobre el progrés en aquest art durant el segle XVIII i atribuïa l'èxit al «neoclassicismo académico».⁵⁰

En el *Saggio di Bibliographia Bodoniana* (1946), Giampiero Giani revisava tota l'obra de Bodoni i en el *Catalogo delle Autentiche Edizioni Bodoniane* (1948) identificava alguns dels llibres de la biblioteca d'Azara.

En general tots els estudis de Miquel Batllori, d'una manera o altra, esmenten el nom d'Azara com un protector dels exjesuïtes destinats a Itàlia, als quals va proporcionar ajut econòmic o recomanà perquè pogueren veure publicades les seves recerques. En *Esteban de Arteaga. La belleza ideal* i en *Ideario estético de Esteban de Arteaga* (1943); en *La cultura Hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles-Hispanoamericanos-Filipinos 1767-1814* (1966) i en *Història, Classicisme i Filosofia al segle XVIII: Gustà, Pou i els Masdéu* (1998), oferia una visió humanística d'aquests jesuïtes erudits que feren història dins de la filosofia del segle XVIII.

En aquesta línia de posar en relleu el nom d'Azara com a afavoridor d'alguns jesuïtes, tenim la recerca de Justino Fernández *Pedro José Márquez en el recuerdo y en la crítica* (1963). El diplomàtic és destacat com un personatge que sap reconèixer la vàlua dels estudiosos, en aquest cas la de l'arqueòleg Márquez. Realitzà una crítica de la seva producció literària i posà de manifest que va saber deixar de banda la seva animadversió per aquest orde davant d'un estudiós mereixedor d'una gràcia. Així mateix, el treball d'Antonio Astorgano de l'any 2000 sobre la seva mediació per augmentar la pensió a l'exjesuïta Vicente Requeno en *El conde de Aranda y las necesidades económicas del abate Requeno en 1792* ressaltava de nou el compromís d'Azara amb els erudits sense prioritzar ideologies.

Amb motiu de la celebració del cent cinquanta aniversari de la mort de Giambattista Bodoni, s'editaren diverses biografies sobre la vida i les activitats de l'impressor. En *Ricordando a Bodoni en el CL aniversario della sua morte* (1963), Piero Trevisani incidia en l'obra tipogràfica de l'impressor i alhora mencionava el mecenatge d'Azara en algunes edicions bodonians. A través de la crítica a aquests llibres, inclosa en la correspondència de Bodoni, procedia a fer un anàlisi per donar a conèixer el món del bibliòfil. L'any 1963, en honor al tipògraf, la Biblioteca Palatina de Parma publicava *Bodoni celebrato a Parma*, en la qual Pietro Trevisani presentava una comunicació titulada *Bodoni a Parma*, Ferdinand Boyer *Bodoni et la France* i Angelo Ciavarella *L'eredità bodoniana e i tentativi di vendita della vedova* investigacions que en conjunt aportaven les darreres recerques sobre la vida i obra de l'impressor, en els quals el nostre mecenes és habitualment esmentat. Prèviament Pietro Trevisani s'havia aproximat a l'ambient tipogràfic de Parma en *Bodoni epoca vita arte* (1940).

En el catàleg *Mostra antologica di G. B. Bodoni* (1972), exposició milanesa a càrrec de la Biblioteca Nazionale Braidense, eren detallades les publicacions de Bodoni, algunes de les quals van ser patrocinades per Azara. No és fins a la recopilació i transcripció de les cartes d'Azara al seu impressor Bodoni per part d'Angelo Ciavarella en *De Azara-Bodoni* (1979) que s'arriba a conèixer fermament tot el que representà el seu patrocini literari. Tot i així, els estudis sobre Bodoni aportaven alguna dada nova que reforçava la participació d'Azara en les edicions, transaccions i correccions sense aprofundir en el que significà. Ciavarella compilà la correspondència entre el diplomàtic i l'impressor reial de 1776 a 1802, la qual és presentada com una continuació, en forma de diari, de les cartes que va escriure a Roda (1766-1780). Considerem essencial la publicació d'aquests documents per apropar-nos al personatge. A través de la

⁵⁰ No és l'únic estudiós que barreja termes i es contradia, de manera que hi ha conceptes que no queden clars. Per a nosaltres és el gust dels acadèmics per la classicitat, l'esperit il·lustrat que no s'aturà per oferir

correspondència trobem l'esperit incansable d'Azara per fer les coses ben fetes, la seva implicació en el repàs i la correcció de proves, les seves diferències amb altres erudits i la seva posada al dia en les últimes novetats editorials.

El darrer estudi de Rafael Olaechea, sempre immers en la faceta política del diplomàtic, s'encaminava cap al promotor literari en *José Nicolás de Azara, literato y mecenas* (1987). Contextualitzava cronològicament la seva producció de promotor i artífex, i el paper dels seus col·laboradors. La seva font foren les cartes d'Azara a Bodoni transcrites per Angelo Ciavarella (1979), seguidament descartà les asseveracions de Menéndez Pelayo sobre la dependència d'Azara a Esteban Arteaga,⁵¹ un tema que ja havia desmentit Miquel Batllori (1943).

Una altra font epistolar era estudiada per Franca Cleis, Lorenza Nosedà i Adriana Ramelli en *Una via milanese per Pietroburgo. La diffusione delle edizioni bodoniane in Europa nelle lettere fra Giocondo Albertolli e Giambattista Bodoni 1798-1813*, publicada l'any 1996. El nom d'Azara tornava a aparèixer per l'ajut que havia proporcionat al tipògraf, sobretot en un període tan conflictiu com fou l'any 1798 i per haver-li facilitat la relació amb la nova jerarquia política.

En *La biblioteca de José Nicolás de Azara* (1997), Gabriel Sánchez estudiava el seu contingut, el qual catalogà de prototipus d'home il·lustrat. Ressaltava les característiques dels llibres i descobria un gran nombre de primeres edicions, llibres rars, antics i de luxe. Prenia com a eix principal el catàleg dels llibres posats a la venda després de la mort d'Azara.⁵² Identificava els llibres a través de la informació que obtenia en la font epistolar d'Azara adreçada a Giambattista Bodoni, Manuel Roda, el comte de Floridablanca, Bernardo de Iriarte, Eugenio Llaguno i el cardenal Lorenzana, entre altres.⁵³

La publicació dels escrits de Félix de Azara en *Historia Natural de los Pájaros del Paraguay y del Rio de la Plata* (1805) i els *Essais sur l'Histoire naturelle des Quadrupèdes de la province du Paraguai...*(1801), gràcies a la intervenció del seu germà, fou investigada des del vessant antropològic i geogràfic per Diana Marre en *La cerilla de Darwin (o cómo los juicios sobre la ausencia de información pueden inducir la desvalorización social)* (2000). S'interessava en les associacions i l'ordenació social d'algunes civilitzacions tractades al llarg de la historiografia per evidenciar el paper d'alguns historiadors, entre ells Félix de Azara.

el millor com a base de la cultura.

⁵¹ Olaechea 1987, 53. Asseveracions de Menéndez Pelayo 1881, III, I, 219.

⁵² Iturri-Ferran 1806.

⁵³ Utilitza la font epistolar adreçada als seus amics i col·laboradors, mencionada per Azara 1846, Salas 1946, Corona 1945, Olaechea 1965, López 1967, Tellechea 1972 i Ciavarella 1979, però també recorre a la font manuscrita, BN mss. 20121 i a les fonts documentals impreses.

1.2.4. L'escàs interès pel període de les dues ambaixades franceses

Les activitats promotores d'Azara des que fou nomenat ambaixador a París fins a la seva mort no ha estat un dels períodes més atractius pels historiadors, sobretot l'etapa compresa entre les dues ambaixades a França. La seva estada a Barbuñales i a Barcelona fou la d'un home vençut però alhora lluitador, dedicat a escriure les seves *Memorias* per a reivindicar el seu nom tant des del vessant polític com artístic.

Concretament tractarem el seu pas per Barcelona amb el clar propòsit de fer una aportació de documentació inèdita, ajudats, d'una banda, pel gran nombre de cartes d'Azara adreçades al seu amic Bernardo de Iriarte encara pendents de ser estudiades,⁵⁴ i de l'altra, per haver trobat un nou fons en la Biblioteca de Catalunya. Així, hem pogut establir els seus vincles amb la ciutat comtal, recolzats per la biografia no editada de Fra Antonio Reyes de 1806⁵⁵ i per la font impresa del *Calaix de Sastre* del baró de Maldà (1769-1816).

La seva relació amb la duquesa d'Orleans, descrita per Reyes, fou recollida per Ricard Suñé en *De la Coblenza del Sur* (1943); Barcelona fou coneguda amb aquest sobrenom per haver donat refugi a l'aristocràcia francesa. En *La correspondencia entre Pedro Díaz de Valdés, Obispo de Barcelona, y una princesa de la Casa de Orleans* (1998), Laura García Sánchez recreava les reunions culturals d'aquests refugiats. En *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802* (1973), M. Àngels Pérez Samper tractava la mediació d'Azara davant Napoleó per a aquests aristòcrates residents a Catalunya, amb l'objectiu que poguessin romandre a la ciutat durant la visita reial (1802).

Tot i així, els treballs de recerca abans esmentats, i que hem considerat indispensables per conèixer les activitats culturals d'Azara, releguen aquest temps a un període de tràmit entre les dues ambaixades. Corona Baratech aportava informació sobre la seva relació amb els carmelites de Barcelona amb l'objecte d'introduir la fabricació de punxons de metall i la foneria de lletres, un tema que va extreure de l'edició d'Azara de la *Introduccion a la Historia natural y á la Geografia fisica de España de William Bowles* (1775).⁵⁶

Entre els estudis centrats quasi exclusivament a ressaltar la dedicació d'Azara en aquest període per escriure les seves memòries i editar a França els escrits del seu germà

⁵⁴ BN secció reserva sala Cervantes mss. 20089, cartes de l'any 1800 manuscrites, de difícil comprensió.

⁵⁵ BN mss 20089/194, carpeta 11. *Retrato historico y Elogio funebre del Cavallero Dn. Josef Nicolas de Azara, por Fray Antonio Reyes, d. 1806.*

⁵⁶ Corona 1945, 59.

Félix l'*Histoire naturelle des Quadrupèdes de la province du Paraguay* (1801), tenim les tesis doctorals de Gabriel Sánchez (1994) i de Javier Jordán (1995), i la recerca de Diana Marre (2000), abans esmentades.⁵⁷

Més fortuna historiogràfica han gaudit les seves estades a París, sobretot des del punt de vista polític, de les quals hi ha gran nombre d'estudis realitzats, probablement perquè coincidí amb un període molt conflictiu per als estats europeus. Tot i així, aquest entusiasme pels afers polítics no l'hem trobat en recerques dedicades als aspectes culturals, només els estudis recents intenten pal·liar aquesta deficiència. Per tant, després que Azara se n'anés de Roma, creiem que el vessant del promotor de les arts encara requereix més indagacions per destacar els fets artístics abans que els literaris, als quals han anat adreçades la majoria de les investigacions.

En l'estudi *L'Hermès d'Alexandre dit Hermès Azara* (1906) d'Étienne Michon, abans esmentat, es tractava el tema puntual de la col·locació del cap d'*Alexandre* en el Museu de Napoleó, l'any 1803. Fet que situava el nostre promotor de les arts en l'escenari de les celebracions artístiques i culturals més punyents parisenques. Així mateix, la dita indagació desmentia algunes errades dins la bibliografia que havien datat la peça del 1803.

Només en estudis paral·lels dirigits a altres personatges figurava Azara, per exemple Ferdinand Boyer en *A propos de Canova et de la restitution en 1815 des oeuvres d'art de Rome* (1965), investigava el retorn de les obres espoliades per la Pau de Tolentino (1797), i en *Le Monde des Arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire* (1969) hi dedicava tot un capítol a les relacions artístiques entre França i la Toscana durant els anys 1792 i 1796. Els treballs de Boyer partien de l'intercanvi d'obres però, per motius polítics, finalment es convertiren en trofeus toscans duts al Louvre. El món d'Azara figura implicat des del vessant polític, però també per la seva intervenció en el retorn al rei d'Etrúria del patrimoni toscà.

Així mateix, en el catàleg de 1989 titulat *La Révolution Française et l'Europe 1789-1799*, es rememorava com es configurà el Museu de Napoleó, més tard conegut com Museu del Louvre, en el qual participà Ennio Quirino Visconti com a catalogador de les peces procedents d'Itàlia. Un tema que va reprendre Françoise Mardrus en *La naissance du Musée du Louvre* (2000) per constatar les activitats artístiques a París a l'inici del segle XIX durant els últims anys de vida d'Azara, on els protagonistes eren amics seus. Sobre aquest traspàs d'obres de diferents ciutats italianes a la capital francesa hem presentat una comunicació titulada *José Nicolás de Azara (1730-1804) y*

⁵⁷ Les referències d'aquests investigacions es basaren en el fons epistolar de la BN i en les referències bibliogràfiques de Castellanos 1849-1850, II, 240-250; i Castellanos 1856, 72.

*el cambio hegemónico en las artes de Roma a París después del Tratado de Tolentino (1797), y su recuperación por la intervención del escultor Antonio Canova (1757-1822).*⁵⁸ En conjunt són estudis que tenen com a font documental la *Descrizione delle sculture e pitture che si trovano al Campidoglio* (1817) d'Agostino Tofanelli, en la qual explicava com va arranjar de nou el Museu Capitolino, després de la devolució de les obres confiscades pel Tractat de Tolentino.

Altres estudis col·laterals, com el paper que va prendre Antoni Canova en aquest període, tractat per Gérard Hubert en *La Sculpture dans l'Italie napoléonienne* (1964); el de Christopher M. S. Johns *Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe* (1998), i novament el de Gérard Hubert titulat *Canova et la France* (2000), ens han interessat perquè ens apropen als darrers anys d'Azara, moment en què es fundà el Museu de Napoleó i per la relació de Canova amb altres artistes que formaren part del cercle d'amistats del nostre promotor de les arts, tals com Giuseppe Valadier, Giuseppe Cades i Giovanni Volpato, entre altres.

A la capital francesa hi anaren pensionats pel Rei artistes espanyols que van conèixer el diplomàtic aragonès, com ara els escultors José Álvarez i Manuel Michel i els pintors José Aparicio (1799) i Manuel Esquivel (1802). El treball de 1794 de Claude Bédat *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)* els esmenta. Aquest tema fou estudiat per Carolina Brook, així com l'estada d'altres artistes a París abans de partir cap a Roma en *Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento* (1999). Prèviament, Enrique Pardo Canalís en *Escultores del siglo XIX* (1951), en *Escultura neoclásica española* (1958), i en *Unos textos de Reinoso trasapelados* (1971) i, especialment, en *El Ganimedes de Alvarez Cubero* (1975) acotava el tema en aquest darrer escultor i el seu pas per París, sense que el nom del nostre promotor de les arts tingués un paper rellevant, tot i que coincidí amb ell i va ser considerat un home de prestigi dins els cercles erudits més importants de la capital francesa.

Només Javier Jordán en *El retrato ecuestre de Bonaparte en el Gran San Bernardo de David comprado por Carlos IV* (1991) situava l'ambaixador a París per descriure la seva trobada amb el pintor Jacques Louis David. Transcriu la correspondència d'Azara amb el seu amic Bernardo de Iriarte per aflorar tot el que entenia per bona pintura. Un tema ben argumentat, però, segons el nostre criteri, no acaba d'apreciar la subtileza estètica d'Azara, capaç de ponderar Mengs i de rebutjar David.

⁵⁸ García Portugués 2006-II, I, 665-673.

2. El ressò historiogràfic dels tractats vinculats a Azara i dels models estètics que defensà

Mereix un tractament especial conèixer el ressò bibliogràfic dels seus patrocinis estètics i la seva implicació en la promoció del que entenia per bon gust. També hem incidit en apropar-nos a un tema estudiat de manera molt marginal en les recerques realitzades pels historiadors de l'art: la consulta dels llibres de viatges. En els escrits d'aquests viatgers hi trobarem l'Azara col·leccionista, la relació de vestigis d'un passat esplendorós a Catalunya com a protagonistes, així com la descripció de les activitats artístiques més importants que es realitzaven en aquell moment. Finalment, cercarem en treballs més específics la seva repercussió estètica en l'art espanyol i, especialment, en el català, a través de les adquisicions de determinats tipus de llibres i models fetes per la Real Academia de San Fernando i l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. En aquesta qüestió també comprovarem com és de reduït el nombre d'indagacions que s'han fet.

Per assolir el nostre propòsit, hem hagut de recórrer a les fonts impreses patrocinades o promogudes per Azara, a les escrites per amics i col·laboradors i les d'altres contemporanis per poder posar en evidència la seva fortuna bibliogràfica. Aquesta aproximació ens ha permès constatar que són pocs els treballs enfocats cap al nostre objectiu, i d'altres només plantegen la defensa estètica del nostre promotor de les arts com un tema col·lateral.

2.1. L'apreciació històrica de l'estètica de la segona meitat del segle XVIII

Per haver ressaltat el paper difusor i promotor d'Azara de tractats d'estètica, el biògraf de la família Azara, Basilio Sebastian de Castellanos, torna a ser un llibre de referència la *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español el magnífico caballero D. José Nicolás de Azara* (1849-1850). Així mateix, la *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1883) de Marcelino Menéndez Pelayo tractava pejorativament la publicació de les *Obras de Mengs*, titllant el nostre personatge de mantenidor i admirador de la ideologia estètica del pintor atès que considerava que: «*Mengs era el semidiós del Arte, y Azara y Milizia sus profetas*».⁵⁹ Aquesta citació era perfectament coherent amb el pensament estètic del final del segle XIX, però no ho era quan s'excedia en algunes afirmacions, com ara la seva amistat amb

⁵⁹ Menéndez 1883, 151-1516.

Winckelmann o presentar Azara com l'hereu del cardenal Bernis.⁶⁰ També atribuï erròniament a Arteaga la realització dels clàssics que va promoure Azara, un tema que serà rebut per estudis de Miquel Batllori (1943). Per a Menéndez, el concepte de bellesa i de gust descrit per Mengs i difós per Azara era un impediment en la millora de les arts. La seva visió estètica d'historiador era contrària a la dels il·lustrats acadèmics del segle XVIII, per tant considerava eclèctiques i errònies les formulacions d'Anton Raphael Mengs, Francesco Milizia, José Nicolás de Azara, Antonio Ponz i Isidoro Bosarte, entre altres.

Per aquesta influència romàntica, fins al segle XX no es produí un interès generalitzat per conèixer el gust estètic del final del segle XVIII. En *Giuseppe Spalletti. Saggio sopra la bellezza* (1933), Giulio Natali mostrava l'altra definició de bellesa defensada a Roma, per exemple la de Giuseppe Spalletti en contraposició a l'admiració de Winckelmann per l'art grec.

Per situar-nos en l'ambient estètic dominat pel concepte de bellesa basat en l'Antiguitat clàssica, ha resultat determinant recórrer als estudis realitzats sobre les publicacions de Winckelmann. També hem considerat fonamentals les interpretacions de Mario Praz en *Gusto neoclásico* (1939), que relacionen les obres del món clàssic amb les dels artistes contemporanis i descriuen els punts d'atracció d'aquesta nova estètica: les excavacions de Pompeia, Herculà, Paestum i les realitzades a Roma i rodalies.

S. Marchan en *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo* (1982) ressaltava el bon gust basat en el món grec i la seva repulsa a l'estil rococó.

Sobre el pensament estètic d'aquest període com a renovador del bon gust orientat cap el neoclassicisme, també tenim l'estudi de Rosario Assunto: *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo* (1973). Prenia com objecte a seguir l'Antiguitat clàssica, i les obres de Giuseppe Valadier, Antonio Canova i Jacques Louis David com els màxims exponents en la reinterpretació de l'Antiguitat, els quals seguien el prototipus de bellesa plantejat per Winckelmann. En *Verità e Bellezza nelle estetiche e nelle poetiche dell'Italia Neoclassica e Primoromantica* (1984), tornava a definir el nou estil amb termes de bellesa interna, com a expressió de l'ànima, mentre que en una recerca anterior de 1978 titulada *Specchio vivente del mondo (Artisti stranieri a Roma 1600-1800)* s'endinsava en el món dels artistes i filòsofs més

⁶⁰ Va ser el marmessor de la seva fortuna (1794), un fet que permeté a Azara publicar els escrits del cardenal Bernis *La Religion Vengée* (1795) per restablir l'honor del seu amic.

representatius de la Roma del final del segle XVIII i l'inici del XIX, i assenyalava els col·lectius d'anglesos i de germànics com a focus del romanticisme.

Així mateix hem de destacar les publicacions de l'especialista en Winckelmann, Seymour Howard, en *Antiquity restored. Essays on the Afterlife of the Antique* (1990), per les valoracions i interpretacions estètiques dels seus escrits.

Respecte a l'amistat de Winckelmann i Azara, hem d'assenyalar les asseveracions poc afortunades d'alguns estudiosos mancades de suport documental. Per exemple, la de José Camón, José Luis Morales i Enrique Valdivieso en *Arte Español del siglo XVIII* (1984)⁶¹ basada únicament en el biògraf de la família del diplomàtic.⁶² En algunes ocasions comporta imprecisions com els treballs de Salvadora Nicolás en *José Nicolás de Azara, representante en Italia del pensamiento ilustrado español* (1982) i en *José Nicolás de Azara, excelente representante en Italia del pensamiento ilustrado español de talante más europeísta* (1985). Mentre que altres autors, com Miguel Àngel Elvira, només l'apunta com a possible en *La actividad arqueológica de D. José Nicolás de Azara* (1993). Finalment, la recerca de Rafael Olaechea titulada *José Nicolás de Azara, literato y mecenas* (1987) descarta aquesta relació per inviable.⁶³

Molt diferent fou tractada historiogràficament l'amistat de Mengs i Winckelmann. A més de ser àmpliament documentada i recollida en totes les biografies del pintor, recents investigacions assenyalen Mengs com la font ideològica de l'esteta.⁶⁴

2.2. L'estimació de les *Obras de Mengs* en la bibliografia

Les edicions de les *Obras de Mengs* en castellà i italià aviat assoliren un ressò europeu, i van ser reeditades en altres idiomes amb el beneplàcit d'Azara.⁶⁵ Altres foren rebutjades i qüestionades pel nostre promotor de les arts, fins i tot fou criticada l'edició de Carlo Fea (1787) i d'altres, per apropiacions d'escrits del pintor incloses en

⁶¹ Camón-Morales-Valdivieso 1984, 48. Repetit per Riccomini 2003, 111, n. 9.

⁶² Castellanos 1849-1850, I, 43.

⁶³ Olaechea 1987, 56 i 58.

⁶⁴ Roettgen 1993, 15; Jordán 2000, 64; i Roettgen 2001, 208. Inspiració que fou assenyalada per Assunto 1984, 24.

⁶⁵ Les reedicions són una prova de l'èxit del patrocini d'Azara, tot i que alguns en qüestionaren l'autoria i la seva importància. Aquest aspecte l'hem desenvolupat en la part II d'aquest treball en: «*Les reedicions de les Obras de Mengs*» i en «*Algunes crítiques a les Obras de Mengs*». La bibliografia esmenta aquest ressò en Natali 1933, 77-81; Sánchez Cantón 1929, XLIV; Batllori 1943-II, 96; Contreras 1959, III; Tellechea 1972, 66-67; Marja 1973, 211-212; Collu 1983, 20 i 92 i 123; Olaechea 1987, 60, n. 65; Águeda 1989 19-31; Sánchez Espinosa 1994, 85; Piñero 1997, 72-76; Roettgen 1993, 18 i 150 154 i 156; i Roettgen 2001, núm. 137.

l'ampliació de la reedició italiana.⁶⁶ Aquest tema fou explicat per Azara a Bodoni i transcrit per Angelo Ciavarella.⁶⁷

L'origen i el contingut estètic i el valor dogmàtic i informatiu de les pintures de Mengs existents en la col·lecció reial espanyola fou estudiat amb molt d'interès en les acadèmies europees, però poc seguit en la bibliografia. Ens hem de situar en el segle XX, l'any 1929, per localitzar la recerca de Francisco Javier Sánchez Cantón, realitzada amb motiu d'una exposició dedicada al pintor en el Museu del Prado, titulada *Antonio Rafael Mengs 1728-1779, noticia de su vida y de sus obras*. L'enfocament està basat en Castellanos (1849-1850), en la correspondència d'Azara a Roda (1766-1780) i en les diferents edicions dels escrits del pintor, i ha estat reiterat per altres investigadors que no han incidit en el que significà la seva aportació estètica en les arts.

En *Sobre el libro de Mengs* (1943), Emilio Orozco donava a conèixer d'una manera parcial la correspondència entre Eugenio Llaguno i Salvador Carmona i una carta d'Azara adreçada al gravador, documents tots relacionats amb l'edició. Aquestes cartes són una prova evident de com tots ells es van veure involucrats en aquest projecte, una implicació que anava més enllà de la recopilació i la traducció de les notes de Mengs i assenyalava Azara com l'autor del tractat.

L'article de Ricardo del Arco *Juicios estéticos de José Nicolás de Azara* (1949) ens apropava al món artístic d'Azara i analitzava el seu concepte de bellesa en les reflexions incloses en les *Obras de Mengs*.⁶⁸

En la línia d'identificar Azara com a veritable autor de l'edició, J. Ignacio Tellechea feia una transcripció de les *Cartas de Manuel Salvador Carmona a Eugenio Llaguno Amirola* (1969) donades a conèixer parcialment per Orozco (1943). En *Azara y la edición de las Obras de A.R. Mengs interpolaciones de Llaguno y Amirola* (1972), Tellechea recollia més documentació i posava de relleu les manipulacions i les notes introduïdes per Azara. Així mateix, incloïa els elogis de Jovellanos i Julien de Parma, però també el rebuig de Tomás de Iriarte davant l'èxit del llibre.⁶⁹

Atret pel que representà el pintor en la transformació del gust, Thomas Pelzel intentava demostrar en *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism* (1979) l'aportació de la seva paleta al nou estil. Hi destacava el seu rigor acadèmic i racionalista, un camí

⁶⁶ Azara 1783, XIX.

⁶⁷ Ciavarella 1979-I, 84. Recollit per la bibliografia, León-Sanz 1981 i Àgueda 1989.

⁶⁸ Azara 1780-a. Capítol: *Comentario al tratado de la Belleza de Mengs por Don Joseph Nicolas de Azara*, 59-85.

⁶⁹ En l'estudi de Tellechea trobem una errada en l'adjudicació a una edició de les *Opere de Mengs* de 1783 d'una sèrie de capítols que ja formaven part de les primeres edicions de 1780. Vid. Azara 1780-a i 1780-b i contrasteu-ne les dades a Tellechea 1972, 47.

adreçat a assimilar la nova estètica, i també assenyalava que no es trobava en les seves pintures l'ideal filosòfic definit en el text.

Amb motiu del bicentenari de la mort del pintor, Francisco José León Telló relacionava la seva estètica filosòfica amb l'obra pictòrica, però només incidia en el seu rigorós aprenentatge en *Antonio Rafael Mengs y el Neoclasicismo Español* (1980). Així mateix, dues publicacions considerades eines instrumentals per conèixer els tractats estètics més rellevants d'Espanya apuntaven les *Obras de Mengs* (1780) com a fonamentals: *Tratadistas Españoles del Arte en Italia en el siglo XVIII* (1981), de Francisco José León i Victoria Sanz, i el setè volum de *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Ilustración y Romanticismo* (1982) de Francisco Calvo Serraller.

En *Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1987), Andrés Úbeda investigava, col·lateralment al motiu principal del seu estudi, què significà Azara en l'edició de les *Obras de Mengs*. Aquest tema també va atreure José Luis Morales i José Manuel Arnaiz en *Los pintores de la Ilustración* (1988), sobre el títol de pintor filòsof amb què el van distingir Gaspar Melchor de Jovellanos i Gian Ludovico Bianconi pel seus escrits estètics.

Les *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs* (1989) de Mercedes Águeda passa a ser el primer treball que s'endinsava de ple en la gènesi de les *Obras de Mengs*.⁷⁰ Primer resumia la biografia de l'Azara editor,⁷¹ en la qual tractava de dilucidar quan va conèixer Mengs i detallava les seves relacions. L'aportació més important de l'estudi d'Águeda consisteix en la recerca sobre la fortuna crítica de l'elaboració⁷² de l'edició d'Azara i la seva ràpida difusió per Europa. El resultat és un bon compendi de fonts ja citades per altres autors.⁷³ Inclou les crítiques de Tomás de Iriarte i d'Eugenio Llaguno i recopilava una mostra dels elogis d'erudits, artistes i viatgers. Assenyalava alguns estudis que reberen la influència teòrica de Mengs, i finalment arribava a la conclusió que la publicació d'Azara recollia el seu pensament neoclàssic en: «*La pauta evolutiva de las ideas estéticas de fines del siglo XVIII*», un plantejament filosòfic que seguia el que havia proposat Ricardo del Arco en *Jovellanos y las bellas artes* (1946)⁷⁴ i en *Azara. Juicios Estéticos* (1949). Així mateix, Águeda destacava les manipulacions i addicions del diplomàtic en els escrits de Mengs,

⁷⁰ Azara 1780-a. i Azara 1780-b. També feia referència a successives publicacions posteriors en diversos idiomes.

⁷¹ Azara 1846, Castellanos 1849-50, Corona 1948, Olaechea 1964, León-Sanz 1981, i Nicolás 1985.

⁷² Edició que va ser objecte dels elogis de G. L. Bianconi en *Elogio Storico del Cavaliere Antonio Raffael Mengs*, abans de ser publicada. Águeda 1989, 18.

⁷³ Especialment els treballs d'Orozco 1943 i Tellechea 1972.

que en alguns casos diferien del concepte estètic del pintor, per tant configurà una nova obra que l'erigia en el seu veritable autor.

A la recerca estètica de Mercedes Águeda s'hi ha d'afegir l'estudi filosòfic de Ricardo Piñero *Filosofía Española del Arte en el siglo XVIII. Joseph Nicolás de Azara* (1997). Des d'aquesta branca acadèmica acota què significà el llibre dins de la bibliografia i concreta i analitza què representa en l'estètica. Destaca la importància dels judicis d'Azara en les idees estètiques del segle XVIII espanyol i assenyala l'*Elogio de las Bellas Artes* de Gaspar Melchor de Jovellanos com un exemple del seu ressò.

Tot i aquest avenç per posar de relleu el vessant estètic del patrocini d'Azara en l'art, els nous estudis tornaven a reprendre la línia iniciada per Francisco Javier Sánchez Cantón (1929), que investigava la llista de la pintura de Mengs inclosa en l'edició. Per exemple, José Luis Sancho en *Mengs at the Palacio Real, Madrid* (1997) esmentava només les pintures del Palau Reial a Madrid i les comparava amb el procediment artístic de Ticià i Correggio.

En *La Rome de Canova* (2000), a més de considerar Luigi Lanzi com el primer historiador de l'art italià per la seva síntesi sobre la pintura en *Storia pittorica della Italia (1780-1796)*, Maria Teresa Caracciolo també ressaltava el món cultural d'Azara i destacava molts dels seus artistes col·laboradors, sobretot el paper filosòfic del pintor Mengs, a qui, junt amb Winckelmann, considerava els transformadors del gust en les arts.

2.3. La fortuna dels tractats estètics propers a l'ambient cultural d'Azara⁷⁵

L'ambient estètic que es vivia a Roma a partir de la segona meitat del segle XVIII incidí en la gènesi i l'arrelament de l'estil neoclàssic, i els amics i col·laboradors d'Azara –erudits, literats i artistes– també hi contribuïren. Es publicaren un gran nombre de tractats al voltant del nostre diplomàtic, alhora que el pensament estètic de Winckelmann i Mengs es difonia arreu d'Europa. Es tractava d'una estètica basada en l'Antiguitat clàssica que trobarem darrere d'aquest floriment de llibres en la recerca del que es considerava el bon gust.

Entre aquestes publicacions destaquem la poca originalitat de Francisco Preciado en *La Arcadia pictòria* (1789), mencionada pel mateix Azara a Eugenio Llaguno⁷⁶ i per

⁷⁴ Águeda 1989, 35, es basa en Del Arco 1946, 58 per dir que Azara s'apropa més a Lessing que no pas a Winckelmann en conceptes estètics.

⁷⁵ En aquest capítol i per la seva naturalesa, que recull la bibliografia de les fonts impreses al voltant d'Azara i que alhora s'inspiraren en les *Obras de Mengs* (1780), hem procedit a detallar cadascun dels tractats per l'ordre cronològic de publicació i a continuació exposem el seu ressò bibliogràfic.

⁷⁶ Carta transcrita per Javier Salas en *Cuatro cartas de Azara a Llaguno* (1946).

Menéndez Pelayo (1983). León i Sanz en *Tratadistas Españoles del Arte en Italia en siglo XVIII* (1981) i J. F. Moffit en *La Arcadia pictórica (1789) of Preciado de la Vega* (1986) s'hi feien ressò i només l'estudi de Rafael Cornudella en *Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega* (1997) afegia a la font d'inspiració de les *Obras de Mengs* (1780) altres estudis estètics.

Los diez libros de archîtectura de M. Vitruvio Poliôn foren traduïts del llatí per Joseph Ortiz y Sanz (1787). Fins a la publicació de Javier Salas de les *Cuatro cartas de Azara a Llaguno* (1946), la bibliografia semblava haver perdut l'interès per conèixer la participació d'Azara en la materialització d'aquesta empresa. L'any 1974, en *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*,⁷⁷ Claude Bédât destacava la necessitat que l'Acadèmica espanyola tenia de la traducció d'Ortiz, i la col·laboració d'Azara perquè es dugués a terme, proporcionant material i fent intervenir els pensionats espanyols.

En *La teoria arquitectónica en José Ortiz Sanz «El vitrubiano»* (1975), Carlos Sambricio distingia el vessant teòric del jesuïta, eclipsat per la seva condició de traductor, i al mateix temps analitzava els principis de l'arquitectura de Francesco Milizia.

Posteriorment Joaquin Bérchez en *Estudio introductorio. Auge del «Vitruvio» en el Academicismo Español* (1981) oferia informació sobre el seguiment dels llibres de Vitruvi en la Real Academia de San Fernando i incloïa el discurs d'Antoni Celles de l'any 1817, quan assumí el càrrec de professor d'arquitectura de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. Aquest mateix any, en l'estudi *J. F. Ortiz y Sanz, correspondencia mantenida desde Roma a propósito de su traducción de Vitruvio (1780-1782)*, Bérchez transcrivía algunes cartes inèdites del jesuïta adreçades al comte de Floridablanca i a Azara, testimonis de la implicació del diplomàtic en el projecte. Carmen Blanco, en *La edición vitruviana de la imprenta Real* (1984), incidia en l'ajut que Azara havia proporcionat a Ortiz.

En la línia de l'estudi de Carlos Sambricio (1975) sobre l'aportació vitruviana en l'arquitectura espanyola, figuren les recerques de Delfín Rodríguez *El orden dórico y la crisis del Vitruvianismo a finales del siglo XVIII, La interpretación de Pedro José Márquez* (1986) i Marco Lucio Vitruvio Poliôn. *Los diez libros de Arquitectura* (1995).

Així mateix, la tesi doctoral de Javier Jordán (1995) ampliava l'aportació de Javier Salas (1946) amb més cartes d'Azara adreçades a Eugenio Llaguno, i destacava el suport que va oferir a Ortiz facilitant-li documentació adient i recursos econòmics. Altres treballs posteriors transcrivien fragments de la publicació d'Ortiz per fonamentar

⁷⁷ Bédât (1974) 1989, 266

les seves hipòtesis, que posaven de relleu la importància de la traducció i compendiaven les aportacions anteriors.⁷⁸ Finalment, en la nostra comunicació presentada l'any 2005 en les Jornades del CEHA celebrades a Trujillo, titulada *Los tratados de estética en el entorno cultural de José Nicolás de Azara (1730-1804), después de la publicación de las Obras de Mengs (1780)*, vam assenyalar el ressò d'aquest llibre a Catalunya.

La transcripció documental de Javier Salas (1946) tornava a ser essencial per conèixer la participació d'Azara en la tercera edició, en els tòrculs bodonians, de la *Memorie degli Architetti antichi e moderne* (1781) de Francesco Milizia, així com la recopilació epistolar d'Azara a Bodoni d'Angelo Ciavarella (1979).⁷⁹ Igualment succeí amb la publicació del *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* (1797) de Milizia. Tot i així, volem assenyalar que no hem trobat una recerca a fons del contingut estètic i de la influència d'aquest teòric en la nostra arquitectura. Només hi ha estudis puntuals, com el de Dora Nicolás *Francesco Milizia o la Trasgresión de la norma iconográfica: un templo dórico monóptero rectangular en 1789* (1993). És una anàlisi basada en el text d'Onofrio Boni (1804), que crea dubtes entre l'autoria de Milizia i Azara en l'elaboració del túmul erigit per a Carles III, i introdueix alguna hipòtesi de la relació i sintonia estètica entre els dos amics; amb tot, el resultat està poc documentat i fonamentat.⁸⁰ Altres recerques col·laterals com la de Pedro Moleón de l'any 2003 en *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, cenyida als nostres pensionats desplaçats a Itàlia, s'interessen per l'estètica de Milizia. Per establir la diferència filosòfica entre l'arqueòleg i l'arquitecte, en *Arquitectura y clasicismo en Pedro José Márquez* (1987), tan sols Delfín Rodríguez s'introdueix en el que defensà Milizia estèticament. Un buit bibliogràfic que vam assenyalar l'any 2005.⁸¹

El tractat de Milizia *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs* (1781) gaudí de més èxit historiogràfic. La Junta de Comerç de Barcelona publicava la traducció de l'arquitecte Ignasi March (1811) gràcies a la intervenció d'un altre l'arquitecte, Pere Serra, titulada *l'Arte de saber ver en las bellas artes del diseño* (1823). Consisteix en una font documental impresa

⁷⁸ Cacciotti-Mora 1996, 73-74, Mora 1998, 47, Moleón 2002, 48-63 i Moleón 2003, 12.

⁷⁹ Els tràmits de l'elaboració foren descrits per Azara a Bodoni (Ciavarella 1979, I, 4-5) i a Eugenio Llaguno (Salas 1946, I, II i IV).

⁸⁰ Fonamentà la seva hipòtesi en la pintura de Francisco Javier Ramos en el Palau d'Espanya i associà el plànol que Azara té a les mans amb el túmul que s'erigí a Roma per a Carles III. Aquest fet és impossible perquè la pintura correspon a 1784, i el projecte del túmul fou de 1789.

⁸¹ García Portugués 2005-I. En aquest moment hi ha una investigació en marxa sobre Francesco Milizia en la Universidad de Málaga a càrrec de Juan Maria Montijano. Les seves primeres publicacions han consistit en la participació en les Jornades celebrades a Trujillo (Montijano 2005), en l'article titulat *La arquitectura española y sus arquitectos vistos por Francesco Milizia* (Montijano 2006-I), en premsa, i en la comunicació *Diversidad arquitectónica y tradición literaria en los apuntes sobre arquitectura inca y*

imprescindible per al nostre estudi a causa de la repercussió que tingué en el nostre país. En *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1883), Marcelino Menéndez criticà l'edició per considerar que seguia les preferències que va descriure Azara en les *Obras de Mengs* (1780).

L'admiració pels escrits de l'arquitecte en els cercles erudits barcelonins fou estudiada l'any 1983 per Josep Maria Montaner en *Anàlisi del procés de transformació del cos de coneixements arquitectònics a Catalunya 1714-1859* i publicada el 1990 com *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Així mateix, assenyalava la intenció de l'arquitecte Silvestre Pérez, amb el suport d'Azara, de traduir al castellà els *Principi di Architettura civile* de Francesco Milizia, com abans ho havia fet Carlos Sambricio en *La Arquitectura Española de la Ilustración* (1986).⁸²

La panacea dels tractats en el segle XVIII espanyol havia estat *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724) d'Antonio Palomino, un llibre que quedà desfasat abans de finalitzar el segle.⁸³ En *Cartas a Bosarte desde Roma (correspondencia de Pedro García de la Huerta, Azara, Silvestre Pérez y Mengs con el secretario de la Academia de San Fernando)* (1990), José Enrique García recollia l'interès d'Isidoro Bosarte per reeditar, augmentat amb aclariments, el llibre de Palomino. El projecte resultà frustrat, ja que s'edità tal com s'havia concebut l'original. En la correspondència entre Bosarte i Azara es revela la confiança que tenia el diplomàtic en el viceprotector de la Real Academia de San Fernando com a persona capacitada per a dur a terme aquesta empresa.⁸⁴ Així mateix, els estudis publicats per Bosarte *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona* (1786), i *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos* (1790) són una prova més de la seva afiliació estètica a Mengs. Les dites publicacions han estat objecte de les tesis doctorals de Manuel Ruiz de l'any 1986, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona 1775-1808*, i de Leticia Azcue de l'any 1992, *El Museo de la Real Academia de San Fernando, la Escultura y la Academia*, pel seu contingut sobre la reforma dels plans d'estudis de l'Acadèmia de Madrid. Un text anònim inserit en el *Diario de Barcelona*, el «Discurso sobre la Restauracion de las Bellas Artes de España» (1794) fou atribuït a Bosarte. Primerament fou transcrit i

musulmana de Francesco Milizia. Primera aproximación, presentada en el XVI Congrés del CEHA, Montijano 2006-II, I, 375-381.

⁸² Sambricio 1986, 387 i Montaner 1990, 261. Dada que testimoniem documentalment en García Portugués 2005-I.

⁸³ Azara es manifestà sobre el seu pobre contingut partint de la seva visió des d'Itàlia en les seves cartes a Eugenio Llaguno transcrits per Salas, ja esmentades (1946).

⁸⁴ García Melero 1990, 353-359.

analitzat per Rosa Maria Subirana Rebull en *El gravat i les arts del llibre* (2000), i més endavant conjuntament amb Joan Ramon Triadó en l'estudi *En torno al Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes de España y la huella teórica de Isidoro Bosarte en el arte catalán* (2002). Aquestes indagacions feien un repàs de totes les publicacions de Bosarte, les quals demostren novament la seva fidelitat a les *Obras de Mengs* i a altres tractats que va promoure Azara.

Les *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación* (1789) d'Esteban de Arteaga és un exemple de la seva afinitat al pensament estètic d'Azara. Repetidament ens hem referit a la *Historia de las Ideas Estéticas* (1883) de Menéndez Pelayo per testimoniar l'ambient filosòfic i les aportacions d'Azara i les dels seus amics i col·laboradors des d'una concepció estètica molt diferent i, per tant, contrària a les formulacions acadèmiques del segle XVIII, moltes vegades titllades d'eclèctiques i errònies. Tot i així, s'excedeix quan Menéndez afirma que els clàssics promoguts pel nostre diplomàtic eren obres d'Esteban de Arteaga.⁸⁵

En *Esteban de Arteaga. La belleza ideal i en La cultura Hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles-Hispanoamericanos-Filipinos 1767-1814*,⁸⁶ els anys 1943 i 1966, Miquel Batllori no sols contradeia la postura de Menéndez i rebatia el protagonisme d'Arteaga, sinó que deixava clar quins foren els ajudants d'Azara i ressaltava el paper del diplomàtic com a protector del jesuïta.⁸⁷ En *Ideario estético de Esteban de Arteaga* (1943), analitzava el pensament estètic d'Arteaga i el d'altres erudits, i trobava que en alguns conceptes aquest era contrari a les propostes de Francesco Milizia. També assenyalava les seves reserves amb les idees de Winckelmann i Mengs i la seva afinitat amb les del seu amic i mecenes. En *Esteban de Arteaga, por el P. Miguel Batllori* (1944), Francisco Mirabent elogiava la recerca de l'historiador i destacava la importància de la *Belleza Ideal* d'Arteaga en la doctrina estètica al tombant del segle, quan es debatia entre el barroc agonitzant, el rococó massa edulcorat i el naixement del neoclassicisme; finalment situava Arteaga com un ferm seguidor de Winckelmann, Mengs, Sulzer i Azara.

En *Jovellanos y las Bellas Artes* (1946) i en *Juicios estéticos de José Nicolás de Azara* (1949), Ricardo del Arco mostrava el vessant classicista d'Arteaga en relació amb l'estètica difosa per Azara en les *Obras de Mengs*, tot i que prenia com a font bibliogràfica l'estudi del preromàntic Menéndez Pelayo (1883).

⁸⁵ Menéndez 1883, 1120; Rousseau 1913, 98 s'afegeix a la postura estètica de Menéndez.

⁸⁶ Batllori 1943-I, XXIV-XXXI i Batllori 1966, 36.

⁸⁷ Vegeu la carta d'Azara al comte de la Cañada de 12/12/1792, amb el propòsit de triplicar la pensió d'Arteaga a fi que pogués dur a terme més treballs de recerca. El seu protector el qualifica de «capaz de desempeñar éstas y qualquiera otra comisión literaria». Jordán 1995, doc. 154.

La visió estètica d'Eva Marja en *Actualidad y alcance de las ideas estéticas de Esteban de Arteaga* (1973) pretenia aclarir els diferents conceptes estètics que giraven al voltant del gust i del sentiment. També incidia en la reacció d'aquest pensament en contra de l'accepció racional i superficial del concepte del «*Bon goût*» francès, basat en regles arbitràries convertides en una mera convenció. És una visió estètica del segle XX que mira de comprendre les repercussions d'aquests estetes en l'art.

El treball arqueològic de Pedro José Márquez com a difusor de l'arquitectura vitruviana el recopilà Delfín Rodríguez. Tenia en compte totes les seves publicacions: *Delle case di città degli antichi romani, secondo la dottrina de Vitruvio* (1795); *Delle ville di Plinio il giovane* (1796); *Sobre lo bello en general* (Madrid, 1801); *Dell'ordine Dorico* (Roma, 1803); *Esercitazioni architettoniche sopra gli spettacoli degli antichi con appendice sul bello in generale* (1808), i *Illustrazione della villa di Mecenate in Tivoli* (Roma, 1812) i les analitzava des del punt de vista estètic en *El orden dórico y la crisis del Vitruvianismo a finales del siglo XVIII, La interpretación de Pedro José Márquez* (1986), en *Arquitectura y clasicismo en Pedro José Márquez* (1987) i en *Marco Lucio Vitruvio Polión. Los diez libros de Arquitectura* (1995). Describia l'impacte estètic que va proporcionar el descobriment d'un pòrtic grec a Villa Mecenate, una excavació promoguda per Azara en la qual col·laboraren pensionats espanyols, i estudiava les diferències filosòfiques entre l'arquitecte i l'arqueòleg. En *Pedro José Márquez en el recuerdo y en la crítica* (1963), anteriorment Justino Fernández s'havia acostat a la producció literària de l'exjesuïta mexicà per valorar Azara com un personatge que sap reconèixer la vàlua dels estudiosos.⁸⁸ En altres estudis s'incidia només en la participació i en la relació de l'arqueòleg amb el diplomàtic, però sense valorar-ne l'aportació dels textos, com per exemple els de Josep Maria Montaner (1990), Javier Jordán (1995), Xavier Dupré (2000) i Pedro Moleón (2003), abans esmentats.

Altres erudits contemporanis a Azara s'interessaren per definir el concepte «*del vero e del bello*» i fer una història de l'art. Giovanni Battista Luigi Giorgio Séroux d'Agincourt va escriure *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decandenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, publicada el 1826, en la qual incloïa les activitats il·lustrades d'Azara, i li dedicava unes paraules com a home implicat a manifestar allò més sublim de l'art.⁸⁹

Les darreres investigacions dedicades a les monografies d'artistes recreaven l'ambient i el gust estètic a començaments del segle XIX, època en què Azara i el seu

⁸⁸ La manca de més treballs sobre els llibres d'estètica, la relació de Márquez amb Azara i la repercussió dels escrits en les arts espanyoles el vam exposar a les Jornades sobre el llibre convocades a Trujillo, i van ser reflectides en una comunicació (García Portugués 2005-I).

⁸⁹ Una font de la qual va beure Andrieux 1962, 222.

entorn cultural mantenien la seva vigència com a màxim exponent de l'estètica i de l'art. Una primera aproximació la realitza Massimo Pantaleoni en *Disegni anatomici di Antonio Canova* (1949), més endavant Anna Riera en la seva tesi doctoral (1994) i Andrea Zanella en *Il Monumento funerario papal da Bernini a Canova* (2000). Per localitzar aquesta relació els dits estudis han hagut d'indagar publicacions del segle XIX, per exemple la de l'escultor Antoine Chrisostome Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages où mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste* (1834); la de Leopoldo de Cicognara, *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova* (1823),⁹⁰ i sobretot, la publicació de l'any 1987 del *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara* (1821), en el qual es destacava l'edició de les *Obras de Mengs* com un dels principals referents del bon gust, i s'esmentaven els tractats estètics de Francesco Milizia publicats en honor d'aquest arquitecte en la *Notizie di Francesco Milizia scritte da lui medesimo* (1804).

L'edició de catàlegs que recullen les principals col·leccions especialitzades en gemmes i camafeus, on figuren les peces d'Azara, no han estat objecte d'interès historiogràfic fins ben avançat el segle passat. Estudis de col·leccions concretes o bé esmentades de retruc, com ara la de Lucia Pircio en *Margarita Casarosa Guadaqui. Ritrattini in cera di epoca Neoclassica. La collezione Santarelli e un'appendice sulle cere antiche del Museo Nazionale di Firenze* (1984), en *Note in margine alla «Descrizione Historia del Museo di Cristiano Denh» di Francesco Maria Dolce* (1991) i en *Le opere di Thorvaldsen nella glittica romana dell'Ottocento* (1991), són el compendi de les poques indagacions que s'han fet en aquesta disciplina en el nostre període investigat. Recentment Beatrice Cacciotti, en *Copie dall'antico tra i ritratti delle collezioni reali spagnole* (2001) i en *La dattiloteca di José Nicolás de Azara* (2003), detallava el contingut pertanyent al nostre protector de les arts en relació amb el fons d'*Il Museo Pio Clementino* d'Ennio Quirino Visconti (1782-1807).

⁹⁰ Pantaleoni 1949, 7, Riera i Mora 1994, 715 i Zanella 2000, 277.

2.4. La incidència d'Azara en els llibres de viatges⁹¹

Els diaris, les cartes i les memòries d'alguns viatgers són un material útil com a fonts documentals impreses per poder apreciar com es produí el canvi cap el nou gust estètic. Per tant, els protagonistes seran Roma, les seves rodalies i els indrets que conservaren vestigis de l'Antiguitat clàssica. També, i sobretot per al nostre estudi, aquelles activitats artístiques i culturals que es dugueren a terme per refermar el nou estil que s'anava imposant. En aquest moviment de canvi hem detectat la participació d'Azara i la d'alguns pensionats espanyols sota la seva tutela, i hem comprovat que, tot i el ressò europeu, hi ha una manca d'investigacions basades en els llibres de viatges. Així, ens trobem que publicacions com *I quaderni di viaggio (1779-1780)* d'Antonio Canova, el *Viatge a Itàlia (1786-1788)* de Johann Wolfgang Goethe i el *Viage a Italia (Londres 1793-Madrid 1797)* de Leandro Fernández de Moratín, per esmentar-ne algunes, han tingut un tractament diferent en la bibliografia, i només en el millor dels casos és assenyalada la trobada entre Azara i el viatger, sense aprofundir en el motiu i les circumstàncies sota les quals combregaren.

Per tant, i d'acord amb els llibres de viatges que hem utilitzat, la transcripció de 1959 d'Elena Bassi dels escrits d'*Antonio Canova. I quaderni di viaggio (1779-1780)* constitueix la nostra primera font bibliogràfica consultada. Entre les notes afegides al text per Bassi, hi menciona l'amistat de Winckelmann i Azara, una dada no sustentada documentalment, basada en la biografia del diplomàtic de Basilio Sebastian Castellanos (1849-1850).⁹² Tot i la importància d'aquest treball, només la visita de Canova a la casa d'Azara, acompanyat per Francesco Milizia, ha estat l'única informació recollida sobre això per la bibliografia, i concretament en els estudis de Beatrice Cacciotti (1993) i Javier Jordán (2000).

Tot i la rellevància del *Viage per España (1772-1794)* d'Antonio Ponz com a font impresa referencial de molts treballs de recerca d'aquest període, l'obra per si mateix no ha estat estudiada a fons. Per a la nostra indagació, la menció d'aquesta font ha estat constant. Tot i així, hem de remarcar que les activitats promotores d'Azara no han estat tingudes en compte en altres recerques, probablement s'han descartat per referir-se a Espanya i per considerar que aquest viatger poc podia aportar sobre el que succeïa a Roma. Per contra, en realitat dedica força espai al nostre diplomàtic com un

⁹¹ Vam presentar un avançament sobre aquest tema en el Congrés del CEHA que se celebrà l'any 2004 a Palma de Mallorca. García Portugués 2004-II.

L'ordre seguit en la nostra exposició ha estat prioritàriament cronològic, segons l'aparició de les fonts impreses, i hi hem inclòs la ventura bibliogràfica de cadascuna, tot i que en algunes ocasions ens ha estat impossible per la manca d'estudis sobre la matèria.

⁹² Castellanos 1849-1850, I, 43, recollida per Bassi 1959, 137, n.2.

exemple a emular per altres il·lustrats espanyols en la seva activitat de promotor de les arts i mecenes.

L'edició del viatge de Juan Andrés, fruit de la correspondència amb el seu germà Carlos Andrés, titulada *Cartas familiares del abate D. Juan Andres a su hermano D. Carlos Andres* (1786), conté nombroses referències a l'Azara col·leccionista, bibliòfil i erudit, a més de recrear l'ambient il·lustrat de la ciutat. Atesa la importància del text, la bibliografia cita alguns fragments en funció de l'objectiu de cada estudi. Per exemple Castellanos, el biògraf de la família d'Azara, ressaltava els seus cenacles, la biblioteca i les col·leccions; per a Miquel Batllori l'important foren les reunions erudites, i per a Gabriel Sánchez i Javier Jordán ho eren el bon gust estètic i el talent d'Azara en la promoció de tractats.⁹³ Per al nostre treball, aquest viatger constitueix una font impresa de primera mà per conèixer l'àmbit cultural en què es movia el diplomàtic aragonès.

En el *Viatge a Itàlia* (1786-1788) de Johann Wolfgang Goethe (1786-1788) vam descobrir l'èmfasi que va posar aquest viatger a l'hora de valorar les *Obras de Mengs* (1780). Una visió filosòfica de l'art que no s'havia indicat en la bibliografia, així com la participació d'Azara.

La bibliografia ha estat més respectuosa posant en relació Johann Gottfried Herder amb Azara. Gabriel Sánchez havia trobat en l'edició de Múnic de l'any 1989 de *l'Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789* la seva font d'estudi, mentre que Javier Jordán arribava a la mateixa síntesi a través de l'edició berlinesa de 1980, *Blob, für Dich geschrieben. Briefe und Aufzeichnungen über eine Reise nach Italian 1788/1789*.

En *Il viaggio in Italia di Pietro De Lama. La formazione di un archeologo in età neoclassica* (2003),⁹⁴ Anna Maria Riccomini incloïa unes notes aclaridores històriques i biogràfiques sobre els personatges que hi surten. En aquest cas, el nom d'Azara és destacat, tot i que realitza algunes afirmacions dubtoses, poc fiables i en alguns casos errònies, per exemple donar per certa l'amistat del diplomàtic amb Winckelmann o atorgar-li l'ambaixada davant la Santa Seu, l'any 1769.

D'entre els llibres de viatges que més hem utilitzat en la nostra recerca, a excepció de l'abans esmentat treball d'Elena Bassi (1959) sobre el viatge de Canova, el *Viage a Italia (Londres 1793-Madrid 1797)* de Leandro Fernández de Moratín disposa de les acurades recerques de Belén Tejerina i René i Mireille Andioc. En transcriure el text, Tejerina inclou notes a peu de pàgina que són aclariments i contextualitzacions

⁹³ Castellanos 1849-50, II, 279-80; Batllori 1966, 28; Sánchez Espinosa 1994-I, 367; i n. 129, Jordán 2000, 74.

⁹⁴ Viatjà per Itàlia del 26 de novembre de 1790 al 2 de maig de 1791. Per Roma, hi va passar del 24 de desembre a l'1 de març de 1791, i hi va tornar del 6 al 19 d'abril.

amb fonts documentals del moment. El viatge conté en moltes ocasions dades repetides, les quals són presentades en un text telegràfic, probablement pel fet de basar-se en el seu diari. Recrea l'ambient cultural d'Azara en un moment força difícil i complicat per a l'activitat política del diplomàtic. Així, tant el *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)* com l'*Epistolario de Leandro Fernández de Moratín [21 d'agost de 1782 al 4 de juny de 1828]*, el primer transcrit i analitzat per René i Mireille Andioc (1968) i el segon per René Andioc (1973), aporten dades documentals que complementen i confirmen algunes de les activitats culturals en què participà Moratín. Tots aquests afegiments contribueixen a entendre l'ambient cultural romà del final del segle XVIII.

Una de les aportacions de Belén Tejerina és haver trobat la font d'inspiració de Moratín en l'elaboració del seu viatge: el *Viage fuera de España* d'Antonio Ponz (Madrid, 1785), els set volums del *Voyage d'Italie* de Charles Nicolas Cochin (París, 1769 i 1773), i el *Voyage d'un françois en Italie fait dans les années 1765-1766* de Joseph Jérôme Lalande, publicat a Venècia-París, 1769 i reeditat el 1787. I també haver assenyalat que les seves valoracions estètiques estaven basades en la *Història de l'art* de Winckelmann i les *Obras de Mengs* d'Azara.⁹⁵

A més de les nombroses publicacions de l'antiquari Giuseppe Antoni Guattani sobre les activitats artístiques i culturals abans esmentades, en l'edició de *Roma antica* (1795) i *Roma descritta ed illustrata* (1805) descobrim que la incidència del nostre promotor en la bibliografia ha estat desigual. Tot i així, Andrea Busiri en *Privilegi nobiliari e cavallereschi dei Presidenti della Accademia di S.Luca* (1960) i Anna Riera (1994) en la seva tesi orientada als escultors que es van estar a Roma, referenciada més amunt, s'interessen pel ressò d'aquestes edicions i, de retruc, destaquen l'ambient filosòfic i cultural de Roma posant de relleu el paper d'Azara.

Divers ha estat el tractament del *Viage de España, Francia, é Italia* (1806-1807) de Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conjunt d'escrits fets al nostre entendre al tombant del segle. Sobre el volum quart acotat a Roma, no hi hem trobat cap referència bibliogràfica, mentre que del primer volum, centrat a Espanya, alguns estudiosos n'han transcrit algun fragment per destacar un esdeveniment puntual. Joan Ramon Triadó, per exemple, en *Escultura Moderna, L'escultura de la Il·lustració* (1998), descriu els guarniments de l'edifici de Llotja i esmenta els escultors catalans que hi participaren per rebre els reis l'any 1802.⁹⁶

Així mateix, l'autor del *Saggio Pittorico, e dell'Osservatore delle Belle Arti in Roma* (1786), Michelangelo Prunetti, sota el patrocini de Manuel Godoy escrivia el

⁹⁵ Tejerina 1988, 18.

⁹⁶ Triadó 1998, 114.

Viaggio Pittorico-antiquario d'Italia e Sicilia (1820), en el qual adjuntava unes *Riflessioni preliminari de farsi de chi vuole invaprendere il Viaggio d'Italia, relativamente alle Belle Arti ed Antichità*. La seva descripció de Villa Celimontana,⁹⁷ llavors propietat del príncep de la Pau, tot i que guarda un paral·lelisme amb el concepte estètic que aplicà Winckelmann per embellir Villa Albani, no ha estat tinguda en compte per la bibliografia.

Altres publicacions de llibres de viatges d'aquest període s'han inclòs en la bibliografia pel fet de descriure l'ambient cultural i artístic d'Azara. Tenim, per exemple, les diferents edicions de Giuseppe Vasi del seu *Itinerario istruttivo di Roma*.⁹⁸ Tot i així, l'estudi d'Anna Riera (1994) torna a ser un referent per la informació que proporciona sobre les guies i els manuals que feien servir els viatgers per orientar i dirigir el seu viatge.⁹⁹

Per concloure, hem de dir que el tractament de l'estudi d'aquests escrits dels viatgers ha estat molt desigual. En el millor dels casos hem disposat de la reedició dels textos dels viatgers amb notes aclaridores com *I quaderni di viaggio (1779-1780)* d'Antonio Canova i el *Viage a Italia (Londres 1793-Madrid 1797)* de Leandro Fernández de Moratín. En altres ocasions s'ha fet una breu síntesi, com la de *Blob, für Dich geschrieben. Briefe und Aufzeichnungen über eine Reise nach Italian 1788/1789* (Berlín, 1980) o *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789* (Múnic, 1989) de Johann Gottfried Herder, un tema puntual per les contínues referències al món d'Azara en els estudis de Gabriel Sánchez (1994) i Javier Jordán (2000). Altres llibres s'han tornat a editar, com el *Viatge a Itàlia (1786-1788)* de Johann Wolfgang Goethe i el *Viage de España (1772-1794)* d'Antonio Ponz, i, en el pitjor dels casos, s'ha hagut de cercar la font documental, com en les *Cartas familiares...* (1786) de Juan Andrés i el *Viage de España, Francia, é Italia (1806-1807)* de Nicolás de la Cruz, per esmentar-ne alguns exemples.

Per aquest motiu, ens adonem que fins ara l'interès per desvetllar el món cultural d'Azara a través dels llibres de viatges ha estat objecte d'estudi d'una manera parcial, tan sols amb breus referències sobre alguns dels viatges aquí exposats. Per tant, a aquest apropament hem d'afegir el nostre avenç en *José Nicolás de Azara y su incidencia en los libros de viajes* (2004) on descobrim què significà el nostre promotor de les arts en aquest període a través d'aquest tipus de llibres.

⁹⁷ Prunetti 1820, II, 44-46.

⁹⁸ Sobre les diferents edicions i l'aportació d'aquest llibre de viatges, dediquem uns quants paràgrafs en la part II d'aquest treball dedicat als llibres de viatges.

⁹⁹ Riera i Mora 1994, 355-368.

Molt divers ha estat el tractament dels viatgers anglesos d'aquest període per part dels investigadors. Les característiques comercials d'aquests no permeten classificar-los com a fonts impreses, sinó com a objecte d'estudi a través de les seves activitats com a col·leccionistes i marxants, i en moltes ocasions com mecenes en la promoció d'obres. Així, la recerca de 1983 de Bernard Denvir titulada *The Eighteenth Century. Art, design and society, 1689-1789*, especialment el capítol «The English in Rome», ha resultat fonamental per conèixer les *Memoirs* (1780) del pintor paisatgista Thomas Jones, la correspondència del pintor i també marxant Thomas Jenkins i la recreació de les activitats artístiques del marxant i també escultor i gravador Nathaniel. Aquests experts antiquaris es van relacionar amb Azara, per exemple protagonitzaren la venda de les pintures trobades a Villa Negroni al bisbe de Derry.

Arran d'aquests viatges sorgiren un munt de publicacions londinenques orientades a reproduir les col·leccions del seu propi país, com ara les *Anecdotes of Eminent Painters in Spain with Cursory Remarks upon the present State of Arts in that Kingdom* (1782) de Richard Cumberland, el mateix autor que traduí a l'anglès les *Obras de Mengs* (1796). Com a admirador del pintor filòsof viatjà a Espanya entre els anys 1780 i 1781, i en les seves *Memoirs*, publicades a Londres l'any 1806, proporcionava informació sobre el comerç d'antiguitats a Roma, l'ajut i la coneixença entre Thomas Jenkins i Mengs, i afegia el nom d'altres aristòcrates i col·leccionistes anglesos, com Horace Walpole i Gavino Hamilton. A través d'estudis col·laterals com el d'I. J. Rose, *Un proyecto dieciochesco malogrado: El plan de reproducir en grabados los cuadros principales existentes en las colecciones reales españolas* (1981), el de Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779 and his British Patrons* (1993) i el de José Luis Sancho, *Mengs at the Palacio Real* (1997), tots tres interessats en la pintura dels palaus reials espanyols¹⁰⁰ provocaren una atracció generalitzada vers el nostre patrimoni del segle XIX, iniciat al final del segle XVIII. També hi destacaren el paper dels viatgers cèlebres com a difusors estètics.

I. J. Rose constata en el seu estudi el pas de J. F. Bourgoing i J. B. P. Lebrun pel nostre país i s'endinsava en les seves publicacions, els quatre volums de *Modern State of Spain* (Londres, 1808) i el *Recueil de Gravures au Trait, a l'eau forte, et ombrées, D'après un choix de tableaux de Toutes les Ecoles, Recueillis dans un voyage fait en Espagne ... 1807 et 1808* (París, 1809).

Així mateix, buscant quin fou el ressò d'aquests llibres a Espanya, hem comprovat que tot i que van proliferar durant el segle XIX i que del segle XVIII considerem clau el d'Antonio Ponz, no s'ha dut un buidatge des del punt de vista artístic

¹⁰⁰ Rose 1981, 179, n. 1, Roettgen 1993, 9-24 i 152-154 i Sancho 1997, 518.

per remarcar la seva importància en la història. En aquests llibres hem pogut detectar la petja filosòfica de Mengs, per exemple en el *Viage artístico á varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen* (1804) d'Isidoro Bosarte. També en el d'Antonio Ponz, però, en aquest darrer cas, en *Las Bellas Artes en el Archivo del Conde de Campomanes. Antonio Rafael Mengs-Antonio Ponz* (1978) Juan Carrete destacava les descripcions del viatger per Espanya i el seu paper difusor de l'art pel fet de proporcionar models a les acadèmies espanyoles. Tot i que també tractava l'origen d'aquesta iniciativa, el nostre interès s'ha circumscrit al volum catorzè dedicat a Catalunya. El podem relacionar amb la informació proporcionada per Bosarte a Ponz, un tema que fou destacat per Joan Ramon Triadó i Rosa Maria Subirana Rebull en el treball *En torno al Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes de España y la huella teórica de Isidoro Bosarte en el arte catalán* (2002).

Entre el gran nombre de llibres dedicats a posar en relleu la part monumental i artística espanyola i de més ressò dins la bibliografia, hi figura el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806) d'Alexandre Laborde. Fou una edició molt mencionada pels investigadors pel seu contingut en làmines, en molts casos representa un testimoni únic del passat, i és el referent principal de diverses recerques com la d'Emil Hübner *Die antiken Bildwerke in Madrid* (1862), ja esmentada. Semblantment els *Recuerdos y Bellezas de España*, concretament el primer volum dedicat a Catalunya (1839) de Pau Piferrer i Pi i Margall, constitueix un altre exponent que mostra tota la vàlua que hi havia en el nostre país. Ha estat reeditat i esmentat moltes vegades, i objecte d'estudi en motiu del seu centenari per Vicente Mestre en *Recuerdos y Bellezas de España. Su origen ideológico, sus modelos* (1984). Efectua una síntesi del contingut i de les diferents edicions i contextualitza l'obra de Piferrer localitzant els seus precedents en llibres del període il·lustrat del segle XVIII¹⁰¹ i també els seus conseqüents romàntics.

Altres investigacions prenen com a referència aquesta publicació i la mencionen puntualment, com el treball de Rosa Maria Subirana Rebull, *El gravat i les arts del llibre*, col·lecció *Art de Catalunya Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells. Ars Cataloniae* (2000) en referir-se a l'edició *España. Obra pintoresca* (1842) de Pi i Margall, sorgida després de l'èxit dels *Recuerdos de España* pel seu valor com a font per localitzar reproduccions calcogràfiques.¹⁰² Així, aquesta edició de Piferrer i Pi i

¹⁰¹ Constitueix una prova de la continuïtat dels viatges de Ponz i Bosarte i un exemple aïllat del ressò que ha tingut en la nostra bibliografia. És un treball de recerca obert que mereix ser continuat. Segueix els passos d'Antonio de Ponz (1772-1794) i els d'Isidoro Bosarte en el *Viage artístico á varios pueblos de España* (1804) pel fet de recopilar les restes romanes.

¹⁰² Subirana 2000-II, 212.

Margall, junt amb el viatge de Ponz, són el punt de partida de futures recerques, tals com la de l'historiador Avelino Pi i Arimon en *Barcelona Antigua y Moderna* (1850-1854), considerada fonamental per conèixer l'ambient cultural a la Catalunya del segle XIX.

Per tot el que hem assenyalat, considerem que cal un estudi recopilador d'aquestes fonts documentals impreses, ja que suposem que encara s'hi podria trobar nova informació i, fins i tot, es poden plantejar noves hipòtesis amb vista a futures investigacions. Per aquest motiu, només ens hi aproximem amb la nostra aportació, ja que el nostre objectiu és analitzar la incidència d'Azara en aquests llibres i el ressò que va tenir en el nostre país.¹⁰³

2.5. Estudis sobre la praxi i l'estètica dels consiliaris i professors de les escoles i acadèmies espanyoles

Per conèixer quin fou el dogmatisme disciplinari i l'estètica seguida en les acadèmies i escoles espanyoles del període que ens ocupa, els investigadors han tingut les *Obras de Mengs* (1780) com una font impresa imprescindible, útil per als professors i orientadora per als consiliaris. Tant el catàleg de la pintura de Mengs com les obres d'altres artistes recomanats i les peces de l'Antiguitat clàssica que destaca el text han permès als estudiosos detectar la incidència dels suggeriments d'Azara en la praxi docent, un dels objectius de la nostra tesi.

La primera i més completa recerca que recull totes les activitats i la història de la Real Academia de San Fernando des de la seva creació és la de Claude Bédât, publicada a Tolouse l'any 1974, amb el títol *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, investigació que és un referent d'altres treballs. S'endinsava en les influències estilístiques practicades en les acadèmies i escoles espanyoles del segle XVIII. Col·locava el pintor Mengs com a protagonista de la instauració d'una teoria neoclàssica i entre els seus fidels seguidors distingia Felipe de Castro, Antonio Ponz, Gaspar Melchor de Jovellanos, Mariano Salvador Maella, Francisco Bayeu i Manuel Salvador Carmona. Així mateix, donava informació sobre l'organització dels estudis, els pensionats i les connexions estètiques entre París i Roma. En un estudi previ de l'any 1967, Bédât havia fet un avançament on s'apropava al contingut de *La Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1793*, i l'any 1970 feia una relació dels *Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia de 1797: Inventario*

¹⁰³ Tenim coneixement del treball d'investigació d'Elisa Arnau encaminat a omplir aquest buit, acotat a Barcelona des del 1500 fins al 1850.

revelador de influencias artísticas. Aquestes recerques li permeteren conèixer la tendència estètica aplicada en la formació dels artistes espanyols. Posteriorment, l'any 1982, n'acotava la temàtica en *Los académicos y las Juntas 1752-1808*. En conjunt són indagacions en què es perfila la sintonia estètica difosa per Azara, d'acord amb els escrits i la manera de procedir del pintor Mengs.

Una investigació de Vicente Palacio, anterior a la de Bédar, feta des d'una visió política, mostrava l'intent dels il·lustrats per imposar la seva ideologia en el vessant religiós, social, econòmic, polític i cultural en *El despotismo ilustrado español* (1947). S'aproximava a l'origen de la creació de les acadèmies per destacar la necessitat d'establir nous ensenyaments essencialment pràctics amb el propòsit de millorar els oficis arreu del país. Més tard, en *Los españoles de la Ilustración* (1964), posava un èmfasi especial en les reformes estatutàries del comte de Campomanes i el de Floridablanca, i en els canvis que experimentà l'ensenyament amb l'extinció de la Companyia de Jesús.

Un estudi continuador de les recerques de Bédar el presentava Carlos Sambricio en *Las Oraciones en la Academia de San Fernando* (1976), en el qual donava a conèixer el pensament estètic a través dels discursos pronunciats en diferents actes acadèmics.

En *El Completo y formal inventario de ... D. Juan Domingo Oliveri* (1976), Maria Teresa Tárrega recollia la informació d'una de les primeres adquisicions de models per a l'Acadèmia l'any 1745, entre les quals figuraven guixos de l'Antiguitat clàssica i estampes de l'obra de Rafael.

Dins *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII* (1977), Ignacio Henares dedicava tot un apartat a detallar els actes de lliurament de premis i els discursos celebrats en la Real Academia de San Fernando. La recerca ens ha permès comprovar els paral·lelismes amb el procediment seguit per l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, sobretot en la utilització dels mateixos models. En aquesta línia que aporta informació sobre la praxi docent, tenim l'estudi d'A. T. Sanmartín i M. Silvestre en *Estampas y planchas de la Real Academia en el Museo de Bellas Artes de Valencia* (1982). També, una continuació de la recerca de Claude Bédar és l'*Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII* (1988) de M. P. Fernández i M. A. Sánchez, en la qual s'ampliava la llista de personatges relacionats amb Azara.

Així mateix, la tesi doctoral de Andrés Úbeda *Pintura, mentalidad e ideología en la Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1988) plantejava els intents de reformes educatives produïdes abans de la creació de l'Acadèmia fins a la separació de

l'alumnat entre artistes i artesans. Una de les aportacions d'aquest treball consistí a ressaltar el dogmatisme establert per Antonio Rafael Mengs en els anys seixanta del segle XVIII, metodologia que perdurà fins a l'escissió de les dues línies d'estudis en la praxi acadèmica. També mostrava la incapacitat de la institució docent per dur els dos ensenyaments i el paper rellevant jugat pels secretaris, amb figures com Antonio Ponz i Isidoro Bosarte. Prèviament, Úbeda havia assenyalat aquesta influència de Mengs en *Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1987).

En *Sobre Carlos III y la Academia de San Fernando* (1989), José Manuel Pita Andrade proporcionava informació sobre els inicis de l'Acadèmia, i Isabel Azcárate, l'any 1985, tractava els models que es demanaven en els concursos en *Inventario de Dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de San Fernando realizadas entre los años 1818 y 1857*. Posteriorment, l'any 1988, juntament amb Maria Victoria Durá i Elena Rivera, continuaven el seu interès en aquest tema i abastaven un període més llarg, des de l'inici de l'Acadèmia fins passat més de mig segle XX, en *Inventario de Dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)*. L'any 1994, amb altres col·laboradors, presentaven un compendi per anys sobre els temes sol·licitats en els concursos per la matèria de pintura en *Historia y Alegoría, Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. En general són uns catàlegs que aporten informació sobre els models més habituals utilitzats en l'Acadèmia, els quals es poden vincular amb els que es van fer servir en la praxi educativa de l'Escola barcelonina. D'aquesta manera ens proporcionen material amb el qual podem constatar quin fou el seguiment dels models que havia proposat Azara en les *Obras de Mengs* (1780). En una altra publicació de la mateixa Acadèmia, en la qual intervingueren diversos estudiosos, titulada *Los premios de la Academia* (1991), figuraven indexats els guanyadors de la classe de pintura i les obres premiades des del seu inici i s'inclouïen algunes de les medalles gravades presents en el fons d'aquesta institució.

En el primer volum de la seva tesi doctoral *El Museo de la Real Academia de San Fernando, la Escultura y la Academia* (1992), Leticia Azcue emfasitzava el contingut escultòric de l'Acadèmia per mostrar l'evolució estilística de l'escultura. Posava especialment en relleu els ajuts facilitats als pensionats, la importància dels buidatges i la restauració en l'aprenentatge, i els discursos i textos com a eixos fonamentals per evidenciar l'estètica del moment. En el segon volum documentava l'origen i la fortuna de cadascuna de les obres del catàleg. En l'estudi *Inventario de las*

colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1986) prèviament havia avançat el que acabà sent el catàleg de la seva tesi. Més endavant feia una valoració de l'escultura realitzada pels pensionats i informava de la seva repercussió en l'evolució estilística de l'Acadèmia en *Los escultores españoles y las pensiones en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII* (1993). En *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1994) continuava la seva investigació preliminar de *Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la dinastía Pagniucci* (1991), recerques orientades a mostrar els models que es feien servir en l'Acadèmia.

A partir dels anys noranta, dins la bibliografia hi ha una tendència per estudiar l'arquitectura de l'Acadèmia. L'any 1977 Ignacio Henares havia iniciat una línia d'aproximació sobre els discursos llegits en l'àmbit acadèmic, la qual fou seguida per Delfín Rodríguez l'any 1992 en *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*. Així mateix, es realitzaren els inventaris de Silvia Arbaiza i Carmen Heras sobre els dibuixos conservats d'aquesta disciplina, abans esmentats. El primer se cenyia en el *Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando* (1994). Més tard, catalogats pels tipus d'arquitectura, detallaven els treballs dels deixebles que passaren pel centre en *Inventario de los dibujos arquitectónicos de los siglos XVIII-XIX en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (2000-2002).

Les indagacions de Maria Pemán i Juan Pablo Wert aportaven informació sobre dues figures rellevants del pensament i del col·leccionisme il·lustrat, d'acord amb les premisses estètiques d'Azara. En *La colección artística de don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz* (1978) i en *Estampas y Libros que vió Goya en casa de Sebastián Martínez* (1992) Pemán ens donava a conèixer el contingut de la col·lecció i biblioteca de l'il·lustrat gadità, el qual ens permeté comprovar les coincidències en la preferència de les obres dels mateixos artistes com a models i els llibres que el nostre promotor de les arts aconsellà. En *Jovellanos «aficionado». Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística* (1988), Wert presentava un il·lustrat de pes dins l'Acadèmia molt proper filosòficament a Azara.

Tal com els investigadors s'havien interessat en el funcionament i la praxi docent en la Real Academia de San Fernando, altres recerques anaren orientades en l'anàlisi i la concreció dels mateixos objectius en les acadèmies i escoles creades arreu d'Espanya. Un dels primers estudis que tractava les relacions entre acadèmies i escoles era *La Academia valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia* (1945) de F. M. Garín. Incloïa els intercanvis de regals amb

l'Escola barcelonina i les altes i baixes dels titulats acadèmics, entre els quals constava la baixa per defunció d'Azara. En *Educació professional i desenvolupament econòmic: les escoles de la Junta de Comerç* (1981), Roberto Fernández i Elena Sierco assenyalaven l'origen de les escoles al final del segle XVIII i l'inici del XIX com a producte de la millora econòmica industrial i comercial.

A Espanya, entre les escoles protagonistes del final del segle XVIII hi figurava la de Cadis. En *El academicismo en las artes figurativas gaditanas* (1984), Antonio de la Banda es remuntava als seus inicis per destacar la incorporació en el professorat d'artistes que havien estat pensionats a Roma sota la tutela d'Azara.

De l'estudi de Francisco José León en *Política académica de Carlos III, Creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia* (1989), cal assenyalar el centralisme exercit per l'Acadèmia de Madrid en el funcionament de la valenciana, com a exemple del que succeí en altres escoles espanyoles. Així, en *El centralismo borbónico y la escuela de Bellas Artes de Barcelona* (1989), Andrés Úbeda abordava el tema de la política seguida pels il·lustrats de la Cort per fer-se amb el poder regulador de les arts. També detallava els intents des de l'Escola de Barcelona per aconseguir que fos una acadèmia, encara que ja funcionava com a tal.

Entre els estudis que incidiren en l'origen i posterior expansió de l'Acadèmia barcelonina hi trobem el d'A. Ruíz y Pablo de 1919, *Historia de la Real Junta particular de comercio de Barcelona (1758 a 1847)*; el de 1951 de Cèsar Martinell, *La escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*; el de 1957 de Jaume Carrera, *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona (1775-1901)*, i el de 1964 de Frederic Marès, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Algunes aportacions més recents ampliaven i donaven a conèixer el funcionament de l'Escola, com l'estudi de Santiago Alcolea, *Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art català del segle XVIII* (1984); la tesi de llicenciatura de 1985, *Pasqual Pere Moles i Corones, València 1741-Barcelona 1797*, de Rosa Maria Subirana Rebull, publicada l'any 1990, i l'edició prèvia *Pasqual Pere Moles, primer Director de l'Escola Gratuïta de Dibuix* (1986); la tesi doctoral de 1986, *Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*, de Manuel Ruiz, i la d'Anna Riera, *Antecedentes de la Escuela Gratuita de dibujo de Barcelona: primeros síntomas de renovación de las artes* (1992). Aquests estudis entraven de ple en la idiosincràsia de l'Escola de Llotja i contextualitzaven les activitats docents, les quals ens han permès valorar quina fou l'aportació d'Azara i han constituït un referent continu de recerques posteriors i més especialitzades.

Temes més concrets sobre el funcionament i l'origen de les escoles arreu de Catalunya sota el control i l'ajut de la barcelonina són tractats en la recerca de Ramon

Grabolosa, *Olot, en les arts i en les lletres* (1974). Els primers capítols els dedicava a la creació de l'Escola de Dibuix d'Olot, l'any 1783. Partia dels estudis de Raymond Vayreda dedicats al seu director, *Joan-Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps* (1932) i *Joan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps* (1933), així com de la documentació trobada a l'arxiu conventual del Carme de la Garrotxa. Un treball posterior de Grabolosa titulat *Joan Carles Panyó i Figaró, primer director de les Escoles de Dibuix d'Olot i de Girona* (1976) venia a ser una repetició de la investigació anterior amb petites dades afegides i nova documentació que corroborava la seva aportació precedent. Així mateix, la publicació de *Les cases pairals catalanes* (1965) de Joaquim de Camps, reproduïa algunes de les pintures i les escultures que es conservaren del pas del pintor i de l'escultor Ramon Amadeu per aquelles contrades.

El tema sobre el sistema d'estudi utilitzat per les acadèmies i escoles al final del segle XVIII i la proliferació d'aquestes arreu d'Espanya fou investigat per Nikolaus Pevsner en *Las Academias de Arte: Pasado y Presente* (1982). En aquest treball evidenciava la importància d'aplicar normes acadèmiques enmig del confusionisme existent en la pedagogia artística catalana. Per aquest motiu eren esmentades les convocatòries a premis com a un al·licient per a millorar l'aprenentatge dels deixebles. En *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya* (1986), Alfonso Emilio Pérez Sánchez incidirà en la proliferació d'aquestes escoles d'acord amb el model establert en l'Acadèmia madrilenya com un factor unificador del pensament il·lustrat.

L'any 1990, Salomó Marquès es basava en els treballs de Grabolosa per apropar-se als orígens de l'Escola de Dibuix de l'Ajuntament de Girona (1790-1849) en l'estudi *De l'Escola de Dibuix a l'Escola Municipal de Belles Arts (200 anys de projectes i realitats)*. Tot i aportar dades errònies poc concretes i poc contrastades, establia la relació del bisbe de Girona Lorenzana amb el seu germà l'arquebisbe de Toledo, informació que afiançava la nostra vinculació d'Azara amb el bisbat i les arts gironines. També obria una línia de recerca per trobar els models utilitzats en l'ensenyament gironí conservats en el Museu Municipal.¹⁰⁴

Amb l'afany de desvetllar quins foren els promotors de les escoles de dibuix sorgides a Catalunya dependents de la de Barcelona, en *Promotores de las escuelas de dibujo en Cataluña a finales del siglo XVIII: espíritu ilustrado y factores económicos* (2002) Beatriz García Sánchez tractava d'identificar els objectius primordials que van provocar la seva proliferació.

Un altre tema que ens ha interessat per conèixer quina fou la preferència estètica en l'ambient artístic català ha consistit a apropar-nos al contingut de les biblioteques

¹⁰⁴ Una recerca que està pendent de ser iniciada.

dels prohoms i els artistes més rellevants del final del segle XVIII i l'inici del XIX. En aquest camp hem trobat els estudis d'Enric Moreu Rey: *El pensament il·lustrat a Catalunya* (1966), *Els nuclis il·lustrats i els principals centres de cultura* (1978) i *Sociologia del llibre a Barcelona al segle XVIII* (1980). Recerques que indiquen els col·lectius que posseïen biblioteques en la societat catalana i es destacava la deficient documentació existent a l'Arxiu de Protocols.¹⁰⁵ Una recerca més àmplia fou la tesi doctoral de 1993 de Francesc Xavier Burgos titulada *Imprenta y cultura del libro en la Barcelona del Setecientos (1680-1808)*, tot i que no és prou significativa per a l'enfocament del nostre treball. Per aquest motiu vam haver de recórrer a investigacions més generals i a les monografies sobre l'art a Catalunya per trobar paràgrafs o llistes dedicats a alguna biblioteca concreta dels nostres artistes. Per exemple, l'estudi de 1948 de Cèsar Martinell sobre *El escultor Lluís Bonifàs y Massó 1730-1786* mencionava en poc espai el contingut de la biblioteca dels Bonifàs, qualificada d'especialitzada en d'estereotomia, mètodes geomètrics, tractats d'arquitectura i estudis d'escultura.¹⁰⁶ En *Pasqual Pere Moles i Coronas, València 1741-Barcelona 1797*, l'any 1985 Rosa Maria Subirana Rebull incloïa una relació dels béns del gravador. Manuel Arranz i Joan Fuguet en *El Palau Marc. Els March de Reus i el seu palau a la Rambla de Barcelona* (1987) feien una síntesi de les biblioteques dels arquitectes Joan Soler i Faneca i Josep Renart i Closas. L'any 1990, en *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Josep Maria Montaner enumerava els llibres de l'arquitecte Antoni Celles, un llegat *post-mortem* de l'arquitecte a l'Escola de Barcelona, al qual s'havia referit Joan Bassegoda en *Los maestros de obras de Barcelona* (1973). Altres indagacions també feien referència al contingut de la biblioteca de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona com un complement dels seus estudis dels deixebles, els quals prenién com a font documental la primera relació de llibres conservada a la Llotja coneguda com l'*Inventari Izquierdo* (1810).¹⁰⁷ Prèviament, només el treball d'Enrique Pardo Canalís, *La Casa y Biblioteca del escultor Antonio Solà* (1967), havia tingut com a eix principal tractar el tema de la biblioteca d'un artista.

Per poder assenyalar les mancances de la biblioteca de l'Escola barcelonina, han estat essencials les publicacions de 1967 i 1970 de Claude Bédat: *La Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1793* i *Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia de 1797: Inventario revelador de influencias artísticas*. Així

¹⁰⁵ Censava les dades de l'any 1785 al 1795 de l'Arxiu de Protocols. També va incloure una relació de professions i quantitat de llibres i va excloure les biblioteques conventuals.

¹⁰⁶ Martinell 1948, 84.

¹⁰⁷ *Izquierdo* 1810. Inventari treballat per Riera i Mora 1994, 115-122; Subirana Rebull 1996, 298 i ss.; Triadó 1998, 103-104; García Portugués 2000, 104; Subirana 2003, 651-666.

mateix, en *El primer tractat de gravat calcogràfic a Espanya* (1993) i en *El primer tratado de grabado calcográfico en Espanya* (1994), Eva Figueras feia una relació dels llibres que considerava bàsics per exercir la disciplina del gravat i també posava en evidència els títols no indexats en *l'Inventari Izquierdo* (1810).

2.6. Investigacions a l'entorn dels models defensats per Azara i la seva utilització en l'àmbit artístic català

Els descobriments de les ruïnes d'Herculà (1709-1738), de Pompeia (1748) i de Paestum (c. 1754) fascinaren els viatgers. Itàlia, i concretament Roma, foren el punt d'atracció. Durant tot el segle XVIII a la Ciutat Eterna es posaren en marxa un gran nombre d'excavacions i Azara no fou aliè a aquesta febre, per això va promoure les de Villa Negroni (1777), Villa dei Pisoni (1779) i Villa di Mecenate (1793), origen de les seves esplèndides col·leccions. Així, refermava i augmentava els seus coneixements estètics, històrics i iconogràfics, i proporcionava nous models antics. Per tant, afegint aquestes restes de l'Antiguitat al concepte de bellesa de Winckelmann i Mengs difós per Azara, a més de tots els tractats estètics del seu entorn cultural,¹⁰⁸ aquests escrits passaren a ser fonamentals i actuaren de catalitzadors. Van tenir una funció orientadora i en moltes ocasions van determinar que a Europa se seleccionés un tipus d'obra per a la praxi acadèmica.

Novament les fonts documentals impreses tornaven a ser les protagonistes en aquest capítol. En aquest cas els models defensats per Azara en les *Obras de Mengs*, però també altres publicacions, les quals serviren de referents als viatgers, i els convertiren en seguidors de la nova estètica que s'imposava en el món artístic. Per exemple, el primer volum del *Catalogo degli Antichi monumenti dissotterati dalla discoperta città di Ercolano per ordine della Maestà di Carlo re delle due Sicilie, e di Piacenza, gran principe ereditario di Toscana* (1755-1792) d'Ottavio Antonio Bayardi; els *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* (1752-1767) del comte de Caylus, reeditat per A. Barthelemy l'any 1801; el *Voyage d'Italia* (1758) de Nicolas Cochin; *Paesti Quod Posidonian etiam dixere Rudera. Rovina della Citta di Pesto detta ancora Posidonia* (1784) de Paolo Antonio Paoli, imprès sobre els dissenys del comte de Gazzola, i els *Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle Arti* (1786) de Giovanni Volpato i Raffaello Morghen, entre altres.

¹⁰⁸ Els quals hem anat mencionant com a fonts documentals impreses.

Semblantment, dins la bibliografia consultada haurem d'esperar l'estudi de Mario Praz, en *Gusto neoclásico* (1939), en el qual feia una valoració del que s'entenia per bon gust. Així mateix aportava un nombre considerable d'exemples trets de l'Antiguitat clàssica que serviren de models per a artistes capdavanters, entre els quals esmentava David, Canova i Mengs, sense ometre la pintura de Rafael.

El descobriment de les restes gregues a Paestum fou el tema que interessà S. Lang en *The Early Publications of the Temples at Paestum* (1950) com a indret on es perfilà el gust neoclàssic en l'arquitectura europea. Recull tota una sèrie de publicacions que sorgiren en el segle XVIII per donar a conèixer aquest nou focus grec i els debats sobre el dòric, considerat l'ordre més bell dins la manifestació artística de l'Antiguitat.

Amb motiu del *XVIII Congresso internazionale di Storia dell'Arte* celebrat a Venècia l'any 1955, titulat *Arte Neoclassica*, es compilaven una sèrie d'estudis que incidien en l'estètica neoclàssica i en la figura d'Antonio Canova com al seu màxim representant, publicats l'any 1957. En *La fortuna del gusto Neoclassico e di Antonio Canova*, Mario Praz, a través d'un recorregut per la historiografia de l'escultor, tornava a posar en relleu les posicions negatives, les diferents variacions, les oscil·lacions i les revaloritzacions historiogràfiques d'aquest moviment estilístic. Descrivia en què consistí el que es denominà estil *Imperi* i ens remetia a la primera exposició que va fer servir aquest nom al final del segle XIX, en la qual s'inclouïen obres de col·leccionistes de començaments de segle. En *Canova e la Forma neoclassica*, Valentino Martinelli triava algunes escultures del venecià per concretar l'estil neoclàssic i feia referència a les fonts estètiques del moment, Winckelmann i Mengs. En *Il momento della «conversione» del Canova*, Emilio Lavagnino basava el seu estudi en el viatge de Canova per Itàlia, indicava quines foren les seves relacions amb estetes i artistes i les seves visites a les excavacions napolitanes. Assenyala que fou entre els anys 1781 i 1782 quan Canova realitzà el seu canvi estilístic. En *La parola «Stile» nel periodo Neoclassico*, Nicola Ivanoff concretava quan aparegué l'ús de la paraula estil. Plantejava que correspon només a l'obra realitzada en el període neoclàssic i lligada a l'obra de l'Antiguitat grega, per distingir-la de les d'etapes anteriors i posteriors. En *Appunti su alcune opere minori di Canova e Thorvaldsen*, Jorge B. Hartmann examinava els prototipus antics que utilitzaren els dos escultors i destacava aquells temes que gaudiren de més fama entre els artistes. En *Foscolo e Canova*, Giovanni Fallani connectava el poeta amb l'escultor quant a la sensibilitat i al gust per la classicitat, les presenta com dues ànimes agermanades que expressaven el seu canvi estètic. Aquests dos intèrprets del neoclassicisme també foren objecte de l'estudi de Giampaolo Bordignon, *Il tema delle Grazie in Foscolo e Canova*, el qual avançava un pas endavant ja que desvetllava quins

foren els cànons d'aquest estil. En *Antonio Canova e l'estetica classica morale*, Leonardo Borghese vinculava el venecià amb l'art del segle passat i ressaltava la transformació del Canova berninià cap a un neoclàssic ple de gràcia i elegància en contraposició a la frigidesa i insensibilitat de l'obra de Bertel Thorvaldsen.

Pocs anys més tard, en *Canova dans le Néo-classicisme*, Pierre Francastel posava en relleu l'estil particular de l'escultor sota els principis formulats a Roma, París i Londres al voltant de l'any 1760. Recorria als cànons establerts per Winckelmann, Goethe, Diderot, Quatremère de Quincy, Mengs, fins a arribar a Canova i David com a màxims representants, i després donava l'entrada a l'estil Imperi francès.

En el segle XVIII una de les passions romanes foren les estatuetes de porcellana. En *Statuettes after the Antique. Volpat's Roman Porcelain Factory* (1967), Hugh Honour aportava pistes de l'ambient col·leccionista romà i de la seva tendència estètica neoclàssica. En altres estudis, a través de l'obra de l'escultor Canova, recreava l'ambient anglès a la ciutat i assenyalava que el venecià tenia Mengs com a referent estètic en *Antonio Canova and the Anglo-Romans. Part II: The first years in Roma* (1959) i *Canova's Theseus and the Minotaur* (1969). Així mateix, s'interessà per la biografia d'un dels restauradors de peces de l'Antiguitat clàssica de més èxit a la ciutat en *Vicenzo Pacetti* (1960) i, posteriorment, en l'exposició celebrada sobre el *Neoclassicisme en Burlington House i Victoria & Albert Museum*, l'any 1972, Honour presentava el seu estudi sobre les diferents venus realitzades per Antonio Canova i els seus comitents, i feia ressò de determinats models en el mercat de l'art. En *Canova e l'ottocento* (1968), Pietro Scarpellini també destacava l'obra romana de l'escultor com a model més admirat i seguit pels artistes.

En *Winckelmann, Mengs and Casanova: A Reappraisal of a Famous Eighteenth-Century Forgery* (1972), Thomas Pelzel establí alguns errors d'atribucions, tant d'autors com de temes. Cercava les bases en els escrits de Winckelmann i en les reproduccions trobades i divulgades de les excavacions d'Herculà i Pompeia. Aquests temes han resultat d'un especial interès per plantejar algunes de les nostres hipòtesis desenvolupades en el subcapítol dedicat als models i, sobretot, per trobar la incidència d'Azara en l'art català. Finalment ens introduïa en l'escabrós món del mercat de les falses antiguitats.

L'article *Christopher Hewetson. Tres obras suyas en España* (1973) de Germán Ramallo relacionava Azara amb l'escultor Hewetson. Es fonamentava en el retrats que realitzà de Mengs i del diplomàtic i en les paraules laudatòries incloses per a l'escultor en les *Obras de Mengs*.

La maison Pompéienne du prince Napoléon (1976) de Claude Dejean recollia un dels models més reproduïts en els palaus i residències europees, aquesta vegada en l'avinguda Montaigne, a París.

L'estudi d'Andrea Czére s'apropava a un dels col·laboradors d'Azara en *Esquisses nouvellement decouvertes de Giuseppe Cades aux peintures murales a Ariccia* (1981). En les pintures en el palau Chigi observà la preferència per reinterpretar temes mitològics com el de *Ruggero dans le jardin d'Alcina* i *Rendez-vous de Dalinda et Polinesso*, exemples de com va seguir les pautes reinterpretatives difoses pel nostre promotor de les arts.

En *La sfida rispettosa di Antonio Canova. Genesi e peripezie del «Perseo trionfante»* (1981) i en *Il Perseo di Canova e il Giasone di Thorvaldsen: due modelli di «nudo eroico» a confronto* (1991), Antonio Pinelli seguia les hipòtesis estètiques plantejades per Mario Praz. Comparava algunes de les obres de Canova destacant els seus trets neoclàssics i considerava que l'escultor era el més representatiu d'acord amb les premisses estètiques de Winckelmann i Mengs.

L'estudi de Hetty Joyce *The Ancient Frescoes from the Villa Negroni and their influence in the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (1983) tornava a ser del nostre interès en el capítol dedicat als models per la participació de diferents artistes en el dibuix i gravat dels frescos localitzats a Villa Negroni (1777). Aquesta actuació artística significà la difusió d'aquestes pintures en molts salons de la noblesa arreu d'Europa.

Així mateix, a Espanya trobàvem la difusió dels models promoguts per Azara en *El Catálogo general de la Calcografía Nacional* publicat l'any 1987. És la mostra d'un contingut distribuït per temàtiques i per gravadors i d'unes biografies que completen les recerques realitzades per Juan Carrete en *La Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* (1979) i en *El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada* (1987). Acompanyen el text un inventari de làmines, en el qual hem localitzat força gravats que foren dissenyats per Mengs, entre els quals figuren les pintures de Villa Negroni encarregades per Azara i diverses estampes que formaren part de llibres patrocinats pel nostre promotor de les arts.

El catàleg de l'exposició de 1985, *Images of the Grand Tour. Louis Ducros. 1748-1810*, constitueix un altre exemple del ressò dels models que envoltaren l'ambient cultural d'Azara. Sobre la influència estètica de l'entorn del nostre mecenes, tenim l'assaig de M. Brusatin *Pensieri sull'arte* (1989), el qual ens endinsa en l'obra de Canova per aportar la seva teoria de com un deixeble d'acadèmia podia assolir el grau d'escultor.

L'any 1988 es publicava el catàleg raonat de l'obra de Giovanni Volpato, en el qual es posaven en relleu les relacions d'aquest gravador amb altres artistes vinculats a

Azara. Giorgio Marini incloïa un article a *Giovanni Volpato e l'opera di traduzione*, en el qual situava Roma en el centre del gravat calcogràfic. Considerava el gravador el renovador de l'estampa i el difusor dels nous canons neoclàssics a través dels models triats, d'acord amb l'estètica del moment. En *Giovanni Volpato, un Bassanese a Roma*, Grazia Bernini informava sobre l'associació creada per reproduir les Llotges, les Estances i les Pilastres del Vaticà i la consegüent difusió dels models, molts d'aquests plasmats en les sales de diversos palaus europeus. Alhora descrivia el nou mètode utilitzat per Volpato en el gravat i l'associava a l'estètica de Winckelmann i Mengs com a veritable camí cap al neoclassicisme. Per concloure incidia en l'aprenentatge i en els principis del disseny, que donaren com a resultat la publicació de Volpato i Morghen (1786).¹⁰⁹ En *I Rami della Calcografia Volpato*, Fabio Fiorani recollia el fons heretat del gravador i dels seus seguidors que es conserva en la Calcografia di Roma. Al final del seu estudi detallava els gravats de cadascun d'ells, una llista que ha resultat interessant ja que hem trobat entre aquestes làmines altres reproduccions del mateix gravat que foren enviades per Azara a l'Escola Gratuïta de Dibuix. La recerca sobre el món de la porcellana de Maria Elisa Tittoni en *La fabbrica di biscuit di Giovanni Volpato* ens apropava a una altra disciplina artística molt apreciada en les corts europees i pels col·leccionistes per aconseguir un petit museu particular. També tractava el vincle familiar entre Volpato i Canova i la seva relació amb el cercle cultural a què pertanyia Azara.

Amb motiu de l'exposició realitzada sobre l'escultor danès Bertel Thorvaldsen, l'any 1989, en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, s'edità el 1991 un compendi d'estudis per contextualitzar la seva obra titulat *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*. Les imatges recreaven l'ambient artístic que es vivia en la ciutat a l'inici del segle XIX al voltant dels nostres artistes catalans. En *Una committenza Torlonia: la cappella torlonia a San Giovanni in Laterano*, Barbara Steindl incloïa la participació de Giuseppe Barba en l'estàtua d'Anna Maria Torlonia, d'inspiració berniniana, la qual obeïa a la vinculació d'aquest amb el taller del danès i alhora era una mostra de la molt bona relació dels artistes espanyols amb els màxims representants del neoclassicisme europeu. En *Aspetti dell'arte neoclassica. Sculture nelle chiese romane 1780-1845*, Maria Sofia Lilli realitzava un recorregut per les esglésies de Roma per descriure i atribuir les escultures monumentals. En aquest treball, entre els artistes de renom figuren els escultors catalans i són contínues les referències a Azara i al seu cercle d'amistats. En *La scuola di Thorvaldsen nelle Ville Torlonia di Roma e Castel Gandolfo*, Alberta Campitelli se centrava en el treball dels deixebles de Thorvaldsen en

¹⁰⁹ Volpato-Morghen 1786, primera edició a Roma, reeditat a Milà 1831, i a Saragossa sense data.

les vil·les, exemple de la vigència d'una estètica basada en l'Antiguitat clàssica que es mantenia en el segle XIX, quan altres tendències arrelaven arreu d'Europa. Novament la glíptica romana no solament fou una manifestació artística de gran qualitat en aquest període, sinó que ha resultat ser un testimoni de les obres que gaudiren de més ressò en el segle XVIII i ben avançat el XIX. En les pedres i els camafeus es reproduïren les obres de l'Antiguitat més cèlebres, però també les dels artistes moderns que assoliren gran prestigi. Un d'aquests casos fou recollit per Lucia Pirzio Biroli Stefanelli en *Le opere di Thorvaldsen nella glittica romana dell'Ottocento. Prèviament Pirzio, en la [recensió a] Margarita Casarosa Guadaqui. Ritrattini in cera di epoca Neoclassica. La collezione Santarelli e un'appendice sulle cere antiche del Museo Nazionale di Firenze* (1984), indicava el contingut de les pedres gravades, entre les quals figurava el retrat d'Azara dins les matrius en cera vítria del col·leccionista Pietro Paoletti.

El *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie* (1758) de Charles Nicolas Cochin fou investigat l'any 1991 per Christian Michel en *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin, 1758*. S'interessà pel concepte estètic d'aquest viatger en un període eclèctic en els gustos, i constatava que la mirada d'aquest francès era cap Itàlia, lloc on es trobaven els models més apropiats i adients amb la nova estètica que s'anava imposant. Aquesta preferència va ser transmesa als seus deixebles, entre els quals hi hagué Pasqual Pere Moles, segons el nostre plantejament.

Aquest mateix any, la publicació de *l'Architettura in Italia 1400-1600* de Ludwig H. Heydenreich i Wolfgang Lotz ens proporcionava entre altres models el projecte de Miquel Àngel destinat al Campidoglio, al centre del qual es col·locà l'escultura equestre de Marc Aureli. És l'exemple d'un model romà en el qual es prioritzava la distribució de l'espai urbanístic, característica que habitualment la bibliografia ha atribuït a models francesos i ha ignorat aquest precedent.

L'exposició sobre el gravat calcogràfic de 1993 celebrada a Vicenza recollia tota la producció de l'escultor venecià en el catàleg *Canova e l'incisione* de G. Pezzini i F. Fiorini, en el qual figurava un gran nombre de matrones inspirades en models romans capitolins.

L'any següent, una altra exposició dedicada al restaurador i antiquari Bartolomeo Cavaceppi (1717-1799), celebrada en el Museo del Palazzo di Venezia, recreava l'ambient i la vida d'aquest escultor. Maria Giulia Barberini ens introduïa en el món germànic a través de l'amistat i el viatge que realitzà Cavaceppi amb Winckelmann. Prèviament, l'any 1951 Carlo Pietrangeli havia investigat la seva faceta de restaurador i la seva relació amb Azara com a mecenes i col·leccionista. Aquest tema el va

desenvolupar Seymour Howard en la seva tesi doctoral *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer* (1958), publicada l'any 1982, així com en diversos treballs titulats *Some Eighteenth-Century Restorations of Myron's Discobolo* (1961), *Bartolomeo Cavaceppi and the origins of neo-classic sculpture* (1970); *An Antiquarian Handlist and the Beginnings of the Pio-Clementino*; *G.B. Visconti's projected Sources for the Museo Clementino* (1973) i, finalment, *Antiquity restored. Essays on the Afterlife of the Antique* (1990).

En *Pierre Adrien Pâris e la collezione di antichità della Villa Borghese detta Pinciana* (1991) i en *Piranesi e il gusto collezionistico di Canova* (1996), Elisa Debenedetti entrava en el món del col·leccionisme, facilitava informació sobre el mercat de les antiguitats i proporcionava alguns judicis sobre la pràctica restauradora. També recollia l'habilitat d'alguns artistes, com l'escultor venecià, que no van copiar mimèticament els grecs i van fer una obra sublim que condensava tota l'estètica del neoclassicisme. Prèviament, en *L'opera di Thorvaldsen per la Villa Albani* (1977), plantejava un altre vessant estilístic del neoclassicisme en escultura.

Recentment, el volum sisè de la *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità* (2000) de Rodolfo Lanciani incloïa una relació completa i detallada de les excavacions que patrocinaren els papes des de l'elecció de Climent XI fins a la mort de Pius IX, en el període comprès entre el 23 novembre de 1707 fins al febrer de 1878. Les obres trobades, moltes d'aquestes en els museus vaticans, són especialment atractives per localitzar models, com ara els bustos bicèfals descoberts i reproduïts abans i després del bust doble de Mengs i Azara.

En *Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe* (1998), Christopher M. S. Johns realitzava una anàlisi de l'obra i de la biografia de l'escultor en el període d'invasió i ocupació napoleònica. D'aquest treball ens ha interessat la relació d'artistes que formaren part del cercle d'amistats del venecià, molts d'ells col·laboradors d'Azara.

Altres estudis recollien l'ambient artístic romà i parisenc del final del segle XVIII i l'inici del XIX, com els presentats conjuntament l'any 2000 en *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura de l'especialista en l'escultor Giuseppe Pavanello.¹¹⁰ Maria Teresa Caracciolo hi participava amb el tema *La Rome de Canova*, on ressaltava la influència de les *Obras de Mengs* en l'estètica del venecià. En *Villa Albani*, Elisa Debenedetti repassava les obres més valuoses d'aquesta vil·la museu, entre les quals hi destacava l'*Apol·lo al Parnàs* de Mengs, paradigma de model a

reproduir. En *Il Monumento funerario papal da Bernini a Canova*, Andrea Zanella inclou una carta de Francesco Milizia que descobria l'arquitecte com un dels definidors del *vero greco*; en aquest cas valorava el *Monument funerari a Climent XIV* de Canova.

Per finalitzar, tot i l'ampli ventall de bibliografia sobre la pintura, l'escultura i l'arquitectura de l'Antiguitat clàssica que ha arribat als nostres dies, i tenint en compte que no és el nostre objectiu la fortuna bibliogràfica sobre l'Antiguitat clàssica, hem triat com a eines útils per assolir la nostra fita de relacionar models aquelles recerques que, segons el nostre criteri, mostraven una selecció de vestigis que coincidien amb els més admirats de l'entorn cultural d'Azara. Per exemple l'estudi de J. J. Pollitt, *El arte helenístico* (1986), i el de Mari Cruz Fernández *Leyendas de la Guerra de Troya* (2001), sobre les pintures d'Herculà. Així mateix, entre les síntesis de l'art del període de la Il·lustració que contenen les reproduccions de les obres més emblemàtiques europees, l'estudi d'Isabel Coll *Las claves del Arte Clásico* (1987), complia els nostres propòsits.

Com a eina instrumental per relacionar models difosos per Azara, vam considerar adients les recerques d'A. Blanco en *Arte Griego* (1971) i diversos catàlegs, com el publicat l'any 1992 dedicat a Luis Paret y Alcázar: 1746-1799; el de M. Pirondini, *La Scuola dei Carracci dall'Accademia alla Bottega di Ludovico* i *La Scuola dei Carracci i seguaci di Annibale e Agostino* (s.d.); i el de M. van der Meulen titulat *Rubens copia after the antique* (1995). Amb aquest criteri ens ha estat útil la col·laboració de diversos historiadors en la publicació l'any 1994 de *la Historia y Alegoría: Los Concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1753-1803), recopilació dels models demanats en les proves «*de repente*» i «*de pensado*» en l'Acadèmia i dels guanyadors. Entre els premiats hem destacat aquells que van estar relacionats amb Azara i d'altres que foren pensionats per l'Escola de Barcelona a Madrid.

Així, després de descriure aquest moment com un període renovador de l'estil en les arts, a través de les indagacions orientades a donar a conèixer el panorama dels models a l'entorn del protector de les arts, només calia endinsar-nos novament en la bibliografia, i tenir en compte el nostre plantejament del treball, a fi de poder indicar quin tipus de model s'utilitzà en l'Escola Gratuïta de Dibuix. Per assolir el nostre objectiu vam optar per dividir en dues parts les recerques consultades. Una primera línia correspon a les investigacions que han anat adreçades a analitzar i desvetllar les preferències en l'Escola per un tipus de model implícit en els discursos i les

¹¹⁰ Prèviament, en *Una scheda pel'«Apollo che si incorona» di Antonio Canova* (1990), aportava la visió d'un model que fou copiat pels artistes que es desplaçaren a Roma, i així va poder establir-ne els paral·lelisme fomal amb la pintura de Mengs.

adquisicions, i l'altra incideix en els estudis que identifiquen els models originals utilitzats pels nostres artistes.

2.6.1. Estudis sobre les adquisicions i els concursos en l'Escola Gratuïta de Dibuix

Justament les adquisicions de l'Escola barcelonina, les trameses dels pensionats i els models utilitzats en els concursos mostren el ventall d'exemples presents en les classes, els quals segueixen l'estètica difosa per Azara. Per això, novament els enregistraments d'obres entre els anys 1775 i 1808 en el *Libro en que se registran por el secretario de la Real Junta particular de Comercio de esta ciudad de Barcelona los acuerdos o resoluciones de la misma*, conegut com el *Llibre dels Acords* de la Junta de Comerç, i la bibliografia que els ha transcrit i investigat han estat fonamentals. També les recerques que proporcionen informació sobre els concursos, els temes demanats i els discursos llegits, així com els inventaris o catàlegs del fons o museu de Llotja per contrastar els texts escrits amb l'obra conservada.

La bibliografia consultada, que hem considerat essencial per a la nostra recerca, són els abans esmentats estudis de l'any 1985 de Rosa Maria Subirana Rebull, dedicats al director de l'Escola de Barcelona, i el de 1986 de Manuel Ruiz Ortega sobre l'Escola, per les transcripcions realitzades del *Llibre dels Acords*, les quals han permès configurar el nostre capítol dedicat a l'entrada de models a Catalunya, on figura implicat el nostre protector de les arts. També han estat bàsics els registres o comunicats entre la Junta de Comerç i Azara, que delaten el compromís del diplomàtic per controlar i seguir l'aprofitament dels pensionats enviats sota la seva tutela a Roma. Prèviament, una investigació com la de l'any 1919 d'A. Ruiz y Pablo en *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758 a 1847)* mencionava la font documental, o la de 1957 de Jaume Carrera en *La Universidad, el Instituto, los Colegios y las Escuelas de Barcelona en los siglos XVIII y XIX* prenia dades sense esmentar-ne la font per elaborar la seva hipòtesi històrica. Altres recerques, per exemple la publicada entre els anys 1959 i 1962 de Santiago Alcolea, *La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, i la de 1994 d'Anna Riera, *La formació dels escultors catalans, l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*, ampliaven el període de les trameses. Així, vam comprovar que ben avançat el segle XIX encara eren vigents els models al final del segle XVIII.

Un compendi històric de les adquisicions de l'Escola Gratuïta de Dibuix és *El Museu de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi (1775)*, primer museu d'art de Catalunya (1993-1994) de Francesc Fontbona, en el qual s'inclouen les

donacions i els encàrrecs de la Junta de Comerç encaminats a configurar el futur museu. En aquest estudi el paper mediador d'Azara quedava demostrat pel fet de proporcionar diversos exemplars de dibuixos i esbossos de Mengs i altres models a l'Escola.¹¹¹

En la nostra comunicació presentada en el IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya, titulada *Cambios y pervivencias en los túmulos de nobles militares en la Cataluña del siglo XVIII* (1998), assenyalavem Azara com un dels possibles renovadors de l'estètica Europea i consideravem els enviaments de models a l'Escola barcelonina útils i apropiats per a la instrucció dels alumnes.

Darrerament la recerca de Rosa Maria Subirana Rebull, *Academicisme versus Neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona* (2003), tornava a recopilar les trameses i donacions a la Llotja. Posava en relleu el paper mediador i el ressò de l'estètica difosa per Azara i introduïa algunes apreciacions diferenciadores dels dos estils dins l'àmbit acadèmic.

Les fonts documentals elaborades en les finals de les convocatòries a concursos,¹¹² en molts casos anaven acompanyades dels discursos pronunciats en els actes d'atorgaments de premis. Aquests documents ens han proporcionat informació sobre la preferència per uns models, la majoria orientats a potenciar la tendència estilística del neoclassicisme. Una primera aproximació en la utilització d'aquests discursos la trobem en *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa* (1951) de Cèsar Martinell, qui emfasitzava les convocatòries a premis com a al·licient per millorar l'aprenentatge en els deixebles.

Aquestes fonts impreses foren donades a conèixer i transcrits per Frederic Marès en *Dos siglos de enseñanzas artísticas en el Principado, La Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita de Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes* (1964) i en la tesi d'Anna Riera de 1994, abans esmentada, encara que era una recerca restringida prioritàriament a l'escultura. De nou foren utilitzades per Jaume Carrera (1957) sense considerar-ne la font, i estudiades i en alguns casos transcrits parcialment en el *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Pintura de Francesc Fontbona i Victoria Durá* (1999); per Rosa Maria Subirana Rebull en *El gravat i les arts del llibre* (2000); per Javier Jordán en *Sobre la Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España* (2000); per Rosa Maria Subirana Rebull i Joan Ramon

¹¹¹ Aquesta orientació museística de configurar una col·lecció per tal de ser mostrada públicament fou assenyalada col·lateralment en altres recerques, les quals prenen com a font documental impresa la *Barcelona cautiva* de Raimundo Ferrer 1815-19, vol. IV, 421-423 i vol. V. 367. Vid. Elías 1889, vol. III, 423 i vol. IV, 252; Alcolea 1964, 202-203; Marès 1964, el capítol VII; Alcolea 1954, 292-293; Bassegoda 1986; i Montaner 1990, 591, n. 1, en la qual consta la donació d'Antoni Celles fins a arribar a la investigació de Fontbona dedicada exclusivament a aquest objectiu.

¹¹² *Deseando* (1787) i (1789); *Continuación* (1797) i (1803); i *Relación* (1793), (1802) i (1827).

Triadó en *Pintura Moderna, El triomf de l'Academisme* (2001), i per Rosa Maria Subirana Rebull en la seva indagació abans esmentada de l'any 2003. Tots aquests investigadors posaven en evidència la importància d'aquestes fonts en els seus estudis.

Dels discursos pronunciats en aquests actes adopten un especial interès els corresponents al segle XIX, com a testimonis de la continuïtat d'un model estètic que encara es mantenia viu. Per això el text de l'acadèmic per la Reial Acadèmia d'Història, Josep Farriol (1803), i el discurs sobre l'ensenyança del dibuix (1809) del vocal de la Junta de Comerç, professor i pintor, Joan Carles Anglès, són tant importants per al nostre treball. L'escrit d'Anglès, transcrit parcialment per Antonio Elías de Molins (1889) i íntegrament per Joan Ainaud (1944), constitueix un exemple del fort influx de les doctrines estètiques de Mengs.

El text de Josep Farriol fou transcrit parcialment per Cèsar Martinell en *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa* (1951) i íntegrament en l'annex documental de la tesi d'Anna Riera (1994). El considerem fonamental per la seva transcendència estètica, no sols per al nostre estudi, sinó per a altres indagacions posteriors, com les abans esmentades de Rosa Maria Subirana Rebull i Joan Ramon Triadó (2001) i la de Subirana (2003).

Un altre discurs transcendental que mostrava la incidència de l'estètica de l'entorn cultural d'Azara fou el pronunciat per l'arquitecte Antoni Celles l'any 1817 amb motiu de la inauguració de les classes d'arquitectura de l'Escola de Llotja. El discurs fou donat a conèixer per Joan Bassegoda en *Los maestros de obras de Barcelona* (1973) i per J. Bérchez en *Estudio introductorio. Auge del «Vitruvio» en el Academicismo Español* (1981).¹¹³

Tot i aquest interès per reproduir aquests documents, hem localitzat i aportat en el nostre treball dos documents nous, transcrits a l'apèndix documental, el *Manifiesto de los premios trimestres, extraordinarios, de honor, y gratificaciones por la Junta Nacional de Comercio en Barcelona...*, de 1822, i la *Distribucion hecha por la Real Junta de Comercio de Cataluña...* de 1834,¹¹⁴ mostra de la perpetuació d'una tendència estètica.

En aquesta línia d'indagar sobre la ideologia estètica dels nostres artistes catalans, Anna Riera centrava el seu estudi en dos discursos de l'escultor Antoni Solà en *El celo de Antoni Solà en los asuntos de la Academia de San Luca de Roma: ideario estético de un escultor catalán* (2002). És un camí que ha de ser continuat per altres investigadors, ja que incideix en el pensament estètic predominant en les primeres

¹¹³ Consulteu la transcripció a Bassegoda 1973, 128-130 i una síntesi a Bérchez 1981-II, LXXXII.

¹¹⁴ Consulteu a l'apèndix documental núm. 156 i 168, respectivament.

dècades del segle XIX, un ideari estètic en relació amb el de Winckelmann, Mengs, Milizia, Arteaga i d'altres estetes de l'entorn cultural d'Azara.

2.6.2. Primeres aproximacions en la bibliografia als models utilitzats pels nostres artistes

Les actuacions més directes del nostre promotor en el fet de proporcionar models per a l'arquitectura espanyola han tingut un ressò desigual dins la historiografia, en funció de l'orientació de cadascuna de les recerques. Van ser tres les principals aportacions: una fou la que destacava la seva col·laboració i promoció de tractats estètics, un tema que hem comprovat que va ser minso en investigacions, ja que generalment anaven dirigides a posar en relleu cada tractat.

Una altra se centrà en el túmul que va erigir a Carles III per celebrar les seves exèquies a Roma. Es tracta d'una arquitectura efímera que va tenir una gran incidència a nivell europeu a través de la divulgació de la *Relacion* (1789), en la qual es descrivia tot l'acte i es reproduïa el cadafal i el guarniment de l'església romana de *San Giacomo degli Spagnoli*, amb la corresponent explicació iconogràfica. Aquest esdeveniment social fou estudiat més aviat des del que significà en la transformació estilística que des de la defensa d'Azara com a ideòleg de l'aparat. Així, trobem estudis que prioritzen l'evolució formal dels túmuls en *Arquitectura decorativa funerària* (1925-1926) d'Aureli Capmany; en *El peso de la tradición. Los Arquitectos y la elaboración de los catafalcos cortesianos en la primera mitad del s. XVIII* (1987); en *Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia Neoclásica y la herencia del Barroco* (1988) i en *Catafalcos reales del Barroco Español: Un estudio de arquitectura efímera* (1991), tots de Victoria Caba, i en *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*, de Javier Varela (1990). La visió de l'accés a aquestes representacions per part d'altres capes socials va ser objecte del nostre estudi de 1998 titulat *Cambios y pervivencias en los túmulos de nobles militares en la Cataluña del siglo XVIII*. Mentrestant, altres investigadors cercaven aspectes com l'anàlisi de l'oració fúnebre per contextualitzar la classicitat del text en *Ideologia ilustrada y gusto neoclásico...* (1988), de Carlos José Hernando, o la paternitat del projecte per remarcar la figura d'Azara com a ideòleg, així com la participació de diversos artistes en *Exequias de Carlos III en Roma* (1989) de José Maria Prados, i les darreres aportacions de Gabriel Sánchez Espinosa en *La relación de las exequias de Carlos III en Roma y el nuevo gusto Neoclásico* (2001).

Finalment, l'altra aportació d'Azara al món acadèmic fou la d'un pòrtic dòric trobat a Villa Mecenate (1793). D'aquesta manera incrementava la seva influència a través de models arquitectònics utilitzats pels nostres deixebles. Fou difusor i defensor de l'ordre dòric a Espanya, un tema molt preat i debatut en el seu cercle cultural, intervenció que va tenir repercussió en les recerques dels anys setanta de Carlos Sambricio sobre l'arquitectura de la Il·lustració i especialment en els estudis dedicats a l'arquitecte neoclàssic Silvestre Pérez, abans esmentats.¹¹⁵ També fou rellevant el paper d'Azara en la monografia de Jorge García Sánchez *El viaje al sur de Italia de Isidro González Velázquez* (2002), sobre un altre arquitecte de prestigi que va gaudir de la seva protecció. Els dos recomanats del diplomàtic arribaren a ser professors de futurs arquitectes espanyols,¹¹⁶ i concretament del català Antoni Celles.¹¹⁷ Aquest plantejament l'hem defensat en la nostra tesi, tema que en altres treballs només han assenyalat, sense aprofundir-hi en la repercussió que tindria en la nostra arquitectura. Cal fer esment de l'excepció de la tesi doctoral de 1983 de Josep Maria Montaner *Anàlisi del procés de transformació del cos de coneixements arquitectònics a Catalunya 1714-1859*.¹¹⁸ Recentment, les publicacions de 2002 i 2003 de Pedro Moleón *Arquitectos españoles en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII* i *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796* abordaven el tema de tots aquests arquitectes que visqueren l'entorn cultural d'Azara i la confiança que des de l'Acadèmia de Madrid havien dipositat en ell com a director del seu aprenentatge. Les investigacions de Delfín Rodríguez reforcen el nostre plantejament sobre la figura d'Azara com un home entès en arquitectura i difusor d'una estètica ben concreta que arrelà en el nostre país. Rodríguez destacava el paper de dos amics i col·laboradors d'Azara, l'arqueòleg Pedro José Márquez i Francesco Milizia. També posava en relleu el promotor i protector dels pensionats espanyols en *Arquitectura y clasicismo en Pedro José Márquez* (1987) i en les publicacions de 1992 titulades *La Memoria frágil. José de Herosilla y Las Antigüedades Arabes de España* i *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1753-1831).

Darrerament s'ha incrementat l'interès per localitzar els models que serviren d'inspiració per als nostres artistes, d'acord amb les obres conservades d'aquest període,

¹¹⁵ Treballs que destaquen la relació i la protecció que va rebre l'arquitecte del diplomàtic. Sambricio 1973, 1975-I, 1975-II i 1986.

¹¹⁶ Sobre aquests arquitectes pensionats basa la seva tesi doctoral titulada *El valor de la Antigüedad en la formación de los arquitectos españoles pensionados en Roma (siglos XVIII – XIX)*, defensada en la Universidad Complutense de Madrid (2005) segons la informació proporcionada per Beatrice Cacciotti.

¹¹⁷ Així mateix Jorge García Sánchez proporciona informació sobre l'estada d'Antoni Celles a Roma en el seu article titulat *Manuel Godoy, genio della escavazione* (2006).

una línia investigadora encara poc treballada. Tot i el gran nombre d'indagacions que assenyalen la mediació d'Azara en les activitats artístiques espanyoles, no arriben a aprofundir-hi i documentar-la, per tant hem considerat aquests estudis i els que a continuació esmentarem l'inici de la nostra recerca.

Per això, els dos catàlegs publicats sobre el contingut del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, el primer volum de Francesc Fontbona i Victoria Durá (1999) dedicat a la pintura, i el segon volum de Pilar Vélez (2001) dedicat a les peces més rellevants de l'escultura i les medalles, novament els considerem una eina imprescindible objecte de consulta per trobar les semblances estilístiques entre els diferents artistes i sobretot per apropar-nos als models que van fer servir. Aquests dos catàlegs es basen en la informació proporcionada pels inventaris elaborats a les primeres dècades del segle XIX, tot i que resta pendent un de fonamental: el catàleg del fons de dibuixos i gravats.

En la bibliografia també hem localitzat alguns temes puntuals que connecten les peces realitzades per artistes catalans amb els seus models originals. És el cas dels estudis d'Enrique Pardo Canalís *El escultor Juan Adán* (1957); el de Santiago Alcolea *La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII* (1959-1962); el de Joan Ramon Triadó *L'època del barroc 1600-1808* (1984); novament la tesi doctoral d'Anna Riera de 1994, i recentment també incidia en aquest aspecte com a tema principal la publicació de Joan Ramon Triadó *Els segles de l'època Moderna. Relacions artístiques amb l'exterior* (2003).

Altres indagacions tenien el clar propòsit de fer una primera aproximació que vinculés models i obres, com la recerca de Pilar Silva Maroto en *La influencia del grabado en el arte de la época de Carlos III* (1989). Silva localitzava alguns dels originals italians que inspiraren Francisco de Goya i transformaren la seva pintura. Rosa Maria Subirana Rebull, en l'abans esmentat treball dedicat al gravador Pasqual Pere Moles (1985) i la seva tesi doctoral *La calcografía catalana del XVIII. Dels argenteros als acadèmics...* (1996), presentava el gravat de reproducció com el material fonamental per difondre models. La seva utilització en l'ensenyament i les còpies distribuïdes entre els deixebles com a premi pels seus progressos constituïa un dels principals fonaments de la línia estètica que s'havia de seguir i de la preferència per copiar uns artistes en detriment d'altres.

L'any 1992 es procedia a l'estudi i catalogació del llegat de Raimon Casellas de 1911 en *La col·lecció Ramon Casellas, Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional D'Art de Catalunya*. És un conjunt de dibuixos i esbossos,

¹¹⁸ També en Montaner 1988 i 1990.

coneguts com Col·lecció Casellas, els quals passaren a formar part del fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Entre els dibuixos hi figurava nombrosa obra corresponent al període investigat per nosaltres, la majoria procedent d'adquisicions fetes als descendents del pintor Pau Rigalt i altres a la nissaga de l'escenògraf Planella. Per tant, una part de la col·lecció respon al criteri propi d'un col·leccionista contrari a l'art barroc, d'acord amb el pensament neoclàssic-romàntic, molt proper al rebuig demostrat per Antonio Ponz, el qual sintonitzava alhora amb la ideologia de Mengs i d'Azara. Per aquest motiu, i com a exemple dels models utilitzats pels nostres artistes, hi són esmentats alguns d'aquests dibuixos, els quals ens han permès demostrar la continuïtat estètica introduïda i difosa per Azara vigent en ple segle XIX. Un fons en el qual s'hauria d'investigar per trobar més referents artístics en l'art del nostre país.

En *Proclamación, fiesta y solemnidad en Barcelona, El clasicismo efímero de la subida al trono de Carlos IV en 1789 a través de fuentes literarias del momento* (1994), Laura García Sánchez documentava la font d'inspiració d'aquests models en el programa per honorar el Rei. En la seva tesi doctoral titulada *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802* (1998) recreava tot el programa previ, preparatius i festejos, així com els projectes malaguanyats.

La comunicació de Rosa María Subirana Rebull presentada en el IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya, titulada *Füssli i l'obra romana de Damià de Campeny* (1998), a més de destacar el paper d'Azara com a promotor i difusor de l'art i de l'estètica, aportava els possibles models que inspiraren l'escultor per a la realització de la Lucrècia, com a tema principal.

Recentment s'han publicat una sèrie d'estudis interessats a investigar la relació entre les obres i els seus models, concretament els que s'utilitzaren en l'Escola de Barcelona dins la dinàmica de l'ensenyament. Francesc M. Quílez, per exemple, en *Tendències acadèmiques en l'art català de final del segle XVIII i principi del segle XIX* (2000), assenyalava alguns models basats en l'obra del pintor Mengs. Un altre treball, sense ser aquest el propòsit de l'anterior, és el de Javier Jordán titulat *Sobre la Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España* (2000). En aquesta recerca s'ampliava i recopilava la pintura de Mengs que no fou inclosa en la publicació de les *Obras de Mengs* (1780), ni en posteriors reedicions. Així, hem pogut descobrir i identificar alguns dels quadres que s'havien perdut, gràcies a les còpies dels deixebles d'acadèmies i d'escoles, o bé per haver estat útils com a models de gravats. L'orientació d'aquest treball ha posat en evidència la relació entre les pintures de Mengs i la pràctica acadèmica dels artistes catalans i alhora demostrava com la influència i la repercussió d'Azara en l'art català eren més fortes del que aparentment semblava.

Tot i el gran nombre de recerques dedicades al pintor bohemí, les darreres de l'especialista en Anton Raphael Mengs, Steffi Roettgen, han progressat perquè s'introduïa en el ressò de l'obra del pintor en altres artistes. Un dels seus primers treballs fou la valoració dels retrats a Onorato Caetani de la mà dels pintors de més pes en aquesta modalitat a Roma en la segona meitat del segle XVIII. Posteriorment en *Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann-Idee und Gestalt des Parnass in der Villa Albani* (1977), considerava que el fresc *Apol·lo i les Muses* de Mengs a Villa Albani era una manifestació artística de l'ideal estètic de Winckelmann i una de les seves obres més rellevants. El món del mecenatge i del col·leccionisme anglès admirador del pintor el recreava en *Antonio Raphael Mengs 1728-1779 and his British Patrons* (1993), a més d'apropar-nos a les rèpliques i còpies del pintor. Finalment, els anys 1999 i 2003, Rotettgen publicava dos volums o catàlegs raonats de tota la seva pintura amb una excel·lent monografia en *Das malerische und zeichnerische Werk i Leben und Wirken*. Aquests treballs han permès identificar molta de la seva obra com a models d'altres artistes i han proporcionat una eina instrumental en aquest camp.

Amb motiu de l'exposició dedicada al pintor celebrada a Venècia l'any 2001, s'editava un catàleg titulat *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, en el qual s'inclouïa la fortuna de cadascuna de les seves obres. L'estat de la qüestió bibliogràfica i la valoració estètica del neoclassicisme en la seva paleta anà novament a càrrec de Steffi Roettgen en la *Introduzione*. Stefano Susinno també hi participà i assenyalà les darreres aportacions del pintor en l'art en *Anton Raphael Mengs in Arcadia dinia Sipilio*, estudi on descrivia l'ambient dels *Arcadi* i destacava la forta influència filosòfica de Mengs en l'Accademia di San Lucca. En *Mengs e la Spagna*, José Luis Sancho i Javier Jordán detallaven els dos viatges del pintor a la Cort Espanyola, la seva producció i la relació amb altres artistes i la noblesa, sobretot els polítics del moment. En conjunt són estudis que faciliten la localització d'alguns models utilitzats pels nostres artistes.

Prèviament, les publicacions cenyides en el pintor bohemí han servit d'eina de consulta a través de les quals hem pogut procedir a fer una anàlisi formal comparativa, i detectar les connexions amb la paleta dels artistes espanyols. Per exemple, el catàleg de l'exposició al Museu del Prado de l'any 1929 de Francisco Javier Sánchez Cantón en *Antonio Rafael Mengs 1728-1779, noticia de su vida y de sus obras...*, no sols analitzava l'obra del pintor, sinó que recorria a apreciacions estètiques d'Azara. En *Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones* (1916) ja s'aproximava a aquesta línia investigadora. Mentre que, en *Notas sobre el retrato de la «Marquesa de Llano» por Mengs* (1962), Xavier de Salas aportava informació sobre el

retrat conegut per «la Mancheguita» i posava en relleu els vestigis de l'Antiguitat clàssica inclosos en el quadre.

En conjunt, tots aquests treballs han contribuït a assenyalar alguna d'aquestes relacions estilística entre artistes basades en l'obra de Mengs com a model, o com a mínim han facilitat aquesta orientació. No obstant això, s'ha de ressaltar que són els recents estudis de la investigadora Steffi Roettgen abans esmentats els que han obert aquest camí a futures recerques.

En aquesta línia, Aurora Pérez Santamaría en *Belleza, perfección y sabiduría de los ángeles en sermones y tratados del siglo XVIII* (2002) ens apropava al pensament i l'estil estètic de Mengs i altres tractadistes a través de les obres realitzades pels artistes i destacava el sant Miquel de l'església del mateix nom, en el barri de la Barceloneta.

Una recopilació de les investigacions dutes a terme sobre els models religiosos que inspiraren els nostres artistes catalans que emfasitzava la vinculació estètica difosa per Azara en les *Obras de Mengs* (1780) la vam presentar en les *Jornades d'Història de l'Art a Catalunya: l'època del barroc i els Bonifàs*, celebrades a Valls (2006), amb el títol *Una aproximació als models de temàtica religiosa a la Catalunya de finals del segle XVIII i inicis del XIX, d'acord amb les premisses estètiques defensades per José Nicolás de Azara (1730-1804)*.

3. La incidència d'Azara en l'art català a través de la historiografia

3.1. Les primeres empremtes dels nostres artistes catalans en les fonts documentals impreses

El darrer terç del segle XVIII i el primer del segle XIX no ha estat una etapa gaire afavorida per la historiografia. En primer lloc per una manca de documentació i gairebé oblit d'aquest període, i en segon lloc pel creixent interès per recuperar el nostre passat més gloriós, que ha orientat els investigadors a prioritzar l'art d'altres èpoques i d'altres estils. Així, es deixava al marge un col·lectiu d'artistes que encara presentaven reminiscències barroques o un academicisme poc creatiu, un protoneoclassicisme o un neoclassicisme tardà considerat fora de context històric.

Per aquest motiu, abans d'entrar en les fonts bibliogràfiques, calia recórrer a les fonts impreses del moment i conèixer aquests primers intents d'historiar i reflectir els artistes i obres d'art que van merèixer una certa valoració i consideració per part de la crítica artística. A un nivell secundari, per no dir totalment marginat, figura el paper que José Nicolás de Azara havia proporcionat als nostres artistes. Aquesta omisió requerirà un gran nombre d'estudis i d'un segle sencer perquè el seu nom torni a ser pronunciat dins l'entorn de l'art espanyol en qualitat de promotor cultural i difusor estètic.

Després d'haver gaudit del reconeixement dels membres de la Junta de Comerç i del professorat de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona al voltant del anys noranta, el seu decliu a Catalunya fou evident en les notícies del baró de Maldà, Rafael Amat Cortada, en el seu *Calaix de Sastre* (1769-1816). Aquest prohoms barceloní registrà l'arribada del diplomàtic a Barcelona el 13 de setembre de 1799, en un moment en què havia perdut el suport reial. Així mateix, aquest diari relatava innumerables detalls històrics i anecdòtics de la vida barcelonina des de la segona meitat del segle XVIII fins a la primera del XIX, en el qual havia inclòs algunes de les activitats artístiques més cèlebres.

Els llibres de viatges, abans esmentats, havien recollit la part monumental i sobretot els vestigis clàssics presents en el nostre país, per tant hi eren mencionades algunes de les obres més rellevants que s'estaven duent a terme contemporàniament, a voltes descrites, i en d'altres sortosament hi figuraven els noms dels artífexs. Així, el viatge d'Isidoro Bosarte a Barcelona publicat en la *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las Nobles Artes de la Pintura, Escultura y Arquitectura que*

se hallan en la ciudad de Barcelona (1786); el *Viage de España* (1772-1794) d'Antonio Ponz i el *Viage de España* (1806-1807) de Nicolás de la Cruz y Bahamonde, detallaven les obres catalanes d'acord amb l'estètica defensada per Azara i el nostre personatge era posat en relleu d'una manera implícita o explícita com a promotor objecte d'emulació pels prohoms del nostre país.

També els diaris la *Gazeta de Madrid* i el *Diario de Barcelona* anunciaven esdeveniments culturals, motors d'un gran nombre de projectes artístics en el quals participaren els artistes catalans, els quals eren mencionats en comptades ocasions. Més valor pel nostre estudi tenen les interpretacions de fets artístics publicades en el *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* (1846-1847) sota la direcció d'acadèmics sorgits de les aules de l'Escola de Llotja, on eren assenyalades algunes de les activitats més punyents i incloses algunes biografies dels nostres artistes.

Les biografies en el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800) de Juan Agustín Ceán Bermúdez i en les *Noticias de los arquitectos y la arquitectura de España desde su restauración* (1829) d'Eugenio Llaguno y Amírola són una altra font d'informació.¹¹⁹ Malauradament presenten el requisit que els artistes havien d'haver mort per ser citats quan es publicà, de manera que es descartaven molts catalans i quedaven reduïts només a dos o tres, els capdavanters.

Altres publicacions, com el primer volum d'Alexandre Laborde *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, Description de la Principauté de Catalogne* (1806), el diari de Raymundo Ferrer la *Barcelona cautiva ó sea diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses* (1815-1819) i els escrits, encara inèdits, de Josep Renart titulats *Quinzenari: arquitectura civil i arquitectura religiosa* (1809) i coneguts com a *Quinzenaris*,¹²⁰ constitueixen el conjunt de fonts on recórrer per conèixer de primera mà els fets culturals i socials, així com les activitats artístiques contemporàniament al moment en què es produïren.¹²¹

¹¹⁹ El treball de L. Cervera, *Índices de la obra noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España de E.Llaguno y J.A. Céan-Bermúdez* (1979), reeditava el compendi d'arquitectes d'Eugenio Llaguno de 1829 en el qual no figuraven ni el català Antoni Celles ni Josep Casademunt.

¹²⁰ BC: AJC, Arxiu Renart, llig. XXVIII, 3, J. Renart, *Quinzenaris* (segon i tercer *Quinzenari: arquitectura civil i arquitectura religiosa*) 1809. Transcrits parcialment per Arranz-Fuguat 1987; Montaner 1990 i Garganté 2006.

¹²¹ Cal assenyalar que les fonts documentals conservades en els diferents arxius de Catalunya han estat essencials en el nostre treball, algunes de les quals han estat transcrits i d'altres utilitzades per la bibliografia consultada.

3.2. La bibliografia del segle XIX

No hi ha una manera millor de començar que fer-ho amb una font impresa pels nostres protagonistes, els artistes catalans interessats per l'estètica que va envoltar el nostre protector de les arts José Nicolás de Azara. L'any 1823 es publicava en castellà a Barcelona *Dell'arte di vedere nelle belle Arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs* de Francesco Milizia traduït com el *Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño* per Pedro Serra Bosch, arquitecte de mèrit per l'Acadèmia de Sant Carles i tinent coronel dels Reials Exèrcits.¹²² En el pròleg Serra agraiïa Ignasi March i Francesc Renart Arús per haver fet arribar als seus alumnes l'obra del tractadista italià, i en la dedicatòria a la Reial Junta de Comerç transcrivia la lloa encara inèdita d'Ignasi March a Francesco Milizia.¹²³

Des d'una visió de la Renaixença catalana, l'art del període que ens ocupa no atragué els historiadors. Tot i així, la importància dels nostres artistes començà a posar-se de manifest en el segle XIX en una sèrie d'estudis que, si bé en moltes ocasions actualment es podrien considerar superats, no se'ls pot negar la seva funció bàsica com a suport del nostre coneixement. Així, amb la introducció de les idees del romanticisme a Catalunya vers la dècada dels anys vint i el seu posterior assentament, s'inicià un rebuig progressiu a l'actitud racional dels neoclàssics. Es buscava un art més proper i vinculat a la tradició del país. Aquestes recerques inclogueren prioritàriament els monuments medievals, però paradoxalment també els més antics i fins i tot els moderns, perquè en el fons seguien les màximes metodològiques implantades per l'academicisme en el segle anterior. Per tant, els historiadors acabaren per assimilar allò que aparentment no acceptaven i van donar una nova orientació a l'estudi de l'art. A través dels historiadors romàntics sorgiren publicacions que trencaren amb l'organització geogràfica i començaren a escriure històries de l'art en general, on foren incloses totes les disciplines artístiques i valorats els diferents estils, fins i tot el modern. Dins d'aquest grup, trobem els dos volums de la història sobre la ciutat de Barcelona de Pròsper Bofarull *Los Condes de Barcelona vindicados y cronologia y genealogia de los Reyes de España* (1836), amb il·lustracions d'alguns dissenyadors i gravadors catalans sorgits de l'Escola.

En aquesta línia, Lluís Bordas exalçava la labor de la Junta de Comerç a Catalunya en la *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de*

¹²² En aquesta edició també s'inclouïa el tractat d'Antonio Ginesi. Vegeu Ginesi 1823.

¹²³ Tant aquest pròleg com la dedicatòria demostren com aquest amic i col·laborador d'Azara, a qui en nombroses ocasions va ajudar, era molt conegut en els cercles artístics catalans i especialment en els d'arquitectura, tot i que no s'havia instituit l'Escola Oficial d'Arquitectura a Catalunya.

Cataluña y de su casa Lonja (1837).¹²⁴ Després d'historiar els orígens de la ciutat i del comerç a Barcelona, descrivia l'edifici de Llotja, les seves fases i transformació, i continuava fent un detall de totes les obres que havia trobat en cada dependència amb la seva corresponen identificació. També assenyalava cadascuna de les diverses disciplines que s'hi impartien, quins estudis es realitzaven i a qui anaven adreçats. Aquest llibre constitueix un document valuós com a font impresa que recull l'inici de l'ensenyament d'arquitectura (1817), així com l'estudi que es realitzava sobre les columnes del carrer Paradís i les muralles romanes dels anys trenta. Però, sobretot, incloïa les discrepàncies històriques que anteriorment s'havien produït sobre aquests vestigis arqueològics¹²⁵ i entre les pàgines 82 i 93 transcrivia el catàleg de les pintures que hi havia a l'edifici de Llotja l'any 1837.

Els dos volums dedicats a *Catalunya* (1839)¹²⁶ dins la col·lecció *Recuerdos y Bellezas de España* són un clar precedent de l'inici per mostrar tot allò de remarcable que hi havia en el nostre país, abans de mitjan segle XIX. Seguia els passos dels llibres de viatges d'Antonio Ponz (1772-1794) i d'Isidoro Bosarte (1804), i alhora presentava els antecedents històrics, en aquest cas de Catalunya, per satisfer una demanda del moment que demanava conèixer les seves arrels. Pau Piferrer i Francesc Pi i Margall no només es van limitar a aportar dades i testimonis d'allò que consideraven més rellevant, sinó que també donaven el seu parer d'acord amb l'esperit del moment, així posaven de manifest l'interès per saber més del seu país. Són especialment dignes de tenir en compte les pàgines dedicades als vestigis romans de Barcelona, a la descripció de les restes, la relació dels treballs realitzats i l'aportació de referències on trobar tant els documents com les obres. S'aprecia un canvi de sensibilitat envers el passat nacional en general, especialment pel gòtic, però no gens envers l'art del final del segle XVIII.¹²⁷ Aquesta postura romàntica coincidia amb la línia acadèmica d'anar en contra de l'art barroc.

En el segle XX es publicava *Records i belleses de Barcelona* (1932) de Pau Piferrer,¹²⁸ una obra pòstuma editada amb el propòsit de salvar les columnes del carrer

¹²⁴ «Europa entera no tiene una capital de provincia que sostenga cátedras de ciencias exactas y bellas artes en igual número y con igual esplendor que la casa Lonja de Barcelona». Bordas 1837, pròleg.

¹²⁵ Per documentar l'estudi de les columnes partia de la proposta de treball que va suggerir Isidoro Bosarte en *Viage artístico...* (1786) (Bosarte 1804) de la publicació errònia de Pròsper de Bofarull en *Los condes de Barcelona vindicados* (1836). Finalment acceptava la recerca d'Antoni Celles pels coneixements que havia adquirit de l'Antiguitat a Roma. Consulteu la *Memoria* de Celles (1835) citada per Pi i Arimon 1854; Bassegoda 1974; Riera i Mora 1994, 113-114; i Subirana Rebull-Triadó 2002.

¹²⁶ Volums que foren il·lustrats per Francesc Xavier Parcerisa. El primer fou redactat per Pau Piferrer el 1839 i el segon el va concloure Francesc Pi i Margall el 1848, reeditats el 1884.

¹²⁷ Per exemple a la Seu Nova de Lleida es limiten a fer una citació a peu de pàgina del pas de Juan Adán i Lluís Bonifàs. Piferrer i Pi i Margall 1839, I, 324-324, n. 142.

¹²⁸ Dins la col·lecció Popular Barcino, vol. LXXXV.

Paradís que en realitat era una síntesi de la reedició de l'anterior publicació (1884). Les recerques d'aquest historiador romàntic foren motiu de l'estudi de Vicente Maestre en *Recuerdos y Bellezas de España* (1984). Per contextualitzar històricament aquestes edicions en localitzà els precedents en llibres del període il·lustrat del segle XVIII i també els seus conseqüents romàntics. En *Pablo Piferrer y su influencia en la escuela catalana del primer romanticismo pictórico* (1984) acotava els principals personatges que participaren en la introducció del moviment romàntic i assenyalava les diferències que desvincularen aquest moviment del neoclassicisme, tot i que segons el nostre parer incidia en un plantejament que oposava l'un a l'altre, quan en realitat considerem que partiren d'uns mateixos principis dogmàtics per seguir un camí diferent estèticament. La mateixa metodologia que els neoclàssics van utilitzar cercant en el passat grecollatí, els romàntics la van utilitzar mirant cap al passat medieval. Per això molts artistes de l'Escola de Barcelona s'iniciaren en un estil i acabaren assimilant els nous cànons estilístics que s'imposaven.

El *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en Mallorca* (1839) d'Antoni Furió se cenyia exclusivament a les biografies d'artistes mallorquins. Després, en *El Museo de las Familias* (1840), ampliava les entrades i incloïa personatges rellevants de diferents camps de la cultura i, en el *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*, descriu totes les obres d'algun valor artístic que hi havia a cada poble de les illes. Dins d'aquests dos darrers treballs, trobem alguns exemples de com els postulats neoclàssics en escultura hi van arribar.¹²⁹ Un dels temes més emblemàtics tractats per Furió fou investigat per Juan Llabrés per destacar el neoclassicisme escultòric a les Balears en *Noticias y relaciones históricas de Mallorca* (1958). Relatava els esdeveniments heroics d'un dels fills d'aquestes terres, el marquès de la Romana, durant la Guerra de la Independència, així com les notícies de l'arribada de les seves restes i dels diferents actes funeraris realitzats en el seu honor. Aquest mateix personatge fou estudiat per Anna Riera en *El neoclassicismo a la catedral de Palma* (1996) per emfasitzar la intervenció de l'escultor Josep Antoni Folch en el projecte d'erigir un monument commemoratiu a aquest patriota.

La *Breve Historia de la vida de los filósofos griegos, romanos, españoles y de otras naciones* (1841) de Joan Zafont és una mostra del desig d'emprendre la creació de museus o llocs on instruir els joves a Barcelona. Tot seguit i dins d'aquest esperit romàntic, duia a terme una breu biografia de cadascun dels filòsofs objecte d'emulació pels intel·lectuals catalans per la seva saviesa i erudició en les arts i les ciències.

¹²⁹ Un exemple el trobem a Furió 1840-I, quan relata la cerimònia del trasllat de les restes del marquès de la Romana a la catedral de Mallorca, i inclou un dibuix i la descripció de cadascun dels detalls del panteó.

La *Barcelona Antigua y Moderna, ó descripcion é historia de esta ciudad desde su fundacion hasta nuestros dias* (1854) de l'historiador i membre de l'Acadèmia d'Historia de Madrid i de les Bones Lletres de Barcelona, Andrés Avelino Pi i Arimon, és, sens dubte, una obra capdavantera per conèixer l'ambient cultural barceloní a mitjan segle XIX. Reviu el passat gloriós de la ciutat descrit per barris amb el detall dels monuments i edificis més notables. Dóna informació sobre les diferents societats i activitats culturals que es crearen durant aquest segle: associacions en diversos camps, des del científic al literari i artístic, escoles privades i públiques, museus i biblioteques, col·leccionistes. També és remarcable el catàleg d'artistes nascuts a Barcelona que enumera en les seves obres, en el qual inclou filòlegs i literats.¹³⁰ Com a romàntic defensava l'art gòtic i ignorava les obres del barroc tardà, a excepció de les de l'escultor i imatger Ramon Amadeu, valorades per la seva expressivitat i sentiment. Així demostrava la seva fidelitat a la formació acadèmica i la seva passió per l'arqueologia. A mitjan segle XIX la disciplina arqueològica es va veure afavorida per les importants aportacions de Joan Francesc Albiñana i Andreu de Bofarull amb l'edició de *La Tarragona monumental* (1849); de Narcís Blanch Illa amb la de *Gerona histórico-monumental* (1853), i de Bonaventura Hernández Sanahuja amb la d'*El Indicador Arqueológico de Tarragona* (1867), entre altres.

La monografia amb el mateix títol dedicada a *Manuel Salvador Carmona* (1862) de Valentín Carderera,¹³¹ publicada en la revista *El Arte en España*,¹³² recuperava de l'anonimat l'Azara promotor de les arts a través de la vida i l'obra del gravador. Transcrivía una sèrie de cartes entre els dos amics en les quals s'apreciava la seva bona relació, l'ajut, el seu criteri i el mecenatge proporcionat pel nostre il·lustrat al gravador, així com la tasca comuna a fer reproduir les obres de Mengs, edició en la qual també intervingué el gravador català Blai Ametller.

La compra de la col·lecció d'estampes de l'acadèmic Valentí Carderera, base del que seria el futur Gabinete Nacional de Estampas, fou aprofitada per Ramon Sanjuanena per escriure les *Breves noticias sobre don Blas Ametller y sus obras* (1867). Utilitzà el *Diccionario* de Ceán Bermudez i les *Actes de distribución de premios de la Academia de*

¹³⁰ Comptà amb la col·laboració de Pau Piferrer Fàbregas i tingué com a referents l'obra de Capmany 1779-1792 i Bordas 1837; i pel catàleg d'artistes el *Diccionario* de Ceán (1800) i les *Noticias de los arquitectos y la arquitectura en España* (1829) d'Eugenio Llaguno.

¹³¹ El 1841 Carderera publicà *Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII; el origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines del siglo XV hasta nuestros dias, leído por su autor D. Valentín Carderera á la Real Academia de la Historia*, en el qual donava informació de com va adquirir algunes de les obres de la seva col·lecció.

¹³² Es tornà a reeditar íntegrament aquesta biografia en una publicació més senzilla i reduïda en el nombre d'il·lustracions. Vegeu: Carderera 1950.

San Fernando com a únics documents en els quals va cercar la informació.¹³³ En l'article destaca l'interès de l'Escola a adquirir les obres d'aquest gravador, la formació que va rebre d'aquesta Escola i la relació amb el seu professor Manuel Salvador Carmona a Madrid. Aquest vincle entre els gravadors situa el català molt pròxim al nostre mecenes José Nicolás de Azara, i el seu nom novament és ressaltat.

Si en el seu *Diccionari* (1800), Ceán Bermúdez recollia els artistes espanyols més importants censats fins aquell any i va ometre els que encara eren en actiu, Manuel Ossorio Bernard pal·liava aquesta deficiència en la *Galería biogràfica de artistas españoles del siglo XIX*, tant en la primera edició de 1868-1869 com en la segona de 1883-1884.¹³⁴ Tot i així, en el pròleg assenyala l'exclusió dels arquitectes perquè considerava que tenien noves fonts per informar sobre la seva activitat i, a la vegada, ampliava la llista amb tots aquells artistes que depenien del dibuix, com els gravadors i els pintors de perspectiva teatral. La inclusió d'altres artistes, especialment els gravadors, així com la dels artistes contemporanis per la seva participació en alguna exposició, ens ha obert les portes de l'existència d'un gran ventall d'artífexs catalans poc coneguts que van beure de la font estètica difosa pel nostre protector de les arts, a través del seu aprenentatge en l'Escola de Barcelona.¹³⁵ De fet, aquesta obra va suposar i encara continua sent un referent per a futures biografies i noves recerques.

Amb ocasió de fer pública en l'heliografia la Lucrècia de Damià Campeny, Joseph Balari feia una breu biografia de l'escultor en La Renaixensa titulada *En Damià Campeny y Estrany* (1878). El mateix Balari manifestava que era un extracte de la *Memoria Necrológica*, encara inèdita, de Josep Arrau i Barba, llegida en l'Acadèmia de Ciències Naturals i Arts de Barcelona el 15 de novembre de 1857.¹³⁶

L'any 1878 es va publicar en *La Ilustración Española y Americana* la primera part d'un text de F. Navarro amb el títol *Ediciones ilustradas del siglo XVIII*, i la segona part a primers de l'any següent. Aquest article completava i historiava les activitats dels gravadors del segle XVIII i incidia en aquells que també van viure en el següent segle,

¹³³ Sanjuanema repeteix en el seu article notícies aportades anteriorment per José Caveda en *Memorias par ala historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España* (1867), 267-268, dada aportada per Abad 1999, 13.

¹³⁴ El mateix Ossorio diu que aquesta segona edició ha de ser considerada un nou llibre abans que una reedició, ja que va introduir més entrades sobre els catalans. S'aprecia un canvi de valoració de les obres dels artistes, sense deixar-se influir pel corrent estètic del moment, i titlla Juan Adán d'acadèmic. Vegeu Ossorio 1883, 3. També recull les biografies d'altres artistes de la segona meitat del segle XVIII, fins ara ignorats. En el cas de l'escultura, esmenta Ramon Amadeu, Joan Enrich, Salvador Gurri i Pau Serra. La font principal utilitzada i reconeguda per Ossorio és Ceán (1800). També hem pogut constatar que per als artistes mallorquins fa servir el *Diccionari històric* de Furió (1839) i els diaris de l'època.

¹³⁵ Viñaza 1889. Com indica el títol del diccionari, són uns afegits a les entrades de Ceán (1800). No obstant això, utilitza la font d'Ossorio (1868). També hem d'esmentar que hem trobat omissions inexcusables d'artistes catalans de renom com Campeny, Celles, Casademunt i Rodríguez, entre altres.

període considerat per l'autor com el segle d'or del gravat espanyol. Per tant, incloïa noms que no havien estat esmentats per Ceán Bermúdez, però malauradament descuidà les fonts en les quals basà el seu estudi. Val a dir que l'interès d'aquest treball consisteix sobretot en els fets històrics ressenyats¹³⁷ abans que en les biografies d'aquests artistes.¹³⁸

Una de les primeres biografies que incideixen exclusivament a destacar els artistes catalans és el *Diccionario Biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX* (1889) de l'arqueòleg Antoni Elías de Molins. Tot i que omet molts artistes del barroc tardà, recull un gran nombre de dades útils per a la nostra recerca, com les fonts documentals i bibliogràfiques a les quals ens hem de remetre.

A l'article de Sanjuanena (1867) sobre el gravador Blai Ametller i al de Balari (1878), dedicat a l'escultor Damià Campeny, abans esmentats, que són uns clars precedents de l'interès historiogràfic per aquests artistes i les seves obres, s'ha d'afegir la conferència de Jaume Andreu (1894) publicada a *La Vanguardia*¹³⁹ sobre el gravat a Catalunya i l'article de Ramon Nonat Comas (1897) sobre l'escultor Ramon Amadeu. Andreu aprofità l'exposició del *Llibre a Catalunya, la Impremta i el Gravat* organitzada per l'Ateneu Barcelonès per fer una breu síntesi històrica del gravat en el nostre país. L'estudi pretenia pal·liar l'error de no haver-ne parlat abans, i destacar Blai Ametller.¹⁴⁰ L'any 1923 fou transcrita tota la conferència en la *Revista Gràfica* sota el títol *El grabado en Cataluña*, en homenatge al seu autor Jaime Andreu. Dins el moviment noucentista, Comas revaloritzà l'imatger Ramon Amadeu, fins aleshores omés ja que no havia estat considerat per la crítica neoclàssica. L'any següent Evelio Bulbena Estrany era premiat per la Fundació Pelfort pel seu treball de recerca titulat *Ramon Amadeu. Maestro imaginero catalán de los siglos XVIII y XIX*, editat el 1927. Les dites publicacions, tant en el cas de l'escultor com en el del gravador, evidenciaven l'oblit en què havien caigut aquests dos artistes en les biografies del segle XIX.¹⁴¹

¹³⁶ *Diario de Barcelona*, 12/7/1855. El 1911 és publicada *La Memoria...* (llegida el 15 de novembre de 1857). Vegeu Arrau 1911, 57-125.

¹³⁷ L'historiador ha prestat una especial atenció a la mecànica de com es va promoure l'afany pel col·leccionisme del gravat a Espanya. Una activitat que, com veurem, Azara va practicar, s'associà amb altres per dur-la a terme i va potenciar perquè es fes realitat a Espanya.

¹³⁸ Hem d'assenyalar, però, que esmenta Pasqual Pere Moles com a Pedro Pasqual Moles. Vegeu Navarro 1878-9, 374-5.

¹³⁹ Publicada a *La Vanguardia* de 10 de juny de 1894.

¹⁴⁰ Andreu 1894 indica altres artistes com Tramulles, Moles, Fortuny, Fontanals, Montaña, Planella, Boix per dir-ne alguns, i d'altres de períodes anteriors.

¹⁴¹ Ceán 1800 no incloïa els artistes en actiu. En l'edició de 1868, Ossorio no menciona l'escultor Amadeu; en la segona edició de 1883 l'introdueix però amb algunes errades. Sobre Ametller hi ha un buit total, incompreensible d'acord amb l'èxit i el reconeixement que va obtenir en vida, segons paraules d'Andreu (1894).

Un altre biògraf que beu de les fonts del *Diccionari* (1889) d'Antoni Elías és Juan Ruiz y Porta en el treball *Tarraconenses Ilustres* (1891). Se centrava en els seus compatriotes més rellevants de totes les branques del coneixement, des del temps dels romans fins als seus contemporanis. Dins d'una d'aquestes branques destacava l'entrada dedicada a l'arqueòleg Buenaventura Hernández Sanahuja, personatge que va contribuir a l'estudi de la recerca de l'Antiguitat a Catalunya. També entre els literats esmentava el jesuïta Buenaventura Prats, ja que obria una porta a les recerques que vinculaven Catalunya amb el paper d'Azara com a protector il·lustrat.

El comte de la Viñaza (Cipriano Muñoz y Manzano) en els tres volums de les seves *Adiciones al Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D.Juan Agustín Ceán Bermúdez* (1889) transcrivía les biografies de Ceán Bermúdez i tenia en compte la publicació de Manuel Ossorio. És un diccionari recomanable perquè assenyala la formació italiana d'alguns dels artistes catalans, tot i que en descuida un gran nombre.

La publicació d'*Una visita al Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y Geltrú* (1893) d'August García Llanso ha contribuït a la localització d'algunes de les obres neoclàssiques d'artistes catalans. També és un exemple de l'interès que es vivia en aquest període d'obrir museus i biblioteques per al públic.¹⁴²

De nou els estudis s'encaminaven a detectar la vinculació d'Azara amb l'art català en treballs que mencionaven els artistes pensionats per la Junta de Comerç, com el de Joan Balari Jovany en la *Historia de la Real Academia de Ciencias y Artes* (1895). Balari proporcionava una llista de tots els artífexs que van ser agraciats amb una beca des del 1776 fins al 1834 en les diferents disciplines artístiques. La informació majoritàriament l'obtenia de l'arxiu de la Junta de Comerç, però també recorria a fonts impreses com la *Memòria necrològica de Damià Campeny* del seu amic i deixeble Josep Arrau i Barba.¹⁴³

El rebuig absolut dels academicistes per l'art del barroc tardà fou gradualment abandonat pels romàntics, tot i que en un principi s'havien adherit a les concepcions acadèmiques. Amb tot, haurem d'esperar algunes modestes lloances sorgides dins el moviment filosòfic del noucentisme per poder considerar tot aquest període una amalgama de tendències vives entre la supervivència i vigència de les antigues i l'eclosió de les noves.

¹⁴² Tema que l'inicià Pi i Arimon 1854.

¹⁴³ Tema ja esmentat per ell mateix (vegeu Balari 1878) quan va fer pública una heliografia de Campeny.

3.3. L'interès historiogràfic per les obres d'aquest període en la primera meitat del segle XX

En el segle XX els investigadors intentaren ser més objectius, fet que ajudà a evolucionar força en la historiografia de l'art català. Així es posaven en evidència els estudis més divulgatius dels estudiosos que s'esforçaren a descobrir les claus del nostre art. Tot i així, no hi hagué la mateixa intensitat a l'hora de valorar l'art d'aquest període. En principi els temes monogràfics foren el punt d'atracció de bona part dels historiadors, però al voltant dels anys cinquanta sorgiren síntesis recopiladores de l'art a Catalunya editades en diferents col·leccions. Pitjor fortuna tingué José Nicolás de Azara, que hauria d'esperar quasi mig segle més per ser revaloritzat pels estudiosos com a promotor de les arts.

Per tant, s'iniciaren publicacions de repertoris i catàlegs editats per diferents museus per donar a conèixer els seus fons, per exemple la d'Àngel María Barcia en *Catálogo de los dibujos originales de la Biblioteca Nacional* (1906). Més endavant, l'any 1931, Esteve Batlle publicava en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* l'article *Bocets escultòrics originals de Damià Campeny (1771-1855) i de Ramon Padró i Pijoan (?-1876)*, monografies que foren més prolífiques a partir dels anys cinquanta.

En conjunt, les recerques sobre l'art català al principi del segle XX tingueren en compte l'estètica academicista i les publicacions de Ceán Bermúdez (1800), Avelino Pi i Arimon (1854) i Manuel Ossorio (1868), principalment a l'hora de revifar l'interès per l'art d'aquest període. En *El Arte en España. Pintura y escultura modernas* (1910), Francesc Miquel Badia recreava el món romàntic fent un repàs de la pintura i l'escultura precedents. Opinava i valorava sobre alguns artistes catalans que visqueren a Roma a les primeres dècades del segle XIX sense aportar-ne res de remarcable.

A la tardor de l'any 1910, el col·leccionista de dibuixos i gravats Raimon Casellas escrivia una sèrie d'articles monogràfics dedicats a diferents gravadors catalans publicats en la pàgina artística de la *Veu de Catalunya*. Les notícies biogràfiques dugueren per títol general *Gravadors de Catalunya del segle XVIII* i el nom concret de cada artista: *La talla dolça. En Sorelló* (13/10/1910), *Els Germanas Tramullas* (20/10/1910), *En Pere Pasqual y Moles, primer director de Llotja* (27/10/1910) i *En Blay Ametller* (3/11/1910).

Un treball global amb un ric contingut fou el de Francesc Carreras Candi en *La Ciutat de Barcelona* (1916). A través d'un recorregut geogràfic per la ciutat, en el primer volum de la *Geografia General de Catalunya* detallava els monuments que la

configuraren històricament: des del territori i les dimensions orogràfiques fins a totes aquelles construccions que canviaren la seva fesomia. Contenia les transformacions i manifestacions artístiques que milloraren la vida dels ciutadans i engrandiren la ciutat, com per exemple els recs o entrades d'aigües, el port, els hospitals, les places, les urbanitzacions des dels primers assentaments grecs, fenicis i romans i sobretot les obres realitzades al final del segle XVIII i al segle XIX en les quals treballaren els nostres artistes catalans.

En *Los pintores de los Borbones* (1916), Francisco Javier Sánchez Cantón intentava mostrar l'ambient romà viscut per alguns dels artistes que assoliren el títol de pintors de cambra i d'aquells que el sol·licitaren. Aportava, per tant, algunes dades noves, les quals s'han de prendre amb precaució perquè en molts casos resulten aventurades, ja que no assenyalava cap document que les sustentés.¹⁴⁴

També estudià els orígens de la col·lecció de la Real Academia de San Fernando. Per a aquest fi Narciso Sentenach va recórrer als tres quaderns o catàlegs censats l'any 1813, un dels quals està datat del 1808, per deduir en *Fondos selectos del archivo de la Academia de San Fernando: La galería del Príncipe de la Paz* (1921-1922) quines foren les obres que reuní Manuel Godoy. En aquesta recerca es feia esment de diverses còpies de Mengs i d'altres artistes espanyols i catalans, que passaren per Roma.

Per conèixer alguns dels protagonistes d'aquest període, en *Tarragona a través del siglo XIX* (1924) Adolfo Alegret recopilava les biografies d'alguns nadius de la ciutat que es distingiren en les ciències, les lletres i les arts. Es tracta d'una eina instrumental que ens ha facilitat el nom d'erudits que participaren de l'esperit il·lustrat d'Azara, propulsors d'estudis arqueològics, així com d'artistes poc coneguts que tingueren un pes específic en aquestes terres.

En *Informació periodística* (1925), Aureli Capmany seleccionava algunes dades sobre la participació de diversos escultors i arquitectes en el coronament de la façana de l'Ajuntament de Barcelona, des de la sol·licitud dels esbossos fins a la col·locació del conjunt en el cim de l'edifici. L'any següent, en *Arquitectura decorativa funerària*, distingia les tipologies utilitzades en els túmuls des de mitjan segle XVIII fins bona part del segle XIX. Feia referència, així, als treballs dels nostres artistes seguidors de l'estètica difosa per Azara.

Cèsar Martinell, un dels estudiosos més cèlebres de l'escultura catalana, i Joaquim Folch i Torres, un dels promotors per donar a conèixer l'art del nostre país dins les premisses patriòtiques noucentistes, van demostrar en les seves investigacions la

¹⁴⁴ Per exemple quan afirma que Francisco de Goya va estar a Roma l'any 1776. Sánchez Cantón 1916, 206.

transcendència històrica de determinades peces d'aquest període. Primer per l'aportació fotogràfica d'obres que van desaparèixer durant la Guerra Civil Espanyola i, segon, per la seva valoració de l'art en un moment que dominava la filosofia del noucentisme. Un dels objectius d'aquest moviment era definir Catalunya i situar el nostre país en relació amb altres pobles d'Europa, per tant, era necessari un art nacional que recollís l'esperit català, així va néixer l'interès per recuperar tot el nostre patrimoni artístic, inclòs el religiós.¹⁴⁵

Aquesta sensibilitat nacionalista fou origen de les monografies sobre artistes¹⁴⁶ i dels primers escrits de Cèsar Martinell dedicats als germans Bonifàs, entre els quals tenen un especial interès per al nostre estudi els titulats *En Francesc Bonifàs, escultor vallenc resident a Tarragona* (1921),¹⁴⁷ *A través d'una centúria de l'escultura catalana. Tres artistes oblidats* (1924)¹⁴⁸ i *La Seu Nova de Lleyda* (1926).¹⁴⁹ S'obrien així noves vies sobre les influències estilístiques que es van donar entre els artistes.

Concretament la seva publicació de la *Seu Nova de Lleyda* (1926) constitueix un instrument bàsic per establir la hipòtesi d'una de les possibles repercussions d'Azara en l'art català, iniciada a Lleida i continuada per terres de Tarragona. Martinell recorre a l'Arxiu de la Seu per atribuir els diferents retaules, a través dels fulls de pagaments, dels documents trobats a l'obra de Corcelles i dels testimonis orals, per afirmar que la introducció a Lleida del nou classicisme es deu a l'escultor Juan Adán, per nosaltres anomenat berninià temperat. Alhora detectava les afinitats estètiques en diversos artistes

¹⁴⁵ El 1913 es celebrava el primer Congrés d'Art Cristià a Catalunya ideat per Joaquim Folch i Torres. Fernández 2004, 58-59.

¹⁴⁶ Prèviament l'imatger Ramon Amadeu va ser estudiat per Ramon Comas (1897) i Manuel Rodríguez Codolà en «Un maestro imaginero. Ramon Amadeu», *Revista Cataluña*, desembre de 1907 i març de 1908.

¹⁴⁷ Punt de partença de l'obra i vida d'aquest artista que, a més a més, anava acompanyada d'una valoració estètica. Després de realitzar diversos estudis sobre escultors i la Seu Nova de Lleida, feia la monografia de Lluís Bonifàs (1948), escultor més conegut que el seu germà Francesc, i detallava cadascuna de les obres incloent-ne les peculiaritats estilístiques i evolutives. César Martinell s'interessà a donar a conèixer l'obra de Ramon Amadeu i la seva trajectòria artística relacionada amb l'obra de Bonifàs.

¹⁴⁸ Com diu el títol de l'estudi, a través de tres artistes fa un recorregut sobre la gradual transformació estilística en l'escultura, des del barroc fins a l'academicisme. Hem trobat interessant la seva valoració i ens ha obert una porta nova d'influències que va més enllà de l'apuntada per Martinell, centrada en la via Bibbiena, Costa, Gurri cap a Belart. Nosaltres defensem que Juan Adán estava present tant en Gurri com en Belart, com demostrem en la nostra recerca, com també l'eclecticisme de Salvador Gurri, capaç de presentar una arquitectura neoclàssica en l'*Aiguamanyil* de la Seu lleidatana. Segons Martinell (1924, 348), i seguit per Mariona Fernández (2004, 64), situen Salvador Gurri com a protagonista en el canvi del barroc cap al classicisme academicista, el qual, sortosament, no incorporà la inexpressió d'aquest estil en les seves figures. Segons la descripció d'Azara en el llibre de Mengs, no creia que pel fet de ser acadèmic l'artista hagués de ser inexpressiu, ja que la clau consistia a saber reinterpretar i contenir l'expressió. Així dins l'academicisme sorgí el neoclassicisme de Canova, que incorporava elegància i expressió continguda. Per tant, s'ha de dir que la mediocritat dels artistes acadèmics probablement creen confusió i associen algunes connotacions a aquesta tendència que no li corresponen.

¹⁴⁹ A través dels artistes que hi participaren feia un estudi de l'escultura catalana del barroc tardà.

que confluïren al final del segle XVIII i, fins i tot, en el mateix capítol de la Seu, el qual es mostrà atret per aquest aire de renovació formal que pretenia deixar el barroc.

Mentrestant Joaquim Folch, a través d'*Una obra de Damià Campeny, l'escultor neoclàssic pel gremi de Revenedors de Barcelona* (1926), documentava i descrivia totes les figures que integraren el *Misteri del Dijous Sant*, paradigma dintre d'aquest gènere artístic, en el qual Campeny dotava l'escultura espanyola d'un exemple classicista de clares connotacions neoclàssiques. També abordava algunes monografies sobre pintors com la titulada *El pintor Lacoma* (1926), sense especificar i aclarir de quin Lacoma es tractava, o la dedicada a Francesc Pla, conegut com «el Vigatà», en *La sala de El Viguetà a l'antiga casa del marquès de Monistrol* (1933), en la qual detallava l'obra i la fortuna artística d'un pintor que va treballar al marge del món acadèmic.

Entre els anys 1926 i 1928, el noucentista Feliu Elías Bracons publicava dos volums sobre *L'escultura catalana moderna* des del final del segle XVIII. En el primer interpretava el procés evolutiu de l'escultura i en el segon incloïa un diccionari biogràfic, molt semblant al que elaborà Elías Molins l'any 1889, i una ampla relació de les fonts documentals i bibliogràfiques utilitzades.¹⁵⁰ Tanmateix, conté errors per haver tractat un període amb un buit considerable d'estudis monogràfics, mancança de la qual ell mateix va ser-ne conscient. De l'etapa del final del XVIII només registrava l'escultura barroca, tema de la seva devoció. Esmentava Carles Salas, els germans Bonifàs, entre d'altres, i ignorava altres postures ja que titllava de mediocres Salvador Gurri, Manuel Oliver i Francesc Bover.¹⁵¹ Ramon Amadeu fou tractat de decadent, pintoresc i un bon artista d'art popular.¹⁵² En *La vida de Damià Campeny* (1938), novament Feliu Elías feia una primera aproximació a tota la trajectòria de l'escultor, detectava que al seu retorn a Barcelona va patir un problema d'adaptació a causa del pes de la tradició escultòrica a Catalunya, i finalment destacava els seus dots pedagògics.

L'estudi de Joan Sacs *Arquitectura barcelonina de la terra cuita* (1929) corroborava la nostra hipòtesi de la permeabilitat dels nostres artistes a adaptar-se a noves tendències, després d'una formació ortodoxa a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.

El bibliotecari dels Museus d'Art de Barcelona, Esteve Cladellas, l'any 1932 contribuïa amb dos articles il·lustrats sobre el gravador Francesc Fontanals. Des de la seva posició privilegiada va poder contrastar la documentació gràfica que es guarda als museus amb les dades biogràfiques, alhora que ens endinsava en els dipòsits del Museu

¹⁵⁰ Com a fonts bibliogràfiques té Bordas 1837; Ossorio 1868; Piferrer 1884; Elías Molins 1889; Viñaza 1889; Ruiz Porta 1891; Miquel 1910; i Alegret 1924, entre altres.

¹⁵¹ Feliu Elías 1926-1928, I, 29-31, 69 i 72-73 i II, 104-105 i 149.

¹⁵² Elías 1926-1928, I, 89.

Nacional d'Art de Catalunya. La seva aportació esdevé bàsica i de molta utilitat gràcies a les dades precises de localització que ofereix, així com per la definició de les característiques tècniques de les estampes. Per acabar estableix un lligam entre el gravat català i la seva influència italiana.

La vida i algunes obres del pintor, incloses algunes intervencions arquitectòniques de Joan Carles Panyó, foren investigades per Raimond Vayreda i publicades els anys 1932 i 1933. El segon estudi conté il·lustracions i incorpora la col·laboració de Cèsar Martinell. Vayreda obria una nova via a les relacions entre artistes de diferents disciplines i, per tant, ens plantejava la hipòtesi de la influència indirecta d'Azara, a través d'amics i col·laboradors, i fins i tot motivada per alguns casaments entre artistes. Tot i així, algunes definicions de l'estil són una mica confoses, per exemple, qualifica de barroc neoclàssic espanyol el projecte de Francesc Mas per a l'església de Nostra Senyora del Tura. L'any 1937, en l'*Estudi de conjunt dels diversos fons de dibuixos instal·lats al Museu d'Art de Catalunya*, novament feia una síntesi historiogràfica de l'art a la Catalunya del nostre període i una reflexió sobre les dificultats dels artistes de totes les disciplines per desenvolupar els seus talents, agreujades per la Guerra del Francès i les revoltes polítiques i socials. Compendiava els dibuixos d'escultors, gravadors i pintors d'aquest període, en els quals s'aprecien les diferències i simfonies estilístiques. Tot i no ser un estudi gaire clarificador, presenta més una relació d'artistes i d'obres ben explicada.

Un exemple de la pervivència de l'arquitectura neoclàssica ja ben avançat el segle XIX l'aporta M. Utrillo a través de l'estudi d'una masia de la nissaga dels pintors Cabanyes a Vilanova i la Geltrú en *El pintor Joaquim de Cabanyes y els seus* (1933).

El llegat de Francesc Fàbregas de sis obres al Museu Nacional de Catalunya fou recollit per A. Maseras en *Les pintures de Flaugier llegades pel doctor Fàbregas als nostres Museus* (1934). Realitzava un estudi estilístic de les pintures i les connectava amb d'altres del mateix autor per fer-ne una classificació d'influència davidiana. La majoria de les obres religioses les titlla de neoclàssiques, però nosaltres més aviat creiem que són acadèmiques perquè segueixen el nou gust que s'imposava arreu d'Europa a les acadèmies, a excepció del *Retrat de Josep Bonaparte* (c. 1808).

L'entrada del neoclassicisme francès a mitjan segle XVIII a Catalunya és el tema tractat per Cèsar Martinell en *Artistes de tendència francesa a Catalunya en la segona meitat del segle XVIII. L'art francès a Catalunya a les darreries del segle XVIII* (1934). Investigava cadascuna de les disciplines artístiques durant l'ocupació francesa, fins a arribar al director de l'Escola de Llotja i pintor Josep Bernat Flaugier. Són dades que cal tenir present per entendre les manifestacions artístiques d'alguns artífexs aliens a

l'ortodòxia acadèmica. Un repàs biogràfic de la trajectòria artística i vida personal de Flaugier l'aportava P. Bohigas en *Contribución a la biografía de Flaugier* (1944), tot i que encara avui dia hi ha dades poc concretes del seu pas per París.

També Josep Francesc Ràfols feia una síntesi biogràfica de Josep Arrau i Barba a través d'*Un donatiu d'obres de Josep Arrau* (1937), i proporcionava més informació sobre aquest període.

En *Venus y cupido. Grupo en yeso del Museo de Arte de Cataluña, obra del escultor Antonio Solá* (1941), Agustín Palau aportava la documentació per desvetllar una atribució fins aleshores errada. Amb aquesta finalitat recreava l'ambient dels nostres artistes a Roma i donava informació sobre el desafortunat pintor Ramon Planella, mort l'any 1819 durant el gaudiment de la seva pensió.

L'estudi de Manuel Lorente sobre *La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX* (1946-1947) destacava les característiques formals de tres dels arquitectes de Carles III. Descobria els cànons pal·ladians, berninians i herrerians, sobretot en l'obra de Juan de Villanueva, els quals es perllongaren durant tot el segle XIX a través del seu deixeble Isidro González Velázquez i de Silvestre Pérez, arquitectes que estigueren sota l'empara d'Azara. Tenim les nostres reserves sobre la breu explicació dedicada a Barcelona, en la qual només s'esmenta la influència francesa amb un reduït nombre d'exemples que avalen la seva hipòtesi.

L'obra de escultor català Solà és novament objecte d'estudi en *El grupo escultórico de Daoíz y Velarde de Antonio Solá* (1947). Josep Rius recull tota la documentació relativa a les diferents transaccions que es realitzaren fins a l'arribada dels pensionats de Madrid, consultada en l'Archivo de la Embajada Española ante la Santa Sede.

En conjunt, en aquestes investigacions publicades poc abans d'arribar a la meitat de segle s'aprecia un interès generalitzat per indagar temes més concrets, no només cenyits a les biografies, sinó que també documenten algunes peces específiques. A més tenen el propòsit de trobar i pal·liar a través de la documentació algunes errades comeses per la historiografia. Altres recerques que mencionarem més endavant, tot i ser anteriors a 1950, pel fet de pertànyer a col·leccions o estudis més amplis, hem considerat més oportú agrupar-les per tal de no alterar el sentit que es perseguia en la relació de les publicacions.

3.4. L'art català del final del segle XVIII i l'inici del XIX suscita interès als historiadors del segle XX

En aproximar-nos a la segona meitat del segle XX comprovem que es generà un interès generalitzat per la història de l'art a Catalunya en els investigadors, realitat que significà l'aparició d'un gran nombre de col·leccions que desvetllaven el que succeí en el nostre país al final del segle XVIII i l'inici del XIX. Aquests estudis pretenien constatar els monuments i els edificis més emblemàtics de la nostra cultura, així com els vestigis de l'Antiguitat clàssica i del període medieval. També proliferaren les monografies fins llavors només centrades en un reduït nombre d'artífexs.

En bona mesura aquesta situació es produí gràcies al camí fitat anteriorment pels noucentistes; la seva lectura patriòtica i simbòlica d'algunes obres obriren les portes a estudis més objectius. Tot i així, els volums dedicats a l'art de tot l'Estat Espanyol repetien les fórmules anteriors: dedicaven poc espai a les obres catalanes i emfasitzaven l'art a Catalunya cenyit sempre als mateixos artistes.

En general, la historiografia infravalorava l'art del final del XVIII, ja que considerava aquest període estèril fins a l'arribada de l'academicisme i, sobretot, fins la incidència del neoclassicisme en el segle XIX. En conjunt eren unes quantes dècades dominades per la tendència de l'art tradicional del barroc tardà i per l'academicisme més rigorós. Malgrat aquesta visió reductora, sorgiren algunes mostres prou rellevants que acabaren per configurar el nostre art, denominat neoclassicisme tardà. Malauradament molta obra barroca va desaparèixer a conseqüència de la desamortització de Mendizábal, però alhora permeté la creació d'espais públics on l'art pogué desenvolupar-se. Aquest fet possibilità la renovació i la posada en pràctica de tot el que havien après els artistes a l'Escola Gratuïta de Dibuix sota la direcció dels pensionats que en el segle anterior van viure l'esplendor de les arts a l'entorn de José Nicolás de Azara. Així, per primera vegada sortien a la llum alguns dels protagonistes del nostre estudi.

Dins d'aquest conjunt de col·leccions dedicades a la història de l'art espanyol, disposem de l'edició madrilenya d'*Ars Hispaniae*, la qual destinava algunes pàgines a l'art català i només a les disciplines de pintura i escultura en el volum disset, *Escultura y Pintura del siglo XVIII-Francisco de Goya* (1965), de Francisco Javier Sánchez Cantón, i en el volum dinou, de 1966, sobre l'*Arte del siglo XIX*, de Juan Antonio Gaya Nuño. Més gratificant fou la publicació de la *Summa Artis, Historia General del Arte*, en la qual s'ampliava l'espai a l'art català, especialment en les darreres edicions. Historiadors com

José Camón Aznar, José Luis Morales Marín i Enrique Valdivieso González presentaven en l'*Arte Español del siglo XVIII* (1984) la història a través dels artistes. Petites biografies que recollien l'ambient de l'època, però amb dades dubtoses, difícils de contrastar per la manca de referències bibliogràfiques.¹⁵³ També presentaven mancances que creiem molt importants en l'art català, per exemple no esmentaven alguns pintors, com Bonaventura Planella i Pere Pau Montanya, o bé incloïen afirmacions desorientadores i dubtoses del tipus «*el neoclasicismo se establece en Cataluña de mano del pintor francés José Flaugier*», entre altres.¹⁵⁴

L'any 1987 s'editava el volum XXXI a càrrec de Juan Carrete, amb tot un capítol dedicat a *El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada*, i l'any 1988 el volum XXXII sobre el gravat en els segles XIX i XX, en el qual participaven Jesusa Vega en *La estampa culta en el siglo XIX* i Valeriano Bozal en *La estampa, documento y fuente de información. El grabado popular en el siglo XIX*. Són publicacions en les quals els nostres gravadors més rellevants eren mencionats juntament amb les millors traduccions del gravat calcogràfic. Feien palès l'últim alè de la talla dolça i l'inici de la litografia, i evidenciaven la incapacitat del món acadèmic per incorporar a les seves aules el nou sistema de reproducció de la imatge.

La continuïtat de l'academicisme era presentada per Maria Elena Gómez en la *Pintura y escultura española del siglo XIX* (1993) com a preàmbul introductor de moviments neoclàssics i romàntics. A cada artista li dedicava una breu biografia. No obstant això va ometre, al nostre entendre injustificadament, el nom d'artistes catalans. En aquest volum XXXV (número u) trobem una descompensació entre els capítols dedicats a l'escultura i els referents a pintura, a favor de la darrera. Aquell mateix any s'editava el volum XXXV (número dos) titulat *Arquitectura Española (1808-1914)* de Pedro Navascués, una molt bona recopilació que té en compte les construccions més rellevants d'aquest període, incloses les catalanes.

En conjunt hi ha una certa reiteració en les històries de l'art a Espanya, les quals destaquen tres o quatre artistes de renom en cadascuna de les disciplines. D'aquesta manera, la desatenció per l'art català d'aquest període i la seva rellevància respecte d'altres indrets passava a ser una característica habitual.

¹⁵³ Per exemple quan s'assegura que «*Su amistad [la d'Azara] con Mengs y el arqueólogo alemán Winkelmann*», o que «*el barcelonés Blas Ametller estudió en París*». Camón-Morales-Valdivieso 1984, 48 i 132, respectivament.

¹⁵⁴ Afirma que Flaugier «*En 1790 marcha a París, donde conoce a David*». Camón-Morales-Valdivieso 1984, 225. Volum reeditat l'any 1991 on repetí aquests errors.

3.4.1. Els llibres d'art català

Molt diferent i controvertida fou l'apreciació del nostre art en publicacions de volums dedicats exclusivament a l'art català orientades generalment cap a la divulgació, les quals oscil·laven entre l'elogi de l'art d'aquest període per incitar els investigadors a fer noves recerques i trobar obres perdudes, i la desconsideració pels pocs testimonis que es conservaven d'aquest període.

Entre els primers llibres exclusivament dedicats a l'art català figuren els estudis dirigits per Joaquim Folch i Torres publicats entre el 1955 i el 1958 per Aymà. L'escultura fou estudiada per Agustí Durán i Sanpere en el capítol *L'Art Renaixentista i Barroc* i per Rafael Benet en *L'Art Neoclàssic i Romàntic*; amb el mateix títol, Benet investigà la pintura; el gravat va anar a càrrec de M. Aurora Casanovas; l'arquitectura, de Joan Bergós; i les arts decoratives, de Josep Mainer. Tots aquests estudis aportaven la primera gran síntesi de l'art dels segles XVIII i XIX. Reivindicaven la prudència alhora d'establir atribucions i evolucions, detectaven les influències estilístiques en diverses corrents del pensament europeu, trencaven la línia divisòria entre el barroc i el neoclassicisme i, per tant, feien paleses les imbricacions i les pervivències dels estils.

La col·lecció Monumenta Cataloniae editava l'any 1963 el tema del *Barroc acadèmic (1731-1810)* de Cèsar Martinell en el volum III de *l'Arquitectura i escultura barrocas a Catalunya*. S'hi esmentaven els artistes del barroc tardà, que tot i no ser acadèmics de mèrit posseïen una obra de gran qualitat. També aportava noves dades sobre el coneixement de molts arquitectes del final del segle XVIII fins ara no recollits. Tot i així, en conjunt aquestes publicacions evidencien que eren fruit de la pràctica de fer manuals abans que de l'objectiu d'incorporar nova informació en els llibres d'història. Dins d'aquesta tendència, Joan Ainaud de Lasarte redactà el segon volum sobre Catalunya de la col·lecció *Tierras de España* (1978).

En general són escrits que superen les condemnes generades contra l'art del barroc tardà, així com les lloances més partidistes que destacaven algunes obres en textos que pretenen ser objectius. Fent una mirada enrere, s'observa el canvi tan important que es produí gràcies a la introducció d'una sèrie d'artistes abans totalment omesos per la historiografia.

Caldrà esperar un parell de dècades fins a l'edició de la col·lecció de la *Història de l'Art Català* d'Edicions 62, i concretament el volum cinquè de 1984, *L'època del Barroc*, a càrrec de Joan Ramon Triadó, i el sisè de 1983, *Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888*, de Francesc Fontbona, per trobar un treball de síntesi i

interdisciplinària de la història de l'art dels segles XVIII i XIX. Aquestes recerques interpretatives proporcionaven nous camins en la recerca contextualitzada pels fets històrics i socials, condicionadors en moltes ocasions de l'art a Catalunya. A més aportaven dades inèdites i ampliaven el ventall d'artistes a través d'un plantejament basat en el rigor cronològic. Són llibres que han de ser considerats imprescindibles per situar i comprendre aquests dos períodes i de lectura obligada pels investigadors, tot i que anaven adreçats al públic en general.

Sortosament, al tombant del segle XXI s'encetà una nova col·lecció de l'*Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, editada per Edicions de l'Isard, que posava al dia l'art del nostre país incorporant les darreres investigacions. Presentava una nova orientació historiogràfica ja que mencionava els models que utilitzaven els artistes catalans i posava de relleu la seva influència italiana, que s'afegia a la tendència francesa reiterada abastament. N'és un exemple el volum quinzè amb el capítol a càrrec de Joan Ramon Triadó titulat *Els segles de l'època Moderna. Relacions artístiques amb l'exterior* (2003). Així, els volums es multipliquen i són més específics, un per a cada disciplina artística catalana, a més d'altres estudis més globals, que apareixeran seguidament en cadascuna de les classificacions que hem establert d'acord amb la nostra tesi.

3.4.2. Les monografies i l'estudi seriós de les diferents disciplines artístiques catalanes

Al voltant de la segona meitat del segle s'aprecia l'intent de fer una síntesi de l'art català, amb voluntat seriosa de normalitzar l'estudi d'aquest període. En aquests treballs, que es caracteritzaren per la inclusió d'obres d'artistes i artesans desconeguts, les fonts impreses passen a ser indispensables per sustentar el contingut del text, tot i que en algunes ocasions les referències a les fonts documentals utilitzades són incompletes o mínimes. Dins d'aquest context la publicació *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* recollia les darreres investigacions de l'art català, tant les monografies com les aportacions més globals, i responia a aquesta idea de difondre i donar a conèixer el nostre art. L'objectiu era oferir una versió castellana sobre el nostre art i proporcionar informació als investigadors espanyols, partint de la iniciativa que s'havia formulat en la versió catalana del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* dels anys trenta. En el segon volum, Joan Ainaud en *Juan Carlos Anglès, pintor neoclásico* (1944) incidia a desvetllar el paper d'aquest artista, en un treball encara no superat;¹⁵⁵ en el mateix volum, P. Bohigas feia la seva *Contribución a la biografía de Flaugier*, i

¹⁵⁵ Discurs transcrit parcialment per Antoni Elías de Molins 1889, 95, en el qual s'aprecia el fort influx de les doctrines de Mengs.

Alexandre Cirici Pellicer aportava informació sobre la decoració en diversos edificis barcelonins i catalans, íntimament lligada als projectes realitzats per escultors i arquitectes de l'època investigada en *La decoración ochocentista catalana en barroco*,¹⁵⁶ En el tercer volum de 1945 i el sisè de 1948, Cèsar Martinell elaborava la monografia de dos escultors moderns, *Ramon Amadeu i Grau (1745-1821)*¹⁵⁷ i *El escultor Lluís Bonifás y Massó 1730-1786*,¹⁵⁸ En el quart volum de 1946, el cinquè de 1947 i també en el sisè, Carlos Cid centrava les seves indagacions en l'arquitectura de la Llotja i el seu guarniment escultòric a través dels articles *Historia de algunos proyectos monumentales barceloneses de época neoclásica*, *Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona* i *La decoración de la Casa Lonja de Barcelona*; així mateix, Santiago Alcolea participava en el sisè volum amb l'estudi dedicat a *Tres pintores barceloneses del siglo XVIII*. En el novè, de 1951, aportava unes *Notas biográficas sobre los Lacoma*, i en els volums catorzè i quinze editats entre el 1959 i 1962 presentava la síntesi de la seva tesi doctoral en *La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, la qual fou defensada l'any 1964 en la Universidad de Madrid i l'any 1965 en fou publicat l'extracte amb el mateix títol. Es tracta d'una recerca fonamentada en documents, els quals permeten establir alguns vincles entre la pintura catalana i la del pintor Mengs, per tant, ha constituït un punt de partença en el plantejament de la nostra tesi.

Els esdeveniments polítics i socials que es produïren a Barcelona a partir de la segona meitat del segle XVIII fins a l'ocupació francesa són recollits per Jaume Carrera en *La Barcelona del segle XVIII* (1951). El discurs d'aquest estudi s'articula principalment amb el Diari de Rafael Amat i Cortada, conegut com *Calaix de Sastre*, però té en compte altres documents i escrits de l'Arxiu Històric de la Ciutat i de l'Arxiu de la Junta de Comerç. És remarcable la seva visió històrica, en la qual quedà demostrat el paper que jugaren els capitans generals en determinades qüestions culturals i la importància d'alguns afers puntuals com a motors de les infraestructures que s'havien d'executar, encara que existien problemes bèl·lics que actuaren negativament en l'economia de la ciutat.

¹⁵⁶ Seguia el treball de Joan Sacs (1929) i presentava un estudi sobre la decoració en diversos edificis barcelonins i catalans, pràctica íntimament lligada a la dels escultors i arquitectes de l'època. Destacava les decoracions de l'edifici Xifré com l'obra més important i com a base per apreciar els canvis estilístics a través del temps.

¹⁵⁷ La fortuna crítica de l'imatger Ramon Amadeu qualificat de decadent per Feliu Elías (1926) es veié revaloritzada per l'apreciació de Cèsar Martinell sobre la seva dedicació a confeccionar figures de pessebre.

¹⁵⁸ Elabora un catàleg de l'obra de l'escultor i una anàlisi de la valoració i reconeixement de la seva obra, acompanyada d'il·lustracions per mostrar la seva evolució, i té presents les realitzacions del seu germà i les de Juan Adán.

També Josep F. Ràfols, en els seus quatre volums del *Diccionario Biográfico de Artistas de Catalunya* (1951-1954), tot i seguir els passos noucentistes i el treball de Ceán Bermúdez, compendiava tot el que s'havia dit i aportava nova informació en cadascuna de les entrades dels nostres artistes. Així, les seves biografies passaren a ser una eina instrumental posada al dia dels repertoris del segle anterior i de consulta obligada per a noves investigacions. Tanmateix, s'ha d'anar amb cura en la utilització de les dades, perquè en moltes ocasions no figuren ratificades i es presten a equivocacions.

Dins el segon volum de *Barcelona i la seva històrica* (1975), en *Artistes de la Barcelona moderna* A. Durán i Sanpere assenyalava alguns fets i testimonis culturals de la ciutat a principis del segle XIX, així com algunes activitats i costums barcelonines que han suposat un complement indispensable pel nostre treball.

Una altra eina fonamental que cal tenir present en la recerca de l'art català és la *Gran Geografia Comarcal de Catalunya* (1980), o compendi històric i geogràfic del nostre país dividit per comarques, en el qual s'inclouen aquells edificis i monuments més significatius de cada població. També l'*Inventari d'esglésies* (1982) de Josep Maria Gavín o recopilació de fotografies de cadascunes de les esglésies catalanes tant dels seus interiors com exteriors, algunes d'elles desaparegudes després de la Guerra Civil (1936), constitueix encara un material que ajuda a fer-nos una idea dels estils artístics més preeminents en l'àmbit artístic català.

L'any 1994 es publicava l'estudi de Joan Ramon Triadó *Arte en Cataluña*, el qual feia una síntesi de les activitats artístiques més rellevants, i dedicava un capítol a l'art del període de la nostra investigació. Així mateix incloïa un estat de la qüestió amb les darreres recerques realitzades, entre les quals es mencionaven les tesis de llicenciatura encara inèdites sobre els germans Tramulles (1986) de Carme Miquel i la del pintor Pere Pau Montaña (1988) d'Esther Ballart, presentades al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Aquestes tesis cobrien l'oblit historiogràfic dels grans protagonistes de la pintura catalana de la segona meitat del segle.¹⁵⁹

En conjunt, aquests estudis encara mostren desgrat vers la inexpressió artística, per nosaltres encertada perquè els nostres artistes, en el fons, no assumiren i posaren en pràctica fins ben entrat el segle XIX el que realment era el neoclassicisme proposat per Azara i tan ben desenvolupat en escultura per Antonio Canova i Damià Campeny a Roma. En arquitectura no serà fins al segle XIX que trobarem en les regles acadèmiques d'Antoni Celles el canvi que permeté als seus deixebles el desenvolupament del neoclassicisme tardà. En pintura no s'assolirà l'elegància i la gràcia defensada per Azara fins ben entrat el segle, quan envaïa amb força el romanticisme i la influència dels

¹⁵⁹ Triadó 1994, 91.

natzarens. No obstant això, hem trobat uns primers intents dels Montaña, pare i fill, de seguir a prop i formalment la pintura d'Anton Raphael Mengs.

En general, les visions més o menys globalitzades que acabem de ressenyar es complementen amb aportacions de caràcter més puntual que avancen en el coneixement dels nostres artistes. Per aquest motiu, són essencials els articles recopiladors del material existent sobre algun tema concret publicats en revistes especialitzades en art i els estudis més seriosos editats en llibres que, en el millor dels casos, són el resultat de tesis doctorals com les que a continuació indicarem.

Tot i que aquestes monografies encara resulten insuficients en nombre, delaten la necessitat d'investigar i descobrir l'obra de més artistes, amb l'objectiu d'oferir una visió apropiada del que significà el panorama de l'art català del final del XVIII i l'inici del XIX. Per aquest motiu són tan decisives les tesis doctorals orientades a omplir aquestes mancances, les quals alhora amplien el ventall d'artistes que reclamen una recerca més a fons. Així, en general, aquests articles en revistes han intentat pal·liar algunes deficiències, com el fet de no assenyalar la incidència de l'art italià en l'art català, un tema que ja s'havia apuntat en els estudis del segle XIX, i que ara serà un dels motius pels quals torna a aparèixer el nom d'Azara relacionat amb el nostre art.

3.4.2.1. Arquitectura

Pel que fa l'arquitectura, en *La Arquitectura de la Ilustración. Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia* (1955), Emil Kaufmann presentà un bon estudi del que suposà el pas de l'arquitectura acadèmica a la neoclàssica. Així mateix constatava l'aportació neoclàssica com a origen de l'arquitectura contemporània i classificava en tres generacions el canvi estètic. La primera formada per teòrics i erudits, la segona per aquells que divulgaren i defensaren l'ideal clàssic i l'última per els que anaren més enllà i cercaren la funcionalitat en l'arquitectura basada en els elements bàsics. Destacava els artistes europeus més rellevants i establia els fonaments per poder entendre l'evolució de l'arquitectura catalana.

En *Los arquitectos barceloneses de mediados del ochocientos* (1958), novament Josep F. Ràfols proporcionava una llista dels protagonistes d'aquesta disciplina en el segle XIX, fent evidents la manca d'estudis i la necessitat de fer més monografies.

No serà fins als anys setanta que s'incrementarà l'interès per temes específics i s'ampliarà la coneixença dels arquitectes catalans de l'acabament del segle XVIII i de principi del XIX. Especialment succeirà després de les recerques de Carlos Sambricio sobre l'arquitecte Silvestre Pérez fetes en *Un álbum de dibujos poco conocido: el de*

Silvestre Pérez en la Biblioteca Nacional (1973). Oferia una base sòlida per analitzar i fer una valoració de l'aportació d'aquest neoclàssic a l'arquitectura. A més recalrava l'ajut que li va proporcionar Azara durant la seva pensió a Roma, prenia com a referència el *Diccionari de Ràfols* (1958) per esmentar els projectes de Pérez per a la seu de Lleida i per al cor de la de Girona.

No obstant això, foren per mitjà de les investigacions de 1974 i 1975 de Montserrat Moli en *Els arquitectes del segle XIX a la província de Girona: Bru Barnoya i Xiberta (1809-1888)* que van ser destacades les obres neoclàssiques gironines realitzades per deixebles d'Antoni Celles. En *Historia urbana de la desamortització de Girona: la Plaza de la Independencia* indagava les reformes urbanístiques neoclàssiques realitzades per Martí Sureda Deulovol. L'any 1977 presentava una síntesi monogràfica de Sureda sobre les seves construccions en terres gironines a la segona meitat del segle XIX. Destacava la seva formació neoclàssica d'importants arrels acadèmiques detectades en moltes obres en les quals participà. Aquell mateix any, J. Parés també investigava les construccions en *Gerona 1830-1900. Notas sobre urbanismo y arquitectura* i Sureda tornava a ser-ne l'arquitecte protagonista.

Els palaus barcelonins començaren a atreure l'interès dels historiadors. Santiago Alcolea publicava *El palacio Moya, en Barcelona, y su arquitecto Josep Mas* (1972) i *El Palau Moja* (1987) i Manuel Arran i Joan Fuguet s'endinsava en un estudi més general en *Tradició i renovació a l'urbanisme i arquitectura de la Barcelona del XVIII* (1987). Tant Alcolea com Arranz i Fuguet s'apropaven a l'arquitectura catalana del segle XVIII, amb algunes petites incursions en la del segle XIX. Palaus com el Moja i el Marc són descrits com a baluards de la posició social i d'èlit dels propietaris i analitzats des del vessant arquitectònic per trobar-hi referències a l'arquitectura francesa i a la italiana d'Andrea Palladio.

Un apropament a la catalogació dels cementiris a Catalunya com a mostra de l'evolució arquitectònica la realitzà Oriol Bohigas (1973), en la qual incorporava imatges il·lustradores de cada estil. Maria José Redondo n'esmentava alguns de catalans en *Aproximación a la escultura funeraria española del siglo XIX* (1978) i en detallava les característiques del neoclassicisme amb un seguit d'exemples. En *El cementerio del Este de Barcelona* (1990), Carles Saguar posava en relleu l'origen i la introducció del classicisme de Jacome de Vignola de clares connotacions gregues i egípcies, una alternativa diferent a l'aportada per Antoni Celles a l'Escola d'Arquitectura.

M. A. Alonso i B. Cervera en *La formació d'una ciutat durant el neoclassicisme. Figueres i l'arquitecte Roca i Bros* (1980) estudiaven la configuració urbanística i monumental de la capital de l'Alt Empordà sota l'arquitecte neoclàssic Josep Roca.

Descriuen els projectes de reorganització de les infraestructures d'aquesta població per part d'aquest deixeble d'Antoni Celles i de Josep Casademunt. Així mateix, en *Història de la investigació* (1981), Enric Sanmartí i Eduard Ripoll ens endinsaven en l'arqueologia promoguda en aquesta comarca en el període que estudiem, i incloïen dissertacions de curiosos i viatgers interessats a fer excavacions a partir de l'any 1834.

L'edificació balear fou abordada per Catalina Cantarellas en *La Arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración* (1981). Contextualitzava l'entorn polític i econòmic d'aquest període i es detenia en l'anàlisi de quins foren els possibles contactes amb la societat italiana. Més concrets van ser els seus dos estudis titulats *Raixa, una aplicación de la idea de Villa italiana en Mallorca (1777-78)* i *Un mecenas de la ilustración, el Cardenal Despuig* (1992), sobre la vida cultural del cardenal, col·leccionista, mecenes i promotor del Museu Raixa, com a figura més important de la introducció del nou concepte estètic a Mallorca.

En *Restitució projectual de sis places neoclàssiques catalanes* (1981), Ricard Pié s'interessava per la configuració de les places catalanes del vuit-cents. Per tant, destacava què representà la docència d'Antoni Celles i l'avantguardisme del seu deixeble Josep Casademunt. Per acabar exposava la problemàtica que implicà la propietat particular d'alguns espais propers a ajuntaments en la posada en marxa de projectes planificadors.

En *Unes fites en el camí vers el predomini de l'Academicisme a l'art català del segle XVIII* (1984), Santiago Alcolea cercava l'academicisme de Ventura Rodríguez en l'arquitectura catalana. Incloïa una llista de les obres construïdes en la segona meitat del segle XVIII fins a l'arribada del neoclassicisme d'Antoni Celles.

El catàleg *Barcelona. Art i Aigua. Fonts públiques i ornamentals* (1986) registrava les fonts més emblemàtiques barcelonines, entre les quals figuraven algunes que foren producte del treball conjunt d'arquitectes i escultors.

L'any 1987, en *L'interval Neoclàssic (segles XVIII-XIX)*, Moisès Gallego entrava de ple en el món de l'arquitectura catalana a través de la història de la prosperitat econòmica fins a arribar a la Renaixença. Destacava el paper d'Antoni Celles pel cos teòric aportat a Catalunya i l'arquitectura neoclàssica més rellevant a Catalunya.

En la construcció es donà un pas important mostrant la tendència italiana en el nostre art a través de les investigacions de Josep Maria Montaner i Joan Bassegoda, els quals recollien estudis precedents als seus i els d'altres investigadors dels anys setanta i vuitanta sobre el neoclassicisme a Catalunya, abans esmentats. La tesi doctoral de Josep Maria Montaner de 1983, *Anàlisi del procés de transformació del cos de coneixements arquitectònics a Catalunya (1714-1859)*, era publicada l'any 1990 amb el títol *La*

modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859). Un primer avançament fou el seu article de 1988 sobre *L'estada a Roma de l'arquitecte català Antoni Celles, 1803-1815*. En aquest darrer cas tractava com a tema específic un dels protagonistes del nostre treball, primer com a receptor i després com a difusor de les pautes estètiques promogudes per José Nicolás de Azara a través de la docència a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. En la tesi doctoral feia un recorregut per l'arquitectura catalana del final del segle XVIII i del segle XIX, abans i després que s'obrissin les classes d'aquesta disciplina sota l'empara de la Junta de Comerç. Destacava com a objectiu principal la formació d'Antoni Celles, primer a Madrid i després a Roma, i posava de relleu la seva incidència estètica com a docent de futurs arquitectes i mestres d'obres del neoclassicisme tardà català.

Joan Bassegoda Nonell ha anat traient a la llum, de manera sistemàtica i constant, dades concretes de tota mena d'arquitectes i mestres d'obres barcelonins. Aquestes recerques resulten ja del tot indispensables per traçar el panorama complet d'aquesta especialitat. En *Los maestros de obras de Barcelona* (1973) ens introduïa en l'ensenyament acadèmic de l'arquitectura impartit per Antoni Celles com a figura principal en la seva regulació. Incloïa el seu pla d'estudis (1815) i el discurs inaugural de la classe (1817). En *El templo romano de Barcelona* (1974),¹⁶⁰ ressaltava l'arqueologia com a mètode d'estudi i en *La Casa Llotja de Mar de Barcelona* (1986), el nom d'Azara apareixia com a protector dels nostres pensionats. També incidia en la repercussió italiana en l'arquitectura catalana que incorporava a la tendència francesa demostrada en estudis previs. És a partir d'estudis posteriors que les connexions amb Itàlia són més evidents. En *El Laberinto y el parque Güell* (1989), Bassegoda realitzava una síntesi del projecte d'un jardí italià ideat per un il·lustrat; i en les seves recerques de 1991 i 1999, *El primer arquitecte de l'Acadèmia, Josep Casademunt i Torrents (1804-1868)* i en *Vida y obra del arquitecto Antonio Celles Azcona (1775-1835)*,¹⁶¹ s'introduïa de ple en dues de les figures capdavanteres de l'evolució arquitectònica catalana. Seguia el fil conductor de l'estètica difosa per l'entorn cultural del nostre diplomàtic i, d'aquesta manera, remarcava les activitats arqueològiques dels dos arquitectes acadèmics.

L'any 1993, en *Arquitectura Española 1808-1914*, Pedro Navascués dedicava un apartat important al cercle arquitectònic barcelonès de la Llotja. Antoni Celles era la figura principal d'aquest període en *El neoclassicismo bajo Fernando VII (1814-1833)*. Indicava els deixebles de l'Escola que arribaren a acadèmics i la seva transformació estilística des del classicisme après en les classes fins al romanticisme que mirava cap a

¹⁶⁰ Pressuposa l'existència lògica d'alguns documents que corroboren el seu estudi, els quals en realitat no existeixen, especialment quan esmenta l'Accademia di San Luca.

l'Edat Mitjana. Conseqüentment tornava a assenyalar la rellevància de la metodologia arqueològica. També esmentava els arquitectes que visqueren l'entorn cultural d'Azara, el quals s'endinsaren en l'estètica neoclàssica i més tard van difondre aquest estil arreu d'Espanya. En *L'Arquitectura catalana entre el 1808 i el 1888. El Classicisme i l'Academicisme. El Romanticisme i l'arquitectura* (1998), tornava a presentar una panoràmica de l'evolució de l'arquitectura catalana des del classicisme acadèmic vers el neoclassicisme tardà i destacava la petja romàntica que s'anava imposant. Novament el protagonista eren Celles, els seus deixebles, junt amb altres aportacions de mestres de cases i enginyers que absorbiren l'estètica que es difonia per Europa.

Un tema més específic que ens permet refermar la nostra postura sobre el ressò dels canons estètics basats en l'Antiguitat clàssica defensats per Azara en ple segle XIX és l'estudi d'Esteve Castañer de 1994 titulat *Elements tradicionals i renovadors en els primers projectes de mercats de ferro a Barcelona (1848-1873)*. Val a dir que a la docència clàssica impartida per Antoni Celles a l'Escola de Llotja s'incorporà la funcionalitat en els edificis d'acord amb les propostes que venien de França, de manera que en la nostra construcció es produí l'unió de les dues tendències.

En *Arquitectura Religiosa Moderna. De l'Academicisme al Neoclassicisme* (1999), Joan Ramon Triadó realitzava una síntesi dels edificis més emblemàtics que marcaren aquest període d'interval estètic en els dos segles. Establia la difícil línia divisòria que permetia catalogar un edifici, identificar-lo i demostrar en molts casos la diferenciació entre l'estètica acadèmica i la neoclàssica. Reiterava aquest tema i assentava algunes bases literàries en *Els segles de l'època Moderna. Relacions artístiques amb l'exterior* (2003); també en la seva comunicació *La arquitectura en los inicios de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona* (2000), presentada en el XIII congrés organitzat pel Comité Español de Historia del Arte (CEHA), en la qual feia palesa les incidències per incloure aquesta disciplina en la praxi de l'Escola en un període dominat pels enginyers militars i els mestres de cases.

Recentment, la Real Academia de San Fernando havia encarregat a Silvia Arbaiza i Carmen Heras un *Inventario de los dibujos arquitectónicos de los siglos XVIII-XIX en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (2000-2002), en el qual procedien a classificar les trameses realitzades pels pensionats desplaçats a Roma. D'aquesta relació es dedueix la importància d'aquests models en la docència de futurs professors i arquitectes espanyols. Entre aquests dibuixos hi figuren els d'Antoni Celles i els del seu professor Silvestre Pérez, així com els d'altres artistes que esmentarem en el nostre treball a causa del ressò a Catalunya.

¹⁶¹ Aquest estudi es basa fonamentalment en les aportacions realitzades per Montaner 1990.

Un avançament del nostre estudi sobre la participació d'Azara en l'evolució estètica en l'arquitectura catalana la vam presentar en el XIV Congrés del CEHA de l'any 2002 amb el títol *José Nicolás de Azara y la Arquitectura. Una vía más en la introducción del Neoclasicismo en Cataluña*. En la nostra comunicació destacaven l'ambient cultural del diplomàtic i la seva mediació i intervenció en algunes obres arquitectòniques, així com en l'elaboració i edició de tractats que marcaren definitivament el gust per l'art de l'Antiguitat clàssica en aquesta disciplina.

Tot i els nombrosos estudis dedicats a classificar l'evolució formal en la construcció, són les dues investigacions de Maria Garganté les que han resultat fonamentals per corroborar la nostra hipòtesi plantejada sobre la repercussió de l'entorn estètic d'Azara en els artistes catalans. En la seva tesi doctoral *L'arquitectura religiosa set-centista a la Segarra i l'Urgell* (2003), recollia una sèrie de construccions realitzades en la primera meitat del segle XIX i descobria la influència italiana introduïda per l'arquitecte Celles en algunes de les esglésies de les comarques indicades en el títol de l'estudi. Es tracta d'una recerca molt ben documentada en arxius parroquials i episcopals de la zona. Posteriorment, en *La suggestió de Palladio: El mestre d'obres Josep Renart i la mirada crítica a l'arquitectura religiosa barcelonina del Set-cents* (2006), comunicació presentada en les *Jornades d'Història de l'art a Catalunya: L'època del barroc i els Bonifàs*, aportava alguns exemples constructius que contribuïren a reforçar el coneixement dels tractats d'Andrea Palladio i Francesco Milizia pels nostres mestres d'obres, en molts casos acadèmics sortits de les aules d'Antoni Celles i Josep Casademunt. Així, refermava el referent d'Itàlia en detriment del de França en l'edificació catalana objecte del nostre estudi.

3.4.2.2. Escultura

Pel que fa a l'escultura, un dels artistes més afortunats per la historiografia ha estat l'escultor Damià Campeny, tant en treballs monogràfics com en les mencions en estudis més generals. De fet, el seu llegat escultòric i el seu paper docent avalaven aquest tracte. Carlos Cid va ser un dels investigadors que més va indagar la vida i la trajectòria artística de l'escultor, així mateix incidí en la seva relació amb el nostre promotor de les arts, José Nicolás de Azara. En treballs previs sobre l'Edifici de Llotja i el seu contingut artístic, publicats els anys 1946, 1947 i 1948, esmentats abans, i en el de 1952 titulat *Cuatro siglos de arte y danza en la Lonja de Comercio de Barcelona*, Cid havia ressaltat Campeny com a artista capdavanter. Finalment en *Una obra maestra del neoclasicismo español. La «Lucrecia muerta», de Damián Campeny* (1952),

dedicava tot un article a una de les peces més rellevants de l'escultor neoclàssic. Enumerava les obres que realitzà a Roma i Florència, exposava l'ajut que li proporcionà Azara, i la seva amistat amb Antonio Canova. En el *Misteri del Sant Sepulcre del Gremi de revenedors* (1953) distingia la primera obra realitzada per Campeny al seu retorn de Roma, única en el seu gènere i, l'any següent, en *Dos servicios de mesa neoclásicos de Damián Campeny*, mostrava el nivell compositiu i formal que havia assolit l'escultor en aquella ciutat.

En l'estudi *El arte barcelonés y las visitas reales de 1802*, l'any 1955 Carlos Cid tornava a descriure l'edifici de Llotja i les seves obres més rellevants. En aquest cas s'interessava per la preparació de les festes organitzades per rebre la família reial, i abastava el període fins a la seva partida. El dit esdeveniment originà la remodelació de l'edifici i la intervenció de diversos artistes de diferents disciplines artístiques. Es va valdre en la seva recerca de la documentació trobada en l'Arxiu de la Junta de Comerç, així com de la informació proporcionada pel *Diario de Barcelona* i pel baró de Maldà en el seu *Calaix de Sastre*.

Finalment, i abans de dur a terme la seva investigació definitiva sobre tot el que significà l'obra d'aquest escultor, publicada l'any 1998, Carlos Cid dirigia els seus treballs a la interpretació iconogràfica en *Damián Campeny, artista mitològic* (1957), línia continuada en estudis posteriors dels anys 1989 i 1992.

En *El escultor Damián Campeny Estrany en el primer centenario de su muerte* (1956), Frederic Marès feia una síntesi biogràfica de la vida i obra de l'escultor, més aviat anecdòtica que no pas científica, i mancada de referències documentals i bibliogràfiques.

Un estudi més rigorós l'aportà Enrique Pardo Canalís l'any 1950 en *Damián Campeny, escultor de Cámara*. L'investigador transcrivía la documentació que hi ha a l'Arxiu de Palau: el Memorial de Campeny i la seva correspondència en relació amb el seu reconeixement d'escultor de cambra del Rei. També recollia la notícia publicada l'any 1910 en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, titulada Noticias Artísticas. Algunas obras de Damian Campeny*. L'any següent en *Escultores del siglo XIX*, Pardo Canalís recopilava les biografies dels escultors que a l'inici del segle XIX arribaren a escultors de cambra del Rei. Aportava documentació inèdita de la Real Academia de San Fernando, de l'Archivo del Palacio Real i de l'Archivo Histórico Nacional de Madrid, informació que afegí a la proporcionada per Manuel Ossorio en la seva *Galería Biográfica* (1868). També resulta remarcable el seu treball sobre les activitats culturals i artístiques dels pensionats destinats a Roma en aquest període, on aprofitava per establir algunes relacions entre Catalunya i Itàlia. En *Escultura*

Neoclásica Española (1958) integrava els escultors més rellevants i dedicava algunes ratlles a aquells artistes considerats de vàlua inferior. Els catalans Damià Campeny i Antoni Solà els col·locava junt amb José Álvarez Cubero, com els màxims exponents de l'escultura neoclàssica a Espanya. També mencionava Josep Bover com a deixeble de José Álvarez a Roma. Aquestes biografies van anar precedides d'una introducció aclaridora del trànsit del barroc cap el romanticisme, on diferenciava els dos estils.

En *L'escultura catalana* (1957), Alexandre Cirici destacava més les influències europees en aquesta disciplina sense entrar a detallar les obres dels nostres escultors. Per aquest motiu és poca la informació aportada i es redueix als noms utilitzats per la historiografia de principis del segle XX.

Paral·lelament a aquest acaparament historiogràfic per Damià Campeny, s'iniciava l'interès per donar a conèixer l'art d'altres escultors en les nostres contrades. Cèsar Martinell escriví l'article sobre *Salvador Gurri, tercer director de la Escuela de la Lonja* (1956) com el màxim responsable i catalitzador de les propostes dels comitents. Aprofità l'estudi per incloure informació exhaustiva de Damià Campeny, el seu deixeble més brillant, tot i que incidia més a destacar la gelosia del mestre envers l'alumne.

Enrique Pardo Canalís realitzava una monografia sobre *l'El escultor Juan Adán* (1957), en la qual destacava la relació i la protecció rebuda per José Nicolás de Azara, així com el seu treball en la Seu de Lleida. Aquest estudi havia estat precedit per un de més general en *Escultores del siglo XIX* (1951), en el qual ja aportava nova documentació sobre el pas d'aquest artista per terres lleidatanes a la facilitada prèviament per Cèsar Martinell en *La Seu Nova de Lleyda* (1926).

L'any 1961 Carlos Cid orientava les seves indagacions cap a les obres de Salvador Gurri en *Notas biograficas sobre el escultor Salvador Gurri* i en *Retablos y altares barceloneses de Salvador Gurri*, en els quals evidenciava la manca d'informació sobre aquest escultor que va ser director de la Llotja i professor de Campeny. A més de la biografia, incloïa un catàleg de les seves obres, moltes de les quals es van perdre. En general és una recopilació de dades que obre el camí per a una recerca dirigida a vincular les seves realitzacions amb les d'altres artistes.

Margarita Barrio s'interessava per un altre dels nostres catalans en *Un escultor español en Roma, Antonio Solá* (1966). Feia un recorregut per la seva trajectòria artística a través del testament de l'artista i d'un discurs seu conservat en la Real Academia de San Fernando. Amb aquesta informació novament podíem vincular l'art català amb la filosofia estètica que es vivia a Roma.

El contingut de l'edifici de Llotja atraigué reiteradament els investigadors. Amb motiu d'una exposició realitzada en aquest recinte l'any 1986 sobre les diferents activitats socials i econòmiques desenvolupades a Catalunya s'editava el catàleg *La Llotja i l'economia catalana. Del Consolat de Mar a la Cambra de Comerç* a càrrec de Joan Bassegoda. Elaborà un estudi històric, crític i descriptiu de l'edifici i de les col·leccions d'escultura i pintura. Incloïa la biografia, bastant completa i ampliada, dels artistes indicats i, a més, contextualitzava les activitats artístiques amb els fets polítics i socials, però sense esmentar les referències documentals on es podien verificar. També dedicava, merescudament, un ampli espai per a l'escultor Damià Campeny, basat en la *Necrològica* donada a conèixer pel seu amic i deixeble el pintor Josep Arrau i Barba. Aquest document ha de ser analitzat amb cura per la seva manca de rigor, escrit amb vista a beneficiar el seu amic, i per tant es presta a interpretacions errònies, com és el cas d'atribuir un contacte de l'escultor amb Azara en un any en què el diplomàtic ja era mort.¹⁶² Així mateix conté algunes informacions que es presten a errades interpretatives ja assenyalades en l'estudi de Carlos Cid (1998). També discrepem de l'afirmació de Bassegoda quan constata que Vargas Laguna era «tan afeccionat i protector dels artistes com el seu antecessor [Azara]»,¹⁶³ un aspecte que defensarem en el nostre treball perquè, tret de l'encàrrec que va fer a Campeny del *Triomf de Taula*, no va protagonitzar cap més obra que tingués una envergadura semblant. Tampoc va promoure cap excavació, ni edità cap clàssic, ni reuní col·leccions, ni una biblioteca com la d'Azara, per dir-ne alguns exemples.

Talment com succeí en arquitectura, en escultura foren les tesis doctorals les que desvetllaren un art i uns artistes tractats esporàdicament per la historiografia. La tesi *Romanticisme i Realisme en l'escultura del segle XIX a Catalunya* (1992), de Judit Subirachs, era publicada dos anys més tard amb el títol *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*. És una obra clau per entendre quina fou la tendència estilística dels escultors després d'haver passat per l'Escola de Llotja i, alhora, conèixer quins foren els seus precedents en el segle anterior.

En paral·lel amb la nostra defensa, hi ha la tesi doctoral inèdita de l'any 1994 d'Anna Riera, *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*. Considerem aquest treball un punt de partida per desenvolupar les possibles influències del nostre mecenes en l'art català. Dedicava tot un capítol a José Nicolás de Azara,¹⁶⁴ l'ambaixador il·lustrat, per potenciar la seva faceta de protector dels artistes pensionats, principalment dels

¹⁶² Bassegoda 1986, 155-156.

¹⁶³ Bassegoda 1986, 156.

escultors catalans. Donava unes pautes per impulsar les indagacions sobre aquest personatge des d'una visió més artística que no pas política, i establia els fonaments per historiar les obres d'aquest període. La seva aportació de fonts de primera mà converteix aquest treball en una eina bàsica que han utilitzat altres investigadors. Un avançament de la tesi fou el seu article *Los albores del siglo XIX: escultores catalanes pensionados en Roma* (1990), en el qual recreava l'ambient romà que trobaren els dos escultors catalans de talla, Damià Campeny i Antoni Solà. Prèviament, en *Versions escultòriques de Bacus i la Tardor: Simbolisme i Al·legoria de la vinya i el vi* (1992), repassava les fonts utilitzades pels artistes per fer les seves representacions, i connectava les obres de Campeny amb altres models contemporanis d'Antonio Canova i Bertel Thorvaldsen. Sobre el pas per Roma dels escultors catalans en la primera meitat del segle XIX, Carolina Brook hi dedicava un espai en el seu treball *Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento* (1999).

L'any 1996, en el seu estudi *Moldes y vaciados de obras clásicas. La colección de Mengs viaja de Roma a Madrid*, Riera incidia en l'interès de la Real Academia de San Fernando, per voluntat reial, a seguir el mètode d'ensenyament impartit pel pintor per formar els seus deixebles basat en la còpia de models de l'Antiguitat clàssica.

La Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears (1996) incloïa l'entrada dedicada a l'escultor *Adrià Ferran i Vallès*, de Marià Carbonell. Consistia en una recerca exhaustiva que recopilava tot el que s'havia dit d'aquest artífex i les darreres recerques sobre els treballs que realitzà a Mallorca.

L'any 1998, la col·lecció d'*Art de Catalunya. Ars Cataloniae* publicava una síntesi de les investigacions de Judit Subirachs amb el títol *Escultura Contemporània, El Neoclassicisme. El Romanticisme* per mostrar el ventall d'artistes i obres més rellevants. En moltes ocasions mencionava només de passada alguns artistes que considerem que s'haurien d'investigar a fons per conèixer i corroborar el nostre plantejament de la repercussió italiana en l'escultura catalana. La poca extensió que s'hi dedica obeeix a raons de l'espai del volum, el qual no permet fer una parada a fons del període que ens ocupa. Després d'haver estat assenyalada per Cèsar Martinell (1963) i més tard per Joan Ramon Triadó (1984) la vàlua d'artistes del barroc tardà i academicistes, fins llavors menyspreats per la historiografia perquè responien en moltes ocasions al gust popular i a la inèrcia mateixa del barroc, plenament vigent,¹⁶⁵ Triadó, dins d'aquesta col·lecció *Art de Catalunya. Ars Cataloniae en Escultura Moderna, L'escultura de la Il·lustració* (1998), incloïa les darreres recerques sobre artistes no

¹⁶⁴ Riera i Mora 1994, 500-522.

¹⁶⁵ Martinell 1963, 129; Triadó 1984, 245; i Subirachs 1998, 89.

esmentats abans per ser considerats poc representatius. Aquest era el cas dels escultors que es deixaren influir per la tendència estilística que es vivia a Roma, abans d'aparèixer en l'escenari Antonio Canova. Els dits artistes presentaven unes formes més temperades en el moviment, per tant eren en obres incòmodes de classificar entre el barroc tardà i l'academicisme, algunes de les quals, en els millors dels casos, adoptaren l'estil neoclàssic. Així, la preferència historiogràfica d'escollir els artistes més criticats pel seu barroquisme i els més avantguardistes canviava i, per tant, hi havia un intent per rehabilitar aquells menys rellevants que seguiren l'estètica defensada per Antonio Ponz, un admirador del pintor Mengs i de les pràctiques il·lustrades del nostre mecenes.¹⁶⁶

L'escultor i imatger Ramon Amadeu tornava a atreure els estudiosos. L'any 1998, en *El Bicentenario del nacimiento de Ramon Amadeu (1745-1821)*, Santiago Alcolea realitzava un estudi de l'obra en comparació amb la d'altres escultors a fi de poder apreciar la seva vàlua. L'any següent, en *Aportació d'una escultura inèdita al catàleg de la producció de Ramon Amadeu i Grau (1745-1821)*, Maria Teresa Serraclara, a través de l'aportació d'una escultura inèdita, pretenia fer un repàs a la producció d'Amadeu en un treball que s'ha de consultar amb cura perquè introdueix algunes dades dubtoses.¹⁶⁷ Per tant considerem que s'ha de tornar a la catalogació de l'obra de l'escultor que realitzà Evelio Bulbena com a punt de partença l'any 1924, any que fou premiat el seu estudi per la Fundació Pelfort i publicat l'any 1927 per la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País.

L'any 1999, en el Museu Marès de Barcelona i després en la Galleria Nazionale de Parma,¹⁶⁸ s'exposà sota el títol *La taula de l'ambaixador. El Triomf de taula de Damià Campeny* una peça d'estudi obligat per consistir en un dels exemples escultòrics neoclàssics més rellevants. En el catàleg participaren Lucia Fornari, encarregada de presentar la Taula, la qual provenia de la Galleria Nazionale de Parma, i Carlos Cid, Anna Riera i Pilar Vélez tractaven temes específics sobre l'obra. Anna Riera recreava la moda d'aquestes taules a Roma, que s'exportaren arreu d'Europa. Descrivia en què consistien i el canvi estilístic que s'operà en la taula executada per Campeny, la qual va rebre l'elogi dels romans entesos. Pilar Vélez explicava el procés d'adjudicació de l'obra de Campeny. Carlos Cid realitzava una síntesi de la trajectòria i vida artística de

¹⁶⁶ Vegeu el procés de rehabilitació del grup escultòric del baldaquí de Salvador Gurri en Santa Maria del Mar a Fernández 2004, 79-80, ja defensat per Cèsar Martinell 1963, 82.

¹⁶⁷ Poc creïbles, per exemple quan diu que «...estudia amb N. Saurí, Adan, S. Gurri, P. Serra i J. Padró a l'Escola Gratuïta ... » un anacronisme. Serraclara 1999, p.14.

¹⁶⁸ En el Museu Marès de Barcelona (4-5/29-8-1999) i després en la Galleria Nazionale de Parma (23-9-1999/23-1-2000).

l'escultor, i incloïa algunes dades errònies, potser producte d'un descuit, que no es produïren en el seu compendi monogràfic (1998).¹⁶⁹

Darrerament l'escultor Salvador Gurri ha estat objecte d'estudi. Mariona Fernández s'apropava al treball d'aquest acadèmic en *La fortuna crítica del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona* (2002) i en *El retrat eqüestre de Carles III patrocinat per la Junta de Comerç de Barcelona* (2003), un monument fracassat. En la seva tesi doctoral *Salvador Gurri i Coromines (1749-1819), un escultor d'entre segles* (2004), presentava un catàleg de les seves obres en el qual s'aprecia l'evolució del barroc tardà fins a l'academicisme a Catalunya. També ressaltava el seu paper monopolitzador en l'escultura a Barcelona pel seu càrrec de professor de l'escola durant més de vint anys. Aquest és un altre dels protagonistes del nostre treball que ens ha permès demostrar com es va assimilar la influència estètica que exercí des de Roma José Nicolás d'Azara.

Les monografies faciliten noves recerques que tracten d'aprofundir en qüestions més globals, per això són necessaris aquests estudis, com ara les recerques presentades en les *Jornades d'Història de l'art a Catalunya: L'època del barroc i els Bonifàs* celebrades a Valls l'any 2006. En *Els escultors Bonifàs i el seu entorn*, Sofia Mata i Ester Balasch feien una posada al dia de l'obra realitzada pels germans vallencs. Descriuen les peculiaritats formals de cadascun d'ells i les zones per on van treballar. Jaume Massó s'interessava per la vinculació arqueològica de Francesc Bonifàs i la seva relació amb el canonge i col·leccionista Ramon Foguet en *Francesc Bonifàs i Massó, arqueòleg*. Detallava les antiguitats tarraconenses dels dissenys de l'escultor inclosos en el volum XXIV de *l'Espanya Sagrada* de P. Henríquez Flórez (1769), un exemple d'activitats culturals que contribuïren en la transformació estilística dels nostres artistes. En *L'obra de Luigi Valadier a Lleida (1779-1780)*, Isidre Puig i Joan Yeguas associaven l'arribada d'unes àmfores de l'orfebre romà Luigi Valadier a la seu lleidatana, transacció en la qual intercedí Azara. També posaven en relleu els vincles familiars entre l'orfebre i l'escultor Juan Adán i ens acostaven al cercle artístic i cultural que envoltava el nostre protector de les arts.

Així mateix, el catàleg de l'exposició en el Museu d'Art de Girona titulada *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792* aportava informació sobre alguns dels escultors del final del segle XVIII a través d'estudis que posaven al dia la trajectòria artística d'aquests artífexs.

¹⁶⁹ Per exemple, quan diu que l'escultor es va valer de l'amistat d'Azara per obtenir la pensió del Rei, en realitat és Vargas i no Azara. També quan afirma que Campeny duia unes cartes de recomanació, una per a Azara i l'altra per a Vargas, cal advertir que els dos ambaixadors no coincidiren mai en el temps, i entre les dues ambaixades ben bé passaren tres anys. Cid 1999, 50-51.

3.4.2.3. Gravat

Pel que fa al gravat, la bibliografia sobre la seva història a Espanya ha estat escassa, quasi inexistent. Tanmateix, a partir de la segona meitat de segle l'interès per estudiar aquesta disciplina va canviar i passà a ser generosa i rigorosa gràcies a les recerques realitzades per especialistes en aquesta matèria. En són un exemple Antonio Bonet Correa, Elena Páez i Juan Carrete. A Catalunya els nostres investigadors també desvetllaren aquesta dedicació pel gravat català del període que ens ocupa. Primerament van sorgir les publicacions d'Aymà de 1955 i 1958, en les quals M. Aurora Casanovas dedica un espai al gravat en *L'Art Renaixentista i Barroc* i *L'Art Neoclàssic i Romàntic*, abans esmentat. Però no serà fins a les recerques de Rosa Maria Subirana Rebull dels anys vuitanta i noranta que el gravat passarà a ser conegut en la seva magnitud.

Fins aleshores s'editaren diferents repertoris i catàlegs que mostraven els fons gràfics de diversos museus madrilenys. D'aquesta manera es proporcionava un gran nombre de models en què es podien localitzar les fonts d'inspiració dels nostres gravadors i, per consegüent, es podia contextualitzar i valorar el seu nivell artístic. Publicacions com *l'Antología del grabado español. Quinientos años de su arte en España* (1952), la *Iconografía hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional* (1966-1970)¹⁷⁰ i el *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional* (1981-1985) d'Elena Páez; el *Catálogo de la Calcografía Nacional* (1968) de Luis Alegre Núñez; les *Estampas de la Calcografía Nacional. La Colección Real de Pintura 1791-1798* (1984) de Juan Carrete; el *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid* (1985) de Juan Carrete, Estrella de Diego i Jesusa Vega, i amb el mateix títol el treball de l'any 1989 d'Ascensión Aguerri i Eduardo Salas. Tota aquesta sèrie de publicacions han contribuït a una millor catalogació de l'obra gràfica catalana, alhora que palesaven l'encimbellament dels nostres artistes.

De tots aquests catàlegs, cal destacar el de l'exposició celebrada en la Biblioteca Nacional a càrrec d'Elena Páez (1952), en el qual es percep com tot i haver-se traspassat el llindar del segle XIX, la influència de les pautes de Mengs i dels seus seguidors encara estaven arrelades en el gravat, tant sota un punt de vista temàtic com estilístic. No obstant això, i com a contrapunt, l'estrella del gravat era Francisco de Goya, amb la seva gran quantitat d'obra d'un caire totalment diferent del d'altres artistes de la seva època.

Tot i la importància d'aquest estudi, considerem que la divisió per segles en la presentació de les estampes trenca totalment la continuïtat i la contextualització de les obres.

Aquell mateix any, en *Una antología del grabado español*, Enrique Lafuente recreava el panorama del gravat entre els segles XVI i XVIII. Aclaria en el seu estudi algunes de les raons per les quals el gravat no progressà ni tingué una escola pròpia a Espanya. Rememorava l'exposició que se celebrà a Barcelona l'any 1880,¹⁷¹ i recorria a les fonts dels discursos d'acadèmics per mostrar les deficiències del gravat calcogràfic. Tot i que justificava la seva quasi exclusiva admiració per les estampes de Francisco de Goya, no ens ha semblat correcta la catalogació de «*discretísimos artistas*» atorgada a Pasqual Pere Moles i Manuel Salvador Carmona. D'altra banda no té en compte l'exposició celebrada a l'Ateneu Barcelonès de l'any 1894 recollida per Andreu (1894),¹⁷² ni el col·leccionista Raimon Casellas, el qual l'any 1910 publicà diversos articles sobre els nostres gravadors catalans en *La Veu de Catalunya*.

En el segon volum de la *Col·lecció de gravats contemporanis*, Joan Ainaud publicava el seu estudi sobre *Els gravadors catalans del segle XVIII* (1952), on destacava la importància del gravat com a difusor de models i d'un estil estètic.

Després d'aquesta esplendor historiogràfica per catalogar i exaltar el gravat, haurem d'esperar fins als anys setanta per recuperar l'interès dels investigadors per aquesta disciplina. Així, l'aproximació d'Antonio Gállego en el *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional* (1977) a les fonts documentals per contextualitzar les estampes i els artífexs, dos anys més tard, i degut sens dubte a les característiques sintètiques i difusores de la publicació, fou seguida per la *Historia del grabado en España* (1979) amb aportacions escasses respecte del seu primer estudi.¹⁷³

Les investigacions de l'aleshores màxim responsable de la Calcografía Nacional, Juan Carrete Parrondo, anaren dirigides a donar a conèixer la vinculació de Manuel Salvador Carmona amb el pintor Mengs i amb el promotor de les arts José Nicolás de

¹⁷⁰ Relació de retrats de personatges entre els quals s'esmenten els realitzats a Azara i altres membres de la seva família i els d'Anton Raphael Mengs, a qui considera espanyol. S'hi troben peces del gravador català Amills, segons dissenys de Vicent Rodés.

¹⁷¹ La primera exposició que es va fer sobre gravats d'autors espanyols. El catàleg s'edità a Barcelona en Sucesores de Narciso Rivero y compañía, del passatge d'Escudillers núm. 4. És un llibre rar, del qual només es conserva un exemplar a la Biblioteca Nacional de Madrid gràcies a la iniciativa de l'Associació Artístico-Arqueològica de Barcelona. Lafuente 1952, 35.

¹⁷² Jaume Andreu donà una conferència amb motiu de l'exposició del «Llibre a Catalunya, la impremta i el gravat», organitzada per l'Ateneu Barcelonès i publicada a *La Vanguardia* del 10 de juny de 1894.

¹⁷³ Dedicava un breu espai als gravadors catalans. La informació l'extreu dels estudis d'Ossorio 1868, Viñaza 1889 i Ràfols 1954, entre altres.

Azara.¹⁷⁴ L'any 1977 publicava la correspondència entre Mengs i Carmona de 1779, en la qual destacava la familiaritat del gravador quan es referia al diplomàtic.¹⁷⁵ L'any següent, en *Las Bellas Artes en el Archivo del Conde de Campomanes. Antonio Rafael Mengs-Antonio Ponz*, destacava les relacions de mecenatge del comte i alhora mostrava la seva afinitat amb l'ideal estètic que es vivia en els cercles il·lustrats. També aquest mateix any, en *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, s'apropava a la participació d'Azara en el gravat espanyol per demostrar el seu domini i coneixement del mercat europeu a través de la seva implicació en la *Compañía para el Grabado de los Cuadros de los Reales Palacios*. A aquesta companyia, hi dedicava concretament un estudi amb el títol de l'associació (1979). Novament la correspondència entre Manuel Salvador Carmona, el seu sogre i Azara tornava a interessar Juan Carrete l'any 1981, i la transcrivia en *Encuentro de dos artistas: Manuel Salvador Carmona y Antonio Rafael Mengs (Correspondencia, 1778-1779)*. Aquestes cartes són un altre testimoni de la bona relació entre el diplomàtic i els dos artistes, així com del seu paper de promotor. Més endavant presentava una síntesi del que fou el gravat a Espanya en *El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada* (1987). Concretament en els capítols dedicats al gravat de reproducció i a la il·lustració de llibres figurava Azara no solament com a promotor sinó com a personatge entès per a consultes de qualsevol tipus. En el discurs d'aquesta publicació quedava clar que va ser un dels principals protectors de Manuel Salvador Carmona.

En l'Exposició celebrada l'any 1981 per mostrar els fons de la Calcografia de Madrid titulada «Estampas. Cinco siglos de imagen impresa», Antonio Bonet Correa hi participava amb l'estudi *El grabado en España y su significación*. Bonet ressaltava el paper tan important que tingué el gravat pel seu significat social en cada període i el poc interès que fins aleshores havia despertat en els historiadors. El catàleg i l'exposició anaren a càrrec de Juan Carrete Parrondo, el qual, a més de fer l'inventari dels gravats, incloïa les il·lustracions de les làmines més rellevants elaborades al final del segle XVIII, així com una llista dels gravadors que reproduïren les pintures més famoses de la col·lecció reial espanyola. Les classificava per les seves diferents funcions, per tant abordava temes com la col·lecció reial de pintura, l'estampa al servei del poder polític i l'estampa com a guarniment de llibres, entre altres. Justament aquest desglossament posava en relleu els vincles d'Azara en la promoció del gravat del país. Aquest desglossament per funcions de les làmines d'acord amb el seu destí utilitari la seguí

¹⁷⁴ Una línia investigadora que s'unia a la del Valentín Carderera de 1862, col·leccionista que havia llegat el seu patrimoni gràfic al Gabinet de la Calcografia de Madrid.

¹⁷⁵ Catorze cartes, inèdites, enviades al seu gendre i a la seva filla, conservades en la Biblioteca Nacional.

Valeriano Bozal en *El grabado popular en el siglo XIX* (1988) amb l'objectiu de ressaltar el valor de cadascuna com a document d'informació.

Antonio Correa col·laborà amb Juan Carrete en l'elaboració d'una síntesi històrica que tractava de desvetllar què significà el gravat en els segles XVII i XVIII en *El grabado y el arte de la pintura del Barroco a la Ilustración* (1984). Adjuntava una relació de la participació de gravadors en la reproducció de les pintures de la col·lecció reial espanyola.

Dues exposicions seguides de 1987 i 1989 posaren al dia el panorama del gravat en l'àmbit nacional. En *El Catálogo general de la Calcografía Nacional* (1987), amb el concurs de diversos especialistes en història de l'art, es mostrava un contingut força interessant distribuït per temàtiques, amb un espai previ dedicat a les biografies dels gravadors. El catàleg recollia textualment moltes de les aportacions de Juan Carrete en estudis precedents, especialment els de 1979 i 1987, com ara la història de la Companyia de gravat i la presentació de l'inventari de les làmines, les quals respectaven l'ordre de la procedència i la distribució per col·lecció, llibres i temàtiques. Així, hem trobat indexats els gravats dels dissenys de Mengs de Villa Negroni encarregats per Azara i diverses estampes que formaren part de llibres patrocinats pel nostre mecenes.

En el catàleg de l'exposició a l'entorn del gravador Carmona titulada *El grabado a Buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona* (1989), Juan Carrete, a més de contextualitzar històricament el gravat, incloïa les il·lustracions de les làmines més importants elaborades al final del segle XVIII. S'hi esmentaven els protagonistes, artistes i mecenes, i es presentava la seva valoració estètica d'aquest període. Aquesta relació de temàtiques i exemples permeten establir els paral·lelismes entre els models i els temes que s'utilitzaren en la praxi de l'Escola de Barcelona, a més d'incloure els gravadors catalans més rellevants.

Després de totes aquestes publicacions de Juan Carrete, que posaven al dia la fortuna del gravat en l'àmbit de l'Estat espanyol, Rosa Maria Subirana Rebull omplia el buit existent sobre els gravadors catalans i ampliava el nombre d'aquests artífexs. Tot i així, no serà fins als anys noranta, tal com hem dit abans que, amb les seves tesis de llicenciatura (1985), publicada l'any 1990, i de doctorat (1996), el gravat català quedarà fonamentat i serà demostrada la seva rellevança en parangó amb els gravadors espanyols. Així, amb els estudis de l'any 1986, *El gravat català del segle XVIII i Pasqual Pere Moles, primer Director de l'Escola Gratuïta de Dibuix*; del 1987, *Arte, Poder y Sociedad en la fiesta barroca, Celebración y Máscara Real en Barcelona, con motivo del Tratado de Versalles y el nacimiento de los infantes Carlos y Felipe, hijos del futuro Carlos IV (1783)*; del 1989, *El gravat calcogràfic i la seva il·luminació a mà,*

i del 1991, *El gravat a Catalunya al s. XVIII: Pasqual Pere Moles*, Subirana proporcionava unes recerques prèvies de les seves indagacions posteriors. Els principals protagonistes eren mencionats en els esdeveniments culturals i socials més importants organitzats a la ciutat de Barcelona.

L'empenta final per conèixer els nostres gravadors en la historiografia es produí en els anys noranta. Les indagacions sobre aquesta disciplina fins llavors provenien més aviat d'estudis globals destinats a destacar el paper del gravat calcogràfic en l'àmbit espanyol a través d'una de les màximes figures, Manuel Salvador Carmona. Per tant, eren poques les publicacions, molt generals i amb espais molt reduïts per als gravadors catalans. Tanmateix, el nom d'Azara com a promotor i coneixedor tècnic sí que havia estat destacat per la historiografia en dues o tres empreses puntuals. No obstant això, fins ara no es començava a associar amb el treball d'alguns dels nostres artistes. En l'estudi *Sobre la historia del grabado español* (1989), Enrique Lafuente afegia més informació que la que va proporcionar l'any 1952. Estudiava tot el període de la Il·lustració a partir de l'obra de Carmona i dels seus deixebles fins a la introducció de la litografia. Ressaltava el nom d'Azara com a promotor en la difusió de les pintures de Mengs, així com la seva participació en la reproducció d'obres de la col·lecció reial.

Tot i així, després de les aproximacions abans esmentades de M. Aurora Casanovas (1955 i 1958) i Joan Ainaud (1952 i 1978), no serà fins a les tesis de llicenciatura i de doctorat de Rosa Maria Subirana Rebull que el panorama del gravat català quedà ben definit amb els seus protagonistes. En tots dos treballs trobem una eina fonamental per qualsevulla recerca en aquesta disciplina. Primerament dedicà tota una investigació sobre el director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, el gravador Pasqual Pere Moles (1985), en la qual incloïa els enregistraments en els *Llibres dels Acords* de les trameses enviades des de Roma. En aquestes anotacions figurava implícitament o bé explícitament el nom del nostre mecenes. També el catàleg de la seva obra ens ha permès establir la vinculació amb la pintura de Mengs com a model objecte de reproducció. En la segona recerca, la seva tesi doctoral (1996), figuraven entre els gravadors actius d'aquest període aquells que es veieren atrets pel que es feia a Florència a l'entorn de Raffaello Morghen, així com els que es proposaren assolir el títol d'acadèmics a Madrid sota la direcció de Manuel Salvador Carmona. L'estudi cita un gran nombre de gravadors que, en molts casos, requereixen noves recerques, com és el cas de Josep Coromina, per dir-ne algun exemple.

Altres indagacions anteriors de Rosa Maria Subirana Rebull s'havien acostat a aquesta relació entre els diferents artistes que després seran els protagonistes d'aquest període. L'any 1988, per exemple, en *Las Memorias Históricas y el Libro del*

Consulado, de Antonio de Capmany. Relaciones entre el promotor y los artistas encargados de su ilustración (1779-1792). Posteriorment, l'any 2000 sintetitzava i actualitzava en *El gravat i les arts del llibre de l'època del barroc a la Il·lustració* les últimes recerques. També incloïa les aportacions de la seva tesi i els treballs d'altres investigadors amb l'objectiu d'oferir una panoràmica del gravat a Catalunya.

Així mateix, altres estudis han estat encaminats a descriure la irrupció de la litografia a Catalunya i el final del gravat calcogràfic com a disciplina impartida per l'Escola de Barcelona. *La introducción de la litografía en Cataluña: sus relaciones con París y Madrid* (1990); *Els orígens de la Litografia a Catalunya. 1815-1825* (1991), *Josep March: un pioner de la litografia* (1992), i *Aportaciones a la vida y obra de Antoni Monfort Miquel* (1994), tots de Rosa Maria Subirana Rebull, i l'aproximació de Pilar Vélez a aquesta nova tècnica, *La litografía a Catalunya de 1815 a 1855. De Josep March a Eusebi Planas* (1997), són estudis que tenen en comú la referència a les indagacions generals de Francesc Fontbona (1983) i Jesusa Vega (1988) i les més específiques abans esmentades de Rosa Maria Subirana Rebull.

Darrerament s'ha ampliat l'interès per efectuar investigacions sobre els gravadors catalans amb més repercussió. Així, Maria Dolors Abad presentava l'any 1999 com a tema de la seva tesi de llicenciatura l'estudi titulat *Contribució a l'estudi del gravador Blai Ametller i Rotllan (1771-1841)*. Ressaltava la uniformitat en l'aprenentatge d'aquesta disciplina que seguia els paràmetres de la Real Academia de San Fernando. Per tant, demostrarem que aquest sistema obeí a una metodologia que consistia a copiar uns models determinats, tal com defensà Azara. Per aquest motiu lamentem l'omissió de la influència italiana, així com la seva apreciació incorrecta segons la qual el nom del gravador Ametller no surt al *Diccionario* de Ceán Bermúdez (1800) perquè encara no havia realitzat les seves obres cabdals. En realitat, la publicació de Ceán només registrava aquells artistes contemporanis que ja eren morts. Amb tot, cal assenyalar el bon recull del fons documental que sustenta el catàleg de l'obra d'aquest gravador i l'exhaustiu treball sobre l'estat de la qüestió.

L'any 2001 es realitzava una recerca, inèdita, de Carme Carreño sobre el gravador Francesc Fontanals i Rovirosa. L'estudi recopilava la bibliografia existent i aportava noves atribucions als gravats. Tot i així, volem aclarir que no totes les obres dissenyades per Raffaello Morghen corresponen al període de l'estada de Fontanals a Florència, com així es dedueix en l'escrit. L'estudi de l'etapa del gravador exiliat a Dijon publicada per Francesc Fontbona en *Rapports artistiques Catalogne-France au début du XIXe siècle* (1989) completa i ajuda a entendre com fou l'evolució formal i estilística d'aquest gravador format en l'Escola de Llotja.

Finalment, la tesi de llicenciatura de Meritxell Verneda titulada *Joan Amills i Costa. Gravador de lámines fines* (2006) afegia un altre gravador entre els estudiats i contribuïa a refermar la nostra hipòtesi segons la qual l'interès pel promotor de les arts José Nicolás de Azara encara es mantenia vigent dins els cercles acadèmics en ple segle XIX.

3.4.2.4. Pintura

Quant a la pintura, podem afirmar que és la disciplina artística dins la historiografia que ha gaudit d'un favor especial, i que són moltes les editorials favorables a publicar monografies de pintors. Tot i així, sobre el període que ens ocupa, i més concretament sobre els artistes que tingueren una vinculació estètica amb Azara o que nosaltres hi hem detectat, hem comprovat que el nombre de publicacions eren molt reduïdes. El títol de l'estudi de Juan Subías Galalter *Un siglo olvidado de pintura catalana (1750-1850)* és prou significatiu d'aquest oblit historiogràfic. Aquesta publicació fou el fruit d'una exposició celebrada a Barcelona l'any 1951 pels Amics dels Museus, que aplegava notícies ja conegudes dels artistes.

Joaquim Folch i Torres publicava un article en *Destino* titulat *Obras del pintor Flaugier (1760-1812) en tierras tarraconenses* (1955), en el qual feia una aproximació a les obres realitzades per aquest pintor en aquelles contrades. Assenyalava l'eclecticisme de la seva paleta i li atribuïa pintures que pertanyien a Pere Pau Montaña. També li pressuposà un viatge a París l'any 1797. En el mateix diari, l'any següent, sortia una altra biografia dedicada a *José Arrau y Barba, pintor barcelonés de la época romántica*. De nou Folch recorria a estudis precedents per recopilar la informació, i per acabar qualificava de neoclàssica la paleta d'aquest pintor. Nosaltres discrepem en aquesta definició, ja que trobem que el pintor era més aviat acadèmic, per tant serà un aspecte que tractarem en el nostre estudi.

L'any 1960 la Junta de Museus de Barcelona va presentar en el Musée Paul Dupuy de Toulouse setanta dibuixos escollits entre les millors obres dels nostres artistes del segle XVIII fins més enllà de mig segle XIX. L'Exposició portà per títol *Le Dessin à Barcelona de Viladomat à Fortuny (1700-1874)*. En el catàleg figuraven les dues ciutats, Toulouse i Barcelona, amb l'objectiu de mostrar les obres dels protagonistes de l'art català d'aquest període. Amb això es donava llum al fons del nostre patrimoni i s'evidenciava la necessitat de ser investigat. Talment succeí l'any 1992, quan es publicaren els dibuixos i els esbossos de Raimon Caselles llegats per aquest col·leccionista al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

L'estudi de Josep Maria Garrut *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)* (1974) és un intent d'aclarir i dividir dos conceptes: l'academicisme i el neoclassicisme en la pintura. Plantejava la dificultat de crear un línia fronterera entre els dos estils, quan quedava clar que totes dues conviuen amb altres tendències, com el barroc tardà i el preromanticisme, en alguns dels artistes del final del segle XVIII i l'inici del XIX.

Dins la línia orientada a intentar definir els estils artístics, hi trobem la recerca del conservador del Museu del Louvre Michel Laclotte en *J. L. David, reform and revolution* (1972). Laclotte feia un recorregut per l'obra del pintor francès per indagar la seva vinculació amb l'estètica de Winckelmann i Mengs. Aquesta investigació es remuntava a les aportacions del comte Caylus i de Charles Nicolas Cochin com a origen de l'estil neoclàssic francès, i a la pintura de David desenvolupadora de la temàtica històrica reinterpretant l'Antiguitat clàssica per ressaltar episodis patriòtics com en el *Jurament dels Horacis* (1785).

Atrets per l'estil emprat pels nostres artistes, en l'estudi *Los pintores de la Ilustración* (1988) José Luis Morales Marín i José Manuel Arnaiz s'endinsaven en els dos corrents o moviments dels grans mestres estrangers que influïren en la pintura espanyola en la segona meitat del segle XVIII: Anton Raphael Mengs i Corrado Giaquinto. Dos estils diferents que hem relacionat amb les dues vies pictòriques catalanes.

Després de les publicacions en els *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, abans mencionades,¹⁷⁶ Santiago Alcolea es convertia en un dels especialistes més rellevants de la pintura d'aquest període, al costat d'aportacions d'altres estudiosos sobre aquesta matèria. Hi esmentava un gran nombre d'artistes desconeguts fins llavors i que hem considerat interessants en la nostra recerca com a seguidors de la línia dogmàtica difosa per Azara en la praxi acadèmica. Al mateix temps hem comprovat que molts encara resten pendents de ser investigats. En *Sobre la pintura catalana del segle XVIII: un cicle de Francesc Pla «El Vigatà»*, l'any 1987 realitzava una monografia sobre el pintor esmentat al títol. Així, a més d'actualitzar la biografia de l'artista, s'acostava a la paleta d'altres artistes i descrivia les seves característiques formals.

La pintura catalana, tot i ser la disciplina més afortunada pel nombre de treballs sobre la matèria que es van dur terme, a partir dels anys noranta i a resultes de les recerques de Francesc M. Quílez s'iniciava un nou vessant encaminat a trobar els models en els quals s'emmirallaren els artistes d'aquest període que ens ocupa. Paral·lelament continuaven sent investigades les seves biografies.

En *La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d'un mite artístic* (1993) Quílez destacava l'elogi de Mengs pel pintor català, perquè considerava que estava d'acord amb la seva estètica, tot i que ho posava en qüestió. Seguia la mateixa filosofia que va promoure Azara en les escoles i acadèmies espanyoles.

En el treball *Una obra inèdita de Manuel Tramulles: el retrat de Carlos Antonio de Azcón Potay, comte de Vallcabra* (1994), aquest mateix historiador realitzava un estudi del retrat en l'obra de Tramulles amb l'objectiu de destacar la influència francesa i la del seu mestre Antoni Viladomat. Només hi assenyalava alguna repercussió italiana, un tema que nosaltres defensem, ja que considerem que foren més nombroses les obres realitzades que les que s'hi indiquen. Considera improbable que Francisco Javier Ramos s'inspirés en Manuel Tramulles. Nosaltres ens hi adherim i fins i tot assenyalem que fou impossible. És més, el cas es podria invertir si observem la pintura romana de Ramos sota el patrocini d'Azara feta abans del citat *Retrat de Carlos Antonio de Azcón Potay* de Tramulles.

Aquest mateix any, i amb motiu de l'exposició celebrada en la sala Artur Ramon de Barcelona titulada «Tradició i modernitat en la pintura de Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol», Quílez feia una revisió crítica de l'obra costumista de principis del segle XIX a Catalunya, incloïa l'estat de la qüestió i les obres i dissenys nous dels pintors. L'any següent, en *Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX*, identificava una atribució errònia a Salvador Mayol. També feia una anàlisi de l'obra gràfica conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya i de la pictòrica coneguda de Planella, i corroborava la seva hipòtesi amb les fonts documentals de l'església de Santa Maria del Pi i la informació proporcionada per Rafael Amat en el seu *Calaix de Sastre*. A més de l'estudi formal, recreava l'ambient artístic de l'època i posava en evidència algunes de les dificultats amb què es trobaren Planella i altres artistes contemporanis en el seu intent de renovar l'estil.

En la *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears* (1996), Marià Carbonell actualitzava l'entrada del pintor Salvador Mayol i incloïa les pintures del seu exili a Mallorca.

Sobre la incidència de l'art francès a Catalunya, Eliseu Trenc presentava *Le peintre Josep Bernat Flaugier et l'influence de l'art français en Catalogne au début du sixième siècle* (1997) dins el Col·loqui Internacional celebrat a la Universitat de París titulat «L'image de la France en Espagne (1808-1850), La imagen de Francia en España (1808-1850)». S'interessava per l'obra costumista de Flaugier i la distingia del treball

¹⁷⁶ Dedicades a algunes biografies de pintors catalans l'any, 1948 i 1951, i finalment la publicació entre els anys 1959 i 1962 del seu estudi sobre *La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, o estudi previ de

caricaturesc de Salvador Mayol. L'any següent tornava a indagar el pas d'artistes espanyols per França en *Los pintores neoclásicos españoles en París*, en qualitat d'introductors del neoclassicisme en el nostre país. Sobre aquest estudi cal assenyalar que gran nombre dels pintors investigats per Eliseu Trenc completaren el seu viatge passant per Itàlia abans de tornar a Espanya, per tant, és qüestionable la seva influència únicament francesa, tot i que la paleta d'aquest pintors està en la línia davidiana.

Francesc M. Quílez va seguir el rastre de la influència de Mengs a Catalunya a través de les obres realitzades pel pintor mallorquí Josep Cantallops. Més endavant detectava la influència francesa en la pintura de Salvador Mayol i assenyalava la relació amb el seu mestre Josep Bernat Flaugier en *Josep Cantallops i Salvador Mayol: dos exemples d'intercanvis artístics entre Catalunya i l'illa de Mallorca* (1998). És un bon estudi basat en fonts documentals, que conté un estat de la qüestió bibliogràfica dels pintors. En una altra recerca titulada *A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona* (1998), tractava els programes pictòrics de l'artista on participaren alguns dels seus deixebles de la Llotja, els quals li serviren per eradicar algunes atribucions atorgades a Flaugier.

En *Ramon Planella, la glòria efímera d'un segon Apel·les* (1999), Francesc Fontbona indagà una trajectòria artística prometedora, malmesa per la seva mort prematura, i rescatava de l'anonimat algunes de les seves obres a través dels gravats i les fonts literàries del moment. En *Un pintor sitgetà a Madrid: Joaquim Espalter* (1999), Isabel Coll mostrava l'evolució estilística d'un artista del segle XIX que s'inicià en l'ortodòxia academicista de l'Escola de Barcelona.

Altres investigacions s'orientaren cap als programes pictòrics desenvolupats en palaus i residències catalanes com la de Beatriz García Sánchez en *Las pinturas del Salón noble de la Casa Castellarnau de Tarragona* (2003). És l'exemple de com una família noble i burgesa mostrava el seu poder i estat social en un context tarragoní. En aquesta línia d'aportar dades en l'atribució de pintures tenim la recerca iconogràfica de Àngels Coll Cerdà en *Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcuberta de Vic* (2000), la de Judit Figueras Gargalló en *La decoració pictòrica de la casa Ribera de Barcelona* (2003) i la de Borja de Querol en *Las Alegorías de las pinturas del salón de la casa de Josep de Bofarull i Miquel en la villa de Reus, ¿mentalidad del Sr. de Bofarull o del pintor Montaña?* (2003).

El darrer treball publicat de Jacobo Vidal sobre *Les imatges de la Mare de Déu de la Cinta (De forana a localista. Una aproximació a la iconografia de la Santa Cinta de Tortosa)* (2004) incloïa dues pintures de Vicente López, còpies d'originals de Mengs

la seva tesi doctoral (1964).

llegades a la Seu i documentades, exemple de la vigència de l'estètica mengsiana en el segle XIX.

Finalment la tesi doctoral de Francesc Miralpeix titulada *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755)*, presentada a la Universitat de Girona l'any 2005, cobria els antecedents en la pintura del nostre període i destacava les paraules d'Anton Raphael Mengs que consideraven el català el millor artífex de la pintura del segle XVIII.

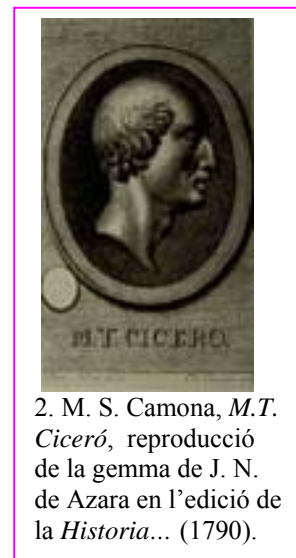
Tot i els esforços per investigar artistes tan sols mencionats en les bibliografies globals de tot aquest període, encara resten pendents molts estudis que permetrien conèixer la trajectòria artística d'artífexs anònims. Un passeig per les galeries i fires d'antiquaris i per les subhastes d'obres d'art ha aportat alguna sorpresa ja que ens ha permès treure a la llum historiogràfica obres que no han estat catalogades. En el nostre treball hem inclòs algunes d'aquestes joies. Aquests nous descobriments i els fons dels arxius, biblioteques i museus catalans, tant dels oficials com dels privats, molts dels quals encara requereixen ser estudiats, com ara la correspondència d'Azara encara inèdita a la Biblioteca de Catalunya i a la Biblioteca Nacional i els fons de dissenys i gravats de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, auguren un bon futur a les recerques que s'han d'emprendre.

D'una altra banda, i un cop repassada la historiografia sobre l'art català i els seus protagonistes, un fet que resulta totalment evident i que es manifesta contínuament és la dificultat de catalogar algunes obres i alguns artistes. Aquest aspecte es torna impossible de desxifrar i concretar quan comprovem que aquest període fou un ens viu en el qual van conviure diferents estils. Per tant, i a efectes del nostre treball, ens trobarem que alguns artistes són inclosos en un corrent per una actuació específica, mentre que en una altra sembla que estiguem parlant d'un artista diferent. Fins i tot alhora de classificar Mengs i la seva obra, constatarem que una cosa fou la seva filosofia i una altra la seva paleta. També dins la seva pintura trobarem obres molt apreciades per Winckelmann i Azara perquè s'inclouïen en el nou gust estètic que donava pas al neoclassicisme, i que molts investigadors titllaren de protoneoclassicisme, mentre que altres de les seves pintures no passaren de ser acadèmiques.

I: L'AZARA PROMOTOR CULTURAL I ARTÍSTIC, RECEPTOR I TUTOR DELS PENSIONATS ESPANYOLS

«I tanmateix, jo, ni he començat a fer filosofia sobtadament, ni el treball i l'atenció que he esmerçat en aquests estudis des dels primers anys de la juvenesa poden dir-se mediocres, fins al punt que, com menys ho semblava, més ho feia, de filosofar; tot això ho confirmen els meus discursos, plens de cites dels filòsofs, i el tracte d'homes molt savis, que sempre han sovintejat a casa meva, especialment aquells homes excepcionals, Diòdot, Antíoc i Posidoni, dels quals he rebut la formació. I si és cert que tots els ensenyaments de la filosofia fan referència a la vida, a mi em sembla haver deixat sempre la direcció, tant en els afers públics com en els privats, a tot allò que em dictaven la raó i la meva instrucció».

Paraules de Marc Tul·li Ciceró a *De natura deorum*¹⁷⁷ que descriuen la seva capacitat per aplicar les seves creences filosòfiques a la vida. Descubrim en aquests mots el seu parangó amb la figura de José Nicolás de Azara, que tant en la seva vida pública com privada deixa la seva petja d'home astut en la política i d'erudit promotor de les arts. Diplomàtic il·lustrat que, com el filòsof llatí, fou elogiat, emulat i fins i tot desprestigiat. No és una coincidència que aquest home d'Estat i protector de les arts traduís al castellà i promogués l'edició de la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* (1790).



2. M. S. Camona, *M.T. Ciceró*, reproducció de la gemma de J. N. de Azara en l'edició de la *Historia...* (1790).

¹⁷⁷ M. T. Ciceró, *La naturalesa dels Déus*, vol. I, llibre I, 3, 8, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1988, 15.

1. Biografia cronològica de José Nicolás de Azara y Perera¹⁷⁸

1730

- 5 de desembre: és batejat a Barbuñales (Osca). (Corona (1945) 1948, 69; Corona 1965-I, I, 337; Jordán 1995, 7, i Sánchez Espinosa 2000, 9).

1749

- 21 d'abril: assoleix el títol de batxiller en Lleis a la Universitat Sertoriana d'Osca. (Castellanos 1849-1850, I,15; Corona 1945, 70-71; Corona 1965-I, I, 337, i Sánchez Espinosa 2000, 9).

- El futur cardenal Lorenzana, rector aleshores del Colegio de San Salvador de Oviedo a Salamanca, accepta l'admissió d'Azara als cursos. Compagina els seus estudis amb els de bibliotecari, i s'inicia com a bibliòfil. (Corona 1945, 71-72, i Olaechea 1969, 805-810).

1754

- Estudia a la Universitat de Salamanca, on té com a director d'estudis Pedro Colón de Larreategui, membre del Consell de Castella. Passa pels quatre «Colegios Mayores». (Corona 1945, 70; Corona 1965-I, I, 337; Olaechea 1969, 807; Jordán 1995, 10, i Sánchez Espinosa 2000, 9).

1760

- 3 de març: és nomenat oficial a la Secretaria d'Estat a instàncies del ministre Ricardo Wall, per recomanació del seu director d'estudis a Salamanca. (Corona 1945, 71-73; Corona 1965-I, I, 337; Jordán 1995, 10, i Sánchez Espinosa 2000, 9).

- En la Secretaria d'Estat consolida la seva amistat incondicional amb el futur conseller d'Estat, Eugenio Llaguno y Amirola, i amb el futur vicepresident de la Junta de Govern i viceprotector de la Real Academia de San Fernando, Bernardo de Iriarte. (Corona 1945, 71 i 280, n. 16; Ciavarella 1979, I, 27, 31/10/1780; Olaechea 1987, 43, i Jordán 1995, 10).

- ◆ Assisteix amb Eugenio Llaguno i Bernardo de Iriarte a les tertúlies organitzades pel fundador i director en perpetuïtat de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, Agustín Montiano. (Jordán 1995, 12-13).

- ◆ Acadèmic d'honor de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla. (Jordán 1995, 12-13 i doc. 1).

1761

- * 22 de setembre: arriba Anthon Raphael Mengs (1728-1779) a Madrid, reclamat per Carles III. (Azara 1780, L, núm. 67; Mor 1840, 11, i Jordán 1995, 15-17 i 227).

¹⁷⁸ La biografia cronològica presenta tres nivells: el primer, relacionat amb la seva vida privada i política, unides des de la infància en un destí irrevocable (●). Segon nivell, dedicat al món editorial, del llibre i els seus patrocinis, exceptuant aquelles publicacions directament implicades en la transformació estètica de les arts, edicions que han estat incloses en el següent nivell (◆). Tercer nivell i darrer, lligat al promotor de les arts i a la seva aportació en la introducció del que s'entenia per *bellesa ideal* (*).

1762

♦ Junt amb Bernardo de Iriarte tradueixen del francès la *Profecia política*. (Cortarello 1897, 424-425, núm. 4; Corona 1945, 72; Corona 1965-I, I, 338; Dupuis 1966, I, 345-357; Sánchez Espinosa 1999, 288, i Sánchez Espinosa 2000, 9-10).

* Primeres experiències arqueològiques a Riotinto. Hi troba un vestigi de l'Antiguitat clàssica dedicat a l'emperador Nerva. (Azara 1775, 35-36).

1763

* Participa en l'encunyació de la medalla commemorativa de les noces dels prínceps Carles i Maria Lluïsa. N'és el coordinador entre el dissenyador, el pintor Anton Raphael Mengs, el gravador, Manuel Salvador Carmona (1734-1820), i el medaller, Tomás Francisco Prieto (1716-1782). (*Premios* 1991, 93; Jordán 1995, 17-18 i doc. 2-6; Villena 1999, 141-159, i Sánchez Espinosa 2001, 170 i 176).

1764

♦ Compon un poema elogiant el conqueridor Francisco Pizarro, que dedica al secretari d'Estat Jerónimo Grimaldi. (Castellanos 1849-1850, I, 27, i Jordán 1995, 14).

1765

♦ S'editen les *Obras de Garcilaso de la Vega* amb pròleg i anotacions a càrrec seu. (Azara 1765, pròleg, X-XI i XX; Azara (1765) 1788, XV-XVI; Sempere 1785, I, 176-177; Mor 1840, 22; Castellanos 1849-1850, I, 20; Corona 1945, 56 i 73; Sánchez Espinosa 1994, 154, n. 229; Jordán 1995, 15; Sánchez Espinosa 1997, 162, i Sánchez Espinosa 2000, 10).

● 4 d'octubre: és proposat pel secretari Jerónimo Grimaldi per al càrrec d'agent general i procurador del Rei a la Cort de Roma, nomenament en què intercedeix el seu predecessor, Manuel Roda. (*Gaceta de Madrid* 22/10/1765; Castellanos 1849-1850, I, 70; Corona 1945, 74-75 i 320 doc. 1; Olaechea 1965, I, 338; Jordán 1995, 18, i Sánchez Espinosa 2000, 11).

1766

● 23 de gener: arriba a Roma per ocupar el càrrec d'agent i procurador general. (Corona 1945, 76; Corona 1965-I, I, 339; Mangiante 1992, 24; Jordán 1995, 18, i Sánchez Espinosa 2000, 10).

● 4 de febrer: és presentat en audiència al papa Climent XIII. (Olaechea (1965) 1999, I, 339, 352 i 358, i Jordán 1995, 18).

● Agost: Tomás Azpuru és nomenat ministre interí. S'estableix un període incòmode per a Azara per les seves desavinences personals i polítiques. (Consulteu la correspondència d'Azara a Manuel Rueda, a Azara 1768-1780, vol. I; Corona 1945, 89, 97 i 100, i Corona 1965-I, I, 339-371).

● Octubre: visita Nàpols per conèixer el primer ministre de Ferran I de les Dues Sicílies, Bernardo Tanucci. (Corona 1945, 86-88, i Corona 1965-I, I, 341-342 i II, 418-419).

1768

* 8 de juny: mor assassinat a Trieste el *Commissario della antichità di Roma* J. J. Winckelmann (1717-1768), de viatge per les corts centreeuropees. (Vegeu la bibliografia entorn de l'amistat d'Azara i Winckelmann, i la mort del filòsof detallada a la part II d'aquest treball).

*Cicerone a Roma del comte Aguilar i del comte de Fuentes. (Azara 1768-1780, I, 21/7/1768, 6/10/1768 i 7/12/1768, 95, 148 i 183. Vegeu una síntesi del paper d'Azara com a cicerone a Jordán 1995, 100-101, i García Portugués 2000-I, 48-51).

1769

●2 de febrer: mor el papa Climent XIII. El succeí el cardenal Lorenzo Ganganelli, amb el nom de Climent XIV. (Corona 1945, 93-94 i 119; Corona 1965-I, I, 352-3, i Sánchez Espinosa 1994, 12).

●Març: inicia la seva relació amb el gran duc de la Toscana Leopold i el seu germà, l'emperador Josep II. (Azara 1768-1780, I, 235, carta Azara-Roda 9/3/1769 i 16/3/1769; Castellanos 1849-50, I, 247; Corona 1945, 123-124; Olaechea 1964, 90, i Corona 1965-I, I, 352-356).

*El pintor català Gabriel Durán (c. 1749-1806) envia diversos dibuixos a la Real Academia de San Fernando: la còpia d'*Arcadia ego* i la de *Los tramposos*, basada en l'original de Caravaggio. (AEESS, llig. 598, document donat a conèixer per Jordán 1995, 221. Vegeu més informació dels diversos premis guanyats pel pintor català a Cánovas 1989, 178-180).

*13 de novembre: Anton Raphael Mengs deixa la Cort espanyola i torna a Itàlia. (Jordán 1995, 227).

1770

*Azara visita en diverses ocasions el Museu Pio Clementino i les Estances Vaticanes, acompanyat pel pintor Mengs. (Azara 1780-a, VII-XXXIV).

*Fa de cicerone de l'estadista Bernardo del Campo (marquès del Campo i ambaixador espanyol a Londres), acompanyat pel pintor Gabriel Durán. (Azara 1768-1780, II, 11, 18 i 25/10/1770, 111-113, i Jordán 1995, 100-101).

1771

*S'obre al públic el museu de les col·leccions de Climent XIV. (Castellanos 1849-50, I, 133; Corona 1945, 59; Howard 1973-I, 145-146; Howard 1973-II, 735-6, i Ciavarella 1979, I, XVII).

*Francisco de Goya Lucientes (1746-1828) presenta a l'Acadèmia de Parma l'*Arribada d'Aníbal a Itàlia*. El diplomàtic, en qualitat d'agent de precs a Roma, li gestiona la documentació adreçada al comte Rezzonico per participar en el concurs. (Sambricio 1946, 19; Arnaiz 1988, 136-138, i Mangiante 1992, 24-26 i 32-35).

*Participa en l'encunyació de la medalla *Tragedias y comedias* per al concurs organitzat per l'infant de Parma. (Carta d'agraïment del marquès de Felino a Azara del 12/9/1771 transcrita per Jordán 1995, doc. 7, i cartes d'Azara al marquès de Llano transcrites per Jordán 1995, doc. 11, 12 i 16).

●Novembre: és nomenat agent de precs de Parma. (Azara 1768-1780, II, 234, carta d'Azara a Roda de 21/11/1771; Corona 1945, 110, i Sánchez Espinosa 2000, 13).

*Novembre: envia al marquès de Grimaldi els quadres pintats per Mengs encarregats pel rei Carles III: *l'Adoració del pastors* i la *Magdalena*. (Jordán 1995, 24 i doc. 8).

1772

*19 de març: tramet un memorial del pintor pensionat Vicente Valdrè¹⁷⁹ al marquès de Llano i el recomana per a un ajut econòmic. (Jordán 1995, doc. 14).

*Intercedeix entre el marquès de Llano i Mengs en la realització del retrat de l'esposa del marquès, Isabel Parreño, vestida de «mancheguita». (Jordán 1995, doc. 9, 10, 13, 15, 17 i 18).

●22 de març: rep per Reial decret la creu de cavaller pensionat de l'Orde de Carles III. (Castellanos 1849-1850, I, 78; Corona 1945, 109-110; Cacciotti 1993, 39 n. 4, i Jordán 1995, 24).

●Juliol: José Moñino (comte de Floridablanca) succeeix Tomás Azpuru a l'Ambaixada d'Espanya davant la Santa Seu. (Corona 1945, 89 i 104-105; Jordán 1995, 24, i Sánchez Espinosa 2000, 12).

*Fa de cicerone del duc d'Arcos i d'alguns consiliaris de la Real Academia de San Fernando. (Azara 1768-1780; II, 8, 22 i 29/10/1772, 345-6 i 348-9; Jordán 1995, 200-202, doc. 19, i García Portugués 2000-I, doc. 3).

1773

*2 de maig: és nomenat acadèmic d'honor de l'Accademia di San Luca. (AASL, núm. 53, f. 34 r; Cacciotti 1993, 3; Jordán 1995, doc. 20, i García Portugués 2000-I, doc. 4).

◆ Entra a formar part dels *Arcadi*, amb el nom d'*Admeto Cillenio*. (Azara 1768-1780, II, 412, carta Azara-Roda 6/5/1773; Cacciotti 1993, 3, i Jordán 1995, 25).

●21 de juliol: s'extingeix la Companyia de Jesús i Climent XIV signa el breu *Dominus ac Redemptor noster*. (Alcázar 1929, 66, Corona 1945, 105-107; Corona 1965-I, I, 342; Jordán 1995, 25, i Sánchez Espinosa 2000, 13).

●És nomenat conseller d'Hisenda, agent i procurador de la Cort Espanyola a Roma i Parma, sense sou. (Corona 1945, 108; Ciavarella 1979, III; Jordán 1995, 25, i Sánchez Espinosa 2000, 13).

●Octubre: fins al mes de gener de l'any següent viatja a Parma acompanyant els marquesos de Llano (José Agustín de Llano i Isabel Parreño). (Azara 1768-1780, II, 18/6/1773, 422 i ss.; Corona 1945, 110-111; Ciavarella 1979, III, i Jordán 1995, 25).

◆ Coneix el tipògraf reial Giambattista Bodoni (1740-1813) durant la seva estada a Parma. (Giani 1946 i Giani 1948; Ciavarella 1979, III i IV, i Sánchez Espinosa 1997, 49).

1774

*Amb el príncep de Santacroce exploren la zona de Villa Adriana a Tívoli, terrenys propietat de l'antiquari Domenico d'Angelis (?-d. 1803). (Michon 1906, 108-109, i Cacciotti 1993, 12-15).

●2 de maig: marxa cap a Espanya i els infants de Parma li encarreguen una comissió a França. (Castellanos 1949-1950, I, 102; Corona 1945, 111, i Sánchez Espinosa 2000, 14).

¹⁷⁹ Desconegut, sense cap més dada.

◆ A Parma visita novament l'impressor Giambattista Bodoni, al capdavant de la Stamperia Reale. (Sánchez Espinosa 1997, 49, i Sánchez Espinosa 2000, 13).

*Passa per Florència i és retratat per Mengs. (*Antologia 1779-80*, v. VI, artículo VII, 245; Azara 1780-a, XXI; Sánchez Cantón 1929, 12; Corona 1965-I, 345; Jordán 1995, 26, i Sánchez Espinosa 1994, 13).

● 22 de setembre: mor el papa Climent XIV. (Corona 1945, 112, i Corona 1965-I, I, 386).

*8 de novembre: l'escultor Juan Adán (1741-1816) rep el títol d'acadèmic de mèrit per recomanació d'Azara. (Carta del marquès de Grimaldi a Ignacio de Herosilla donada a conèixer per Pardo Canalís 1957, 16; Jordán 1995, doc. 22, i García Portugués 2003, II, 629-650).

*31 de desembre: és nomenat acadèmic d'honor per la Real Academia de San Fernando, proposat pel comte de Baños per la seva protecció als pensionats espanyols. (ARASF llibre 3/83, f. 327 r. I v. If. 329; Cacciotti 1993, 42, n. 25; Jordán 1995, 28 i doc. 23 i 24; Jordán 2000, 66, i García Portugués 2000-I, 55).

1775

*7 de gener: l'escultor Juan Adán obté el títol d'acadèmic de mèrit de l'Accademia di San Luca. (Pardo Canalís 1957, 16; Cánovas 1989, 163; Jordán 1995, 221, i García Portugués 2003, 629-650).

*8 de gener: Azara pren possessió del títol d'acadèmic d'honor per la Real Academia de San Fernando. (ARASF llibre 3/83, f. 327 r./v. f. 329; Cacciotti 1993, 42, n. 25; Jordán 1995, doc. 23 i 24; Jordán 2000, 66, i García Portugués 2000-I, 55).

● 15 de febrer: el cardenal Braschi és elegit amb el nom de Pius VI, una elecció en la qual intercedí. (Castellanos 1949-1950, I, 124-135; Corona 1945, 112, i Sánchez Espinosa 2000, 16).

◆ Assisteix junt amb Mengs (de nou a Madrid) als cenacles polítics i literaris del comte de Campomanes. Hi concorren el comte de Floridablanca, el marquès de la Florida, Gaspar Melchor de Jovellanos, Antonio Ponz, Felipe de Castro (1711-1775), Ventura Rodríguez, entre altres il·lustrats. (Bédat 1974, 231).

*Visita El Escorial i proposa diverses iniciatives per finalitzar la primera fase constructiva de la Casita del Príncep i els seus jardins. Juan de Villanueva (1739-1811) era aleshores l'arquitecte del príncep i els infants. (Jordán 1995, 12, i Moleón 2003, 316, n. 332).

● Obté la creu de l'Orde de Carles III i el sou de conseller d'Hisenda. (Castellanos 1949-1950, I, 134-135; Corona 1945, 112, i Sánchez Espinosa 2000, 14-16).

◆ Promou la primera edició de la *Introducción a la historia natural y geografía física de España* de William Bowles. (2a ed. 1782 i 3a 1789, Castellanos 1949-1950, I, 134; Corona 1945, 111 i 144; Ciavarella 1979, I, 85 i 90; Jordán 1995, 27, i Sánchez Espinosa 2000, 14).

◆ Es dedica a altres projectes editorials com *La memoria histórico-arqueológica sobre Segovia*; la preparació d'una edició dels poemes d'Alonso de Ercilla; *La araucana*, i intenta realitzar la biografia del marquès de Santillana. (Reyes 1804, 2 i 20; Castellanos, 1849-50, I, 118 i ss., i Corona 1945, 111, i Jordán 1995, 28).

1776

*21 de gener: recomana el pintor Gabriel Durán perquè sigui nomenat acadèmic de mèrit de la Real Academia de San Fernando. (ARASF llibre 3/84, f. 7 r. I v.; Jordán 1995, doc. 25 i García Portugués 2000-I, 9).

•Juny: marxa d'Espanya cap a Itàlia. (Jordán 1995, 31; Sánchez Espinosa 2000, 14).

•11 d'agost: torna a ser a Roma. (Corona 1945, 112, i Sánchez Espinosa 2000, 16).

*És nomenat conseller de Pius VI en la reorganització del museu iniciat per Climent XIV, que passa a ser el Museu Pio Clementino. (Castellanos 1849-50, I, 133; Corona 1945, 59; Howard 1973-I, 145-146; Howard 1973-II, 735-6; Ciavarella 1979, I, XVII; Hernando-Martínez 1987, 333, i Riera i Mora 1994, 386-393).

*A instància seva, Pius VI nomena Ennio Quirino Visconti director del Museu Pio Clementino. (Michon 1906, 104, i Nicolás 1985, 127).

◆Bodoni regala a Azara un exemplar de l'*Epithalamia* (1775) i s'estableix el primer contacte epistolar entre ells. (Ciavarella 1979, VII, i Sánchez Espinosa 1997, 49).

*30 d'octubre: per Reial ordre, Anton Raphael Mengs és nomenat director dels pintors Francisco Javier Ramos Albertós (1744-1817), Francesc Agustín Grande (1753-1801), Buenaventura Salesa (1755-1819) i Manuel Napoli (1754-1787), pensionats a Roma. (AEESS, llig. 441, donada a conèixer per Matilla 1960, 233 i transcrita per Jordán 1995, doc. 26).

*L'escultor Juan Adán marxa cap a la Seu de Lleida per realitzar diversos treballs encarregats pel bisbe. (Martinell, 1921, 33-40 i 57-58; Pardo Canalís 1957, 17-18; Jordán 1995, 230, i García Portugués 2003, 629-650).

•12 de novembre: el marquès de Grimaldi és nomenat ambaixador d'Espanya davant la Santa Seu; el comte de Floridablanca és promocionat a secretari d'Estat, i Azara passa a ser ambaixador interí fins a l'arribada de Grimaldi a primers de l'any 1778. (Azara 1768-80, III, 132, carta d'Azara a Roda de 4/12/177; Alcázar 1929, 77; Corona 1945, 114; Jordán 1995, 31, i Sánchez Espinosa 1994, 16).

1777

*27 de febrer: envia al comte de Floridablanca un memorial del traductor de l'obra de Rafael, el gravador Giovanni Ottaviani (a. 1735-1808), perquè pugui utilitzar les armes espanyoles i les paraules *pintor del Rei*. (Jordán 1995, 32 i doc. 27).

*11 de març: la petita comitiva de pintors que acompanyen Mengs és a Roma. (Jordán 1995, 32 i 231).

*Juny: inici de l'excavació a Villa Negroni. Es troben uns frescos intactes i Azara s'erigeix en el promotor de la seva corresponent difusió. (*Chracas* 1777, 5/7/1777; 19/7/1777; 9/8/1777; 16/8/1777; 27/9/1777; 29/10/1777, i 13/1/1779. Azara 1780-a, XXXV; carta Azara-Roda del 13/11/1777 a Azara 1768-80, III, 129-39; Pietrangeli 1943, 45-49; Corona 1945, 269; Cacciotti 1992, 177-186; Cacciotti 1993, 12-15, i Joyce 1993, 428).

*Encarrega a Mengs restaurar i reconstruir la Venus trobada a Villa Negroni. (Azara 1780-a, XXXV, i Azara 1783, vol. I, LXXXIII-LXXXIV).

◆ Text inèdit i polèmic de les *Reflexiones sobre la Congregación General que se tuvo en el Palacio Vaticano, en presencia del papa Pío VI, sobre las virtudes del Ven. Juan de Palafox* (Roma, 1777). Traduïdes al toscà per l'exjesuïta Antonio Eiximeno. (BN mss. 11034, 289 VB, i mss. 4039, 1-125, Jordán 1995, 32, i Sánchez Espinosa 1994, 17).

*Novembre: acompanya Pius VI a visitar l'excavació a Villa Negroni, i esmenta algunes de les estàtues trobades. (Carta Azara-Roda del 13/11/1777 a Azara 1768-80, III, 129-39; Cacciotti 1992, 177-186; Sánchez Espinosa 2000, 22).

*16 de novembre: el secretari de la Real Academia de San Fernando Antonio Ponz li encarrega trametre algunes cartilles de principis d'acord amb el seu bon gust. (Jordán 1995, doc. 28 i 29).

● 1 de desembre: data prevista per a l'arribada del nou ambaixador, el marquès de Grimaldi. (Carta d'Azara a Manuel Roda de 16/10/1777 transcrita a l'apèndix documental núm. 4).

1778

● El marquès de Grimaldi presenta les seves credencials a Pius VI, i li manifesta el seu desig de delegar en Azara les qüestions diplomàtiques. (Corona 1965-I, I, 387-388, i Jordán 1995, 32).

*L'arquitecte Camillo Buti realitza el plànol de la casa de Villa Negroni, publicat el 1778, amb una breu descripció de les habitacions. El mercat britànic adquireix les pintures. (Massimo 1836, 213; Joyce 1983, 423, 425 i 438; Cacciotti 1993, 12-15, i Michel 1996, 496 i 604).

*Juliol: el gravador Manuel Salvador Carmona arriba a Roma per casar-se amb Maria Teresa, filla d'Anton Raphael Mengs. Els nuvis tornen a Madrid pel mes de desembre. Consolidació de l'amistat i admiració entre el diplomàtic i el gravador. (Consulteu la correspondència entre el pintor, el gravador i el nostre promotor de les arts a Carderera 1862; Carderera 1950, 50-51, 77; Carrete 1977; Carrete 1981, doc. 22, 26, 32 i 42 i Carrete 1987, 492-494 i les cartes d'Azara-Bodoni a Ciavarella 1979, I, 34, i Cacciotti 1993, 41, n. 40).

◆ Tramita una doble pensió pels exjesuïtes Antonio Eiximeno i Francisco Javier Llampillas. (Corona 1945, 135, i Sánchez Espinosa 2000, 20).

1779

● Intercedeix en conflictes religiosos i polítics entre Pius VI i el regne de Nàpols, ajudat pel cardenal Bernis. (Olaechea 1965-I, II, 418-426).

*Amb el príncep de Santacroce promouen l'excavació a Villa dei Pisoni. (*Chracas* 5/6/1779; 11/6/1779, i 29/6/1779; Pietrangeli 1943, 137-9; Cacciotti 1993, 15, Jordán 1995, 33; Sánchez Espinosa 2000, 22).

*Inicia la seva col·lecció de bustos amb les troballes de l'excavació a Villa dei Pisoni. En conjunt, registren uns setanta bustos grecoromans. (A l'edició de *La historia de la vida de Marco Tulio Cicerón de Conyers Middleton* (1790), Azara reproduceix i identifica bustos i altres peces de la seva col·lecció; consulteu l'estudi de Contreras 1959, 21; Cacciotti 1993, 1-54, i Sánchez Espinosa 2000, 23 i alguns fragments transcrits a l'apèndix documental núm. 43).

*24 de juny: exposició de les pintures de Villa Negroni. (*Chracas*, núm. 470, 3 Luglio 1779, 2, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 5; *Antologia* 1779/1780, v. VI, artículo VIII, 251-2 (font esmentada per Pietrangeli 1943, 45, i Cacciotti 1993, 44, n. 81/3, 44) transcrita a l'apèndix documental, núm. 6).

*29 de juny: mor Mengs. Azara passa a ser el curador del patrimoni i benestar de la família del pintor. (Carderera 1862, Carderera 1950, 77; Carrete 1987, 492-494, i Jordán 1995, 33).

*Bust de Mengs de l'escultor Christopher Hewetson (1739-1798) col·locat al Panteó d'Agripa sota el seu patrocini, tal com realitzà el seu amic Séroux d'Agincourt per al pintor Poussin. (*Antologia* 1779-80, v. VI, artículo X, 266 i 268 i v. III, 219, transcrit a l'apèndix documental núm. 7 i 8; Fea 1783, I-IV transcrit a l'apèndix documental núm. 12; Fea 1787, XXIX-XXX; Agincourt 1826, 23; Azara 1768-80, III, 260; Castellanos 1849-1850, I, 173; Ramallo 1973, 181-187; Pinto 1982, 900-1; Cacciotti 1993, 18, n. 101, i Sánchez Espinosa 2000,18).

●Intervé en l'edició parmense del *Corilliano* per als *Arcadi* en honor a la poetessa Maria Maddalena Morelli Fernandez (1776). (*Chracas* núm. 144, 18/5/1776, 5; Ciavarella 1979, VIII).

*Arriben pensionats per la Real Academia de San Fernando els arquitectes Guillermo Casanova (1756-1804) i Ignacio de Haan (1779-1786), els escultors Jaume Folch i Costa (1755-1821), José Guerra (1756-1822) i els pintors José Juan Camarón Meliá (1760-1819) i Agustín Navarro (1754-1787). (Consulteu la Reial ordre de 25 de maig de 1779 i l'aprovació de l'Academia de San Fernando d'enviar aquests pensionats sota la direcció de Francisco Preciado (1713-1789). Riera i Mora 1994, 530; Jordán 1995, 235-236; Arbaiza-Heras 2000-2002, i Moleón 2003, 190-195).

*Per indicació seva, alguns dels pensionats passaren a ajudar a José Ortíz en l'elaboració del treball de traducció dels llibres d'arquitectura de Vitruvi, comparant i dibuixant els edificis amb els existents a Itàlia. (Bérchez, 1981-II, XLIV i IXXCI; Cacciotti-Mora 1996, 73-74, i Mora 1998, 47).

*La Junta de Comerç de Barcelona demana al diplomàtic que assessori el pensionat José Camarón per adquirir alguns dibuixos del pintor Mengs. (BC: LAJ llibre núm. 7, 344, 369 i 397, 29/7/1779; 2/9/1779, i 14/10/1779; llibre núm. 8, 14/9/1780, 143; llibre núm. 9, 52, 76 i 319, 11/4/1782, 27/5/1782 i 21/7/1783; llibre núm. 10, 82, 7/6/1784; llibre núm. 11, 46, 30/3/1786; vegeu les transcripcions a Alcolea 1959-62, I, 112; Subirana 1990, 382 i 384, i Riera i Mora 1994, 95).

*15 de juliol: sol·licita ajuda econòmica per l'arquitecte del rei Marcelo Fontón resident a Roma. (Jordán 1995, doc. 33).

*Els arquitectes Manuel Martín Rodríguez (1751-1825) i Miguel Olivares Guerra (1748-1813) també gaudeixen del seu ambient cultural. (Sambricio 1986, 385-386; Cánovas 1989, 162, i Moleón 2003, 307).

*Descriu les obres que pintà Mengs en el Palacio Real de Madrid i les càmeres privades, relacionant-les amb les realitzades per Miquel Àngel i Rafael. (Jordán 1995, doc. 35).

*Primer intent de crear una acadèmia espanyola a Roma; proposa el pintor Anton von Maron (1733-1808) com a director. (Jordán 1995, 235-237).

*21 de setembre: Francisco Preciado de la Vega (1713-1789) és nomenat oficialment director de tots els pensionats espanyols destinats a Roma. (AEESS, llig. 228; Matilla 1960, 233-234; Riera i Mora 1994, 549; Jordán 1995, doc. 36).

*Accepta el nomenament de Francisco Preciado i fomenta la idea de crear una acadèmia per millorar els treballs dels artistes espanyols enviats a Roma. (Cartes d'Azara al marquès de Grimaldi de 14/11/1779 i a Manuel Roda de 9/12/1779, transcrites per Jordán 1995, doc. 37 i 42).

*Col·labora i rep del cardenal Riminaldi la *Notizie Istoriche de Mengs*. (Jordán 1995, doc. 38, 39 i 40).

1780

*Es publiquen a Madrid les *Obras de Mengs* i a Parma com a *Opere de Mengs*, traduïdes a l'italià per Francesco Milizia (1725-1798). Hi participa com a corrector Anton von Maron i, en el projecte de la versió francesa, el pintor Julien de Parma. En l'edició castellana intervenen el gravador Manuel Salvador Carmona en la llista de les pintures i Eugenio de Llaguno en el text. (Fea 1787, VII; Del Arco 1964, 31; Tellechea 1972, 52-67; cartes d'Azara a Bodoni de 8/10/1779, 6/1/1780, 27/4/1780 i 22/6/1780 transcrites per Ciavarella 1979, 10, 15 i 19; Olaechea 1987, 44; Águeda 1989, 26-31; Jordán 1995, 107 i doc. 41, 43, 45, 46 i 47, i Sánchez Espinosa 1994, 85).

◆ Intervé en l'edició bodoniana de *Memorie de'Gran Maestri del Sacro Militar Ordine Gerosolimitano*, del Generale de Dominicani (1780). (Carta d'Azara a Bodoni 5/8/1779 a Ciavarella 1979, I, 7).

◆ L'impressor parmesà Giambattista Bodoni rep el diploma de tipògraf de cambra de Carles III, i més tard una pensió de Carles IV per les edicions patrocinades per Azara *Memorie de'Gran Maestre di Malta* i *Opere di Mengs*. (Trevisani 1940, 55-56; Giani 1946 i Giani 1948; Ciavarella 1979, I, XIII i 41, i Sánchez Espinosa 1997, 50).

*Estimula Manuel Salvador Carmona per gravar algunes pintures d'Anton Raphael Mengs, ja que el considera un gran mestre. (Consulteu la correspondència entre Azara i Carmona transcrita per Carderera 1862 i 1950, 50-51).

● 14 de desembre: mor el cardenal Boxadors. (Azara 1768-80, III, 381 vegeu la carta Azara-Roda 21/12/1780, i a Ciavarella 1979, 31, la carta Azara-Bodoni 28/12/1780. Consulteu la relació entre el prelat i el diplomàtic a Azara 1768-80, III, 153, en la carta Azara-Roda 2/4/1778).

1781

*Membre d'honor della Reale Accademia di Parma. (Ciavarella 1979, I, XVII; o Cacciotti 1993, 3).

◆ Participa en l'edició bodoniana del *Breve di Pio VI*. (Trevisani 1940, 55-56; Giani 1946 i Giani 1948).

◆ Intervé a través del ministre de Portugal per tal que l'estamperia de la nova Acadèmia de Lisboa, recentment fundada, rebí de Bodoni els *caratteri esotici* en *Siriaco, Caldeo, Bracmano, Arabo e Malabarico*. (Ciavarella 1979, I, 46 i 47 cartes d'Azara a Bodoni de 20/9/1781 i 29/9/1781).

*El pintor Gabriel Durán assoleix el grau d'acadèmic de mèrit per l'Accademia di San Luca. (Cánovas 1989, 180, i Jordán 1995, 230).

*Escriu al comte de Floridablanca per recomanar José Ortiz per traduir els llibres d'arquitectura de Vitruvi. (AHN, Estado, llig. 3244, Castellanos 1849-1850, II, 282-284; Salas 1946, 108; Sambricio 1975-II, 65-92; Bérchez 1981-I, 62-70; Bérchez 1981-II, XLIX-L i LI; Blanco 1984, 68-74. Jordán 1995, doc. 48, 49 i 77; Cacciotti-Mora 1996, 73-74; Mora 1998, 47; García Portugués 2000-I, doc. 21, 22 i 47, i Moleón 2003, 184-185).

*Per la seva mediació, els pensionats José Guerra, Jaume Folch, Agustín Navarro i José Camarón participen en els dissenys i gravats de l'assaig de José Ortiz *Abaton Reseratum...*, publicat aquest any. (Bérchez 1981, 64 i 66).

*27 de setembre: envia a Manuel Salvador Carmona els gravats de Domenico Cunego (1726-1803) de les pintures al fresc de Mengs de la Sala dels Papirs del Vaticà per retocar-les i corregir-les. També li comunica que el seu retrat el reproduïx Cunego en gravat, i l'inici de la traducció en làmines dels caps de l'*Escola d'Atenes* de Rafael, segons els dissenys de Mengs. (Carta d'Azara a Carmona de 27/9/1781 transcrita per Tellechea 1969, 72; Jordán 1995, 33, i Sánchez Espinosa 2000, 15).

◆ Proporciona informació per a la publicació de la *Biblioteca Española, Tomo primero, que contiene la noticia de los Escritores Rabinos Españoles, desde la época conocida de su literatura, hasta el presente* (1781). (Sempere 1785, II, 165-166, vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 23).

*Patrocina la tercera edició bodoniana de les *Memorie degli Architetti* de Francesco Milizia. (Ciavarella 1979, I, IX i 50, carta d'Azara a Bodoni de 29/11/1781; Cacciotti 1993, 5; Jordán 1995, 107; García Portugués 2002).

1782

◆ Es publica la segona edició de la *Introduccion a la historia natural y a la geografia fisica de España* per William Bowles a Madrid. (Vegeu la participació d'Eugenio Llaguno en les correccions en l'edició castellana a Jordán 1995, doc. 32).

*Després de l'èxit dels gravats de *l'Adoració dels Pastors* i *La fugida a Egipte*, Manuel Salvador Carmona proposa a Azara gravar tota l'obra de Mengs. El diplomàtic es mostra complagut, però dubta de la viabilitat del projecte. (Carta d'Azara a Carmona del 15/3/1782, transcrita per Carderera 1862 i Carderera 1950, 51).

◆ Facilita a l'advocat dels Reials Consells i cònsol d'Espanya a Amsterdam, Ignacio Jordán de Asso y del Río, dues oracions d'Abu-Taher-Mahomad Ben Joseph Tamita, o fragments d'autors araboaragonesos, junt amb altres textos que va copiar d'un còdex en la Biblioteca Vaticana per a la publicació de la *Biblioteca Arabido Aragonensis* (1782). (Sempere 1785, I, 153, vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 23).

◆ Intervé en l'edició bodoniana *Poemetto sull'Agricoltura* del príncep Chigi (1782). (Ciavarella 1979, I, 55, Azara-Bodoni 14/3/1782).

◆ Sol·licita a Francesco Milizia el seu parer sobre la traducció de l'*Orazione Spagnola*. (Ciavarella 1979, 52, 7/2/1782, i García Portugués 2000-I, 76).

- Impedeix el conflicte de poder entre Pius VI i l'emperador Josep II. Rep de l'emperador com a agraïment una capsula d'or amb brillants, amb el retrat de l'emperador a la tapa. (Castellanos 1949-1950, I, 209; Corona 1945, 124 i 270-271, i Olachea 1964, 77-153).

1783

- ◆ Promou el projecte d'establir una estamperia a la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. (Ciavarella 1979, 72-73 i 95-96, cartes Azara-Bodoni 6/2/1783 i 7/10/1784).

- Substitueix el marquès de Grimaldi en les funcions d'ambaixador, i assisteix habitualment als cenacles dels cardenals Zelada, Herzan, Pallavicini, Busca, Rezzonico i Bernis i els de la princesa Santacroce. (*Chracas*, núm. 864, 14, 12/4/1783 i núm. 932, 6/12/1783; Castellanos 1849-50, 336; Olachea 1964, 90, 128 i 152-153; Ciavarella 1979, I, 87; Cacciotti 1993, 39, n. 6; Jordán 1995, doc. 565, i una síntesi de totes les activitats socials a García Portugués 2000-I, 37-39).

- * Proporciona informació a Séroux d'Agincourt sobre la seva recerca del *vero e del bello*, que serà publicada amb el títol de la *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decandenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI* (Milà 1826). (Vegeu Agincourt 1826, XVII; Ciavarella 1979, I, 84 i 85, i II, 120, cartes d'Azara a Bodoni de 26/6/1783 i 23/12/1795).

- ◆ S'edita la traducció a l'italià de Francesco Milizia de l'obra de W. Bowles, *Introduzione alla storia e alla geografia fisica di Spagna*, comentada per Azara. (Ciavarella 1979, 63 i 71, 22/8/1782 i 12/12/1782 cartes d'Azara a Bodoni; Sempere 1785, I, 177-179; Cacciotti 1993, 39, n. 2; Sánchez Espinosa 2000, 20; García Portugués 2000-I, 76).

- ◆ Per primera vegada s'esmenten documentalment els seus cenacles literaris. (Ciavarella 1979, 23 carta Azara-Bodoni 18/9/1783. Probablement els realitzava amb anterioritat. Boni 1804, 10; Bourgoing 1804, IX-X; Castellanos 1849-50; II, 284; Corona 1945, 77; Ciavarella 1979, I, XXI; Nicolás 1985, 129; Cacciotti 1993, 3; Subirana 1998, 404).

- Convida l'arxiduchessa d'Àustria Maria Amàlia i li fa de cicerone. (*Chracas*, núm. 928, 22/11/1783, notícia transcrita a l'apèndix documental, núm. 18).

- * Regala a l'arxiduchessa un esbós de Ticià i un retrat d'Antonie van Dyck. (Castellanos 1849-50, I, 211-212; Cacciotti 1993, 34).

- Novembre: és nomenat conseller honorari d'Estat. (Sánchez Espinosa 2000, 20).

- * Ajuda l'advocat Carlo Fea en la publicació de la *Storia delle arti del Disegno presso gli antichi* de Winckelmann, i Fea inclou una lloa a l'erudició d'Azara, el seu benefactor. (Fea 1783, I-IV, lloa transcrita a l'apèndix documental núm. 12).

- * 25 de desembre: recomana l'escultor Pascual Cortés (?-1812) al comte de Floridablanca per proporcionar-li un auxili econòmic després d'haver guanyat un premi a l'Accademia di San Luca. (Cánovas 1989, 166-167; Jordán 1995, 242 i doc. 54, i García Portugués 2000-I, doc. 32).

- ◆ Ajuda Bartolomé Pou per publicar en els tòrculs de Bodoni el seu projecte de fer una guia de llibreria selecta sobre literatura grega i llatina, i la seva versió de l'*Herodot*. Finalment, l'*Herodot* de Pou és desqualificat per la seva enemistat amb

Esteban de Arteaga. (Corona 1945, 136; Batllori 1966, 488-490; Jordán 1995, doc. 75; Astorgano 2000, 564, i Sánchez Espinosa 2000, 21, n. 38).

1784

●6 de gener: l'arxiduquessa Maria Amàlia torna a Roma. Azara la convida a dinar i a la seva llotja en el teatre della Valle. (Olaechea 1964, 143, i Jordán 1995, doc. 56).

*Manuel Salvador Carmona, pel seu treball a reproduir l'obra de Mengs, és nomenat gravador de cambra. (Carta de felicitació de Francisco Javier Ramos a Carmona de 29/1/1784, transcrita per Jordán 1995, doc. 56).

*12 de febrer: Azara envia al comte de Floridablanca diversos exemplars d'estampes destinades a l'infant don Gabriel i a Eugenio Llaguno. Entre aquestes hi ha les de Villa Negroni, les Llotges Vaticanes i la Farnesina de Rafael, la Galeria Farnese d'Annibale Carracci i diversos dibuixos i obres de Mengs. Els enviaments continuaren durant tot l'any. (Jordán 1995, doc. 57, 58 i 67).

*12 de febrer: envia a la Real Academia de San Fernando còpies i obres d'invençió realitzades pels pensionats José Guerra, Jaume Folch, José Camarón i Agustín Navarro, i alguns llibres entre els quals es troben edicions de Winckelmann, Milizia i Palladio. (Consulteu la llista d'aquesta tramesa a Jordán 1995, doc. 59 i 60).

*19 de febrer: remet el memorial del pintor Francisco Javier Ramos al comte de Floridablanca, amb el propòsit d'aconseguir-li una assignació. (Jordán 1995, 61, 64, 65 i 66).

*Proliferació d'escrits que identifiquen les peces trobades en les excavacions patrocinades per Azara a Villa Negroni i Villa dei Pisoni, fonamentats per l'interès d'Ennio Quirino Visconti a catalogar les obres del Museu Pio Clementino. (*Giornale* 1784, núm. II, 13/3/1784, 87, *Giornale* 1784, núm. 28 10/7/1784, articolo II, 223-4 i núm. 29, 17/7/1784, articolo II, 231, transcrits a l'apèndix documental, núm. 20, 21 i 21 bis; Visconti 1782-1807, v. I, 1782, 24 i 28, vegeu a l'apèndix documental núm. 11; Visconti 1782-1807, v. III, 4 tavola IV i Visconti 1818-22, v. III, 31, i Visconti 1782-1807, v. IV, 172 i 174, tavola XXV).

●15 de març: el rei Gustau III de Suècia visita Villa Negroni i Azara li mostra els estudis arqueològics i històrics realitzats a l'excavació. (*Chracas* 15/3/1784; Massimo 1836, 212; Cacciotti 1993, 12, i García Portugués 2000-I, 50).

●L'emperador Josep II i Pius VI signen el *Conventio amicabile* gràcies a la mediació del diplomàtic per conciliar els interessos de la casa d'Àustria i l'Església. (Castellanos 1949-1950, I, 208; Olaechea 1964, 132, i García Portugués 2000-I, 51).

*27 de març: proporciona documentació a Pedro José Márquez per iniciar el seu diccionari vitruvià, publicat amb el títol *Apuntamientos por orden alfabético pertenientes a la arquitectura donde se exponen varias doctrinas de M Vitruvio Polion* (1810). (Fernández 1972; Rodríguez Ruiz 1986, 21, i Montaner 1990, 267).

◆Bodoni imprimeix l'*Odaria de l'Anacreontis*, amb un gravat al·lusiu al mecenatge d'Azara. (Ciavarella 1979, I, 94, 102 i ss., i Cacciotti 1993, 11 i n. 62).

◆Intervé en l'edició bodoniana de *YIOMNHMA Parmense in adventu Gvstavi III Sveciae Regis*. (Ciavarella 1979, I, il.).

*Sota el seu patrocini s'editen la reproducció en estampes de les pintures al fresc de la Sala dels Papirs del Vaticà pintades per Mengs. (Jordán 1995, doc. 67).

◆Recomana al rei la *Historia del Orinoco* de l'exjesuïta Felipe Salvador Gilis, en la qual defensa la colonització espanyola de les lleis índies. (Corona 1945, 135; Batllori 1966, 554, i Sánchez Espinosa 2000, 20).

*29 de novembre: agraïment de l'arquitecte Ventura Rodríguez a Azara per l'atenció que ha tingut amb el seu nebot, l'arquitecte Manuel Martín Rodríguez. (Carta de Rodríguez a Azara, transcrita per Jordán 1995, doc. 68).

●Desembre: és nomenat ambaixador, i manté el càrrec d'agent de pres davant la renúncia del marquès de Grimaldi. Passa a residir al Palau d'Espanya. (Corona 1945, 114-115; Corona 1965-I, II, 434-436; Ciavarella 1979, I, 101-102, carta Azara-Bodoni 23/12/1784 i 13/1/1785; Olacocha 1987, 63; Jordán 1995, 38 i 244-247, i Sánchez Espinosa 2000, 20).

1785

●Organitza la recepció per al duc de Curlandi. (Ciavarella 1979, 107, Azara-Bodoni 24/3/1785).

*És notícia la reproducció de l'*Adonis* d'Alessandro Cades Romano del disseny de Mengs, basat en les pintures de Villa Negroni. (*Memorie* 5/1785, LXXXXVI, notícia transcrita a l'apèndix documental, núm. 26).

◆S'edita l'*Hesiodi* bodonià. (Ciavarella 1979, I, 134, i Cacciotti 1993, 11, i n. 62).

◆S'edita l'*Anacreont*, amb un gravat i una dedicatòria al nostre mecenes amb el seu escut d'armes. (Ciavarella 1979, I, 118, i Cacciotti 1993, 11 i n. 62).

*Intervé en l'encàrrec del comte de Floridablanca de reproduir les pintures del Vaticà de Rafael proposat al pintor Domingo Álvarez Sainz de Alfaro (1739-1800). (Jordán 1995, 254-259 i doc. 71, 72 i 78).

*Aconsegueix per a l'exjesuïta Vicente Requeno una doble pensió perquè pugui continuar el seu estudi sobre l'encàustica. (Requeno 1787, 159-161, dedicatòria a Azara transcrita a l'apèndix documental núm. 32. Corona 1945, 136; Jordán 1995, doc. 75 i 76, i García Portugués 2000-I, 44 i 46).

*Nomena l'arquitecte Ignacio de Haan director dels remodelatges del Palau d'Espanya i el recomana amb bons informes al comte de Floridablanca. (Tormo 1942, II, 207-209, i Jordán 1995, 247 i doc. 69 i 73).

*Experimenta amb química per aconseguir el secret de la porcellana i perfeccionar el vernís i, junt amb Giovanni Volpato, obre una fàbrica de porcellanes a Via Pudenziana, a prop de Sancta Maria la Maggiore, per reproduir en bescuit escultures de l'Antiguitat clàssica. (Bourgoing 1804,VIII; Honour 1967, 371-373; Nicolás 1983, 132; Hernando-Martínez 1987, 332-334; Cacciotti 1993, 3, i Jordán 1995, 33).

●8 d'agost: rep de Pius VI un reliquiari de Benevenuto Cellini, en agraïment pels seus serveis diplomàtics. (Castellanos 1949-1950, I, 217, i Corona 1945, 271).

*El pintor Jacques Louis David (1748-1825) exposa a Roma el *Jurament dels Horacis*. (Èxit recollit pel diari *Chracas* núm. 1110 i 1112, 20/8/1785 i 27/8/1785, 9; notícies transcrites per Hyde 1982, 271).

•L'exjesuïta i literat Juan Andrés visita les col·leccions i la biblioteca d'Azara en el Palau d'Espanya. (Andrés 1786, I, carta VI 8/12/1785, 164-184).

*Giovanni Volpato (1735-1803) realitza en bescuit el bust bicèfal del diplomàtic i del pintor Mengs. (Azara 1780-a, reed.1797, XXVII; Castellanos 1849-1850, I, 173; Corona 1965-I, I, 345; Ramallo 1973, 181-187; Pinto 1982, 900-1; Cacciotti 1993, 40; Jordán 1995, 33, i Sánchez Espinosa 2000,18).

1786

*4 de gener: recomana l'arquitecte Scipione Perosini al comte de Floridablanca, un expert en canalitzacions. (Jordán 1995, doc. 79).

◆ Assisteix a diversos cenacles literaris a Roma, promoguts pels prínceps Rospigliosi i Chigi; els cardenals Braschi, Bernis i Busca; el duc Ceri i la princesa Santacroce. (Andrés 1786, v. II, carta XI, 12/1/1786, 45-46 i 60; Castellanos 1849-50; II, 279-280 i 284; Cacciotti 1993, 2; Riera i Mora 1995, 505; Subirana 1998, 404, i García Portugués 2000-I, 40).

◆ Intervé en l'edició bodoniana *Theophrastos* d'Amaduzzi i en el *Prudenci* per a Mr. du Theil, *Accademico delle Iscrizioni di Parigi*. (Batllori 1996, 36; Ciavarella 1979, 85, 17/7/1786, 115, 128 i 135, i carta d'Azara al comte de Floridablanca de 18/3/1789 transcrita per Jordán 1995, doc. 108).

*Francisco Javier Ramos pinta el seu despatx i el seu dormitori al Palau d'Espanya. Segueix un programa iconogràfic que relaciona Francesco Milizia i el nostre promotor de les arts amb Minerva, presidida l'escena per l'*Autoretrat de Mengs*. (Treball iconogràfic publicat al *Giornale* 1786, núm. 15 15/4/1786, 113-4 i núm. 16, 22/4/1786, 121-122, transcrit a l'apèndix documental núm. 31. Vegeu la referència a aquestes pintures a Fea 1787, 374; Bourgoing 1804, 889; Nicolás 1993, 446-447, i Jordán 1995, 38).

*19 d'abril: regala al comte de Villavieso i al marquès de Lorca estampes de Cunego i Volpato sobre les pintures de Rafael i Mengs i el llibre dels *Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle Arti*, de Giovanni Volpato i Raffaello Morghen (1758-1823), publicat aquest mateix any a Roma. És un present destinat a l'Escola que pensen obrir a Burgos. (Jordán 1995, doc. 80 i 82).

*En la seva correspondència amb el gravador Carmona demostra ser un expert en el gravat. (Consulteu les cartes transcrites a Carderera 1862; Carderera 1950, 67-78; Sánchez Cantón 1943, 190; Ciavarella 1979, I, 46; Jordán 2000, 68).

*Allarga la pensió del pintor Carlos Espinosa Moya (1758-d. 1818), un dels deixebles de Mengs, amb informes favorables. (AEESS llig. 235, consulteu els diversos tràmits realitzats amb anterioritat per mantenir-li la pensió des de l'any 1780 a Jordán 1995, 232-233).

*Encarrega a Manuel Salvador Carmona els dissenys dels retrats de *Fernando el Católico* y *Antonio de Leiva* de la seva col·lecció, atribuïts a Leonardo da Vinci. (Carta d'Azara a Carmona del 22/11/1786, transcrit per Carderera 1862 i Carderera 1950, 51, i Jordán 1995, doc. 84).

1787

*Carlo Fea edita a Roma les *Opere de Mengs*, versió ampliada amb alguns escrits que el pintor havia proporcionat als seus deixebles Francisco Javier Ramos i Carlos Espinosa, com el manuscrit que utilitzà per les *Riflessioni per far bene le tinte di carne, ed il pastello*. (Fea 1787, X, i 160 i la carta de Ramos a Carmona de 17/1/1782, transcrita per Tellechea 1969, 68-70, núm. 9, i citada per Jordán 1998, 440; *Memorie* 1788, XLV, i Jordán 1995, 234. Vegeu la lloa que Carlo Fea dedica al diplomàtic transcrita a l'apèndix documental núm. 12).

*Ajuda l'exjesuïta Vicente Requeno en la segona reedició del seu *Saggio sul ristabilimento dell'antica arte de'Greci e de'Romani* (1a edició 1784), i li aconsegueix una doble pensió. (Requeno (1784) 1787, dedicatòria a Azara transcrita a l'apèndix documental núm. 32. Ciavarella 1979, 113 22/3/1786 i 128 4/7/1787; García 1990, 351, i Corona 1945, 321).

*Instrueix els artistes en el treball de la miniatura. (Fea 1787, XXXI, n. b).

*3 de gener: és nomenat acadèmic d'honor de la Real Academia de San Carlos de València. (Garín 1945, 146; León 1979, 45, i Jordán 2000, 66).

*Azara adquireix dos mosaics de l'Agro Romano per a la seva col·lecció. (Visconti 1788, 5 i 46; Nicolás 1985, 133, i Cacciotti 1993, 33).

*El pintor Francisco Javier Ramos obté el títol de pintor de cambra de Carles III gràcies a la seva influència. És proposat per Antonio Ponz per exercir de professor de pintura a la Real Academia de San Fernando. (Contreras 1959, 17, i Jordán 1995, doc. 87, 89, 90, 91 i 92).

*S'edita a Madrid *Los diez libros de archîitectura de M.Vitruvio Poliôn* traduïts del llatí i ampliat per José Ortiz. (Ortiz 1787, i Jordán 1995, doc. 94).

1788

*S'editen les *Osservazioni di E.Q.Visconti su due Musaici Antichi Istoriati*, identificades amb temes d'Electra de Sòfocles «*Pílades i Orestes*» i «*Clitemnestra i la ministra del foc*», dissenyats per Buenaventura Salesa i gravats per Cecchini. Aquests mosaics els regalà a la princesa Santacroce. (Visconti 1788; Castellanos 1849-1850, I, 165; Ciavarella 1979, I, 130-136, i Cacciotti 1993, 33 i n. 176-183).

◆ Es publica sota el seu patrocini l'*Aurelii Prudentii Clementis V.C. Opera omnia*, obra del bibliotecari del Vaticà Giuseppe Teoli. (Ciavarella 1979, I, 83-84, i Olacchia 1987, 62-65).

*13 de febrer: envia al comte de Floridablanca les obres realitzades pels pensionats a Roma (Francesc Agustín, Buenaventura Salesa, Carlos Espinosa, Vicente Velázquez i Pascual Cortés), fent una breu síntesi de les seves qualitats personals i artístiques. (Jordán 1995, doc. 95, 96 i 97).

◆ Març: convida l'impressor Bodoni a casa seva i li proposa instal·lar-se a Roma. El presenta al Papa, als cardenals i a l'aristocràcia romana. (Trevisani 1940, 98; Trevisani

1963-I, 91; Ciavarella 1979, I, 132 i 134, cartes Azara-Bodoni 5/3/1788 i 21/3/1788, i Sánchez Espinosa 1997, 51).

*Maig: compra a l'antiquari Bartolomeo Cavaceppi l'escultura de Safo i Faon. (Contreras 1959, I, 20, carta d'Azara a Ramos del 5/5/1788).

◆ 13 de maig: gràcies a la seva mediació, reben una doble pensió els exjesuïtes Antonio Conca per la versió italiana del *Discurso sobre el fomento de la industria popular* de Campomanes, i Pedro Montengón per haver publicat a Ferrara les *Odas de Filópatro*, i a Madrid, l'*Antenor* i l'*Eusebio*. (AEESS, estat llig. 237, 47 i 68, Informes d'Azara al comte de Floridablanca de 13/5/1788 transcrits per Batllori 1966, 554, n. 6, i Sánchez Espinosa 2000, 21).

*Recomana el pintor Domingo Álvarez per dirigir la nova Escola de Dibuix i Pintura de Cadis i li proporciona material. (Cacciotti 1993, 48-49, n. 138, i Jordán 1995, doc. 83, 103 i 104).

*El pintor Francisco Javier Ramos rep el títol d'acadèmic de mèrit per la Real Academia de San Fernando. (Jordán 1995, doc. 99 i 100).

*La Scuola del Nudo atorga a l'escultor català Manuel Oliver (s.XVIII-XIX) el primer premi d'escultura. (AASL, vol. 33 bis, 1788 «*Manuele Oliver de la Scuola del Nudo*», Cánovas 1989, 167-168; Riera i Mora 1994, apèndix documental; Jordán 1995, 267. Vegeu el contingut d'aquesta Scuola en els estudis de Pietrangeli 1959 i Pietrangeli 1962, així com la relació dels vint espanyols premiats des del 1755 al 1800).

*Visita les seves col·leccions Johann Gottfried Herder. (Sánchez Espinosa 1994-I, 29, n. 168; Jordán 2000-I, 74; Sánchez Espinosa 2000, 24, n. 47, i García Portugues 2004).

*Octubre: compra el bust de Mehagio a Bartolomeo Cavaceppi. (Contreras 1959, II, 21, carta d'Azara a Ramos del 22/10/1788).

● El 14 de desembre mor Carles III.

1789

● Influeix en la promoció del cardenal Flangini. (AEESS llig. 360, f.s. 41-46, exp. 40 i 45, informació transcrita a l'apèndix documental núm. 37).

● Intercedeix davant de Pius VI perquè Horacio, el fill de la princesa de Santacroce i el comte de Floridablanca, sigui el portador de la birreta cardenalícia per a l'arquebisbe de Toledo, Francisco Antonio Lorenzana, comitiva que hauria de proporcionar nombrosos beneficis al noi. (Cartes d'Azara a Lorenzana de 25/2/1789 i 13/5/1789 transcrites per López 1967, 13-15).

◆ Febrer: informa el comte de Floridablanca de com fabricar paper per reduir els costos de la importació del paper genovès. (Jordán 1995, doc. 95 i 106).

*14 de maig: guarneix l'entrada del Palau amb dues bacants en marbre realitzades per l'escultor Pascual Cortés. (AEESS, lligall 360, f. 6, carta d'Azara al comte de Floridablanca transcrita a l'apèndix documental núm. 34).

●10 de juny: cerimònia d'atorgament del Toisó d'Or al príncep Andres Doria Pamphili Landi. (AEESS, lligall 360, exp. 45 i f. 41-46, vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 35, 36 i 37, donats a conèixer per García Portugués 2000-I, doc. 56, 57 i 58).

*10 de juliol: mor Francisco Preciado, pintor i director dels pensionats. (Jordán 1995, doc. 110, carta d'Azara al comte de Floridablanca del 16/7/1789).

*És nomenat director dels pensionats i posa en marxa la creació d'una acadèmia en el Palau d'Espanya a Roma. (Alonso 1976, 92, Riera i Mora 1994, 547-8 i Jordán 1995, 247, 269 i doc. 107, 110, 111 i 116).

*17 d'agost: s'encarrega de celebrar les exèquies de Carles III a l'església de *San Giacomo degli Spagnoli* a Roma. (Azara (*Relacion*) 1789; Boni 1804, 11; Bourgoing 1804; Azara 1768-80, VII; Castellanos 1849-1850, separata XXI; Ciavarella 1979, II, 12-23; Soto 1987, 714; Soto 1988, 111-138; Soto 1989, 129-143; Águeda 1989; 35-36; Prados 1989, 172; Valera 1990, 159-162; Soto 1991, 199; García Sánchez L. 1992-I, 62-178; Cacciotti 1993, 4; 413-454; Jordán 1995, doc. 107, 112, 113 i 177; García Portugués 1998, 371-380; García Portugués 2000-I, 89-90, i García Portugués 2000-II, 1086, n. 15; Sánchez Espinosa 2001, 169-177, i Moleón 2003, 258).

◆ Intervé en l'edició bodoniana d'*Aminta Favola Pastorale di Torquato Tasso* (1789); *In Funere Caroli III Hispaniarum Regis Catholici* i l'*Oració Fúnebre* de Mns. Bernardini Ridolfi, encàrrec de Pius VI. (Ciavarella 1979, I, 141-142, i Olachea 1987, 67).

*És soci de la recent constituïda *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios*. (Navarro 1878-1879, 7; Gálvez 1927, 367-373; Carrete 1978-II, 24-25; Carrete 1979, 61-69; Carrete 1981, 31; Rose 1981, 173; Carrete 1984, 12-14; Carrete 1987, 564; *Catálogo* 1987, 64-69; Abad 1999, 28, n. 151, i Jordán 2000-II, 74).

*Esteban de Arteaga publica el seu treball sobre la *Belleza Ideal*. (Arteaga 1789, capítol X.VI *Ideal en la Pintura y en la Escultura*, 88-89, i el poema, 112, vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 33).

●12 de novembre: és nomenat conseller d'Estat. (Besques 1901, 249; Pérez Samper 1973, 30, i Sánchez Espinosa 2000, 28).

●22 de novembre: cerimònia d'atorgament del Toisó d'Or al duc de Montelibreto, Carlos Barberini. (AEESS, lligall 360 exp. 40, vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 38 i 39, donats a conèixer per García Portugués 2000-I, doc. 59 i 60).

●Desembre: pateix un problema als ulls. Rep el regal d'un llibre de medicina del príncep de Santacroce. (Ciavarella 1979, I, 27, 2/12/1789).

1790

*Inaugura l'Escola nocturna de dibuix de models del natural i de còpia de guix al Palau d'Espanya, dirigida per Buenaventura Salesa, el millor deixeble de Mengs en disseny. (Olarra 1947, 3; Barrio 1966-I; Tejerina 1988, 586, n. 332; Jordán 1995, 269 i doc. 128; Jordán 1998, 447, i Moleón 2002, 48-63).

*S'edita la *Historia de la vida de M.T. Cicerón* de Conyers Middleton amb la introducció i les notes d'Azara. (Carrete 1987, 546; Sánchez 1994-I, 73; Sánchez Espinosa 1994-II, 45; Jordán 1995, doc. 93 i 104; Sánchez Espinosa 1999, 293, n. 13; Sánchez Espinosa 2000, 25, i Serafin 2001, 355-358).

*Amb aquesta publicació Azara es dona a conèixer com a historiador i iconògraf en documentar i identificar el retrat de Ciceró i altres peces de la seva col·lecció. (Azara 1790, v. III, llibre setè, vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 43).

*Consolida la dignitat històrica com a ciència autònoma a la numismàtica, la glíptica i altres disciplines artístiques que impliquen el col·leccionisme. (Vegeu l'estudi de la publicació del jesuïta Ilario Federico Eckel, la *Doctrina Nummorum Veterum* (1792-98) a Serafin 2001, 360-379).

*Maig: promou erigir en la capella major de l'església de Montserrat un mausoleu per a les restes de Calixte III i Alexandre VI. (Vegeu la carta d'Azara al duc d'Osuna s.d. i la resposta del duc al diplomàtic del 7/5/1790, donades a conèixer per Hernando-Martínez 1987, 334 i transcrits per Jordán 1995, doc. 118, 119 i 122).

*19 de juny: La Junta de Comerç envia al diplomàtic una *Notícia històrica de l'Escola de les Nobles Arts, la Relació dels premis distribuïts en 1789* i les estampes del Funeral celebrat en honor a Carles III i les de la decoració de la façana de la Casa de la Llotja. (AEESS, llig. 455, núm. 252, carta de 14 de juliol transcrita a l'apèndix documental núm. 44, i la notificació d'haver rebut la tramesa a AEISS, lligall 455, núm. 252; transcrita parcialment per Riera i Mora 1994, 513 i sencera a García Portugués 2000, doc. núm. 63 i a l'apèndix documental núm. 40).

*Ennio Quirino Visconti identifica la *Faustina Giuniore* del Museu Pio Clementino a través d'una obra de la col·lecció d'Azara. (Visconti 1790, v. III, 73 núm. 10 i tavola X, 11; Visconti 1818-22, v. III, 233 i 50, text transcrit parcialment per Nicolás 1985, 135, en què identifica erròniament una Ceres, vegeu la transcripció sencera a l'apèndix documental núm. 41 i 50).

●Ferdinand III succeeix Leopold I com a duc de la Toscana. (Boyer 1969, capítol 1r).

◆Giambattista Bodoni estrena una impremta pròpia; alhora segueix la seva activitat en la Stamperia Reale parmesana. (Giani 1946 i Giani 1948, i Sánchez Espinosa 1997, 51).

*Arriben els primers pensionats catalans per la Junta de Comerç: el pintor Francesc Rodríguez i Pusat (1767-1840) i l'escultor Francesc Bover (1769-1831). (AEISS, lligall 455, núm. 253, carta del 6/9/1790, Cánovas 1989, 167-168; Riera i Mora 1994, 512-513; Jordán 1995, 268 i doc. 120; Subirana 1998, 403; García Portugués 2000-I, doc. 64, 68, 69 i 70. BC: LAJ llibre núm. 1791, 13 gener i 7 juliol 1791, 367 i 431, i Alcolea 1952-62, I, 92).

*18 d'octubre: projecta reproduir en gravat les pintures de Correggio de la cambra de Sant Paolo a Parma. Encarrega el treball a Giovanni Volpato i Raffaello Morghen sota la seva supervisió. (Ciavarella 1979, II, 42, 45, 118 i 121, cartes Azara-Bodoni de 18/10/1790, 16/2/1791, 5/12/1795 i 9/1/1796).

*17 de novembre: accepta la responsabilitat de dirigir els pensionats catalans. (Jordán 1995, doc. 123).

*Proposa a la Junta de Comerç un nou pla d'estudi. (AEISS, lligall 455, núm. 254-5, carta d'Azara a la Junta del mes de novembre de 1790 transcrita per Jordán 1995, doc. 123, i García Portugués 2000-I, doc. 65).

*18 de desembre: la Junta de Comerç de Barcelona li envia un gravat de Blai Ametller i Rotllan (1768-1841), guanyador de la pensió per anar a Madrid sota la

direcció de Manuel Salvador Carmona. (AEESS, llig. 455, [5 sic] 249, carta de 18/12/1790 transcrita per Jordán 1995, doc. 126, i García Portugués 2000-I, doc. 66).

1791

*12 de gener: en els seus cenacles artístics hi participen Esteban de Arteaga, Francesco Milizia, Séroux de Agincourt, Ennio Quirino Visconti, personatges descrits pel viatger Pietro di Lama, convidat del diplomàtic. (Riccomini 2003, 131).

*Promou fer participar els gravadors Giovanni Volpato, Raffaello Morghen i el dissenyador Buenaventura Salesa en la reproducció de les primeres làmines de les col·leccions reials espanyoles. (Carderera 1950, 61; Carrete 1978, II, 26 i Carrete 1979, 61-69).

*13 de gener: es preocupa de les estretors pecuniàries dels pensionats catalans. (BC: LAJ 1789-1791, 13 gener 1791, f. 367. Carta d'Azara a la Junta donada a conèixer per Riera i Mora 1994, 566).

*9 de març: dóna part al comte de Floridablanca del treball dels pensionats a Roma i de les escultures en marbre d'uns cupidos trobats a Villa Pinciana, que ha encarregat copiar a Pascual Cortés. (Jordán 1995, doc. 128).

*Abril: al grup de catalans pensionats per la Junta de Comerç s'hi afegeix l'escultor Manuel Oliver, gràcies a la seva mediació. (AEESS, llig. 456, f. 403, f. 435 i llig. 455, núm. 251. Vegeu la transcripció dels documents a Jordán 1995, doc. 129, 130 i 132, i a García Portugués 2000-I, doc. núm. 68, 69 i 70).

*Francesc Bover rep el primer premi d'escultura a la Scuola del Nudo. (Ossorio 1868-69, 100; Barrio 1966, 3; Cánovas 1989, 165, i Riera i Mora 1994, apèndix documental).

◆ Patrocina íntegrament les primeres edicions bodonians de luxe dels clàssics dirigides a bibliòfils *Q. Horatii Flacci./Flaccus*. (Azara 1791, *Praefatio* I, II i II, detalla el treball dels seus col·laboradors, vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 45. Consulteu tota l'elaboració a Bertieri 1913, 49-51; Ciavarella 1979, I, 115, 130 i 140, i II, 25, 34-40 i 45-46; Olaechea 1987, 71, i Jordán 1995, doc. 146. Les característiques diferents a altres edicions a Trevisani 1940, 181, i Trevisani 1963-II, 44. Vegeu quina fou la propaganda del llibre a Mercati 1940, XVIII, l'èxit del llibre i crítiques a Boselli 1931, 24-25; Giani 1948, II, 39-49; Braidense 1972, 63-64; Ciavarella 1979, II, 55-67 i 77-81, i Sánchez Espinosa 1994-I, 31).

◆ Giambattista Bodoni edita *Anacreontis*, amb un gravat del retrat ovalat d'Azara en la dedicatòria, provinent del camafeu de Giovanni Antonio Santarelli (1758-1826). (Cacciotti 1993, 11 i n. 62).

● Acull i dóna refugi a les princeses Adelaida i Victòria, ties de Lluís XVI, conegudes com les *Mesdames de France*. (Rousseau 1913, 98; Corona 1945, 147 i 153; Andrieux 1962, 227; López 1967, 16-17 Barcala 1985, 3-36, i Sánchez Espinosa 2000, 29 i 32).

*Rep l'encàrrec de l'arquebisbe de Toledo Francisco Antonio Lorenzana de fer un mosaic per a la capella mossàrab de la catedral. Des de l'any 1780 s'havien iniciat les gestions sobre el tema, els colors i les mides del mosaic. (Consulteu la correspondència prèvia i final transcrita per López Toro 1967, 15-16; Olaechea 1969, 844-849; Jordán 1995, doc. 113, 114, 168 i 209).

*Per sol·licitud del comte de Floridablanca investiga les restes de l'Antiguitat i els trofeus existents al Museu Capitolino per tal d'identificar quins corresponen a la

victòria de Juli Cèsar a Espanya en la batalla de Munda. Les restauracions i reaprofitaments amb troballes de l'Antiguitat dificulten el treball. Finalment arriba a la conclusió, segons el seu criteri històric, que els vestigis que ha localitzat pertanyen a Màrio i no a Cèsar. (Vegeu la sol·licitud del comte de Floridablanca a Azara del 30/6/1791 i la resposta del diplomàtic de 3/8/1791, transcrites per Jordán 1995, 632 i 636, doc. 135 i 138).

*Novembre: Juan de Villanueva sol·licita acollir sota el seu emparament i protecció el seu deixeble Isidro González Velázquez (1765-1840). El comte de Floridablanca li envia una carta de presentació. (Vegeu la transcripció d'aquestes dues cartes a Jordán 1995, doc. 141 i 142).

*Novembre: arriben els arquitectes pensionats per la Real Academia de San Fernando, Silvestre Pérez (1767-1825) i Evaristo del Castillo (1768-1798), i els del rei, Jorge Durán (?-1798), Eusebio María de Ibarreche (1752-c.1814?), Miguel Olivares i Isidro González Velázquez. (Vegeu la trajectòria d'aquests arquitectes a Márquez 1812; Llaguno-Ceán 1829, IV-V i VIII, 336-340; Barcia 1906, 1161-1204 i 1252; 1185 a 1190, i 1170, 1191 a 1196, 1198; Contreras 1959, IX, 27; Sambricio 1973, 43-57; Sambricio 1986, 220, 227, 275, 277 i 372-399; Rodríguez Ruiz 1986, 21 ss.; Tejerina 1988, 586, n. 335; Montaner 1988, 16-24; Bédat 1989, 266-271; Cánovas 1989, 155-209; García Melero 1990, 339-368; Montaner 1990, 261-264; Rodríguez Ruiz 1992, 26-33; Cacciotti 1992, 179-181; Navascués 1993, 139-140; Arbaiza-Hera 1994, 344-345; Jordán 1995, doc. 141, 156, 180 i 201; Cacciotti-Mora 1996, 72; Bassegoda 1999, 19-30; García Sánchez J. 2002, 30-39; Moleón 2002, 48-63; García Portugués 2002, III, i Moleón 2003, 197, 280-293, 300-319 i 385-386).

1792

*8 de febrer: recomana Francisco Javier Ramos a l'arquebisbe de Toledo, el qual passa a treballar en la restauració de la Seu i en diverses esglésies toledanes. (Carta del 8/2/1792 transcrita per Jordán 1995, doc. 145).

*Francesc Agustín, un dels deixebles de Mengs pensionat a Roma, és nomenat director de l'Escola de Dibuix de Còrdova. (ARASF llibre 3/85, fol. 212, Alcolea 1959-62, II, 28; Marés 1964, 58 i 330, i Jordán 1995, 264-266).

*L'escultor català Manuel Oliver rep el premi Balestra de l'Accademia di San Luca. («*Olivè, Emanuele da Barcellona. I premio scultura. Conc. Balestra, anno 1792*» AASL, Concorsi, vol. 9; Pirotta 1962, 18; Golzio 1929, 765; Moreno 1983, 26; Cánovas 1989, 167-168; Triadó 1984, 230, i Riera i Mora 1994, apèndix documental).

● És contrari a l'aprovació de Pius VI del llibre *Dei Diritti dell'uomo* de Spedalieri pel seu contingut reaccionari i injuriós contra la monarquia. El considera perillós pels interessos espanyols. (Corona 1945, 149 i 323-4; Barcala 1985, 33, n. 28; Sánchez Espinosa 1994-I, 32; Sánchez Espinosa 2000, 29; Olaechea 1985, 279-285, i La Parra 2002, 187-189).

● Mor el príncep de Santacroce. Azara passa a ser el protector de la família i el tutor del seus fills. El cardenal Bernis apadrina Albaro, el comte de Floridablanca reconeix la paternitat d'Horacio i la historiografia atribueix a Azara la d'Anna. (Corona 1945, 310-311; Olaechea 1965, 179-179, i Olaechea 1969, 838).

◆ L'impressor Bodoni edita el *Teòcrit*, acompanyat de la versió llatina de l'abate Bernardo Zamagna; hi inclou la reproducció del retrat ovalat del filòsof provinent de la col·lecció d'Azara. (Braedense 1972, 48; Ciavarella 1979, II, 71, 74 i 76 i frontispici 134-135, i Sánchez Espinosa 1997, 274, núm. 2789-2795).

*Proporciona bons informes de Vicente Requeno per traduir al castellà el seu treball sobre la pintura encàustica. (Consulteu la correspondència transcrita per Jordán 1995, doc. 147, 148, 151 i 152 i Astorgano 2000, 570 i 569).

1793

●19 de gener: és assassinat a Roma el secretari de la delegació de la República francesa, Nicolás Jean Hugon de Bassville. Azara dona refugi als artistes francesos per protegir-los dels disturbis a la ciutat i els facilita passaports. (*Chracas*, núm. 1894 (23.2.1793), 14-20; Mor 1840, 15; Azara 1799-1804, [*Memorias*], 7 i ss.; Muriel 1894, XXXII, 44; Rousseau 1913, 98; Alcázar 1936, 32; Corona 1945, 157-162; Andrieux, 1968, 198-201; Boyer 1969, 8-9; Sambricio 1973, 50; Sambricio 1975-I, 51; Sambricio 1975-II, 264-269; Ciavarella 1979, 78 i 80; Sambricio 1986, 269; Olaechea 1987, 74; Tejerina 1988, 602 n. 24; Sánchez Espinosa 2000, 28; García Sánchez J. 2002, 41, n. 13, i Moleón 2003, 286-7).

●26 de gener: arriba la princesa Sofia Albertina de Suècia a Roma. Azara participa en diversos actes i celebracions; la princesa de Santacroce acompanya la comitiva i li fa de cicerone. (Vegeu alguns dels actes en els quals participaren al diari *Chracas* 1793, núm. 1886, 26 de gener de 1793, 10 i 16, i núm. 1900, 16 de març de 1793, 20-23, i núm. 1908, 13 d'abril de 1793, 20, notícies transcrites a l'apèndix documental núm. 46, 47 i 49).

◆S'edita en els tòrculs bodonians el *P. Virgilis Maronis Opera*. (Vegeu els exemplars utilitzats en l'elaboració a Iturri-Ferran 1806, 309-310; Ciavarella 1979, II, 39,42, 68-86 i 158, Olaechea 1978, 75, n. 128; Jordán 1995, doc. 163; Sánchez Espinosa 1997, núm. 2989 a 3008. Sobre l'èxit del llibre a Boselli 1931, 12, 16 i 20; Ciavarella 1979, II, 89-90, i Jordán 1995, doc. 157, 163 i 164).

*2 de juny: És nomenat acadèmic d'honor de la Real Academia de San Luis de Saragossa. (Jordán 1995, 6, i Jordán 2000, 66).

◆Aconsegueix una ajuda econòmica de Carles IV per a Esteban de Arteaga. (Batllori 1943, XXIV; Corona 1945, 136, i Jordán 1995, doc. 154 i 158).

●Viu llargues temporades a Tívoli junt amb la princesa Santacroce. Ambdós reben importants personalitats, cardenals i aristòcrates. (*Chracas* 1793, 12/10/1793, núm. 1960, 21; 26/10/1793, núm. 1964, 11; 16/11/1793, núm. 1970, 5).

*Sopars i dinars polítics i culturals celebrats habitualment els dijous a casa d'Azara. (Consulteu algunes notícies editades al *Chracas* transcrites a l'apèndix documental 48, 50, 58 i 62).

*Membre d'honor de l'Acadèmia de Gottinga. (Ciavarella 1979, II, 118, i Olaechea 1987, 77, n. 139, i Cacciotti 1993, 3).

◆Aconsegueix una triple pensió per a l'exjesuïta Juan Francisco Masdeu. (Batllori 1966, 357 i 433-435, i Batllori 1998, 303-319).

◆27 de maig: rep una carta de Manuel Godoy, en la qual li demana acollir sota la seva tutela Leandro Fernández de Moratín. (AEISS, llig. 242, núm. 49, transcrita per Tejerina 1988, 30-1).

◆19 de setembre: Moratín visita Giambattista Bodoni per editar *La Comedia Nueva*. (Andioc 1973, 205-208 i 212-13, i Tejerina 1988, 181, n. 130).

◆ Leandro Fernández de Moratín és un convidat habitual de la seva taula. (Vegeu les transcripcions del seu *Diari* a Andioc 1967: octubre de 1793; març i abril de 1794 i desembre de 1794, 112, 121, 122, 125 i 139, i novembre 1795, 154-156. La correspondència a Moratín 1782-1828, 162-164; Andioc 1973, 163 n., i Tejerina 1988, 210, n. 12).

*S'interessa per l'aplicació del color en la pintura. (Azara 1793, II, 157).

*Dóna a conèixer a Manuel Godoy i al pintor Francisco Javier Ramos la situació del mercat del gravat a Roma i les dificultats per trobar associats interessats a adquirir les làmines de la col·lecció reial. (Consulteu les cartes de Godoy a Azara i d'Azara a Godoy de 20/8/1793 i 18/9/1793 transcrites per Jordán 1995, doc. 160 i 162; Carta d'Azara a Ramos del 2/1/1793 transcrita per Contreras 1959, IV, 22-23).

● Desembre: torna a tenir dolences als ulls. (*Chracas* 1793, núm. 1976, 7/12/1793, 2, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 54).

*Inicia les excavacions a Villa di Mecenate, identificada com la vil·la de Gai Cilni Mecenes, ajudat per l'arqueòleg Pedro José Márquez. (Cruz 1806-1807, 372; Rodríguez Ruiz 1986, 20-47; Cacciotti 1993, 12 i 17; Jordán 1995, doc. 181; Duprè 2000, 9; Jordán 2000, 69-70, i Moleón 2003, 291).

*Es crea una nova societat per reproduir en gravats paisatges amb monuments de l'Antiguitat clàssica i moderns de diverses ciutats italianes. (*Chracas* 1793, núm. 1978, 14/12/1793, 21-22, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 55).

1794

● Arriben els pensionats per l'Escuela de Dibujo de Cádiz. (Ponz 1794, XVIII, 14; Orozco 1973, 8-9 i 23-31; Banda 1984, 129-140; Canovas 1989, 182; Cacciotti 1993, 48-49, n. 38, i Jordán 1998, 439).

*Gener: a Villa di Mecenate es localitza un pòrtic dòric que considera veritablement grec. (Carta Azara-Bodoni 29/1/1794 transcrita per Ciavarella 1979, I, 93; García Melero 1990, 365; Cacciotti 1992, 179; Cacciotti 1993, 17; Jordán 1995, doc. 193; Bassegoda 1999, 19-30; Duprè 2000, 133; Jordán 2000, 70; Moleón 2003, 93, i García Portugués 2005-II).

*12 de febrer: notifica al gravador Manuel Salvador Carmona les dificultats per atreure col·leccionistes i marxants per adquirir gravats de la col·lecció reial, especialment pel que fa al tema triat. (Carta 12 de febrer de 1794, Azara a Carmona, transcrita per Carderera, 1950, 62; citada per Carrete 1979, 61-69; *Catálogo* 1987, 64-69; Carrete 1987, 571-575, i Cacciotti 1993, 41 n. 40).

● Febrer: mor el seu secretari, Manuel Mendizábal, i li fa un funeral d'home d'Estat. És substituït en el càrrec pel seu fill Esteban de Mendizábal. (*Chracas* 1794, núm. 2000, 1/3/1794, 3-4, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 57, consulteu algunes de les seves actuacions com a ajudant d'Azara a l'apèndix documental núm. 36 i 38).

● Abril: el príncep August d'Anglaterra és a la ciutat i la princesa de Santacroce celebra una *Accademia* i un dinar en el seu apartament amb la presència d'artistes i de la noblesa. Paral·lelament, Azara ha d'atendre els oficials de la flota espanyola. (*Chracas* 1794, núm. 2016, 26 d'abril de 1794, 21-23, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 58).

*Implica els pensionats Silvestre Pérez i Evaristo del Castillo, sota la direcció de l'arqueòleg Pedro José Márquez, a aixecar plànols de les restes arquitectòniques de Villa di Mecenate. (ARASF, llig. 62-2/5 carta de Pérez a Bosarte s. d. transcrita per García Melero 1990, 367; Rodríguez Ruiz 1992, 19; Moleón 2003, 290. AASF, doc. 49-6/1 carta dels pensionats a Isidoro Bosarte 25/6/1794 i 11/6/1795; Jordán 1995, doc. 174 i 194, 6547-658, i Jordán 2000, 70).

*Agost: la Real Academia de San Fernando sol·licita plànols de Villa di Mecenate i prorroga les pensions de Silvestre Pérez i Evaristo del Castillo. (ARASF llig. 62-2/5. Junta del 3/8/1794, vegeu García Melero 1990,367; Rodríguez Ruiz 1992,19; Jordán 1995, doc. 176, 177 i 181, i Moleón 2003, 290-291).

*Setembre: a Tívoli emula a Mecenes, celebrant sopars culturals i polítics. (Carta a Iriarte del 7/9/1794, document transcrit per Jordán 1995, doc. 181).

◆ Surt l'edició bodoniana de les obres *Catulli, Tibulli i Propertii*. Publicació en la qual col·labora Esteban de Arteaga molt activament, tant que triplica la pensió reial del seu bibliotecari. (Menéndez 1883, 1120, i Rousseau 1913, 98 atorguen el protagonisme erròniament a Esteban de Arteaga. Darrers treballs contradiuen el deute d'Azara a Arteaga, del qual el nostre promotor de les arts és el veritable artífex. Batllori 1943-I, XXIV-XXXI; Batllori 1966, 36; Ciavarella 1979, II, 85-90, 96 i 166; Olacchia 1987, 79, n. 149; Cacciotti 1993, 10, i Jordán 1994, doc. 154).

● Membre dell'Ordine di Malta. (Castellanos 1949-1950, I, 243 i II, 408-413; Corona 1945, 162-171; Cacciotti 1993, 39, n. 4).

*24 de setembre: agraïment al duc d'Alcúdia pel seu nomenament de consiliari de la Real Academia de San Fernando. (ARASF 39-6/1, 19/7/1794; BN ms. 20088,3, 13/8/1794; AAESS llib. 365 24/9/1794; cartes d'Azara a Bernardo de Iriarte i a Isidoro Bosarte donades a conèixer per García Melero 1990, 368; Jordán 1995, doc. 178, 179, 180 i 181; Jordán 2000, 66; Moleón 2003, 290. Segons Sánchez Espinosa, fou nomenat per la Real Academia de San Fernando el 19 de juliol (Sánchez Espinosa 2000, 24, n. 48).

*Promou el vincle entre els pensionats espanyols i els francesos i inicia una etapa de protecció als artistes més enllà de les seves atribucions. (Bourgoing 1804, 34, 49, 71-73, 77, 150, 218, 239-240, i Haute 1912, 240; Corona 1945, 158; Contreras 1959, IV-Vi i VII, 22-26; Olacchia 1965, 1265-129; Sambricio 1973, 50; León-Sanz 1981, 54; Sambricio 1986, 264; García Melero 1990, 369; García Portugués 2000-I, 34, i Moleón 2003, 260-261).

● Mor el cardenal Bernis, també ambaixador francès, i Azara passa a ser el marmessor de la seva fortuna a favor de la princesa de Santacroce. (Azara no en fou l'hereu segons afirma Menéndez 1883, 1120-1121; consulteu Rousseau 1913, 98).

◆ Proposa a Giambattista Bodoni el projecte d'editar els poemes llatins de Lucreci. (Ciavarella 1979, II, 91-94).

*18 de setembre: demana a la Junta de Comerç una pròrroga per a les pensions dels artistes catalans. (BC LAJ, llibre núm. 13, 18/9/1794, 355; 8/1/1795, 385; Alcolea 1959-62, I, 93; Subirana 1985, 432; Ruiz 1986, 429, i Riera i Mora 1994, 569).

*Finalitza la seva intervenció i direcció en la reproducció en làmines de la col·lecció reial, la majoria de les quals són originals de Mengs. (Carderera 1862; Carderera 1950, 61-63; Carrete 1978-II, 27; Carrete 1979, 61-69; Carrete 1981, 31; Carrete 1987, 564-565; Lafuente 1989, 51, n. 43, i Jordán 2000, 68).

- 22 de novembre: Sol·licita al comandant Antonio Valdés l'ingrés a la Marina d'Horacio, fill del príncep de Santacroce. (AEESS, llig. 365 núm. 29, carta d'Azara al comandant de la Guàrdia Marina de Cartagena, Antonio Valdés, 22/10/1794).

1795

- Gener: Pius VI nomena Azara visitador econòmic dels territoris pius. (Castellanos 1949-1950, I, 269; Corona 1945, 271).

- 14 de gener: escriu al seu germà Eustaquio de Azara, recentment nomenat bisbe de Barcelona; li manifesta la seva preocupació pels temps revolucionaris que es viuen, i li desitja el millor. (BC (Fons Torres i Amat) ms. 3783 sig. 22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm. 15, vol. 32 737-1804, doc. 333, carta del 14/1/1795, transcrita a l'apèndix documental núm. 59).

- 12 d'abril: assisteix al dinar del príncep Borghese. (*Chracas* 1795, núm. 2118, 18 d'abril de 1795, 14-15, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 61).

- ◆Promou l'edició bodoniana de *La Religion vengée* del cardenal Bernis. (Vegeu el ressò d'aquesta publicació a *Efemeridi* 1796, núm. XXVII. Li 2. Luglio, 210-212, transcrita a l'apèndix documental núm. 69. Sobre l'elaboració a Corona 1945, 120-121; Ciavarella 1979, II, 101,108, 115, 118, i 120; Gil 1986, 97; Olacoea 1987, 80; Sánchez Espinosa 1994-I, 31, i Jordán 1995, doc. 211, i la seva amistat amb el cardenal a Rousseau 1913, 98).

- Rep la plaça de conseller d'Estat amb sou, per la seva mediació en la Pau de Basilea, i Manuel Godoy és nomenat el príncep de la Pau. Espanya atorgà a França l'illa de Santo Domingo, amb la condició de treure les seves tropes de territori espanyol, fet que restablí les relacions oficials. (Besques 1901, 249; Pérez Samper 1973, 30, i Sánchez Espinosa 2000, 28).

- *Intervé favorablement en la publicació dels *Comentarios de la Pintura Encaústica del Pincel* de Pedro García de la Huerta, una edició augmentada de la realitzada per Vicente Requeno. (*Efemeridi* 1796, núm. III. Li 16. Gennaro, 30-32, Art. I; núm. V. Li 30. Gennaro, 37-40, art. II. ed ult., ressenya transcrita a l'apèndix documental núm. 68; Lanzi (1789-1796) 1968-1974, 432; Corona 1945, 321; Carta d'Azara a Isidoro Bosarte del 24/9/1794, transcrita per Jordán 1995, doc. 180).

- *Juny: projecta editar un llibre sobre l'excavació a Villa di Mecenate perquè considera que serà una eina d'estudi a les acadèmies espanyoles. (AEESS, llig. 362, exp. 28. Carta d'Azara a Bosarte, Roma 10/6/1795, transcrita per Jordán 1995, doc. 193, 672-673; Agincourt 1826, I, n. 22; Castellanos 1849-1850, I, 173, n. 101 i 102; Contreras 1959, carta V, 23 i VIII, 26; Cacciotti 1993, 17; Bassegoda 1999, 19-30; Jordán 2000, 70, i Moleón 2003, 293).

- *16 de juliol: Pedro García de la Huerta rep el títol d'acadèmic d'honor per la Real Academia de San Fernando pel seu treball sobre l'encàustica. Azara emet un informe favorable. (ARASF doc. 49-6/1, Jordán 1995, doc. 220).

- 22 de juliol: Pau de Basilea signada per Espanya i la República francesa. El tractat afavorí que Pius VI confiés en Azara com a mediador, fet que serà el motiu de les seves posteriors desavinences amb el regne de Nàpols i les Dues Sicílies. (Rousseau 1913, 98-99; Corona 1945, 185; Corona 1965-I, II, 455-456; Pérez Samper 1973, 30, i Sánchez Espinosa 2000, 28, i La Parra 2002, 201).

◆ Agost: es preocupa per la situació dels exjesuïtes a Bolonya i Ferrara i pren mesures perquè rebin les seves pensions. (El diari *Chracas* 1795, núm. 2150, 8 d'agost de 1795, 20, feia ressò de la seva intervenció, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 62. La carta de Bartolomé Pou a Joan Despuig 28/12/1796 recull aquesta empara. Consulteu Batllori 1966, 490-491, i Batllori 1998, 284).

*Envia més plànols de Villa di Mecenate a la Real Academia de San Fernando. (ARASF llig. 24-2/1, Carta de Bosarte a Azara de 16/10/1795. Vegeu Moleón 2003, 291. AAESS llig. 362, exp. 28, carta de Bosarte a Azara de 16/10/1795, transcrita per Jordán 1995, doc. 198. Vegeu les juntes ordinàries i l'exposició dels dibuixos a ARASF llibre 3/86, fol. 18-19 de 2/8/1795; 3/86, fol. 24-25 i 3/125, fol. 25 de 4/10/1795, documents transcrits per Jordán 1995, doc. 195, 196 i 197).

*Gràcies a la seva mediació, l'arquitecte Silvestre Pérez col·labora amb l'arqueòleg Pedro José Márquez en l'edició *Delle case di città degli antichi romani, secondo la dottrina de Vitruvio* (1795). (Márquez 1795, VII-VIII, vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 60).

*Setembre: el Palau d'Espanya fou parada obligatòria de tots els visitants de la ciutat: nobles, literats i artistes. (*Chracas* 1795, núm. 2158, 5 de setembre 1795, 2-3, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 66).

◆ 15 d'octubre: assisteix al Campidoglio romà amb el literat Leandro Fernández de Moratín per gaudir dels poemes de Corilla Olimpica. (Tejerina 1988, 565, 274).

*22 d'octubre: visita el Palazzo Vecchio de Florència en companyia de Moratín. (Tejerina 1988, 565, n. 270).

*Novembre: aconsegueix un any més de pròrroga per a les pensions dels artistes catalans. (BC: LAJ llibre núm. 13, 471, 19/11/1795, transcrit per Subirana 1985, 434, i Ruiz 1986, 429, núm. 306).

*17 desembre: informa Isidoro Bosarte del treball que estan fent els arquitectes Pérez i Castillo, dedicats a dissenyar els monuments més selectes del període d'August. (Carta d'Azara a Bosarte transcrita per Jordán 1995, doc. 203).

● 20 de desembre: assisteix al dinar de l'ambaixador de Venècia. (*Chracas* 1795, núm. 2190, 26 de desembre de 1795, 11-12, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 67).

*23 de desembre: sol·licita a Isidoro Bosarte un ajut econòmic per a la mare del pensionat José del Castillo. (Jordán 1995, doc. 205).

1796

*6 de gener: es compromet a protegir i controlar els pensionats de l'Escola de Cadis. (Carta al secretari de l'Escola Francisco de Huarte transcrita per Jordán 1995, doc. 206).

*Márquez publica *Delle Ville di Plinio il Giovani* i dedica unes paraules de lloa a Azara per la seva erudició en arquitectura. (Márquez 1796, dedicatòria transcrita a l'apèndix documental núm. 78).

*11 de març: Francesc Agustín sol·licita la seva recomanació per ser nomenat pintor de cambra. (Jordán 1995, doc. 210).

*30 de març: deixa que la Junta General de la Real Academia de San Fernando valori el mèrit de l'escultor Francesc Bover. (ARASF doc. 173-1/5, 30/3/1796, carta d'Azara a Bosarte transcrita per Jordán 1995, doc. 212 i 220).

●23 de juny: signa amb Napoleó Bonaparte l'acta de l'Armistici de Bolonya. Bonaparte exigia seixanta milions de lliures per la treva, però l'endemà canvià la seva petició i en demanà quaranta milions i el tresor del Santuari de Loreto. Finalment, i gràcies a la intervenció d'Azara, Pius VI havia de cedir els seus territoris de Bolonya i Ferrara i la ciutat d'Ancona mentre durés la guerra, i, d'altra banda, el Papa recuperava Ràvena amb el compromís de pagar vint-i-un milions de lliures i de donar cent obres d'art i cinc-cents manuscrits. La negociació significa un alè d'esperança per a Roma. (Notícia publicada al *Chracas* 1796, núm. 2244, 2 de juliol de 1796, 4-5, transcrita a l'apèndix documental núm. 70; consulteu l'incompliment del tractat a Luengo 1796, t. 30, 1, 442-443; Alcázar 1936, 32; Vegeu les negociacions a Corona 1945, 185-201; Sierra 1960, 125; Corona 1965-I, II, 457-462; Pérez Samper 1973, 34, i Sánchez Espinosa 2000, 32).

*Regala a Napoleó el cap d'Alexandre que havia trobat a les excavacions a Villa dei Pisoni (1779). (Michon 1906, 102-104, l'estudi de Michon es basa en la *Nouvelle biographie générale* de Firmin Didot i la *Noticie des antiques* de Visconti publicada el 1810). Davant el plantejament de si l'*Alexandre* fou regalat el 1796 com un present del diplomàtic o, el 1803, com figura en el text gravat a la base de l'escultura, aclarim que aquesta darrera data correspon a la cessió de l'*Alexandre* al Louvre. Per tant, és un error que prové de Visconti en la *Noticie des antiques* (1810). Vegeu-ne l'estudi de Michon 1906, 103; Castellanos 1849-59, I, 176; Pietrangeli 1943, 137; Corona 1945, 58; Cacciotti 1993, 32 núm. 18-19, il. 66-67; Jordán 1995, col·lecció d'estàtues; García Portugués 2000-I, 62, i Cacciotti 2003, 96).

●Pius VI demana al poble romà or per complir amb l'Armistici. (*Chracas* 1796, núm. 2246, 9 de juliol de 1796, 20-23, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 72).

●12 de juliol: Azara entra triomfalment a Roma i és aclamat llibertador. Durant tot un mes se celebren *Te Deum* i actes en diverses esglésies i parròquies de la ciutat. És convidat a nombrosos dinars i sopars per honorar-lo. (Consulteu les notícies publicades al *Chracas* 1796, núm. 2246, 9 de juliol de 1796, 3-6 i 9; núm. 2248, 16 de juliol de 1796, 19; núm. 2252, 30 de juliol de 1796, 6-7, núm. 2254, 6 d'agost de 1796, 3 i 4-5, i núm. 2256, 13 d'agost de 1796, 6-7 i 11, transcrites a l'apèndix documental núm. 71, 72, 74, 75 i 76).

*Rep la medalla d'honor de la ciutat commemorativa de les seves negociacions de pau amb Napoleó, i és nomenat cavaller romà per Pius VI. El disseny de la medalla correspon a una inspiració d'un camafeu de la col·lecció d'Azara. (Mor 1840, 12; Castellanos 1849, I, 317; Corona 1945, 201-203, 208 i 392; Del Arco 1949, 275; Ciavarella 1979, 133, 8/12/1797; Jordán 1995, 35; Michel 1996, 347. Vegeu la il·lustració a Cacciotti 1993, 3, i Sánchez Espinosa 2000, 32).

*L'arquitecte Giuseppe Valadier (1762-1839) idea un arc triomfal en el seu honor. (Disseny inèdit conservat pels hereus de la família, vegeu Corona 1945, 307, n. 474, i Cacciotti 1993, 2, 38 i 54).

*L'escultor Antonio Canova (1757-1822) modela en guix una estela, de la qual es conserva un gravat de Pietro Fontana (1762-1837). (Se'n conserva una estampa a la Casa de Canova a Possagno, la llegenda diu: «Antonio Canova inv.et fecit. Dom.Del Frate del.Petrus Fontana sculp.1796. Patrono incomparabili / I.stephanus Mendizabal proximus ab / epistulis Regiae legationis / obsequii et officii causa». La planxa no s'ha trobat, sembla ser que fou un encàrrec del seu secretari Mendizábal, d'aquí les paraules «patrono incomparabili». Canova decidí no tirar endavant el projecte perquè el prestigi d'Azara s'havia malmès, per això molts estudis relacionen aquesta estela amb la que

després realitzà per al bisbe Giustiniani de Pàdua. Vegeu Argan 1968-1969, 16 i 121; Pavanello 1976, 101-102; Bassi 1981, 52; Stefani 1990, 97-98, il. 93, i Michel 1996, 347. Vegeu l'estela i el gravat dins Pezzini-Fiorani 1993, 124, i Cacciotti 1993, 3 i 37).

●23 de juliol: redacta el seu testament i el 26 d'agost hi inclou uns afegits. (AEESS, llig. 728, exp. 9; Castellanos 1849-1850, II, 241-242, i Jordán 1995, doc. 221).

●27 de juliol: se signa una aliança entre Espanya i la República francesa, en què uneixen les seves forces davant l'amenaça d'Anglaterra. El 18 d'agost és ratificada l'aliança amb el tractat de Sant Ildefons. (Fins a l'any 1808 es mantingué aquesta aliança, de la qual Azara fou considerat un traïdor, Rousseau 1913, 500-501, Besques 1901, 249, i Pérez Samper 1973, 30).

●Agost: arriben els comissaris francesos Salicetti i Garrau per fer efectiva la tria d'obres d'art per emportar-se a París. El rebuig cardenalici a acceptar i complir el Tractat de Bolonya trencaren les clàusules de la treva. (Carta d'Azara a Manuel Godoy del 31 d'agost transcrita per Rousseau 1913, 503; Corona 1945, 214-230).

*Agost: s'edita el cinquè volum del *Museu Pio Clementino* d'Ennio Quirino Visconti. (*Chracas* 1796, núm. 2258, 20 d'agost de 1796, 3 i 4-5).

*31 d'agost: escriu una carta al príncep de la Pau per trobar un destí per a les seves col·leccions i hi inclou un inventari dels seus béns. (Carta d'Azara al príncep de la Pau del 31/8/1796 transcrita per Rousseau 1913, 503).

●Es retira a Florència. Manifesta el seu pensament de proscrit i exiliat a Isidoro Bosarte, a Bernardo de Iriarte, al cardenal Lorenzana i a Giambattista Bodoni. (Cartes del 16 i 27 de setembre i del 4 de novembre transcrites per López 1967, 18-27; Sánchez 1994-I, 38, i Jordán 1995, doc. 223. Compta amb l'amistat del cònsol de la delegació espanyola Miguel Cuber i del seu nebot Eusebio de Bardaxí. Vegeu tot el conflicte bèl·lic durant la seva estada a la Toscana a Olaechea 1965, 97-292; Corona 1965-I, II, 464-476, i Olaechea 1969, 173).

◆Auxilia l'exjesuïta Antonio Conca per concloure el quart volum i últim de la *Descripción odepórica de España* (1797). (AEESS, estat llig. 245, f. 82 i 83, 20/9/1796, informe transcrit per Batllori 1966, 564).

*Tornen a Catalunya els pensionats catalans. (Riera i Mora 1994, 574).

*Setembre: finalitzen les pensions dels arquitectes Silvestre Pérez i Evaristo del Castillo i Azara prepara el seu retorn a Madrid. A través seu, Isidro González Velázquez obté el permís del príncep de la Pau per poder tornar a Espanya passant per la Llombardia. (Jordán 1995, doc. 218, 219, 220 i 222).

●19 d'octubre: Pius VI li aconsella continuar a Florència. (Carta de 19/10/1797 transcrita per Olaechea 1965, doc. 18. Consulteu la situació política desfavorable a Azara a Bourgoing 1804, 17; Michon 1906, 99; Corona 1945, 226-249; Sierra 1960, 119; Ciavarella 1979, II, 128-129, Olaechea 1987, 82; Sánchez Espinosa 2000, 33, i La Parra 2002, 191).

●Aconsegueix un préstec de 40.000 pesos del banquer Gneco de Gènova per pagar els empleats i els pensionats. (Corona 1945, 296-297, i Riera i Mora 1994, 651-2).

*28 de desembre: envia a Bernardo de Iriarte informes favorables d'Isidro González Velázquez perquè pugui assolir el títol d'acadèmic de mèrit per la Real Academia de San Fernando. L'obtingué l'any 1799. (Jordán 1995, doc. 226 i 234).

1797

●31 de gener: Napoleó declara la guerra a Pius VI. (Muriel 1894, XXXI, 138; Besques 1901, 249, n. 2; Corona 1945, 242-253; Olaechea 1980, 123-124; Cleis-Nosedá-Ramelli 1996, 77, i Sánchez Espinosa 2000, 35).

●13 de febrer: Pius VI envia negociadors a Bonaparte per evitar l'entrada dels francesos a la ciutat. (Muriel 1894, XXXI, 138; Besques 1901, 249, n. 2; Corona 1945, 242-253; Olaechea 1980, 123-124; Sánchez Espinosa 2000, 35, i Cleis-Nosedá-Ramelli 1996, 77).

●19 de febrer: se signa el Tractat de Tolentino en pitjors condicions que les aconseguides per Azara en l'Armistici de Bolonya: s'hi ha d'afegir la renúncia de la Romanya i un pagament incrementat en quinze milions. L'article 13 del nou tractat remetia a l'article 8 del de Bolonya, on s'establí l'execució immediata de tot el que s'havia pactat. Azara restableix el seu honor i pot tornar a Roma, just per contemplar com sortien dels palaus i museus les obres d'art comissionades. (Mor 1840, 19; Muriel 1894, XXXI, 138; Besques 1901, 249, n. 2; Corona 1945, 242-253; Sánchez Espinosa 2000, 35, i García Portugués 2006-II, I, 665-673).

●4 de març: Bonaparte fa públic en la *Gazeta Universal* de Florència el seu suport a Azara i els seus mèrits en l'obtenció de la pau. (Carta de Bonaparte adreçada a Azara publicada en la *Gaceta de Madrid* del 18/4/1797, núm. 31, 318, transcrita a l'apèndix documental núm. 79; citada per Corona 1945, 243-244; Sánchez Espinosa 1994-I, 40 n. 217, i Sánchez Espinosa 2000, 35).

*Francesco Milizia publica dos volums amb el títol *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica da Francesco Milizia* (1797). Resumeix el seu parer sobre els arquitectes i els tractats d'arquitectura, i aporta el seu concepte estètic sobre la bellesa ideal i el bon gust, en clara sintonia amb el pensament d'Azara i el seu cercle il·lustrat. (Milizia 1797, vol. I, *bello*, 101-104; *gusto*, 279-281, vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 89).

●Abril: el seu secretari Mendizábal rep la creu de l'Orde de Carles III pels seus serveis prestats en absència de l'ambaixador. (Honor recollit al *Chracas* 1797, núm. 2324, 8 d'abril de 1797, 2, transcrit a l'apèndix documental núm. 80).

●22 d'abril: Pius VI reconeix a Azara en audiència privada que ha estat objecte d'intrigues per part del cardenal Busca. (*Chracas* 1797, núm. 2330, 29 d'abril de 1797, 2, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 81; Luengo 1797, 31, n. 459; *Memorias* d'Azara a Azara 1799-1804, 295-305. Vegeu els estudis basats en les *Memorias* d'Azara a Besques 1901; Corona 1965-I, II, 451-514, i transcrites per Sánchez Espinosa 1994-I, i reed. 2000. Fets comentats per Rousseau 1913, 519; Corona 1945, 244-248; Corona 1965-I, II, 471-476; Pérez Samper 1973, 34 i Moleón 2003, 330-331).

●Maig: el príncep de la Pau envià a Roma una ambaixada extraordinària configurada per tres arquebisbes: Despuig, de Sevilla; Muzquiz, de Seleucia i confessor de la reina, i Lorenzana, de Toledo. (Notícies sobre l'arribada d'aquests arquebisbes al *Chracas* 1797, núm. 2338, 27 de maig de 1797, 3-4, i núm. 2340, 3 de juny de 1797, 19, transcrites a l'apèndix documental núm. 83 i 85. Azara només allotjà en el Palau d'Espanya el seu amic el cardenal

Lorenzana, arquebisbe de Toledo. Escriví a Bernardo de Iriarte manifestant les seves desavinences amb la resta de la comitiva, consulteu la transcripció de la carta datada el 10/8/1797 a Corona 1965-I, II, 487-491 i doc. 42; Olaechea 1969, 235, i l'estudi de Corona 1945, 248-249, i Olaechea 1980, 123, i La Parra 2002, 198).

●24 de juny: mor a Barcelona el bisbe de la ciutat comtal Eustaquio de Azara. (*Chracas* 1797, núm. 2371, 13, 22/9/1797; Amat 1769-1806, vol. VI, 24/6/1797, 203, Castellanos 1848, 58 proporciona una data incorrecte el 27 de maig).

●26 de juny: és enterrat en la catedral de Barcelona el bisbe Eustaquio de Azara. (Amat 1769-1806, vol. VI, 26/6/1797, vegeu el túmul erigit a Triadó 1984, 259-260; Triadó 1988, 543, i Subirana 1990, 239).

●Juny: Influeix en l'atorgament del capel cardenalici per a Francisco Antonio de Lorenzana. (Cerimonial el 13 de juny i sopar al Palau d'Espanya publicats al *Chracas* 17/6/1797, núm. 2344, 13-17, i *Chracas* 1797, núm. 2360, 12 d'agost de 1797, 5-6, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 86).

●Rep al palau dirigents francesos enviats pel nou Directori i l'ambaixador de la República francesa, el germà de Napoleó. (*Chracas* 1797, núm. 2338, 27 de maig de 1797, 10; núm. 2368, 9 de setembre de 1797, 4 i 5, i núm. 2378, 14 d'octubre de 1797, 7-8, vegeu les notícies d'aquestes arribades a l'apèndix documental núm. 85, 87 i 88, personatges citats a les seves *Memorias*, transcrites per Sánchez Espinosa 1994-I, 358).

●Manuel Godoy dissol aviat aquesta ambaixada per l'habilitat i astúcia d'Azara. (Sierra 1960, 120; Batllori 1998, 284; La Parra 2002, 192, i Sánchez Espinosa 2000, 35).

*S'instal·la a Tívoli junt amb la princesa de Santacroce. (*Chracas* 1797, núm. 2334, 13 de maig de 1797, 24, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 82).

*L'escultor Damià Campeny i Estrany (1771-1855), pensionat per la Junta de Comerç, arriba a Roma. (Arrau 1855; Arrau 1858; Moreno 1983, 27, i Cid 1998, 58).

◆Desembre: Bodoni rep una pensió vitalícia del rei d'Espanya a canvi de la seva col·lecció tipogràfica, gràcies a la mediació del seu amic Azara. (Carta de Bodoni a Azara 8/12/1797 transcrita per Trevisani 1940, 123; Sánchez Cantón 1943, 188-190, i Ciavarella 1963, 259-262).

1798

●10 de febrer: les tropes franceses comandades pel general Berthier entren victorioses a la ciutat de Roma. (Corona 1945, 256-260, i Corona 1965-I, II, 496-498).

●15 de febrer: és proclamada la nova República romana al Capitoli. (Muriel 1894, II, 101; Corona 1945, 260-261; Pérez Samper 1973, 34; Olaechea 1980, 124; Michel 1996, 394; Sánchez Espinosa 2000, 36).

●20 de febrer: és exiliat el papa Pius VI. (Pius VI fou reclòs a la cartoixa d'Ema a Florència fins al 28 de març de 1799, quan fou internat a Valence (França) fins a la seva mort, el 29 d'agost d'aquest mateix any. Busiri 1967, 370, n. 2; Cleis-Noseda-Ramelli 1996, 91-92. Azara intercedí perquè li oferissin un refugi digne a Malta. Corona 1945, 260-261 i 266; Sierra 1960, 117 i 127; Olaechea 1969, 893; Olaechea 1980, 203, i Sánchez Espinosa 2000, 36).

*9 de març: mor a Roma Francesco Milizia. (Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte 10/3/1798, BN mss. 20088, transcrita parcialment a Sánchez Espinosa 1994-I, 42).

●10 de març: escriu a Manuel Godoy preocupat pel destí de les seves col·leccions. (Jordán 1995, doc. 229).

●11 de març: els espanyols reben la Reial ordre d'abandonar Roma. (*Memorias* d'Azara transcrites per Sánchez Espinosa 1994, 366; vegeu els últims dies d'Azara a Itàlia a Corona 1945, 265; Corona 1965-I, II, 652-653, i el seu ajut als espanyols, a León-Sanz 1981, 54).

*13 de març: perd la representació diplomàtica i marxa cap a Florència, a Roma deixa embalades les seves col·leccions i biblioteca. Confia els afers administratius a les mans del seu secretari Mendizábal i de l'agent de la Cort d'Espanya, el pintor Gabriel Durán. El cardenal Lorenzana és nomenat ambaixador interí. (Carta d'Azara a Godoy del 14/2/1798 transcrita per Sánchez 1994, 366 i 367 n. 128. Vegeu els últims dies d'Azara a Itàlia a Corona 1945, 260-267; Corona 1965-I, II, 515-517 i 652-653; Riera i Mora 1990, 588-589, i Jordán 1995, doc. 232).

●28 de març: dimiteix el príncep de la Pau del càrrec de primer ministre i Carles IV el substitueix interinament pel ministre d'Hisenda, Francisco Saavedra. (Sánchez Espinosa 2000, 37; vegeu tot el procés a La Parra 2002, 202-227).

*Abril: tanca definitivament la seva Escola. (AEESS, llig. 369, s.n., 10/8/1798; transcripció a Riera i Mora 1994, 654. Proposa Florència com a destí dels pensionats que no tornen a Espanya. Carta d'Azara a Huarte del 12/4/1798 transcrita per Jordán 1995, doc. 230, i Sánchez Espinosa 1994, 367, n. 168).

*Els pensionats gaditans marxen cap a Florència i recomana al director de l'Escola de Cadis que s'hi estiguin un temps per millorar la seva instrucció. (Contreras 1959, IX, 27, i Jordán 1995, doc. 223 i 230).

●11 d'abril: rep a Florència la notificació d'anar a París com a ambaixador. (Corona 1945, 270; Corona 1965-I, II, 500-506; Ciavarella 1979, II, 135; Sánchez Espinosa 2000, 36, i La Parra 2002, 242-243).

◆ Passa per Parma i Giambattista Bodoni l'acompanya fins a Torí. (Ciavarella 1979, II, 135-144-147; Cleis-Nosedá-Ramelli 1996, 78).

●22 de maig: Inici de la primera ambaixada a París fins al 26 d'agost de 1799. Arriba a la capital francesa i ubica la seva residència a l'Hôtel Montesson, entre els carrers Provence i Taithout. (Corona 1945, 272-274, i Sánchez Espinosa 2000, 38).

●Està al corrent de les intrigues del Directori per mantenir el poder i dels que volen restablir la monarquia. (Azara 1799-1804, III, 247-253; Muriel 1898, XXXIII, 130 i ss.; Besques 1901, 414, i Sánchez Espinosa 2000, 37, carta del 7/6/1798 d'Azara a Saavedra transcrita per Sánchez Espinosa 2000, 39).

●6 de juny: és nomenat oficialment pel Directori Executiu ambaixador en audiència pública. (Discurs d'Azara publicat a la *Gaceta de Madrid* 22 de juny 1798, núm. 50, 460-463, donat a conèixer parcialment per Sánchez 1994-I, 43-44, n. 235, vegeu-ne la transcripció íntegra a l'apèndix documental núm. 92. Consulteu els canvis en la jerarquia política a Besques 1901, 251, Corona 1965-I, II, 519; Sánchez Espinosa 2000, 37-39, i La Parra 2002, 188-189).

◆Juny: és convidat a l'impremta de Fermin Didot i assisteix a reunions literàries. (Ciavarella 1979, II, 136, carta d'Azara a Bodoni del 6/6/1798, i Sánchez Espinosa 1997, 52-53).

◆Juliol: demana a la Biblioteca d'El Escorial l'exemplar en pergami de la Bíblia dita *Regia* per lliurar-la a la Biblioteca Nacional de París. (Vegeu la carta d'Azara a Francisco de Saavedra datada el 18/7/1798 a Salas 1946, 108, i Jordán 1995, 12 i doc. 231).

●13 de juliol: el pintor Gabriel Durán i també agent de precés a Roma elabora la llista de les possessions espanyoles en el territori de la República romana. (BC (Fons Torres i Amat) ms. 3783 sig. 22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm. 15, vol. 32 737-1804, doc. 178 i 120, llistat transcrit a l'apèndix documental núm. 93).

*13 de juliol: es reuneix a París amb el seu bibliotecari, Esteban de Arteaga. (Michaud 1843, 507, i Batllori 1966, 133).

*20 de juliol: arriba a París el seu col·laborador Buenaventura Salesa, el qual només s'hi estarà fins al 8 de setembre. (Azara escriví a Bernardo de Iriarte recomanant Salesa el 10/9/1798, carta transcrita per Jordán 1995, doc. 233).

*27 de juliol: entrada en processó triomfal pels Champs de Mars de les obres requisades pel Tractat de Tolentino. (Madrus 2000, 505, i García Portugués 2006-II, I, 665-673).

●Napoleó Bonaparte surt d'expedició cap a Egipte: una estratègia política. (Besques 1901, 40, i La Parra 2002, 297).

*10 d'agost: l'escultor Pascual Cortés se'n va a Mallorca, i els pintors Carlos Espinosa i Vicente Velázquez es traslladen a Florència. (AEESS, llig. 369, s.n. 10/8/1798 document donat a conèixer per Riera i Mora 1994, 654, i Jordán 1995, doc. 231).

●13 d'agost: la malaltia de Francisco Saavedra fa que l'oficial major de la Secretaria d'Estat Mariano Luis de Urquijo passi a ser interinament primer ministre del Rei. (Olaechea 1965, II, doc. 52, 675 i 553-554, n. 120-121, i Sánchez Espinosa 2000, 40).

◆Participa en la publicació de *Los comentarios de Cayo Julio César* de Joseph Goya y Muniain. (Consulteu l'agraïment i la lloa a Azara descrits a Goya 1798, *Advertencias*, vol. II, I-II, transcrits a l'apèndix documental núm. 90, i la publicació a la *Gaceta de Madrid*, 3 d'agost de 1798, núm. 62 p.622-623 a l'apèndix documental núm. 94. Goya fou titllat de plagiari i literat sense escrúpols per Batllori 1966, 125-127. Azara li proporciona les il·lustracions de les dues publicacions, vegeu Carrete (1987)1994, 547-549; *Catálogo* 1987, 167; Cacciotti 1993, 10-11 i n. 56. Consulteu cartes de Goya a Azara en què li sol·licita ajuda, datades del 20/4/1796 i 21/4/1796, i del secretari d'Azara Mendizábal a Goya, transcrits per Jordán 1995, doc. 171, 212, 213, 215 i 224).

◆També contribueix en l'edició d'*El arte poética de Aristóteles* de Joseph Goya y Muniain. (Carta de Joseph Goya a Gaspar Melchor de Jovellanos de 20/6/1798, en la qual expressa la intervenció d'Azara per millorar l'edició i la seva mediació perquè sigui examinada per experts de Roma. S'inclou la il·lustració del bust d'Aristòtil publicat en la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* (1790) patrocinada pel diplomàtic. Vegeu la transcripció de la carta a l'apèndix documental núm. 91 dins la publicació Goya 1798-I i I-VIII, donada a conèixer parcialment per Batllori 1966, 125-126, i la publicació en la *Gazeta de Madrid*, 3 d'agost de 1798, núm. 62, 623, transcrita a l'apèndix documental núm. 95).

◆Joseph Goya y Muniain demana la seva recomanació per aconseguir amb aquestes dues publicacions una pensió i la gran creu de l'Orde de Carles III. (BC (Fons Torres i

Amat) ms. 3783 sig. 22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm. 15, vol. 32, 737-1804, doc. 257 i 259. Cartes de 27/10/1798 i 14/11/1799 transcrites a l'apèndix documental núm. 98 i 104; Carta de Goya a Azara del 12/4/1800, en què li agraeix novament la seva mediació, transcrita per Jordán 1995, doc. 236).

*Setembre: l'escultor català Damià Campeny pensionat a Roma rep el primer premi d'escultura de l'Accademia di San Luca. (Pardo Canalís 1950, 237-246; Cid 1957, 21; Cánovas 1989, 165).

●Novembre: primera vegada que Azara manifesta el seu desig de tornar a Roma. (Cartes d'Azara a Bodoni transcrites per Ciavarella 1979, II, 27/11/1798; 4/12/1799 i 4/1/1800, i Cacciotti 1993, 36).

*Novembre: arriba procedent de Roma el seu col·laborador i expert en antiguitats Ennio Quirino Visconti, nomenat professor i director del nou Museu de les Arts per controlar les obres espoliades italianes. (Llista d'obres a Michon 1906, 195; Boyer 1969, 184, i Gualandí 1979, 5-26).

●Assisteix a nombroses recepcions oficials. (Vegeu algunes d'aquestes reunions organitzades pel Directori Executiu i el Ministeri de les relacions exteriors a BC (Fons Torres i Amat) ms. 3783 sig. 22-VI Registre 5484 armari V, estant IV, núm. 15, vol. 32, 737-1804, doc. 109 i 110; Mor 1840, 19-20).

1799

●28 de març: Pius VI és internat a Valence (França) i allí mor el 29 d'agost d'aquest mateix any. (Vegeu Busiri 1967, 370, n. 2; Cleis-Noseda-Ramelli 1996, 91-92, i Sánchez Espinosa 2000, 39).

◆Abril: participa en la segona edició de *El Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Corregido de nuevo, con nuevas notas, con nuevas viñetas, con nuevo analisis, y con la vida de el autor nuevamente aumentada por Don Juan Antonio Pellicer Bibliotecario de S.M. y académico de número de la Real Academia de la Historia*. Sortí una primera edició en 8è de cinc volums (1797-1798) i, posteriorment, la reedició de nou volums en 12è (1798-1800), impreses a Madrid per Gabriel Sancha. (BC (Fons Torres i Amat) ms. 3783 sig. 22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm. 15, vol. 32, 737-1804, doc. 271 i 375. Cartes de Juan Antonio Pellicer a Azara del 26/4/1799 i 22/7/1799, en aquesta darrera esmenta haver rebut la carta d'Azara de 28 de juny i l'enviament de la resta dels volums del Quixot, i li agraeix el seu suport. Correspondència transcrita a l'apèndix documental núm. 99 i 101, donada a conèixer per García Portugués 2005-II).

◆29 d'abril: coneix el que es publica a París i intercanvia material literari amb el baró J. F. de Bourgoing. (BC ms. 3783, sig. 22-VI, reg. 5484, ar. V, est. IV, núm. 15, ms. vol. 32, 737-1804, doc. 42, carta ànonima adreçada a Azara, i carta de Bourgoing a Azara a BC ms. 3783 sig. 22-VI, reg. 5484, ar. V, est. IV, núm. 15, ms. vol. 32, 737-1804, doc. 101, datat el 18/9 [1798], transcrita a l'apèndix documental núm. 97).

◆16 de juliol: el comissari de l'Académie de les Sciences de París Cossigny li envia tres manuscrits, i li prega que se'ls llegeixi: un assaig sobre la fabricació d'indi i dos memorials sobre la fabricació d'«Eau-de-vie de sucre». (BC ms. 3783, sig. 22-VI, reg. 5484, ar. V, est. IV, núm. 15, ms. vol. 32, 737-1804, doc. 157, transcripció de la carta de 16/7/1799 a l'apèndix doc. núm. 100).

*Juliol: arriben a la capital francesa els pensionats en escultura José Álvarez Cubero (1768-1827), Manuel Michel i el pintor José Aparicio (1773-1838). (Pardo Canalís 1951, 199-200; Bédat (1975) 1989, 292-293, i Brook 1999, 22-24).

◆ 18 d'agost: proporciona al director de l'*Observatoire* parisenc, Joseph Jérôme Lalande, una novel·la sobre Constantinopla. (BC ms. 3783 sig. 22-VI, reg. 5484 ar. V est. IV, núm. 15, ms. vol.32 737-1804, doc. 41, transcripció de la carta a l'apèndix documental núm. 102).

● 26 d'agost: és substituït pel ministre del Rei a Berlín, Ignacio de Múzquiz, en l'ambaixada. França havia entrat en conflicte amb Espanya per les seves negociacions de pau amb Portugal. El Directori proposà a Carles IV el cessament d'Urquijo i atorgar el càrrec de secretari d'Estat a Azara. El rei no cedeix al dirigisme francès i manté Urquijo; el diplomàtic aragonès és considerat un intrigant i és destituït. (Vegeu les desavinences entre Urquijo i Azara a Muriel 1894, XXXIII, 85-90; Besques 1901, 420-421; Alcázar 1936, 32; Jordán 1995, i Sánchez Espinosa 2000, 40-41).

● 23 de setembre: presenta al Directori el nou ambaixador Múzquiz. (Sánchez Espinosa 2000, 42).

● 16 d'octubre: s'entrevista amb Napoleó Bonaparte abans de marxar cap a Barcelona. Havia arribat a París el dia 12 procedent d'Egipte, i el va rebre tot i no ser ambaixador. Azara el posà al dia de les intrigues polítiques. (BN, mss. 20089, carpeta 8, núm. 41 i 42. Consulteu l'entrevista d'Azara amb Bonaparte a les cartes dirigides pel diplomàtic a Bernardo de Iriarte del 12/11/1799 i 22/11/1799, transcrites a l'apèndix documental núm. 103 i 105. Azara 1799-1804, III, 247-253; Muriel 1898, XXXIII, 130 i ss.; Besques 1901, 414-418 i 422; Sánchez Espinosa 1994-I, 50, n. 256 i 259, i Sánchez Espinosa 2000, 42).

● 30 d'octubre: mor a París Esteban de Arteaga. (Michaud 1843, 507, i Batllori 1966, 133).

● 11 de novembre: arriba a Barcelona i s'hostatja en la parròquia de Santa Anna amb el bisbe auxiliar Sitjar, seu del prior Dionisio Bardaxí, el seu nebot. (Vegeu on va estar allotjat i el desprestigi d'Azara per la seva actuació afrancesada poc favorable a Pius VI descrit pel baró de Maldà al *Calaix de Sastre* el dia 11/11, així com la rectificació de l'endemà, a Amat 1769-1806, vol. 1799, 253-254, i la carta d'Azara a Bernardo de Iriarte del 12/11/1799, transcrita a l'apèndix documental núm. 103).

● Novembre: Napoleó és declarat generalíssim després de produir-se una gran revolta i la substitució d'alguns consellers del Directori. (BN, mss. 20089, carpeta 8, núm. 42, carta d'Azara a Bernardo de Iriarte de 22/11/1799 transcrita a l'apèndix documental núm. 105).

● Es relaciona amb la princesa d'Orleans a Barcelona, amb oficials militars i amb membres d'ordes religiosos. Les seves aficions són el món del llibre i la correspondència. (Vegeu la seva correspondència amb Bernardo de Iriarte, BN, mss. 20089, carpeta 8, núm. 42, 120, 26, 32, 4, cartes del 22/11/1799, 22/1/1800, 1/3/1800, 22/3/1800 i 11/10/1800, transcrites a l'apèndix documental núm. 105, 108, 109, 110 i 123. Consulteu les referències a aquest tema a Suñé 1943, 4 i García Sánchez L 1998, 557 i ss.).

● 26 de novembre: estableix contacte amb el príncep de la Pau a fi de posar-lo al dia de les intrigues d'Urquijo amb l'objectiu de recuperar tots dos l'honor i el poder. (Carta d'Azara al príncep de la Pau datada de 26/11/1799, BN mss. 18639-59, còpia del segle XIX segons Sánchez Espinosa 2000, 43. Transcripció de la carta del rei Carles IV al Directori del 22/2/1799, en la qual es detalla el moment més delicat entre els dos països i els afers d'Urquijo a Muriel 1894, XXXIII, 90-94, i Besques 1901, 421-423).

1800

◆ 1 de gener: l'arquitecte Silvestre Pérez, un dels seus protegits pensionats a Roma, s'adreça a Azara per agrair-li la seva mediació en el seu nomenament de vicesecretari de la Real Academia de San Fernando i li demana ajut per dur a terme el seu projecte de traduir al castellà les *Memories dels Arquitectes* de Francesco Milizia. (BC (Fons Torres i Amat), ms. 3783, sig. 22-VI, Registre 5484, armari V, prestatge IV, núm. 15, vol. 32, 737-1804, doc. 265. Carta de l'1/1/1800 de Pérez a Azara transcrita a l'apèndix documental núm. 106).

◆ Gener: el seu refugi a Barcelona és el món del llibre i conrea un petit cercle cultural. (Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte de 22/1/1800 transcrita a l'apèndix documental núm. 108; petit cercle format per refugiats monàrquics i eclesiàstics, Castellanos 1848, 77, i Corona 1945, 21-22).

● Març: és elegit nou papa, Pius VII. (Corona 1965-I, II, 591-595, i Olaechea 1980, 209-277).

◆ Passa l'estiu a Barbuñales (de maig a setembre), període en el qual enllesteix el text de les negociacions de Portugal i París incloses en les seves *Memorias*. (BN mss. caixa 20089, carpeta 8, núm. 70, 73 74, cartes d'Azara a Iriarte de 27/8/1800, 6/9/1800 i 10/9/1800, en què anuncia la seva partida de Barbuñales cap a Barcelona transcrites a l'apèndix documental núm. 118, 119 i 120).

*Escriu a Bernardo de Iriarte manifestant el seu propòsit de vendre totes les col·leccions i reservar-se els llibres. (Carta del 22/3/1800 i 6/8/1800, cartes donades a conèixer per Jordán 1995, doc. 235 i 239).

◆ Març: comenta a Giambattista Bodoni que encara està interessat a editar el llibre de Villa di Mecenate. (Ciavarella 1979, I, 154 carta d'Azara a Bodoni, Barcelona 4/3/1800; Sánchez 1994, núm. 1798, 176. El 18 de juliol de 1807 Márquez escriu a Azara per demanar-li l'opinió d'expert i erudit sobre aquesta edició (Rodríguez Ruiz 1986, 22). A l'inici del segle XIX, col·labora amb l'arqueòleg Márquez el pensionat català Antoni Celles i Azcona (1775-1835), el qual elabora un estudi sobre el Temple della Tosse (Márquez 1812, 4; Rodríguez Ruiz 1986, 20-47; Montaner 1988, 19; Cacciotti 1993; Bassegoda 1999, 19-39; Dupré 2000; García Sánchez J. 2002, 42; Moleón 2003, 291. Finalment, l'any 1812, l'Accademia di Archeologia en patrocina la publicació (Cacciotti 1993, 18, i Dupré 2000, 9; consulteu les paraules d'agraïment de l'arqueòleg a Azara, transcrites a l'apèndix documental núm. 142).

◆ Inicia el projecte de confeccionar una estadística sobre els monuments espanyols més significatius per comparar-los amb altres d'italians. (Castellanos 1849, II, 2949, i Arco 1949, 275).

● 14 de juny: victòria francesa en la batalla de Marengo. Canvia la situació de poder a Europa amb la convenció a Alexandria i s'acaba el domini austríac sobre la península italiana i la Cort espanyola. (Vegeu els territoris que es rendiren a França a Boyer 1969, 183; Pérez Samper 1973, 35, i La Parra 2002, 228. Per aquest motiu Azara va rebre una medalla commemorativa de la victòria, vegeu Jordán 1991, 503).

● Juliol: Buenaventura Salesa és nomenat director de pintura per la Real Academia de San Luis de Saragossa, i Francesc Agustín ho és de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. (Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte de 18/7/1800 transcrita per Jordán 1995, doc. 238).

◆ Juliol: proporciona material per a la traducció al francès de l'obra d'Esteban de Arteaga i la biografia de la seva trajectòria literària. (Carta del tresorer reial José Martínez de Hervás destinat a França a Azara del 5/7/1800, donada a conèixer per Castellanos 1848, 106-107, i

Jordán 1995, doc. 237, i la lloança d'Azara a la mediació d'Hervás a BN mss. caixa 20089, carpeta 8, núm. 60, carta d'Azara a Iriarte del 23/7/1800 transcrita a l'apèndix documental núm. 111).

◆5 de juliol: rep una carta de José Martínez de Hervás sobre l'estat de les correccions de M. L. E. Moreau Saint Méry dels escrits del seu germà Félix i dels tràmits editorials. Així mateix, li sol·licita que redacti una notícia sobre la vida literària i filosòfica d'Esteban de Arteaga com a tribut al seu amic, per tal d'incloure-la en una traducció en francès que està fent de la seva *Bellesa ideal*. (Consulteu la transcripció de la carta a Jordán 1995, doc. 237).

◆Els escrits de Félix de Azara havien estat dormint durant quinze anys a l'Institut Nacional, per això decideix publicar-los a França. (BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 61, 62, 67, 5 i 77; cartes d'Azara a Bernardo de Iriarte de 29/7/1800, 2/8/1800, 16/8/1800, 18/10/1800, 20/10/1800 i 13/10/1800. Tràmits i dificultats transcrits a l'apèndix documental núm. 112, 113, 115, 124, 242, 243 i la carta d'Azara a Fr. D. Joaquin Maradiaga, s.d., a l'apèndix documental núm. 121).

◆29 de setembre: torna a Barcelona, i dedica part del seu temps a escriure les seves memòries. (Consulteu les transcripcions i els estudis de Sánchez 1994 i Sánchez Espinosa (1994) 2000. En diverses ocasions escriví al seu amic Iriarte per anunciar-li el seu desig d'escriure les *Memorias*. El 24/1/1798 des de Roma li avançava: «*Tengo algunas cosillas empezadas y les daré la última mano. A su tiempo las verás*». El 15/9/1799, des de París: «*Cuando estaré despacio, pondré en orden mis Memorias y te las comunicaré*». Però fou quan se sentí desvinculat de la política i lliure per dir la veritat que es dedicà de ple a escriure-les. Això succeí durant aquest període de descrèdit polític, a Barbuñales i Barcelona. BN mss. 2088/3; 20089/10, i 20121, vegeu transcripcions parcials a Besques 1901, 424; Corona 1948, 9-10 i 18-22; Gil 1986, 95-101; Olaechea 1987, 84-85, i Sánchez Espinosa 1994, 280 i Sánchez Espinosa 2000, 43. També en la correspondència al seu amic Bodoni li comunica que està treballant en aquest projecte històric; vegeu Ciavarella 1979, II, 150 i 155).

●Durant el temps que estigué a Barcelona ajudà a socórrer la ciutat fent-hi arribar blat, farina i pal·liant els efectes de la Pesta. (BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 65, 15, cartes d'Azara a Bernardo de Iriarte de 9/8/1800 al 22/11/1800, transcrites a l'apèndix documental núm. 114, 116, 126 i 128).

◆Octubre: a Barcelona treballa molt activament en la traducció i publicació dels escrits del seu germà Félix sobre els *Quadrúpedos del Paraguay...*, previstes tant a París com a Madrid. (BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 78, 5, 13, 14, 15, 16, 79 i 17. Cartes d'Azara a Bernardo de Iriarte de 6/10/1800, 18/10/1800, 15/11/1800, 19/11/1800, 22/11/1800, 26/11/1800, 10/12/1800 i 29/12/1800; vegeu les transcripcions a l'apèndix documental núm. 122, 124, 125, 126, 128 129, 130 i 134).

◆Introdueix els seus progressos en la fabricació de punxons de metall i en la fosa de lletres en el Convent de Carmelites de Barcelona. (Reyes 1804, 1802, i Corona 1945, 59).

◆29 d'octubre: intercanvia amb Bernardo de Iriarte informació sobre material literari. (Carta d'Azara a Iriarte donada a conèixer per Sánchez Espinosa 1994-I, 321, n. 17, i Jordán 1995, doc. 241).

*9 de novembre: inauguració del Museu Central de les Arts, aviat conegut per Museu de Napoleó i futur Museu del Louvre, destí de les peces espoliades italianes. (Mardus 2000, 505; El Muséum National, creat l'any 1793 arran de la febrer revolucionària, l'any 1797 passa a denominar-se Musée Central des Arts; vegeu *Révolution* 1989, 813).

●Novembre: descriu a Bernardo de Iriarte l'ambient provincià que es viu a Barcelona. Tanmateix sempre va estar al dia del que succeïa a París i Roma, ja que bescanvià

informació amb el seu amic durant aquest període, a més de rebre personalitats militars i polítiques de pas per la ciutat. (BN mss. caixa 20089, carpeta 8, núm. 17 i 93, vegeu la transcripció de les cartes datades entre el 29/12/1800 i 6/1/1801 a l'apèndix documental núm. 105, 108, 109, 110, 123, 125 134 i 135, i els canvis ministerials a Madrid, en la correspondència entre Bernardo de Iriarte i Azara, BN mss. caixa 20089, carpeta 8, núm. 18, 15 i 16, de 19/11, 22/11 i 26/11/1800, transcrites a l'apèndix documental núm. 127, 128 i 129).

●13 de desembre: Mariano de Urquijo perd el poder quan empitjoren les relacions amb França per haver-se oposat als plans navals de Napoleó i no haver acceptat el seu germà Lucien Bonaparte com a enviat extraordinari a Espanya. Manuel Godoy recupera el poder i Pedro Ceballos és nomenat secretari d'Estat. (BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 90. Carta d'enhorabona d'Azara a Ceballos de 24/12/1800); Corona 1955, 110-113; Sánchez Espinosa 2000, 46; La Parra 2002, 229-230).

●29 de desembre: Azara és nomenat per segona vegada ambaixador a París. (BN mss. caixa 20089, carpeta 8, núm. 83, 85 i 86, cartes d'Azara a Iriarte de 23, 24 i 27/12/1800; el diplomàtic sap prèviament per mediació d'Iriarte que Godoy vol tornar-lo a enviar a París. Vegeu la transcripció de les cartes a l'apèndix documental núm. 131,132 i 133).

●27 de desembre: escriu a Bernardo de Iriarte denunciant la injerència de Lucien Bonaparte en les decisions de Manuel Godoy, el qual només busca obtenir diners de Portugal i pretén utilitzar Espanya com a instrument. (BN mss.caixa 20089, carpeta 8, núm. 86, carta transcrita a l'apèndix documental núm. 133, també consulteu l'estudi de Corona 1955, 122-129).

1801

●Març a Madrid i visita la Cort instal·lada a Aranjuez. Rep el regal dels retrats dels reis Carles IV i Maria Lluïsa, pintats per Francisco de Goya. (Són els mateixos retrats que més tard els reis reclamaran, fent gestions amb el cardenal Bardaxí, nebot d'Azara. Castellanos 1849-1850, 101-102 i 249-259; Arnaiz 1988, 138, i Cacciotti 1993, 35 i 53, n. 209).

◆ Es torna a trobar amb l'arquitecte Juan de Villanueva a Aranjuez. Li aporta els seus coneixements per al traçat dels jardins del Príncep i per a la primera fase del projecte de reforma de la Casa del Labrador i les drassanes. Amb l'arquitecte major de Carles IV treballa l'acadèmic de mèrit Isidro González Velázquez, un dels pensionats que havia obtingut l'ajut i la protecció d'Azara. (Ciavarella 1979, II, 163-164. Consulteu la carta de Floridablanca a Azara de 8/11/1791 i la de Villanueva a Azara de 5/11/1791, transcrites per Jordán 1995, doc. 142 i 141, i Moleón 2003, 314).

*Febrer: és rebut pels reis i regala a la reina Maria Lluïsa part de la seva col·lecció de camafeus. (Carta d'Iriarte a Azara del 10/2/1801, transcrita per Sánchez Espinosa 1994-I, 47, i Cacciotti 2003, 100).

●Els reis li atorguen la banda i la gran creu de l'Orde de Carles III a Aranjuez. (Jordán 1995, 6).

*9 de febrer: se signa el Tractat de Lunéville i el Gran Duc renuncia a la Toscana. (Fugier 1930, 212; Berte 1955, 44 i 452; Pérez Samper 1973, 36-37, i La Parra 2002, 292).

●21 de març: neix el nou Regne d'Etrúria sota la dependència de França, en la Convenció d'Aranjuez. (Fugier 1930, 212; Berte 1955, 44 i 452; Pérez Samper 1973, 36-37, i La Parra 2002, 292-294).

- L'infant de Parma atorga a Azara el feu de Marquès de Nibbiano, per la seva intervenció en la concessió del Regne d'Etrúria, seguint el desig del rei Carles IV i Manuel Godoy. França recupera la Louisiana i accedeix a utilitzar sis vaixells de guerra en canvi de cedir els territoris de la Toscana al ducat de Parma. (Berte 1955, 354-356; Pérez Samper 1973, 35-37, 291; Sánchez Espinosa 2000, 47, i La Parra 2002, 295).
- 21 de març: arriba a París. Inici de la segona ambaixada fins al 9 de novembre de 1803. (Sánchez Espinosa 2000, 47).
- ◆ S'edita a París els *Essais sur l'Histoire naturelle des Quadrupèdes de la province du Paraguay, par don Félix d'Azara [...]* (1801), que es converteixen una eina imprescindible per als viatgers, geògrafs i etnògrafs. (Posteriorment s'editarà *Apuntamientos para la Historia Natural de los Pájaros del Paraguay y del Río de la Plata* (1802-05) i l'ampliació *Voyages dans l'Amérique Méridionale, par don Félix de Azara, commissaire et commandant des limites espagnoles dans le Paraguay depuis 1781 jusqu'en 1801...* (1809). Al pròleg i a les advertències de l'edició Félix de Azara, dedica unes paraules d'agraïment al seu germà per la seva protecció i patrocini en la posada en marxa d'aquest projecte. Consulteu-ne la transcripció a l'apèndix documental núm. 141).
- 12 d'abril: Intercedeix per defensar els drets de la corona espanyola, i demana al ministre d'Estat francès Tayllerland l'ajut de França perquè el rei d'Etrúria pugui prendre possessió de les seves propietats de la Toscana a Roma: la Villa Médicis i el Palau Madame. Astúcia política que permetrà salvaguardar el patrimoni artístic dels interessos anglesos i napolitans, llavors aliats dels austríacs. (Vegeu el nostre estudi a García Portugués 2006-II, I, 665-673).
- ◆ Tradueix el llibre VI de la *Història Natural* de Plini; fa una nova versió de les obres del filòsof Sèneca i escriu algunes faules morals de la seva pròpia invenció. (Mor 1840, 23; Castellanos 1848, 83-84, i Jordán 1995, 73-77).
- Maig: rep a la seva residència a l'Hôtel Montesson els reis d'Etrúria, els quals són reclamats per assistir a diversos esdeveniments lúdics i a la recepció de Napoleó per atorgar-los la investidura. (Consulteu la correspondència d'Azara a Ceballos de 12/6/1801 a 14/6/1801, transcrita per Berte 1955, 371-372 i 384-386).
- Maig: En reconeixement al seu protector i promotor de l'edició dels clàssics grecs i llatins, Giambattista Bodoni patrocina una dedicatòria en la qual reproduïx dos caps que representen Azara i Mecenate, amb un sòcol amb les paraules *Dea Pallade*. (Ciavarella 1979, II, 164 i 165, carta de Bodoni-Azara de maig 1801, esmentada per Cacciotti 1993, 10).
- Godoy és nomenat generalíssim dels exèrcits aliats; negocia amb Lucien Bonaparte la invasió a Portugal i li fa complir els preliminars del Tractat de San Ildefonso. (Sánchez Espinosa 2000, 47, i La Parra 2002, 296-299).
- 8 de juny: se signa el Tractat de Badajoz, ratificat el 5 de juliol. Portugal tancava els seus ports a les naus britàniques, a condició de pagar quinze milions de lliures i cedir Olivenza a Espanya i un territori de la Guaiana a França. (Azara 1799-1804, III, 192; Besques 1901, 406; Sánchez Espinosa 2000, 47, i La Parra 2002, 298-305).
- Cedeix a Carles IV les seves col·leccions de bustos. (BN mss.caixa 20089, carpeta 8, núm. 93, carta d'Azara a Iriarte de 6/1/1801, donada a conèixer parcialment a Sánchez 1994, n. 164; Jordán 1995, doc. 244, 735, i Sánchez Espinosa 2000, 23, n. 43, transcrita a l'apèndix documental núm. 135, i

la carta de Vargas y Laguna a Ceballos de 16/6/1804, sobre l'enviament de les escultures i bustos a Sánchez Espinosa 1994, 28, n. 164. Consulteu més informació sobre el destí dels bustos a Hübner 1862, 19; Hertel 1983, 1-36; Elvira 1994, 60-61; Jordán 1995, 43-44, i Cacciotti 2001, 173).

●23 de juliol: missives militars i financeres d'Azara a Manuel Godoy en què l'adverteix de la debilitat internacional d'Espanya. (Carta d'Azara a Godoy de 23/7/1801 transcrita per La Parra 2002, 313-314).

●Agost: aconsella a Manuel Godoy que dugui una política menys intransigent, perquè Napoleó l'ha avisat d'una guerra imminent davant les exigències espanyoles. A la Cort madrilenya els advertiments d'Azara són considerats una mostra de debilitat política d'un home vell que no està a l'altura de les circumstàncies. (Amat 1769-1816, 16/9/1803, 249, i Corona 1955, 115-116).

*22 de setembre: s'exhibeixen en el Museu del Louvre durant dos mesos les quatre versions del *Retrat eqüestre de Bonaparte travessant el Gran Sant Bernat* del pintor David. D'aquestes, una serà destinada a Espanya com a intercanvi de regals entre els dos estats. (Jordán 1991, 410, i Sánchez Espinosa 1994, 148-149).

●26 d'octubre: comuniquen a Azara el nomenament del comte de Campo Alange com a plenipotenciari espanyol en les negociacions d'Amiens. Napoleó Bonaparte rebutja el càrrec de Madrid i exigeix la presència d'Azara. (Cartes d'Azara a Ceballos de 29/9/1801; 4/4/1802; 17/7/1802 i 21/7/1802, donades a conèixer per Jordán 1991, 505-511).

1802

●6 de gener; arriben el poders d'Azara per intervenir a Amiens. (Vegeu l'estudi Corona 1955, 103-107, i La Parra 2002, 315-317).

●Rep el càrrec de ministre plenipotenciari de la República italiana. (Jordán 1995, 6).

◆Patrocina l'edició de *Gli animali parlanti* de Giambattista Casti. (Jordán 1995, 78-79).

*Acadèmic d'honor de la Real Academia de la Historia. (Jordán 1995, 78-79 i doc. 248).

●25 de març: se signa la Pau d'Amiens, ratificada el 18 d'abril. Finalitzen les hostilitats entre Anglaterra i França i els aliats, Espanya representada per Azara i la República Batava. Segons el diplomàtic aragonès, aquesta pau fou beneficiosa tot i que Espanya va perdre Maó, i definitivament Trinitat. (Corona 1945, 155; Corona 1955, 105; Olaechea 1987, 87; Sánchez Espinosa 2000, 48, i La Parra 2002, 314-315. Carta d'Azara a Bodoni sobre la seva intervenció en les negociacions de 8/2/1802 a Amiens, transcrita per Ciavarella 1979, II, 175-180. El baró de Maldà recull aquesta bona notícia en el seu *Calaix de Sastre*, Amat 1769-1816, vol. VI, 6/4/1803, 197).

*Napoleó vol ser immortalitzat en marbre per haver assolit la Pau d'Amiens i encarrega a l'escultor Antonio Canova que el representi com a *Mart pacificador* (1803). (Hubert 2000, 406-408).

*Pius VII nomena Antonio Canova *Ispettore della Antichità* perquè supervisi tot el patrimoni cultural de la ciutat; es prohibeix la restauració, la còpia i la sortida d'obres sense la conformitat de l'escultor. A Roma s'obre la Pinacoteca Vaticana amb l'objectiu de fer tornar els quadres de París. (Boyer 1965, 20; Haskell 1981, 27, i García Portugués 2006-II, I, 665-673).

- Napoleó Bonaparte intenta forçar Carles IV perquè destitueixi Manuel Godoy. (Berte 1955, 403; Corona 1995, 146 i ss., i La Parra 2002, 315).

- *Juny: arriba a París el pintor espanyol pensionat Manuel Esquivel. (Bédard 1975, 292-293; Brook 1999, 22-24).

- *L'escultor José Álvarez Cubero és guardonat amb un segon premi i la medalla de la Pau de Lunéville en el concurs organitzat per l'Institut de França. L'any 1804 serà novament guardonat en l'exposició celebrada per aquest Institut amb la medalla d'or pel seu *Ganimedes*; serà admirat pel pintor David i glorificat per Napoleó, quan Azara ja era mort. (Pardo Canalís 1951, 199-200; Pardo Canalís 1958, 20; Pardo Canalís 1971-II, 168-169, i Pardo Canalís 1975, 220).

- 2 de juliol: resolució de Bonaparte al secretari d'Estat Tayllierand perquè Azara no intercedeixi a favor dels francesos instal·lats a Catalunya amb motiu de celebrar l'arribada a Barcelona de la família reial. (Vegeu la transcripció a Pérez Samper 1973, 130, n. 250).

- *Funda a París una associació com les antigues acadèmies romanes o reunió d'un petit cercle d'amics, entre els quals hi assisteixen Giambattista Casti i Ennio Quirino Visconti. (Jordán 1995, 78-79).

- ♦ Juliol: després de trenta-set anys sense veure's, es retroba a París amb el seu germà Félix de Azara. (Castellanos 1856, 72).

- Presenta el seu germà a les acadèmies i a les reunions científiques parisenques. (Castellanos 1849-1850, II, 240 i 295).

- ♦ 27 de juliol: és nomenat soci de l'Acadèmia Colombaria de Florència. (Cacciotti 1993, 3, i Jordán 1995, 78-79).

- Napoleó té interès a conèixer Félix de Azara per aconseguir informació sobre les mines de Brasil, per si li cal matèria primera en cas de guerra. (Fugier 1930).

- 16 de desembre: maniobra de Manuel Godoy amb què imposa el nomenament del banquer i tresorer reial José Martínez de Hervás com a agregat de l'Ambaixada a París. (Vegeu què pensava Azara d'Hervás en la carta d'Azara a Bernardo de Iriarte de 23/7/1800 transcrita a l'apèndix documental núm. 111; Besques 1901, 407; Corona 1955, 138-152, i Sánchez Espinosa 2000, 49).

1803

- *23 de gener: el Directori nomena Antonio Canova associat estranger de l'Institut de França. (Hubert 2000, 406-408).

- *El bust de l'*Alexandre Magne* regalat pel diplomàtic a Napoleó (1796) és cedit al Museu del Louvre. (Michon 1906, 102-104; Corona 1945, 54; Cacciotti 1993, 35, i García Portugués 2006-II, I, 665-673).

- Negociacions a esquenes d'Azara de Martínez Hervás amb el secretari d'Estat de Napoleó i bisbe d'Autun, Charles Maurice Tayllierand, sobre un Acord de subsidis per tal d'eludir el compromís signat en el Tractat de Sant Ildefons. El propòsit de Manuel Godoy era fugir de les obligacions espanyoles amb França, mentre que, el 23

de juny, el primer cònsol Bonaparte exigia a Azara l'execució dels articles III, V, VII i IX del Tractat. (Corona 1955, 130-137; Sánchez Espinosa 2000, 49; La Parra 2002, 316-321).

● Pren la decisió de tornar a Tívoli i reprendre les seves activitats culturals. (Vegeu la transcripció de les seves *Memorias* a Sánchez 1994-I, 486).

*S'edita *Dell'Ordine Dorico* de Pedro José Márquez, en el qual s'inclou el disseny de l'ordre dòric del pati de la villa di Mecenate d'Isidro González Velázquez. (Márquez 1803, tav IX; Rodríguez Ruiz 1986, 47 i la relació a Dupré 2000, 133-135. Márquez havia informat Azara sobre la seva intenció d'editar una dissertació sobre el dòric, separada de l'edició de l'estudi de Villa di Mecenate. Carta del 9/9/1798, BC (Fons Torres i Amat) ms. 3783 sig. 22-VI, registre 5484, armari V, prestatge IV, núm. 15, vol. 32, 737-1804, doc. 289, transcrita a l'apèndix documental núm. 96. Desplaçat a València, Márquez tornava a escriure a Azara el 9/1/1800 per demanar-ne la valoració i les correccions que cregués oportunes per emprendre aquesta publicació. BC (Fons Torres i Amat) ms. 3783 sig. 22-VI, registre 5484, armari V, prestatge IV, núm. 15, vol. 32 737-1804, doc. 267. Carta transcrita a l'apèndix documental núm. 107).

*18 de juliol, rep un exemplar *Dell'Ordine Dorico* dedicat a l'Acadèmia de Saragossa, i Márquez li reclama el manuscrit que li havia enviat sobre el projecte de publicació referent a la Villa di Mecenate. (Carta de Márquez a Azara donada a conèixer per Rodríguez Ruiz 1986, 22, i Jordán 1995, doc. 251. Finalment, l'any 1812, l'Accademia Romana di Archeologia publicà *Illustrazioni della Villa di Mecenate in Tivoli*, amb elogi de l'erudició i el mecenatge d'Azara. Vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 142).

●23 de juliol: el primer secretari d'Estat Tayllerand planteja a Azara l'alternativa: la declaració de guerra amb França o el subsidi de sis milions mensuals que s'han de pagar a partir del 19 d'agost. (Mor 1840, 20, i Sánchez Espinosa 2000, 49).

●18 d'agost: envia a Carles IV la seva dimissió del càrrec per motius de salut; el seu prestigi com a polític comença a posar-se en dubte. (El baró de Maldà recull la notícia; vegeu Amat 1769-1816, vol. VI 16/9/1803, 248-249; Corona 1955, 151; Olaechea 1987, 897, i Sánchez Espinosa 2000, 50).

●25 de setembre: es nega a signar el conveni presentat per Tayllerand, pel qual l'Estat espanyol havia de pagar setanta-dos milions i obrir el mercat als teixits i a altres productes francesos. Godoy l'insta a acceptar només el pagament. (Sánchez Espinosa 2000, 51).

●22 d'octubre: finalment se signa el Tractat de subsidis, només en canvi del pagament de sis milions. Així, Espanya es manté neutral en els conflictes entre la República francesa i Anglaterra, i queden al marge les qüestions mercantils. És un acord que satisfà Madrid perquè no perjudica la indústria espanyola. (Azara havia reprès les negociacions pel bé d'Espanya, carta a Bernardo de Iriarte de 17/10/1803, donada a conèixer per Sánchez Espinosa 2000, 51-52).

●9 de novembre: torna a presentar la seva dimissió. (Corona 1955, 165-174).

●19 de novembre: és inhabilitat del càrrec d'ambaixador a París i es veu obligat a traspasar el negociat a José Martínez de Hervás. (Alcázar 1936, 32; Corona 1955, 170-171; Olaechea 1987, 87; Sánchez Espinosa 2000, 52, i Sánchez Espinosa 2000, 52-53).

●25 de desembre: torna les seves credencials de ministre de la República italiana. (Jordán 1995, 6).

1804

●7 i 13 de gener: envia les seves darreres cartes a Pedro Ceballos i al seu amic Bernardo de Iriarte, on expressa el seu desig de tornar a Roma. (Sánchez 1994-I, 63-64, i Sánchez Espinosa 2000, 53).

●26 de gener: mor a París. (BN mss. 20090/194 carpeta núm. 11; Reyes 1804; exemplar original *Notice historique sur le Chevalier D.Joseph Nicolas d'Azara, ambassadeur d'Espagne* en versió francesa a BN, 2/23.425, publicat en castellà a Azara 1768-80; Bourgoing 1804; Amat 1769-1816, 12/2/1804, 14; Mor 1840, 20; Castellanos 1849-1850, II, 241-242; Corona 1945; Olaechea 1984, 46; Sánchez 1994-I, 63, n. 308; Jordán 1995, 6, i Sánchez Espinosa 2000, 53).

*12 de març: s'obre el testament de 2/9/1796; hi figura com a marmessor el seu amic Séroux d'Agincourt. (Castellanos 1849-1850, II, 241-242; Corona 1945, 12; Corona 1965-I, II, 549, n. 5; Cacciotti, 1993, 54; Sánchez Espinosa 1994-I, 482; Jordán 1995, doc. 221; Sánchez Espinosa 2000, 23-24, n. 46; Moleón 2003, 332). La preocupació pel destí de les seves col·leccions fou constant. Oferí al Rei les seves col·leccions perquè fossin exhibides al públic o en una acadèmia, pel bé de la instrucció. (BN mss.caixa 20089, carpeta 8, núm. 93, transcrit parcialment per Sánchez 1994, n. 164; Jordán 1995, doc. 244, 735, i Sánchez Espinosa 2000, 23, n. 43 i sencer a l'apèndix documental núm. 135. Carta d'Azara a Iriarte de 6/1/1801. Consulteu alguns d'aquests documents transcrits a l'apèndix documental núm. 131 i 132, i la correspondència del diplomàtic a Giambattista Bodoni a Ciavarella 1979, II, 171-178 i 185, i un altre document donat a conèixer per Jordán 1995, doc. 239). El gruix de les seves col·leccions d'escultura anaren destinades a la Casa del Labrador d'Aranjuez, a la Granja de San Ildefonso i al Museu del Prado (1819). (Hübner 1862, 1-119; Hertel 1983, 17-36; Cacciotti 1993, 18-34; Elvira 1994, 60-61; Jordán 1995, 43-44; Cacciotti-Mora 1996, 67, i Cacciotti 2001,173). Els camafeus i els gravats se'ls endugué com a consol i perquè eren fàcils de transportar. Els camafeus van ser valorats per Ennio Quirino Visconti i venuts per Félix de Azara a Carles IV i Maria Lluïsa de Parma. (Castellanos 1849-1850, II, 381-382 i 491-495; Corona 1945, 59; Cacciotti 1992, 29-33; Cacciotti 2003, 102 i 117-119, i doc. núm. III). El futur cardenal Dionisio Bardaxí, auditor de la Rota espanyola i nebot d'Azara fou l'executor testamentari i l'encarregat de redactar la llista de quadres, gravats i dibuixos d'Azara valorats per Valentín Carderera. La major part d'aquests passaren a ser propietat dels hereus, amics i familiars, i altres es posaren a la venda. (Guattani 1806, IV, 27-28, i Cacciotti 1993, 34-38). El mes d'abril de 1806 sortia a la venda la resta de la seva biblioteca. (Iturri-Ferran 1806, transcrita per Sánchez Espinosa 1997; era un catàleg reduït a 3.267 obres en 5.772 volums, quan havia arribat a tenir-ne vint mil. Consulteu els catàlegs de les diferents col·leccions a Jordán 1995, capítols IX, X, XI i XII). Alguns béns se'ls havia endut i altres els recuperà a Barcelona, per exemple les joies. (BN, mss. 20089, carpeta 8, núm. 32, 116, cartes de 22/3/1800 i 20/8/1800, transcrites a l'apèndix documental núm. 110 i 116). El casino de Macao a Tivoli fou per a la princesa de Santacroce, i també un anell. (Corona 1945, 12, i Cacciotti 1993, 54, n. 240).

●Abril: Les seves despulles són traslladades des de París fins al monument sepulcral que s'erigí a la capella de San Juan Bautista de l'església de Barbuñales, realitzat per l'escultor de cambra Pascual Cortés, un dels seus pensionats a Roma i col·laboradors artístics del diplomàtic. (Arco 1949, 273-292, i Jordán 1995, 330).

2. Síntesi del seu perfil polític i de promotor de les arts

José Nicolás de Azara nasqué el 5 de desembre de 1730 a Barbuñales, Osca, el segon fill de cinc germans i una germana d'Alejandro de Azara Loscertales i María Teresa Perera. Tots ocuparen càrrecs en els diferents estaments socials, des del militar fins a l'eclesiàstic, i gairebé tots van seguir les carreres d'estadistes i diplomàtics: Eustaquio (bisbe d'Eivissa i més tard de Barcelona); José Nicolás (ambaixador d'Espanya davant la Santa Seu i a París); Félix (enginyer militar, brigadier de marina i naturalista); Mateo (oïdor de l'Audiència barcelonesa); Francisco Antonio (corregidor d'Osca, obtingué el títol de marquès de Nibbiano del seu germà José Nicolás, que heretà el seu fill Agustí), i Mariana (mare d'Eusebio Bardaxí, tres vegades ministre d'Estat, i de Dionisio Bardaxí, cardenal destinat a Roma).

La seva vida estava encaminada a assolir un càrrec d'Estat. A la Universitat Sertoriana d'Osca obtingué el grau de batxiller en Lleis sota la direcció del seu oncle Manés de Azara, amb qui desvetllà la seva passió pel dibuix i el gravat. L'any 1754 s'incorporà a la Universitat de Salamanca, on es preparà per accedir a la carrera política i diplomàtica. Exercí de bibliotecari i s'inicià en la bibliofília, alhora que refermava el seu llatí i el francès, i adquiria coneixements d'anglès i italià.

A Madrid, durant la seva etapa a la Secretària d'Estat (1760-1765), consolidà la seva amistat incondicional amb Eugenio Llaguno¹⁸⁰ i Bernardo de Iriarte, a més d'altres que afavoriran els seus afers polítics.¹⁸¹ Assistí amb ells a les tertúlies organitzades a casa del director i fundador de l'Acadèmia d'Història sevillana, Agustín Montiano, i fou nomenat acadèmic d'honor de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla (1760).

Al mateix temps, políticament Azara s'inclinà cap a l'apropament i la unió amb França i conreà l'esperança d'una unió peninsular. Tendències i idees que mantindrà al llarg de la seva trajectòria política manifestades en hostilitat envers les maniobres

¹⁸⁰ Azara definí el seu amic Llaguno com a: «*Il mio grande amico in Spagna è D.n Eugenio Llaguno Oficial mayor de la primera secretaria de Estado*». Ciavarella 1979, I, 27, carta Azara-Bodoni de 31/10/1780.

¹⁸¹ A la Cort de Madrid va fer molts amics, que més tard ocuparien càrrecs diplomàtics i de l'administració de l'Estat, com ara: Eugenio Llaguno (conseller d'Estat, ministre conseller i secretari del Despatx Universal de l'Estat); Simón de las Casas (ambaixador a Nàpols i més tard a Londres); Domingo de Iriarte (ministre plenipotenciari d'Espanya per la Pau de Basilea); Bernardo de Iriarte (vicepresident de la Junta de Govern (1791), viceprotector de la Real Academia de San Fernando (1792) i ministre de la Real Junta de Agricultura, Comercio y Navegación de Ultramar (1797); Bernardo del Campo (ambaixador a París i més tard a Viena), i el marquès de Grimaldi (secretari d'Estat i ambaixador espanyol davant la Santa Seu, a qui succeí Azara). Altres amics d'aquest període que cal esmentar són: Miguel

d'Anglaterra. Així, el 1762, conjuntament amb Bernardo de Iriarte publicaren la *Profecía política*, on la unió Espanya i Portugal era més que un desig. Un altre tema que es va anar forjant en aquest període va ser la seva aversió als jesuïtes, a causa del seu esperit innovador, ambicions i regalista.

En l'àmbit artístic establí coneixença amb Anton Raphael Mengs, el qual havia estat reclamat per Carles III a Madrid (1761) per pintar les estances del Palau Reial i del Palau d'Aranjuez; amb el gravador Manuel Salvador Carmona, amb qui l'unia l'interès comú per aquesta disciplina artística, i amb Tomás Francisco Prieto, autor de l'encunyació de la medalla commemorativa del casament dels prínceps Carles i Maria Lluïsa, en la qual va intervenir el diplomàtic. Com a incipient bibliòfil es preocupà per conèixer els fons de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. Inicià també les primeres incursions arqueològiques a Riotinto, on descobrí una planxa dedicada a l'emperador Nerva, i també editorials, amb la publicació de les *Obras de Garcilaso de la Vega* (1765).

Succeí Manuel Roda en el càrrec d'agent general i procurador del rei a Roma (1765). El mateix Roda i el marquès de Grimaldi facilitaren el seu nomenament per amistat i pels dots demostrats a la Secretaria.

A Roma es dedicà al projecte, que no es materialitzarà, d'escriure una història sobre l'origen i els progressos de les temporalitats de l'Església, on denunciava els vicis de la Institució.¹⁸²

Gràcies a la protecció del seu antecessor Manuel Roda, trobà el terreny adobat per aconseguir informació confidencial, amb la finalitat d'exercir la defensa de les regalies i del patronat reial, a més de conèixer els canvis jeràrquics dins el Govern del Papa. Destacà pel seu zel i la seva diplomàcia en afers dels jesuïtes,¹⁸³ intervenint en les successions dels papes amb la presentació d'una proposta que no era partidària d'aquesta Companyia. També es va saber relacionar amb alts dignataris, com l'emperador d'Àustria, Josep II, i el seu germà Leopold, el gran duc de la Toscana. Els seus èxits diplomàtics van provocar l'enveja i l'enemistat del ministre Tomás Azpuru i dels seus amics d'Aubeterre i Orsini (ambaixadors de França i Nàpols, respectivament). Durant aquest primers anys a Roma, Azara va viure en un estat d'angoixa, volent canviar el seu destí. Aquest disgust, provinent de la relació enrarida amb Tomás Azpuru, l'expressa en la correspondència amb Manuel Roda. Per a l'ambaixador, Azara

Cuber, José Agustín de Llano i Miguel Otamendi. Vegeu les amistats fetes durant aquest període a Corona 1945, 71 i 280, n. 16; Olaechea 1987, 43, i Jordán 1995, 10.

¹⁸² Azara 1768-80, carta d'Azara a Roda de 7/12/1768; Corona 1945, 117-8.

¹⁸³ Aquest sentiment contrari als afers jesuítics se centrà en la intenció d'acabar amb l'abús de poder i les intrigues que durant segles havia exercit la Companyia. No obstant això, des del punt de vista de les ciències i les arts, Azara no va dubtar a ajudar i protegir a tot jesuïta que demostrés la seva vàlua.

significava una amenaça a causa de la seva amistat amb alts dignataris, per tant, sempre procurarà marginar-lo: «*Para mí todas las puertas están cerradas á cal y canto. Soy mirado peor que étnico*», així es manifestava Azara en una carta a Roda.¹⁸⁴

Tot va canviar l'any 1772, quan arribà el nou ambaixador, José Moñino. El successor d'Azpuru va reconèixer la vàlua d'Azara i el clima de simpatia que l'envoltava. Moñino se'l va saber guanyar i el va convertir en un excel·lent col·laborador. Així, el 22 de març de 1772, va ser recompensat amb la creu de cavaller pensionat de l'Orde de Carles III. El 21 de juliol de 1773, Climent XIV signà el breu *Dominus ac Redemptor* que suprimia la Companyia de Jesús; en senyal de gratitud, Moñino rebé del Rei el títol de comte de Floridablanca, i Azara el de Capa i Espasa del Consell d'Hisenda.

Encara millorà més la situació d'Azara a partir de 1777, quan el marquès de Grimaldi, un vell amic seu, succeí Moñino. La delicada salut de Grimaldi i els seus viatges a Nàpols, Gènova i Venècia, van deixar Azara al capdavant de l'Ambaixada, de manera que va demostrar el seu domini en l'exercici d'aquest paper protocol·lari. Finalment, el 1784, obtingué el títol de ministre plenipotenciari, mantenint alhora el càrrec d'agent de pres.

Des de la seva arribada a Roma fins a l'any 1790, Azara va participar en tot tipus d'activitats culturals, les quals compaginà perfectament amb els seus afers polítics. Va promoure excavacions a Villa Negroni (1777) i a la Villa dei Pisoni (1779). Va iniciar el mecenatge en edicions d'obres estètiques, artístiques i clàssiques, activitat que va tractar de perllongar durant tota la seva vida, així com la seva amistat amb el tipògraf Giambattista Bodoni. De fet, Azara fou l'ànima del progrés i de l'èxit de la Stamperia Reale a Parma. Van veure la llum sota el seu patrocini les *Obras de Mengs* (1780), l'*Osservazioni di E.Q. Visconti su due Musaici...* (1788) i la *Historia de la vida de M.T. Cicerón de Conyers Middleton* (1790), entre altres. Va promoure i intervenir en les edicions d'obres com la *Introducción a la Historia natural y Geografía física de España de Guillermo Bowles* (1775 i 1783, segona edició en italià). Va intercedir en l'edició de les *Memorie degli Architetti* de Francesco Milizia (1781) i altres publicacions.

Com a erudit va formar part d'associacions relacionades amb activitats arqueològiques i literàries. Va arribar a ser membre dels *Arcadi*, l'associació literària més famosa a Roma, amb el nom d'*Admeto Cillenio*. Així mateix, obtingué els títols d'acadèmic d'honor de l'Accademia di San Luca (1773); de la Real Academia de San Fernando (1774); de l'Accademia di Parma (1781), i de la Real Academia de San Carlos

¹⁸⁴ Usó 1848 (Vegeu Azara 1768-80). Carta d'Azara a Roda, 11/1/1770, II, 9; Sánchez Espinosa 2000, 11.

(1787). Va exercir de mecenes, tant d'artistes espanyols pensionats com d'artistes romans i estrangers. Va dirigir, però també va idear i controlar la celebració de les exèquies de Carles III (1789) a l'església de *San Giacomo degli Spagnoli* a Roma.

La seva amistat amb Mengs es consolidà a Roma, fins al punt que es va convertir en el marmessor dels seus béns a la mort del pintor, i va prendre cura de la seva esposa i fills. Compartí amb ell les seves idees estètiques afins a les propostes de Johann Joachim Winckelmann i es preocupà perquè el llegat de Mengs arribés a Espanya. Els deixebles pensionats del pintor van quedar sota la direcció de Francisco Preciado. No obstant això, Azara continuà preocupant-se per promoure'ls en les arts i recomanar-los. Entre els artistes que visqueren el seu ambient cultural, trobem els pintors Gabriel Durán, José Camarón, Agustín Navarro, Francesc Agustín, Buenaventura Salesa, Carlos Espinosa i Francisco Javier Ramos; els escultors Juan Adán, Jaume Folch, José Guerra i Pascual Cortés, i els arquitectes Guillermo Casanova, Ignacio de Haan i Manuel Martín Rodríguez, entre altres.

Establí l'Escola nocturna per estudiar dibuix dels millors guixos i del natural en el Palau d'Espanya (1790), dirigida per Buenaventura Salesa. Per l'Escola van passar els pensionats Carlos Espinosa, Pascual Cortés, Vicente Velázquez, Silvestre Pérez, Evaristo del Castillo, Isidro González Velázquez, Jorge Durán, Miguel Olivares, Eusebio María de Ibarreche, Manuel Montano (?-1845), Manuel Roca Rodríguez (1767-1840), Juan José Ramonet, José García Chicano (?-1844), entre altres, i els pensionats catalans Francesc Rodríguez, Francesc Bover i Manel Oliver, així com Damià Campeny, però per poc temps.

En qualitat d'ambaixador, Azara estava perfectament informat del panorama internacional, de manera que aviat s'erigí com un dels diplomàtics més experimentats en afers polítics. Després d'uns anys molt enriquidors i tranquils en què es va anar afiançant en el càrrec i va afermar l'amistat amb Pius VI, tot va canviar arran de la Revolució francesa (1789). Traspasant les fronteres (1792), les tropes franceses van obrir un període de desordres a tot Europa que va fer trontollar totes les monarquies. Azara, defensor dels Borbons, va estar alerta de la propaganda que podia encoratjar els principis revolucionaris, i es mostrà horroritzat amb la publicació de *Dei diritti dell'uomo*.

El mes de setembre de 1792, l'exèrcit francès envaïa Sardenya. Va significar el principi de la mobilització del Govern del Papa i de les Corts italianes per defensar-se. L'arribada de Nicolás Jean Hugon de Bassville a Roma, amb l'objectiu de fer-se reconèixer com a ministre oficial de França, i la seva ordre de substituir tots els escuts i atributs borbònics per armes republicanes, van exasperar el poble. Els romans es van

exaltar i el van matar, i els súbdits francesos es van haver de refugiar al Palau d'Espanya. Azara els auxilià, els protegí i els facilità la fugida. Aquesta acció seria l'inici del reconeixement, la simpatia i la confiança de la República francesa envers Azara. A partir d'aquests fets, el nostre diplomàtic serà considerat un jacobí per als romans.

Malgrat que les seves tasques diplomàtiques es van anar incrementant pels afers polítics, Azara va continuar amb els seus projectes editorials. Amb el suport dels seus col·laboradors, Ennio Quirino Visconti i Esteban de Arteaga, revisà i traduí edicions dels clàssics: *Horaci*, *Virgili* i *Catul*, *Tibul* i *Properci*, entre altres. En el món acadèmic, el dissenyador Buenaventura Salesa i el pintor Gabriel Durán el van ajudar a tenir cura dels pensionats espanyols i a protegir-los.

L'activitat promotora d'Azara no s'atura. Tant el rei Carles IV com Manuel Godoy reberen exemplars impresos en els tòrculs bodonians, i així, Azara aconseguí el reconeixement reial a favor del seu col·laborador, el tipògraf Giambattista Bodoni, a qui se li atorgà una pensió el 2 de juliol de 1793. Aquell mateix any, la Real Academia de San Luis de Saragossa nomenava Azara membre d'honor.

Tot i els problemes polítics per desenvolupar qualsevol activitat artística,¹⁸⁵ Azara s'aventurà a iniciar una nova excavació a la vil·la de Gai Cilni Mecenes (1793). L'exjesuïta mexicà Pedro José Márquez hi va col·laborar preparant l'estudi de la Villa di Mecenate, i els arquitectes pensionats espanyols van participar-hi aixecant plànols dels vestigis arquitectònics.

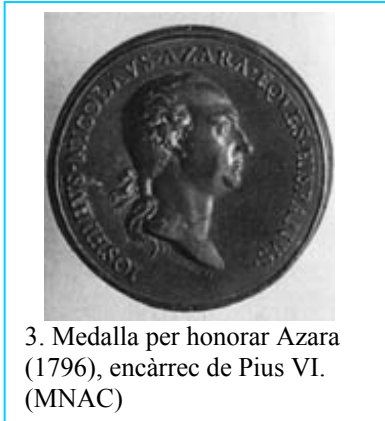
Publicà el poema èpic *La Religion vengée* (1795) del seu amic el cardenal Bernis i se sentí orgullós de ser el promotor d'una edició religiosa sense haver de ser teòleg.

Per la seva actuació política en els enfrontaments amb Anglaterra, que va tenir com a resultat de la Pau de Basilea (1795), la Corona Espanyola donà suport al Papa, i Godoy atorgà a Azara el càrrec de conseller d'Estat amb sou.

L'exèrcit de la Revolució entrà a la Llombardia. El Papa encarregà a Azara que s'entrevistés amb els comissaris i generals francesos, entre els quals hi havia Napoleó. En aquesta trobada Azara aconseguí l'Armistici de Bolonya, signat el 23 de juny de 1796. Com a conseqüència d'aquest acord, el Papa havia de pagar a França 21 milions de lliures franceses, proporcionar-li 100 obres d'art entre quadres, bustos, etc., a més de 500 manuscrits; tot això en canvi d'evitar la invasió de la ciutat.

Per l'èxit aconseguit en les negociacions de l'Armistici, Azara fou exalçat pel poble romà. S'encunyà una medalla portadora de la seva efigie amb les paraules

Restitutor Qvietis; s'erigí un arc de triomf en honor seu realitzat per Giuseppe Valadier, i Antonio Canova esculpí una estela.



El somni d'Azara consistia a seguir els passos d'*Horaci* i restar a Tívoli ocupant-se només de cultivar el seu esperit, d'acollir els seus amics i de fer d'amfitrió d'erudits. És on va rebre Leandro Fernández de Moratín, els mesos de febrer i març de 1796. Aquest mateix any enllestí el mosaic de la Concepció i l'envià al cardenal Lorenzana perquè fos situat a la capella mossàrab de la catedral de Toledo.

Uns quants mesos més tard, el diplomàtic va caure en desgràcia a Roma i fou tractat de súbdit francès i de traïdor pel poble romà, pel fet de considerar abusives les clàusules del Tractat amb els francesos. Ni el Govern del Papa ni Godoy en representació del Rei estaven disposats a complir-lo. Azara s'establí a Florència i Napoleó trencà l'Armistici.

L'ofensiva de l'emperador d'Àustria no va donar el resultat esperat per Pius VI i Manuel Godoy, i les tropes franceses avançaren inexorablement cap a Roma. El 19 de febrer de 1797 se signà la Pau a Tolentino, negociacions que encara foren més dures que les anteriors. Així, el nostre ambaixador va poder recuperar el seu prestigi malmès. Aquest Tractat restituí el seu honor i l'amistat amb Pius VI. Tornà a Roma el 22 d'abril de 1797 i trobà la ciutat plena de violència i desordres, que impossibilitaven el desenvolupament de qualsevulla activitat cultural. El 5 de febrer de 1798 es retirava a Tívoli, des d'on es dedicà a governar els interessos dels espanyols. Els pensionats a càrrec seu reberen l'11 de març de 1798 la Reial ordre d'abandonar Roma; alguns optaren per desplaçar-se a Florència i d'altres tornaren a Espanya.

El 1798 entraven les tropes franceses a Roma sota el comandament del general Louis Alexandre Berthier. Pius VI anà a l'exili i es proclamà la República romana.

Mentre era a Florència, Azara fou nomenat ambaixador a París. La invasió francesa a la ciutat de Roma i la partida d'Azara cap a París van impedir el seu projecte d'editar *Poesis philosophica latinorum*, un recull de poemes de filòsofs llatins. Arribà a la capital francesa el 22 de maig de 1798, i immediatament intentà envoltar-se de l'enyorada esplendor romana, junt amb Esteban de Arteaga. Al cap de pocs dies ja havia visitat la impremta de Didot i assistia a reunions literàries, però l'ambient tancat de París i l'angoixa produïda per les activitats diplomàtiques feren que Azara no se sentís

¹⁸⁵ Azara comenta a Ramos les dificultats que tenen els artistes: li explica que passen gana i que es veuen obligats a realitzar altres feines i oficis no artístics per sobreviure. Vegeu la transcripció de les cartes

com a Roma. Durant aquests primers mesos arribaren a la capital francesa les obres italianes confiscades segons ho estipulava el Tractat de Tolentino. Ennio Quirino Visconti fou nomenat el director de gestionar, catalogar i diligenciar aquest patrimoni.

El 14 d'agost de 1799 fou rellevat del seu càrrec d'ambaixador i restà a París fins a l'arribada del seu successor, Ignacio Murquiz. En aquest període s'entrevistà amb Napoleó. Arribà a la ciutat comtal l'11 de novembre d'aquest any i passà l'estiu al seu poble nadiu, Barbuñales, temps que dedicà a escriure les seves *Memorias* i tramitar alguns projectes editorials.

La destitució de Mariano de Urquijo de la Secretaria d'Estat i l'accés a aquest càrrec de Pedro Ceballos fou un dels motius pels quals Azara tornà a ser nomenat ambaixador a París, el 29 de desembre de 1800. El 13 de febrer de 1801 rebé a Aranjuez la banda i gran creu de l'Orde de Carles III, i el 21 de març fou rehabilitat com a ambaixador a París, reclamat pel mateix Bonaparte.

A París, probablement desencantat pels esdeveniments, Azara cada vegada s'allunyava més de la política, i es dedicava quasi exclusivament a gestionar la traducció al francès dels manuscrits del seu germà Fèlix de Azara, publicats l'any 1801 amb el títol *Essais sur l'Histoire naturelle des Quadrupèdes de la province du Paraguay*.

En agraïment als serveis prestats en la concessió del Regne d'Etrúria als infants de Parma en la Convenció d'Aranjuez, i la renúncia del gran duc de la Toscana pel Tractat de Lunéville (1801), Azara rebé el feu de Nibbiano al Piacentino, amb el títol de marquès. El 23 de setembre de 1802 acceptava les seves credencials de ministre plenipotenciari de la República italiana.

Coincidint amb la signatura del Tractat d'Amiens, el 27 de març de 1802, Azara envià a la Cort Espanyola el *Retrat eqüestre de Bonaparte travessant el Gran Sant Bernat*, encarregat a David. Aquell any publicà el poema èpic *Gli animali parlanti* del seu protegit Giambattista Casti. També fundà a París una associació com les antigues societats romanes o reunió d'un petit cercle d'amics, entre els quals assistien Casti i Visconti. Obtingué el títol d'acadèmic honorari de l'Acadèmia d'Història i, el 27 de juliol de 1802, fou nomenat soci de l'Accademia Colombaria a Florència, dedicada a l'estudi de la ciència antiquària i la història natural.

La tensa relació amb Manuel Godoy l'obligà a presentar la dimissió del càrrec d'ambaixador. El 19 de novembre de 1803 n'és inhabilitat. El 25 de desembre de 1803 tornava a Bonaparte el càrrec d'ambaixador a França i el de ministre al president de la República italiana. Acabava així la seva carrera diplomàtica. Una vegada deslliurat de

d'Azara a Ramos del 12/2/1794, 5/5/1794 i 15/7/1795 a Contreras 1959, 23-26.

totes les seves obligacions diplomàtiques, preparà el seu retorn a Roma i a Tívoli, acompanyat del seu germà Fèlix. El viatge es truncà. El 26 de gener de 1804 moria a París.

3. Azara i Catalunya

La biografia cronològica i la síntesi biogràfica de José Nicolás de Azara relacionen tots els esdeveniments més importants de la seva vida tant en el vessant polític com en el de promotor literari i de les arts.

Així mateix, hi ha dos capítols de la seva vida que incidiren d'una manera molt directa a Catalunya. L'un fou la creació d'una Acadèmia dirigida a formar els artistes espanyols, preparada amb una bona col·lecció d'obres d'art i amb una esplèndida biblioteca, que el diplomàtic deixà a la seva disposició. Als pensionats catalans, a més, els proporcionà un pla d'estudis acceptat per la Junta de Comerç, així disposaren de les millors condicions per créixer i florir en el conreu de les arts. L'altre fou el seu pas per Barcelona, un període poc investigat.

A aquests dos temes dediquem unes pàgines abans de passar a conèixer quin fou el seu llegat estètic com a promotor de tractats i defensor d'uns models que considerà el paradigma del bon gust. Finalment, ens aproparem al que succeí a Catalunya i comprovarem quin fou el paper d'aquests pensionats, que estigueren a càrrec seu o visqueren el seu llegat cultural, en l'àmbit artístic català.

3.1. La gènesi d'una Acadèmia espanyola a Roma, segons Azara

Azara definia en les *Obras de Mengs* què entenia per *acadèmia* a fi de diferenciar-la d'una *escola*:

«Por Academia se entiende una junta de hombres expertos en alguna Ciencia o Arte, dedicados a investigar la Verdad y a hallar conocimientos, por medio de los cuales se pueden adelantar y perfeccionar; y se distingue de la Escuela que esta no es más que un establecimiento donde por Maestros hábiles se da lección a los que concurren a estudiar las mismas Ciencias o Artes».¹⁸⁶

Així, en una acadèmia hi concorrien, a més dels acadèmics de mèrit, els acadèmics d'honor, homes il·lustres que engrandien el prestigi de la institució, però, segons Azara, amb la particularitat de no intervenir en el seu govern, fet que no es complí en la Real Academia de San Fernando.

La constant preocupació d'Azara de vetllar perquè els joves artistes poguessin gaudir d'una educació adequada arribà al seu màxim exponent al final del 1789 i l'inici

¹⁸⁶ Azara 1780-a, 392; Azara 1797, 389-390, transcrit per Úbeda 1987, 458, i Águeda 1989, 49. Azara, amb aquest treball fou un precursor en la crítica de l'Acadèmia espanyola. Segons Henares 1977, 163, també obrí el camí a les crítiques vuitcentistes del concepte d'acadèmia.

de 1790, quan farà realitat un dels seus somnis: dirigir una acadèmia. El prototipus que propugnà fou semblant al de l'Acadèmia francesa de Roma, on els pensionats no sols rebien una instrucció, idònia, sinó que també feien vida en comú. Significava respirar l'aire artístic contínuament, sense haver-se d'amoïnar per qüestions rutinàries que els desviessin del seu objectiu: beure de les fonts de la classicitat.

Els precedents d'Azara mostrant una certa animadversió i inconformisme pel mètode d'ensenyament establert a les acadèmies espanyoles es detecten poc temps després d'arribar a Roma, quan comenta al seu predecessor en el càrrec, Manuel Roda, l'estada del fill del conseller Mata:

*«es muy buen muchacho de fondo, y me causa lástima, que tenga tan pegado aun la grasa colegiala, en cuanto á instrucción quiero ver si, mientras está aquí, le puedo meter un poco en el cuerpo la buena doctrina, y que olvide todo lo que ha aprendido en Salamanca: tiene de bueno, que desea aprender, y que ya le he empezado á persuadir, que son muy bestias nuestros Catedráticos Salmantinos, y mas sus colegiales con toda su vanidad».*¹⁸⁷

Azara havia estudiat a Salamanca i coneixia de primera mà els mètodes de l'ensenyament a Espanya. Segons la seva pròpia experiència, poc diferien del pla d'estudis aplicat a les acadèmies, per això titllava l'educació a España de «la ignorante, la supersticiosa, la bárbara, es la víctima de la tontería, y se gloria de su esclavitud», sarcàsticament deia dels espanyols «mis africanos», i es preguntava quan deixarien de ser «los salvajes de la Europa».¹⁸⁸ Azara estava convençut que l'única manera de mudar les idees dels espanyols era millorant la cultura de la massa i, per aconseguir-ho, les autoritats havien d'ajudar i facilitar l'entrada de llibres útils, així com atorgar pensions a l'estranger als deixebles més destacats, amb l'objectiu de renovar idees i gustos.

El retorn d'Anton Raphael Mengs a Itàlia acompanyat de deixebles pensionats va suscitar algunes polèmiques amb Francisco Preciado, aleshores el màxim representant dels artistes espanyols a Roma, secretari i acadèmic de mèrit de l'Accademia di San Luca. Tots dos, tant Mengs com Preciado, volien dirigir una acadèmia a Roma. Per la Reial ordre de 30 d'octubre de 1776, Mengs fou nomenat director dels pensionats Francisco Javier Ramos, Francesc Agustín, Ventura Salesa i Manuel Napoli.¹⁸⁹ Aquests pintors foren triats sota el criteri i la confiança de Francisco Bayeu y Subias (1734-1795) i Mariano Salvador Maella (1739-1819), dos amics i

¹⁸⁷ Azara 1768-80, I, 249. Carta d'Azara a Roda de 6/4/1769.

¹⁸⁸ Azara 1768-80, II, 108 i 279.

¹⁸⁹ AEES, llig. 441, vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 10. Reial ordre recollida per Matilla 1960, 233 i doc. 116, 23/9/1779.

seguidors de l'estètica mengsiana i dels seus postulats acadèmics.¹⁹⁰ Per tant, segons Mengs, ell seria el director de l'Acadèmia, i Preciado el seu secretari, mentre que el pintor espanyol considerava que ell havia de ser el director, basant-se en la seva llarga trajectòria formant artistes. Preciado pretenia que li fossin reconeguts els seus mèrits fent prevaler la seva bona disposició i el seu bon caràcter, a diferència del tarannà conflictiu de Mengs, per això es dedicà a escriure a persones influents en busca de favors.¹⁹¹ Potser el que més ens ha sorprès, en aquest ambient enrarit per la lluita entre els dos artistes, és la capacitat d'Azara per conservar l'amistat de tots dos, quan, de fet, ell mateix exercia les tasques pròpies de director, i en el fons del seu cor desitjava ser-ne ell.

L'any 1779, a la mort de Mengs, Azara es preocupà pel destí dels deixebles del pintor, per això proposa al Rei que fos Anton von Maron, cunyat del finat, qui els dirigís.¹⁹² Finalment, Francisco Preciado fou assignat per vetllar pels pensionats sota les ordres del marquès de Grimaldi.¹⁹³ Malgrat la intervenció frustrada d'Azara, el marquès sol·licità a l'il·lustrat el seu parer sobre la proposta de Preciado de crear una acadèmia per als pensionats. No només la seva resposta fou favorable als propòsits de Preciado, sinó que, fins i tot, col·laborà aportant dades per gestionar-la i ubicar-la, aprofitant les estructures de les cases de Santiago i Montserrat. El seu interès era fundar una acadèmia en condicions, per aquesta raó, en el mateix comunicat n'informava del seu prototipus ideal: «*Quando Luis 14 fundó esta su Academia, su primer cuidado fue separarla y hacerla independiente de la de París que él mismo había establecido, y la puso baxo su i[n]mediata dirección*». També reflexionava sobre el que més convenia als artistes espanyols:

*«Estando separados, como ahora están, necesitan de más asistencia para vivir en un país tan caro como Roma, están más expuestos a la disipación y relajación de costumbres, necesitan andar dispersos buscando cada uno dónde estudiar por las casas particulares y museos, donde les es preciso gastar para ser admitidos».*¹⁹⁴

¹⁹⁰ AGS, Estat llig. 6571, carta de Mengs a Bernardo de Iriarte de 2 d'agost de 1775, transcrita per Jordán 1998, 436. Altres sol·licituds foren denegades, com la de Carlos Espinosa, el qual s'incorporà més tard a Roma sota els auspicis del marquès de Grimaldi, i la de Francisco de Goya, per tenir responsabilitats familiars. Vegeu Jordán 1998, 437-439.

¹⁹¹ BN mss.12757, vegeu els documents transcrits a Jordán 1995, doc. 19 i 21, i García Portugués 2000-I, doc. núm. 3 i 5.

¹⁹² Matilla 1960, 233, doc. 115 de 12/8/1779.

¹⁹³ AEES, llig. 228, 21/9/1779, document donat a conèixer per Riera i Mora 1994, 549 i per Jordán 1995, doc. 36, 554.

¹⁹⁴ AAESS, llig. 598, f.3-6. Correspondència entre Azara i el marquès de Grimaldi de 14/11/1779 i 14/12/1779; donada a conèixer per Jordán 1995, doc. 37, 555-556; Jordán 1998, 441, n. 29, i García Portugués 2000-I, doc. 16.

Amb aquestes paraules deixava ben clara la seva postura i la necessitat de congregar els pensionats en un lloc òptim per a la seva formació i per als interessos de l'Estat, per tal que fos el màxim de rendible la seva inversió en els futurs artistes.

Finalment, Preciado fou nomenat director de tots els pensionats, però l'acadèmia no s'arribà a fundar. Per això, el pintor tornarà a informar Manuel Roda sobre les seves activitats, insistint a fundar una veritable acadèmia on reunir els pensionats. El pintor oferí mentrestant casa seva, comptant amb el suport d'Azara.¹⁹⁵ Per exemple, el nostre



4. F. Agustín, *Retrat de Joan Despuig Safortesa* (c. 1790). (Museu Palma de Mallorca)

promotor de les arts els facilità l'accés a tallers i acadèmies privades del seu entorn cultural com a complement dels seus estudis. Carlos Espinosa anà a l'acadèmia privada de Pompeo Batoni (1708-1787) i Francisco Javier Ramos probablement continuà les classes de color amb Anton von Maron. Gràcies a la seva influència els pensionats també obtingueren bons encàrrecs, així Francesc Agustín i Carlos Espinosa participaren en diverses empreses de l'auditor de la Rota Antonio Despuig.¹⁹⁶

La preocupació d'Azara per oferir una formació adequada és patent en dos dels capítols de les *Obras de Mengs*: el «Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España» i el «Discurso sobre la Constitucion de una Academia de las Artes». En els dos escrits fa una crítica àcida a l'ensenyament i al professorat de les acadèmies espanyoles. No obstant això, aprofità l'edició italiana per esplaiar-se i manifestar:

*«Da allora in poi niente altro si e fatto che propagar l'ignoranza per mezzo d'un cattivo ammaestramento, e quasi si puo dire essersi fatto in Spagna, come se in un Paese d'infermi, si mettessero guardie per non lasciar entrare alcun Medico di fueri».*¹⁹⁷

Eugenio Llaguno escriví a Azara mostrant la seva discrepància amb la dura crítica plantejada pel diplomàtic als reglaments de l'Acadèmia de Belles Arts: «*En lo que no te puedo complacer es en poner á la letra como le enviaste el artículo que trata de los Reglamentos que Mengs quiso dar á la Academia*».¹⁹⁸ Llaguno considerava que menyspreava les coses fetes a Espanya i existia la clara intenció d'ofendre el director de la Real Academia de San Fernando. Darrere de les paraules de Mengs hi havia el criteri

¹⁹⁵ BN, mss., llig. 12757, vegeu Jordán 1995, doc. 42 i García Portugués 2000-I, doc. núm. 17.

¹⁹⁶ Jordán 1998, 442.

¹⁹⁷ Orozco 1943, 268, paraules de la versió italiana de les *Opere de Mengs*.

¹⁹⁸ Minuta s.d. escrita poc abans de l'edició del llibre (1780). Tellechea 1972, 56 doc. 1, i Águeda 1989, 48.

d'Azara,¹⁹⁹ el qual va fer servir el llibre per expressar les idees que més tard tractarà d'aplicar personalment a la seva Acadèmia.

Després d'haver exercit *de facto* de director, a Azara li arribà el moment de posar en marxa l'Acadèmia. L'ocasió es produí el 16 de juliol de 1789, quan comunicà al comte de Floridablanca la mort de Francisco Preciado, el 10 de juliol de 1789, i li notificava que es feia responsable dels artistes pensionats com fins ara ho havia fet el difunt. Va ser un esdeveniment decisiu per crear l'Acadèmia en el Palau d'Espanya.²⁰⁰ Floridablanca, quasi un mes més tard, contestava a Azara que el Rei estava assabentat de la seva cura per als pensionats i li donava el vist-i-plau per controlar tant l'aplicació dels estudiants com els seus comptes.²⁰¹ Justament, poc temps abans de la mort de Preciado, Azara havia exposat a Floridablanca la idea que havia estat forjant i madurant durant anys: «*Varias veces he tenido impulso de proponer a V.E. el proyecto de reducir esta Casa, y la de Monserrate a una Academia para las bellas artes u otra cosa útil a la Nación*».²⁰²

A més del ressò dels seus escrits encaminats a la creació de l'Acadèmia espanyola a Roma, havia adquirit fama com a protector de les arts i dels artistes desplaçats a la ciutat. Per exemple, vetllà perquè l'escultor català Jaume Folch complís la seva obligació com a pensionat de trametre les obres a la Real Academia de San Fernando.²⁰³ També ho va fer l'altre pensionat en escultura, José Guerra, guanyador repetidament dels premis semestrals que atorgava la Scuola del Nudo.²⁰⁴ Aquests dos escultors arribaren a Roma com a pensionats juntament amb els pintors Agustín Navarro i José Camarón, i es van posar sota la tutela de Francisco Preciado. En canvi, els arquitectes Guillermo Casanova i Ignacio de Haan passaren directament a ser protegits de l'ambaixador espanyol; així, es prefigurava el que aviat seria l'Acadèmia espanyola de les arts a Roma. Tots ells arribaren el 1779 i foren agrupats amb els deixebles de Mengs: Buenaventura Salesa, Manuel Napolí, Francesc Agustín, Francisco Javier Ramos i Carlos Espinosa a la mort del pintor.²⁰⁵ D'altra banda, la Real Academia de

¹⁹⁹ Tellechea 1972, 50.

²⁰⁰ Jordán 1995, doc. 110, 613.

²⁰¹ Jordán 1995, doc. 111, 613.

²⁰² Jordán 1995, doc. 107, 608-9.

²⁰³ Jaume Folch envià a Madrid: l'any 1782 l'*Antinoo del Capitoli*; el 1784 el *Meleagre* i el *Faune* del museu Capitolino, i finalment, el 1786 un relleu de pròpia invenció que representava *La unió del Disseny i la Pintura amb un geni que els corona a tots dos*. ARASF, llig. 1-33/11; llig. 2-40/1; Riera i Mora 1994, 561, i Jordán 1995, 242.

²⁰⁴ ASL, vol. 33 bis, 1754-1848, vegeu els diferents premis assolits per Guerra a Cánovas 1989, i Riera i Mora 1994, annex documental.

²⁰⁵ AAESS, llig. 598, núm. 356, 24/5/1779, i llig. 350 de 1/7/1779. Riera i Mora 1994, 530, i Jordán 1995, 235-236.

San Fernando demostrava la confiança dipositada en el diplomàtic fent possible, gràcies a la seva implicació en el món artístic, que es restablissin les pensions d'arquitectura.

José Nicolás de Azara, finalment, fou nomenat director i responsable dels pensionats, tasca que ja duia terme sense reconeixement formal, amb la seva actuació de protector, educador i mecenes dels artistes. Els Estatuts de la Real Academia de San Fernando de 1757, a l'article XX, «Pensionados en Roma», i a l'article XXI, «Director de los pensionados en Roma»²⁰⁶ evidencien que el paper executat per Azara corresponia al d'un director, molt abans de ser nomenat oficialment. Per exemple, pel que fa als drets i les obligacions tant del director com dels pensionats, el director de pensionats havia d'actuar tal com ho feien altres directors en les seves acadèmies; els pensionats tenien el deure de sotmetre's tant en el camp artístic com en el de conducta al criteri del director; el director havia de supervisar i dirigir els seus estudis informant en tot moment l'Acadèmia de Madrid, i el director s'erigia en mediador entre els estudiants i l'ambaixador o ministre del Rei a Roma. Azara aplegava en un de sol els papers de director i d'ambaixador. També havia de procurar als pensionats l'entrada a museus i escoles per augmentar-ne el rendiment i l'aprofitament de la pensió atorgada. Molt fàcilment podem apreciar en la síntesi d'aquests articles estatutaris que Azara complia tots els requisits de director dels deixebles, fins i tot abans de ser ambaixador.

Entre les obligacions dels pensionats, figuraven la d'obeir el seu director, tenir una conducta apropiada, i enviar a l'Acadèmia en el temps acordat les obres ordenades i algunes d'invenció.²⁰⁷

3.2. L'Acadèmia d'Azara

L'any 1790 es materialitzava el somni d'Azara de fundar una escola nocturna de dibuix, de models del natural i de còpia en guix en el Palau d'Espanya.²⁰⁸ Delegà la direcció de les activitats educatives i administratives en Buenaventura Salesa, el millor deixeble de Mengs en disseny,²⁰⁹ i per a ell es reservà el paper de protector i promotor de les arts.

²⁰⁶ Es basa en la legislació de 1751, *Discípulos en Roma*. Alonso 1976,92, Riera i Mora 1994,547-8 i Jordán 1995, 247.

²⁰⁷ Alonso 1976,92, i Azcue 1193,282.

²⁰⁸ Vegeu els primers intents de fundar una acadèmia a Olarra 1947, 3. Els artistes espanyols estudiaren en l'Ambaixada d'Espanya fins al 1873, en què fou instituïda per E. Castelar, i se n'establí una nova seu a l'exconvent de San Pietro in Montorio (1881), emplaçament que avui encara es manté. Vegeu Barrio 1966-I; Tejerina 1988, 586, n. 332; Jordán 1998, 447; Moleón 2002, 48-63.

²⁰⁹ D'entre tots els deixebles de Mengs, Azara primer pensà en el pintor Francisco Javier Ramos perquè dirigís l'Acadèmia. Finalment, la plaça fou assignada a Buenaventura Salesa: «*V.m.me informa que tiene alguna esperanza de volver a Roma, y como no veo otro medio que el de resucitar el empleo de Preciado, celebraría mucho que fuese así. V.m.podría proponer que serviría dicho empleo con el sueldo que ahí*

Tal com havia predicat, aplicava un model d'acadèmia europeu regida per professionals en les diferents disciplines artístiques, lluny del protagonisme que exercien els consiliaris en la Real Academia de San Fernando.²¹⁰

Azara sempre criticà el poder dels consiliaris en la direcció de l'Acadèmia,²¹¹ ja que considerava que eren els que provocaven la decadència de les arts pel fet de triar professors de poc mèrit:

*«No me admira la escased de obras que v.m.me dice, por que sé en qué consiste la protección de esos señores a las Artes, la qual se reduce a entrar en la Academia para mandarla, embrollar, disparatar, envilecer a los Profesores, y proponer a los de poco mérito, por que son los que más se les humillan y adulan llamándoles tantos Augustos y Mecenas».*²¹²

El nomenament excessiu de pintors de cambra fou una altra prova del mal govern acadèmic assenyalat per Azara: *«No dudo que el regimiento de los pintores de Cámara crecerá cada día a proporción que se abrirán puertas para entrar en dicha Cámara, pero esta abundancia será la señal más segura de carestía»*. S'afegí a aquest cúmul de despropòsits l'atorgament del títol de Real Acadèmia a les activitats d'una escola: *«En Zaragoza han fundado otra de éstas y v.m.no sabe a quién han hecho Director. Es cosa que causa compasión, ni parece creíble. A mí me escribieron, pidiéndome consexos, pero quando vi por dónde comenzaban, ni quise oír hablar más de tal cosa»*.²¹³

En la seva acadèmia, Azara ofería un lloc on estudiar els millors guixos i models del natural. Agrupava els pensionats espanyols sota un mateix director i els facilitava uns estudis comuns i apropiats. Al mateix temps que els podia controlar, els obría les portes per relacionar-se amb artistes capdavanters i amb promotors de les arts del seu entorn cultural. Funcionà fins a l'any 1798, moment en què fou clausurada en proclamar-se la República romana i produir-se la diàspora dels pensionats.

Seguint els passos de Mengs, Azara defensà l'educació teòrica de l'artista, per fugir del nomenat *pintor receta*; tant la seva biblioteca com el seu cercle cultural d'erudits van estar a l'abast dels pensionats i van ser un complement dels seus estudis, de manera que podien assolir una formació teòrica en parangó amb la pràctica.

tiene, que pagándolo el Rey se ahorraría la Academia todo gasto y entraría ganosa en el proyecto». Carta d'Azara a Ramos de 4/11/93 transcrita per Contreras 1959, V, 23. Consulteu les preferències d'Azara per uns artistes en detriment d'altres, a Ciavarella 1979, II, 23; Prados, 1989, 174-175, i Jordán 1988, 447.

²¹⁰ El seu propòsit era situar l'Acadèmia al nivell de les de Roma, Bolonya, Florència i París, i deixar-ne la direcció a càrrec dels especialistes i els professionals de les arts. Així, posava en relleu la problemàtica que les acadèmies estiguessin dirigides per persones il·lustres, com succeïa a Madrid. Vegeu Azara 1780-a, 392.

²¹¹ Vegeu el parer de Mengs en el capítol dedicat a l'Acadèmia de Madrid a la part II d'aquest treball.

²¹² Carta d'Azara a Ramos, 8 febrer 1792, transcrita per Contreras 1959, III, 21-22.

El Palau d'Espanya reuní pensionats de diferents procedències i de totes les disciplines artístiques. Els primers deixebles foren els companys de Buenaventura Salesa, que vingueren sota la direcció de Mengs, i d'altres atrets per la fama del pintor i la ciutat, excepte Francisco Javier Ramos, que exercia de tinent director de pintura en la Real Academia de San Fernando, i Domingo Álvarez, que era director de pintura en l'Escola de dibuix de la ciutat gaditana. D'entre els escultors antics, encara hi havia a Roma Pascual Cortés.

L'any 1790, l'Acadèmia al Palau d'Espanya funcionava a ple rendiment, és a dir, com a escola i com a residència de pensionats. Azara, satisfet, informà el comte de Floridablanca de l'aplicació dels seus alumnes i de l'èxit que aquests havien aconseguit participant com a artistes en el túmul erigit a Carles III, sota la seva direcció:

«[...] *los tres muchachos Pintores [Espinosa, Salesa i Napoli] que están a mi cuidado continúan portándose mui bien, y que estudian con mucha aplicación y provechos, especialmente en la Academia del modelo que yo les he establecido en este propio Palacio, para tenerlos más recogidos, y que estudien con mayor comodidad*». ²¹⁴

Protecció que sempre amplià mirant d'aconseguir encàrrecs per als seus pupils a fi de proporcionar-los una bona formació pràctica: «*Ahora les he proporcionado varios Quadros para la Beatificación que se hará este mes de Mayo en S. Pedro del Beato Ibernon*». ²¹⁵ En la mateixa carta, també notificava la tramesa de dues figures de nens de l'escultor Cortés, còpies de l'Antiguitat trobades a Villa Pinciane per ser regalades al Rei, peces que van ser admirades pels antiquaris per la seva bellesa i expressió. ²¹⁶

La fama d'Azara com a protector dels pensionats animà els responsables de la Real Academia de San Fernando i de les Escoles de Cadis i Barcelona per enviar alumnes sota la seva direcció. ²¹⁷

²¹³ Carta d'Azara a Ramos, 2 gener 93, transcrita per Contreras 1959, IV, 22,.

²¹⁴ AHN, llig. 3914, carta d'Azara a Floridablanca de 9/3/1791, transcrita per Jordán 1995, doc. 128 i García Portugués 2000-I, doc. 67.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Descriu aquestes peces com un nen que plora i un altre que riu perquè el primer li ha robat un ocell. Vegeu altres obres de Cortés a l'Accademia di San Luca a Cánovas 1989, 167.

²¹⁷ Ceán Bermúdez destacà el paper protector d'Azara en la biografia de Silvestre Pérez: «*Dedicado al estudio de los monumentos de la antigüedad y de los mejores modernos que halló en aquella gran metrópoli, hizo tales adelantamientos que consiguió la protección de su paisano el señor Azara, quien le distinguía i recibía en su palacio a todas horas*», Llaguno-Ceán 1829, IV, 336-340, transcrit per Moleón 2003, 280, i els pensionats Pérez i Castillo el descriuen: «*como persona tan benéfica e ilustrada [...] con su dictamen y aprobación arreglará Vmd.sus estudios, y deliberará las obras en qe.haya de ocuparse; sin qe.pueda variar lo resuelto, ni salir de Roma sin su licencia expresa*». AAESS, llig. 362/28, Instrucción 1791, punt núm. 2, transcrit per Rodríguez Ruiz 1992, 33, i Moleón 2003, 281-3; Ventura Rodríguez escriví a Azara notificant l'arribada del seu nebot. A més de demanar-li que el protegís, l'elogiava i li agraïa el seu paper benefactor: «*Lleno de agradecimiento pr. Los favores y honras que há merecido de V.S.y yo, como tan interesado en sus satisfacciones, me veo en la obligación de manifestar a V.S.la que reconozco. Los Profesores de las bellas Artes, somos deudores á V.S.del bien que nos resulta por el que*

L'any 1790 l'Escola de Barcelona enviava pensionats a Roma Francesc Bover i Francesc Rodríguez per tal que es formessin en escultura i pintura. Poc després, la Junta de Comerç acceptava Manuel Oliver com a pensionat gràcies a la recomanació expressa del diplomàtic, perquè des de feia alguns anys estava demostrant el seu aprofitament en l'Acadèmia romana.²¹⁸

L'any 1794, de l'Escola gaditana arribaren a Roma Manuel Roca Rodríguez, Manuel Montano, José García i Juan José Ramonet, seguint els passos del seu director, Domingo Álvarez, que havia gaudit durant alguns anys dels privilegis d'estar junt amb Azara.²¹⁹

Del grup d'arquitectes madrilenys, dos foren pensionats per la Real Academia de San Fernando, Evaristo del Castillo i Silvestre Pérez,²²⁰ i la resta, Jorge Durán, Isidro González Velázquez,²²¹ Eusebio María de Ibarreche i Miguel Olivares ho foren del Rei.²²² Per a tots ells intercedí el comte de Floridablanca²²³ i, en el cas de Velázquez, també intervingué el seu mestre Juan de Villanueva,²²⁴ que es posà en contacte amb Azara, per «suplicar de su afecto el favor é instrucción que necesita para dirigir sus

se sirve hacerlas, y hará; y yo el más múnico [sic], en nombre de todos, doi a V.S. las más expresivas, debidas gracias». AAESS llig. 598, fol. 359, transcrit per Moleón 2003, 203.

²¹⁸ Oliver fou premiat per la Scuola del Nudo el 1788. AASL, vol. 33 bis, 1778. Vegeu Pietrangeli 1959 i Pietrangeli 1962; Cánovas 1989, 167-168; Riera i Mora 1994, 512-513; Jordán 1995, doc. 123; Subirana 1998, 403; García Portugués 2000-I, doc. 68, 69 i 70.

²¹⁹ Vegeu l'estudi de l'origen d'aquesta Escola a Orozco 1973, 23-31.

²²⁰ A Roma, havien d'assistir a les càtedres relacionades amb matemàtiques, aritmètica, hidrostàtica, hidrometria, perspectiva, trigonometria, i altres. La dificultat fou que no existia un estudi públic d'arquitectura, per tant era tasca del director dels pensionats proporcionar els professors més doctes i més adients, així com vetllar per a una pràctica adequada. Recordem que al seu voltant tenia dos magnífics representants del que significà la teoria i la pràctica, Francesco Milizia i Pedro José Márquez. Vegeu en què consistí el pla d'estudis i la formació que havien d'assolir, segons els informes que feia tres dècades havia dictaminat José de Hermosilla, un reglament excessiu i obligatori, encara vigent. Alonso 1976, 99-102.

²²¹ Conegut en la documentació i obres signades per Isidro Velázquez.

²²² AAESS, llig. 365, doc. 54-55, i llig. 458, doc. 171. Segons la carta del 4/6/1794 d'Azara al duc d'Alcúdia, eren sis els estudiants d'arquitectura que hi havia a Roma; quatre pagats pel Rei i els dos restants per l'Acadèmia. Vegeu Contreras 1959, IX, 27 Tejerina 1988, 586, n. 335; Moleón 2003, 197.

²²³ Carta de Floridablanca a l'Acadèmia de Madrid, de 23 d'abril de 1791, per enviar Pérez i Castillo com a pensionats a Roma. Floridablanca superava així el sentiment d'autosuficiència dels acadèmics madrilenys. Era palesa la rivalitat entre els que havien marxat a l'estranger com a pensionats i aquells que no ho feren, els quals defensaven que a Espanya es podien preparar tan bé com els que estudiaven a l'estranger. Això provocà que se suspenguessin les pensions entre 1769 i 1778 i de nou de 1784 a 1791, moment en què dos arquitectes, a instàncies de Floridablanca, pogueren anar a Roma com a pensionats. Bédat 1989, 266-271; Sambricio 1986, 389-399; Moleón 2002, 48-63. Pérez i Castillo es presentaren a Azara amb una carta de recomanació i una instrucció de les seves obligacions. ARASF llibre 3/85, fol. 164-167 i una còpia de la *Instrucción* dins AAESS, llig. 362/28; documents citats per Moleón 2002, 49.

²²⁴ Villanueva i Azara es coneixien des del viatge del diplomàtic a Madrid, entre els anys 1774 i 1776. Azara visità El Escorial, i proposà diverses iniciatives per finalitzar la primera fase constructiva de la Casita del Príncep i els seus jardins; Villanueva era aleshores l'arquitecte del príncep i els infants. Tornaren a coincidir l'any 1801, abans que Azara s'incorporés a la segona ambaixada a París (1801-1803). Azara visità Aranjuez i intervingué en el traçat dels jardins del Príncep, i en la primera fase del projecte de reforma de la Casa del Labrador i les drassanes. Villanueva era l'arquitecte major de Carles IV. Vegeu Moleón 2003, 316, n. 332.

estudios [els d'Isidro Velázquez]. *Nadie como V.E.tan apasionado y conocedor de la Arquitectura, podrá indicarle los mejores ejemplos que debe observar, y seguir*».²²⁵

Justament Velázquez ens llegà un testimoni de la bona aliança i amistat entre els pensionats: una aquarel·la dibuixada d'un paisatge d'Ariccia i Castel Gandolfo on sortien tots plegats. La llegenda descriu l'escena:

«El sábado de Pasqua de Pentecostés se hizo la presente Cabalcata compuesta de 1º Velázquez, 2º Castillo, 3º Pérez, 4º Cortés, 5º Salesa y 6º Fini, Saliendo de Frascati á Lanice, pasando también pr.Albano á Marino donde comimos, luego salimos de éste pasando pr. Grota Ferrata, donde vimos las famosas Pinturas á fresco del Dominicino»».²²⁶

Les col·leccions d'Azara, i la mateixa Roma entesa com a museu, assumiren una missió consubstancial a la tasca docent que havia de desenvolupar en la seva Acadèmia. Oferien als alumnes una formació plena de models de l'Antiguitat clàssica, i els proporcionaven una part teòrica, afegida a la part pràctica tangible. Azara es preocupà d'adquirir un patrimoni artístic selecte basat en un criteri històric, de manera que configurà un conjunt modèlic tingut en compte per altres erudits il·lustrats i essencial per a la preparació dels seus tutelats. La seva biblioteca també complí aquesta funció, ja que oferia llibres de temes on els deixebles es podien inspirar.

Així, els pintors pensionats sota la seva tutela disposaren de bons models per copiar en els diferents museus de la ciutat i en les col·leccions d'Azara. La lectura de les *Obras de Mengs* (1780) i els deixebles del pintor, els quals exercien de professors en l'Acadèmia del nostre mecenes, fomentaren propostes de models a seleccionar en els ensenyaments. No obstant això, la mediocritat tant dels docents com dels alumnes, i el fet que no estiguessin alertes de la pintura d'un artista com Jacques Louis David, probablement per l'admiració d'Azara per Mengs, no permeté que aquests artistes sota la seva empara fossin brillants. A conseqüència d'això, els pintors, un cop acabades les seves pensions, alguns obtingueren càrrecs en la docència i establiren bases dogmàtiques, però no arribaven a exercir una gran influència en la renovació pictòrica.²²⁷

Facilità als arquitectes l'estudi de les ruïnes clàssiques. Sota les seves ordres feren un treball de recerca de materials de construcció antics, de les distribucions i del coneixement *in situ* de les vil·les romanes, de la mà dels seus amics i col·laboradors,

²²⁵ Carta de Floridablanca a Azara de 8/11/1791 i de Villanueva a Azara de 5/11/1791, transcrites per Jordán 1995, doc. 141, 637-368, i Moleón 2003, 314.

²²⁶ BN Barcia 1161, transcripció Moleón 2003, 318.

²²⁷ Consulteu Moratín 1793-97, 583-587; l'estudi de García Portugués 2004, i la incidència estètica d'Azara en els pintors valorada per Moratín en el capítol dedicat als llibres de viatges en la part II d'aquest treball.

Francesco Milizia i Pedro José Márquez.²²⁸ Afegí a la part teòrica, la pràctica, i, en aquest cas, el resultat fou brillant. De l'entorn d'Azara van sortir uns arquitectes dignes, amb un bon nivell, que van aplicar l'arquitectura neoclàssica arreu d'Espanya.

Així mateix marcà les pautes de l'estudi de l'escultura, en consonància amb el pensament estètic d'Antonio Canova. Per tant, una de les visites obligades dels seus pensionats consistí a anar al seu taller i al d'altres escultors cèlebres. Azara sempre havia defensat que per ser un bon escultor s'havia de superar l'estadi de modelar i reproduir en marbre; un procés llarg però ineludible per a tot artista. És un criteri molt semblant al que tenia Canova:

*«Visti poi tali scultori invecchiarsi quasi nel modellare, ne mai metter marmo, diceva asser necessario s'avvezzi per tempo il giovinetto a maneggiar lo scarpello e la mazza, se pur esser brama statuario: ché v'ha la differenza fra il modellatore e lo statuario, ché è fra il disegnatore e il pittore. Saper trattare il marmo in uno è come saper dipingere nell'altro [...] Due cose dunque alterni il giovane: matita e scarpello: questi sono gli strumenti che lo guidano all'immortalità».*²²⁹

Per això, talment com va fer amb Pascual Cortés, a qui va fer treballar el marbre en les dues bacants que foren col·locades a les escales del Palau d'Espanya,²³⁰ Azara proposà a la Junta que els pensionats catalans participessin en obres reals, destinades a guarnir l'Edifici de Llotja. Així, els seus tutelats obtenien un encàrrec seriós que els motivaria a l'estudi i, al mateix temps, proporcionaria a l'Escola de Barcelona uns bons models basats en l'Antiguitat clàssica.

Els pensionats espanyols no sentiren la inclinació de ser gravadors, tot i tenir al seu voltant un dissenyador tan bo com Buenaventura Salesa i els gravadors Giuseppe Cades (1750-1799), Giovanni Volpato i Raffaello Morghen.²³¹ Tot i així, el gadità José García, un cop a Espanya, s'especialitzà en el nou vessant d'aquesta disciplina, la litografia.²³²

En definitiva, Azara els facilità l'accés a visitar les millors col·leccions,²³³ a consultar les biblioteques més importants, a relacionar-se amb possibles mecenes i amb

²²⁸ Márquez aglutinà la colònia d'arquitectes espanyols, alguns dels quals participaren en les excavacions a Villa di Mecenate i en els seus estudis de les vil·les romanes. García Sánchez J. 2002, 33 i 41.

²²⁹ Brusatin 1989, XXXV, 30-31; Riera i Mora 1994, 679-680.

²³⁰ AGS, Estat, llig. 5001, transcrit dins Jordán 1995, doc. 95 i García Portugués 2000-I, doc. núm. 52, i AEES, llig. 360, f. 6, transcrit dins García Portugués 2000-I, doc. núm. 54.

²³¹ Segons Azara, els artistes consideraven el gravat d'una categoria inferior a la pintura: «*Con todo esto todos quieren ser pintores, y les parece menos valer dedicarse a la escultura ni al grabado*». Vegeu Contreras 1959, carta IX, 27, Azara-Ramos de 13 abril 96. Vegeu el nivell del gravat a Itàlia segons Azara i Moratín a l'estudi de García Portugués 2004, i en el capítol dedicat al gravat en la part III d'aquest treball.

²³² Orozco 1973, 19-28.

²³³ Les col·leccions de l'Antiguitat més visitades foren les de Villa di Medici, Villa Albani, Galeria Colonna, Palau Borghese, Palau Farnese, el Pio Clementino, les Estances Vaticanes; els monuments més

els artistes més importants del moment. Aquesta preparació els permeté fer de cicerone d'altres viatgers, com fou el cas de la visita de Leandro Fernández de Moratín als tallers de Giuseppe Cades i Antonio Canova²³⁴ acompanyat pels pensionats Pérez i Ibarreche.

Van poder familiaritzar-se amb les obres dels grans mestres del renaixement, estudiar els monuments que a Espanya només es coneixien a través de les estampes, llibres i gravats, i participar en els cercles artístics dels debats més punyents i actuals. Amb Azara tenien un interlocutor molt vàlid de l'estètica del moment, i un mediador que els subministrava contactes amb els artistes de l'Acadèmia francesa a Roma.²³⁵

Com a ambaixador, Azara havia de protegir nombrosos compatriotes, civils i eclesiàstics residents o de pas per la ciutat.²³⁶ Sempre anà més enllà de les seves atribucions, fins i tot, a més de trametre la documentació que necessitaven, en ocasions els donà diners perquè poguessin sortir de Roma.²³⁷ Especialment durant l'ocupació francesa, quan les activitats dels antiquaris i les del mercat es paralitzaren i les pensions resultaven insuficients. Per exemple, es lamentava de la mala sort dels alumnes que, tot i haver trobat el bon camí, es veien quasi en la necessitat d'abandonar «...sopena de morir de hambre, pues no hai quien les ordene una obra, ni los antiquarios han vendido en todo este año el valor de un real». ²³⁸ Aquesta preocupació fou extensible als pensionats catalans. Tot i així, la seva Acadèmia funcionava perquè «Valeja [Salesa] y sus compañeros continúan aquí como pueden sus estudios». ²³⁹

Per la seva tasca i ajut als pensionats, així com per descobrir el veritable dòric a Villa di Mecenate i proporcionar models a la Real Academia de San Fernando, li fou atorgat el títol de consiliari (1794), nominació afegida al títol d'acadèmic d'honor (1774).²⁴⁰

apreciats foren: el Foro Romà, la Columna de Trajà, l'Arc de Constantí, entre altres. Moratín 1793-97, 326-349 i 568-570, i el pla d'estudis d'Azara vist per Moratín a García Portugués 2004.

²³⁴ Moratín 1793-97, 584, 17/4/1794. Cades retratà Moratín, vegeu carta del literat a Melón del 30/7/96 transcrita per Andioc 1973, 211 i 212 n. 4. Andioc, 1967, 156, recull la realització de Cades del retrat de Moratín amb data de nov. 95. La visita a Antonio Canova a Tejerina 1988, 335, n. 53.

²³⁵ L'aproximació fou determinant quan refugià en la seva ambaixada els francesos que fugien de la tensió originada per la mort de Bassville (1793). Vegeu les *Memorias* a Azara 1799-1804. Sánchez Espinosa 1994-I i 2000, 7 i ss.; García Sánchez J. 2002, 41, n. 13, i Moleón 2003, 286-287.

²³⁶ Entre altres funcions, havia de vigilar els pidolaires, arreglar dispenses eclesiàstiques per matrimonis, encarregar-se dels pròfugs i els perseguits per la policia, dels plets, dels patrimonis dels espanyols. A més del funcionament del Palau d'Espanya, dedicava habitualment a la correspondència entre deu i dotze hores diàries, i encara tenia temps per a les seves afeccions artístiques i literàries. Vegeu més informació a Olaechea, 1965, 126-129.

²³⁷ Bourgoing 1804, 34, 49, 71-73, 77, 150, 218, 239-240, i Haute 1912, 240; León-Sanz 1981, 54.

²³⁸ Azara comenta a Ramos les dificultats que tenen els artistes: passen fam i es veuen obligats a realitzar altres feines i a aprendre altres oficis no artístics per sobreviure. Vegeu la transcripció de les cartes a Contreras 1959, 23-26, VI i VII, del 12/2/1794, 5/5/1794 i 15/7/1795, i García Portugués 2000-I, 34.

²³⁹ Contreras 1959, carta IV, 23, Azara-Ramos, del 2 gener 93.

3.3. Els primers pensionats sota el seu emparament

El grup de pensionats més afavorits dins del cercle cultural del nostre defensor de les arts foren els arquitectes espanyols. Per a la seva instrucció, comptarem amb dues de les figures més prestigioses, Francesco Milizia i Pedro José Márquez, així com dels coneixements en la matèria del mateix Azara. Cal destacar-ne Silvestre Pérez i Isidro Velázquez, no per ser els favorits d'Azara, que ho foren, sinó per la repercussió que el primer tingué a Catalunya, a través de l'amistat amb Antoni Celles Azcona (1775-1835), de qui fou professor, i Velázquez pel seu treball a les illes Balears, on coincidí amb altres artistes catalans.

Silvestre Pérez, pensionat per la Real Academia de San Fernando a Roma (1791-1796), meresqué l'ajut i les recomanacions d'Azara per la seva aplicació. Talment com els altres arquitectes pensionats, fou introduït en els cercles artístics de prestigi, com el de Giuseppe Valadier.²⁴¹ Conegué Francesco Milizia i hi col·laborà,²⁴² i es relacionà amb els arquitectes de l'Acadèmia francesa a Roma, François Fontaine (1761-1853) i Charles Percier (1764-1838), entre altres.²⁴³ Amb Márquez, seguidor de Vitruvi, viatjà pels voltants d'Òstia per estudiar *in situ* les restes arqueològiques de les vil·les romanes. Dibuixà els plànols de Villa di Mecenate, com també el seu company de pensió Evaristo del Castillo.²⁴⁴ En tots dos s'aprecia el nou concepte en l'estudi i la comprensió de l'edifici antic i el seu espai.²⁴⁵ Aquests contactes significaren per a Pérez i els altres pensionats arribar a concebre l'arquitectura partint de la justificació de l'antic com a base. Aquesta formació repercutirà en obres posteriors i influirà en la docència de la Real Academia de San Fernando.²⁴⁶ N'és un deixeble el català Antoni Celles, el qual, guiat pel seu professor i gràcies a l'interès de la Junta de Comerç barcelonina, seguirà els passos del seu mestre a Roma.²⁴⁷

²⁴⁰ ARASF 39-6/1, 19/7/1794; BN ms. 20088,3, 13/8/1794; AAESS llib. 365 24/9/1794; García Melero 1990, 368; Jordán 1995, doc. 178, 179, 180 i 181; Jordán 2000, 66; Moleón 2003, 290.

²⁴¹ Valadier destacà en els seus dissenys pel fet de donar la mateixa importància a totes les parts i trobar una predilecció per les formes geomètriques elementals. Kaufmann, 1974, 133.

²⁴² La correspondència de Pérez a Bosarte (secretari de la Real Academia de Madrid) descriu la mediació d'Azara i la seva relació amb Milizia. ARASF, armari 1, llig. 43, i 62-2/5; Corona 1948, 158; Sambricio 1973, 50; Sambricio 1986, 264; García Melero 1990, 369; Moleón 2003, 260-261.

²⁴³ L'Ambaixada espanyola fou refugi d'artistes francesos. Vegeu Corona, 1948, 158; Sambricio 1973, 50; Sambricio 1986, 269; García Sánchez 2002, 41, n. 13. Novament l'actuació d'Azara consolidà unes relacions que a la llarga resultaren beneficioses per a tots els pensionats.

²⁴⁴ Amb la seva mort prematura, el 1798, es truncà la seva trajectòria artística.

²⁴⁵ No consistia a admirar les ruïnes i aixecar estudis perfectes i detallats, sinó a comprendre l'edifici i el seu espai. Montaner 1990, 261.

²⁴⁶ Es preocupà més pels problemes urbanístics i la integració de l'arquitectura en la ciutat. Sambricio 1986, 227.

²⁴⁷ Vegeu García Portugués 2002, t. III, vol. II, 143-157 i el capítol dedicat a l'arquitectura catalana en la part III d'aquest treball.

Azara supervisà de molt a prop els treballs de Pérez i Castillo, fent-los participants de les troballes en les excavacions a Villa di Mecenate. Aconseguí per a ells una pròrroga de les pensions.²⁴⁸ Al mateix temps, la Real Academia de San Fernando adquiria dels pensionats un gran nombre de dissenys de ruïnes i dels vestigis romans més cèlebres.²⁴⁹

A la Junta ordinària del 3 d'agost de 1794 es llegí una carta de Pérez i Castillo,



5. Dibuix de la reconstrucció de Villa di Mecenate (1794). (Márquez 1812)

en la qual comunicaven l'aixecament de plànols geomètrics dels fragments descoberts a la Villa di Mecenate (Tívoli).²⁵⁰ Azara, com sempre, a més de proporcionar-los contactes, també utilitzà els treballs per als seus propòsits: l'estudi de la seva excavació. És per això que els arquitectes van trigar a trametre proves del que feien per complir els requisits exigits per la Real

Academia.

Al cap de dos anys d'estudi, enviaven els primers dibuixos a Madrid: setze làmines que representaven les ruïnes del fòrum romà; les restes del temple de Júpiter Stator, dibuixades per Pérez, i del temple d'Antoni i Faustina, per Castillo. Aquestes obres repetien els estudis que Juan de Villanueva havia realitzat feia trenta anys,²⁵¹ i que, anys més tard, a l'inici del segle XIX, també copiarà el català Antoni Celles. El 3 de juliol 1796, Pérez i Castillo comunicaven el seu retorn a Espanya, i adjuntaven els dibuixos del pòrtic d'Octàvia i Lúvia i del Teatro di Marcello.²⁵²

El deixeble de Juan de Villanueva, Isidro Velázquez, arribà a Roma com a pensionat extraordinari del Rei (1794). No se n'han trobat lliuraments a la Acadèmia de Madrid, per tant, cal suposar que ho feia directament al seu mestre.²⁵³ Com els altres pensionats, seleccionà els mateixos models: sis làmines del temple d'Antonino i Faustina, i el temple de Vesta a Tívoli; complia, així, l'itinerari de formació acadèmica prèviament establert.²⁵⁴

²⁴⁸ AAESS, llig. 362/28, transcrit per Moleón 2002, 50.

²⁴⁹ Consulteu la correspondència d'Azara i la d'aquests pensionats amb Isidoro Bosarte, ARASF llig. 62-2/5 i 86/3 a García Melero 1990, 339-368; Jordán 1995, doc. 180, i Cacciotti-Mora 1996, 72. Sobre la participació d'aquests arquitectes a Márquez 1812; Contreras 1959, núm. V i VIII; Sambricio 1975; Rodríguez 1986, 21 ss.; Cacciotti 1992, 179-181, i Moleón 2003, 290-291.

²⁵⁰ Aquests dibuixos es conserven a l'ARASF i concretament el de la il·lustració s'edità en Márquez 1812.

²⁵¹ Sambricio 1973, 43-57; Sambricio 1986, 220; Arbaiza-Hera 1994, 344-345; Jordán 1995, doc. 156; Moleón 2002, 50, i Moleón 2003, 288

²⁵² ARASF llig. 49-6/1, Moleón 2002, 48-63.

²⁵³ AEES llig. 598, fol. 364, Moleón 2002, 48-63.

²⁵⁴ ARASF llig. 15-1/1 i llig. 43-2/1 sobre el dibuix premiat al Concurs Clementino (1795); vegeu les il·lustracions a Barcia 1906, 1170, i 1185-1198; García Sánchez J. 2002, 39; Moleón 2002, 48-63; Moleón 2003, 318-319.

Presentà altres treballs amb vistes i perspectives: dibuixos geomètrics de les termes de Dioclecià, les ruïnes de l'Amfiteatre Castrense i de l'Arc de Constantí, i altres dibuixos testimonis de la seva visita al Museu Pio Clementino, Capitolino, Villa Albani i el Vaticà. Copià el grup de Canova, *Venus i Adonis* (1795), i una secció longitudinal d'un sepulcre concebut com un temple rodó d'ordre dòric projectat dins d'una muntanya artificial.²⁵⁵

La influència d'Azara en la formació d'Isidro Velázquez és evident en l'elecció dels models: dibuixà el pòrtic dòric de Villa di Mecenate a Tívoli i tres temples de la Magna Grècia a Paestum (1794).

El més important de la col·laboració dels arquitectes Pérez i Velázquez amb l'arqueòleg Márquez fou l'absorció que van fer del pensament estètic difós per Azara, d'acord amb les pautes de l'arquitecte i teòric Francesco Milizia. La carta de Silvestre Pérez a Isidoro Bosarte descriu el valor de les ruïnes; n'és un exemple el fragment que transcrivim a continuació:



6. I. Velázquez, *Dibuix alçat del Temple de Posidó a Paestum* (1794). (BN, Barcia, 1197)

*«No me costará trabajo el seguir las máximas de Vm. y venerar la antigüedad como madre de la Arquitectura: la considero el espejo donde debemos mirarnos continuamente yá tenía yo formado este concepto della antes de venir á Italia, pero después que estoi en Roma y he visto estos preciosísimos restos del antiguo me he persuadido que sin su observación rigurosa no se puede dar un paso. No me alucinan á mi las opiniones de algunos modernistas, ni me expantan Vaticanos; aprecio más un descuido de los antiguos donde siempre hallo algo que aprender que el mejor acierto de los modernos; la mayor parte de las obras de éstos es menester estudiarlas para huirlas, no para imitarlas».*²⁵⁶

Una altra prova del pes estètic d'Azara exercit en aquests dos arquitectes es detecta en l'afecció de tots dos per reunir una petita col·lecció de bons models. Segons l'expedient personal de Pérez, l'arquitecte llegà a la Real Academia de San Fernando vuit estampes de Rafael gravades per Volpato i Morghen vuit més sobre dibuixos de l'*Aurora* de Guido Reni; sis miniatures d'Hèrcules, i altres dibuixos.²⁵⁷

Velázquez, així mateix, durant la seva estada a Itàlia configurà per a l'arquitecte Villanueva una col·lecció de vuitanta buidatges de les parts més prestigioses de les architectures conservades i els millors fragments de l'Antiguitat romana i grega.

²⁵⁵ Barcia 1906, 1161-1204 i 1252.

²⁵⁶ ARASF llig. 62-2/5, transcrita per Moleón 2002, 48-63. S'aprecia la sintonia amb l'edició d'Azara de les *Obras de Mengs* (1780), perquè en cap moment descarta els moderns, ans al contrari, li són una eina de referència. Vegeu el nostre estudi de l'estètica defensiva per Azara en la part II d'aquest treball, i els nostres avançaments García Portugués 2005-II i 2006-I.

L'objectiu era obtenir uns bons models per a l'estudi dels deixebles del seu mestre. Villanueva els disposà al Museu de Pintura i a l'Observatori Astronòmic, i més tard van passar al Museu del Prado. El mes de gener de 1797 presentà a la Junta ordinària de l'Acadèmia de Madrid deu plànols, sis del temple de Vesta a Tívoli i quatre del de Posidó a Paestum, per tal d'assolir el títol d'acadèmic de mèrit.²⁵⁸

No és una coincidència que els bustos dels filòsofs de la col·lecció d'Azara anessin a decorar les sales de la Casa del Labrador a Aranjuez convertida en palau per Carles IV, on Isidro González Velázquez realitzà una recreació neoclàssica molt depurada, denominada d'estil pompejà.²⁵⁹

Dels pensionats per Carles IV, sabem que Jorge Durán arribà a Roma el 1794 procedent de París. Es conserva d'aquest període el projecte d'una plaça circular porticada que incloïa un temple rodó pensat per a la Puerta del Sol, que recordava el Panteó romà.²⁶⁰ Fou premiat el maig de 1795 per l'Accademia di San Luca²⁶¹ i Azara veié en ell moltes possibilitats.²⁶² Però, com Evaristo del Castillo, moria prematurament l'any 1798, i es truncava la seva brillant carrera. Miguel Olivares Guerrera, un altre arquitecte pensionat destinat a Roma, obtenia el títol d'acadèmic de la de San Luca per un projecte de mausoleu (1792). Tornava a repetir temes que prèviament havia realitzat, com el model del Panteó (1787).²⁶³ A Eusebio María de Ibarreche, la Real Academia de San Fernando li atorgava el títol d'arquitecte, segons la Junta ordinària del 5 de gener de 1794, pel projecte d'una «Casa de Baños».²⁶⁴

Per l'Acadèmia d'Azara també passaren deixebles de la recent Escuela de Nobles Artes de Cádiz, dirigida per Domingo Álvarez (1788).²⁶⁵ A l'Escola gaditana, Domingo establí un reglament, incorporà models portats de Roma i disposà una biblioteca amb edicions de Vitruvi, Palladio, Alberti i altres llibres d'història i de viatges. Va procurar

²⁵⁷ Sambricio 1973, 45.

²⁵⁸ Moleón 2003, 318-321.

²⁵⁹ Vegeu la disposició de la col·lecció d'Azara descrita per Elvira 1994, 61, i Jordán 2003, 56-68.

²⁶⁰ Sambricio 1986, 275 i 277; Rodríguez Ruiz 1992-I, 26 i 27 n. 49, Moleón 2002, 48-63.

²⁶¹ El maig de 1795 obté el primer premi a l'Accademia di San Luca. En la prova de dibuix de «repente» presentà un dibuix de planta i alçat d'un arc triomfal per a Pius VI; per a la prova de dibuix de «pensado», un projecte de capella sepulcral amb cripta i dependències annexes, elevat sobre una plaça circular. Cánovas 1989, 155-209; Rodríguez Ruiz 1992, 26-27; Riera i Mora 1994 apèndix documental; Jordán 1995, doc. 201; Moleón 2002, 48-63; Moleón 2003, 301.

²⁶² El 10 de gener de 1796 fou presentat el memorial de Jorge Durán a l'Acadèmia de Madrid, amb la finalitat d'obtenir el títol d'acadèmic arquitecte. Va ser aprovat com a acadèmic de mèrit. Azara comunicà a Bosarte: «Durán a partido de Roma para restituirse a España. Quando esté aí, y lo probarán, verán lo que sabe hacer por sí». Moleón 2003, 302-304.

²⁶³ Cánovas 1989, 162; Moleón 2002, 48-63.

²⁶⁴ Pensionat el 13 d'octubre de 1793. Moleón 2002, 48-63; Arbaiza-Heras 2000-2002, i Moleón 2003, 312.

²⁶⁵ Vegeu la primera Junta de 14 de febrer de 1789 a Orozco 1973, 28.

que tingués les característiques apropiades d'una escola il·lustrada, d'acord amb el seu aprenentatge a Roma. Antonio Ponz descriví l'Escola així:

*«La casa donde está la Escuela de Dibujo es una de las más suntuosas de Cádiz y mejor situada, [...]. Se halla ya provista la Escuela de una competente porción de yesos que se han conducido de Roma, y fueron a elección del Excmo. Sr. D. Joseph Nicolas de Azara, Embajador de S.M. en aquella Corte».*²⁶⁶

L'Escola de Cadis, afí a la bellesa ideal del cercle estètic d'Azara, enviava a Roma els pensionats Manuel Roca Rodríguez, José García, Manuel Montano i Juan José Ramonet.²⁶⁷ Preocupat per ells i per les seves possibilitats artístiques, Azara comunicà al seu amic Ramos:

*«La guerra ha encallado las artes y los profesores de todas especies se mueren de hambre. Me han enviado de Cádiz cinco muchachos para estudiar, pero están tan atrasados que necesitan olvidar quanto les había enseñado aquella Academia. Con todo esto todos quieren ser pintores, y les parece menos valer dedicarse a la escultura ni al grabado».*²⁶⁸

El destí d'aquests gaditans fou la docència, com la majoria dels pensionats. Roca, García i Montano foren nomenats ajudants de pintura de l'Escola de la ciutat (1803). Montano arribà a tinent director de pintura (1805); Manuel Roca destacà com a retratista i ocupà la plaça de director que Álvarez havia deixat vacant (1812), i García derivà cap a la litografia, i obtingué una pensió per anar a París. Tots tres assoliren el grau d'acadèmics de mèrit (1843).²⁶⁹ De Juan José Ramonet, l'única notícia que en tenim és que fou premiat per l'Accademia di San Luca el setembre de 1797 per un estudi de plecs d'un jove amb túnica.²⁷⁰

²⁶⁶ Ponz [1772-94] 1947, XVIII, 14. Vegeu AAESS llig. 357 i 358 on figura l'enviament de «*yesos de las mejores estatuas antiguas para Cádiz*». Cacciotti 1993, 48-49, n. 38.

²⁶⁷ Vegeu la trajectòria artística d'aquests pensionats a Banda 1984, 129-140, i Jordán 1998, 439. Vegeu la carta d'Azara a Francisco de Huarte en què assumeix la seva responsabilitat, datada el 6/1/1796: «*De contado tendrán en mi propia casa la comodidad de dibuxar el desnudo y los mexores Yesos de Roma, teniendo esta escuela establecida en ella para los Pensionados del Rey que hai aquí. Luego, según el talento y inclinación que descubra cada uno, podrán aplicarse a aquel ramo de las Artes que le sea mas [h]omogéno y proporcionado.*». Transcrita dins Jordán 1995, doc. 206.

²⁶⁸ Contreras 1959, carta IX, 27, Azara-Ramos 13 abril 96.

²⁶⁹ Orozco 1973, 19-28.

3.4. Els pensionats catalans

L'any 1790 la Junta de Comerç sol·licitava a Azara que acceptés sota la seva tutela els deixebles premiats per l'Escola Gratuïta,²⁷¹ el pintor Francesc Rodríguez i l'escultor Francesc Bover.²⁷² Abans de finalitzar l'any, assumia la seva responsabilitat de tutor i informava la Junta sobre l'educació que rebrien els pensionats:

*«Desde ahora puedo asegurar V.SS., que los dos mencionados jóvenes asisten todas las noches [ratllat «estudian» y «estudian en»] al dibujo del natural y del Yeso en la escuela que he dispuesto yo en este R.¹ Palacio para los Pensionados de S.M. Espero que con su aplicacion y talento [ratllat «lograrán»] llegarán [ratllat «los mencionados jóvenes»] à conseguir mayores conocimientos y habilidad en su profesion».*²⁷³

En el mateix comunicat proposava un nou pla d'estudis que els permetés conèixer els grans mestres i reduís els lliuraments obligatoris imposats pel reglament de l'Escola. Aquest pla era diametralment oposat al plantejat per la Junta de Comerç, ja que el propòsit d'Azara era que els artistes aprenguessin a perfeccionar-se en comptes d'ocupar el temps treballant per complir encàrrecs:

«el Plan de Estudios con que estos jóvenes vienen acompañados [ratllat «es imposible»] ès diametralmente opuesto al fin [ratllat «con que se les ha embiado»] que traen de perfeccionarse, pues segun èl les falta materialmente el tiempo para hacer las obras que se les encargan; y de esta suerte vendrian estos Pensionados à Roma à trabaxar y no à estudiar; que ès lo que deben hacer, si han de lograr su intento».

La Junta acceptà la proposta d'Azara i li atorgà plena confiança i suport.²⁷⁴

Als dos pensionats catalans, el mes d'abril de 1791 s'hi afegí Manuel Oliver, que estudiava a la Scuola del Nudo dell'Accademia di San Luca des de l'any 1788.²⁷⁵ La

²⁷⁰ Cánovas 1989, 182 làmina 23, núm. B 515.

²⁷¹ L'adjudicació de premis foren aprovats per la Junta General de Comercio y Moneda y per la Real Academia de San Fernando. Alcolea 1959-1962, I, 78-92.

²⁷² AEES, llig. 455, núm. 253, carta del 6/9/1790, transcrita per Jordán 1995, doc. 120, i García Portugués 2000-I, doc. 64.

La Junta facilità als pensionats cartes de presentació i recomanació per a l'ambaixador espanyol davant la Santa Seu, José Nicolás de Azara. BC: LAJ llibre núm. 12, 13 gener i 7 juliol 1791, 367 i 431; Alcolea 1952-62, I, 92.

²⁷³ AEES, llig. 455, núm. 254-5, carta d'Azara a la Junta del mes de novembre de 1790, transcrita per Jordán 1995, doc. 123, i García Portugués 2000-I, doc. 65, i parcialment per Riera i Mora 1994, 512-513, i Subirana 1998, 403.

²⁷⁴ AEES, llig. 455, núm. 249, transcrit per Jordán 1995, doc. 126, i García Portugués 2000-I, doc. 66.

mediació d'Azara li permeté obtenir els mateixos avantatges i compartir les mateixes obligacions que els seus compatriotes Francesc Bover i Francesc Rodríguez.²⁷⁶

Azara no sols es congratulà de la decisió de la Junta barcelonina, sinó que es preocupà de la seva educació.²⁷⁷ Com als altres pensionats, els obrí les portes dels museus, galeries i col·leccions romanes, a fi que poguessin fer el recorregut considerat per nosaltres imprescindible per a qualsevol veritable artista i *dilettanti*.

En aquest primer any de pensió, Francesc Bover i Francesc Rodríguez lliuraven a la Junta les corresponents trameses per disposició d'Azara consistents en les còpies d'*Heliodor foragitat del temple*, de Raffaello Sanzio, i la *Magdalena penitent*, d'Annibale Carracci,²⁷⁸ i dues estàtues antigues de la Galeria del Campidoglio, a més de diversos dibuixos d'estudis de figures que diàriament feien a l'Acadèmia.²⁷⁹ Al igual que Manuel Oliver, Bover estava matriculat en la Scuola del Nudo, i com ell també fou premiat en escultura, «*Francesco Abover spagnolo*» (1791).²⁸⁰

Procedents de Roma, arribaren a Barcelona un emmotllat i dos buidatges de l'obra de Manuel Oliver premiada en el concurs Balestra per l'Accademia di San Luca.²⁸¹ En aquest cas la tramesa fou de Buenaventura Salesa, el director de l'Acadèmia d'Azara.

L'any següent, l'escultor Oliver oferí a la Junta de Comerç dos buidatges més del grup que representava *Creusa i Enees* i la medalla de tres *onzas* d'or que li fou atorgada.²⁸² D'una altra banda, Bover continuà enviant obra a Barcelona, atès que la Junta la considerava de bona qualitat i la col·locava en les sales de l'Escola com a model i objecte d'estudi dels alumnes.²⁸³

A primers de l'any 1793, el director Salesa, emulant la manera



7. M. Oliver
Creusa i Enees
(1792) . (ASL)

²⁷⁵ AASL, vol. 33 bis, 1788 «*Manuele Oliber de la Scuola del Nudo*», Cánovas 1989, 167-168, i Riera i Mora 1994, apèndix documental. Vegeu el contingut d'aquesta Scuola als estudis de Pietrangeli 1959 i Pietrangeli 1962, així com la relació dels vint espanyols premiats des del 1755 al 1800.

²⁷⁶ AEES, llig. 456, f. 403, f. 435 i llig. 455, núm. 251. Vegeu la transcripció dels documents a Jordán 1995, doc. 129, 130 i 132, i a García Portugués 2000-I, doc. 68, 69 i 70.

²⁷⁷ «...cuidó de enviar copias de cuadros y esculturas existentes en la galería de Campidoglio, hechas por los pensionados Rodríguez y Bover, así como algunas figuras dibujadas en la Academia de Roma». LAJ llibre núm. 12, de 13 gener i 7 juliol de 1791, 367 i 431. Un expedient que sembla ser que està perdut, esmentat per Carreras 1957, 22, i Alcolea 1959-62, I, 92. Registre que no figura a Subirana 1985, ni a Ruiz Ortega (1986) 1999, ni a Riera i Mora 1994.

²⁷⁸ Durá-Fontbona 1999, 75-76.

²⁷⁹ BC, Copiador 1790-1794, 8/7/1791, 431-432; transcripció de Riera i Mora 1994, 567.

²⁸⁰ AASL, vol. 33 bis, 1788. Ossorio (1868-69) 1883-1884, 100; Barrio 1966, 3; Cánovas 1989, 165, i Riera i Mora 1994, apèndix documental.

²⁸¹ LAJ, llibre núm. 13, 9/8/1792, 81.

²⁸² «*Olivè, Emanuele da Barcellona. I premio scultura. Conc. Balestra, anno 1792*» AASL, Concorsi, vol. 9, citat per Golzio 1929, 765; Pirotta 1962, 18; Triadó 1984, 230; Cánovas 1989, 167-168; Riera i Mora 1994, apèndix documental.

²⁸³ Riera i Mora 1994, 568.

de procedir d'Azara en la cura dels pensionats, es dirigí al director de l'Escola de Barcelona, Pasqual Pere Moles i Corones (1741-1797), amb la finalitat de suggerir que, a títol de pràctiques, la Junta encarregués a Bover i Oliver algunes escultures, les quals podrien ser disposades en l'edifici de Llotja.²⁸⁴ A més, els informava de la utilitat i la conveniència econòmica que podria significar per a la Junta el fet d'exercir de mecenes.

Així mateix, Salesa vetllà pels interessos dels artistes catalans quan, l'any 1794, es dirigí a l'intendent i president de la Junta de Comerç amb l'objectiu de demanar-li una pròrroga de les pensions de Manuel Oliver, Francesc Bover i Francesc Rodríguez, amb la finalitat de premiar l'aplicació demostrada i la seva evolució artística.²⁸⁵

La Junta tingué interès a mantenir els seus pensionats a Roma un any més,²⁸⁶ amb l'encàrrec de trametre models clàssics per decorar i guarnir l'edifici de Llotja.²⁸⁷ El 26 de novembre i el 18 de desembre de 1795, els agraciats notificaven haver enviat «*dos Quadros Estatuas, y bajo relieve*» per complir els compromisos i demostrar el seu progrés i aplicació.²⁸⁸

Tot i que Azara es preocupà de les penúries econòmiques dels pensionats, ja detectades l'any 1791, durant el setge de les tropes franceses a la ciutat considerà molt necessari que es quedessin a Roma a fi de poder atènyer una bona formació.²⁸⁹

La rectitud d'Azara envers els pensionats, amics i protectors fou molt significativa. Així actuà quan l'escultor Bover sol·licità el nomenament d'acadèmic de mèrit. Com a director dels pensionats, Azara escriví al secretari de la Real Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte, sense especificar el seu parer, atès que considerava que encara no estava a l'altura d'aquest títol. Per tant, deixava a la Junta General de la Real

²⁸⁴ LAJ, llibre núm. 13, 17/1/1793, 146; 7/2/1793, 155.

²⁸⁵ LAJ, llibre núm. 13, 18/9/1794, 355; 8/1/1795, 385.

²⁸⁶ LAJ llibre núm. 13, 19/11/1795, 471.

²⁸⁷ LAJ núm. 13, 23/11/1795, 474. S'encarregà el següent: «... *en Pintura en cuya clase habrá mucho que hacer en la Casa, tambien se le encargue la execusion de algunos diseños propios p(ar)a el adorno de las Salas... reunir en la decoracion del edificio con la economia que sea compatible todo el gusto, decoro, y magnificencia que su impronta exige, ha estimado deben asesorarse no solo del Director Moles sino aun de sus tenientes como el del Arquitecto Tomas Soler acerca los adornos â adoptar... que regresados (sugerencia de volver a Barcelona) que estan se les encargue la execucion de lo que se estime conveniente con ocupacion tambien de algunos otros Escultores de los de merito de aquí...se ocupen durante el intervalo (antes de volver a Barcelona), sacando modelos de que valerse para la decoracion, y adorno de la Casa Lonja...».*

²⁸⁸ LAJ, llibre núm. 13, 19/11/1795, 471; 23/11/1795, 474, i 18/12/1795, 480.

Anna Riera i Mora creu que dins d'aquest enviament hi havia el bust de José Nicolás de Azara realitzat per Francesc Bover comparant les obres relacionades en la *Memoria...* de Lluís Bordas, en la qual es menciona la presència d'aquest bust de la mà de l'escultor català i el relaciona amb una carta de 21 de maig de 1796 sobre l'obra que els pensionats trameteren, sense especificar si era de Bover o d'Oliver. Vegeu Bordas 1837; Copiador 1795-1802, 21 maig 1796; Moreno 1983; Triadó 1984, 230; Riera i Mora 1994, 574.

²⁸⁹ LAJ llibre núm. 12, 13 gener 1791, 367. Carta adreçada a la Junta per tal de no perdre poder adquisitiu.

Academia que valorés per ella mateixa el mèrit de l'obra que l'escultor els havia enviat.²⁹⁰

La pròrroga dels pensionats es perllongà per desig de la Junta de Comerç fins al mes de maig de 1796. Mentre alguns pensionats es preparaven per tornar a Espanya, arribà a Roma l'escultor Damià Campeny, en un moment en què els romans passaven de l'eufòria a la desesperació.

El benestar romà i festiu s'anava esfumant, al mateix temps que l'ambient mercantil empitjorava. El 17 de juny 1795 Azara havia comunicat a Godoy la paralització per manca de moneda efectiva de les transaccions dins l'Estat Pontifici, fet que havia provocat que alguna vegada se suspenguessin els pagaments als espanyols.²⁹¹

El mes de juliol, Azara es mostrava així de pessimista i dràstic al seu amic el pintor Francisco Javier Ramos:

*«Las Artes van a perecer en Roma, por que todos los artistas y antiquarios se morirán de hambre, si no aprenden otros oficios. No se ve un forastero ni paisano que compre ni ordene una obra; y la maldita revolucion francesa hará volver la barbarie en Europa».*²⁹²

Aquest estat precari continuà el mes de desembre d'aquell any i Azara presentà a l'auditor de la Rota per Castella i Lleó, Francisco Antonio Saverio Gardoqui, una proposta per tirar endavant. Hi havia problemes per aconseguir pa i aliments en canvi de les cèdules emeses pel banc, per això li demanà a l'auditor que en comptes de cobrar amb cèdules es fes en efectiu. Les dificultats s'agreujaren, es tallaren les comunicacions amb Espanya i faltaren recursos a l'Ambaixada. El mes de juny de 1796, Azara aconseguí un préstec de 40.000 pesos del banquer Gneco de Gènova per poder pagar els empleats i els pensionats.²⁹³ Aquesta situació inestable es mantingué tot l'any 1797.

²⁹⁰ ARASF doc. 173-1/5, 30/3/1796. Azara descriví a Bosarte el seu parer sobre l'escultor amb els termes següents: «Mui Señor mío. Remito a V.S. el adjunto memorial y Carta que a este efecto me ha entregado D.ⁿ Francisco Bover, Pensionado de la Academia de Barcelona por la Escultura, pidiéndome recomiendo a V.S. la pretensión que hace de ser nombrado Académico de Mérito. Yo lo executo por complacer a este sujeto antes de su regreso a Barcelona, a donde es llamado por dicha Academia, juntamente con sus dos compañeros; y me alegraré si V.S. puede favorecerle en su pretensión, no sabiendo yo si sea o no fundada en regla. En fin, V.S. verá lo que puede hacer». Carta transcrita per Jordán 1995, doc. 212, i García Portugués 2000-I.

El [ratllat «plano»] \relieve/ del Escultor Bover llegó aquí, se presentó en la Acad.^a el mismo día 3 y fue negocio

de pocos minutos, porque la obra no agradó a nadie y fue excusada votación ni otra diligencia. Carta de Bosarte a Azara datada el 7/8/1796 transcrita per Jordán 1995, doc. 220.

Paral·lelament, des de Roma Francesc Bover demanà «*anuencia y preteccion*» a la Junta de Comerç de Barcelona sobre la seva sol·licitud per assolir el grau d'acadèmic a la Real Academia de San Fernando. Amb aquest fi havia enviat un baix relleu dirigit a Moles, que va merèixer l'aprovació de la Junta. LAJ, llibre núm. 13, 18/4/1796.

²⁹¹ AHN Estat llig. 3906; transcripció Corona 1945, 295; Riera i Mora 1994, 651.

²⁹² Document transcrit per Contreras 1959, núm. 9, 25-26; citat per Riera i Mora 1994, 650.

²⁹³ AHN, Estat llig. 3906; transcrit per Corona 1945, 296-297, i Riera i Mora 1994, 651-652.

Durant els mesos de gener i febrer de 1798 es produí l'entrada de les tropes franceses a la ciutat. El Papa fou arrestat, i contínuament es produïren aldarulls pels carrers. L'administrador de les contribucions en finances d'Itàlia Haller comunicà a Azara l'obligació de requisar l'argent de les esglésies.²⁹⁴ Les fundacions espanyoles Montserrat i San Giacomo no en foren una excepció. L'ambaixador transmeté reiterativament en la correspondència la seva preocupació, detallant la situació que es vivia, la manca de queviures i la pèrdua del valor del paper moneda. La inflació provocà l'encunyament de monedes en coure del mateix pes i valor que les d'argent.

Azara fou enviat a Florència per qüestions diplomàtiques, i ho deixà tot en mans de Gabriel Durán, agent de la Cort d'Espanya a Roma en absència de l'ambaixador.²⁹⁵ Aquest demanà instruccions a Saavedra de com havia de pagar les pensions a funcionaris i artistes, i de pas li informava que els artistes no es podien reunir a l'Acadèmia i s'havien d'estar fora de la ciutat. Azara hagué de tancar-la, i es malbaratà el seu somni de practicar una formació controlada:

*«Los pensionados contenidos en el Cuadrimestre me mortifican con la peticion de sus asignamientos en dinero, y los de las artes instan sobre todo lo mismo con maior razon no obstante que aquí no tienen ya Academia y que se hallan fuera de Roma Dn Pasqual Cortes Escultor està en Mallorca y los pintores Dn Carlos Espinosa y Dn Vicente Velazquez en Toscana».*²⁹⁶

Els catalans havien marxat el 1796 un cop acabades les seves pensions. Azara fou el primer a ocupar-se que tots els pensionats tornessin a Espanya. Per tant, no és estrany que alguns decidiren finalment restar a Florència, ciutat que, segons el seu protector, era un altre dels focus més importants de la classicitat i del bon gust.²⁹⁷

A Florència, Azara hi havia passat llargues temporades, sobretot per qüestions d'exili polític, i molt abans per raons artístiques, per visitar el taller de Mengs. A la Cort del duc Leopold, al llarg dels anys, Azara havia conreat nombroses amistats des del vessant de la política i de les arts, entre les quals cal assenyalar el prestigiós gravador

²⁹⁴ Consulteu la notícia publicada al *Chracas* el 9/7/1796 en la qual Pius VI demana or al poble romà per complir l'Armistici de Bolonya a l'apèndix documental núm. 72.

²⁹⁵ Azara escriví a Godoy deixant constància de la delegació en Durán de les seves funcions a Roma: «Dexo pues dispuesto que la correspondencia vaya dirigida a don Gabriel Durán, contador del Palacio Real, que queda encargado de todo, y a la cabeza de los pocos españoles que allí restan. Le he autorizado para tomar de la Tesoreria lo necesario para pagar el sueldo de los sirvientes del Palacio, y le he puesto en correspondencia con los agentes de las expediciones de ahí, para que no haya ningún retardo». Carta de 14/2/1798 transcrita per Sánchez 1994, 367 n. 128.

²⁹⁶ AEES, llig. 369, s.n., 10/8/1798; transcripció a Riera i Mora 1994, 654.

²⁹⁷ «Retirar estos Jóvenes a sus casa, pero yo opino que convendría tal vez dexarlos algún tiempo en Florencia, donde después de Roma hai más proporción \que en ninguna otra Ciudad/ para cultivar las Artes, habiendo aquí escuela pública de ellas, y una cantidad más que suficiente de monumentos antiguos y modernos que poder estudiar». Carta d'Azara a Huarte del 12/4/1798 conservada a l'arxiu familiar del diplomàtic transcrita per Jordán 1995, doc. 230.

Raffaello Morghen. Per això, quan el Regne d'Etrúria va passar a estar sota la protecció de l'infant de Parma, gràcies a la mediació d'Azara i l'interès de Napoleó (1801), l'escultor Campeny pogué establir el seu estudi dins el Palau de Florència a Roma, fet que contribuí al seu benestar tot i haver-se quedat sol després de la dispersió de la colònia espanyola.

En la *Necrològica* de Campeny, escrita pel seu deixeble i amic el pintor Josep Arrau i Barba (1802-1872), es descriu la relació de l'escultor amb Azara i l'ajut que li proporcionà. Segons Arrau, Campeny considerava el diplomàtic un home d'«*honor en las letras españolas y protector de artistas*». Destacava la familiaritat i la benevolència del seu tracte envers l'escultor, al qual ajudà mitjançant els seus consells i la seva erudició il·lustrada. Com a símbol i prova de l'amistat assolida i d'una relació estreta, Arrau esmentava un dels regals que Campeny rebé d'Azara: una memòria inèdita sobre el seu concepte de bellesa ideal.²⁹⁸

La protecció d'Azara a Campeny durà poc, el mecenes anà a París com a màxim representant d'Espanya a França (1798). Però a Roma restà el llegat de tot l'engranatge cultural i de relacions que durant anys havia anat configurant al seu voltant. Aquest cercle d'erudits i artistes, en el qual els espanyols trobaren refugi, perdurà al llarg del temps, per això, Antonio Canova, estretament vinculat amb Azara, sempre va estar a prop dels artistes espanyols.²⁹⁹ Campeny seguí el mateix camí que els anteriors pensionats i anà a l'Accademia di San Luca; n'obtingué el primer premi d'escultura el setembre de 1798.³⁰⁰

Per extensió, l'ambient cultural gestat per Azara el reberen altres pensionats catalans que arribaren a Roma a l'inici del segle XIX, com ara el pintor Miquel Cabanyes (1778-d. 1820), l'arquitecte Antoni Celles i l'escultor Antoni Solà (c. 1780-1861). No arribaren a conèixer Azara personalment, però sí que s'aproximaren al concepte de bon gust que va difondre, basat en la classicitat antiga. Durant el seu període de formació a Roma van participar dels vincles de relacions establertes pel diplomàtic, encara vigents al segle XIX, que mantingueren unida la colònia d'espanyols.³⁰¹

²⁹⁸ Vegeu Arrau 1855 i Arrau 1858; dades recollides per Ciavarella 1979, I, 130; Bassegoda 1986, 154; Cid 1998, 58.

²⁹⁹ Consulteu aquest lligam de Canova amb els pensionats espanyols a Pardo Canalís 1951, 340-341. Vegeu la relació entre Canova i Campeny dins el capítol dedicat a l'escultura en la part III d'aquest treball.

³⁰⁰ Pardo Canalís 1950, 237-246; Cid 1957, 21; Cánovas 1989, 165.

³⁰¹ Vegeu la repercussió d'Azara en l'àmbit artístic català en la part III d'aquest treball.

3.5. La diàspora dels pensionats. Catalunya i Mallorca

Els dos últims anys abans de proclamar-se la República romana (1798), Azara trobà en el pintor català Gabriel Durán³⁰² un col·laborador fidel, disposat a suplir-lo en les funcions administratives com a agent de la Cort d'Espanya durant les seves absències, especialment quan va ser nomenat per actuar de mediador en les negociacions de pau entre Pius VI i l'aleshores cònsol francès Napoleó Bonaparte (1796).³⁰³

El pintor Gabriel Durán portà una vida complexa i diversa procurant fer compatible la seva carrera d'estadista amb la d'artista. Com a pintor, té documentada la seva activitat de deixeble i professional a l'Acadèmia romana des del 1762 gràcies a un premi obtingut, guardó que continuà obtenint els anys 1765 y 1767 fins a ser nomenat acadèmic de mèrit (1781). A partir de març de 1783 formà part de la Congregació romana d'acadèmics. Any rere any assistí a les successives convocatòries com a membre actiu en els tribunals dels concursos per atorgar qualificacions i decidir els temes. En aquest període alguns dels nostres pensionats gaudiren d'un entorn molt favorable dins l'Acadèmia romana, justament per la presència del pintor i director dels pensionats Francisco Preciado, dels pintors Gabriel Durán, Von Maron, Giuseppe Cades, i el diplomàtic i acadèmic d'honor Azara en el tribunal.³⁰⁴

Dels primers artistes espanyols a qui Azara ajudà abans de ser director de pensionats i quan encara només era agent de pres, cal destacar el paper de Juan Adán en la Seu de Lleida (1776), introductor en el nostre país d'un estil berninià molt

³⁰² S'inicià com a aprenent en el taller de Manuel Tramulles. De la seva trajectòria artística es coneix un *Autorretrato* conservat a l'Acadèmia romana i diverses còpies d'originals de Rafael i Ticià enregistrades a l'Acadèmia de Madrid. Figura com a autor de *La Glorificación de San Miguel de los Santos*, pintada per la Seu de Vic amb motiu de la beatificació del sant (1779), però estudis recents l'atribueixen al director dels pensionats Francisco Preciado de la Vega. Tormo 1942, II, 20 i 192, s'equivoca quan esmenta el comte de Floridablanca com a protector del pintor, ja que ho fou Azara. Consulteu-ne la trajectòria a Ràfols (1951-54) 1980, I, 337; Alcolea 1959-1962, II; Cánovas 1989, 77-180 i 196-197; Riera i Mora 1994, 653 n. núm. 9, i la nova atribució de l'obra a Cornudella 1997, 119.

³⁰³ Azara escriví a les seves *Memorias*: «Dispuse que quedase allí por lo pronto mi Secretario Mendizabal, y encargo de los intereses de los hospitales y casa Nacionales a Gabriel Durán sugeto de mi entera confianza». *Memorias* de Azara 142.132; 143.133 i 144.134, transcrites per Sánchez 1994, 366; vegeu els últims dies d'Azara a Itàlia a Olachea 1965, II, 652-653.

³⁰⁴ Coincidí amb Francisco Preciado i en algunes ocasions amb Azara com a membre honorari. Cánovas 1989, 177-180 detalla el pas de Gabriel Durán per l'Accademia di San Luca i els premis rebuts. Hem trobat l'error en el seu nomenament d'acadèmic en Camón-Morales Valdivieso 1984, 221, els quals el situen el 1778, quan fou el 1781.

AASL, LD, vol. 55, f. 53 v. Durán tornà a figurar el febrer de 1798 en la Congregació com a «*Gabriele Decran*» i al costat, a llapis, «*Durán*», vegeu Cánovas 1989, 180.

Estava molt ben relacionat amb altres artistes: amb Christoph Unterberger unit per lligam familiar, ja que els dos artistes estaven casats amb germanes, i amb Giuseppe Valadier, el qual actuarà d'executor testamentari de l'escultor suís. Vegeu Michel 1996, 431.

temperat en contrast amb el barroc que s'estava realitzant.³⁰⁵ Fou nomenat tinent director de l'Academia de San Fernando i primer escultor de cambra de Ferran VII (1814). Al seu taller, hi assistí com a deixeble avançat l'escultor català Josep Antoni Folch i Costa (1768-1814).

L'escultor Jaume Folch, germà gran de l'anterior, també arribà a Roma pensionat per la Real Academia de San Fernando, juntament amb José Guerra, els arquitectes Ignacio de Haan i Guillermo Casanova, i els pintors José Camarón i Agustín Navarro.³⁰⁶ De la relació de Folch amb Azara en tenim poques dades, però és molt possible que s'integrés en aquest ambient erudit i propici per indagar l'Antiguitat clàssica. Per exemple, consta la seva participació en un treball arqueològic junt amb altres pensionats per ajudar a José Ortiz en l'actualització i traducció al castellà dels deu llibres d'arquitectura de Vitruvi.³⁰⁷ Destacà pel seu dirigisme en la formació del seu germà Josep Antoni Folch³⁰⁸ a qui recollí de Barcelona per endur-se'l a Madrid. Finalment, Jaume Folch tornarà a Barcelona com a director de l'Escola Gratuïta de Dibuix, des d'on exercí la seva influència en la renovació de les arts d'acord amb el que havia viscut a Roma i després a Madrid.³⁰⁹

Un altre dels artistes d'aquest primer període d'Azara d'interès amb vista al nostre treball fou el pintor valencià José Juan Camarón. Arribà a ser director de la Fàbrica Real de Porcelanas i després fou nomenat per Manuel Godoy per dirigir la reproducció de dibuixos i gravats dels quadres de les col·leccions reials, l'any 1805.³¹⁰ Contribuí a dur a Barcelona una formació en parangó amb el sistema docent que es duia a terme a les acadèmies de Roma i Madrid³¹¹ gràcies a la seva mediació entre Azara i la Junta de Comerç per proporcionar models, sobretot dibuixos originals de Mengs (1779-1782).

L'entrada de les tropes franceses el mes de febrer de 1798 i la proclamació de la República romana dispersà els últims pensionats de Roma.³¹² Manuel Nàpoli marxà cap

³⁰⁵ Aquest tema el desenvolupem en la part III d'aquest treball dedicat a l'escultura a Catalunya, i García Portugués 2003, 629-650.

³⁰⁶ Reial ordre del 25 de maig de 1779, sota l'aprovació de l'Academia de San Fernando envien aquests pensionats perquè els dirigeixi Preciado. Després de la mort de Mengs, els pensionats sota la seva tutela també quedaren sota la de Preciado. Vegeu Riera i Mora 1994, 530, i Jordán 1995, 235-236.

³⁰⁷ Participà junt amb els altres pensionats José Guerra, Agustín Navarro i José Camarón en els dissenys i gravats de l'assaig de José Ortiz *Abaton Reseratum...* (1781). Bérchez 1981-I, 64 i 66; Bérchez, 1981-II, XLIV i IXXCI; Cacciotti-Mora 1996, 73-74, i Mora 1998, 47.

³⁰⁸ Deixà la seva petja neoclàssica a Mallorca en el *Monument al marquès de la Romana*.

³⁰⁹ Vegeu la trajectòria dels dos germans escultors dins el capítol dedicat a l'escultura a Catalunya en la part III d'aquest treball.

³¹⁰ Rose 1981, 177.

³¹¹ Cánovas 1989, 175-176.

³¹² Durán complí les seves funcions. Del 13 de juliol de 1798 disposem d'una llista de les possessions espanyoles en el territori de la República romana elaborat amb la finalitat de preservar els drets del país davant els nous dirigents. Vegeu el document a l'apèndix documental, núm. 93.

a Nàpols,³¹³ Buenaventura Salesa i Carlos Espinosa passaren a Florència. Salesa immediatament després es dirigí cap a París acompanyant Azara i un mes i mig més tard se n'anava a Espanya amb un plec de recomanacions del diplomàtic.³¹⁴ Fou nomenat pintor de cambra (1799) i director de la classe de pintura de la inaugurada Real Academia de San Luis de Saragossa.³¹⁵ El pintor Carlos Espinosa es quedà a Florència i no retornà a Roma fins al 1816. Durant aquest període retratà els reis d'Etrúria i sol·licità ser nomenat director del pensionats, sense obtenir-hi èxit (1808). Aquell mateix any, li atorgaren el títol de pintor de cambra de Ferran VII, i el mes d'octubre rebé la titulació d'acadèmic de mèrit de l'Accademia di San Luca amb la presentació dels retrats dels reis. No obstant això, fou reclamat a Madrid per la Real Academia de San Fernando (1817) per dirigir l'ensenyament del color, plaça que havia ocupat fins aleshores Francisco Javier Ramos.³¹⁶ Un camí semblant seguí l'escultor català Damià Campeny, que es quedà sota l'empara del regne d'Etrúria. No fou fins a l'any 1815 que tornà a Barcelona per ocupar la plaça de professor d'escultura de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.

Cap a Mallorca partiren l'escultor Pascual Cortés i l'arquitecte Eusebio María Ibarreche. Sota el mecenatge d'Antoni Despuig,³¹⁷ tots dos contribuïren a les reformes de la finca Raixa per tal de convertir-la en un museu.³¹⁸ L'escultor fou el director i responsable de la restauració de les peces del col·leccionista, mentre que a Ibarreche se

AAESS llig. 369 vegeu la diàspora dels pensionats en el document datat del 19/8/1798, transcrit per Riera i Mora 1990, 588-589 i Jordán 1995, doc. 232.

³¹³ Ceán el donà per mort en el *Diccionari*, malgrat que tornà a Espanya pel Reial decret de 30 d'agost de 1800. Vegeu Ceán 1800; Jordán 1998, 447.

³¹⁴ Cartes d'Azara a Iriarte de 10/9/1798 i 18/7/1800 transcrits per Jordán 1995, doc. 223 i 238.

³¹⁵ Olaechea 1965, t. II, 551, n. 65; Jordán 1998, 447, n. 50.

³¹⁶ AASL, vol. 59, f. 78 v; Jordán 1998, 448.

³¹⁷ Al cercle d'Antonio Despuig hi accediren els pensionats espanyols. El prelat a Roma es proposà augmentar les seves col·leccions a través de les excavacions que dugué a terme a Ariccia i Lacia, entre els anys 1787 i 1796. Tenia com a objectiu instruir els joves en el bon gust. La seva trajectòria de promotor de les arts, moltes vegades fou comparada amb la d'Azara; el cert és que seguí el camí d'home il·lustrat i sempre dins del context d'un home d'Estat que ha d'assolir uns objectius traçats. Vegeu Olaechea 1965, II, 596, n. 35; Henares 1977; Cantarellas 1981, 62; Cantarellas 1992, 459-463; Moleón 2003, 312-313.

³¹⁸ Es retirà a Mallorca i s'emportà la seva col·lecció. Despuig escriví a Godoy, Liorna, 9 de febrer de 1798, per demanar la lliure entrada de les seves pertinences a Mallorca: «*Ya que es cosa para la instrucción y escuela de bellas artes [...] Desde que vine a Italia a servir la plaza de Auditor de rota, empezé a recoger algunas piezas de gusto con idea de formar un Museo en mi Casa. Fui tan feliz en las excavaciones, y han sido tan propicias las ocasiones, que he formado una colección de esculturas, pinturas, libros, e stampas, historia natural y monedas, que pocos particulares la han logrado en tan poco tiempo. Este tesoro, que estimo mucho, lo he sado [sic] de Roma [...]*». Transcripció de la carta a Jordán 2000, 71.

En veure la col·lecció de Despuig, Jovellanos molt encertadament la titllà de decent, alhora que dubtà de l'autenticitat de moltes de les peces, un dels problemes i temes sovint debatuts en els cercles culturals romans. (Paraules recollides per Cantarellas 1981, 65 i n. 100). No estem d'acord amb Catalina Cantarellas que atribueix la paraula «*dicotomia*» al conjunt dels models de la seva col·lecció pel fet d'incloure escultures de l'Antiguitat clàssica al costat de pintures dels segles XVI, XVII i XVIII, i preferir

li atribuïren les reformes arquitectòniques de la casa.³¹⁹ A principis del segle XIX, trobem la seva petja a Catalunya en el projecte de l'acabament de l'església de Sant Pere de les Preses a Girona (1799),³²⁰ i en el seu oferiment per cobrir la plaça de professor d'arquitectura a l'Escola barcelonina, el 22 de gener de 1801. Aquesta proposta li fou rebutjada un mes més tard, tot i haver presentat el currículum d'una formació exquisida. La Junta ho justificà així: «[...]à las Reglas de buena construccion, cuya parte ignoramos si las posehe el Exponente, por no haverla hta el presente manifestado en este Pahiz en la dirección de obra alguna...».³²¹ Havia fallat en un aspecte fonamental sempre defensat per Azara: la unió dels coneixements amb la pràctica.

Isidro Velázquez obtingué permís del príncep de la Pau per viatjar per Itàlia abans de tornar a Espanya.³²² Fou nomenat acadèmic de mèrit el 1799, i anà a Aranjuez sota la direcció de Juan de Villanueva, que portava les obres del jardí del príncep i de la Casa del Labrador. Més tard, durant l'ocupació de les tropes franceses anà a Mallorca, on s'encarregà de la reforma de la Llotja (1811). Realitzà un estudi acurat de l'edifici «lo medí y diseñé con la mayor exactitud y escrupulosidad posible, figurándome estar copiando y observando lo más bello y selecto de los magníficos edificios de Grecia y Roma».³²³ Aplicà solucions que havia estudiat a Paestum i que havia utilitzat en la façana de la Casa del Labrador a Aranjuez (1803).³²⁴ L'atracció de Velázquez per la Llotja mallorquina fou l'anunci del que suposarà el trànsit del neoclassicisme cap al romanticisme, pel fet de valorar l'obra medieval amb els mateixos paràmetres que havia seguit en l'estudi de les obres de l'Antiguitat clàssica. Fou nomenat arquitecte major de Palma (1813) i membre de la Escuela de la Sociedad Económica de Amigos del País de Mallorca, on impartí classes d'arquitectura. També intervingué en l'església de Lluçmajor (1813), entre altres de les nombroses obres que va deixar a l'illa. De retorn a Madrid serà nomenat arquitecte major de Ferran VII (1814), director honorari

l'arquitectura pal·ladiana. Cantarellas 1981, 77. Com veurem en la part II d'aquest treball, Jovellanos segueix les pautes del bon gust descrites per Azara en les *Obras de Mengs*.

³¹⁹ Vegeu el paper d'aquests artistes a Mallorca a Cantarellas 1977-78, 80; Cantarellas 1981, 73-74; Moleón 2003, 312; la biografia de Cortés a Viñaza 1894, vol. II, i Prados 1989, 175, i l'inici d'una Escola a Mallorca a Bédar (1975) 1989, 422, i Cantarellas 1992, 461-463.

Ibarreche obtingué el títol d'arquitecte el 5 de gener de 1794, segons la Junta ordinària de l'Acadèmia de Madrid pel projecte d'una *Casa de Baños*. Consulteu el material d'aquest arquitecte conservat a Madrid a Moleón 2002, 48-63, i Arbaiza-Heras 2000-2002.

³²⁰ Moleón 2003, 312.

³²¹ AJC 1803 CIV, 3,35 (sol·licitud del 22/1/1801); 37, (carta de la Comissió del 23/2/1801), i 46 (informe de la Comissió de 25/2/1801), transcrit a l'apèndix documental núm. 136.

³²² AAESS llig. 362. Carta del príncep de la Pau a Azara de 21 de juny de 1796.

³²³ Navascués 1993, 28.

³²⁴ Vegeu l'anàlisi de l'edifici de Llotja a Navascués 1993, 99.

d'arquitectura de la Real Academia de San Fernando (1816) i finalment director (1831).³²⁵

Quan Silvestre Pérez tornà a Espanya assumí els títols de vicesecretari de l'Acadèmia de Madrid i secretari de la Comissió Censora d'Arquitectura. Així mateix, va rebre l'encàrrec de fer una col·lecció de vistes dels millors edificis de la ciutat, de los Reales Sitios i de San Lorenzo de El Escorial (1799).³²⁶ Aquell mateix any, ocupava la plaça d'arquitecte municipal.³²⁷ El 1801 era nomenat director d'arquitectura i proposà al secretari d'Estat, Pedro Ceballos (1802), la traducció del primer volum del llibre de la *Memoria de los arquitectos antiguos* de Francesco Milizia. El viceprotector d'aleshores de l'Acadèmia madrilenya, Bernardo de Iriarte,³²⁸ en donà un dictamen favorable. Com



8. S. Pérez, *Arc triomfal per a José I* (1810). (BN)

a arquitecte municipal es dedicà principalment a infraestructures relacionades amb la conducció d'aigües i, només esporàdicament, participà en obres de més volada, com l'aixecament de l'arc triomfal de la porta de Toledo per on havia d'entrar José Bonaparte (1810). Realitzà una arquitectura de línia purista neoclàssica, sòbria i original. Més tard realitzà a Madrid el Salón de Cortes de San Francisco el Grande (1810) i les propostes urbanístiques de les places de Santa Ana (1810) i San Miguel (1811). Marxà cap a França i, posteriorment, desenvolupà la seva trajectòria arquitectònica al País Basc.³²⁹ Pérez exercí una

forta influència en l'arquitecte català Antoni Celles, de qui fou mestre, protector i alhora amic. Quan arribà a ser director de l'Escola d'arquitectura a Barcelona, fou transmissor de les ensenyances que havia rebut de l'entorn cultural d'Azara a través de Pérez i de l'arqueòleg Pedro José Márquez.³³⁰ Així mateix, Pérez contribuí al desenvolupament de l'arquitectura a Catalunya quan aprovà el Projecte de reglament per fer viable la introducció dels estudis d'arquitectura a l'Escola barcelonina (1799).³³¹

³²⁵ Consulteu tota l'obra realitzada a Mallorca a Cantarellas 1981, 190-207, i Navascués 1993-104, i l'obra realitzada a Madrid i rodalies a Navascués 1993, 139-140; Moleón 2003, 322-329.

³²⁶ Carta de Pérez a Azara agraint-li la mediació per aconseguir aquests càrrecs datada l'1 de gener de 1800, transcrita a l'apèndix documental núm. 106.

³²⁷ Vegeu treballs d'Arbaiza-Heras 1994, 346 i Moleón 2003, 288-296.

³²⁸ Circumstàncies molt favorables a Pérez per emprendre el seu projecte de traduir escrits de Francesco Milizia. Bernardo de Iriarte ocupava un lloc estratègic a l'Acadèmia i Pedro Ceballos era Secretari d'Estat. Tant l'un com l'altre mantenien correspondència quasi diària amb Azara, fet molt propiciador per a les seves propostes. Malgrat tot, la traducció no s'edità.

³²⁹ Consulteu la seva trajectòria artística a Madrid a Sambricio 1973; Sambricio 1975, i Navascués 1993, 95-98.

³³⁰ Trobareu més informació a l'estudi de García Portugués 2002, i en el capítol dedicat a l'arquitectura a Catalunya en la part III d'aquest treball.

³³¹ Marés 1974, 58, i Úbeda 1989, 474.

A Roma hi havien estat pensionats els arquitectes Guillermo Casanova i Ignacio de Haan (1779-1786),³³² i tots dos assoliren el títol d'acadèmics de mèrit per la Real Academia de San Fernando (1786). Casanova fou director de perspectiva d'aquesta Acadèmia des del 1787 i de Haan desenvolupà la seva vida professional a Toledo, on fou nomenat mestre major de la Seu (1795). L'acadèmic Miguel Olivares, que obtingué el càrrec de director arquitecte d'obres a Cadis (1790), anà a Roma probablement pel seu compte, i accedí al títol d'acadèmic per l'Accademia di San Luca, de manera que també va poder viure l'ambient cultural d'Azara.³³³

Un altre arquitecte, Manuel Martín Rodríguez, havia realitzat el conegut *Grand Tour* a expenses del seu oncle, el director de la Real Academia de San Fernando Ventura Rodríguez, el qual agrai a Azara l'atenció i l'ajut prestats al seu nebot manifestant que els «*profesores de las bellas Artes somos Deudores a V.S. del bien que nos resulta por el que se sirve hacerlas y hará*».³³⁴ Segons el criteri d'Azara, Manuel Martín Rodríguez fou poc rellevant com a arquitecte, tot i així aconseguí ser nomenat acadèmic de mèrit de l'Acadèmia de San Fernando (1776) i arribà a ser-ne director d'arquitectura (1786).

A Madrid s'exposaren públicament alguns dels treballs de Jorge Durán (1796).³³⁵ S'hi aprecia la seva preferència per deixar constància de l'ordre dòric i l'estructura circular del Panteó romà. Així, repeteix els dibuixos que el seu amic Isidro Velázquez havia realitzat del temple de Paestum l'any 1792.³³⁶ La seva idea era adaptar el temple grec a les necessitats del present, fent una modernització de l'Antiguitat.³³⁷ D'aquest pensionat, Azara se sentia orgullós i li augurava un futur prometedor.³³⁸ Malauradament, Durán moria poc després de tornar a Madrid; es frustraven així totes les expectatives favorables dipositades en ell.

³³² Vegeu les trajectòries artístiques dels dos arquitectes en els estudis de Moleón 2003, 190-195, i el material conservat a la Real Academia de San Fernando del seu període de formació a Roma a Arbaiza-Heras 2000-2002.

³³³ Sambricio 1986, 385-386; Cánovas 1989, 162, i Moleón 2003, 307.

³³⁴ Carta de Ventura Rodríguez a Azara de 29/11/1784 transcrita per Jordán 1995, doc. 68.

³³⁵ Mort prematurament el 1798, tal com succeí amb Evaristo del Castillo. Del seu treball realitzat a Roma conservat a la Real Academia de San Fernando, vegeu Arbaiza-Heras 2000-2002, i l'estudi de la seva trajectòria artística a Sambricio 1986, 372 i 377; Rodríguez Ruiz 1992-I, 26 i 27, n. 49; Moleón 2002, 48-63; García Sánchez J. 2002, 30, i Moleón 2003, 300-304.

³³⁶ Velázquez també seguí els passos del seu mestre: repetí les mateixes perspectives dels monuments principals i les visites a les millors col·leccions que Villanueva efectuà en el seu viatge (1761-1763). Vegeu García Sánchez J. 2002, 39; Moleón 2003, 319, i 385-386.

³³⁷ Velázquez, anys més tard, s'inspirà en el projecte de Durán de la Plaça del Sol per realitzar el *Foro Fernandino* per a la façana oriental del Palau Reial (1815). Vegeu els estudis sobre Durán a Cánovas 1989, 155-209; Rodríguez Ruiz 1992, 26 i 27; Riera i Mora 1994, apèndix documental; García Sánchez J. 2002, 30, i Moleón 2003, 301-304.

³³⁸ ARASF llig. 62, 2/5, carta d'Azara a Bosarte de 1796, transcrita per Moleón 2003, 302.

Molts d'aquests pensionats a Roma sota la tutela d'Azara, al seu retorn a Espanya es dedicaren a la docència. Aquesta influència italiana ja la rebé Antoni Celles a Madrid com a alumne de la Real Acadèmia de San Fernando, abans de ser pensionat a Roma per la Junta de Comerç de Barcelona. Durant aquest període, Silvestre Pérez va ser el seu professor i tutor,³³⁹ i va fer molta amistat amb el seu company d'estudis Teodoro Custodio Moreno (1780-1850).³⁴⁰

El pintor Francesc Agustín havia tornat a Espanya el 20 de març de 1790 per ocupar una plaça de docent a l'Escola de Dibuix de Còrdova.³⁴¹ Aconseguí per a aquesta escola una col·lecció de buidatges de les millors estàtues, bustos i caps, els quals foren sol·licitats a l'Acadèmia de San Fernando. També reuní una petita biblioteca amb els principals llibres d'art i un important tou d'estampes de Raffaello Morghen sobre les pintures de Rafael. Aquest mètode il·lustrat d'Agustín ens mostra un artista que havia assimilat les pautes de les ensenyances prodigades per Azara i el seu entorn cultural. Però la mort del seu protector, el bisbe Caballero y Góngora, va malmetre el projecte de tirar endavant l'Escola. L'any 1799 obtenia el nomenament de director supernumerari a l'Escola de Barcelona i, el 1800, el de pintor de cambra. Finalment, la mort li impedí prendre la possessió del càrrec barceloní.³⁴²

El destí dels pensionats catalans també fou la docència, a excepció de Manuel Oliver, de qui es perd el rastre, tot i ser més bon escultor que Francesc Bover. No obstant això, Bover va ser un bon professor i practicà una formació d'acord amb el bon gust potenciat per Azara, basat en l'Antiguitat clàssica. El retorn de l'escultor Damià Campeny a Catalunya significà el pas decisiu en la introducció del neoclassicisme en l'ensenyament de l'Escola de Barcelona, Això va ser possible gràcies a l'assimilació estètica, sovint més teòrica que pràctica, que prèviament havia anat aportant la docència d'altres escultors: des de la influència en terres catalanes d'un Juan Adán, fins a l'adaptació d'un Francesc Bonifàs i Massó (1735-1806) i l'eclecticisme d'un Salvador Gurri i Coromines (1749-1819).³⁴³

El pintor Francesc Rodríguez arribarà a ser director de l'Escola barcelonina, però només destacarà com a retratista d'acord amb l'estil de Mengs. Tanmateix, imbuït de la

³³⁹ Trobareu les recomanacions de Pérez a Celles a Rodríguez Ruiz 1992, 28-31, i Moleón 2003, 387-388.

³⁴⁰ Arquitecte pensionat a Roma per la Real Academia de San Fernando, contemporani d'Antoni Celles, amic seu i de Silvestre Pérez. Teodoro Custodio Moreno fou l'encarregat de fer les necrologies de Pérez i Celles. Participà en el llibre de Márquez de Villa di Mecenate amb algun dibuix. Montaner 1990, 264 i Navascués 1993, 139-140.

³⁴¹ Azara seguí de molt a prop la trajectòria artística dels deixebles d'Anton Raphael Mengs. Per exemple: «*Me dicen que a Agustín lo han hecho Académico de mérito, y allí va bien*». Contreras 1959, carta IV, 23, Azara-Ramos 2/1/93; Sánchez Cantón 1965, 197; Prados 1989, 175.

³⁴² Alcolea 1959-1962, II, 28; Marés 1964, 58 i 300; Jordán 1995, 259-265, i Jordán 1998, 447.

³⁴³ Un tema que vam tractar a García Portugués 2003, 629-650.

formació de l'entorn d'Azara, disposava de les bases per oferir un ensenyament adequat als deixebles de l'escola. Sense arribar a tenir una paleta neoclàssica, sí que tingué una mentalitat oberta a les noves aportacions.³⁴⁴

3.6. Algunes apreciacions sobre els resultats d'Azara com a director

Els fruits esperats que havien de sorgir de l'Acadèmia d'Azara foren poc equilibrats.³⁴⁵ Respecte al pintor Francisco Javier Ramos, considerat en el seu temps el millor deixeble de Mengs, i Buenaventura Salesa, el millor dissenyador, no passaren de la mediocritat dins del panorama de la pintura espanyola. Davant d'aquesta perspectiva, què es podia esperar del pensionat català Francesc Rodríguez format a l'Acadèmia d'Azara sota la direcció estètica d'aquests deixebles d'Anton Raphael Mengs? El mateix succeí amb Francesc Agustín, un altre pintor que, després d'una llarga estada a Roma, exercí ben poca influència en el canvi estètic que duria al neoclassicisme.³⁴⁶ Si més no tots ells, incloent-hi el pintor català Francesc Rodríguez, s'adheriren filosòficament al nou concepte del bon gust i crearen les bases en l'ensenyament per tal que aquest nou estil es produís, tot i no fer-ho d'una manera contundent ni significativa.



9. F. Rodríguez, Còpia de la *Magdalena penitent* d'Annibale Carracci (c. 1791). (RACBASJ)

Molt diferent foren els casos dels pensionats en arquitectura, sobretot dels que anaren a l'Acadèmia d'Azara, com Silvestre Pérez i Isidro González Velázquez. De tornada a Espanya es convertiren en els arquitectes més destacats durant les primeres dècades del segle XIX, amb un neoclassicisme impregnat de les primeres traces del romanticisme. La relació d'aquests pensionats amb els amics d'Azara, Francesco Milizia i Pedro José Márquez, els proporcionà una valoració de l'espai apresada en els seus treballs de recerca de l'arquitectura romana. Aquests arquitectes més tard instruïren el català Antoni Celles, el futur responsable de la formació de l'arquitectura acadèmica a Catalunya. També foren dignes els estudis d'altres arquitectes com Jorge Durán i Evaristo del Castillo, morts tots dos prematurament, i els d'altres que havien viscut

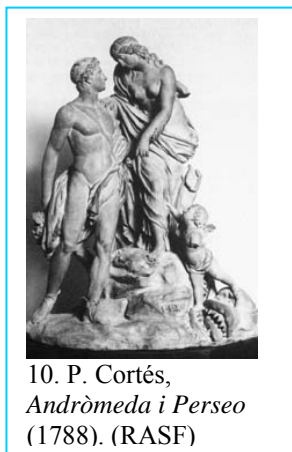
³⁴⁴ Tema evolutiu de l'assimilació d'una nova estètica en què incidirem en la part III d'aquest treball en el capítol dedicat a cada disciplina artística a Catalunya.

³⁴⁵ Vegeu el testimoni sobre la mediocritat dels pensionats descrita per Moratín en el seu viatge a Roma, a qui dediquem algunes pàgines en el capítol referent a Azara vist pels viatgers, en la part II d'aquest treball, i a García Portugués 2004.

³⁴⁶ Tot i que l'opinió d'Azara sobre la capacitat artística de Francesc Agustín era bastant negativa. Contreras 1959, carta I d'Azara a Ramos 7/5/1788.

l'entorn cultural d'Azara, com Ignacio de Haan i Manuel Martín Rodríguez, els quals assoliren una fama més elevada en relació amb els resultats del seu treball.

La formació dels escultors també fou força brillant. Alguns dels recomanats per Azara obtingueren el títol d'acadèmics. En destaquen Juan Adán, que deixà la seva empremta a les terres lleidatanes; Jaume Folch, que arribà a ser director de l'Escola barcelonina, i José Guerra que, també com Adán, fou tinent director d'escultura en la



10. P. Cortés,
Andròmeda i Perseo
(1788). (RASf)

Real Academia de San Fernando. D'altres reberen en la seva formació un bon guiatge del mecenes, el qual influí definitivament en la seva carrera per haver-los preparat per esculpir el marbre. N'hem d'esmentar Pascual Cortés, Francesc Bover i Manuel Oliver. Damià Campeny fou presentat per Azara als escultors més rellevants de Roma. Aquest darrer artista contribuirà a introduir l'estil de l'estètica neoclàssica assimilada conceptualment en les classes de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona per escultors precedents. Així, la formació impartida en l'Escola s'adaptarà a la nova tendència,

quan Catalunya ja era envaïda pel romanticisme.³⁴⁷

Tot i així, el ressò exercit en el nostre país per alguns d'aquestes artistes depèn de factors com la seva permanència a Roma, pel que fa a la durada i període. L'envergadura de les obres i projectes realitzats i, especialment, la capacitat de l'artífex d'assimilar el nou estil i d'excel·lir creativament. La formació a què accediren gairebé sempre fou la mateixa: anar a museus, galeries i palaus per copiar les pintures i escultures més cèlebres. A partir de 1790 s'hi afegí la institució creada per Azara, que els havia d'aglutinar i ajudar.

Els treballs que enviaren com a prova dels seus estudis i progressos foren dibuixos, terra cuites i guixos en concomitància amb els models que Azara aconsellà en les *Obras de Mengs* (1780), com a única via per assolir el bon gust. Els darrers pensionats repetien la selecció dels mateixos models que havien fet els primers. Els pintors reproduïren i dissenyaren les Estances i Llotges Vaticanes, la Galeria Farnese de Carracci, les pintures de Guido Reni, Correggio, Rafael, Carracci i la seva escola, entre altres i, sobretot, les de Mengs. Els escultors modelaren sense cap dubte les estàtues de l'Antiguitat clàssica i les de les col·leccions italianes més famoses, per exemple l'*Apol·lo Belvedere*, el *Laocoont*, *Bacus*, i *Els lluitadors Borghese*, a més d'alguns models moderns per ajustar-se al criteri del bon gust que imperava. Els arquitectes dibuixaren

³⁴⁷ El pas del neoclassicisme al romanticisme el tractarem en el capítol destinat a l'escultura a Catalunya en la part III d'aquest treball.

els edificis més emblemàtics de l'Antiguitat clàssica: el Teatro di Marcello, el Panteó, el Coliseu, els temples d'Antoní i Faustina, etc. En general, tots ells en poques ocasions realitzaren obres originals, inventades, perquè moltes vegades foren poc enteses i per tant rebutjades. Tanmateix, quan passaren a dependre de la tutela directa d'Azara, sobretot quan va ser nomenat ambaixador d'Espanya davant la Santa Seu (1784), uns quants anys abans d'ubicar l'Acadèmia al Palau, i amb motiu de rehabilitar-ne l'edifici, els millors pensionats segons el seu criteri feren un pas endavant en la seva formació. Així, Francisco Javier Ramos pintà una obra original en el Palau d'Espanya; Ignacio de Haan va cobrir-ne la galeria de la façana i Pascual Cortés va esculpir-hi el marbre. Més tard, els arquitectes de la darrera dècada del XVIII, tot i tornar a triar els repetidíssims models anteriors, també realitzaren obres originals i incorporaren nous models trets de les seves visites i recerques d'excavacions en marxa, els quals arribaren al nostre país.

Amb tot, alguns dels pensionats sí que donaren un pas decisiu en el neoclassicisme, com els arquitectes Silvestre Pérez i Isidro Velázquez i l'escultor català Damià Campeny. D'altres, malgrat el seu escàs valor artístic, contribuïren a assentar aquest nou gust per la classicitat antiga i la van transmetre als seus deixebles, en una evolució estilística gradual però segura.

Una cosa era preparar-se en una disciplina i una altra estar qualificat per dur-la a terme. La mediocritat de molts d'aquests artistes es descobreix en la queixa que el mateix Azara manifestà, davant la poca habilitat d'alguns deixebles: «*Con todo esto todos quieren ser pintores, y les parece menos valer dedicarse a la escultura ni al grabado*». ³⁴⁸ La realitat fou que la majoria d'ells acabarien formant part del cos de docència de les diferents escoles i acadèmies espanyoles.

Francesc Rodríguez i Francesc Bover foren pensionats per la Junta de Comerç per anar a Roma amb l'objectiu clar de formar-se per integrar-se en el cos del professorat un cop finalitzada la seva estada.

Azara en seguí el rastre d'alguns: se'n preocupà més enllà de les obligacions de tutela, i amb alguns mantingué una relació molt estreta. A tots els facilità un entorn apropiat, però només aquells que tenien prou talla artística o els que estaven més ben preparats aprofitaren l'engranatge cultural del seu entorn.

Quasi tots obtingueren algun premi durant els seus estudis al Campidoglio. N'hi ha que foren nomenats acadèmics de mèrit per l'Acadèmia romana i la majoria ho foren per les acadèmies espanyoles. Alguns van morir prematurament, i d'altres se'n perd el rastre, com és el cas de Manuel Oliver, amb una bona formació i una factura molt millor que la del seu company de pensió Francesc Bover, el qual va arribar a ser professor

³⁴⁸ Contreras 1959, carta IX, 27, Azara-Ramos 13 abril 1796.

d'escultura a l'Escola barcelonina. Tal com presagiava i constatà Moratín en aquests últims anys del segle XVIII, els arquitectes foren brillants, els escultors mediocres comparats amb els seus predecessors Juan Adán, Pascual Cortés, Jaume Folch, etc., i els pintors bastant dolents.³⁴⁹ Això es deu al fet que segurament els seus professors de Roma, deixebles de Mengs, foren d'una categoria artística inferior, pendents bàsicament del dibuix i el traç. També perquè Azara, dins del seu cercle artístic més proper, encara considerava Anton Raphael Mengs, mort el 1779, com el màxim exponent de la pintura, i Giovanni Volpato o Giuseppe Cades, més aviat dissenyadors de gravats que pintors.³⁵⁰ Azara no va acabar d'apreciar les noves propostes d'artistes com Jacques Louis David i Angelica Kauffmann (1741-1807), perquè s'allunyaven del seu concepte estètic. Fins i tot va comparar l'obra de Pompeo Batoni amb la de Mengs per posar en relleu la del pintor filòsof, quan tots dos foren els retratistes més admirats per l'aristocràcia britànica i centreeuropea.

No hi havia prou amb enviar pensionats a Roma per obtenir figures capdavanteres, però sí que fou necessari. Sobretot, calien uns deixebles que prèviament estiguessin disposats a indagar, a absorbir tot el que els oferia una lliçó actualitzada i inspiradora que obrís la seva capacitat creadora, com féu Francisco de Goya, artista per excel·lència.³⁵¹

Un altre factor segurament decisiu fou que el gruix de pensionats espanyols era molt inferior als artistes que arribaren d'altres indrets, per exemple els francesos. Un fet que proporcionalment havia de donar uns resultats molt diferents. Tot i així, els arquitectes Isidro Velázquez i Silvestre Pérez i l'escultor Damià Campeny desenvoluparen una activitat artística digna de ser apreciada a nivell internacional.

³⁴⁹ Entre ells els gaditans i el català Francesc Rodríguez.

³⁵⁰ Vegeu les pintures de Cades del Palau d'Ariceia a l'estudi de Czére 1981, 153-175.

³⁵¹ El seu pas per Itàlia fou breu, però suficient. Al llarg d'aquest treball sortirà el nom de Francisco Goya en relació amb Azara, i com a punt referencial amb l'estètica de Mengs, prodigada i difosa per Azara.

3.7. El pas d'Azara per Barcelona

La rebuda d'Azara a Barcelona va ser molt diferent de l'acolliment parisenc que dispensà el Directori per honorar el nou ambaixador d'Espanya a França.³⁵² A la ciutat comtal no hi hagué ni pompa, ni cap recepció, ben al contrari, Rafael Amat i Cortada, baró de Maldà, en el seu conegut *Calaix de Sastre* de l'11 de novembre de 1799 anunciava així la seva arribada:

«Ha entrat a Barcelona en esta tarda, passant a allotjar en Santa Anna, ab lo senyor bisbe auxiliar don Pau Sitjar, aquell tan gavatx, vull dir lo ministre Azara, que era en la Cort de Roma. Subjecte no gens afecte a la Iglésia, per lo que ens consta ser-li contrari, com s'ha vist ab lo molt que donà què mèrixer i sofrir en Roma i Itàlia al difunt summo pontífice, Pius VI, havent-se portat com un verdader republicà, com que no fóra un dels enemics de la Iglésia de Déu, anant contra frares i capellans...»³⁵³

L'endemà, el baró de Maldà rectificava afegint-hi una «advertència: Havent-se'm acalorat la fantasia ab la pluma en la mà, escrit que he una coenta invectiva contra lo senyor ministre Azara, d'haver estat enemic de Sa Santedat, lo difunt Piu VI, se m'ha dit haver-lo defensat tant quant ha pogut de sos enemics los francesos republicans». Eren les conjectures d'un home il·lustrat barceloní davant dels darrers esdeveniments polítics succeïts a l'Estat Pontifici, que portaren a la proclamació de la República romana i a l'exili del papa Pius VI. Més endavant afegia: «Lo que no ha pogut dit senyor ministre conseguir, ni lo que demanava als francesos o al Directori de París, aon fou enviat, i est desterrat-lo de París, havent-se'n vingut a Espanya i a Barcelona, que arribà ahir». Finalitzava la notícia puntualitzant el seu parer sobre l'actuació d'Azara. Al seu entendre havia deixat en mans del poble romà el seu destí: «En quant a tot lo demás, noto, com Pilat als jueus quod scripsi scripsi». Després comparava la conducta del diplomàtic amb la del govern actual davant de qüestions tan delicades.³⁵⁴

Hi ha dos factors que justifiquen aquesta fredor envers Azara. El primer i principal és que arribava a Barcelona destituït del càrrec d'ambaixador, és a dir desprestigiats, i el segon, que a la ciutat comtal no trobà un ambient artístic amical fet

³⁵² Fou rebut pel Directori francès a París l'11 de juny, i fou nomenat oficialment ambaixador en audiència pública pel Directori executiu. La cerimònia i els discursos de l'acte foren publicats a la *Gaceta Madrid* del 22 de juny de 1798. Vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 92.

³⁵³ Amat 1769-1816, 11/11/1799, 253.

³⁵⁴ Amat 1769-1816, 12/11/1799, 253-254.

d'antigues relacions.³⁵⁵ El seu principal interlocutor artístic a la ciutat, el director de l'Escola Gratuïta de Dibuix, Pasqual Pere Moles, havia mort l'any 1797, el mateix any que el seu germà el bisbe de Barcelona Eustaquio de Azara,³⁵⁶ dues figures que haurien afavorit de gran manera l'estada del diplomàtic a Barcelona.

L'escrit del baró de Maldà, no gaire favorable al nostre protector de les arts, contradiu la carta d'agraïment al diplomàtic dirigida pels prohoms de la ciutat: el marquès de Vallesantoro, el comte de Creixell i el marquès de Monistrol, entre altres, per haver intervingut a socórrer la ciutat, i fer-hi arribar farina.³⁵⁷ Aquest no fou un cas aïllat, Azara sempre va estar a punt per ajudar així que la Pesta entrà a Barcelona. Disposà, per exemple, que es difongués un imprès informatiu: «*Ayer recibí puntualmente el libro de Munarriz con el impreso de la peste, que acavo de leer, y me ha gustado voi a darlo a un amigo que es aquí de la Junta de Sanidad, y podrá servirle de mucho, porque estan plantificando varias providencia*». ³⁵⁸ També sembla que es va desprendre d'uns diamants, els quals posà a la venda per aconseguir blat africà, unes transaccions mercantils que va dur a Barcelona.³⁵⁹

El diari del baró de Maldà ens informa que s'allotjà: a la parròquia de Santa Anna, «*ab lo senyor bisbe auxiliar don Pau Sitjar*». ³⁶⁰ Així mateix, hi esmenta els seus vincles familiars: «*No se'm dóna res de veure i conèixer al tal ministre o exministre Azara, per més que sia ministre i oncle de l'actual senyor prior de Santa Anna, don Dionísio Bardagí*». ³⁶¹ Per aquesta petita referència sabem que un dels seus protegits i ajudant a Roma era el prior d'aquesta diòcesi.

Eren nebots d'Azara Dionísio i Eusebio Bardaxí, ³⁶² i, per tant, també del seu germà el bisbe de Barcelona Eustaquio, i estaven emparentats amb Pablo Sichar Ruata,

³⁵⁵ És certament descoratjador no haver trobat cap vincle d'Azara amb els escultors Francesc Bover i Manuel Oliver i el pintor Francesc Rodríguez, pensionats que estigueren sota la seva protecció. I tampoc es produí cap relació amb la Junta de Comerç, institució que l'havia honorat com a promotor de les arts.

³⁵⁶ Segons Sebastián de Castellanos, la mort del bisbe de Barcelona Eustaquio de Azara es produí el 27 de maig de 1798, però aquesta dada és incorrecta, ja que fou el 24 de juny de 1797. Castellanos 1848, 58.

³⁵⁷ Vegeu la carta dirigida a Azara datada el 17 d'agost de 1799 a BC (Fons Torres i Amat) ms. 3783 sig.22-VI Registre 5484, armari V, estant IV, núm. 15, vol. 32 737-1804, doc. 276.

³⁵⁸ Cartes d'Azara a Iriarte de 19/11/1800 i 22/11/1800, transcrites a l'apèndix documental núm. 126 i 128.

³⁵⁹ Carta de 9/8/1800 transcrita a l'apèndix doc. núm.114 i la carta d'Azara a Iriarte de 20/8/1800 a l'apèndix documental núm. 116, en la qual Azara manifesta haver rebut les joies. En aquest període el diplomàtic procurà vendre la seva col·lecció però quedar-se amb els llibres. Jordán 1995, doc. 240, 732.

³⁶⁰ Carta d'Azara a Iriarte de 12/11/1799 transcrita a l'apèndix documental núm. 103 que diu: «*Mi equipage no podra llegar aun en 15.dias por lo horrendo de los caminos, y entretanto estoi con la ropa que traigo a cuestas. Me he aloxado en la casa que tiene aquí mi sobrino el Auditor de Rota como Prior de S.ta Ana, y es una especie de convento. Para un invalido desterrado todo es bueno*».

³⁶¹ Amat 1769-1816, 11/11/1799, 253.

³⁶² Vegeu la síntesi biogràfica dels germans a l'apèndix biogràfic.

Dionísio, auditor de la Rota, continuà a Roma i el 1816 fou nomenat cardenal per Pius VII.

Eusebio no estava a Barcelona quan arribà Azara, destinat a Viena, passà per París. Vegeu les cartes del 8/1/1800; 22/1/1800, i 24/1/1800 d'Azara a Iriarte a BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 19, 120 i 22.

també nebot dels Azara i cosí germà dels Bardaxí. Quan Eustaquio fou nomenat bisbe de Barcelona va fer venir Sichar com a vicari general. Sichar fou nomenat bisbe de Lleida el 1797 i bisbe auxiliar de Barcelona del nou bisbe Díaz Valdés (1799-1808)³⁶³ a la mort del seu oncle. En aquest ambient tan familiar es movia Azara a Barcelona.

Per això, Azara demanava a Eusebio Bardaxí, llavors secretari de la Legació espanyola a Florència des del 1795, que enviés el seu equipatge a la casa de Sichar a Barcelona.³⁶⁴

A la ciutat, el seu refugi foren el món eclesiàstic i novament les lletres.³⁶⁵ Es dedicà a escriure les *Memorias*³⁶⁶ per deixar constància de la seva actuació en els afers polítics. En aquest món literari Azara conreà un petit cercle cultural, format per refugiats monàrquics francesos i erudits eclesiàstics.³⁶⁷

La duquesa d'Orleans fou una dels seus visitants assidus,³⁶⁸ Azara se sorprendé de l'estat de pobresa en què es trobava i escriví al seu amic Bernardo de Iriarte:

*«He visto la Duquesa de Orleans en la pobre choza que ocupa, y se aseguro que me ha hecho hacer mas de una reflexion moral. Su vista es capaz lacoyar al mas muerable».*³⁶⁹ La considerà *«Mi amigo y amiga aquí es la Duquesa de Orleans la mas buena muger del mundo, hablamos de sus cosas y de las de Francia, y asi nos ponemos un poco al corriente. Viene dos veces a la semana a tomar chocolate conmigo».*³⁷⁰

³⁶³ En descriure la vida barcelonina aporta la dada del seu pas per la casa del bisbe: *«Barcelona 11. abril 1800 // Querido Bernardo. Ayer recibí tu carta de 4 [...] Y de los interminables en ocasiones que vuelven locos a estos catalanes. He notado que se [...] que yo no me estasiaba con sus tales moxigangas, ni me cuidaba de ver tales prodigios. Ha sido pues preciso irlas a ver a casa del obispo, para que fuese mas observable [...] gusto q devocion he dicho a todos que en ninguna parte habia visto prodigio semejante».* BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 36. Carta d'Azara a Iriarte de l'11/4/1800.

La biografia de José Pascual Benabarre a *Ribagorza, portal de la comarca*, atribueix al bisbe Sichar haver enriquit la biblioteca del Seminari Conciliar Episcopal amb els seus llibres i altres donatius, entre els quals hi havia un gran nombre de llibres que van pertànyer a la biblioteca del seu oncle Azara.

³⁶⁴ Carta del mes d'abril de 1798 citada per Olaechea 1965, 292.

³⁶⁵ *«aquí el tiempo continua revuelto y malo y llueve como a los 40 grados, yo paso mi vida con los pocos libros que tengo, y me instruyo con la correspond.a de mi grande amigo el Doctor De historia natural, cuyas disertaciones has visto. Es una mina inagotable el tal hombre, y cada dia hace nuevos descubrimientos que comunica al que mira como su senyor y aprovante».* Carta d'Azara a Iriarte datada a Barcelona el 22/1/1800, a l'apèndix documental núm. 108.

³⁶⁶ Ens parla de la seva *«honradéz»* a l'hora d'escriure-les i també de la manipulació que va sofrir el text per part dels seus descendents. Corona 1945, 21-22.

³⁶⁷ Castellanos 1848, 77.

³⁶⁸ *«La Duquesa de Pontiebre aquella grande y piadosa Princesa viuda del Duque de Orleans degollado en Paris despues del sacrificio de su Rey, emigrada á España, tenía su residencia en Sarria poblacion distante una legua de Barcelona. El caballero Azara la visitaba frecuentemente y los dias qe. Dexaba de hacerlo era visitado de la misma.»* Vegeu a Reyes d.1806, apartat 67 i 80. Consulteu les referències a aquesta relació en un tema col·lateral a Suñé 1943, 4 i García Sánchez L 1998, 557 i ss.

³⁶⁹ Carta d'Azara a Iriarte de 22/11/1799, transcrita a l'apèndix documental núm. 105.

³⁷⁰ Afegia no haver vist la *«Borbon»*. BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 26, carta d'Azara a Iriarte de l'1/3/1800.

Es reunia sovint amb el seu amic Aranza, Asanza o Afarga, no hem esbrinat qui és. Tan sols en deixem constància per a recerques posteriors. BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 19 i 27, cartes d'Azara a Iriarte de 8/1/1800 i 5/3/1800.

Dins d'aquest món literari eclesiàstic conegué el responsable de la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona, Ignasi Torres i Amat,³⁷¹ la qual havia estat organitzada i ordenada pel seu oncle Fèlix Amat de Palou³⁷² (1772), amb qui Torres col·laborà com a secretari (1799). Els projectes literaris de Torres i Amat de fer un diccionari d'autors catalans el vinculen amb els interessos d'Azara, sempre preocupat per les lletres i l'ortografia, per aquest motiu, el 1803 ingressaria a l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Segons el nostre parer, el fet d'haver conservat les cartes d'Azara adreçades al seu germà Eustaquio, bisbe de Barcelona,³⁷³ ens fa pensar que Torres podia haver estat secretari del bisbe Azara³⁷⁴ i, fins i tot, del bisbe auxiliar Sichar, que ho seria l'any 1808. A més, el fons familiar dels Torres i Amat conté tota la correspondència d'Azara de la primera ambaixada a París,³⁷⁵ una prova més que ens permet assegurar que Ignasi Torres fou un dels seus amics més habituals i de confiança en aquest període. Només cal afegir una altra coincidència: el seu nomenament de degà de la Seu de Girona (1807), un indret dominat pel bisbe i promotor de les arts Tomás Lorenzana Salazar, germà del cardenal Lorenzana, amic i confident del nostre diplomàtic.

Uns quants mesos més tard de la mort d'Azara, es rebien des de Roma tres caixes de llibres usats adreçades «*al signore D.n Ignazio Torres bibliotecario della medesima le appié nomiante e numerate Mercanzie asciutte intere, e ben condizionate,[...] tre casse contenenti Libri usati, e col sudetto indirizzo*». ³⁷⁶ Aquesta entrada de llibres l'associem al repartiment dels béns d'Azara a la seva mort (1804),³⁷⁷ i

³⁷¹ Consulteu la síntesi biogràfica a l'apèndix de biografies.

³⁷² Havia estat secretari del bisbe Josep Climent (1774).

³⁷³ Les cartes adreçades al seu germà bisbe parlen de les seves malalties i del moment polític tan delicat que llavors es vivia tant a Roma com a Catalunya. Més aviat són un intercanvi d'informació de temes generals amb tractament familiar.

Azara escriví al seu germà Eustaquio: «*Tivoli 6.Mayo 95. //[...] adonde he venido a tomar un poco de aire y a liberarme de las secaturas de Roma. [...] [tracta qüestions curials com l'atorgament del papa de capels cardinalics i altres distincions, i descriu la dimensió de la comunitat francesa present a Roma refugiada després d'iniciar-se la Revolució francesa «y los emigrados franceses tienen el furor de volver a sus casas, no obstante que los decretos contra ellos subsistan y parten a vandadas. Aquí conocen que van a ser guillotinos, ó al menos presos...»*». Aquest n'és un exemple trobat a BC (Fons Torres i Amat) ms. 3783 sig. 22-VI Registre 5484, armari V, estant IV, núm. 15, vol. 32 737-1804, doc. 341.

³⁷⁴ Sobretot perquè el seu oncle Fèlix Amat de Palau havia estat el secretari de l'anterior bisbe Climent.

³⁷⁵ Vegeu a l'apèndix documental núm. 59 un exemple d'aquestes cartes dirigides al seu germà. Per motius que s'allunyen del nostre estudi no les hem incloses, per tant la resta es poden consultar a BC (Fons Torres i Amat) ms. 3783 sig. 22-VI Registre 5484, armari V, estant IV, núm. 15, vol. 32 737-1804.

³⁷⁶ BC (Fons Torres i Amat) ms. 3783, sig. 22-VI, Registre 5484, armari V, estant IV, núm. 15, vol. 32, 737-1804, doc. 176.

³⁷⁷ El llegat artístic i bibliòfil d'Azara patí les diferències sorgides a la mort del diplomàtic en relació amb l'herència entre la família i la princesa Santacroce. Això explicaria que es posés a la venda una part de la seva biblioteca a Roma l'any 1806 i que la resta fos distribuïda entre la família amb la consegüent dispersió del seu patrimoni i el reduït nombre de llibres catalogats, consistent en 3.267 obres en 5.772 volums, quan se li atribuïen més de 20.000 llibres. Catàleg Iturri-Ferran 1806, transcrit a Sánchez Espinosa 1997.

molt bé podrien ser un llegat del diplomàtic a Torres per haver-lo acollit quan passà per Barcelona.³⁷⁸

Els esdeveniments polítics propiciaren que Azara redactés un testament de les seves col·leccions el 2 de setembre de 1796. No va ser obert fins al 12 de març de 1804, després de la seva mort.³⁷⁹ Les conseqüències de l'Armistici de Bolonya (1796) per a Azara, primer de lloança i després de desprestigi, feren que el diplomàtic volgués arreglar el destí de les seves col·leccions. Per aquest motiu escriví a Eugenio de Llaguno fent una relació de les seves pertinences amb el nom dels seus beneficiaris, en un document previ al testament.³⁸⁰

Els polítics i els militars freqüentaren Azara en el seu exili a Barcelona. Azara informà Iriarte de la seva relació amb «*el marques de la Romana nuevo comandante me trata con mucha amistad; y es que no es de los que temen la peste ni a los apestados*».³⁸¹

També rebé visites diplomàtiques: «*Ha venido hace tres dias el Baron de Draier, que conociste ahí Ministro de Dinamarca, y fue mi colega en Paris*»,³⁸² i «*Esta noche se espera aquí a dormir al nuevo Consul (Agent de Commerce) Dornery, [Domery], que fue en Paris mui amigo mio. Le vere con sumo gusto [...]*».³⁸³

El 6 de gener de 1801 Azara comentava a Iriarte que «*[en] casa del Intendente con el Govern.or del resguardo me conto este entre sus grandes hazañas que habia mandado tambien el resguardo en Agosto de Marisco*».³⁸⁴

El diplomàtic estava al dia de les novetats sobre els afers polítics de Madrid i París i sobre què succeïa a Amèrica. Aquestes notícies les intercanviava amb Bernardo de Iriarte.³⁸⁵ En una de les cartes mostrava el seu parer:

«*Has de saber que Campo me contó en Paris toda esa historia de sus Ministerios y quexandose amargamente del figura que le hizo hacer el que proyectava su adelantamiento. No obstante estos cientos, y los papeles*

³⁷⁸ Redactà precipitadament diversos testaments poc precisos a causa dels esdeveniments polítics en què es trobà immers. Tanmateix, tot i que deixà clara la donació a Carles IV de la seva col·lecció de bustos de filòsofs grecs i llatins, la família trobà dificultats per importar-los d'Itàlia per l'actuació inspectora d'Antonio Canova. Vegeu el nostre treball a García Portugués 2006-II, I, 665-673.

³⁷⁹ Corona 1945, 12; Cacciotti 1993, 54.

³⁸⁰ AAESS, llig. 728, exp.9, escrit d'Azara a Llaguno de 23 juliol 1796 i els afegits de 26 d'agost, transcrits per Castellanos 1849-1850, II, 241-242; Jordán 1995, doc. 221, citats per Moleón, 2003, 332.

³⁸¹ Aquesta informació ens indica que a Barcelona hi havia gent que no el veia amb bons ulls. Vegeu la carta d'Azara a Iriarte de 11/10/1800 transcrita a l'apèndix documental núm. 123.

³⁸² Carta d'Azara a Iriarte del 22/3/1800 transcrita a l'apèndix documental núm. 110.

³⁸³ BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 29. Carta d'Azara a Iriarte del 8/3/1800.

³⁸⁴ Vegeu la carta d'Azara a Iriarte a l'apèndix documental núm. 135.

³⁸⁵ BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 22 i 23 24, 25, 16, 30, 31, 34, 39, 40, 13. Cartes d'Azara a Iriarte de 29/1/1800 i 1/2/1800, 26/2/1800, 5/2/1800, 1/3/1800, 15/3/1800, 19/3/1800, 29/3/1800, 26/4/1800, 3/5/1800, 15/11/1800 i totes les cartes inèdites que hem inclòs a l'apèndix documental en les quals, a més d'informar sobre afers culturals, també ho fan sobre diferents aspectes polítics explicats amb tota confiança.

*que tu estas viendo por esos otros mortales, yo no me persuadiré nunca de que quisiera ejecutar el tal proyecto».*³⁸⁶

No obstant això, les seves activitats socials en general foren molt reduïdes: «[...] *no veo a nadie ni entro en casa alguna del Lugar».*³⁸⁷ Alternava els hiverns a Barcelona amb els estius a Barbuñales,³⁸⁸ però sempre sentí nostàlgia de Tívoli.³⁸⁹

En la correspondència d'aquest període dirigida a Bernardo de Iriarte, compara Barcelona amb París i Roma i denuncia l'endarreriment de la ciutat comtal:

*«Aquí hace un tiempo de primavera, y aun no ha entrado fuego en mi cuarto, quando en Paris el 4º de Setrè tenia yo encendidas mis chimeneas. Creo haber hallado ya un cuarto que alquilar para poder mesar la cabeza, pues en esta casa de mi sobrino estamos entrambos incomodados. No te puedo ponderar los infelices alojamientos de este pais, y lo ridiculo que me parecen los muebles, no obstante que bien es lo mexorcito de España, pero el hombre se acostumbra a todo».*³⁹⁰

També descrivia les característiques dels barcelonins:

*«[...] de por aquí no se que decirte, por que apenas hablo con nadie, ni me conviene, porque ni los entiendo ni me entienden. Las gentes del pais no se ocupan sino de su comercio y de lamentarse de su decadencia y de las contribuciones que les imponen, sin hacerse cargo de la necesidad».*³⁹¹

L'empara d'Azara als residents estrangers a Barcelona continuà posteriorment, quan recuperà l'Ambaixada a París. Això es produí amb motiu de la vinguda a Barcelona de Carles IV i el seu seguici l'any 1802, per celebrar el doble matrimoni entre Ferran, príncep d'Astúries i Maria Antònia de Nàpols, i el de la infanta Maria Isabel amb l'hereu del tron napolità, Francesco Genaro. La ciutat i rodalies s'engalanaren i milloraren els seus accessos per carretera; també s'iniciaren nombroses obres públiques³⁹² i fou requerit un important servei de seguretat.³⁹³ S'establiren patrulles

³⁸⁶ BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 37. Carta d'Azara a Iriarte de 16/4/1800.

³⁸⁷ BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 26. Carta d'Azara a Iriarte de 1/3/1800.

³⁸⁸ BN mss. 20089, carpeta 8, núm. 38. Carta d'Azara a Iriarte de 23/4/1800.

³⁸⁹ BN mss. 20090, carpeta 8, núm. 87, Carta Azara a Iriarte de 29/12/1800.

³⁹⁰ Vegeu la carta d'Azara a Iriarte de 22/11/1799, transcrita a l'apèndix documental núm. 105.

³⁹¹ Carta d'Azara a Iriarte de 12/2/1800 transcrita per Sánchez Espinosa 1994-I, 52, n. 264.

³⁹² La vinguda de Carles IV a Barcelona significà una transformació de la ciutat, les rodalies i els accessos per carretera. Es feren un gran nombre d'obres: reformes urbanes, pavimentació amb llambordes, noves conduccions d'aigües, col·locació de fonts, renovacions d'edificis, ampliacions de carreteres i tota mena d'embelliment i millora dels monuments, així com altres construccions noves. Durant uns quants mesos la ciutat comtal es convertí en el nucli de la vida política, diplomàtica i social d'Espanya. Vegeu totes les rehabilitacions i noves construccions a Pérez Samper 1973, 108-130 i en la part III d'aquest treball en les quals intervingueren artistes que visqueren l'ambient cultural d'Azara a Roma i d'altres que en reberen la seva influència.

³⁹³ El mes de juny de 1802 Pedro Ceballos comunicà oficialment la visita reial: *«Á fin de que con tiempo tome las medidas mas eficaces, para que los caminos de la ruta, y sus contornos en el distrito de su mando, se limpien de Malhechores».* El capità general, comte de Santa Clara, traslladava l'ordre als

militars per recórrer el carrers i es posà una especial atenció al control dels estrangers residents a la ciutat.

El 14 d'agost, el capità general feia publicar un edicte que ordenava que tots els estrangers a Barcelona es presentessin en el termini de quatre dies davant els seus cònsols o agents per presentar la documentació i exposar els motius de la seva estada. Aquesta mesura, marcada pel protocol, significà que tot aquell que no aconseguís un aval que justificqués la seva presència a la ciutat se n'havia d'anar.³⁹⁴

Entre aquest grup d'estrangers hi havia la noblesa francesa refugiada a Barcelona, els quals demanaren la mediació d'Azara i instruccions sobre la conducta a adoptar. El diplomàtic féu gestions a través del ministre francès Tayllerland per millorar la posició dels francesos, però la resposta del primer cònsol general Napoleó Bonaparte fou resolutiva:

*«Os ruego, ciudadano Ministro, que expreséis mi disgusto al Sr. Azara por el hecho de mezclarse en cosas que no le atañen. Deseo que tenga á bien no volverse á ocupar en manera alguna de lo que se refiera á los antiguos príncipes y que considere que eso sería contrario á la declaración de la Corte de España de no ingerirse en modo alguno en los asuntos de la República».*³⁹⁵

No es considerà apropiada la presència d'aquests monàrquics en la celebració de les noces reials, perquè recordaven els tràgics esdeveniments succeïts a Lluís XVI i la seva família. Per tant, la duquessa de Borbó i el príncep de Conti abandonaren la ciutat comtal i la duquessa d'Orleans es retirà a Figueres. En el rerefons d'això hi havia un interès polític per no violentar Napoleó.³⁹⁶

Azara va influir en la millora de la impremta a Barcelona. Fray Antonio Reyes ho manifesta clarament en el *Retrato historico y Elogio funebre de Azara*:

«[...] Al zelo del mismo Azara se deben los progresos de la fabrica de formacion de punzones matrices y fundicion de letra establecida en el convento de los Carmelitas Descalzos de Barcelona. Se presentó personalmente en ella à observar sus operaciones; advirtió el genio, talento, y disposiciones de Fr. Joaquin de la Soledad principal Maestro de dicha Fabrica para lograr todos los adelantamientos. Le tomó cariño, le administró luces, instruccion, y toda especie de modelos que imitó con tal

pobles de la província «Procuren no sólo la limpia de Malhechores en sus respectivas jurisdicciones, como se encarga, si que también zelen eficazísimamente; así la conservación del fácil tránsito de los caminos para el uso que hay que hacerse de ellos, como la rigurosa absoluta observancia de la veda, vigilando dichos tres esenciales objetos con el exactísimo cumplimiento que exigen las superiores órdenes expedidas». Vegeu la transcripció dels *Fulletts Bonsoms*, núm. 10139 a Pérez Samper 1973, 128, n. 247.

³⁹⁴ Edicte que fou publicat al *Diario de Barcelona* el 15 d'agost 1802. Pérez Samper 1973, 129.

³⁹⁵ Resolució de Bonaparte al ciutadà Tayllerland, ministre de Relacions Exteriors, 13 messidor, any X (2 juliol de 1802), transcrita per Pérez Samper 1973, 130, n. 250.

³⁹⁶ Pérez Samper 1973, 130.

*éxito que admiró al mismo Azara, y por direccion suya dio al publico un elegante prospecto igual en belleza a las mejores formas de Parma, y lo dedico al Principe de la Paz que como protector de las buenas Artes, lo admitio y dispensa generoso todo su favor a dcha R.¹ Fabrica».*³⁹⁷

L'estada d'Azara a Barcelona va ser de manera discontinua entre novembre de 1799 i gener de 1801,³⁹⁸ moment en què posà en marxa aquesta impremta. El nostre interès va anys enrere quan, per a l'edició de la *Introduccion a la Historia natural y á la Geografia fisica de España* de William Bowles,³⁹⁹ Azara comunicà ser l'inventor del vernís de la ceràmica i s'adjudicà els progressos en la fabricació de punxons de metall i la fosa de lletres,⁴⁰⁰ que més tard es va fer servir al Convent dels Carmelites, a Barcelona.

La relació d'Azara amb els carmelites abans que el diplomàtic passés per Barcelona està documentada en una carta que dirigí al pintor Francisco Javier Ramos: «*Me trageron la carta de v.m.de 17 de febrero. Ya ve v.m.con qué atraso. En ella me pide v.m.que hable al padre general de los Carmelitas para que nombre por vicario provincial de las Castillas al Padre Zorita. Lo haré [...]*».⁴⁰¹

Azara se n'anà de Barcelona per assumir el seu paper d'ambaixador en la seva segona ambaixada a París. El baró de Maldà consignà en el seu diari alguns dels esdeveniments del diplomàtic a París, per exemple, la seva mediació a comunicar l'entesa entre França i Anglaterra: «*Dia 6 d'abril [1803] [...] haver enviat avís a S.M.lo Sr.ambaixador Azara, des de París, [de] quedar ja composta França ab Inglaterra, acerca dels rumors de desavenència entre les dos potències, en lo que ja tinc notar*».⁴⁰² La destitució d'Azara de l'Ambaixada a París i el propòsit del diplomàtic de tornar a Roma:

*«Dia 16 de setembre [1803] [...]. Segons notícia de Madrid, o de la cort, S.M. ha retirat de l'ambaixada de París a l'ambaixador, que era lo Sr.de Azara, per ser ja vell caduc, o xaruc, i nombrar en son lloc al senyor don n. Ofarrill. Lo caigut Azara pretén tornar a Roma, tenint un seu palàcio allí; mes diuen si ordre d'anar-se'n a Aragó, sa pàtria».*⁴⁰³

I finalment, en motiu de la mort d'Azara, el baró de Maldà escriví:

«Ha mort, sens haver pogut rebre los sagraments per haver-se del tot luego inhabilitat, lo Sr.Azara, ambaixador de París, que havia fet gran

³⁹⁷ Reyes 1804, 92. Hem d'afegir que no hem trobat cap altra font que corrobori aquestes dades.

³⁹⁸ La correspondència situa Azara de l'11/11/1799 fins al maig de 1800. Després marxà cap a Barbuñales i tornà a Barcelona el 29/9/1800 fins aproximadament el dia 6 de gener de 1801.

³⁹⁹ Bowles 1775 i 1782.

⁴⁰⁰ Corona 1945, 59.

⁴⁰¹ Vegeu la transcripció de la carta de 13/4/1796 a Contreras 1959, carta IX, 27.

⁴⁰² Amat 1769-1816, 6/4/1803, 197.

⁴⁰³ Amat 1769-1816, 16/9/1803, 249.

*eco en tot Europa en temps de la guerra de França, en Roma, que n'era ministre, que tenia los ministeris als punys ab sa gran política; caigut después, i tornat a alçar fins al punt d'ambaixador de París, a sa cort. Que la mort -que no perdona a rei ni a roc, és dir, a ningú, sia ambaixador, sia rei, sia príncep, sia granda, sia ric, sia pobre, sia gran, sia xic- hàgia trobada ab bona disposició la sua ànima per salvar-la Déu Nostre Senyor. Amén. I de qui se'n parlava tant, queda com si tal Azara no hagués estat. [...] Bon mirall est ab què se deu mirar lo qui al present pot dir-se que trastorna tot lo govern d'Espanya, lo generalíssim príncep de la Pau, que, quant menos pènsie, desaparèquia, i si algun rival no el fa caure, de segur la mort lo farà caure, i pitjor que al senyor ambaixador Azara, pués los medis que aplica no són segurs per alcançar del Totpoderós una bona mort i, ab esta, la salvació de la sua ànima, que com a pròxim tots li devem desitjar. I que Déu li'n fàcia la gràcia. Amén».*⁴⁰⁴

A la presència d'Azara a Catalunya hi hem d'afegir el seu paper de director dels pensionats que, com hem assenyalat, possibilità una docència comparable amb la que s'impartia a les acadèmies europees, prenent com a referència la francesa a Roma i l'Accademia di San Luca.

Tanmateix, la seva aportació a Catalunya no es limità a aquests fets, evidents sota un punt de vista historiogràfic. Altres efectes de les seves actuacions promotores incidiren d'una manera contundent en la renovació estilística de les arts. Cal destacar-ne la publicació de les *Obras de Mengs* (1780), escrits d'Anton Raphael Mengs que difonen el pensament estètic del pintor sobre el *bon gust*. Aquests textos i altres tractats estètics que Azara va promoure van ser considerats manuals per les acadèmies europees. En la mateixa línia, va reivindicar els clàssics i va incitar els amants de les lletres perquè fundessin biblioteques. De la mà del seu amic i col·laborador Giambattista Bodoni, els resultats d'aquestes activitats van ser dignes de bibliòfils. Contribuí a proporcionar a la Real Academia de San Fernando i a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona nombrosos emmotllats, buidatges, dibuixos i reproduccions d'obres de l'Antiguitat clàssica i d'artistes renaixentistes i moderns, que considerava essencials per a una bona formació. Amb això, també incitava el col·leccionisme, base per a la creació de futurs museus. I, per últim, és fonamental el seu paper de protector dels pensionats espanyols i catalans, artistes que instruí i introduí en el seu ambient cultural, i que més tard transmeteren a través de la docència l'estètica adquirida. La repercussió del nostre promotor de les arts a Catalunya és el tema en el qual ens endinsarem a continuació, però primer coneixerem el seu pensament filosòfic, la gran aportació d'Azara en la

⁴⁰⁴ Amat 1769-1816, 12/2/1804, 14.

renovació estètica en les acadèmies i escoles, no només en el nostre país sinó també en l'àmbit europeu.

II: LLIBRES I MODELS ENTORN D'AZARA I LA SEVA INCIDÈNCIA A CATALUNYA

Els llibres d'estètica, d'història de l'art i de viatges, des de la segona meitat del segle XVIII a les primeres dècades del XIX, foren el llegat testimonial d'un gran nombre d'il·lustrats. Aquests escrits deixaren constància del nou gust per l'Antiguitat clàssica, estètica que s'anava imposant arreu d'Europa en detriment de l'estil barroc i en contra del rococó. El viatge conegut per *Le Grand Tour* incrementà l'interès dins el món erudit per promoure la mirada cap al passat grecollatí, com a paradigma de la bellesa per recuperar i reinterpretar. Aquests viatgers sentiren la necessitat de transmetre aquesta nova visió a través dels seus escrits i fou una manera de classificar el que consideraven més rellevant del món de la pintura, l'escultura, l'arquitectura i altres disciplines artístiques. Van seleccionar obres que al llarg de la història havien de prevaler en el temps com les més dignes de ser imitades d'acord amb el nou gust estètic que s'imposava, junt amb les fórmules estètiques justificadores que permetrien identificar i assimilar aquesta nova apreciació de la bellesa. En conjunt, tots aquests llibres són el producte de la passió d'aquests filòsofs erudits per deixar la seva empremta estètica.



11. A. R. Mengs, *Retrat de José Nicolás de Azara* (1774). (APFA)

José Nicolás de Azara tingué un paper molt actiu en la difusió d'aquest concepte estètic: fou l'artífex i promotor de les *Obras de Mengs*,⁴⁰⁵ edició considerada una eina imprescindible en totes les acadèmies i escoles europees i, lògicament, per l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. Així mateix, fou protector i impulsor d'obres d'amics i col·laboradors dedicades a la recerca de l'Antiguitat clàssica. El seu nom fou citat en nombrosos llibres d'estètica, d'art i de viatges, i va ser distingit com un dels bibliòfils i col·leccionistes de l'Antiguitat més importants a la Roma del final del segle XVIII.

⁴⁰⁵ El títol complet és *Obras de Don Antonio Rafael Mengs i Opere di Antonio Raffaello Mengs*, però al llarg del treball l'hem simplificat a *Obras de Mengs* per tal d'agilitzar el text i perquè així és conegut entre els especialistes en estètica.

L'objectiu principal d'aquest apartat ha consistit a trobar d'una manera implícita o explícita la presència d'Azara en aquests llibres, a fi de poder avaluar quina fou la seva repercussió en l'àmbit artístic català a través dels llibres i dels models estètics que promogué, col·leccionà i proporcionà als pensionats espanyols i a l'Escola barcelonina. Som conscients del gran nombre de llibres editats en aquest període, que palesaven el gust per aquest nou estil que s'anava formulant en l'art. És per això que hem fet una selecció en la qual hem descartat tots els que s'allunyen del context cultural de l'entorn d'Azara o els que no tenen cap vinculació amb els artistes catalans.

Per tal d'assolir el nostre propòsit, hem optat per dividir aquest apartat en quatre blocs. El primer, centrat en els llibres d'història de l'art i d'estètica a través de l'anàlisi de les *Obras de Mengs*, on constatem l'aportació d'Azara i la incidència d'aquest llibre en altres estudiosos. També se'n detallen les reedicions i es destaquen algunes crítiques, ja siguin favorables o desfavorables.

El segon comprèn els llibres de viatges. Es tracta d'una visió general dels escrits i dels seus autors per tal de posar de relleu els textos en què Azara fou mencionat; per tant, constitueixen una font documental bibliogràfica més per al nostre estudi.

El tercer s'apropa a l'estètica de Mengs en relació amb la Real Academia de San Fernando. Hi fem referència a la biblioteca de Madrid, a la de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, així com a les d'altres erudits i artistes catalans, amb la finalitat d'establir les connexions amb les preferències bibliòfiles d'Azara.

El quart, i darrer bloc, està dedicat als models que són els màxims exponents de l'estètica defensada per Azara en les *Obras de Mengs*. Incidim en els que foren adquirits per la Junta de Comerç de Barcelona i, encara avui, formen part dels fons de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

En conjunt, aquest apartat intenta aproximar-nos a l'aportació estètica d'Azara en l'àmbit artístic català, a través dels escrits i dels models que va promoure, va proporcionar i, en molts casos, va patrocinar.

1. La bellesa en els llibres d'història de l'art i d'estètica entorn d'Azara

El món dels llibres d'història de l'art i d'estètica entorn d'Azara es mou impulsat pel rebuig del rococó superflu i per la contenció de ritmes del barroc. Cristal·litzava així un gust estètic que prioritzava la purificació i la simplificació de les formes, i que obria pas al neoclassicisme en les diverses activitats artístiques.

Sorgiren noves recerques i disciplines històriques per apropar-se a l'art i a nous dominis del saber, tals com la *Història de l'Estètica* de Baumgarten, la *Història de l'art* de Winckelmann, la *Crítica de l'art* de Diderot, i les *Poétiques de les arts* de Batteaux i Lessing.⁴⁰⁶ Un dels efectes més immediats fou la necessitat d'establir espais públics per mostrar, defensar i debatre el nou gust artístic. Es crearen els primers museus, als quals s'afegiren la proliferació d'acadèmies arreu d'Europa per instruir futurs artistes en la nova doctrina estètica.

Es generà un nou concepte artístic: la bellesa lligada al sentiment intern. Diderot trencà amb la bellesa absoluta i normativa del classicisme, tot i celebrar les idees classicistes d'unitat, ordre, proporció i simetria. S'acostà a conceptes trets de l'experiència perceptiva. Aquest empirisme relacionava l'experiència i la raó, dues pautes essencials per a l'home il·lustrat.

A l'experiència i la raó de Diderot, base de tota bellesa, en les *Obras de Mengs* Azara, com a intèrpret de les idees del pintor, hi associà el valor del sentiment. Aquestes al·lusions a les qualitats sensibles les trobem en les descripcions de les estàtues antigues de Winckelmann i en els comentaris de Diderot quan aquest, a través de les pintures de Jacques Louis David, cercava sensibilitzar l'ànima de l'espectador. Aquesta teoria del sentiment Azara la destacà com una de les qualitats que tota representació ha de tenir: una expressió continguda i mai exagerada.

Winckelmann, en general, es preocupà per determinar la línia de la bellesa. Trobà necessària la mirada observadora de les estàtues de l'Antiguitat, la contemplació com a camí orientador per estudiar l'art. Exaltà la gràcia suprema i la bellesa andrògina de l'*Apol·lo Belvedere*, del *Bacus*, de l'*Antinoos*, del *Ganimedes* i d'altres estàtues, principalment les gregues, com a ideals. Déus i deesses joves amb formes belles i toves, cossos ambivalents en les representacions de Cibeles o Diana, per exemple, posseïdors de la dolça convexitat dels dos sexes. Destacà l'erotisme, la bellesa sublimada i voluptuosa, els moviments sensuals, l'actitud de placidesa no alterada per cap pertorbació de les representacions gregues i llatines. Aquesta fou l'estètica que

⁴⁰⁶ Marchan 1982, 15-16.

Winckelmann valorà de l'art de l'Antiguitat,⁴⁰⁷ transmesa en les seves publicacions: *Gedanken über die Nachahmung der griechische Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1754); *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (1762), *Nachrichten von den neusten Herculanischen Entdekungen i Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) i *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst* (1767).

Winckelmann va establir unes normes a seguir en la utilització de l'estatuària clàssica en els seus escrits *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (Dresde 1766) traduïts al francès en l'*Essai sur l'Allegorie, principalement à l'usage des artistes* (París 1799), els quals s'introduïren a Espanya i Catalunya a través de la intervenció d'Azara en la promoció i reescriptura dels textos de Mengs, origen de les *Obras de Mengs* (1780).⁴⁰⁸ Aquestes màximes acceptaven la realització de noves escultures



12. A. R. Mengs, *Retrat de Winckelmann* (c. 1761) de Mengs, còpia per a la col·lecció d'Azara (c. 1777).

al·legòriques sempre que es donés a les imatges antigues un nou significat. Per tant, calia consultar la història antiga per expressar quelcom de nou i fer servir imatges antigues per crear-ne de noves. Aquestes bases o directrius no volien dir transformar les escultures i fer-les passar per antigues, sinó concebre'n de noves basades en l'Antiguitat.

Entre els escrits de Winckelmann, tenen un especial interès la història de l'art de l'Antiguitat i les reflexions sobre la imitació de l'art grec, ja que obren una de les qüestions principals sobre l'estètica interpretativa de l'art grec, un aspecte fonamental en el cercle cultural d'Azara.

Segons Winckelmann, la imitació de les estàtues antigues era l'únic camí que el pintor modern tenia per assolir la grandesa artística i alhora arribar a ser genuí. També percep que era l'única manera de preservar els bons principis de la bellesa dins la tradició acadèmica i el pragmatisme moralista:

«The essence of beauty consists, no in color, but in shape...The highest beauty is in god...harmonious, like a sweet and pleasing tone.

*The harmony which ravishes the soul does not consist in arpeggios, but in simple, long-drawn tones. Beauty should be like the best kind of water, drawn from the spring itself; the less taste, the more healthful it is».*⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Vegeu Praz 1939, 67-71 i la valoració d'algunes obres de l'Antiguitat dins el capítol de models.

⁴⁰⁸ Arco 1949, 273-292 i Mora 1998, 49.

⁴⁰⁹ Winckelmann 1764, versió anglesa *The History of ancient Art Among the Greeks* (1764), vol. IV, cap. 2 «The Essential of Art»; transcrit per Howard 1990, 172. Hem triat aquesta versió anglesa de Seymour Howard per tractar-se d'un dels especialistes internacionals en l'obra de Winckelmann, i alhora ens proporciona les síntesis més concretes de les seves valoracions.

Aquest pensament estètic uní Winckelmann i Azara. No obstant això, la possible amistat entre ells és qüestionable, i ens decantem més aviat per suposar la profunda admiració que Azara sentí pel prefecte de l'Antiguitat a Roma. El diplomàtic aragonès combregava espiritualment amb el món clàssic definit per Winckelmann, un vincle estètic creat per un amic comú: el pintor Mengs, considerat per tots dos un dels millors intèrprets de l'Antiguitat clàssica.

El gust estètic de Winckelmann els agermanava. L'astúcia del diplomàtic posteriorment farà servir les seves idees i els possibles encontres amb l'esteta a Roma com un mitjà per assolir prestigi en els cercles culturals de la ciutat. Aquesta possibilitat, si existí veritablement, es reduí a un breu període inferior a dos anys. Alguns estudis han caigut en l'error de dir que Winckelmann i Azara foren amics; fins i tot alguns li han atribuït el mecenatge del diplomàtic a l'esteta⁴¹⁰ i el fet d'haver-lo convidat a la seva taula.⁴¹¹ Altres estudiosos dubten i qüestionen la seva amistat sense concretar correctament el període en què van coincidir a Roma.⁴¹² És molt significatiu i corrobora la nostra hipòtesi el fet que Azara no esmentí Winckelmann en cap moment en la correspondència amb el seu amic i predecessor en el càrrec d'agent de pres, Manuel Roda. Si aquesta relació amb el pare de l'arqueologia s'hagués produït, hauria estat un tema explicat àmpliament i recurrent en els seus escrits.⁴¹³

Winckelmann va morir assassinat a Trieste el 8 de juny de 1768, després d'haver viatjat durant més de mig any amb l'antiquari i restaurador Bartolomeo Cavaceppi per les Corts centreeuropees.⁴¹⁴ Azara arribà a Roma el gener de 1766;⁴¹⁵ segurament el va conèixer i va assistir a algunes de les tertúlies culturals de l'alemany per poder afirmar en una carta dirigida a Bodoni que va ser testimoni de la seva erudició. Tanmateix, dubtem que arribessin a fer-se amics:

«Winkelman avea ragione di trovare difettoso tutto il Greco che si usava a tempo suo, perchè la deformità ne saltava agli occhi di chiunque;

⁴¹⁰ Bassi 1959, 137, n. 2; Camón-Morales-Valdivieso 1984, 48, i Riccomini 2003, 111, n. 9.

⁴¹¹ Un fet totalment inviable segons Olaechea 1987, 56 i 58.

⁴¹² Centren la coincidència en tres anys i estableixen l'arribada d'Azara a Roma l'any 1765, quan, en realitat, va ser el gener de 1766; vegeu Nicolás 1982, 250-251, repetit per Nicolás 1985. D'altres situen erròniament Azara a Roma com a ambaixador el 1769; vegeu Riccomini 2003, 111, n. 9. En general tots es basen en els escrits de Castellanos 1849-1850, I, 43, i fan factible la seva possible relació. N'és el cas d'Elvira 1993, 129, escrit que presenta un ball de números, ja que data la mort de Winckelmann l'any 1786 en comptes del 1768.

⁴¹³ Azara 1766-1779, cartes Azara-Roda.

⁴¹⁴ Barberini 1994, 32-33.

⁴¹⁵ Durant aquest primers anys a Roma Azara va viure en un estat d'angoixa. Desitjava canviar el seu destí a causa de l'ambient enrarit en què vivia. Aquest disgust fou expressat en la correspondència amb Manuel Roda, i provenia de la seva relació amb l'ambaixador Tomás de Azpuru. Per a aquest diplomàtic, Azara significava una amenaça degut a la seva amistat amb alts dignataris, per tant, sempre intentà marginar-lo. Usoz 1848, carta d'Azara a Roda, 11/1/1770, II, 9; Sánchez 2000, 11. El poc temps que coincidiren a Roma fa descartar la possible amistat entre Winckelmann i Azara.

ma sappia Lei che Winckelman con tutta la sua immensa erudizione era una bestia in materia di gusto. Io son testimonio di che non apriva la bocca che per dire dei spropositi, e quel poco di bono che su quest'articolo cè ne'suoi Libri, l'ha tutto tutto imprestato da Mengs...»⁴¹⁶

D'acord amb aquestes paraules, el diplomàtic descriu a Bodoni la superioritat estètica del pintor perquè n'està convençut, però, alhora, també critica la falta de tacte de les opinions verbals de Winckelmann.

Investigacions recents donen la raó a Azara quan aquest atribueix a Mengs el geni per detectar el gust per la bellesa, i s'afegeixen a corroborar que Winckelmann va beure de la font de Mengs: «*Winckelmann's walks through Rome, which were distinctly didactic in character, were clearly influenced by Mengs, for it was Mengs who had opened Winckelmann's eyes to Roman art, especially that of antiquity, after his arrival in the Eternal City*». ⁴¹⁷

No obstant això, el reconeixement i l'admiració d'Azara cap a Winckelmann fou real. La proposta del diplomàtic a Mengs d'anotar els errors de la versió francesa de *Geschichte der Kunst des Altertums* per poder-la traduir al castellà avala la nostra apreciació. Aquesta iniciativa no es dugué a terme, però el projecte el recollí Carlo Fea en la *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann* (1783-1784),⁴¹⁸ incloent-hi una lloa a Azara com a promotor de les arts.⁴¹⁹ Una nota manuscrita d'Azara de l'any 1782 deia de Winckelmann el següent: «*Lo primero que se pide a un Autor es que tenga el sentido común del qual viene la Lógica. A Winkelman le falta muchas veces en medio de su grande erudición*»;⁴²⁰ també és un altre testimoni del seu coneixement dels escrits de l'alemany. A més a més, en la seva biblioteca disposà de: la *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch* (1760); els *Monumenti antichi inediti* (1767); la *Storia delle arti del disegno* (1779) i l'edició de Carlo Fea (1783-1784); la *Histoire de l'art de l'Antiquité* (1781); les *Lettres Familières de M. Winckelmann* (1781); el *Recueil de lettres de M. Winckelmann sur les découvertes faites à Herculanum, à Pompei, à Stabia, à Caserte et à Rome* (1784), i el *Recueil de différentes pièces sur les arts* (1786).⁴²¹

Entre els retrats col·leccionats per Azara hi havia el de Winckelmann (c. 1777), pintat per Mengs, exemple de l'interès del diplomàtic per l'esteta a partir dels anys

⁴¹⁶ Carta d'Azara a Bodoni de 27/9/1786 transcrita per Ciavarella 1979, I, 119.

⁴¹⁷ Roettgen 1993, 15.

Cal afegir que la fama de Mengs com a esteta i filòsof de les arts vingué precedida per unes paraules elogioses del mateix Winckelmann al seu amic dins la *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764).

⁴¹⁸ Jordán 2000, 64.

⁴¹⁹ Transcrit a l'apèndix documental núm. 12.

⁴²⁰ Donat a conèixer per Jordán 2000, 64, n. 9.

⁴²¹ Iturri-Ferrán 1806; transcrit per Sánchez Espinosa 1997, 267-268, núm. 3068-3075.

setanta, i no abans, període que coincideix quan la seva relació amb el pintor fou més intensa. Sobre aquesta pintura, Buenaventura Salesa realitzà el disseny gravat per Jacques Louis Copia (1764-1790), estampa que fou utilitzada per il·lustrar la primera edició francesa de *Geschichte der Kunst des Alterthums* (París 1790).⁴²²

L'amistat de Winckelmann i Mengs se situa a l'any 1755, quan tots dos es trobaren a Roma. Foren les seves inquietuds estètiques per l'Antiguitat clàssica allò que els uní. Una carta de Mengs datada a primers de setembre de 1756 constata la mútua amistat i el lligam dels seus pensaments estètics:

*«Io ho il contento di godere della di lui amicizia; e passiamo insieme piacevolmente molte ore. Egli mi nutrisce del suo sapere; e quando è stanco, principio io a gragionargli dell'arte, delle bellezze delicate, dei sublimi pensieri, e del sapere fondato degli antichi maestri; il che gli è di tanta sodisfazione, quanto lo è a me il sentir lui».*⁴²³

L'any 1758 Winckelmann entrava al servei del cardenal Alessandro Albani per encarregar-se de la seva col·lecció d'art antic. L'any 1761 Mengs finalitzava el fresc de l'*Apol·lo al Parnàs* a Villa Albani. Mentre l'un pintava un dels molts retrats del seu amic, l'altre li dedicava el desè capítol del *Saggio sull'allegoria* (1766),⁴²⁴ en el qual descrivia «*la raffigurazione di Mnemosine, madre delle Muse...*»,⁴²⁵ basant-se en la pintura de Mengs.

La formació rebuda per Mengs, molt estricta i imposada pel seu pare, Ismael Meng, pintor de miniatures i esmalts, l'obligà de ben petit a exercitar-se en el traç de la línia i les figures geomètriques sense regle ni compàs. Treballà en el disseny del cos humà i les ombres. El seu mètode d'aprenentatge consistí a copiar les millors estampes de Rafael i Carracci i les estàtues més conegudes de l'Antiguitat clàssica; així com practicar les tècniques del clarobscur, durant el dia i la nit, per tal d'assimilar i acostumar-se als diferents efectes de la llum natural i artificial. Aquesta pedagogia el portà a assolir un domini tècnic i a l'orientació clàssica, dues eines fonamentals que el van conduir cap a les pautes neoclàssiques.⁴²⁶ Era un sistema docent que responia i estava en perfecte sintonia amb els seus escrits, en els quals el rigor i la disciplina foren considerats l'única via per arribar a un bon nivell en l'art. Van ser les mateixes pautes formatives que Azara va saber transmetre i perpetuar amb les seves actuacions promotores dins el món acadèmic.

⁴²² Vegeu la versió de H. Jansen a Roettgen 2001, 208.

⁴²³ Carta transcrita a Roettgen 2001, 208.

⁴²⁴ Sota el mecenatge del cardenal Albani, Winckelmann i Mengs van configurar el seu ideal de bellesa. *Antologia Romana*, v. VI, 1779/80, articolo V, 226.

⁴²⁵ Assunto 1984, 24

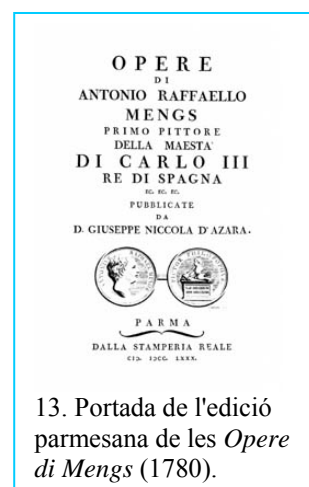
⁴²⁶ Vegeu els primers anys d'aprenentatge del pintor a León 1980, 5, i Morales-Arnaiz 1988, 60.

1.1. Les *Obras de Mengs* i les aportacions d'Azara

La mort d'Anton Raphael Mengs, l'any 1779, originà una sèrie de publicacions, principalment laudatòries adreçades al pintor. Molts dels il·lustrats mostraren el seu parer crític sobre el bon gust i es vincularen amb el que fou el màxim representant de la pintura durant el regnat de Carles III. Alguns d'ells fins i tot pretenien haver-lo conegut personalment i haver compartit el seu pensament.

De totes les edicions publicades sobre Mengs, la més complexa i important fou la del seu protector, Azara, titulada *Obras de Mengs*. El seu contingut estètic, viu compendi de l'ideal del bon gust del moment, i del llegat dogmàtic del pintor i del promotor, fou considerat una eina imprescindible de qualsevulla acadèmia o escola que es preés de ser una institució de les arts. L'edició s'ha de tenir en compte des de dos vessants: d'una banda, la part que consistí en la recopilació, l'ordenació i la traducció al castellà i l'italià dels escrits inèdits de Mengs, amb les «Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura»,⁴²⁷ en la qual es detecten la petja i les observacions del diplomàtic, i de l'altra, l'aportació d'Azara al llibre amb els capítols que afegí: «Noticias de la vida y obras...» del pintor i el «Comentario al Tratado de la Belleza».

En la primera edició de les *Obras de Mengs* (1780), Azara inclogué els «Pensamientos sobre los grandes pintores: Rafael, Correggio, Tiziano y los antiguos», tema al qual tornarem en repetides ocasions al llarg d'aquest treball, ja que representen els artistes prototípus i, per tant, els característics de l'estètica pictòrica defensada per Azara en aquest període; la «Carta de D. Antonio Rafael Mengs a Monseñor Fabroni» sobre el grup de Níobe, en la qual es plantejava un dels debats més recurrents en els cercles culturals: diferenciar les obres gregues de les còpies romanes; la «Carta de D. Antonio Rafael Mengs a Estevan Falconet», testimoni de la defensa de les seves pròpies idees i de les de Winckelmann davant dels atacs de l'escultor; el «Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España»; les «Cartas de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz»; les «Noticias de la vida y obras de Antonio Alegri, llamado el Correggio»; les «Lecciones prácticas de pintura», i, per últim, la «Carta a un amigo de D. Antonio Rafael Mengs» o crítica al funcionament



⁴²⁷ Editada anònimament el 1762 i reeditades el 1765, 1771, 1774 i 1778, sempre en alemany.

d'una acadèmia de les belles arts. Aquest escrits són els que exemplifiquen algunes de les preocupacions més punyents d'Azara.

La publicació de *Gedanken über die Nachamung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* de Johann Joachim Winckelmann (1755) centrà les discussions estètiques europees a l'entorn de l'art grec. En les *Obras de Mengs* Azara ens introduïa en els ideals estètics debatuts en el seus cercles culturals. Primerament definí el que entenia per bellesa, després diferenciava la concepció de bellesa moderna de l'assumida pels grecs, i per últim afrontava el tema de la formació dels artistes, a través de la crítica al sistema acadèmic espanyol.

Azara va ser el director i organitzador de l'edició de les *Obras de Mengs* i el responsable de corregir i repassar les traduccions i les proves de les edicions. Fou decisió seva publicar primer en castellà amb la idea de beneficiar en primer lloc la nació espanyola. La seva participació, especialment la seva particular aportació, ens permet revisar i conèixer el seu pensament estètic. També comptà amb l'ajut de col·laboradors, erudits i experts en cadascuna de les matèries, sempre assignades i revisades per ell mateix. Per exemple, observà que Eugenio Llaguno era el més adequat per traduir els textos al castellà, sobretot per la seva cura per no ferir la sensibilitat dels acadèmics de Madrid, i trobà en Manuel Salvador Carmona el millor gestor per recopilar l'obra artística del pintor.

En el rerefons d'això, Azara es proposava difondre el patrimoni espanyol. Així, l'eix principal en l'elaboració del llibre foren Azara, Llaguno i Carmona. També hi participaren Alessandro Cittadini, criat de Mengs, i el pintor Andrés Calleja, que redactà la llista de pintures.⁴²⁸

Una carta d'Eugenio Llaguno a Manuel Salvador Carmona advertia de la restricció pictòrica present en el llibre: «*En esta lista sólo se ponen las pinturas que hay en España, o pintó en España. En la vida se hace mención más circunstanciada de las principales, y de otras que pintó en Roma y Florencia. [...] Sacamos en limpio que lo más y mejor está en Madrid, exceptuando la Cámara de los Papyros, y una Andrómeda y Perseo*».⁴²⁹ Per tant, el llibre no esmentava obres com els frescos de Villa Albani a Roma, però sí el gruix de tota l'obra més important de la plenitud artística de Mengs

⁴²⁸ Complia les ordres del comte de Floridablanca de 28 de juliol de 1779. Vegeu la *Lista de las pinturas que executó en Madrid Don Antonio Raphael Mengs, primer Pintor de Cámara, tanto en el Palacio y Sitios Reales de S.M., como para su Real familia y varios particulares, en el tiempo que estuvo en el Real Servicio, de Andrés de la Calleja, corregida por Azara en Roma*, AHN, Estat llig. 4817 ex. 10; ARASF CF 2/7, Sánchez 1929, LXI; Sancho 1997, 519, i Jordán 2000-II, 81, n. 4.

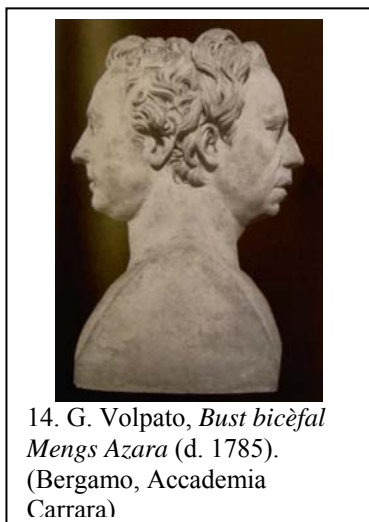
⁴²⁹ Carta de Llaguno a Carmona de 2/6/1780, transcrita parcialment per Jordán 1998, 440, n. 23, i Jordán 2000-II, 71.

realitzada a Espanya. Tampoc foren incloses en la llista les obres de la col·lecció d'Azara.⁴³⁰

La versió castellana s'elaborà al mateix temps que l'edició italiana, deixant a Bodoni la iniciativa d'ordenar i fer-ne l'índex, tot i que en realitat fou supervisat pel diplomàtic fins a completar, com era habitual, el llibre al seu gust.⁴³¹ Els textos manuscrits de Mengs, difícils i incomprensibles,⁴³² van propiciar que paràgrafs sencers i alguns capítols fossin reescrits per Azara. Són molt interessants els seus comentaris

aclaridors d'alguns conceptes col·locats a peu de pàgina.

Per això, totes aquestes manipulacions del text i addicions configuraren una nova obra estètica, de manera que Azara fou esmentat en la bibliografia com el seu veritable autor.⁴³³



14. G. Volpato, *Bust bicèfal Mengs Azara* (d. 1785). (Bergamo, Accademia Carrara)

Recopilà les opinions de Mengs sobre altres artistes, organitzà les seves notes i també redactà paràgrafs com si fossin idees de Mengs. De fet, combregava amb la classificació jeràrquica del pintor, ressaltant els models trets de l'Antiguitat clàssica, les obres de Rafael i la seva escola, i les dels pintors del

segle XVII i XVIII com Poussin, Domenichino, Lanfranco i Pietro da Cortona. Però també afegí altres artistes que Mengs ni considerà. Talment com el pintor filòsof,⁴³⁴ trobà en Correggio el millor artista de l'aplicació del clarobscur, de Ticià en destacà el color, i fins i tot va admetre pintors alemanys, flamencs i holandesos per damunt dels romans quant a la tècnica del color, com Rubens i Van Dyck.⁴³⁵ Tingué paraules favorables sobre la destresa del pintor Velázquez, malgrat que el catalogà d'estil natural i, per tant, inferior a la bellesa sublim assolida pel món antic.⁴³⁶

⁴³⁰ Unes foren venudes a Jean Baptiste Pierre Lebrun, el febrer de 1808, i altres foren portades a Espanya, la tardor del 1817. Altres obres resten encara inèdites, tals com les de la col·lecció de Valentín Carderera, adquirides en el seu viatge a Itàlia. Vegeu la fortuna de les obres de Mengs propietat d'Azara a Jordán 2000-II, 79, n. 37, i 83.

⁴³¹ Ciavarella 1979, I, 8/10/1779; 10, 6/1/1780; 15, 27/4/1780, i 19, 22/6/1780.

⁴³² Així ho expressà a Bodoni: «io non ho fatto altro che emmendarne lo stile dove ce ne era bisogno, perchè in molte parti mancava il senso comune, o al meno ce era dell confusione. [...] Nei scritti susecuenti mi vedo obbligato arrifondere totalmente le materie [...]», transcrit per Ciavarella 1979, I, 10, 27/1/1780.

⁴³³ Hipòtesi a la qual ens adherim. Orozco 1943, 264-269; Tellechea 1971-72, 47-68; Águeda 1989, 15-16.

⁴³⁴ D'aquesta manera el definí Azara en la portada del llibre. També fou nomenat així per Jovellanos en *Elogio de las Bellas Artes* i per Gian Ludovico Bianconi, altre biògraf de Mengs. Vegeu Morales-Arnaiz 1988, 125-126.

⁴³⁵ Azara 1780-a, 98, 132 i 157; León 1980, 5; Águeda 1989, 37-38.

⁴³⁶ Águeda 1989, 44.

La influència de Correggio en la pintura de Mengs fou molt important, sobretot en el tractament dels temes mare-fill i en la utilització gradual del clarobscur. Per això, Azara dedicà tot un capítol per donar notícies sobre la vida i obres d'Antoni Alegri, conegut per Correggio. El valor d'aquests escrits el demostra el fet que encara avui constitueixen una font fonamental a tenir en compte pels estudiosos de la història de l'art, no tant per les dades biogràfiques, sinó per contextualitzar el gust estètic d'un període devot del món clàssic grec i romà.⁴³⁷

Mengs aportà els seus coneixements formatius, basats en l'aplicació de l'ensenyança que ell mateix rebé. Postulava que els alumnes s'havien d'iniciar tan aviat com fos possible, començant per dibuixar formes geomètriques senzilles fins a arribar al dibuix anatòmic.

Azara discrepava de la teoria cromàtica elaborada per Mengs, especialment quan afirmava que es trobava la veritable harmonia en els colors *per se*. També en la llibertat del pintor a fixar els cànons de bellesa en una novena i una sisena part del cap, o en la seva rigidesa d'altres dels seus principis. Aquesta manca de rigor en els escrits del pintor fou complimentada, contrastada i ampliada pel diplomàtic en notes a part i en els peus de pàgina.⁴³⁸

El llibre generalitzava l'ideal de bellesa per a totes les arts. Una noció intel·lectual de la perfecció basada en els cànons clàssics grecs com a models acceptables per seguir en el món acadèmic.⁴³⁹ Les doctrines implantades pel pintor, radicals en alguns aspectes, foren comentades per Azara:

*«El fin de las Bellas Artes es deleitar por medio de la Imitacion; y los medios son ordenar las cosas imitables de modo que en la Imitacion tengan mas orden y claridad, lo qual produce la Belleza». Azara entenia per bellesa ideal «aquella impressió que las cosas dexan en nuestro cerebro mediante la qual pueda la memoria volverse á representar las percepciones».*⁴⁴⁰

Aquesta escrupulosa recopilació dels escrits del pintor obeïa a una manipulació expressa i molt ben meditada per part del nostre promotor de les arts. Fou conscient de la importància del llibre i aprofità l'edició per introduir-hi idees i textos propis, sota el nom i l'autoritat del pintor. El seu propòsit era reformar l'ensenyança i dirigir estèticament les belles arts. Alguns dels temes inserits afectaren directament l'Acadèmia de San Fernando i, de retruc, altres acadèmies i escoles del país. Proposava un sistema

⁴³⁷ Azara 1780-a, 320-325; León-Sanz 1981, 417; Águeda 1989, 45-46.

⁴³⁸ Azara 1780-a, 364,388-389; Águeda 1989, 47.

⁴³⁹ Azara 1780, 242-243, Azara 1797, 391; Úbeda 1987, 459 i Azcue 1992, 589.

⁴⁴⁰ Azara 1780, 391-400; transcrit per Azcue 1992, 589.

per millorar les arts seguint els exemples de l'Antiguitat.⁴⁴¹ A més, definí l'acadèmia com a lloc de saber i la distingí del que s'entenia per escola.⁴⁴²

Un altre punt clau del llibre es referia a l'educació dels deixebles en les acadèmies. Per a Azara fou imprescindible per a la millora de les arts assolir un cos teòric que permetés als alumnes jutjar l'art i il·luminar-los en el bon gust, un pas absolutament necessari per distingir-los dels artesans:

*«...no podrá conseguir esta utilidad una Academia donde no se enseñen públicamente las razones y teórica del diseño; pues sin ellas el diseño no es más que un acto práctico y material que produce la sola figura que circunscribe, sin dar inteligencia general, ni enseñar a juzgar de las formas. En ella se harán dibuixantes materiales y artesanos, pero nunca artifices iluminados ni excelentes; y por consecuencia obrará contra su fin principal, que, como se ha dicho, debe ser propagar el buen gusto general y las bellas ideas en la nación».*⁴⁴³

Mengs assenyalava en el pla d'ensenyament artístic que per formar-se en qualsevol disciplina era fonamental: iniciar-se en el més bàsic, continuar fins a adquirir la llum i expressar el més essencial de les coses amb el refinament de l'estudi, i, finalment triar el model més impregnat de bellesa i utilitat per arribar així a la perfecció.⁴⁴⁴

Sobre el paper del professor, tant a l'acadèmia com a l'escola, Mengs apuntava la necessitat de ser: *«maestros expertos en las artes, pues como Académicos deben ser capaces de explicar las definiciones del arte, de donde se sacan las reglas; y ya se ve que para hacer de maestros es aún más necesario que sepan la profesión».*⁴⁴⁵ Alguns professors de l'Escola de Barcelona destacaren com a artistes reputats i alhora foren uns magnífics docents, que hi posaren ànima, coneixements i destresa. Noms com Pasqual Pere Moles, Pere Pau Montaña i Llanes (1749-1803),⁴⁴⁶ Damià Campeny i Antoni Celles, entre altres, milloraren l'ensenyament i alhora les arts a Catalunya.

Les acadèmies europees adoptaren les normes i els ensenyaments difosos per Azara en les *Obras de Mengs*. Molts dels deixebles del pintor ocuparen llocs destacats dins d'aquestes institucions europees, com ara Nicolás Guibal (1725-1784), director de la Galeria de Pintures de Ludwigsburg i professor de la Hohe Karlsruhe de Stuttgart;

⁴⁴¹ Orozco 1943, 266; Tellechea 1972, 56-57, doc. I, Ciavarella 1979, I, 13-15; Jordán 2000, 68.

⁴⁴² Azara 1780-a, 392.

⁴⁴³ Azara 1797, 393; Úbeda 1987, 459-460.

⁴⁴⁴ León-Sanz 1979, 279-280; Azcue 1992, 590.

⁴⁴⁵ Azara 1780, 393; Úbeda 1987, 458.

⁴⁴⁶ Tot i que en gran part de la bibliografia apareix com Muntanya i atès que la documentació està signada com a "Pedro Pablo Montaña" i que encara no s'ha fet un treball a fons dedicat només al pintor, hem optat per citar-lo a ell i al seu fill com a "Montaña" per seguir un criteri, i no Muntanya o Montanya com també hi figuren en diversos estudis.

Anton von Maron, cunyat de Mengs, professor de l'Acadèmia de Viena, autor d'un *Memorandum* per reorganitzar la institució; Heinrich Füger, director de l'Acadèmia de Viena; Friedrich Reberg, professor de la de Berlín; Wilhelm Böttner, de la de Kassel; Giovanni Battista Casanova (1730-1795), de la de Dresde; Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795), biògraf de Mengs i director de pintura de l'Acadèmia de Gènova;⁴⁴⁷ i molts altres. També amics, deixebles i pensionats espanyols i catalans, seguidors de les directrius de Mengs i les reflexions d'Azara, foren professors de les acadèmies i escoles del país.

A les «Noticias de la vida y obras de Mengs»⁴⁴⁸ Azara mostrava el seu pensament i tarannà estètic més profund. La idea inicial d'Azara quan recopilà els escrits de Mengs fou la de fer una mena de guia o manual per a la formació del bon gust d'artistes i professors de les Belles Arts. Una eina útil i necessària que havien de tenir totes les acadèmies de les Belles Arts i, per tant, havia de significar, com així va ser, una revolució en les arts: «[...] *mettendo in ordine i scritti del celebre Pittore Mengs [...] formeranno una rivoluzione nella tre belle Arti. [...] questo libro dobrà formare una epoca nelle arti [...]*».⁴⁴⁹

L'esperit disciplinari fou un dels temes més defensats per Azara. Refermava i augmentava la postura del pintor i motivava el món acadèmic espanyol i català per tal que nodrís les seves biblioteques amb material apropiat per al coneixement històric i estètic. Un sistema que separava amb més fermesa la formació dels artistes de la dels artesans, pel fet d'incorporar una bona formació teòrica a la formació pràctica: «*La práctica podrá enseñar al Artífice algunas reglas; pero sin una buena teórica siempre obrará á tientas, y nunca hará cosa verdaderamente bella*».⁴⁵⁰

En les «Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura y Pensamientos de Mengs sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Tiziano y los antiguos», Azara entrava dins els postulats definidors del neoclassicisme. Seguia la línia de Lessing, cercant conceptes interpretatius dintre d'un context estètic i allunyant-se dels models d'heroics moralitzadors proposats per Winckelmann i plasmats per Mengs en la pintura.⁴⁵¹ Segons l'estudi de León Tello i Victoria Sanz, el diplomàtic adoptà una posició crítica contra l'idealisme platònic, l'intel·lectualisme de Leibniz i Wolf, la doctrina del sentit intern de Hutcheson, l'enciclopedisme de Diderot, etc. En contraposició a això, troben coincidències amb Kant quan Azara s'oposa al concepte de

⁴⁴⁷ Llista d'Águeda 1989, 49-50.

⁴⁴⁸ Azara 1780-a, I-XLIII.

⁴⁴⁹ Ciavarella 1979, I, 6 15/7/1779, i 7, 5/8/1779.

⁴⁵⁰ Azara 1780-a, 82, n.

⁴⁵¹ Águeda 1989, 35-36; Sánchez Espinosa 1994, 146-147.

bellesa com a sinònim del bé i de la perfecció.⁴⁵² Concretament en el «Comentario al Tratado de Belleza de Mengs», inclòs dins les *Reflexiones...*, Azara qualificava Plató de desordenat, un fabulista de coses que només hi ha en el món de les idees, i conclouïa: «*lástima que una invención tan ingeniosa no sea verdadera*».⁴⁵³ De la teoria estètica de San Agustín basada en la unitat, rebutjava la visió d'estructures metafísiques del pintor perquè no tenien en compte el subjecte a l'hora de configurar el concepte de bellesa. A les teories de Wolf i els leibnitzians, Azara hi detectava confusió en la definició de bellesa i gust, i a les dels seus contemporanis anglesos Hutcheson i els seus seguidors, les classificà de pobres i mancades d'enginy.⁴⁵⁴

Tanmateix, Azara era divergent amb el concepte de bellesa de Winckelmann i Mengs:

*«Mi opinión especulativa ha sido siempre algo diferente de la de estos dos amigos, y por eso he pensado exponer mis ideas aparte, a fin de que el lector, cotejando las diversas opiniones, pueda concebir mejor qué cosa es el objeto de que se trata. Nada importa ni daña a la Belleza el discurrir diversamente sobre su origen; porque eso no le quita el ser lo que es».*⁴⁵⁵

A diferència de Mengs, Azara no volia ser dogmàtic, ans al contrari. Presentava un tractament històric, sistemàtic i crític molt valuós per a la filosofia espanyola. Exposava opinions i deixava el lector que les examinés, les comprovés i les adoptés si les considerava adequades. Per tant, en seleccionava les més significatives, perquè era conscient que «*es infinito lo que se ha escrito sobre la Belleza...*[i confessava] *creo que estamos muy lexos de saber con distinción que cosa es*».⁴⁵⁶

Els comentaris d'Azara són unes reflexions i una anàlisi històrica del concepte de bellesa, recollides d'una manera sintètica. De fet, és un tractat en el qual el diplomàtic dialoga sobre temes filosòfics, els compara i hi aprofundeix. Al mateix temps, és l'exposició d'una sèrie d'idees que el pintor defensava en els seus escrits. Per tant, donava a conèixer el pensament de Mengs i proporcionava a la societat espanyola de la segona meitat del XVIII unes idees fortament inspirades en el món clàssic, que segons el seu parer eren fonamentals.

El seu referent de bellesa es basava en el clàssic de les *Tusculanes* de Ciceró.⁴⁵⁷ D'aquest filòsof romà admirava la senzillesa en la presentació de dades i la seva

⁴⁵² León-Sanz 1979, 61-62.

⁴⁵³ Azara 1780-a, 60; transcrit per Piñero 1997, 74.

⁴⁵⁴ Consulteu la síntesi de Riera i Mora 1994, 519, i Piñero 1997, 74.

⁴⁵⁵ Azara 1780-a, 59.

⁴⁵⁶ Azara 1780-a, 60; transcrit per Piñero 1997, 73.

⁴⁵⁷ L'admiració de l'aragonès per Ciceró quedà palesa com a promotor de la traducció augmentada, il·lustrada i raonada de la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, escrita en inglés por Conyers Middleton* (1790).

capacitat de compaginar aspectes objectius i subjectius, formals i sensorials: «*La Belleza del cuerpo [...] consiste en una proporción exacta de miembros junto a un suave colorido*».⁴⁵⁸ Azara va concebre la bellesa en el seu conjunt i fugia del concepte entès per parts.

Per a Azara, la bellesa estava allunyada de la realitat ordinària de l'home, encara que, alhora, convivia amb l'existència filosòfica de l'home: «*La Belleza, pues, como cosa abstracta, es la idea del estado de las cosas que contienen las qualidades que, [...] las hace Bellas; y no tiene existencia alguna fuera de nuestro entendimiento*».⁴⁵⁹ Obtenir plaer a través de l'enteniment no era suficient per a Azara, ja que considerava que la sensibilitat i altres aspectes essencials, com saber percebre i jutjar, també eren necessaris.

Per tant, la seva estètica requeria els sentits per percebre la bellesa; l'ànima per jutjar-la, i l'enteniment per gaudir-la. Amb aquest joc de facultats lliures i ordenades s'assolia, segons Azara, l'experiència estètica de la bellesa: «*El alma juzga la perfección, los sentidos perciben el agrado, y el entendimiento, que es el compuesto de entrambos, goza de la Belleza [El que fa que les coses siguin belles és la unió del que és perfecte i agradable]... perfecto ... es aquello en que no sobra nada de lo que creemos debe tener. Agradable, lo que hace una impresión moderada en nuestros sentidos*».⁴⁶⁰

Azara no definia la bellesa, sinó el goig estètic, lligat a la perfecció i l'agradabilitat. Qualitats que l'home percep per la seva capacitat racional per discernir què és el que conté bellesa. El model d'Azara és filosòfic, respon al coneixement, a la metodologia i al tarannà crític i rigorós, basat en el raciocini com a únic instrument per poder jutjar la bellesa. És per això que les *Obras de Mengs* han de ser considerades un dels primers llibres de la filosofia espanyola de l'art i mereix ser reivindicat pels historiadors del pensament.

No compartí l'argument de Winckelmann sobre la superioritat moral dels grecs envers els llatins, plantejat arran del grup de *Laocoont*, i s'inclinà per les solucions estètiques de Lessing en *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). D'acord amb Lessing, Azara diferenciava la representació pictòrica i escultòrica de la poètica. Mentre que la primera està limitada a un punt fix o a una postura que explicaria l'aspecte estàtic, la segona expressa una acció en el temps. Així, el *Laocoont* no està desfigurat pel crit,



15. *Laocoont*, marbre del s. I d.C. (Museu Vaticà).

⁴⁵⁸ Azara 1780-a, 62; transcrit per Piñero 1997, 75.

⁴⁵⁹ Azara 1780-a, 63; transcrit per Riera i Mora 1994, 519, i Piñero 1997, 76.

sinó perquè l'artista ha triat un únic punt d'orientació, sense haver d'explicar «*lo que precede, ni lo que sigue*».⁴⁶¹ Aquesta visió poètica permet posar en relleu l'expressió interior del que es representa i connecta amb la crítica negativa d'Azara de les obres de Miquel Àngel, ja que considera que adopten una actitud violenta que fuig de ser agradable i «*de contentar al alma con la Belleza*». Hi observa un increïble esforç científic sobre anatomia, que també elogia: «*Merecen ser estudiadas, para aprender la correccion del Diseño y la inteligencia de la anatomía; pero siempre con la advertencia de que estas cosas son medios, y no el fin de la Pintura*».⁴⁶²

Aquest parer sobre l'escultor, arquitecte i pintor del Renaixement no fou exclusiu d'Azara. Francesco Milizia manifestà la mateixa idea quan classificà de: «*...defecto enorme... Miguel Angelo tomó un medio por el fin; estudió mucho la anatomía, é hizo bien; tomó la anatomía por último objeto del arte, é hizo mal, y aun hizo peor, por no saber hacer buen uso de ella*».⁴⁶³

Les observacions d'Azara i Milizia recreen l'ambient estètic que envoltà el diplomàtic a Roma, el qual influí en el pensament estètic d'Espanya al final del segle XVIII i sobretot en el segle XIX quan fou traduït al castellà *Dell'arte di vedere nelle belle Arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, a Barcelona el 1823 i a Madrid el 1827.⁴⁶⁴

La nostra aproximació a la valoració d'Azara sobre l'obra de Miquel Àngel deixa en evidència l'escrit pejoratiu de Menéndez Pelayo sobre el diplomàtic afirmant que: «*Mengs era el semidiós del Arte, y Azara y Milizia sus profetas... escribiendo [Azara] en su Comentario al Tratado de la Belleza, que Miguel Angel había sido un corruptor del gusto de su siglo...*». També quan afegia que no entenia com el mecenes podia haver compromès l'autoritat del seu nom, quan havia demostrat el seu bon gust, ser sensible i un bon coneixedor de l'Antiguitat clàssica,⁴⁶⁵ paraules de Menéndez que només poden ser enteses des d'una postura estètica diferent.

Després de les seves aportacions al llibre de Mengs, Azara pensà a fer un tractat sobre filosofia de les belles arts. Sobre aquest projecte filosòfic es tenen notícies vagues i poc contundents, per tant, encara es consideren poc fiables.⁴⁶⁶ No obstant això, dóna credibilitat de la seva existència la *Necrològica* escrita pel pintor Josep Arrau i Barba a

⁴⁶⁰ Azara 1780-a, 63; transcripció d'Azcue 1992, 590, i Piñero 1997, 77.

⁴⁶¹ Azara 1780-a, 79, n.

⁴⁶² Azara 1780-a, 85.

⁴⁶³ Milizia [1781] 1992, 9.

⁴⁶⁴ 1823 [reimprès en facsímil a Barcelona, vegeu Serra y Bosch (1823) 1987], i en Madrid, Imprenta Real, 1827 [reimprès en facsímil, Madrid, Real Academia Española-Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 1992.]

⁴⁶⁵ Vegeu Menéndez 1883, 1515-1516.

⁴⁶⁶ Jordán 2000, 68.

l'escultor Damià Campeny, en la qual es menciona que com a símbol d'amistat el diplomàtic regalà a l'escultor català un text filosòfic.⁴⁶⁷ Així mateix, hem d'afegir que el seu bibliotecari Esteban de Arteaga, influït per aquest ambient estètic, publicava l'any 1789 la seva recerca filosòfica sobre la *Belleza Ideal*.

1.2. Les reedicions de les *Obras de Mengs*

Les reedicions de les *Obras de Mengs* són una prova de l'èxit i de l'interès que va suscitar el llibre arreu d'Europa. Les primeres edicions d'Azara de 1780, versió espanyola i italiana,⁴⁶⁸ es van tornar a reeditar a Bassano per Remondini (1783),⁴⁶⁹ a Roma per Carlo Fea (1787),⁴⁷⁰ a Madrid (1797) i a Milà (1836). Justament Fea s'engrescà a fer-ne una reedició per l'èxit aclaparador de les anteriors, i així ho va fer constar en el prefaci:

*«Sono stati sì applaudite queste opere, che dopo la prima edizioni magnifica in due tomi in 4. fatta in Parma l'anno 1780. dal Bodoni, e la traduzione spagnuola in un tomo in 4. pubblicata a Madrid, l'anno stesso, furono ristampate l'anno 1783. in italiano in due tomi in 8. per li torchi del Remondini a Bassano, con aggiunte, e correzioni del lodato editore, e quindi tradotte in francese dal sig. Jansen, e pubblicate a Parigi in due bei tomi in 4. nel corrente anno 1787; avendone prima pubblicate alcune nella stessa lingua in 8. Area da farsene anche una traduzione tedesca, ed una inglese, ma non so come poi siano riuscite».*⁴⁷¹

L'edició de Fea no fou del gust d'Azara a causa de la mala qualitat de la impressió i perquè no li havia demanat autorització per reimprimir els textos de Mengs.⁴⁷²

La primera de les traduccions franceses, basada en l'original italià, fou la de H. Jansen, impresa a Amsterdam (1781), amb documentació de Theil i publicada amb l'*Autoretrat de Mengs* gravat per Manuel Salvador Carmona.⁴⁷³ A Ratisbona s'edità la traducció al francès de J. Doray de Longrais, recopilació biogràfica de Louis Théodore

⁴⁶⁷ Arrau 1858; altres fonts que fan referència a aquest text són Ciavarella 1979, I, 130, i Bassegoda 1986, 154. Segons el nostre parer, només pel fet de deixar constància escrita de l'existència d'un text en demostra la veracitat, perquè ningú, en aquest cas Arrau, que rebé aquest llegat, arrisca la seva honestedat i reputació fent-ho públic i exposant-se al risc que el text sigui demanat per un altre erudit contemporani.

⁴⁶⁸ La versió italiana fou traduïda per Francesco Milizia i corregida per Azara.

⁴⁶⁹ Azara va estar pendent de les reedicions. En aquest cas escriví a Bodoni dubtant de la capacitat de Remondini. Més tard, li comunicava la seva tranquil·litat quan va saber que al darrere hi havia l'*abate Sartori* per corregir-la. Transcrit de les cartes a Ciavarella 1979, I, 83 i 84, 29/5/1783 i 19/6/1783.

⁴⁷⁰ Aquesta reedició romana, estampada per Pagliarini, va tenir molt ressò a Roma i sortí anunciada a les *Memorie per le Belle Arti* pel febrer de 1788, XLV.

⁴⁷¹ Fea 1787, VII.

⁴⁷² Aquest fou l'inici de l'allunyament de Fea d'entre els col·laboradors d'Azara.

⁴⁷³ Páez 1966-70, núm. 5845.

Hérissant, autoritzada per Mengs (1778) i ampliada amb notes d'alumnes dirigits per Nicolas Guibal, deixeble de Mengs (1784). A París, fou reeditada la traducció de H. Jansen, en dos volums, a l'impremta de l'Hôtel de Thou (1786). Amb el títol de les *Oeuvres complètes d'Antoine Raphael Mengs, premier peintre du Roi d'Espagne ... Contentnant différens Traités sur la théorie de la Peinture, traduit de l'italien*, s'editaren dos volums a *chez Moutard Libraire Imprimeur de la Reine, & de l'Académie des Sciences* (1787). També hi hagué alguna reedició fallida, com la de François Jean-Gabriel de La Porte Theil, protegit del cardenal Bernis, que intentà traduir les *Obras de Mengs* al francès sota els auspicis d'Azara i Milizia. Si més no, s'ha indicat que serví per a l'edició de Jansen.⁴⁷⁴

A Halle es reimprimí una traducció en alemany de les *Obras de Mengs* ampliada amb la vida d'artistes alemanys (1786). A Bonn, la traducció de G. Shilling (1843-1844). A Londres i en anglès s'edità a càrrec de Faulder (1796) la traducció del crític d'art Richard Cumberland, en la qual es va incloure una relació de les pintures de Mengs propietat de col·leccionistes anglesos: la *Sagrada Familia* de Lord Cooper, la còpia de *l'Escola d'Atenes* del Duke of Northumberland i el *Retrat d'Arch-Bishop of Salisbury*.⁴⁷⁵ A aquesta darrera impressió s'hi afegí un passatge sobre les tècniques pictòriques.⁴⁷⁶

L'èxit del llibre fou immediat, i se'n van demanar noves reimpressions: «*Me han pedido que reimprima las obras de Mengs, y he enviado ya muchas correcciones y añadiduras. Me aturde que lean ese libro y que obren como obran*».⁴⁷⁷ Aquestes paraules d'Azara al seu amic el pintor Francisco Javier Ramos demostren el seu encert en la promoció d'un tema tan viu entre els cercles il·lustrats europeus.

A les diferents edicions hi hagué canvis, ja que s'incorporà més informació sobre alguns aspectes més aviat delicats. Per exemple, en l'edició italiana (1780) s'introduïren crítiques punyents sobre el sistema acadèmic aplicat en la Real Academia de San Fernando, les quals foren suavitzades o omeses en la versió castellana, gràcies a la intervenció d'Eugenio Llaguno.

En les *Obras de Mengs* (1780) Azara va treure a la llum l'adjudicació de Daniel Webb de les idees de Mengs i va incloure els escrits del pintor amb el títol *Riflessioni sopra i tre gran pittori*. Segons Azara, la relació entre Webb i Mengs partia dels anys 1755-1756, quan el pintor el retratà i Webb conegué el manuscrit de l'artista i s'apropià de les seves idees.⁴⁷⁸ El 1762 aparegué en alemany el primer facsímil de Mengs sobre la

⁴⁷⁴ Vegeu les edicions franceses a Roettgen 1993, 154, i Roettgen 2001, núm. 137.

⁴⁷⁵ Consulteu les obres de Mengs col·leccionades pels anglesos a Sánchez Cantón 1929, XLIV; Águeda 1989, 29-31, i Roettgen 2001, núm. 137.

⁴⁷⁶ Roettgen 1993, 156.

⁴⁷⁷ Carta d'Azara a Ramos de 8 febrer 1792, transcrita per Contreras 1959, III, 21-22.

⁴⁷⁸ Azara 1787, XIX, edició italiana ampliada. Vegeu León-Sanz 1981, 220, i Águeda 1989, 21.

bellesa en les arts titulat *Gedanken über di Schönheit*, dedicat a Winckelmann. Però feia quasi dos anys que Daniel Webb havia publicat *An Inquiry into the Beauties of Paintings* (Londres 1760), reeditat el 1765 anònimament. En l'edició en alemany de 1771 sortia l'assaig atribuït a Webb, imprès per Füssli a Zurich, i punt de partida de futurs errors bibliogràfics en la menció de l'autor. Winckelmann estava segur que les idees de Mengs estaven incorporades en el treball de Webb davant les seves similituds, no només en la selecció dels artistes, sinó també en el concepte de gràcia; per tant, no dubtà a acusar-lo de plagiar. Diderot també es manifestà d'acord que Webb coneixia les idees de Mengs i Winckelmann.⁴⁷⁹ Azara definí Webb i els seus defensors de «*maligni*».⁴⁸⁰

Sorgiren altres publicacions sobre Mengs paral·leles a la d'Azara com l'*Elogio storico del cavaliere Anton Raffaele Mengs del «Maestro del Sacro Palazzo»*, l'arqueòleg Gian Luigi Bianconi, en el qual s'adjuntà una llista de les obres de Mengs existents a Itàlia i Saxònia, molt semblant a la relació d'Azara de les obres espanyoles.⁴⁸¹ Encara avui dia, la suma dels dos compendis és una font documental impresa imprescindible per als estudiosos.

El pintor Carlo Giuseppe Ratti publicava una interpretació de la vida del seu amic Mengs *Epilogo della vita de fu Cavalier Antonio Rafaello Mengs, primo pittor di camera di Sua Maestà Cattolica, Socio delle Accademie Romana, Bolognese, Fiorientina, Parmense, Genoveses ecc.ecc* (1779). Així mateix, es va fer famós amb la valoració estètica de Correggio, donada a conèixer amb el títol *Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio* (1781) junt amb una *Lettera ad un amico nella quali si dà contezza del Cavalier Carlo Giuseppe Ratti pittor genovese*, anònima, suposadament de Mengs i datada el 1778.

Abans de la primera edició italiana de les *Opere de Mengs*, Ratti havia intentat que Azara patrocinés els seus escrits sobre Correggio, basant-se en una carta de Mengs que l'autoritzava a fer-ho. Azara rebutjà la proposta per considerar falsa la carta.

Arran de la publicació de Ratti, Azara el criticà i es convertí en el seu detractor. Les controvèrsies suscitées constitueixen un referent per entendre el seu ideal estètic, alhora que situen Mengs en el punt de partença del neoclassicime pictòric.

Azara tractà Ratti de plagiar dels escrits de Mengs, i en la reedició de 1783 de les *Opere de Mengs* el descriví com un: «*Uomo plebeo, pittor dozzinale, scrittore*

⁴⁷⁹ Roettgen 1993, 18 i 150.

⁴⁸⁰ Vegeu aquest qualificatiu a la carta d'Azara a Bodoni, de 19/6/1783, transcrita per Ciavarella 1979, I, 84.

⁴⁸¹ Bianconi fou un dels que aprovaren el pensament i el judici d'Azara en els escrits de Mengs; altres no es mostraren tan afins, com Giuseppe Spalletti, que havia escrit *Saggio sopra la bellezza* (1765), que era exclusivament un admirador de l'art grec. Consulteu Natali 1933, 77-81.

plagiario, grottesco, buffone e mantenuto del Mengs». Més endavant detallava quina fou la relació entre els dos pintors: «*Egli è un genovese zoppo con la bocca storta, col talento poco valutabile di contraffare i gesti e le persone... Il Mengs che si compiaceva di trastullarsi con la gente allegra e facta anche nello stile buffo e bernesco lo fissò in casa e per fargli qualche bene volle farlo comparir pittore... infine poiché il Ratti aspirava indegnamente alla mano di una figlia del Mengs, fu mandato con Dio con applauso di tuta la casa*». ⁴⁸² Al seu impressor Bodoni li aclarí què pretenia amb la citació impresa contra Ratti: «*Nel secondo tomo ci ho messa una forte frisione mercuriale contro il Zoppo Ratti di Genova per vedere di radrizargli la testa, giachè le gambe è impossibile*». ⁴⁸³

Tot plegat creà una polèmica fosca en l'atribució de l'autoria estètica dels escrits sobre Correggio. Mengs tingué partidaris, però també detractors. Entre els defensors de Mengs hi havia Carlo Fea, que s'afegí al parer d'Azara en l'edició de 1787. ⁴⁸⁴ En la *Storia pittorica dell'Italia* Luigi Lanzi prenia posició a favor de Ratti com a autor «*della vita del Correggio, che poi con qualche ritocco si pubblicò per cosa di Mengs, imputandolo al fatto che i manoscritti di Mengs ammassati e confusi dopo la sua morte furono rimaneggiati dal Milizia*». ⁴⁸⁵ En la segona edició, Lanzi tornava a reconèixer Ratti com a veritable autor de la vida de Correggio, però també fou més objectiu quan digué: «*Non gran pittore ma non degno certamente di quel disprezzo con cui fu trattato in qualche libro*», ⁴⁸⁶ es referia a la reedició d'Azara de l'any 1783. Justament aquesta reedició, el diplomàtic també l'aprofità per intentar pal·liar la polèmica relacionada amb la falsificació d'obres de l'Antiguitat i aclarir l'error de què fou objecte Winckelmann atribuït a l'Antiguitat l'obra *Júpiter i Ganimedes* de Mengs. ⁴⁸⁷

⁴⁸² Azara 1783, II, 202.

⁴⁸³ Carta d'Azara a Bodoni del 19/6/1783, transcrita per Ciavarella 1979, 84.

⁴⁸⁴ Vegeu la relació entre els dos pintors a Collu 1983, 123.

⁴⁸⁵ Lanzi (1789-1796) 1968-1974, edició 1795/6, IV, 385; transcrit per Collu 1983, 92.

⁴⁸⁶ Lanzi (1789-1796) 1968-1974, reedició 1824/5, IV, 384, transcrit per Collu 1983, 20.

⁴⁸⁷ Azara 1783, LXXXV. Vegeu tot l'afer a Pelzel 1972, 300-315. Tema al qual tornarem en el capítol dedicat als models de l'Antiguitat en aquest apartat.

Un malentès propiciat per les males arts de Giovanni Battista Casanova, una mala passada de l'antic col·laborador de Winckelmann inspirada en el *modus operandi* de l'artesà venecià Giuseppe Guerra, el qual es dedicava a vendre còpies fent-les passar per antigues trobades en excavacions. Així mateix és un exemple de per què Winckelmann considerà Mengs el millor pintor de l'època, i aquesta obra la més bella de l'Antiguitat.

1.3. Algunes crítiques a les *Obras de Mengs*

El ressò que va tenir aquest llibre constitueix una font documental molt interessant per conèixer l'opinió dels erudits a través dels seus escrits, tractats estètics i llibres de viatges del final del segle XVIII i l'inici del XIX. El fet que Azara fos l'encarregat de publicar els textos del pintor evità l'aixecament de veus en contra de la publicació en una primera instància. La seva fama en qüestions de política facilità que la Cort espanyola veiés amb bons ulls les *Obras de Mengs*. Enfocà el llibre com un fet d'envergadura europea que clamaria l'orgull espanyol a vanagloriar-se de posseir un gran nombre d'obres del pintor. No obstant això, no trigaren a aparèixer veus contràries a l'edició d'Azara dins el món il·lustrat, tot i la bona acollida obtinguda arreu d'Europa.

Tomàs de Iriarte titllà l'estil de l'edició d'«*intrincado y metafísico [amb] un lenguaje no sé si genízaro o franco como compuesto de tres o cuatro idiomas revueltos, cuya circunstancia sobra para que los conceptos más esenciales resulten frustrados, pues donde no hay propiedad, claridad y precisión, desaparecen las mismas cosas que se intentan expresar*».⁴⁸⁸

Molt diferent foren les paraules de lloança pronunciades per Gaspar Melchor de Jovellanos en l'Acadèmia de San Fernando el 14 de juliol de 1781 en un discurs titulat *Elogio de las Bellas Artes*, en el qual posava de relleu el mestratge de Mengs i el seu paper de legislador de les arts, al mateix temps feia al·lusió a Azara com a mecenes i difusor d'activitats culturals i artístiques:

«[...] veo la sombra de un profesor gigante, que descuella entre los demás y los ofusca: la sombra de Mengs, del hijo de Apolo y de Minerva, el pintor filósofo, del maestro, del bienhechor y el legislador de las artes. Si, señores; nosotros debemos a Mengs estos honrosos títulos [...] Mas no penseis que Mengs ha muerto para nuestra Academia ni para España. Su nombre vive y vivirá en la más distante posteridad. [en els seus deixebles, en les seves obres i en els seus escrits] [...] vivirá finalmente, en los elogios que la amistad y la justicia dictaron a un distinguido miembro de nuestra asociación [Azara] con cuya florida elocuencia no puede entrar en lid la rudeza de mis palabras».⁴⁸⁹

Jovellanos no sols defensà el llibre, sinó que el considerà fonamental per a la instrucció dels joves: «[...] formarles el gusto [...] les hará que estudien la belleza y el

⁴⁸⁸ Carta de Tomás de Iriarte a Azara de 15/1/1781, transcrita per Tellechea 1971, 62 i Águeda 1989, 16.

⁴⁸⁹ G. M. Jovellanos «Memoria sobre la educación pública, o sea tratado teórico-práctico de enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños» [1802], dins *Obras publicadas e inéditas...Jovellanos*, Madrid, Atlas 1963, 360; transcrit per Águeda 1989, 52, n. 29, i citat per Piñero 1977, 72.

*mérito de las obras de pintura y escultura en los Tratados de Mengs, con las reflexiones de Azara, y en los de Vinckelman en la parte que les corresponde».*⁴⁹⁰

Per a Jovellanos, les *Obras de Mengs* constituïen una connexió fonamental amb l'art europeu, alhora que aportava un aire de modernitat a l'art espanyol. Mengs atorgà molta importància a la instrucció dels joves en les acadèmies, filosofia que compartí amb Azara. Com ells, Jovellanos trobà que les acadèmies del país, sovint un niu de controvèrsies i contrastos, dificultaven el bon camí dels artistes. Era partidari dels viatges formatius dels pensionats, perquè podien apropar-se a l'aprenentatge de les acadèmies europees i coincidir-hi.

En el *Viage de España* d'Antonio Ponz, repetidament es troben elogis a les *Obras de Mengs*. No obstant això, Ponz també defensà alguns pintors de Sevilla, els quals havien estat criticats per Mengs per haver perdut el referent de bellesa dels antics:

*«...El tal libro ha sido obra de tecla y ha levantado polvareda en todas partes, y más que en ninguna en Roma. Se ha escrito y se escribirán papeles, de que yo tengo alguno. El editor no ha reparado en barras; pero no por eso caerán de su concepto los pintores sevillanos, ni otros célebres españoles, como no caerán Guido, los Caracis, los Domenichinos, y otros insignes, cuyas obras les sostendrán al lado de las del mismo Mengs, y de otros héroes de su libro».*⁴⁹¹

La filosofia de Mengs pretenia donar bones directrius als alumnes de les acadèmies, per això descartà alguns artistes. Azara mantingué aquesta postura dogmàtica en benefici de la bona instrucció en les arts. En realitat el diplomàtic sentí admiració pels grans mestres de la pintura barroca espanyola, Velázquez, Ribera i Murillo, entre altres, i malgrat les crítiques exposades en les *Obras de Mengs* relatives a la manca de bellesa ideal, no dubtà a adquirir per a la seva col·lecció obres atribuïdes a aquests pintors barrocs.

Ponz fou un seguidor de Mengs i de les normes acadèmiques i de l'estètica marcades pel pintor, a qui admirava descrivint algunes de les seves obres. Per tant, no és estrany que Ponz inclogués en el seu *Viage ...* una carta del pintor filòsof en la qual destacava alguns dels seus quadres preferits de la Col·lecció Reial. Així mateix, Azara també esmentava aquesta carta en les *Obras de Mengs* i, de retruc, feia propaganda



16. Fragment de la portada de l'edició de les *Obras de Mengs* (1780), en la qual Azara definia el pintor com a filòsof.

⁴⁹⁰ G. M. Jovellanos «Plan para la educación de la nobleza y clases pudientes españolas. 1798» dins *Obras publicadas e inéditas ... Jovellanos*, vol. V, Madrid, Atlas 1956, 327, transcrit per Sánchez 1994, 85.

⁴⁹¹ Carta de Ponz al comte Aguilar de 29/5/1781, transcrita per Águeda 1989, 17.

internacional del llibre de Ponz.⁴⁹²

Un altre dels defensors de les *Obras de Mengs* fou l'arquitecte Francesco Milizia, que recomanà el llibre en la seva edició veneciana *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti del Disegno* (1781).

Algunes crítiques poc favorables les protagonitzaren determinats col·laboradors de la *Gaceta Eclesiástica de Roma*, dirigida per l'exjesuïta Zaccaria. Els comentaris no agradaren Azara i escriví a Bodoni manifestant el seu menyspreu cap a aquest grup, que considerà pobre de coneixements i de sentit comú. També se sorprengué dels informes de la comunitat d'exjesuïtes instal·lada a Bolonya. Els aconsellà, per treure'n profit, que s'acostessin a les opinions del comte Rezzonico, ja que dubtava que haguessin entès alguna paraula de les idees de Mengs.⁴⁹³ Justament el comte fou un dels que elogiaren les *Obras*, i Azara, agraït, li aconseguí que fos nomenat membre d'honor de la Reial Acadèmia de Parma.⁴⁹⁴

Un document en forma de carta, signat per N. N. Garzone nella Regia Stamperia de Parma, ha contribuït a desvetllar l'interès quasi general pel llibre dins el món cultural romà.⁴⁹⁵

L'escriptor Garzone es presenta com un dels que havien participat en l'elaboració del llibre sota la direcció de Bodoni: «*alle belle edizioni, colle quali il mio Principale rende pregevoli i libri, e ricercati da tutti i Bibliofili, che amano la nitidezza della stampa portata da lui all'ultima perfezione a gloria del nostro secolo, e della nostra Italia*». Per aquest servei, un cop acabada la impressió «*ricevei in dono dall'Editore cento Esemplari, che a una doppia l'uno, secondo gli avea tassati il Sig. Bodoni, faceano cento Doppia per me*». Per assegurar-se'n el benefici esperà el ressò del llibre a Roma abans de posar els seus exemplars a la venda. Volia treure'n més profit i vendre'ls més cars. Però aquest afer no li va sortir bé, perquè Azara amplià el contingut del llibre amb els comentaris i la biografia de Mengs.

Les diferències entre les primeres còpies i el que sortí publicat d'Azara provocà la carta de Garzone, en la qual es detecta un intent de congraciar-se amb el promotor, alhora que posa en dubte l'autoria de Mengs, fent-hi palesa la intervenció d'Azara: «*Continuando V.S. Illmâ il suo estratto ci dice mille belle cose, che il Poveretto Mengs non sapeva certamente [...]*».

⁴⁹² Ponz 1772-1794, vol. VI, 164-229, i a Águeda 1989, 24, la carta datada a Aranjuez el 4 de març de 1776.

⁴⁹³ Transcrit de la carta a Ciavarella 1979, I, 43-46.

⁴⁹⁴ Olaechea 1987, 60, n. 65.

⁴⁹⁵ Sis folis anònims datats a Parma el 8 de març de 1781 i dirigits a *l'Effemeridista*. Consulteu-ne la transcripció a l'apèndix documental núm. 10.

Esmenta l'èxit de les *Obras de Mengs*, i creu que tant Azara com Bodoni rebran grans honors per aquesta iniciativa editorial: «*La nazione Spagnuola poi, che si appaga molto di Elogj, ed è, per quel, che mi dicono, assai amica del fasto, e del vento, farà forse al suo Panegirista qualche Statua d'oro per lo bene, che ne ha detto, e l'Editore una di argento, pel favore di non averlo estrattato. In quanto a me non ho che fare cogli Spagnuoli*».

Sobre la restauració, destaca l'acord i la sintonia entre els dos amics, Mengs i Azara. D'altra banda, es lamenta que l'erudició del text afegit no el permeti competir, i que afecti la venda dels seus exemplars: «*Dopo una critica così savia, così fina, cotanto modesta, sortita dalla bocca di un uomo tanto consumato nelle Scienze, e nelle Arti, chi vuol Ella, Padron mio Stimô, che compri nemmeno un esemplare delle mie cento copie?*».

Finalment, destacava el pes d'Azara dins el món il·lustrat, on el seu criteri era escoltat, pòdium des del qual podia titllar altres escriptors de plagiaris i falsos quan tracten d'apropiar-se de les idees de Mengs o, senzillament, fer-ne una biografia.

El pintor francès Julien de Parma s'uní a l'elogi de les *Obras de Mengs* i escriví a Azara: «[...] *Jamais personne n'a senti comme lui les beautés sublimes de la sculpture grecque*». ⁴⁹⁶

L'any 1785 s'editava l'*Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, per Juan Semper y Guarinos, advocat dels Reales Consejos, soci de mèrit de la Real Sociedad Económica de Madrid i secretari de la Casa i Estat del marquès de Villena. A l'entrada Azara esmenta el llibre de Mengs, fent-ne una ressenya i una breu síntesi del seu mecenatge al pintor. Després elogiava el seu treball per saber discernir i evidenciar clarament les seves divergències amb els escrits del pintor, fortament arrelats al platonisme. ⁴⁹⁷

El consiliari de la Real Academia de San Fernando, Rejón de Silva, aconsellava tenir les *Obras de Mengs* en *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos* (1786). De fet fou un admirador tant de les pintures de Mengs com del llibre, del qual adoptà el model de bellesa. Repetí en els seus discursos i escrits els mateixos exemples de l'Antiguitat i la prioritat pictòrica dels artistes moderns com a paradigma a imitar. ⁴⁹⁸

Carlo Fea, col·laborador d'Azara, estava convençut del que representaven per a les arts les *Obras de Mengs*, per això les reedità incloent-hi documentació recopilada per deixebles de Mengs, dedicant unes paraules laudatòries a Azara: «[...] *per aver procurata alle belle arti, e alla repubblica letterari l'edizione delle opere di quell'uomo*

⁴⁹⁶ Carta enviada el 17/7/1781 a Azara, citada per Tellechea 1972, doc. X, 66-7, i Àgueda 1989, 18.

⁴⁹⁷ Semper 1785, 177-179. Transcrit a l'apèndix documental, núm. 23.

*insigne, che tanto buon gusto hanno eccitato nei dilettanti di queste arti, e somministrato ai professori di este tante regole pratiche, e nuove osservazioni sulle migliori produzioni degli antichi, e de' moderni artisti».*⁴⁹⁹

L'1 de març de 1788 Goethe deixà escrit en el seu diari, i futur llibre titulat *Viatge per Itàlia* tot el que devia a les *Obras de Mengs*, com a eina imprescindible i útil per entendre l'art i especialment per adquirir la sensibilitat necessària per apropar-se a l'art i obrir els ulls a la bellesa:

«[...] *ha arribat a casa la nova edició dels escrits de Mengs, un llibre que ara m'és infinitament interessant, per tal com dispo ja de la sensibilitat prèviament necessària per a entendre de manera justa qualsevulla línia de l'obra. És un llibre molt útil en tots els aspectes, i no hi ha pàgina d'on la lectura no pugui obtenir-ne un profit decisiu. Fins i tot als seus Fragments sobre la bellesa, que algú considera ben poc clars, he d'agrair afortunades inspiracions.*

[...]

*He estat un matí a la Galeria Borghese, que no havia visitat feia un any, i m'he adonat, amb gran alegria, que ara els meus ulls hi veuen més endins. Hi ha indescriptibles tresors artístics, propietat del príncep».*⁵⁰⁰

Goethe ve a dir que gràcies a Mengs havia trobat el camí per apreciar el bon gust en l'art. No només el considerava un llibre excel·lent sinó que li va servir com a font d'inspiració. Goethe es deixà influenciar per l'estètica de Mengs, i a través del llibre va fer seus alguns dels criteris sobre la bellesa entesa per Azara. Quan Goethe valorava el text de Karl Philipp Moritz *Sobre la imitació plàstica de la bellesa* (1788) no feia més que sumar-se al concepte bellesa total d'Azara:

«*que l'essència de la bellesa, en efecte, és precisament el fet d'ésser completa en ella mateixa, la manca d'un sol punt l'afecta com si d'un miler es tractés, perquè no permet que els altres coincideixin amb els seus respectius llocs específics. Fallat aquest punt concloent, l'obra d'art ja no mereix l'esforç inicial ni el temps requerit per a la seva elaboració, baixa al nivell de la lletjor i de la inutilitat, i la seva existència queda necessàriament eliminada per l'oblit al qual es precipita».*⁵⁰¹

Un dels elogis més curiosos fou el de Francisco Preciado, rival i competidor de Mengs en fer-se càrrec dels pensionats espanyols. Segurament la mort de Mengs afavorí els seus projectes i fou suficientment equànime alhora de valorar positivament les *Obras de Mengs*, potser perquè al darrera hi havia Azara, que sempre mirà d'ajudar-lo. Per a Preciado, el llibre era essencial en qualsevol biblioteca que es preés d'erudita

⁴⁹⁸ Tema al qual tornarem més endavant quan analitzem la influència del llibre en altres escrits.

⁴⁹⁹ Fea 1787, VII.

⁵⁰⁰ Goethe 1786-1788, 556-557.

⁵⁰¹ Vegeu Goethe 1786-1788, 563-571.

«...Obra que con justicia ha merecido todo aplauso es de mucha importancia para profesores i aficionados por las exquisitas doctrinas que contiene, hijas del meditativo y profundo talento de su Autor, y del gusto decidido del Caballero que las ha ordenado y publicado».⁵⁰²

El bibliotecari d'Azara, Esteban de Arteaga, també recomanava el llibre en *Belleza Ideal* (1789) fent-hi al·lusió a l'enginyós discurs del francès Diderot inserit en l'*Enciclopèdia*. Titllà de doctes les observacions del tractat de bellesa de Mengs realitzades per Azara, i el presentà com un personatge reconegut en el món literari i polític.⁵⁰³ Arteaga, fins i tot, va transcriure en el seu tractat pàgines senceres amb les observacions fetes per Azara als escrits de Mengs,⁵⁰⁴ sobretot quan descrivia les parts principals de la pintura. Tanmateix censurava i advertia de l'obscuritat metafísica del pintor bohemí en seguir l'ideal absolut de bellesa amb reminiscències divines, basat en les propostes de Plató, Leibniz i Wolfio. També hi detectà una devoció exagerada a Winckelmann quan reduïa la bellesa a la gràcia i a l'elegància.⁵⁰⁵

Ceán Bermúdez⁵⁰⁶ en el seu *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800), escriví «[de] Sus escritos... son los mejores elementos de la pintura que tenemos en todos los idiomas y al estar impresos en castellano es uno de los muchos bienes que nos dexo...»,⁵⁰⁷ n'és una prova evident de la vigència del llibre a l'inici del segle XIX.

El *Saggio Pittorico* (1786) de Michelangelo Prunetti és un altre exemple de la repercussió i l'acceptació del pensament estètic difós en les *Obras de Mengs*. Beu de les reflexions sobre la bellesa del pintor i les proporcionades pel nostre diplomàtic. En destaca la composició, l'expressió del disseny i el clarobscur aplicats per Domenichino, Carraci, Lanfranco, Correggio, Rafael, Ticià i Mengs com a única via per assolir el grau d'artista. Defensarà aquesta estètica en successives publicacions: *Roma antica* (1795), *L'Osservatore delle Belle Arti in Roma ossia esame analitico de' monumenti antichi, e moderni spettanti alla pittura, scultura e architettura* (1808-1811) i el *Viaggio Pittorico-antiquario d'Italia e Sicilia* (1820).

⁵⁰² Preciado 1789, 152, transcripció d'Águeda 1989, 19.

⁵⁰³ Vegeu Arteaga 1789, 30; Batllori 1943-II, 96, i Águeda 1989, 19.

⁵⁰⁴ Vegeu l'estudi de Batllori 1943-II, 96.

⁵⁰⁵ Batllori 1943-II, 96; Marja 1973, 211-212, i Águeda 1989, 25.

⁵⁰⁶ Ceán Bermúdez intentà en un principi dedicar-se a la disciplina de la pintura. La relació Mengs i Ceán s'inicià per una carta de recomanació de Jovellanos al comte de Campomanes en què li presentava Ceán, datada de l'1 d'agost de 1776. La mediació de Campomanes tingué un resultat immediat, ja que aquell mateix any Ceán passà a ser deixeble de Mengs fins que aquest marxà a Roma. Ceán no prosperà com a artista, però sí com a historiador de l'art.

⁵⁰⁷ Ceán 1800, vol. III, 128; Ossorio 1883-1884, 153; Carrete 1978, 163, i Águeda 1989, 20.

En el seu *Saggio*, Prunetti esmenta les seves fonts d'inspiració. Entre els anglesos hi ha «Giosuè Reynolds ec.valorosi Inglesi, sono stati i miei condottieri prediletti», un altre dels seguidors de l'estètica de Mengs. Després menciona els francesos i italians i, finalment, destaca «Mengs ec.ec. Oh la nasta erudizioni Pittoresca!». ⁵⁰⁸

La referència a Mengs i Azara és constant, sobretot quan fa algunes observacions a la bellesa del clarobscur de Correggio:

«Per fare un bell'effetto debbon'esservi due o trè gradi di differenza trà la Luce ch'è nel contorno d'una figura, e quella che si trova nel centro n'alzato più ai nostri occhi = Osservò Mengs, che trà gli altri il Correggio pere conseguire unitamente questi effetti, facea talora la giusta degradazione nel corpo principale illuminato, supponendogli per campo un'oggetto oscuro di sua natura e tenebroso.» Més endavant, a l'apartat: «14.Fa duopo smorzare i gran Chiari quasi insensibilmente a misura che vanno avvicinandosi alle sue estremità = coll'uso delle mezze tinte s'ottiene questo dolce passaggio, e perciò il Correggio fu stimato da Mengs per il più gran Maestro in genere di Chiaroscuro.» Amb el número: «16. L'uso de'Riflessi supplir deve alla mancanza della Luce diretta = Il Correggio & Mengs (dice il perspicace Osservatore, l'erudito Cav. De Azara) con questo artificio possero tal magia ne'lor quadri, che l'occhio incautato non sà ove nasca e donde venga quella Luce. Ella non opera sol direttametne, ma comunica parte de' suoi raggi a gli oggetti immediati; nè tocca cosa da cui non tramandi i suoi Riflessi.» Finalment, a l'apartat número disset, destaca els millors pintors: «17.Osservar conviene l'unità degli oggetti ... Tiziano nel Chiaroscuro imitò soltanto la natura; e se vi si vede talvolta la bella scelta, ella è un'effetto piuttosto, dice Mengs, del suo Colorito che dello studio sù quello. Esso in questa parte è inferiore a Raffaello; e a tutti e due è superiore Correggio.» ⁵⁰⁹

Totes aquestes referències a Mengs i Azara constitueixen un exemple de l'assimilació dels paràmetres estètics defensats en les *Obras de Mengs*.

En el capítol «Della Bella Scelta», Prunetti defineix el concepte de bellesa descrit per Azara en la biografia del seu amic Mengs. Aquesta font documental fou recollida per Prunetti a través de Joshua Reynolds (1723-1792):

«Imperochè come bene anch'egli cel definisce il prelodato Cav.Azara nella vita di Mengs, il Bello Ideale cosiste nella scelta giudiziosa delle parti che sono sparse nella natura. Ecco il sentiero per cui potrà l'Artista (dice Giosuè Renyolds) giungere a posseder l'Idea di quella Forma centrale, da cui ogni diviamento non è ch'una deformità. Questa sentenza però a taluno sembrerà alquanto rigida...» ⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Prunetti 1786, 7-14.

⁵⁰⁹ Prunetti 1786, 26-29.

⁵¹⁰ Prunetti 1786, 33-34. Consulteu alguns fragments del capítol transcrits a l'apèndix documental núm. 30 bis.

En general, en els escrits de Prunetti es troba l'empremta mengsiana, no sols quan destaca els mateixos pintors i recorre a l'Antiguitat grega per trobar la bellesa ideal, sinó també quan tracta els temes de l'original i les còpies, i critica l'ensenyament a les escoles. També proporcionà un testimoni del ressò del pintor en les acadèmies europees, en aquest cas l'anglesa, a través de Reynolds.

1.4. Altres tractats estètics de l'entorn d'Azara⁵¹¹ i el seu ressò a Catalunya

El pensament estètic de Winckelmann i Mengs constituí la síntesi de l'ideal de bellesa assumit per artistes, antiquaris, col·leccionistes i erudits del final del segle XVIII. Amb les *Obras de Mengs*, Azara contribuí a dogmatitzar en el món acadèmic el sistema i els models als quals s'havia de recórrer. Selecció que perdurarà fins ben avançat el segle XIX.⁵¹²

La divulgació i l'èxit dels textos de Mengs significà l'acceptació de les premisses de l'ideal de bellesa del pintor per molts erudits i artistes europeus. Tot es traduí en la proliferació de més tractats, i més discursos acadèmics on la petja de Mengs es localitza fàcilment. De fet, Azara fou un dels seus primers i més fidels seguidors, concretament a l'hora d'aproximar-se i observar els models de l'Antiguitat, i de descobrir la perfecció en alguns artistes del Renaixement i en d'altres de més moderns. També s'aprecia aquesta fidelitat del protector de les arts envers el pintor en la seva col·lecció d'obres, les quals proposa com a idònies per formar artistes, exactament tal com Mengs ho dugué a la pràctica. Per tant, a continuació avaluarem alguns dels tractats més propers a l'ambient cultural d'Azara per detectar el seu nexa estètic amb les *Obras de Mengs*, a fi d'assenyalar la seva implicació en l'edició d'alguns d'aquests estudis, i cercar el seu ressò a Catalunya.

L'*Arcadia pictórica* (1789) de Francisco Preciado fou un intent fallit del pintor per situar-se a l'avantguarda de la teoria de la pintura. Menéndez Pelayo ja havia observat la poca originalitat del text i, recentment, Rafael Cornudella concretava que bona part del tractat no passava de ser una mediocre traducció al castellà de les obres de Roger de Piles *l'Abregé de la Vie des Peintres* (París, 1681) i del *Cours de Peinture par*

⁵¹¹ Sobre aquest tema vam presentar un avançament en les Actes del *Simposio* organitzat pel CEHA i la Universidad de Extremadura a Trujillo, García Portugués 2005-I.

⁵¹² Estem d'acord amb Thomas Pelzel quan afirma que, abans que Mengs, fou tot l'ambient romà de la segona meitat del segle XVIII el que incidí en la gènesi de l'estil neoclàssic. Per això, Azara i els seus amics i col·laboradors foren tan importants. Pelzel 1979, 207-222.

Principes (París, 1708), a la qual afegí el valor normatiu de bellesa basada en l'Antiguitat clàssica aportada per Winckelmann i Mengs.⁵¹³

Els referents a les *Obras de Mengs* són molt clars, sobretot quan Preciado fa servir conceptes com la imitació de la bella naturalesa i dels antics, quan aconsella els joves artistes fer una bona elecció dels models que eviti els amaneraments, i quan els recomana que copiïn per atènyer una bona formació. Els proposa que reproduueixin els dibuixos de Mengs, que llegeixin els seus escrits i que dibuixin estàtues de l'Antiguitat.⁵¹⁴

Azara recomanà els textos de Preciado només pel seu intent de donar a conèixer els artistes espanyols a Itàlia, tot i que considerava el treball de Preciado de poc nivell:

*«Habrá quince dias que se ha impreso el sexto tomo de las Cartas de los Pintores y de la Pintura [...] y en el hemos hecho enjaretar una carta sobre los Pintores españoles que ha hecho Preciado como Dios le ha ayudado: es harto seca y diminuta, pero en fin es la unica pieza en que los españoles han emporcado papel pintoresco de Italia».*⁵¹⁵

La panacea dels tractats dins el món pictòric espanyol fou *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724) d'Antonio Palomino, abans de l'edició de les *Obras de Mengs*. Molt diferent fou el reconeixement de Palomino en l'ambient cultural romà. Mentre que a Roma s'arribà a qüestionar el valor d'aquest llibre, a Espanya continuà vigent dins el món acadèmic fins bona part del segle XIX.

L'opinió d'Azara sobre el tractat de Palomino no fou bona. En diverses ocasions escriví a Eugenio Llaguno remarcant la pobresa intel·lectual de l'obra: *«Aunque nosotros tenemos tal qual libretto raro (y no muy bueno, vanidad aparte) de los elementos de las tres artes, no tenemos ninguna de la historia de ellas y sus profesores: sacado Palomino, a quien dios haya perdonado».*⁵¹⁶

En una altra carta, en aquest cas de Llaguno a Azara, partint de l'opinió desfavorable del diplomàtic, el primer li plantejava la possibilitat de fer un nou tractat de pintura que substituís el de Palomino: *«A proposito de pintores me dixiste que tambien te diese noticias, por que no quieres nada con Palomino. Pues Dios te provea, por que yo no me siento con fuerzas».* Azara pretenia obtenir informació dels artistes espanyols per donar-la a Francesco Milizia, que en aquell moment s'interessava pel tema dels pintors, com a punt de partida *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs* (1781). Per tant, Llaguno esmentà uns quants

⁵¹³ Menéndez 1883, 1518-1519. León-Sanz 1981 i Moffitt 1986, 27-34, titllen el text d'interpretacions poc afortunades. Vegeu l'anàlisi de l'*Arcadia...* a Cornudella 1997, 120-121.

⁵¹⁴ Preciado 1789, 34, 29-62, 126, 152, 195 i 278.

⁵¹⁵ Carta d'Azara a Llaguno s.d. (al voltant dels anys vuitanta), transcrita per Salas 1946, V, 109.

pintors bons, segons el seu propi criteri estètic i el d'Azara, i a continuació afegí: «*Todas estas son generalidades que te serviran de poco: con que no haciendo caso de Palomino, Santas Pascuas, y point [sic] de españoles en la compilacion del Señor Abate [Milizia]*». ⁵¹⁷

Finalment, una dècada més tard, l'aleshores secretari de l'Acadèmia de San Fernando, Isidoro Bosarte, posava en marxa el projecte de reeditar l'obra teòrica de Palomino i ell mateix s'encarregaria d'actualitzar-la i corregir-ne les errades.

Un any abans sortí publicat en el *Diario de Barcelona* el *Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes de España*, atribuït a Isidoro Bosarte. Un text prou eloqüent del que significaven els escrits d'Antonio Palomino en les escoles i acadèmies espanyoles i de l'interès de Bosarte per fer-ne una nova edició, perquè:

«*Como las vidas de los Pintores y Escultores Españoles y Extranjeros, que escribió D. Antonio Palomino, se han hecho raras, añadiremos aquí un Catálogo de los Españoles solamente con la nota de los años en que fallecieron, para que tengan á mano esta noticia los que carezcan de las obras de Palomino*». ⁵¹⁸

Per dur a terme aquesta empresa, Isidoro Bosarte es valgué de col·laboradors, entre ells García de la Huerta, per al qual havia intercedit perquè es publicuessin els *Comentarios de la pintura Encaústica del Pincel* (1795). ⁵¹⁹ Malgrat el treball de García, el projecte es va aturar i només va ser editat el primer dels cinc volums a Madrid l'any 1795, que correspon a l'original de Palomino. ⁵²⁰

El mes de març d'aquest mateix any, coneixedor d'aquest projecte, Azara escriví a Bosarte en termes laudatoris. El diplomàtic posava de relleu les mancances de la primera edició, però també exposava que podien ser corregides gràcies als seus coneixements i erudició, a qui creia prou qualificat per fer-ho:

«*Palomino era hombre de mucho juicio y la Nación le debe infinito por haber sido el primero que echó los cimientos de nuestra historia de las Artes. Le faltó gusto, y se dexó llevar del crédito que en Italia tenía Vasari. Este llenó su obra de anécdotas bajas, pueriles, y ridículas de las personas de los artífices, que á nadie importan gran cosa, y del Arte apenas habla; y lo poco que dice es sin crítica y las más de las veces son principios falsos y disparatados*». ⁵²¹

⁵¹⁶ Vegeu la correspondència d'Azara a Llaguno a Salas 1946, especialment la transcripció de la carta III, 105-106.

⁵¹⁷ Carta de Llaguno a Azara transcrita per Salas 1946, I, 103.

⁵¹⁸ *Diario Barcelona*, núm. 187, 6 juliol 1794, 757-759; Transcripció del *Discurs* i identificació del text per Triadó-Subirana 2002, annex documental.

⁵¹⁹ Obra basada en el *Saggio...* de Vicente Requeno (1787), promoguda per Azara.

⁵²⁰ Vegeu les dificultats i les diferències amb altres acadèmics i amb García de la Huerta a García Melero 1990, 353-359.

Poc després, abans de finalitzar l'any, Azara es congratulava de la iniciativa de Bosarte de fer un llibre nou, d'acord amb les noves necessitats estètiques i sobretot per haver respectat l'original intacte de Palomino.⁵²²

L'aportació teòrica d'Isidoro Bosarte a les arts catalanes fou important.⁵²³ la *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona* (Madrid 1786); les *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos* (Madrid, 1790), obra registrada en la biblioteca de la Junta de Comerç i en la privada de Moles,⁵²⁴ i el *Viage artístico á varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen* (1804). Altres dels seus escrits, com la reforma als plans d'estudis per gestionar la Real Academia de San Fernando, afectaren directament la dinàmica de l'Escola barcelonina.⁵²⁵ També cal destacar la publicació anònima del *Discurso sobre la Restauracion de las Bellas Artes de España* (1794) en el *Diario de Barcelona*, compendi del seu pensament teòric, estètic i acadèmic.⁵²⁶

En tots aquests estudis i discursos podem trobar el dogmatisme i la defensa del nou gust descrit per Azara en les *Obras de Mengs* (1780). Entre totes aquestes reflexions estètiques de Bosarte, cal remarcar l'edició de les *Observaciones sobre las Bellas Artes...* (1790). Primer perquè el diplomàtic disposà dels quatre volums en la seva biblioteca,⁵²⁷ i segon perquè al capítol dedicat a l'escultura, Bosarte demostrava ser un fidel seguidor de Mengs i del llibre promogut pel nostre mecenes: «*Que mientras los modernos no apuren las razones con que estaban hechas las maravillosas obras de los Griegos, y trabajen sobre el mismo plan de reglas que ellos trabajaron, es temeridad presumir competir con aquellos antiguos; al modo que es una estúpida satisfaccion jactarse de que los han igualado y excedido*».⁵²⁸ També incidia en la importància de

⁵²¹ ARASF 62-2/5, f. 45; document transcrit per García Melero 1990, 356-357.

⁵²² ARASF 62-2/5, f. 47; document del 23/12/1795 transcrit per García Melero 1990, 357. El llibre de Palomino formava part de la biblioteca de Azara, vegeu Sánchez Espinosa 1997, 200.

⁵²³ A aquest tema tornarem més endavant endinsant-nos en cadascun d'aquests escrits per descobrir la repercussió i l'empremta d'Azara i la seva incidència a Catalunya.

⁵²⁴ Izquierdo 1810, i Subirana 1985, 316.

⁵²⁵ *Algunos puntos tocantes a la Academia que se hacen presentes al S.or Viceprotector*, 19 de junio de 1792 (ARASF, 1, 18-12); *Acuerdo de la Junta particular de 1º de Julio de 1792* (ARASF, 1, 18-17); *Acta de la Junta extraordinaria para el arreglo de los estudios de la academia celebrada en 28 de Octubre de 1792* (ARASF, 1, 18-14), i l'*Informe* crític sobre la decadència en l'ensenyament acadèmic d'Isidoro Bosarte de 20 d'agost de 1796 (ARASF 1, 16-22): Transcripció parcial d'aquests documents a Ruiz Ortega (1986) 1999, 408-410; 420-423 i 431-433.

⁵²⁶ Atribuït correctament a Bosarte per Subirana 2000-II, 186; Vegeu la transcripció de la notícia a Triadó-Subirana 2002, annex documental.

⁵²⁷ Sánchez Espinosa 1997, 83, núm. 368.

⁵²⁸ Bosarte 1790, I, 47-48 i 62-63; transcrit per Azcue 1992, 596.

l'aplicació en l'estudi i el mètode perquè «*Estas me parece que han sido las causas de la perfeccion de las artes de Grecia*».

En un altre paràgraf, recomanava una formació adequada: «*El hombre no es Arquitecto hasta que sea científico y poeta; hasta entonces es solamente albañil, cuyo oficio se cumple y remata en saber alzar y cubrir*».⁵²⁹ Com el diplomàtic, Bosarte considerarà essencial incorporar a l'habilitat pràctica el coneixement i la ciència.

Entre els anys 1754 i 1783 es publicà a Roma la *Racolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scrite da piu celebri personaggi dei sec.XV, XVI, e XVII* de Giovanni Gaetano Bottari. Set volums que foren valorats molt positivament per Azara perquè donaven a conèixer material dispers, sobretot edicions de llibres desconeguts fins llavors. Informà Eugenio Llaguno de la impressió del darrer volum. Alhora que el posava al dia del que es coïa en el món editorial italià, complia el seu paper de difusor dels bons tractats a Espanya.⁵³⁰ La biblioteca d'Azara disposava dels *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* (1754) d'aquest autor,⁵³¹ que en els anys noranta, i sota la protecció de Bosarte, passà la censura de la Real Academia de San Fernando per poder ser traduït per l'exjesuïta José Ortiz. Finalment fou publicat l'any 1804 a Madrid amb el títol *Diálogos sobre las artes del Diseño de Botari*.⁵³²

José Ortiz anà a Roma amb el propòsit d'omplir un buit cultural de la Real Academia de San Fernando: traduir al castellà els deu llibres d'arquitectura de Vitruvi. L'Acadèmia només disposava de l'estudi introductori a la nova edició del Vitruvi de Perrault traduïda al castellà per Castañeda (1761) i una versió anterior de Miguel de Urrea (1582), pendent d'actualitzar. Des del començament, Ortiz gaudí del beneplàcit d'Azara i Llaguno pel fet que es tractava d'un treball essencialment arqueològic, centrat en el mesurament dels edificis antics, en el qual participaren els pensionats espanyols de l'Acadèmia madrilenya destinats a Roma: Ignacio de Haan, Jaume Folch, José Guerra i Agustín Navarro, entre altres.⁵³³ Visità indrets com Nàpols, Pozzuoli, Pompeia, Herculà, Paestum i sobretot Roma, i estudià *in situ* l'arquitectura romana i els textos vitruvians a la Biblioteca Vaticana. Pretenia establir la diferència entre l'arquitectura ideal explicada per Vitruvi i els monuments reals conservats.

⁵²⁹ Bosarte 1790, III, 121; transcrit per García Melero 1990, 377.

⁵³⁰ Carta d'Azara a Llaguno, transcrita per Salas 1946, III, 105-106

⁵³¹ Sánchez Espinosa 1997, núm. 374.

⁵³² Vegeu els passos per editar en castellà aquest llibre a García Melero 1990, 358.

⁵³³ Participen en els dissenys i gravats de l'assaig de José Ortiz *Abaton Reseratum...* (1781), treball previ a la traducció dels llibres de Vitruvi. Ortiz 1787, III, 70 i 75, n. 11 i 30; Bérchez 1981-I, 64-66; Bérchez, 1981-II, XLIV i LXXCI; Bédar 1989, 266; Cacciotti-Mora 1996, 73-74; Mora 1998, 47; Moleón 2002, 48-63, i Moleón 2003, 12. L'estudi vitruvià d'Ortiz a Sambricio 1975-II, 65-92; Blanco 1984, 68-74, i Rodríguez, 1986, 20-47.

Per al diplomàtic era molt necessari disposar d'aquesta eina teòrica pel bé de l'arquitectura. El seu ajut a Ortiz consistí a aconseguir-li informació i facilitar-li estudis elaborats com a punt de partida del seu treball. Amb aquest fi, Azara s'interessà pel material de Vitruvi que hi havia a la Biblioteca d'El Escorial, i li demanà a Llaguno que hi anés a investigar.⁵³⁴ També, i gràcies a la recomanació d'Azara enviada al comte de Floridablanca, l'exjesuïta obtingué el consentiment i els recursos econòmics del Rei per traduir al castellà els llibres d'arquitectura de Vitruvi.⁵³⁵

Aquesta versió castellana del Vitruvi arribà a Catalunya el mateix any de la seva publicació (1787). Va ser adquirida per la Junta de Comerç i destinada a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.⁵³⁶

El col·laborador i també amic d'Azara, Francesco Milizia, fou molt prolífic en la tasca de deixar constància del seu gust estètic en la història de l'art, principalment en la seva especialitat, l'arquitectura.⁵³⁷

La tercera edició de *Le Vite de'più celebri Architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un assagio sopra l'Architettura* (1768) fou impresa a l'Estamperia Reial de Parma (1781) amb el títol *Memorie degli Architetti Antichi e Moderni*, també coneguda com a *Architetti antichi e moderne*. Azara proposà a l'impressor Bodoni emprendre aquesta nova edició el 22 d'abril de 1779, mogut per l'èxit de la primera edició i les bones expectatives d'aquesta segona entre els erudits i acadèmics:



17. Portada de les *Memorie* ... (1781) tercera edició de *Le Vite...* de F. Milizia.

«Anni sono fu stampato qui in Roma un Libro intitolato *Vite più celebri Architetti*. L'Autore n'è D.n Fran.co Milizia, ma non c'è lo misse.

*Questo libro ebbe il piu grand'essito, dimodo che non resta nessun esemplare. Ora l'Autore lo vorrebbe ristampare con infinite correzioni ed aggiunte, in maniera che quasi è aumentato di un doppio. [...] Sarano due tomi non grossi, lo dunque ho pensato a Lei, e se lei vuole fare l'impresa a conto suo, egli manderà l'originale subito che sarà in ordine, ed in qualsisia maniera Lei mi dica con franchezza quello che vuole».*⁵³⁸

⁵³⁴ Carta d'Azara a Llaguno, s.d. dels anys vuitanta, transcrita per Salas 1946, V, 108.

⁵³⁵ AHN Ilig.3244, Cartes de 23/10 i 15/11 de 1781 transcrites per Jordán 1995, doc. 48 i 49, i García Portugués 2000-I, doc. 21 i 22.

⁵³⁶ BC, LAJ núm. 11, 350, 5/11/1787, informació transcrita per Subirana 1985, 400 i que vam recollir en el nostre treball García Portugués 2000-I, 104.

⁵³⁷ La major part de les seves primeres edicions formaren part de la biblioteca d'Azara. *Le Vite de'più celebri Architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un assagio sopra l'Architettura* (1768); *Del Teatro* (1772 i 1773); *Les Memorie degli Architetti Antichi e Moderni* (1781); *Principi di Architettura civile*, (1781), i *Roma delle Belle Arti del Disegno. Parte prima:dell'Architettura Civile* (1787). Vegeu Iturri-Ferran 1806; transcrits per Sánchez 1997, 184-185, núm. 1916-1921.

⁵³⁸ Ciavarella 1979, I, 4-5.

En el primer capítol del primer volum titulat *Della Bellezza* de les *Memorie degli Architetti*⁵³⁹ definia els principis que regien la bellesa en l'arquitectura civil «ornato, simmetria, euritmia, convenienza», les quatre màximes del neoclassicisme. Per tant, tot edifici havia d'oferir comoditat, distribució, ubicació i funcionalitat en els diferents apartaments, amb les proporcions i els tres ordres adients: «il dorico semplice e robusto, il jonico gentile, e il corintio svelto e adorno».⁵⁴⁰

Per a Milizia, la resta d'ordres eren derivacions dels primers. En destaca algunes característiques i els declara ordres impropis. També associava la pràctica escultòrica amb la d'edificar, per això l'escultor havia d'aplicar les qualitats de la «Parsimonia, significanza i convenienza» i adequar les estàtues a l'arquitectura. De la pintura ressaltava la propietat de crear habitacles més espaiosos i considerava que la perspectiva mai ofendria la vista. Amb tot, Milizia no va acceptar la moda, que aviat la historiografia denominaria estil *Imperi*, la qual s'anava imposant en la decoració de les parets i deia: «e più inconcepibili sono i arabeschi antivitruviani, ora tanto in moda sotto l'imponente nome di Raffaello».⁵⁴¹

A més de patrocinar l'obra de Milizia, Azara es preocupà per recopilar i facilitar-li descripcions de l'arquitectura espanyola, perquè fos inclosa en el text. Encomanà aquesta tasca al seu amic Eugenio Llaguno,⁵⁴² de manera que, finalment, l'arquitectura de Juan de Villanueva fou la més esmentada en aquesta nova edició.⁵⁴³

La correspondència entre Llaguno i Azara és el testimoni documental que demostra la implicació dels dos amics en els escrits de Milizia. Quan, per exemple, seguint les prerrogatives de l'arquitecte, Llaguno creia estar fent un nou llibre: «... quiere las descripciones de las fabricas artisticamente con la critica, parte por parte [...] de este modo mis apuntamientos seran mejores que su libro». Sempre demanà el parer d'Azara: «Por lo que tardabas en contextar a mis mamotretos arquitectonicos». De la mateixa carta es desprèn el menyspreu dels dos espanyols per l'arquitectura barroca «[en] ...llamar necios a los frontispicios rotos, y decir cornisa inutil, resalto necio, atico pesado [...] no se son menester Paladios, ni de Herreras, vuelve a leer su libro y veras que no hay toda la precision...». També sabem que mentre Azara i

⁵³⁹ Vegeu algunes transcripcions parcials del pensament de Milizia respecte als diferents ordres a l'apèndix documental núm. 9.

⁵⁴⁰ Milizia 1781, XIX.

⁵⁴¹ Milizia 1781, LXXXI.

⁵⁴² Vegeu la correspondència entre Azara i Llaguno, s.d. dels anys 80, transcrita per Salas 1946, 102-109.

⁵⁴³ Milizia 1781, 404.

Llaguno estaven treballant en la llista dels arquitectes espanyols, Milizia estava «...enfrascado con sus pintores».⁵⁴⁴

En una altra carta el diplomàtic constata que l'arquitecte seguia els paràmetres marcats per ell: «...he visto tus mamotretos arquitectonicos [de Llaguno], y aun he hablado con mi autor [Milizia], a quien no he hallado tan docil como me parecia antes, pero el hará a modo mio, o yo le romperé la cabeza, en lo que tiene razon es en que los materiales se deben reducir al orden y metodo de su libro». Tot seguit aconsellava i guiava Llaguno en els escrits: «Espero que en lo que sigue del Reynado de Felipe 2.º diras algo de mas bulto que en lo antecedente. Las Salesas merecen tambien hacer su papel. &.»⁵⁴⁵

A conseqüència del treball de Llaguno encomanat per Azara sorgiren les biografies, descripcions i crítiques de l'arquitectura i dels arquitectes espanyols que foren l'origen de la publicació de les *Noticias de los arquitectos y la arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo. Sr. Eugenio Llaguno ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Quatre volums editats a Madrid l'any 1829, gestionats per Ceán.

La demora en la presentació de les dades a temps per a l'edició pamesana dels escrits de Milizia fou un dels motius que explicarien per què no totes les aportacions de Llaguno s'incloueren en l'obra. Això es desprèn del contingut de la carta de Llaguno a Azara amb el resultat final publicat.⁵⁴⁶ El diplomàtic pretenia donar a conèixer l'art espanyol a Itàlia, tan desconegut arreu d'Europa. Per aquest motiu, participà molt activament a posar en marxa aquest projecte. Azara deixà palesa la seva influència en Milizia, li aportà idees i posà en boca de l'arquitecte la crítica de les obres que no eren del seu gust: «Lo que yo no le quitaré de la cabeza es que cargue la mano contra los frailes del Escorial, y ponga aun mas en ridiculo su descripcion de la octava maravilla, pasmo, portento...».⁵⁴⁷

La desconeixença de l'art espanyol a Itàlia es mantingué durant el segle XIX. Un testimoni d'aquesta ignorància el tenim en la carta de l'escultor català Antoni Solà publicada en el *Diario de Barcelona* de 1818 per vindicar l'ofensa feta pel senyor Sterbini en titllar l'arquitectura del nostre país de «pigra». Aquesta carta detalla cadascuna de les intervencions més famoses dels nostres arquitectes, però és molt més

⁵⁴⁴ Salas 1946, carta núm. I, 102-103.

⁵⁴⁵ Salas 1946, IV, 107.

⁵⁴⁶ Pretenia fer un repàs de l'arquitectura espanyola des del temps dels romans. Carta de Llaguno a Azara, s.d., transcrita per Salas 1946, I, 102-103.

⁵⁴⁷ Salas 1946, Carta II, 104-105.

important la informació que aporta del treball dels pensionats que visqueren al voltant d'Azara i del seu amic Antoni Celles.⁵⁴⁸

En el segon volum, després d'esmentar els més cèlebres artistes i arquitectes europeus i de descriure l'arquitectura italiana, alemanya, anglesa i francesa,⁵⁴⁹ conclou amb una síntesi històrica dels artistes introductors del bon gust a Espanya.⁵⁵⁰ El coneixement de Francisco Milizia de l'art a Espanya es reduí al parer d'Azara, el qual s'ajustava a l'estètica del bon gust defensada per tots dos.

Milizia confeccionà una breu història de l'arquitectura a través dels arquitectes més rellevants, on ressaltà els que s'inclinaren per seguir els cànons de l'Antiguitat clàssica. Considerà Palladio «*il Raffaello dell'Architettura*»,⁵⁵¹ del qual esmenta el seu èxit arreu d'Europa «*In molti suoi edifizj le Iscrizioni portan il suo nome. Le Nazioni più colte d'Europa stuano i suoi libri, e gl'Inglesi spezialmente lo stimano il loro Nevvton dell'Architettura*».⁵⁵² Elogià la bellesa de l'arquitectura de Giambatista Sacchetti aplicada al palau Real de Madrid, per afegir que Mengs «*vi ha lasciati monumenti prodigiosi del suo pennello*».⁵⁵³ Destacà de Vincenzo Scamozzi (1552-1616) la seva arquitectura per «*semplici, maestose, e corrette*», però titllà el seu *Trattato Ideal dell'Architettura Universale* d'afectada erudició, a excepció del seu judici estètic descrit en el sisè llibre, centrat en els ordres arquitectònics. Per a Milizia, els millors «*Architetti e Autori d'Architettura, quali sono Vitruvio, Vignola, Palladio, Scamozzi*».⁵⁵⁴ Tots ells, com més endavant veurem, estaven presents en les biblioteques espanyoles i concretament en la de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.

El tractat *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs* (1781) de Francesco Milizia fou molt apreciat pels erudits espanyols. Recollia els paràmetres estètics basats en models de l'Antiguitat grecollatina i alhora dedicava una especial atenció a altres disciplines artístiques, com el gravat i el disseny ornamental. La participació i l'ajut d'Azara en l'elaboració d'aquest tractat també està documentada en la correspondència d'Azara i Llaguno, sobretot quan Llaguno resumia al seu amic:

«...*Italianos y franceses dicen que no hemos tenido ninguno de primer orden [pintors]: serà asi, pero en los Salones de Palacio delante de Velazquez todos quedarán pegados a la pared. Murillo fue el Corezo [Correggio] de España, quando quiso serlo. Ni uno ni otro son conocidos*

⁵⁴⁸ *Diario de Barcelona* 1818, núm. 201 de 20/7/1818, 1587-1592.

⁵⁴⁹ Vegeu Milizia 1781, 401-404; reedició Milizia 1785, 307-310

⁵⁵⁰ Transcrit de Milizia 1781, i Milizia 1785 a l'apèndix documental, núm. 9.

⁵⁵¹ Vegeu Milizia 1785, 47-48.

⁵⁵² Milizia 1785, 45.

⁵⁵³ Milizia 1785, 246.

⁵⁵⁴ Milizia 1785, 88.

en Roma: solo en Inglaterra se estiman y pagan como merecen. Joanes el Valenciano es de la casta de Rafael: Carreño, Pereda, Cerezo, Claudio Coello se las empatan en el colorido a Ticiano, y tienen otras muchas virtudes, Rivalta fue grande hombre. De Alonso Cano hay cosas que parecen vivas y que handan fuera del lienzo...»⁵⁵⁵

En aquesta llista de pintors espanyols s'observen les afinitats estètiques entre Azara i Llaguno. A Menéndez y Pelayo la relació li serveix novament per afirmar que Azara rebutjava alguns artistes. Una interpretació errònia, segurament fonamentada en la preferència del diplomàtic per la tríada, Rafael, Ticià, Correggio, a la qual afegí el nom del seu amic Mengs. Així mateix, la col·lecció de pintura d'Azara avala encara més la nostra hipòtesi pel fet de contradir la postura antivelazquiana difosa per Menéndez: «Azara pone a Velázquez y al Caravaggio en el Servum pecus, en el grosero tropel de los imitadores de la Naturaleza».⁵⁵⁶ No és encertada la seva afirmació, ja que només és acceptable des del punt històric de l'evolució del gust, possible per la seva postura antiacadèmica.

Un altre exemple del seguiment i la participació d'Azara en el tractat de pintura de Milizia fou descrita pel diplomàtic a Llaguno: «Ahora tiene ya enjaretadas las vidas de los Pintores desde el principio del mundo en no se quantos tomos, y està tan metido en esto que no habla de otra cosa. Dice que ha de dar tajos a troche y moche».⁵⁵⁷

El tractat estètic de Milizia *Dell'arte di vedere...* (1781) fou reeditat i traduït a diverses llengües. Cap a l'any 1800, a Barcelona, en els cercles d'erudits interessats per l'arquitectura circulava aquesta obra, i l'any 1823 s'imprimia a Barcelona la traducció al castellà de 1811 de l'arquitecte Ignasi March (?-1811), a instàncies de l'arquitecte Pere Serra i Bosch (c. 1762-1837). Estem parlant d'una traducció anterior a la de Ceán Bermúdez titulada *Arte de ver en las Bellas Artes*

del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs, impresa a Madrid l'any 1827. En la versió catalana s'inclougué una lloança de March a Milizia, prova que revela l'admiració dels erudits en els cercles culturals barcelonins per l'arquitecte italià: «La protección, el constante amor, los sacrificios y desvelos con V.S. procura incesantemente



18. Portada de l'edició en castellà *Dell'arte di vedere...* de F. Milizia, escrita el 1811 i publicada el 1823.

⁵⁵⁵ Carta de Llaguno a Azara transcrita per Salas 1946, I, 103.

⁵⁵⁶ Menéndez 1883, 1517.

⁵⁵⁷ Carta d'Azara a Llaguno transcrita per Salas 1946, IV, 107.

ver elevada al mas alto grado de perfeccion su escuela gratuita de las bellas Artes del Diseño; me animan hoy á consagrarle á V.S. el Corto trabajo de la traduccion de la presente obrita, que es sin duda la que puede mas contribuir al logro de tan útiles y patrióticos esfuerzos».⁵⁵⁸ Amb aquestes paraules d'Ignacio March, adreçades a la Junta de Comerç de Catalunya, posava de relleu l'interès de l'Escola per tenir la traducció *Dell'arte di vedere...* (1781). Més endavant diu: «*Ellas manifiestan el origen, curos, progreso, decadencia y actual estado de las Bellas Artes... el Arte de saver ver en las Bellas Artes del Diseño. Ello es de lo que mas carecemos, por desgracia, en nuestros dias, y lo que por consiguiente mas necesita la proteccion de V.S. para la perfeccion de su Escuela gratuita*». Un exemple més de la vigència de l'estètica dels cercles culturals propers a Azara a l'inici del segle XIX. Els tractats de Milizia foren considerats llibres essencials per a la consulta tant pels professors i deixebles de l'Escola de Barcelona com pels màxims exponents de l'arquitectura catalana.

Azara també va estar al darrere de la traducció dels *Principi di Architettura civile* (1781) de Francesco Milizia realitzada pel seu col·laborador el pensionat Silvestre Pérez.⁵⁵⁹ La intenció fou oferir una alternativa als textos de Benito Baïls dins el món acadèmic espanyol.⁵⁶⁰ Aquesta versió castellana fou editada el 1804 amb el títol de *Los Principios de la Arquitectura Civil*.

Una altra publicació de Francesco Milizia fou el *Dizionario delle belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica* (1797), interessant per al nostre estudi per la selecció de l'arquitecte dels seus artistes més valorats i els comentaris sobre el bon gust i la crítica al sistema d'ensenyament practicat a les acadèmies. En tots aquests temes detectem l'afinitat estètica entre Azara i Milizia:

«*Nella Accademie si sceglie un el modello, ma è sempre quello. Dunque i Signori Accademici non vogliono dare agli studenti che l'idea d'una sola natura è varia secondo i varj individui. Dunque se non si vuole che l'artista riesca ammanierato, studj quanti più modelli può. Come si può far un'opera di più figurete, se non si è studiato che un solo modello? [...] Lo studio del modello, cioè di molti modelli vivi, è uno studio preliminare per giungere alla bellezza ideale che risiede nelle scelte sculture dell'antichità.*»⁵⁶¹

⁵⁵⁸ March a. 1811, transcrit per Serra (1823) 1987, en la dedicatòria a la Junta de Comerç.

Les alabances a Milizia d'Ignasi March, mort el 1811, incloses dins Serra (1823) 1987, revelen que aquesta obra fou admirada dins el cercle d'arquitectes barcelonins. Montaner 1990, 429; García Portugués 2002, t.II, II, 143-157.

⁵⁵⁹ Vegeu la sol·licitud de Pérez a Azara perquè l'ajudi a dur a terme aquest projecte, transcrita a l'apèndix documental núm. 106.

⁵⁶⁰ Vegeu els estudis de Sambricio 1986, 387; Montaner 1990, 261.

⁵⁶¹ Milizia 1797, vol.II, 76-77.

La comunió estètica de tots dos fou testimoniada pel mateix Azara en les pintures de les seves estances privades en el Palau d'Espanya, en les quals figuren els dos amics envoltats de documents, sota la protecció de Minerva.⁵⁶²

La bellesa ideal en arquitectura descrita per Milizia correspon al concepte proposat per Winckelmann, Mengs i Azara, basada a imitar i aconseguir l'harmonia present en l'Antiguitat grega del temps de Pericles. Milizia distingeix tres classes d'imitació: la imitació servil, practicada pels iniciats en l'art; la imitació d'objectes sublims, estudiada per aquells que progressen en l'art, i la imitació o reunió d'un gran nombre de les millors parts per configurar una obra sublim. A aquesta darrera li atribueix el concepte de bellesa ideal.⁵⁶³

En el seu *Dizionario* destacava l'arquitecte d'August com el més gran de l'Antiguitat; de Perrault deia que era un arquitecte científic; de Blondel, citava el seu viatge a Egipte i les seves obres mestres; de Scamozzi només ressaltava el capítol sisè del seu tractat *Idea dell'Architettura Universale*, com l'únic llegible basat en els ordres; de Palladio que era l'hereu de Scamozzi en l'aplicació dels ordres; de Serlio seleccionava el seu treball de l'Antiguitat romana i l'*Architettura Civili*, malgrat considerar el seu estil sec; de Vignola recomanava el seu estudi de les ruïnes romanes i el seu tractat dels ordres, pel fet de constituir l'«abecedari» dels arquitectes, de Vitruvi afirmava que era el patriarca de l'Arquitectura, i catalogava d'únic el seu tractat de l'Antiguitat, i digne de ser debatut i traduït.⁵⁶⁴ Noms d'arquitectes presents en els volums que foren adquirits per les biblioteques espanyoles, de manera que s'unia el pensament estètic dels cercles culturals romans a l'entorn d'Azara amb els dels acadèmics espanyols i catalans.

Milizia no feia esment en el seu *Dizionario* d'alguns arquitectes propers a Azara, entre ells Rinaldo Giuseppe Panini (1718-1812), el qual intervingué sota la seva direcció en la realització del túmul erigit a Carles III, ni tampoc Giuseppe Valadier, un altre amic del diplomàtic. El primer perquè no el considerà un arquitecte de renom, i el segon perquè fou molt més conegut com a orfebre que com arquitecte en el segle XVIII. De fet, la seva brillant carrera en aquesta disciplina despuntà quan participà en el Concurs Clementino de l'any 1797 i guanyà el premi amb el disseny d'una llibreria

⁵⁶² Hem d'assenyalar la hipòtesi errònia de Dora Nicolás quan suggereix que els plànols que Azara té a les mans corresponen als del túmul. No és possible aquesta dada, atès que les pintures es realitzaren el 1784 i el túmul es projectà l'any 1789 per a les exèquies de Carles III, mort el 1788. Vegeu la interpretació errònia a Nicolás 1993, 446-447, i la descripció de les pintures al *Giornale delle Belle Arti* de l'any 1786, núm. 15 i 16 transcrit a l'apèndix documental núm. 31.

⁵⁶³ Transcrit del pensament de Milizia sobre la bellesa ideal a l'apèndix documental núm. 89.

⁵⁶⁴ Milizia repetia en el *Dizionario* el que va dir en la seva *Memoria...* (1781).

pública. Més tard, a l'inici del segle XIX, fou famós pels seus dissenys de la piazza del Popolo a Roma.⁵⁶⁵

L'amistat entre Azara i el seu bibliotecari Esteban de Arteaga, dos homes de móns ben oposats, només pot explicar-se pel seu amor a les lletres i les arts. Arteaga fou un dels col·laboradors d'Azara i trobà en el diplomàtic un protector i un ambient adequat per prosseguir les seves recerques estètiques, literàries i artístiques en el vessant dels clàssics, la música i el teatre. Concretament en les *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación* (1789), Arteaga dedicava tot un capítol a l'«*Ideal en la Pintura y en la Escultura*» demostrant la seva afinitat al pensament i crítica d'Azara. Talment com el seu mecenes, procurava aportar llum sobre temes metafísics platonians en els quals Mengs s'hi havia endinsat:

«*El vocablo ideal aplicado á la pintura y á la escultura, aunque en su verdadera significacion sea tan antiguo como el ejercicio y progresos de dichas artes, sin embargo, se ha hecho mas comun desde que el Caballero Mengs le usó en sus obras, y particularmente en su juicio sobre Ticiano, Rafael y Corregio. La constante observacion de la Belleza, que, como dice el ingenioso escritor de su vida [Azara], fue siempre el objeto principal de las reflexiones de este pintor ilustre, le da un derecho irrefragable á que se le tome por maestro y guia quando se trata de semejantes materias. Por tanto, lo que se dirá en esta Seccion no será mas que un comentario sobre sus pensamientos, la aparente obscuridad de los quales procuramos aclarar, sacandolos de aquella niebla metafísica en que Mengs alguna vez los envuelve, llevado de su aficion á los sistemas de Platon, Leibnitz y de Wolfio, no menos que de su demasiada docilidad por las opiniones de su amigo el celebre Winkelmann*».⁵⁶⁶

Arteaga també mostrava un pensament paral·lel al del diplomàtic quan reflexionava sobre l'expressió en l'obra d'art, la qual havia d'estar d'acord amb la naturalesa del moviment i sempre havia de buscar l'harmonia corpòrea. Per això, més endavant recollia un dels principis d'Azara per definir la bellesa, aplicable a totes les disciplines artístiques:

«*...depende por tanto del gusto del pintor el saber escoger los que producen Belleza. Si la pasion que quiere expresar es muy violenta, y copia materialmente algun modelo ordinario, hará una cosa afectada y fea, que moviendo demasiado las fibras de los sentidos, causará pena en vez de placer. Ni un instante debe perder de vista aquel gran principio en que consiste el misterio de su arte, esto es, que el objeto de la pintura es contentar el alma y los sentidos, deleytandolos y no fatigandolos*».⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ Vegeu l'evolució d'orfebre a arquitecte a l'estudi de Golzio 1929, 754-760. Giuseppe Valadier provenia d'una família dedicada a l'ofèbreria. El seu pare, Luigi Valadier (1726-1785), deixà un testimoni a Lleida de la vinculació d'Azara amb Catalunya. Puig-Yeguas 2006.

⁵⁶⁶ Arteaga 1789, capítol X.VI «*Ideal en la Pintura y en la Escultura*», 88-89.

⁵⁶⁷ Consulteu la transcripció parcial del text d'Azara a Arteaga 1789, 112, i la transcripció sencera del poema del diplomàtic a l'apèndix documental núm. 33, per trobar-ne les concordances.

Aquestes paraules d'Arteaga són una rèplica d'una de les màximes difoses per Azara: saber triar el model per assolir la bellesa i sobretot quan ens remet contínuament a l'Antiguitat: «*En este genero de expresion fueron incomparables los antigüos, especialmente los pintores Aristides y Timomaco*». ⁵⁶⁸

Les recerques estètiques del bibliotecari giraren entorn de dos temes fonamentals: la imitació i la bellesa ideal. La imitació la separava del concepte de còpia. Aquesta darrera la definia com la reproducció servil de la naturalesa individual, amb els seus defectes i perfeccions. La imitació la purificava de les seves imperfeccions, perquè tenia capacitat d'excitar amb la imatge. A través d'aquest anàlisi arribava a dos tipus de bellesa: la ideal present en el pensament i la de l'execució. Segons Miquel Batllori, Arteaga exagerava la importància de la imitació, especialment quan considerava que el lleig era «*no lo que se juzga tal en los objetos, sino lo que, imitado por las artes, no es capaz de producir la ilusión y el deleite a que cada uno aspira*». ⁵⁶⁹ També per a Arteaga el públic admirava no sols la semblança de l'original, sinó la dificultat vençuda. Aquesta era tan més valorada com més grans eren els obstacles a superar. ⁵⁷⁰ Donava primacia al sentiment com a part intrínseca per assolir la bellesa, una altra de les qualitats ressaltades per Azara en les *Reflexiones sobre la Belleza y el Gusto en la Pintura*. ⁵⁷¹

Teoritzar sobre la bellesa dugué Arteaga a estudiar altres propostes estètiques, que posaren de relleu les seves afinitats i controvèrsies. Per exemple, elogiava els treballs sobre l'Antiguitat de Winckelmann, però no hi estava d'acord quan menyspreava la pintura flamenca, com tampoc creia en la docilitat de Mengs en acceptar les opinions del seu amic. Criticà durament *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs* de Francesco Milizia per no saber comprendre la filosofia dels dos estetes, i titllà l'arquitecte de «*il don Chisciotte del bello ideale*». ⁵⁷² El concepte de bellesa era un dels temes més debatuts en els cercles culturals romans, tots en parlaven però difícilment es podien trobar dos erudits que apliquessin el vocable a la mateixa idea. ⁵⁷³ Per a Arteaga fou el tema principal del seu treball i considerà la seva *Belleza Ideal* una introducció d'una monumental enciclopèdia estètica que no arribà a realitzar-se. Malauradament fou un projecte fallit que, si

⁵⁶⁸ Arteaga 1789, 112.

⁵⁶⁹ Batllori 1943-II, 104.

⁵⁷⁰ Batllori 1966, 30.

⁵⁷¹ Text inèdit de Mengs on es troba la petja d'Azara, inclòs en les *Obras de Mengs*, ja esmentat en el capítol «Les *Obras de Mengs* i les aportacions d'Azara» d'aquest apartat.

⁵⁷² Consulteu la valoració de la *Belleza Ideal* d'Arteaga i les interpretacions d'altres a Batllori 1943-II, 94-97 i 98-103.

s'hagués dut a terme, hauria constituït una obra capdavantera dins l'estètica espanyola, i segurament europea.⁵⁷⁴

Del projecte només en coneixem un resum inclòs dins les seves *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*.⁵⁷⁵ Els escrits d'Arteaga és molt possible que fossin guardats a la biblioteca privada d'Azara a Roma quan tots dos marxaren cap a París (1798). La mort del diplomàtic i el repartiment dels béns haurien facilitat que es perdessin, perquè en la venda pública a Roma dels seus llibres, l'any 1806, no hi estaven indicats.⁵⁷⁶ Un cas semblant potser succeí amb l'epistolari d'Arteaga, perquè els pocs documents conservats no corresponen proporcionalment al seu treball de filòsof.⁵⁷⁷

Giovanni Battista Luigi Giorgio Séroux d'Agincourt fou un altre dels amics pròxims a Azara interessats i preocupats per trobar el camí *del vero e del bello*. Aquesta inquietut el dugué a escriure la *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI* (Milà, 1826). Precedeix a aquesta història de l'art la «*Notizia intorno alla vita di d'Agincourt*», una breu biografia en la qual es recrea l'ambient romà que va viure. Agincourt intentava deixar constància de l'error i la decadència de l'art prodigat durant anys:

*«Se l'artista lavora per tramandare alla posterità le sue opere, conviene che si appoggi ai passati secoli; che illuminato dai traviamenti dell'arte, e meditando sui tempi stessi della sua decadenza, riconosca l'errore, pur troppo sempre apparecchiato ad offrirsi all'ingegno per traviarlo dal cammino del vero e del bello. Quindi l'arte per sostenersi in tutto il suo splendore, non abbisogna soltanto della mano degli artefici, ma erianadio del sussidio de'teorici, degli archeologi e degli storici; di modo che in tutte le epoche nelle quali l'architettura, la scultura e la pittura sollevaronsi a'più sublimi concepimenti, trovansi scrittori intenti ad avverarne la storia, a sparger luce sulla via da loro battuta, ad illustrarne i monumenti, ad indagarne le antichità».*⁵⁷⁸

L'amistat entre Agincourt i Azara es remunta als primers anys del diplomàtic a Roma. L'escriptor francès se sentí atret per l'Antiguitat i les catacumbes romanes, i fou el patrocinador del bust a Poussin col·locat al Panteó d'Agripa. Azara seguí el



19. C. Hewetson, *Bust de Mengs* (1779). (Dresde, Staatliche)

⁵⁷³ Mirabent 1944, 91.

⁵⁷⁴ Valoració de la *Belleza Ideal* a Batllori 1943-II, 90.

⁵⁷⁵ Vegeu les transcripcions parcials i síntesi a Batllori 1966, 136-137.

⁵⁷⁶ Llista a Iturri-Ferran 1806, transcrita per Sánchez Espinosa 1997.

⁵⁷⁷ Apreciació de Batllori 1966, 134.

⁵⁷⁸ Agincourt 1826, vol. I, 21.

mateix principi de mecenatge amb el bust que dedicà a Mengs.⁵⁷⁹

El primer historiador de l'art italià, Luigi Lanzi, sorgí del món dels *dilettanti*,⁵⁸⁰ engrescat a fer una síntesi de la pintura italiana des de «*sa renaissance*» fins als temps moderns. D'aquest historiador, Azara tenia en la seva biblioteca el *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia, per servire alla Storia de' popoli, delle lingue e delle belle arti*, en una edició romana de 1789.⁵⁸¹

L'any 1796 s'editaren a Bassano els tres volums de la *Storia pittorica della Italia (1789-1796)*, reeditats diverses vegades per la seva importància històrica. Tal com diu l'editor de la darrera edició «*Da troppotempo mancavano ristampe della Storia pittorea delle Italia di Luigi Lanzi, monumento della Storiografia artistica non meno che delle prose italiana*».⁵⁸²

Dins el capítol dedicat a la Scuola Romana, Mengs era un dels protagonistes, tant per les seves obres pictòriques com per la seva visió estètica publicada en el llibre de les *Obras de Mengs*. Lanzi detallava un conjunt d'obres del pintor realitzades a Itàlia i, més endavant, les comparava amb les del pintor Pompeo Batoni:

«*Questi fu fatto pittore dalla filosofia, quegli dalla natura: ebbe il Batoni un gusto naturale che trasportavalo al bello senza ch'egli se ne accorgesse; il Mengs vi arrivò con la riflessione e con lo studio: toccarono in sorte al Batoni i doni dell' Grazie, come ad Apelle; al Mengs, come a Protogene, i sommi sforzi dell'arte. Forse il primo fu più pittore che filosofo; il secondo più filosofo che pittore. Forse questi fu più sublime nell'arte, ma più studiato; il Batoni fu meno profondo, ma più naturale. Né vuolsi con ciò dire, o che la natura fosse ingrata col Mengs, o che mancasse al Batoni il necessario raziocinio nella pittura ec.*»⁵⁸³

La seva font fou Onofrio Boni. Aquesta opinió recollida per Lanzi testimoniava la rivalitat entre els màxims representants de la pintura, no només a Itàlia sinó a l'Europa de la segona meitat del segle XVIII. Dos pintors sol·licitats per retratar els més alts dignataris europeus.

Un altre artista que Lanzi destacava d'aquest període dins la Scuola romana fou Giuseppe Cades, un dels col·laboradors d'Azara i un magnífic traductor del gravat calcogràfic. Posava en relleu l'expert dissenyador pel seu talent en la imitació de models, el seu estil «*michelangiolesca alla raffaellesca*» i el seu encert a reproduir la composició i el color de Ticià.⁵⁸⁴

⁵⁷⁹ Andrieux 1962, 222.

⁵⁸⁰ Així el defineix Caracciolo 2000, 166.

⁵⁸¹ Sánchez Espinosa 1997, 161, núm. 1568.

⁵⁸² Paraules de l'*Editore* en el primer volum de Lanzi (1789-1796) 1968-1974.

⁵⁸³ Valoració de Boni, transcrita per Lanzi (1789-1796) 1968-1974, 419.

⁵⁸⁴ Lanzi (1789-1796) 1968-1974, 422-424.

Per finalitzar, Lanzi col·locava la Scuola romana com a punt de l'inici de desenvolupament de la pintura, lloc on es trobaren els millors artistes i les millors obres i Rafael com l'artista capdavanter. El pas de Winckelmann i Mengs per Roma fou descrit com el dels transformadors del gust en les arts, artífexs del retorn a l'Antiguitat clàssica i personatges clau en l'aparició de la nova estètica. El centre de la cultura el situava a la Ciutat Eterna amb un gran nombre d'excavacions en marxa, amb contínues festes literàries al Campidoglio, amb generosos mecenes i protectors de les arts, entre ells Pius VI. Feia menció dels nombrosos estudis sobre l'Antiguitat com el de l'encàustica, i recomanava llegir i adquirir les *Memorie per le Belle Arti* (1785-1788), com a revista digna de ser inclosa en les biblioteques especialitzades en belles arts.⁵⁸⁵ La història de Lanzi sintetitzava així la vida cultural romana d'Azara, en la qual el diplomàtic i protector de les arts tingué un paper protagonista.

L'any 1793 Azara promovia l'excavació a Villa di Mecenate sota la direcció de l'arqueòleg Pedro José Márquez, en la qual participaren els pensionats espanyols. La relació d'Azara amb Márquez s'havia consolidat per les aportacions i recerques de l'exjesuïta sobre el món de l'Antiguitat, estudis que arribaren a les acadèmies i a les escoles espanyoles i formaren part de les biblioteques dels il·lustrats. Algunes d'aquestes recerques es feren sota el patrocini d'institucions acadèmiques del país i en totes l'agraïment a Azara hi és present, així com la referència a algun dels seus recomanats, tant amics com col·laboradors.

En *Delle Ville di Plinio il Giovani* (1796), Márquez recollia la correspondència de Plini amb els seus amics per fer una descripció de vil·les romanes. També dedicava unes paraules a Azara pels seus coneixements d'arquitectura d'«*erudite osservazioni*», i com a promotor per encarregar-li la direcció dels dissenys de la vil·la: «[...] *sue cure, gli esatti, e grandiosi disegni, che Ella [Azara] ha ordinato delle famose rovine della villa di Mecenate a Tivoli [...] il suo special gusto per l'ordine più antico di architettura [...]*».⁵⁸⁶

En *Dell'Ordine Dorico* (1803) detallava les seves activitats literàries i arqueològiques, incloent-hi dissenys de columnes i arquitectures il·lustradores de les construccions antigues, entre les quals destacava la de *Villa di Mecenate* a Tívoli. El text situa l'arqueòleg dins el cercle d'erudits i col·laboradors d'Azara pels volts dels anys vuitanta, quan Márquez inicià un diccionari vitruvià i el diplomàtic aragonès li'n

⁵⁸⁵ Síntesi del que significà per a l'art la Scuola Romana a Lanzi (1789-1796) 1968-1974, 431-432.

⁵⁸⁶ Consulteu la dedicatòria de Márquez transcrita a l'apèndix documental núm. 78.

proporcionà informació específica.⁵⁸⁷ Fou editat per la Real Academia de San Luis de Saragossa, i novament al nostre protector de les arts li dedicava unes paraules laudatòries.

L'atracció de Márquez pels llibres de Vitruvi es materialitzà en una síntesi de l'estat de la qüestió vitruviana i l'arquitectura del segle XVIII, que es va publicar en *Delle case di città degli antichi romani, secondo la dottrina di Vitruvio* (1795). Aquest treball el revisà Silvestre Pérez, un dels pensionats protegits d'Azara, i fou dedicat a la Real Academia de San Fernando, patrocinadora de l'edició.⁵⁸⁸

En el tractat de *Esercitazioni architettoniche sopra gli spettacoli degli antichi con appendice sul bello in general* (1808), Márquez seguia la tendència filosòfica marcada per Winckelmann. La dedicatòria del llibre a la Junta de Comerç de Catalunya és una mostra dels vincles entre les ciutats de Roma i Barcelona a l'inici del segle XIX. L'edició coincidí amb el període en què l'arquitecte català Antoni Celles era col·laborador de l'arqueòleg a Roma.⁵⁸⁹

El projecte d'Azara de publicar l'estudi sobre les excavacions a Villa di Mecenate es materialitzà l'any 1812 sota els auspicis de l'Accademia di Archeologia i va prendre el títol d'*Illustrazione della villa di Mecenate in Tivoli*. Tot i els anys transcorreguts, el text tenia en compte l'opinió crítica d'Azara, i Márquez li agraià la seva iniciativa i participació.⁵⁹⁰

La dependència de Márquez envers el seu mecenes la trobem tant quan aconseguí el seu patrocini com quan obté la seva opinió d'expert i erudit. La seva relació anava més enllà de l'estricta protocol; la carta manuscrita de Márquez a Azara datada del 18 de juliol de 1807 a Roma n'és una mostra.⁵⁹¹ Primer, per la confiança a dur a terme el projecte quan el diplomàtic ja feia uns quants anys que se n'havia anat de Roma i, segon, pels successius enviaments de material i textos que Márquez havia recopilat, escrit i tramés a Azara perquè els analitzés i els corregís. Fins i tot, s'ha establert la hipòtesi que moltes de les dades del seu tractat sobre la situació arquitectònica i la història es devien al criteri estètic d'Azara, perquè el mateix Márquez així ho testimonià: «*Quando V.Ex. le dara una ojeada, hallara las mismas especies, que en ocasión para mi más agradable le comuniqué, y las mismas del manuscrito, que le mande a Barcelona, bien que en algo variadas, y añadidas*». És un exemple que prova

⁵⁸⁷ Rodríguez Ruiz 1986, 21; Montaner 1990, 267; García Portugués 2000-I, 18, i García Portugués 2002. Tots aquests estudis fan referència a l'existència de tres manuscrits inèdits, entre els quals destaca un projecte de traduir Vitruvi a l'italià.

⁵⁸⁸ Transcripció a l'apèndix documental núm. 60.

⁵⁸⁹ Transcripció a l'apèndix documental núm. 140.

⁵⁹⁰ Sota la protecció de l'Accademia di Archeologia, Márquez publicà el treball que inicià amb Azara (Márquez 1812). Consulteu la lloança a Azara transcrita a l'apèndix documental núm. 142.

que Márquez va fer les pertinents correccions suggerides per Azara. Més endavant, en el mateix document li demanava el manuscrit del dòric en possessió del seu promotor, i manifestava que «*estimaría mucho tener aquí el de Mecenas por la planta de la vila, que lo acompaña*». ⁵⁹² Aquests mots demostren un cop més les trameses enviades per Márquez a Azara, la participació d'aquest en el projecte i la confiança que en ell diposità.

La mort del diplomàtic no permeté dur a terme el seu projecte, el qual era molt més ambiciós del que finalment s'arribà a editar. Tot i ser una versió reduïda, és prou significativa del seu paper com a protector de les arts i dels artistes: conté dibuixos i plànols dels arquitectes espanyols Silvestre Pérez i Evaristo del Castillo, dos dels seus protegits, però també un dibuix d'Antoni Celles, mostra de les bones relacions encara vigents dels espanyols amb els cercles culturals romans a principis del segle XIX que prèviament havia consolidat Azara. ⁵⁹³

1.5. Les monografies i els catàlegs com a llibres especialitzats

En el segle XIX arreu d'Europa foren nombroses les edicions que posaren de relleu aquesta estètica favorable a l'Antiguitat clàssica, i que defensaven els canons estilístics del neoclassicisme. És l'estètica que romandrà durant tot el segle, sobretot en els àmbits acadèmics espanyols, deguda al ressò que tingué, traspassant el seu propi temps, el pensament filosòfic d'Azara i dels seus amics i col·laboradors. Aquesta passió per l'Antiguitat clàssica contribuï a l'aparició de llibres especialitzats: tractats estètics, d'història de l'art, més enllà de la concepció vasariana, ⁵⁹⁴ monografies i catàlegs de col·leccions.

La mateixa dinàmica investigadora i les noves exigències dels il·lustrats afavoriren la proliferació d'aquests llibres més especialitzats sol·licitats bàsicament pels col·leccionistes. La publicació parisenc del llibre *Canova et ses ouvrages où mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste* (1834) de l'escultor Antoine Chrisostome Quatremère de Quincy, més famós com a crític, historiador de l'art i teòric sobre la bellesa, cenyia les seves recerques per primera vegada en un sol artista.

Abans, una segona edició del llibre de Leopoldo de Cicognara (1767-1834) *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova* (Prato, 1823), havia dedicat força espai a l'escultor venecià, però li havia fet compartir el

⁵⁹¹ Azara feia tres anys que havia mort i l'arqueòleg encara no se n'havia assabentat.

⁵⁹² Rodríguez Ruiz 1986, 22

⁵⁹³ Vegeu Márquez 1812, 4; reproduïda la il·lustració a Dupré 2000, 9.

⁵⁹⁴ Ens referim a *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* de Giorgio Vasari.

protagonisme amb altres artistes. Per exemple, quan Cicognara descriví el monument Funerari a Climent XIV (1783-1787) de Canova, esmentava Francesco Milizia com el màxim expert artístic de la societat cultural romana posant de relleu que, per a l'arquitecte, era la primera obra veritablement grega i «*non aver fino allora altro scalpello che il suo saputo dar tanta vita al marmo*». ⁵⁹⁵

Cicognara també recollia en la seva *Storia...* la carta de Milizia dirigida al comte Sangiovanni, en la qual l'arquitecte notificava haver trobat en l'escultor un renovador de l'art antic: «*È questa un 'opera perfetta e per tale viene dimostrata dalle censure che ne fanno i Michelangiolisti, i Berninisti, i Borroministi, i quali hanno per difetti le più belle bellezze, giungendo fino a dire che i panneggiamenti, le forme, e le espressioni, sono all'antica*». ⁵⁹⁶ Una visió encertada sobre Canova en l'entorn cultural d'Azara que, més tard, amb el monument que erigí a Climent XIII el consagrarà per a la glòria.

Realitzà unes breus biografies dels principals representants del bon gust. Dels escrits de Mengs opinava: «*Così Raffaello Mengs, nelle sue Riflessioni sul Bello, riteneva la bellezza come una astrazione intellettuale, negata all'incidentalità delle manifestazioni materiali e realizzabile solo figurativamente grazie alla possibilità di selezionare e assommare gli individui e le parti fisiche più rispondenti all'ideale, al canone cioè della proporzionalità e della regolarità geometriche*». ⁵⁹⁷

La seva biblioteca disposà de l'edició de les *Opere de Mengs* (1787) augmentada per Carlo Fea, de la qual considerava: «*Quest'i edizione pe'suoi Commenti è stimata la migliore, e le opere teoriche di questo artista, amiccimo di Winkelmann, sono pieni di giudizj sani*». ⁵⁹⁸

Com a seguidor del criteri estètic de Francesco Milizia, Cicognara posseïa les edicions de l'arquitecte. En l'apartat dedicat a les belles arts de la seva biblioteca situà *Dell'arte di vedere nelle belle Arti del disengo secondo i principj di Sulzer e di Mengs* (1781). Una nota seva definia el llibre de: «*Terribile opuscolo che rovesciò il sistema di scrivere, e di pensare in materia d'arti, e che sendo alcuni è pieno d'eresie. Ma siamo debitori a questo scrittore pieno di dottrina, e d'ingegno d'aver tolto il velo a un folla di pregiudizj, e di veder introdotta una libera maniera di giudicare in materia d'arti*», ⁵⁹⁹ també el *Dizionario delle Arti del Disegno* (1797) i, a l'apartat de tractats d'arquitectura, hi tenia les *Belle Arti del Disegno: parte prima: dell'Architettura Civile* (1787), i els *Principj d'Architettura Civile* (1785).

⁵⁹⁵ Aquestes paraules de Milizia honoraven i acreditaven la vàlua de Canova en el món erudit romà d'aquell període. Pantaleoni 1949, 7; Riera i Mora 1994, 715; Zanella 2000, 277.

⁵⁹⁶ Cicognara 1823, 192, transcrit per Zanella 2000, 277, n. 18.

⁵⁹⁷ Vegeu *Catalogo* 1987, 125. El *Catalogo* transcriu el text de Cicognara datat el 1821.

⁵⁹⁸ *Catalogo* 1987, en «Trattati Della Pittura» núm. 168, 27.

⁵⁹⁹ *Catalogo* 1987, en «Belle Arti in Generale» núm. 42, 7.

La passió de Cicognara per l'arquitectura es traduí en dues publicacions dedicades a dos especialistes en aquesta disciplina: l'*Indice di figure relative ai principj d'Architettura Civile* (1800) de Giovanni Battista Cipriani (1727-1805) i la *Notizie di Francesco Milizia scritte da lui medesimo* (1804).⁶⁰⁰

A la publicació d'aquests primers llibres biogràfics s'hi afegí l'interès per editar catàlegs, especialment per deixar constància de les troballes de les excavacions,⁶⁰¹ i del contingut dels nous museus i de les col·leccions, manifestacions artístiques molt de moda al final del segle XVIII, tals com les col·leccions de gemmes i camafeus. L'any 1750 es publicava a París el *Traité des pierres gravées*, de Pierre Jean Mariette.

Aquestes afeccions per col·leccionar petits objectes de l'Antiguitat o moderns inspirats en temes grecolatins requeriren un tipus de llibre especialitzat en iconografia per identificar i valorar cadascuna de les peces. Va ser necessària la reedició d'estudis com el d'Enea Vico, *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi* (Venezia, 1555), considerada l'obra més cèlebre sobre aquesta disciplina, seguida del *Codice capponiano* de Fulvio Orsini (1529-1600), inclòs en el llibre de Johann Faber *Illustrium imagines, ex antiquis marmoribus, numismatibus et gemmis expressae, quae extrant, romae, major pars apud ful. Ursinum... et Joan Fabri commentario* (Antverpiae, 1606), edicions que només es trobaven en les biblioteques de bibliòfils com Azara.⁶⁰² Finalment, l'any 1884 es publicava a Roma *Les collections d'antiquités de Fulvio Orsini* de Nolhac.⁶⁰³

El director del Gabinet Imperial de París, Aubin Luis Millin de Grandmaison, realitzà un estudi sobre gemmes gravades publicat en francès l'any 1796 i reimprès l'any següent. Sortí una segona edició italiana l'any 1807 titulada *Introduzione allo studio delle pietre intagliate*, en la qual Millin situava la col·lecció glíptica d'Azara entre les més importants d'Itàlia per la seva raresa i l'originalitat de les obres d'alguns gravadors moderns inspirats en motius del món antic. Encara que només tenia 100 peces, col·locava el conjunt del diplomàtic darrere de les col·leccions Borgia, Strozzi, Boncompagni-Ludovisi, però per davant de la Vaticana. Millin també es preocupà per deixar constància i mostrar la seva versió dels monuments antics en el catàleg dels *Monuments antiques, inédites, ou nouvellement expliqués* (París, 1802-1806).

De totes les publicacions de catàlegs de gemmes cal destacar: *El Catalogue of one hundred impressions from gems engraved* (Londres, 1792) de Nathaniel Marchant (1739-1816), un dels gravadors anglesos presents a Roma; la dedicada a la col·lecció

⁶⁰⁰ *Catalogo* 1987, en «Trattati dell'Architettura» núm. 565-567, 101-102.

⁶⁰¹ D'aquests catàlegs en parlarem a la part següent dedicat als llibres de viatges perquè alguns viatgers els van fer servir com a guies de viatges.

⁶⁰² Sánchez Espinosa 1997, 123, núm. 989.

⁶⁰³ Cacciotti 2001, 176 i 188, n.10.

Paoletti de buidatges en guix, testimoni del que significa la glíptica, titulada: *Walks through the studii of Sculptors at Rome* (Roma, 1841) del comte Hawks Le Grice; *Die drei Meister der Gemmoglyptik, Antonio Giovanni und Luigi Pichler* (Viena, 1874) de H. Rollett, i la *Notizia delle opere dell'incisore in pietre dure e in conj Cav. Giuseppe Girometti* (Roma, 1833) d'Ennio Quirino Visconti. Aquests estudis se centraren en els principals protagonistes, tallistes i col·leccionistes, Giovanni Pichler (1734-1791) i Giuseppe Girometti (1780-1851), famosos gravadors de pedres,⁶⁰⁴ i els col·leccionistes de glíptica Tommaso Cades i Pietro Paoletti. Cades, també gravador en actiu a l'inici del segle XIX, llegà un catàleg manuscrit en 75 volums (els primers descriuen l'esmalt, i a partir del llibre 61è es dediquen a la glíptica), conservat a l'Istituto Archeologico Germanico. La col·lecció de Pietro Paoletti fou cedida al Museo di Roma.⁶⁰⁵

El director del Museu Capitolino, Ennio Quirino Visconti, n'havia catalogat el fons en *Il Museo Pio-Clementino* (1782-1807). Aquest és un exemple de l'activitat col·leccionista de l'època i del procés d'enregistrar, detallar i identificar cada una de les peces. El mateix criteri aplicà per classificar les obres del Museu del Louvre quan fou nomenat cap d'arqueologia a París i conservador de l'Antiguitat (1803). Per assolir el seu propòsit, Visconti va recórrer a les fonts clàssiques, així com als coneixements dels seus amics, en aquest cas d'Azara. El citava en nombroses ocasions, tant com a erudit iconogràfic, col·leccionista,⁶⁰⁶ patrocinador de les arts i com a editor del pensament estètic de Mengs.⁶⁰⁷

Aquests són alguns exemples de les publicacions, la majoria del segle XIX, les quals tingueren en compte les col·leccions d'Azara per identificar i catalogar les peces dels col·leccionistes, un tipus de llibre que es convertí en una necessitat per a aquests

⁶⁰⁴ Vegeu una síntesi biogràfica en els biografies de personatges d'aquest treball.

⁶⁰⁵ Vegeu el contingut de les seves col·leccions i els treballs dels gravadors a Pirzio 1991, 96-98.

⁶⁰⁶ Inclogué algunes peces d'Azara en les explicacions com a testimonis de l'Antiguitat en el *Museo Pio Clementino* tals com la «*testa nuda*» del Cal·lígula i pels materials utilitzats; destaca l'aspecte torbat de l'emperador. Visconti 1782-1807, III, tav. III, n. f. 3-4.

En nombroses ocasions mencionava les troballes pictòriques i escultòriques de les excavacions a Villa Negroni i a Villa dei Pisoni, moltes en poder d'Azara, amb la intenció d'identificar iconogràficament obres del Museu Pio Clementino. Per exemple l'*Alexandre* trobat a Tívoli, regalat per Azara a Napoleó (1796). Permeté a Visconti reafirmar iconogràficament la figura d'*Apol·lo* del Museu Capitolino, que abans havia estat identificat com un Alexandre per Winckelmann en *Monumenti antichi*. (Visconti 1782-1807, v. I, 1782, 24 i 28, transcrit a l'apèndix documental, núm. 11).

També identificà el baix relleu del *Bacco barbato con Fauni*, de factura grega, del Museu Pio Clementino, pel fet de relacionar-lo amb un baix relleu similar trobat a Villa Negroni, el qual va passar a ser propietat de l'anglès Townley (Visconti 1782-1807, v. IV, 172 i 174, tavola XXV). Per saber reconèixer un *Nerone «in sembianza d'Apollo»*, fins llavors identificat com *Giovenale*, Visconti va recórrer un altre cop a la pintura trobada a Villa Negroni i gravada per Campanella (Visconti 1782-1807, v. III, 4, tav. IV i Visconti 1818-22, v. III, 31).

⁶⁰⁷ No obstant això, en una reedició posterior de *Le Opere. Il Museo Pio Clementino* (1818-1822) introduí variants que afectaren molt directament Azara, en ser pràcticament eliminat de les citacions.

dilettanti. Al mateix temps que començaven a aparèixer en el mercat les monografies d'artistes.

2. Roma, les excavacions, Azara i Catalunya en els llibres de viatges

Els llibres de viatges, com els d'història de l'art i els tractats d'estètica, són fonts documentals imprescindibles per recrear l'ambient cultural de l'Europa il·lustrada. Els autors, filòsofs, literats i artistes anaven preferentment a ciutats com Florència, Venècia i Nàpols, però sobretot a Roma i a les excavacions més importants d'Itàlia. Tots aquests eren punts d'atracció de l'anomenat *Grand Tour*⁶⁰⁸ i obligatoris pels viatgers, als quals dedicaven molts dies i moltes pàgines. Acudien a aquests indrets amb la idea de constatar la seva riquesa en antiguitats i per divulgar el que consideraven propi del bon gust en les arts. Aquesta inquietud per recuperar aquest passat esplendorós es fa palès en els seus escrits: diaris i cartes a amics. Els viatges constataren una manera de viure, i repetien les visites als mateixos paratges, com a pelegrinatge per l'Antiguitat clàssica. Les seves activitats d'amants de l'art els convertiren en defensors de l'estètica clàssica que, en els millors dels casos, es traduïren en tractats d'estètica i en llibres d'història i de viatges.

El viatge a Itàlia es generalitzà en el segle XVIII, i la presència de forasters en les ciutats italianes s'incrementà considerablement. Com a conseqüència inevitable proliferaren les *Guide per forastieri*, *Travel Books* i els *Manuel du voyageur a Europa*,⁶⁰⁹ un tipus de llibres de viatges on es marcaven els itineraris i les poblacions a visitar. Altres guies adreçades als pelegrins amb finalitats religioses les hem descartades perquè s'escapen dels interessos del nostre discurs. Per tant, ens hem cenyit als llibres que marcaren d'una manera més clara el canvi cap al nou gust estètic i als que formaren part de l'entorn cultural i artístic d'Azara. Així, els destins seran Roma, les seves rodalies i aquells indrets més paradigmàtics de l'Antiguitat. També ens aproparem als autors dels llibres que, amb la seva sensibilitat estètica, recrearen l'ambient il·lustrat d'Azara i comentarem el contingut de la seva biblioteca a la qual accediren els seus pensionats i col·laboradors.

Els diaris, les cartes i les memòries d'alguns viatgers resulten essencials en el nostre estudi per poder valorar les seves impressions i conèixer els llocs per on van passar, no tan sols una vegada com a cita marcada en els itineraris, sinó que hi tornaren reiteradament. Aquest fou el cas, entre altres exemples que esmentarem, d'*I quaderni di*

⁶⁰⁸ Circuit per les principals poblacions i indrets europeus a través de Gran Bretanya, França, Alemanya i Itàlia, assequible a una societat minoritària. Pas obligatori en l'educació dels joves i d'aquells que se sentiren atrets per participar i seguir una moda iniciada a finals del segle XVI i que seguí fins ben avançat el XIX.

⁶⁰⁹ Vegeu la llista de guies i manuals de viatges a Riera i Mora 1994, 355-356.

viaggio d'Antonio Canova (1779-1780); del *Viatge a Itàlia* (1786-1788) de Johann Wolfgang Goethe, i del *Viage a Italia (Londres 1793-Madrid 1797)* de Leandro Fernández de Moratín.

A més de ser atractiva per l'Antiguitat, Roma també fou per als viatgers una ciutat moderna, plena d'esglésies i palaus renaixentistes i barrocs. Meravellats pel que trobaven a cada racó, obtenien permisos per accedir a llocs privilegiats, i així es posaven en contacte amb filòsofs, amb artistes, amb els posseïdors de les millors col·leccions i, alhora, amb els cercles erudits més rellevants. Una ciutat plena de vida i molt activa on es buscava determinar en tertúlies, associacions i festes quin era l'ideal de bellesa.

Són molt significatives les paraules d'Azara al seu amic Eugenio Llaguno quan descriu l'atracció que Roma exercia en els viatgers europeus; tots tenien el desig imperiós de dur-se'n un tros de classicitat: «*Cada dia tenemos aquí una docena de viajeros franceses como vuestro Naillac. Yo me divierto en cotejar los viajeros ingleses y franceses, aquellos no hay cosa que no apuren y estos todos son naillaques y cada uno cree llebar a Paris toda Italia en la cabeza*».⁶¹⁰

El descobriment de les ruïnes d'Herculà (1709-1738), de Pompeia (1748) i de Paestum (a. 1754) fascinaren els viatgers. Volien un souvenir, un dibuix si els hi estava permès, o la descripció d'un detall del que consideraven més representatiu de la nova estètica. Durant tot el segle XVIII, a Roma i les seves rodalies es posaren en marxa un gran nombre d'excavacions.⁶¹¹ Dins d'aquesta febre, Azara promogué les de Villa Negroni (1777), Villa dei Pisoni (1779)⁶¹² i Villa di Mecenate (1793), origen de les seves esplèndides col·leccions, que refermaren i augmentaren els seus coneixements estètics, històrics i iconogràfics, i contribuïren, per mitjà de la seva difusió, a proporcionar nous models de l'Antiguitat clàssica.

Aquest interès pel món clàssic, especialment el grecollatí, fou l'inici d'un conjunt de publicacions que sorgiren amb l'ànim de deixar constància del valor d'aquests vestigis antics. Per tant, a partir de la segona meitat del segle XVIII, les guies de viatgers es transformaren en llibres especialitzats, catàlegs d'obres o escrits erudits molts dels quals fets amb rigor científic. Els viatgers que anaven a Roma eren també més professionals, s'interessaven per les antiguitats i per les obres d'art, i molts artistes es

⁶¹⁰ Carta d'Azara a Llaguno, s.d.[a1780] transcrita per Salas 1946, III, 106.

⁶¹¹ Vegeu la relació de les excavacions dins Pietrangeli (1943) 1958, i Pietrangeli 1972.

⁶¹² Carlo Fea descriu la tasca museística d'Azara: «[...] *Lo conosco con distinzione gli stimatori delle antichità, i quali a Voi sen vengono, o per farvi giudice de'loro dubbj, o per ammirare que'prezzi raguardevolissimi, e singolari, che conservate come in nobil museo, frutti in parte delle premure vostre adottate per lo scavo della villa già appartenente alla celebre antica famiglia de'Pisoni in Tivoli, e dell'altro della Villa Negroni sul monte Esquilino [...]*». Fea 1783, I-IV, Carta transcrita sencera dins l'apèndix documental núm. 12.

convertiren en marxants.⁶¹³ Fins i tot els literats acudien a Roma cercant la font de la seva inspiració i s'associaven en cercles culturals distingits per l'erudició dels seus membres, com el dels *Arcadi*. Les sessions a l'Accademia di San Luca eren alhora reunions d'un elevat nombre d'*Arcadi*, i anaven precedides d'un discurs poètic en lloança de les arts.

Entre les publicacions capdavanteres sobre l'Antiguitat a Itàlia sobresurten les següents: l'*Antichità d'Ercolano* (1757-1792) d'Ottavio Bayardi, editades sota el patrocini de Carles III; l'*Antichità romane* (1756) de Gianbattista Piranesi (1720-1778); *Le antichità etrusche greche e romane* (1766-1776), quatre volums de Pierre François Hughes d'Hancarville (1719-1805) o estudi de la col·lecció Hamilton, i els *Monumenti antichi inediti* (1767) de Winckelmann. La primera serveix per il·lustrar una de les excavacions més preuades del moment; la segona mostra els monuments de l'Antiguitat a Roma; la tercera s'apropa a una de les pràctiques més atractives dels viatges: el col·leccionisme, i l'última obre una nova visió per valorar l'art, des del punt de vista estètic, que enriqueix la història de l'art. A aquestes publicacions, hi hem d'afegir la ja comentada edició en capítols precedents de les *Obras de Mengs* (1780), promoguda per Azara, la qual fou traduïda i reeditada per ser considerada el manual estètic sobre el bon gust i el mètode disciplinari que havien de seguir les acadèmies europees.

2.1. Algunes característiques dels autors dels llibres de viatges

Els autors dels llibres de viatges provenien de tot Europa. Els francesos foren els més prolífics en la producció d'aquest tipus de llibres, pel seu afany a deixar constància de l'Antiguitat clàssica. Els germànics destacaren per la seva orientació filosòfica, incidint amb més força en el camí de la renovació estètica. Molt diferent foren els viatgers anglesos, els quals es dedicaren a activitats econòmiques, com la compravenda d'antiguitats, i els seus escrits s'encaminaren a fomentar el col·leccionisme. Els italians se centraren a editar llibres de làmines, amb l'objectiu de proporcionar un record als visitants de les seves ciutats. Els viatgers d'altres països, entre els quals hi hagué els espanyols, participaren en aquesta moda de fer palès el propi passat, iniciant una sèrie de publicacions encaminades a deixar constància dels monuments i obres més significatius del seu país.

A continuació són identificats per la seva procedència alguns d'aquests viatgers autors de llibres de viatges. Hem esmentat els més coneguts presents en l'entorn cultural

⁶¹³ Tant el marxant com l'antiquari d'aquest període no tenen res a veure amb el que coneixem avui dia d'aquests professionals. En aquest període il·lustrat, molt d'ells eren artistes, normalment havien fet el

d'Azara o que s'hi relacionaven, els quals són nomenats al llarg de tot aquest treball. L'objectiu traçat ha consistit a remarcar-ne les diferències i posar en relleu els seus interessos, per demostrar que tot això contribuï a fomentar i arrelar el nou gust per l'Antiguitat clàssica en detriment del corrent barroc i sobretot del rococó.

Les publicacions franceses mostraven aquest furor per la recerca del món de l'Antiguitat clàssica. S'editava, per exemple, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1716) de Bernard de Montfaucon (1655-1741); més tard reeditat en alemany amb el títol *Grieschische, römische und andere Alterthümer* (1807). Dels nombrosos documents i cartes que va escriure, també es publicava el *Ragionamento intorno agli antichi monumeti, intorno a quelli della città di Parigi* (1759).

Jean Claude Richard de Saint Non editava quatre volums del *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicilie* (1781-1786), en els quals participaren Sébastien Roch Nicolas de Chamfort (1741-1794) amb un *Précis historique sur le royaume des Deux Siciles*; Déodat de Dolomieu (1750-1801), amb un resum del viatge, i el baró Dominique Vivant Denon (1747-1825), amb la descripció de Sicília. Més tard, Denon, quan arribà a director general dels museus imperials de Napoleó, publicà el *Voyage dans la Haute et la Basse Egypte* (1802) o descripció de les campanyes del general Bonaparte amb cartes geogràfiques de Síria i Egipte.

D'entre les publicacions dels viatgers francesos tenen un especial interès per les seves repercussions a Espanya, i per tant a Catalunya, les del que fou mestre de Pasqual Pere Moles, Charles Nicolas Cochin (1752-1767): *Lettres sur les peintures d'Herculanum* (1751) i *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie* (1758, reeditat en 1773).

Una altra obra de gran ressò europeu foren els set volums del comte de Caylus (1692-1765)⁶¹⁴ *Recueil d'antiquités égyptiennes étrusques, grecques et romaines et gauloises* (1752-1767). La seva correspondència i algunes impressions sobre el seu pensament estètic foren recopilats i publicats per l'arqueòleg Jean Jacques Barthélemy en *Voyage en Italie de Monsieur L'Abbé Barthélemy imprimé sur ses lettres originales, écrites au Comte de Caylus*, (París, 1801). El comte havia contribuït científicament en la col·lecció de Lluís XV, ajudat pel pare Paciaudi, bibliotecari del duc de Parma, que s'encarregà de proporcionar al Rei francès algunes rareses trobades a Velleia, Herculà i Pompeia. Barthélémy fou el seu successor i continuà aquesta tasca d'enriquir la col·lecció reial.

Gran Tour i tenien una bona formació en coneixements estètics i històrics.

⁶¹⁴ Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, comte de Caylus.

La passió per les antiguitats es mantingué en el segle XIX, i s'imprimiren un gran nombre de catàlegs sobre les restes i els edificis més importants romans, per exemple *Les monuments les plus célèbres de Roma ancienne et les quatre basiliques princepeaux de Roma moderne* (1818) de l'il·lustrador Antonio Nibby (1792-1839), amb la col·laboració dels gravadors Pietro Ruga i Pietro Pardonì. Edició que seguia els passos de les publicacions de Giuseppe Vasi i de Gianbattista Piranesi.

Un altre llibre de viatges d'Antonio Nibby fou l'*Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni e delle opere le più insigni di pittura, scultura, ed architettura di questa alma città e delle sue vicinanze del Cavalier M. Vasi antiquario romano, riveduta, corretta ed accresciuta da A.Nibby*, (1820) dos volums que deixen al descobert la seva font d'inspiració. Van ser reeditats en quatre volums (1838-1841).

Les edicions de Nibby ens introdueixen en una de les pràctiques més habituals en les publicacions d'autors italians. Es tractava de prioritzar la reproducció de les imatges més representatives de cada indret, per això, aquests autors acostumaven a ser importants gravadors del moment. Dins d'aquest grup destaquen *l'Antichità romane* (1756) de Gianbattista Piranesi, abans esmentada, conjunt de làmines que foren reimpresses en nombroses ocasions i venudes soltes, i *l'Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma* (1763) de Giuseppe Vasi (1710-1782), traduït al francès i també molt reeditat.

Giuseppe Vasi dedicà la seva vida a l'edició de gravats i va il·lustrar els monuments antics i moderns més importants de Roma, a l'igual que Piranesi. Vasi publicà *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna* (1747-1761), deu volums plens d'estampes acompanyades d'una breu explicació històrica, els dos primers escrits per Bianchini i la resta pel propi Vasi. La biblioteca d'Azara comptava amb els dos primers volums de Giuseppe Bianchini (1747), i de dues edicions posteriors, la del 1765 i 1786 de *l'Indice storico del gran prospetto di Roma... ovvero Itinerario istruttivo per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma, con una breve digresione sopra alcune città e castelli suburbani*, de Giuseppe Vasi.⁶¹⁵ Probablement foren els llibres amb els quals Azara es basà per fer de cicerone dels viatgers espanyols, i que li van permetre descobrir Roma pas a pas.

Una altra publicació present en la biblioteca d'Azara fou *l'Itinerario istruttivo di Roma, o sia Descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura e architettura e di tutti i monumenti antichi e moderni di questa alma città e parte delle*

⁶¹⁵ Vegeu Sánchez Espinosa 1997, 257, núm. 2927 i 2928.

sue adjacenze..., dos volums de 1791 de Mariano Vasi.⁶¹⁶ L'edició i les posteriors reedicions s'han prestat a ser atribuïdes erròniament a Giuseppe Vasi. Creiem que és perquè els títols dels llibres comencen per *Itinerario istruttivo*, i pel cognom comú de Mariano i Giuseppe.⁶¹⁷ No obstant això, la lectura del títol complet demostra que són obres diferents. En el llibre de Mariano Vasi s'especifiquen les diverses disciplines artístiques, per tant hi ha hagut una actualització d'acord amb el que es considerava bon gust, i en conseqüència, vers l'estètica neoclàssica que s'anava imposant. Així mateix, el catàleg d'Iturri sobre la venda de la biblioteca d'Azara⁶¹⁸ els recull com a dos llibres de viatges diferents.

En la reedició del 1794 de *l'itinerario istruttivo di Roma*, Mariano Vasi recomanava al viatger que visitava Roma que anés a veure la col·lecció de quadres d'Azara al Palau d'Espanya «*molti de' quali sono opere del cav. Mengs*», el conjunt de dibuixos, esbossos i reduccions dels principals treballs de Mengs, tals com l'esbós de la *Gloria et Premium* basat en l'original del sostre de Villa Albani, així com els retrats de familiars i amics del pintor.⁶¹⁹

En la reedició del 1806 de *l'itinerari istruttivo di Roma...*, Vasi presentava una espècie de guia artística adreçada als amants de l'art i als marxants: «*Gli amanti dell'antiquaria vi troverano ciò que più gradisce alla loro curiosa erudizione; gli amatori delle belle arti, l'indicazione e descrizione degli oggetti più degni di loro osservazione, in pittura, scultura ed architettura*» i atorgava la supremacia de Roma com a lloc on adquirir el bon gust: «*Le nazioni estere, affine d'eccitare il buon gusto delle belle arti ne' loro Stati, mantengono in Roma de' giovani studiosi, che qui ammaestrando, divengono abili pittori, eccellenti scultori e valenti architetti, i quali contribuiscono ad illustrare le loro Patrie*».⁶²⁰

En aquesta línia, distants de ser unes meres guies d'art, foren les publicacions italianes del segle XIX. Carlo Fea editava la *Nuova descrizione de' monumenti antichi ed oggetti d'arte contenuti nel Vaticano en el Campidoglio colle nuove scoperte fatte alle fabbriche più interessanti nel Foro Romano e su adjacenze* (1819) i la *Nuova descrizione di Roma antica e moderna e de' suoi contorni, sue rarità...* (1820). Michelangelo Prunetti, autor del *Saggio Pittorico, e dell'Osservatore delle Belle Arti in Roma* (1786), escriví sota el patrocini de Manuel Godoy el *Viaggio Pittorico-antiquario d'Italia e Sicilia* (1820), al qual adjuntà unes *Riflessioni preliminari de farsi de chi vuole*

⁶¹⁶ Sánchez Espinosa 1997, 257, núm. 2929.

⁶¹⁷ Vegeu Riera i Mora 1994, 366-367.

⁶¹⁸ Iturri 1806; transcrit dels llibres a Sánchez Espinosa 1997.

⁶¹⁹ Jordán 2000-I, 74.

⁶²⁰ Vasi 1816, vol. I, V-VI, transcrit per Riera i Mora 1994, 318 i 368.

invaprendere il Viaggio d'Italia, relativamente alle Belle Arti ed Antichità. Amb aquest llibre Prunetti s'endinsava en un dels temes que més preocupà el cercle cultural d'Azara: discernir la veritable bellesa en l'art. Debat que encara mantenia la seva vigència fins ben avançat el segle XIX.

L'admiració de Prunetti per l'Antiguitat i l'estètica de Mengs defensada per Azara estava present en la seva valoració de la bellesa quan afirmava que: «*Il rispetto pella veneranda Antichità determinò senza dubbio i Professori dell'Arte a riguardare quest'antica Pittura con somma meraviglia, non ostante che avessero sotto gli occhi i capi d'opera di Raffaele, del Correggio, di Tiziano, e di altri.*»⁶²¹

El volum segon dedicat a Roma descrivia les col·leccions i els edificis més significatius de la Ciutat Eterna. Quan s'apropà a la plaça d'Espanya, el Palau no fou mencionat, segurament perquè les col·leccions d'Azara s'havien portat a Espanya o havien estat venudes a la mort del diplomàtic (1804). Tanmateix, són molt interessants les pàgines reservades per Prunetti al seu protector Godoy: «*La villa Celimontana già detta Mattei, perchè apparteneva a quella Patrizia Famiglia Romana, ed ora di libera proprietà di S.a. Serenissima el Principe dela Pace D.Emanuelle Godoi*». Ressalta la vista sobre la ciutat de Roma localitzant els seus monuments i edificis principals. Tot seguit detalla les antiguitats més importants de la vil·la, com:

«...*il famoso Erme bicipite, rinvenuto in alcuni scavi fatti d'ordine e a spese dello stesso Sig.Principe della Pace nel 1816, e pubblicato dal medesimo colle stampe del Salviucci sontuosamente con diversi Rami incisi a bollino. Rappresenta in una Testa il Greco Filosofo Socrate, e nell'altra il Filosofo Cordovese Seneca: nomi che si leggono scolpiti in antiche e ben conservate lettere greche nel petto di Socrate, e latine in quello di Seneca*». Més endavant continua fent referència a altres obres i bustos i «*na niuno al cesto finora coll'effigie incontrastabile dell'infelice maestro di Nerone; coicchi può dirsi francamente che questo Erme sia il più singolare e il più prezioso, per ragione di un tal Ritratto, che può dirsi unico nel Mondo...*».⁶²²



21. Bust bicèfal de Sèneca - Sòcrates, trobat a Villa Mattei (1813). (Museu de Berlín)

⁶²¹ Prunetti 1820, I, 14. Malgrat no citar-ne la font, està clar que s'inspira en les *Opere de Mengs* (1780). Aquesta ideologia la va plasmar al *Saggio pittorico* (1786), llibre al qual ens hem referit en el capítol «Algunes crítiques a les *Obras de Mengs*», com a exemple d'acceptació i assimilació de l'estètica difosa per Azara.

⁶²² Prunetti 1820, II, 44-46.

És molt significatiu el text quan descriu la decoració de la vil·la, perquè repeteix els paràmetres que mig segle abans Winckelmann havia utilitzat per embellir Villa Albani.

Els viatgers centreeuropeus s'encaminaren cap a la filosofia amb els seus estudis estètics, com Winckelmann i Mengs. També foren famosos com a artistes, sobretot com a pintors, dedicats a reproduir obres de l'Antiguitat i les dels grans mestres renaixentistes i barrocs, i a retratar aristòcrates anglesos per satisfer la demanda del mercat. Entre aquests pintors figuren: Mengs, Anton von Maron, Heinrich Füssli (1741-1825), Johann Zoffany (1733-1810) i Angelica Kauffmann (1741-1807), entre altres.⁶²³

Dos llibres de viatges atreuen la nostra atenció: el *Viatge a Itàlia* [1786-1788] de Goethe i el *Blob, für Dich geschrieben. Briefe und Aufzeichnungen über eine Reise nach Italian 1788/1789 i/o Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789* de Johann Gottfried Herder,⁶²⁴ per les contínues referències al món d'Azara.

Aquests viatgers, àvids per assolir el bon gust, s'inclinaren pels escrits de Mengs. La primera traducció a l'alemany fou un extracte publicat (1781-1782) en el *Jagemann's Magazin der Italienischen Literature und Künste*. Friedrich Prange, Magister der freyen Künste, professor a Halle des del 1778, utilitzà material d'altres traductors i afegí algunes dades de la vida personal de Mengs, també un elogi històric de Gian Ludovico, i ampliava el catàleg de les obres del pintor a Espanya incloses a l'edició d'Azara. El resultat fou publicat el 1786 en tres volums considerats rars entre els bibliòfils. El 1843 i 1844, en ple segle XIX, es reeditaren a Bonn per G. Schilling.⁶²⁵

Justament aquests tractats estètics i els llibres de viatges foren els instruments que, durant el segle XIX, mantingueren viu l'interès per conèixer l'activitat i les col·leccions d'Azara, a l'hora que s'iniciaven els estudis sobre les col·leccions i els monuments d'Espanya. Emil Hübner en *Die antiken Bildwerke in Madrid* (1862) feia un buidatge del contingut de l'Antiguitat clàssica en el Museu del Prado. Aquest treball pren com a font bibliogràfica principal per identificar moltes de les peces la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón...* (1790) d'Azara,⁶²⁶ i la *Iconographie grecque...* (1808) d'Ennio Quirino Visconti. A l'apartat de bustos relacionava les peces del Museu amb les de la col·lecció d'Azara, d'entre les quals esmentava les troballes de les excavacions a Villa dei Pisone (1779) d'on provenien en un gran nombre. Com a dada curiosa, Hübner

⁶²³ Vegeu la relació i les activitats d'aquests i d'altres pintors centreeuropeus a Roma a Roettgen 1993, 9-11.

⁶²⁴ El primer editat a Berlín 1980 i el segon a Munic 1989. Vegeu Jordán 2000, 74 i Sánchez Espinosa 1994, 29 n. 168, respectivament.

⁶²⁵ Roettgen 1993, 154.

⁶²⁶ Moltes obres foren identificades per Azara, algunes erròniament. Aquests errors es mantingueren per la pràctica de gravar-ne el nom en el pedestal així que es trobaven en les excavacions.

assegurava que molts museus, col·leccionistes, tallers d'escultors i d'altres artistes tenien còpies de la seva col·lecció. Mencionava, entre altres artistes, Antonio Canova i José Álvarez, per tant, és molt possible que els artistes catalans també les tinguessin. I per últim, l'alemany assenyalava alguns indrets espanyols on hi havia obra grega i romana, com Barcelona, Tarragona, Empúries i Mataró, amb un recorregut ràpid i descriptiu de les obres més representatives artísticament i monumentalment, basant-se en els llibres d'Antonio Ponz, Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) i Alexandre Laborde.⁶²⁷

Els viatgers britànics, artistes i aristòcrates, se sentiren fortament atrets per Itàlia, especialment per Roma. La ciutat els interessà com a lloc on poder adquirir peces per a les seves col·leccions i tresors. Molts dels artistes que indagaven en el món antic es convertiren en els antiquaris i marxants més importants dels aristòcrates anglesos.

El pintor paisatgista Thomas Jones descrivia així la ciutat en les seves *Memoirs*, l'any 1780: «*Rome not only attracted those who made the Grand Tour, for most of whom it was the goal of the journey (only a smaller number went on to Greece), but it was also the place to which most aspiring English artists went*». ⁶²⁸

El pintor Thomas Jenkins (1722-1798) establí a la ciutat un lucratiu negoci de compravenda de pintures, gemmes i estàtues de l'Antiguitat. Per una part, complia amb el col·leccionista anglès i, per altra, enriquia la noblesa i els prelats romans.⁶²⁹ Jenkins proporcionà material de bon nivell per als amants de l'Antiguitat,⁶³⁰ ja que era partidari de verificar la importància dels dibuixos com a transmissors del bon gust. L'amistat entre Jenkins i Mengs fou recíproca. Quan el pintor se n'anà a Madrid, l'anglès adquirí un gran nombre dels seus dibuixos i també influí en el papa Climent XIV perquè aquest decorés l'estança dels Papirs al Vaticà. D'altra banda el pintor, llavors professor de l'Accademia del Nudo i membre de la de San Luca, l'introduïa en la institució l'any 1761.⁶³¹

L'arquitecte escocès James Byres (1734-1814), un altre deixeble de Mengs, es convertí en antiquari i marxant dels nombrosos retrats fets als britànics que visitaren Roma. Molts d'aquests aristòcrates foren retratats per Mengs, Batoni, Anton von Maron i Angelica Kauffmann, apreciats pel seu estil acadèmic.

⁶²⁷ Ponz 1772-1794, Ceán 1800 i Laborde 1806.

⁶²⁸ Transcrit per Denvir 1983, 101.

⁶²⁹ Denvir 1983, 102.

⁶³⁰ Així ho manifestà a Henry Becketingham: «*I am very glad to find the love of antiquities so much increased among our gentlemen in England, as I do not doubt but that in time our arts, than depend on drawing*». Carta de Jenkins a Becketingham del 3/12/1757, transcrita per Denvir 1983, 252

⁶³¹ Roettgen 1993, 15.

Altres britànics es dedicaren a fer de cicerone dels estrangers. D'altres col·laboraren amb aquests antiquaris fent de proveïdors d'imatges de l'Antiguitat, com el gravador Christopher Norton (1759-1795)

A través d'aquests marxants i antiquaris, Mengs rebé alguns encàrrecs, com ara els següents: Byres medià en el *Noli me tangere* per l'All Souls College, d'Oxford, i en el *Perseus i Adromeda* per a Watkin Williams; Jenkins, en el *Jutgament de Paris* de Rafael, per al Duke de Bridgewater, i Henry Hoare, en la còpia de l'*Apoteosi del Marquès Pallavicini* de Carlo Maratti i l'*Augustus i Cleopatra* per a Lord Northumberland. Sobre l'*Augustus i Cleopatra*, en l'edició de les *Obras de Mengs* (1787) Carlo Fea inclogué una carta de Mengs dirigida a sir Hoare. Li rebutava l'opinió segons la qual considerava la Cleòpatra una Magdalena en comptes d'una reina, perquè Mengs s'havia inspirat en la font clàssica de Plutarc.⁶³²

L'any 1777, l'escultor Thomas Banks (1735-1803) documentava la seva estada a la ciutat durant tres anys, i assenyalava diverses activitats relacionades amb el món dels antiquaris. Per exemple, les del marxant Nathaniel, alhora escultor i gravador de gemmes, de qui destacava la seva relació amb els nobles anglesos presents a la ciutat: Lady Maynard, Mr. Mollesworth, Mr Penn, Mr. Curzon, Mr. Tands, Mr Bosset, Lord Hervey i el Bishop of Derry.⁶³³ Aquest darrer adquirí les pintures trobades en l'excavació a Villa Negroni, promoguda per Azara (1777).

Arran d'aquests viatges sorgiren un munt de publicacions londinenques interessades a reproduir les col·leccions del seu propi país. En destaquen les *Anecdotes of Eminent Painters in Spain with Cursory Remarks upon the present State of Arts in that Kingdom* (1782) de Richard Cumberland, el mateix autor que traduí a l'anglès les *Obras de Mengs* (1796).⁶³⁴

Atret per la informació reflectida per Azara en les *Obras de Mengs*, Cumberland viatjà per Espanya, els anys 1780 i 1781, deixant el seu testimoni a les seves *Memoirs*, publicades a Londres l'any 1806.⁶³⁵ Tot i relacionar les pintures espanyoles de Mengs amb l'academicisme italià, fou un admirador de la seva obra.⁶³⁶

L'acadèmic de la Royal Academy anglesa Joshua Reynolds també fou un simpatitzant de l'estètica del pintor filòsof. Reynolds copià el retrat de sir Williams de

⁶³² Carta de Mengs a Hoare, de 27/6/1761 a Fea 1787. Roettgen 1993, 16, 24 i 152-4.

⁶³³ Carta de l'escultor Thomas Banks al seu amic Ozias Humphrey, de 13/12/1777, transcrita per Denvir 1983, 103-105.

⁶³⁴ Rose 1985, 179 n. 1; Roettgen 1993, 153, i Sancho 1997, 518.

⁶³⁵ Rose 1981, 179 n.1.

⁶³⁶ Roettgen 1993, 153

l'original de Mengs⁶³⁷ el 1757, i es convertí en un defensor de la seva pintura i dels seus escrits. Tractà el tema de l'autonomia de l'artista davant l'academicisme continental, i així obria un nou camí que pretenia distanciar l'artífex de les normes.

El seu discurs llegit als estudiants de la Royal Academy de l'any 1788 refermava la seva fidelitat a Mengs: «*I will venture to prophecy that two of the last distinguished painters of that country, I mean Pompeo Batoni and Raffaele Mengs, however great their names sound in our ears, will very soon fall into the rank of Imperiale, Sebastian Conca, Plazido Constanza, Massuccio and the rest of their immediate predecessors*». ⁶³⁸

El teòric de l'art, *dilettanti*, escriptor i artista Horace Walpole (1717-1797) fou seguidor dels conceptes sobre la bellesa i el bon gust de Mengs, i un dels precursors en la recuperació de l'art gòtic. ⁶³⁹

Gavino Hamilton (1723-1798), un altre pintor, col·leccionista i alhora intermediari en les transaccions d'obres d'art, publicava el primer de tres volums titulats *Schola Italica Picturae* (1773). Incloïa a l'exemplar reproduccions de gran qualitat en les quals participà Giovanni Volpato, ⁶⁴⁰ un dels col·laboradors i amics d'Azara.

Com hem anat exposant, aquests estetes, literats i artistes atrets per Itàlia provenien d'arreu d'Europa i, per consegüent, van introduir el nou corrent estètic en els seus respectius països. A Espanya, els il·lustrats es van sentir captivats pel que es considerava el *vero e bello*, les antiguitats clàssiques i les formes classicistes eren sinònim de perfecció i fita a assolir en les escoles i acadèmies. Aquests viatgers per terres italianes deixaren constància del que veieren, d'altres s'engrescaren a fer el viatge per altres països, com ara Espanya, i a descriure'n els edificis i monuments més representatius. La moda s'inicià per trobar la classicitat grega i romana seguint els postulats academicistes i neoclàssics, i evolucionà en el romanticisme amb la recuperació del gust pel món gòtic.

A Espanya, i concretament a Catalunya, l'estètica derivarà cap a un interès per recuperar el propi passat més gloriós i monumental. Significà la incorporació dels intel·lectuals i artistes espanyols en l'empresa d'una gran labor documental, consistent a rescatar del passat els fets històrics i artístics més valuosos. Moltes d'aquestes publicacions tingueren com a punt de partença els llibres de viatges.

⁶³⁷ Mengs retratà sir Charles Hanbury Williams (1709-59) a Dresde, aristòcrata que el va posar en contacte amb l'ambaixador britànic a Florència, sir Horace Mann, i aquest amb Alessandro Albani. Consulteu la relació de Mengs amb els aristòcrates anglesos a Roettgen 1993, 10-11.

⁶³⁸ Roettgen 1993, 17.

⁶³⁹ Denvir 1983, 295, i Roettgen 1993, 12.

⁶⁴⁰ Rottgen 1993, 152.

2.2. Les excavacions, centres d'atracció estètic per als viatgers

Mario Praz posà data a l'adveniment del nou gust per la classicitat antiga més pura en el viatge que realitzà el germà de Madame Pompadour, el marquès de Marigny, per diferents ciutats i poblacions italianes en companyia de tres grans coneixedors de l'art: el crític d'art l'abate Le Blanc,⁶⁴¹ l'arquitecte Jacques German Soufflot (1713-1780) i el dissenyador Charles Nicolas Cochin.⁶⁴² Tot seguit, i com a resultat d'aquest viatge el mes de desembre de 1754 i el febrer de 1755, s'editaren uns articles de Ch. N. Cochin en el *Mercure de France*, en els quals es prodigava que a Roma sorgí *el millor gust*, i es deixava en ridícul l'art del rococó.⁶⁴³

No obstant això, les publicacions periòdiques en el *Daily Advertiser* (1731) i *Review* (1734),⁶⁴⁴ avancen la data i el protagonisme atorgat als francesos per Mario Praz. La inclinació anglesa per l'Antiguitat clàssica es convertirà en moda, s'imposarà en els seus jardins i en la decoració de les cases: pintures, esculturas, ordres arquitectònics i balustrades seran reproduïts i duts des de Roma per ornamentar residències i palaus. Aquest moviment de recerca del bon gust anava precedit de la fama assolida pels descobriments a Herculà, a Pompeia, i més tard a Paestum.

Per una altra banda, l'arqueòleg francès Barthélemy ens aporta una nova dada quan, el 20 de desembre de 1755, escriu al seu amic el comte Caylus i li assegura que fou el comte Gazzola⁶⁴⁵ el primer difusor de l'Antiguitat clàssica, per haver aixecat plànols de l'arquitectura trobada a Paestum i per haver patrocinat el gravat en cadascun dels detalls més significatius.⁶⁴⁶ Justament aquestes estampes serviren de propaganda per apropar altres viatgers a aquestes ruïnes, de manera que es convertiren en un material imprescindible per a futures publicacions.

Un altre dels protagonistes en la revaloració de l'art l'antic fou el comte Caylus, arqueòleg nomenat més amunt.⁶⁴⁷ L'any 1749 llegí dues memòries en l'*Academia de las Incripciones y de las Letras* en les quals criticava «*el gusto pésimo y mezquino con el que en nuestros días se decoran las casas*». Així mateix, Diderot li dedicava un epitafi il·lustrador de la seva fe en la troballa de tècniques antigues, i sobretot per considerar

⁶⁴¹ Famós per les cartes enviades al comte Caylus 1737-1744, en les que exalta la noblesa i la simplicitat de l'art dels antics.

⁶⁴² Al seu taller de París anà Pasqual Pere Moles per perfeccionar-se en el disseny.

⁶⁴³ Vegeu Praz 1939, 102-103, i l'anàlisi dels escrits de Cochin a Miquel 1991.

⁶⁴⁴ núm. 128 i 114 respectivament, Roettgen 1993, 9.

⁶⁴⁵ Felice Gazzola, comte d'Esparvera. Consulteu la breu biografia a l'apèndix biogràfic, i per conèixer el bibliòfil i expert en ruïnes a Moleón 2003, 226.

⁶⁴⁶ Transcrit parcialment de la carta a Lang 1950, 50; citada per Mora 1998, 116.

⁶⁴⁷ Mario Praz no el considerà de la talla de Winckelmann perquè no sabia gaire grec ni llatí, però no el descartà per la seva passió en la defensa de la nova estètica.

l'encàustica el paradigma de la pintura: «*Caylus se preciaba de haber descubierto el secreto de la pintura al encausto, y sostenía que la reintroducción de esta técnica iba a producir una revolución similar a la que la pintura al óleo iniciada por Van Eyck*». ⁶⁴⁸

A les iniciatives d'aquests viatgers francesos, sorpresos per la classicitat antiga trobada arreu d'Ital·lia i cansats de la decoració excessiva, s'afegí el cos filosòfic de les noves propostes estètiques de Winckelmann i Mengs. ⁶⁴⁹ Així, es configurava el corpus teòric o camí a seguir dins del món acadèmic.

Les troballes a Herculà i Pompeia, limitades a ser només observades pel públic en possessió d'un permís previ, també contribuïren i incrementaren la curiositat per conèixer l'art antic *in situ*. La renovació del gust estètic s'havia posat en marxa per ser aplicada en les arts i estava preparada per reinterpretar la classicitat camí del neoclassicisme, deixant enrere gradualment l'art barroc i definitivament el rococó. Per tant, fos quin fos el primer autor a publicar aquest canvi estètic, les excavacions foren les protagonistes i formaren part dels centres d'atracció dels viatgers. El ressò estètic dels seus vestigis foren plasmats en les diferents disciplines artístiques. Les troballes van passar a ser els models de les acadèmies europees i els exemples més debatuts en els cercles erudits romans.

Aquestes excavacions originaren les seves corresponents publicacions per documentar-les. Trobem, per exemple, fullets il·lustrats que serviren de guies per engrescar els nous viatgers europeus. Roma es convertí en el centre receptor dels descobriments arqueològics, va atraure a un gran nombre d'artistes pel seu desig d'assolir la nova estètica i per cobrir les noves necessitats comercials, un nou mercat sol·lícit de records que mostrava el pas dels viatgers pels indrets més rellevants. Així, trobem escultors dedicats a restaurar les peces antigues i fer-ne còpies; gravadors que reproduïren en làmines els vestigis clàssics més apreciats; pintors que retrataren els viatgers al costat d'un monument representatiu del nou gust, i arquitectes que dibuixaren les restes arquitectòniques de l'Antiguitat clàssica. Roma s'erigí en el centre neuràlgic de les exportacions d'aquest mercat àvid de classicitat, i fou receptora d'un gran nombre d'artistes i literats interessats en la nova concepció estètica.

Carles III, davant del patrimoni arqueològic tan important trobat a Herculà, volgué reservar-se l'honor de revelar-lo al món. Amb aquest fi, publicava el 1755, sota el seu patrocini i a càrrec d'Ottavio Antonio Bayardi el primer volum del *Catalogo degli Antichi monumenti dissotterati dalla discoperta città di Ercolano per ordine della Maestà di Carlo re delle due Sicilie, e di Piacenza, gran principe ereditario di Toscana*

⁶⁴⁸ Praz 1939, 103.

⁶⁴⁹ Vegeu l'aportació dels dos amics als capítols dedicats a les *Obras de Mengs* en aquesta part del treball.

(1755-1792). També fundà l'Acadèmia herculanense dedicada a la reproducció de frescos i bronzes, els quals havien de guardar la màxima fidelitat als originals i ser realitzats pels millors gravadors, com Filippo i Raffaello Morghen. Al capdavant d'aquesta Acadèmia hi hagué Cammillo Paderni, inspector del nou Museu de Portici, que vetllà pel control i l'accés a les ruïnes.⁶⁵⁰

Aquest control establí que tot viatger, erudit i artista que volgués apropar-se a Herculà havia de demanar un permís per examinar les restes i una autorització per dibuixar-les. Winckelmann el demanà i se li concedí, però d'altres, com Goethe, malgrat les recomanacions, no tingueren tanta sort, tot i que des del 1775 s'autoritzava prendre notes sota vigilància.⁶⁵¹

Herculà fou el focus d'atracció més important per a tots els que cercaven un canvi d'orientació estètica i miraven el món de l'Antiguitat per recuperar els valors de la simplicitat de les línies i els conceptes més bàsics de l'art. El comte Caylus, impressionat pels colors de les pintures, se sentí estimulat per investigar sobre els procediments utilitzats pels antics, basant-se en les observacions de Plini el Vell.⁶⁵² Els jesuïtes Requeno i Garcia de la Huerta continuaren en aquesta línia per desvetllar la tècnica de la pintura de l'encàustica, recerques que foren secundades per Azara.⁶⁵³

Les pintures del *Catalogo degli Antichi...*, de Bayardi, serviren de models per a molts artistes. Mario Praz identificà algunes de les obres de Mengs i d'altres artistes que s'hi inspiraren. Per exemple les dues muses ballant a l'esquerra d'*El Parnàs* a Villa Albani (1761), de Mengs, un tema molt reproduït i copiat en les acadèmies espanyoles i en l'Escola de Barcelona, basades en les pintures d'Herculà, concretament en les «*dos danzarinas que representan un gracioso paso de baile, normalmente practicado en nuestra contradanza*».⁶⁵⁴ Altres temes, com ara els cupidos alats, els donà la versió de la *Venedora d'amorets* (1761) de Joseph Marie Vien (1716-1809), representada en el Palau de Fontainebleau,⁶⁵⁵ o també els cupidos i els centaures herculanenses de l'escultor Bertel Thorvaldsen (1770-1844).⁶⁵⁶ El tema de les parelles mitològiques prengué un gran impuls arran d'aquest descobriment, com per exemple l'*August i Cleopatra*, en el

⁶⁵⁰ Vegeu Praz 1939, 88.

⁶⁵¹ Praz 1939, 87.

⁶⁵² Praz 1939, 90.

⁶⁵³ A les *Memorie* s'anunciava l'edició del *Saggi nell ristabilimento dell'antica Arte de Greci & del Signor Abate Requeno (Memorie 1785, CVI)*. Azara intervingué perquè es reedités l'obra de l'encàustica i aconseguí una doble pensió per a Requeno. Carta d'Azara a Floridablanca de 29/6/1785 a Corona 1945, 321; Arco 1949, 274; Ciavarella 1979, 22/3/1786 i 4/7/1787, 113 i 128; García Melero 1990, 351. AEES, llig. 356, exp. 12, documents transcrits per Jordán 1995, doc. 75 i 76, i García Portugués 2000-I, doc. 44 i 46.

⁶⁵⁴ Bayardi 1755-1792, vol. I, il. 17, 92; Praz 1939, 91.

⁶⁵⁵ Bayardi 1775-1792, vol. III, il. 7; Praz 1939, 92.

⁶⁵⁶ Praz 1939, 96.

Palau Czernin de Viena, i el *Perseu i Andròmeda*, a l'Ermitage de Sant Petersburg, totes dues obres de Mengs,⁶⁵⁷ o la versió de Canova de l'*Amor i Psique*, inspirada en un fresc d'un faune i una bacant.⁶⁵⁸

Els frescos pompeians foren reproduïts per decorar grans salons de palaus i residències. Concretament Angelica Kaufmann decorà amb medallons i figures el saló de Syon House (a. 1770), o bé els estucs de Robert Adam en innumbrables cases georgianes a Londres i Dublín.⁶⁵⁹ Recordem que Rafael pintà les Llotges Vaticanes basant-se en les pintures trobades a les Termes de Titus.⁶⁶⁰

Les primeres experiències arqueològiques d'Azara a Itàlia foren al voltant d'unes propietats de l'antiquari De Angelis en la zona de Villa Adriana a Tívoli. L'any 1770 Gavino Hamilton obtingué el permís per explorar-les i Azara, amb el príncep de Santacroce, aconseguí l'any 1774 alguns vestigis de l'Antiguitat.⁶⁶¹ El mes de juny de 1777, Azara inicià l'excavació a Villa Negroni.⁶⁶² S'hi localitzaren les restes d'una casa de dues plantes, que van ser dibuixats en diversos plànols per l'arquitecte Camillo Butti. L'any 1778 s'edità un *Manifiesto* de Butti amb una breu explicació de les habitacions, en el qual s'anunciava la publicació de les pintures en gravats.⁶⁶³

La planta inferior conservava en perfectes condicions la decoració pictòrica. A instàncies d'Azara, es reproduïria en dibuixos, i més tard en gravats. Els tres primers dibuixos van ser de Mengs (Venus i Adonis ferit, Venus agafada a un arbre envoltada de cupidos i Venus i cupidos acompanyats d'una nimfa) i la resta d'Anton von Maron (Adonis i un jove, Hèrcules bevent, Bacus i Ariadna, Minerva amb trofeu, Mart, Venus i Cupido, una natura morta, el sacrifici d'una dona i una Victòria, l'estàtua d'Adonis i Sàtir tocant la flauta, Silene i una bacant).⁶⁶⁴

Les reproduccions de Villa Negroni foren dedicades als seus patrocinadors: les primeres a Azara (1778-1786); Mengs i von Maron les dissenyaren i Angelo Campanella (1746-1811) i Marco Vitali (1755-1810) les van gravar. Les darreres es

⁶⁵⁷ Bayardi 1775-1792, vol. IV, il. 7, Praz 1939, 91.

⁶⁵⁸ Bayardi 1775-1792, vol. I, il. 15, Praz 1939, 92.

⁶⁵⁹ Bayardi 1775-1792, vol. I, il. 27, Praz 1939, 92.

⁶⁶⁰ Fins a finals del XVIII les ruïnes del Domus Aurea estaven identificades habitualment com les Terme di Titus, tot i que artistes com Rafael i el portugués Francisco de Hollanda en el cinquecento les havien descrites correctament pel seu nom. Vegeu Riccomini 2003, 218, n. 3, l'aclariment a la visita de Pietro De Lama a aquestes ruïnes el 9 d'abril 1791.

⁶⁶¹ Vegeu Michon 1906, 108-109.

⁶⁶² Propietat del marquès Negroni. Azara el va conèixer un any abans, a Gènova, i el marquès li va oferir la seva hospitalitat a la vil·la. Cacciotti, 1993, 12.

La vil·la estava situada en les immediacions de Viminale i Esquilino, lloc privilegiat entre Santa Maria dels Àngels i Santa Maria la Major.

⁶⁶³ *Chracas* 1777, 5/7/1777; 19/7/1777; 9/8/1777; 16/8/1777; 27/9/1777; 29/10/1777 i 13/1/1779. Notícies transcrits per Pietrangeli 1943, 45-48.

Consulteu el ressò de les troballes a l'apèndix documental núm. 6.

⁶⁶⁴ Azara 1780-a, XXXV; Cacciotti 1993, 12-14 reproduceix cada una de les pintures.

dedicaren a l'Earl de Bristol (1793-1802), von Maron les va dissenyar i Girolamo Carattoni (?-c. 1809) les gravà.⁶⁶⁵

L'excavació a Villa Negroni fou considerada un model molt important per

copiar el que s'entenia en aquella època per pintura clàssica, en la seva evolució cap a l'estil Neoclàssic.⁶⁶⁶ «[...] *il primo esempio della maniera in cui gli antichi fabbricavano le loro abitazioni, e perciò rese la sua scoperta celebre nella Storia antiquaria*».⁶⁶⁷ A primers de 1779 es posaren a la venda les primeres reproduccions a la llibreria de Bouchard i de Carlo Losi per als amants de les belles arts, una estampa de l'arquitecte Camillo Buti i una altra d'un dels



22. A. R. Mengs, *Bany de Venus* (c. 1779), reproducció de la pintura de Villa Negroni (Museum der bildenden Künste, Leipzig).

dissenyats realitzats per Anton Raphael Mengs.⁶⁶⁸

L'excavació també aportà diverses estàtues que van causar una gran admiració, com la Venus que fou restaurada per Mengs de la col·lecció d'Azara,⁶⁶⁹ l'estàtua en marbre de l'Apol·lo tocant la lira, adquirida pel Museu Pio Clementino (1784); un baix relleu en marbre que representava una dona adormida, identificada com a Ariadna, i altres marbres de faunes, cupidos i columnes, etc.⁶⁷⁰

Un fet remarcable, en el qual creiem que Azara va tenir un paper propagandístic, va ser l'exposició presentada al Palau Negroni de les pintures murals trobades a les excavacions de la Villa. L'exposició va coincidir amb la celebració del dia de Sant Joan, el 24 de juny de 1779, la qual va anar precedida per la conversió i el bateig d'un hebreu i per la desfilada del batalló de soldats anomenats *Rossi*, sota el comandament del marquès Accoramboni, a la plaça de la *Terma Diocleziane*. Aquests actes públics van ser presenciats pels nobles des del balcó del Palau, els quals, un cop acabada la

⁶⁶⁵ Aquestes imatges foren descrites per Azara com a miniatures. Azara 1780 LXXXIII, núm. 23.

⁶⁶⁶ *Chracas*, núm. 470, 3 Luglio 1779, 2, notícia transcrita a l'apèndix documental núm. 5.

⁶⁶⁷ Massimo 1836, 213; Pietrangeli 1958, 45-48, i Michel 1996, 496 i 604.

⁶⁶⁸ *Chracas* 13/1/1779 notícia donada a conèixer per Pietrangeli 1943, 48.

⁶⁶⁹ *Chracas* 29/10/1777. En el diari s'anuncia que s'ha trobat a Villa Negroni «[...] *una Venere di buona maniera, ma mancante però delle gambe, di una mano, e di una spalla* [...]», notícia recollida per Massimo 1836, 216 i Pietrangeli 1943, 48.

Antologia 1779/80, v. CI, articolo VIII, 251-2. Transcrit a l'apèndix documental núm. 6, dos anys després l'*Antologia Romana* recordava els descobriments a Villa Negroni.

El mateix Azara diu de la restauració de Mengs «*En su vida no habia manejado el cincél, pero su gran talento y saber hizo que el marmol le obedeciese*». Azara 1780-a, XXXV, i Azara 1783, I, LXXXIII-LXXXIV.

⁶⁷⁰ Joyce 1983, 425.

desfilada van contemplar l'exposició de les estampes de les pintures antigues dissenyades pel «*valeroso penello del celebre Sig. Cav. Mengs*». ⁶⁷¹

L'impacte d'aquestes pintures va perdurar durant molts anys i van interessar molts entesos i mecenes. El 1785 Lord Percy va encarregar una còpia al pintor Alessandro Cades de l'Adonis trobat a Villa Negroni, dissenyat per Mengs i gravat per Campanella i Vitali. ⁶⁷²

Gràcies a les reproduccions en làmines dels frescos de Villa Negroni s'han identificat algunes de les pintures basades en còpies de l'Antiguitat en col·leccions britàniques i en les decoracions de diferents salons, com els de Bury St. Edmunds a Ickworth Rotunda. El mateix succeí amb les de la residència d'Earl Bishop a Downhill, i les del Museu de sir John Soane, on se n'han conservat còpies. ⁶⁷³

El marxant i antiquari Thomas Jenkins oferí als col·leccionistes britànics els frescos trobats en l'excavació promoguda per Azara a Villa Negroni (1777). ⁶⁷⁴ Primer passaren a Henry Tresham i després foren venudes a Frederich Hervey, conegut com Lord Bristol per decorar la vil·la de Downhill a Irlanda, residència que anomenà «*my Tusculum*». A més dels frescos, també adquirí els dibuixos de Mengs i tres gravats de les pintures, dedicats a Lord Bristol. ⁶⁷⁵

Les pintures murals de Villa Negroni ⁶⁷⁶ són anteriors a les pompeianes i als rics ornaments inspirats en les dels *Domus Aurea* del període de Neró, contemporànies a les decoracions d'Herculà ⁶⁷⁷ i a les trobades a la Casa de les Muses d'Òstia, les cases de via Merulana, la casa propera a S. Crisogono i als Banys de Caracal·la, totes corresponents a la dècada de 130-140 a.C., i repeteixen el sistema arquitectònic que s'aplicà a les estances de Pompeia en el període d'Adrià. ⁶⁷⁸

La gran repercussió dels frescos de l'Antiguitat clàssica produí un fenomen reinterpretatiu: el collage de les pintures de procedències diferents. Per exemple, les primeres vuit reproduccions del *Manifesto* de Buti de Villa Negroni es relacionen amb la decoració del Tsarskoe Selo, del palau de Caterina la Gran a Rússia, en el qual hi ha

⁶⁷¹ *Chracas*, núm. 479, 3/7/1779, 2, consulteu la notícia a l'apèndix documental núm. 5.

⁶⁷² *Memorie* 5/1785, LXXXVI, transcripció a l'apèndix documental núm. 26.

⁶⁷³ Diversos dibuixos dels frescos s'han conservats a la Townley Collection «Drawings from Various Antiquities» en el British Museum, informació recollida per Joyce 1983, 423; Cacciotti 1993, 12-15, i Rottgen 1993, 147 i 423.

⁶⁷⁴ Entre els quals s'esmenten Frederick Hervey, bisbe de Derry. Joyce 1983, 425 i 438; Cacciotti 1993, 15.

⁶⁷⁵ Ashby 1927, 58; Joyce 1983, 426; Rottgen 1993, 34.

⁶⁷⁶ Aquestes pintures murals han sobreviscut el pas del temps en l'Staatliche Museen de Berlin; en el Deutsches Archaeologisches Institut, en l'Escola Britànica i en el Museu de Roma; en el British Museum, sir John Soane's Museum, Victoria and Albert Museum, de Londres; en l'Ickworth Rotunda de Suffolk; en la col·lecció de Federico Amutio a Madrid, i en el Formerly Munich Art Market. Joyce 1983, 427.

⁶⁷⁷ Per exemple vol. I, 97 i 239; vol. IV, 285, i 329 i il. LXXIII; vol. III, 153-163; vol. VII, il. LXXX, vol. II, il. XLI. Citades per Joyce 1983, 433-434.

representades les famoses venedores de cupidos tretes de l'*Antichità di Ercolano* i els arabescs rafaelians inspirats en el *Domus Aurea*. La



23. Tsarskoe Selo, Palau de Caterina la Gran de Rússia (1788-89). Exemple de la introducció de models de l'Antiguitat en una mateixa composició, dita pompeiana.

decoració de Carl Gotthard Langhans en Gelbe Zimmer del Marmorpalais (1790) a Potsdam recreà l'ambient pompejà, amb les dansarines reproduïdes a l'*Antichità di Ercolano*, així com els arabescos de Rafael i les imatges de les Venus a Villa Negroni. El saló de sir John Soane, decorat als volts del 1813, incloïa diverses reproduccions de Villa Negroni amb celatges trobats en la Villa Adriana de Tívoli. Soane fou un altre anglès que anà a Itàlia entre el 1778 i el 1780 i, a més a més, va participar en la compra dels originals dels frescos adquirits per l'Earl Bishop of Downhill.⁶⁷⁹

Les pintures de Villa Negroni gaudiren d'un gran èxit en aquest món d'erudits col·leccionistes. Foren

reelaborades i adaptades amb altres vestigis de l'Antiguitat, com hem vist amb models reproduïts en l'*Antichità di Ercolano*, amb dones i figures que porten gerros i dansarines.⁶⁸⁰ Aquestes decoracions en els salons de residències i palaus del final del segle XVIII i l'inici del XIX foren denominades genèricament salons pompeians.

Assenyalem, per exemple, la sala pompeiana de Bury St. Edmunds a Ickworth Rotunda; la *Gelbe Zimmer* del Marmorpalais a Postdam; la *Breakfast Room* de la casa de sir Soane al Museu a Londres; el *Garden Pavilion* de Buckingham Palace a Londres; la coneguda per



24 i 25. A. R. Mengs, *Venus i cupidos* (c. 1779), reproducció de la pintura de Villa Negroni, recreada en Ickworth Rotunda (d. 1780).

casa Pompeiana del príncep Jérôme Napoleó a París, o el *Pompeianum* de Ludwig I a Aschaffenburg.

⁶⁷⁸ Vegeu la datació de les diferents pintures a Joyce 1983, 427-438.

⁶⁷⁹ Vegeu alguns d'aquests collages pictòrics a Joyce 1983, 437-438.

⁶⁸⁰ Bayardi 1755-1792, vol. I, il. XXII-XXIII i il. XXVII-XXVIII; esmentades per Joyce 1983, 440. Vegeu el ressò d'aquestes tretze pintures de Villa Negroni que es comparen amb les Llotges de Rafael, les sales noves de la *Domus Aurea*, i les seixanta planxes reproduïdes de les cambres de les Termes de Titus a l'estudi de Michel 1996, 604.

Villa Negroni contribuï a aquest retorn a l'Antiguitat clàssica per formar part del que significà per a la història de l'art el neoclassicisme.⁶⁸¹ Ens ha arribat la imatge de les pintures gràcies al patrocini d'alguns mecenes, en aquest cas Azara, al paper exercit pels gravats com a difusors, i a la passió dels viatgers per adquirir i reproduir l'Antiguitat, que es va estendre per tot Europa.

L'any 1779, Azara i el príncep Santacroce iniciaren una nova excavació a Tívoli, a la Villa dei Pisoni.⁶⁸² Talment com en l'anterior excavació, el diplomàtic va obtenir no solament peces per ampliar la seva col·lecció, sinó que aquestes li van proporcionar un gran prestigi per la seva recerca iconogràfica en la identificació de personatges de l'Antiguitat. Més endavant els va fer reproduir en gravats, i els va fer servir per il·lustrar les seves edicions de clàssics. Així, a més de fer una aportació històrica, augmentava l'atracció dels viatgers per anar a Roma. La traducció d'Azara de la *Historia de la vida de Marco Tulio Ciceron* de l'anglès Conyers Middleton no fou simplement una bona traducció, sinó un estudi històric i iconogràfic de cada una de les estampes que Azara va incloure en el llibre.⁶⁸³ Fou una veritable joia d'erudició: les imatges eren reproduccions de peces de la seva col·lecció⁶⁸⁴ i d'altres col·leccions romanes. Es relacionaven i comparaven amb altres imatges per donar suport a la identificació correcta dels personatges historiatos. En algunes ocasions remet a la pròpia història del retratat per trobar detalls o inscripcions que corroborin els seus resultats.⁶⁸⁵ Altres vegades qüestiona les interpretacions i identificacions d'estudiosos com Botari i Amaduzi, o bé

⁶⁸¹ Les pintures foren enviades a Anglaterra i descrites genèricament com a pompeianes, vegeu Joyce 1983, 440, i Mora 1998, 115.

⁶⁸² Cacciotti 1993, 15, recull la documentació dels permisos per excavar.

⁶⁸³ Cacciotti dubta de la validesa d'algunes de les identificacions, però diu que la tasca d'Azara és: «[...] una nova testimonianza della scienza erudita del XVIII secolo». Vegeu Cacciotti 1993, 6.

⁶⁸⁴ De la seva col·lecció, va reproduir en el primer volum els bustos en marbre de Caius Marius, de Lucio Cornelius Sylla, la moneda d'Antico XII, Dioniso i les gemmes de Marc Tul·li Ciceró i de Marc Antoni; en el segon volum, els bustos de marbre de Demòstenes, d'Isòcrates, d'Aristòtil i de Plató; en el tercer volum, el bust en marbre de Iulius Caesar, la moneda de Marc Tul·li Ciceró i Giulio Cesare, i la gemma de Sext Pompeu; en el quart i darrer volum, els bustos de marbre de Lísia i de Giovinetto (el fill del Cèsar Ottaviano), de Carneade i de Sòcrates, i la moneda de Marc Antoni i Ottavia. Azara 1790; il·lustracions, les imatges dels 4 volums les trobareu reproduïdes a Cacciotti, 1993, 1-54.

⁶⁸⁵ En la introducció o *Noticia de las Estampas que adornan este tercer tomo* del llibre de Ciceró, Azara reafirmà algunes de les seves possessions, afegint-hi d'altres com a referència identificadora: «[...] *El retrato que aquí se da de César* [es refereix al gravat del bust situat en el principi del llibre VII] *está sacado del de mármol que yo poseo o [...] El otro retrato lo poseo yo grabado en un bello jacinto, del qual se ha sacado la presente estampa* [es refereix a la medalla amb l'efígie de Sext Pompeu que hi ha al principi del llibre novè] *Yo poseo una cornalina en que está grabado este mismo reverso del pileo y los puñales, y encima la cabeza de Lucio Junio Bruto establecedor de la libertad Romana* [Azara identificà així el gravat de la medalla amb la inscripció de LIBERTAS que hi ha a l'inici del llibre novè] [...] *produciendo aquí esta moneda de plata que hizo acuñar siendo Triumviro monetal, que es muy rara, y la poseo yo* [al final del llibre novè inclou el gravat que representa l'efígie de POMPEIUS]». Azara 1790, v. III, llibre IV i VII, transcrit a l'apèndix documental núm. 43.

recorre a les apreciacions d'algun esteta consagrat com Winckelmann,⁶⁸⁶ a fi de secundar o rebutjar les seves conclusions. El mateix Azara considerava l'edició del Ciceró una obra comercial «*L'edizione è mercantile e niente di più*».⁶⁸⁷

A la difusió de l'excavació pel promotor de les arts s'afegiren els comunicats dels diaris sobre l'aparició d'aquests vestigis de l'Antiguitat. El 5 de juny de 1779, el *Chracas* donava la notícia de la primera troballa a Villa dei Pisoni: «[una] *statuetta di donna con cornucopia alta palmi tre mancante della testa e braccia, ma di buona maniera*». L'11 de juny es comunicà la troballa d'un cap de filòsof. El principal descobriment, però, va tenir lloc pocs dies després i, el 29 de juny, el *Chracas* comunicava «*Nello scavo [...] Che fà fere il Sig^{re} P^{npe} Santa Croce, e il Sig^{re} Cavaliere D. Nicola Azzarra Ministro di S.M. Cattolica nella Villa di Pisone presso Tivoli, si sono trovate 13 Teste di Filosofi greci[,] una testa creduta di Alessandro Magno[,] una Statua d'un Bacco[,] una statuetta di Donna sedente, ed un picciolo Fauno*».⁶⁸⁸ El *Giornale* de 1784 feia ressò de la identificació de diferents escultures trobades a Tivoli. Per la seva importància, en destaquem el Bacus amb el cap de Britànic, una peça que va donar peu a una dissertació sobre estètica que ocupà tota una plana a les *Notizie sulle Antichità &c.*⁶⁸⁹

Les publicacions de Winckelmann i l'edició d'Azara de les *Obras de Mengs* assentaren les directrius del bon gust i oferiren bons models per a les arts, sobretot en pintura i escultura. En arquitectura fou el seguiment dels ordres vitruvians, especialment l'ordre dòric, com a paradigma de bellesa del món antic. L'admiració per aquest ordre fou un dels temes més debatuts en els ambients culturals il·lustrats europeus. Azara i els seus amics, Francesco Milizia i Pedro José Márquez no en foren aliens. Aquesta mirada cap el dòric sorgí amb el descobriment de les ruïnes de Paestrum. S'associava a aquest ordre la representació del poder i dels valors de *dignitas* i *simplicitas*, per tant fou el triat per Azara per a l'arquitectura del túmul per a Carles III (1789), amb l'objectiu de produir l'efecte següent: «*la vista admira el reposo y la correspondencia de las líneas, que recorren por toda la Yglesia con una elegante simplicidad*».⁶⁹⁰ Prèviament, a

⁶⁸⁶ Azara 1790, v. III, llibre VI. Identifica un dels fills de Pompeu: «[...] *Ni el Baron Stoch [col·leccionista anglès], ni Winkelmann conociéron que este retrato era de Cneo Pompeyo [més endavant, referint-se Azara a la medalla de Pompeu propietat de la duquesa de Calabritto identifica el nom del gravador a través de Winckelmann] [...] Tiene el nombre del grabador ATAΘANTEAOY en genitivo sobre cuya ortografía puede verse lo que dice Winkelmann en su Historia del Arte, tomo II, pàg. 28 y 322*».

⁶⁸⁷ Ciavarella 1979, II, 40, 17/9/1790.

⁶⁸⁸ *Chracas* 29/6/1779, Pietrangeli 1943, 137-9, identifica en els marbres a *Zenone, Eraclito, Erodoto, Teocrito, Teofrasto, Carneade, Metrodoro, Pittaco, Socrate, Sofocle, Ferecide* i *Eracle*. Sobre l'*Alexandre el Gran*, consulteu l'apèndix documental, núm. 20.

⁶⁸⁹ *Giornale* 1784, num. 28, 10/7/1784, articolo II, 223-4 i núm. 29, 17/7/1784, articolo II, 231, transcrits a l'apèndix documental, núm. 21 i 21bis.

⁶⁹⁰ Olaechea 1988, 251.

França, l'arquitecte Louis-François Petit-Radel (1739-1808), basant-se en els temples dòrics de Paestum, modernitzava amb un dòric grec les columnes gòtiques de l'església de St. Médard (1784) amb una tendència radical cap a l'estil neoclàssic.⁶⁹¹

Francesco Milizia, en la tercera edició patrocinada per Azara de les *Memorie degli Architetti antichi e moderni* (1781), descrivia la bellesa dels tres ordres, dòric, jònic i corinti, i destacava en el primer la seva senzillesa i solidesa. Els altres ordres els esmentava com a derivacions dels tres primers i com a ordres impropis.⁶⁹²

Azara es vantà d'haver trobat el «*vero dorico greco*» a Villa di Mecenate (1793). Seguia els passos del comte Gazzola unes quantes dècades abans a Paestum, i com ell, va voler deixar testimoni de les restes de l'Antiguitat.

Al final del 1793, Azara iniciava l'exploració en vil·la Gai Cilni Mecenes,⁶⁹³ interessat a conèixer el món d'aquest patrici romà. En conseqüència experimentà un canvi en el seu criteri arqueològic: abans que buscar restes antigues, evolucionà cap a un concepte més propi de l'arqueologia moderna, el qual consistí en l'estudi de l'arquitectura i a entendre la manera de viure dels antics.⁶⁹⁴

A aquesta incursió arqueològica s'afegí l'experimentat arqueòleg Márquez, vitruvià i de reconeguda fama pels seus estudis relacionats amb les cases romanes. Es guanyà l'amistat d'Azara, que l'introduí en el seu cercle d'erudits. En una de les publicacions de Márquez titulada *Orden Dórico*, a més de donar a conèixer les activitats literàries i arqueològiques d'Azara, constata la seva vinculació amb el seu cercle d'amistats i col·laboradors des de feia anys.⁶⁹⁵

Els resultats de l'excavació foren immediats i el 29 de gener de 1794 Azara notificava a Bodoni el descobriment a Villa Mecenate d'una arquitectura que qualificà de *veramente greca*.⁶⁹⁶

⁶⁹¹ Rodríguez Ruiz 1986, 27.

⁶⁹² Vegeu les descripcions de la bellesa en els ordres arquitectònics a Milizia 1781, XIX-XXXI; transcrit a l'apèndix documental núm. 9.

⁶⁹³ Les darreres recerques assenyalen Villa di Mecenate com «*il Santuario di Ercole vincitore*», també conegut com a «*Tempio della Tosse di Tivoli*», vegeu Rodríguez Ruiz 1986, 20-47; Cacciotti 1993, 17; Dupré 2000, 9, i Moleón 2003, 291.

⁶⁹⁴ El seu coneixement de la història romana l'ajudà a recrear l'ambient d'aquest romà i ho va fer saber al seu amic Iriarte «...*Los dibujos darán una flaca idea de la vastidad de la casa de aquel simple caballero romano, pero despiertan las ideas de las cenas que daba allí a Augusto, a Horacio, Virgilio, Tuca, Varo & &, y de las polifonías que éstos, bien bebidos, escribían con carbón por aquellas paredes, cuyos fragmentos se conservan aún hoy en la Priapeia*». Carta d'Azara a Iriarte, Roma 24/9/1794, transcrita per Jordán 1995, doc. 181 i Jordán 2000, 69-70.

⁶⁹⁵ Vegeu la vinculació entre Azara i Márquez i les notícies sobre l'existència de tres manuscrits inèdits, entre els quals destacà un projecte de traduir el Vitruvi a l'italià, a Fernández 1963, 7; Rodríguez Ruiz 1986, 21; Montaner 1990, 267, i García Portugués, 2002, 18.

⁶⁹⁶ Transcripció de la carta a Ciavarella 1979, I, 93; esmentada per García Melero 1990, 365; Cacciotti 1992, 179; Cacciotti 1993, 17, i Dupré 2000, 133.

El mateix Bodoni contribuï a la difusió de la troballa: el 4 de febrer de 1794 comunicà al seu llibreter parisenc, Antonio Agostino Renouard, el descobriment i el propòsit d'Azara de fer una descripció de la

Com sempre, les seves tasques promotores no es limitaren a una col·laboració, una participació o un mecenatge, sinó que s'implicà com a protector i difusor de les arts. Per això involucrà els pensionats Silvestre Pérez i Evaristo del Castillo en l'aixecament de plànols de les restes arquitectòniques sota la direcció de Márquez i es proposà difondre-les a través dels dibuixos i, posteriorment, amb una edició.⁶⁹⁷ Azara contribuïa així al fet que futurs pensionats continuessin escollint Roma com a destí dels seus viatges formatius. La seva passió per aquesta troballa grega influí en els seus tutelats, els quals consideraren haver dibuixat *«el más perfecto modelo del puro Dórico griego de quantos existen de la antigüedad»*.⁶⁹⁸

El seu ressò difusor de l'ordre dòric aviat arribà a Espanya, on donà a conèixer al secretari de la Real Academia de San Fernando Isidoro Bosarte el propòsit de promoure i difondre la seva troballa arquitectònica: *«... con una explicación que hiciese conocer en qué consiste la belleza de la pura Arquitectura Griega, que fue la única que se practicó en Roma hasta la época de Mecenas»*. Pensava acompanyar el text amb plànols d'altres edificis del mateix període titllats de rars, com ara els temples de Paestum dibuixats per Isidro Velázquez per corregir els errors *«en que han caído el Conde Gazola, el P.^e Paoli y otros menos inteligentes»* incloent-hi els d'un pòrtic *«que se conserva en la destruida ciudad de Carsoli en la Umbría [...] el del Teatro de Marcelo, monumento contemporáneo a la Casa de Mecenas, y que confirma que hasta entonces el orden Dórico no conoció la basa; y siguiendo cronológicamente los demás edificios»*. D'altra banda, Azara deixava clara la seva postura estètica en *«hacer ver como poco a poco se fueron introduciendo los adornos, substituyendo la riqueza o la noble simplicidad, y lo afectado a lo bello, hasta la entera corrupción del gusto»*. Oferia al món acadèmic un model que: *«Serviría a mi ver esta obra para mostrar a la*

vil·la: *«Si è scoperta una parte della Casa di Mecenate in Tivoli, ed è cosa sorprendente per il genere di architettura veramente greca. Io ne ho fatta ricuperare e disegnare la parte visibile, e, se un giorno posso respirare un poco, ne farò una descrizione, che potrà riuscire assai interessante»*. El 22 de febrer li contestava Renouard, agraint-li la informació *«très interessant que vous me donnez de Tivoli. Tout ce qui est relatif aux arts et aux sciences me touche toujours très sensiblement, et malgré nos grandes occupations politiques, nous n'avons pas perdu notre goût pour le vrai beau»*. Boselli 1931, 15 i 17.

⁶⁹⁷ AASF, doc. 49- 6/1, Jordán 1995, doc. 174, 657-658. Fragment de la carta de Silvestre Pérez i Evaristo del Castillo a Isidoro Bosarte, pensionats de la Real Academia de San Fernando a Roma al director, datada el 25 de juny de 1794: *«Habiéndose, pues, descubierto en Tivoli parte de uno de los patios de Vil[1]a de Mecenas de correctísima arquitectura y único exemplar del orden dórico griego q.^e existe en Italia, noticioso el Ministro de S.M. de esta Corte de tan feliz descubrimiento para las bellas artes, nos insinuó y aún ordenó que sería útil pasar a medirlo y levantar planos geométricos exactos de todos los fragmentos q.^e se ven y subterráneos de la referida Vil[1]a. S.E. misma nos condujo al parage y mediante su instrucción hemos dibuxado lo q.³ existe, para después suplir lo que falta»*.

⁶⁹⁸ ARASF, 49-6/1, Carta de Pérez i Castillo a Bosarte, Roma 11/6/1795, transcrita per Jordán 1995, doc. 194, i Jordán 2000, 70.

També la descripció conforme s'havia trobat una sola planta porxada amb un ordre únic, el dòric, més tard es va comprovar que era errònia, ja que, en realitat, en tenia dues. Rodríguez Ruiz 1986, 20-47; Cacciotti 1993, 17; Dupré 2000, 9, i Moleón 2003, 291.

*juventud [sic] el buen camino del Arte, y precaverla de los malos ejemplos, desengañándola del [ratllat «que»] error común de estimar por bueno e imitable todo lo que es Antiguo, sin distinguir las épocas».*⁶⁹⁹ En realitat era una història de l'arquitectura romana des del principi, amb el seu progrés i consegüent decadència.

L'obra pensada per Azara seguia el pensament de Francesco Milizia tendent a desemascarar conceptes adotzenats i alhora continuava el que havia iniciat el seu amic Séroux d'Agincourt en l'*Histoire de l'art par les monuments*. Aquesta comunió historicista entre els dos amics s'inicia el 1780, quan plegats visitaren les ruïnes antigues d'Anzio, en les quals es respectà i es protegí el context històric del Santuario della Fortuna.⁷⁰⁰ Així mateix, és manifest el seu intent per fer participar els pensionats en els seus projectes, i el seu avantguardisme per voler conèixer altres excavacions i els seus corresponents promotors il·lustrats.

Com Milizia, també rebutjava l'arquitectura recarregada i preferia els ordres clàssics. Aquesta sintonia estètica entre l'arquitecte i el diplomàtic fou transmesa als pensionats sota la seva tutela i això es desprèn d'una carta sense datar de l'any 1794 de Silvestre Pérez a Isidoro Bosarte. En primer lloc, no descarta l'obra moderna dels seus estudis per fer-la servir com a eina d'estudi per descobrir-ne les errades. En segon lloc, quan Pérez considera l'Antiguitat la mare de l'arquitectura, persuadit de la necessitat de fer una observació rigorosa dels edificis per demostrar, a partir de la detecció dels errors, la superioritat del món antic davant de la més encertada arquitectura moderna. Com Azara, recomanà l'estudi de l'arquitectura moderna per tal d'evitar-la. Incorpora el principi bàsic de l'arquitectura neoclàssica: rebutja els guarniments a favor de la comoditat i la conveniència, i per tal busca la funcionalitat i la utilitat dels edificis.⁷⁰¹

Azara es mostrà orgullós del treball realitzat pels pensionats i ho manifestà per carta al seu amic Francisco Javier Ramos, el 4 de novembre de 1793: «*Deseo que v.m.haya visto los dibuxos de las ruinas de Mecenas por Pérez y Castillo. Yo me engaño mucho o pocas cosas más bien hechas han presentado a la Academia [...] Yo estoy ahora repasando otras ruinas, y en tenido dinero haré gravar los dibuxos, y los publicaré con una pequeña explicación*».⁷⁰²

Aquesta troballa fou apreciada en els cercles artístics i intel·lectuals romans perquè s'ajustava perfectament a l'estètica neoclàssica. Azara es manifestà, novament,

⁶⁹⁹ AAESS llig. 362, exp. 28. Carta d'Azara a Bosarte de 10/6/1795, transcrita per Jordán 1995, doc. 193, 672-673; Bassegoda 1999, 19-30; Jordán 2000, 70, i Moleón 2003, 293.

⁷⁰⁰ Agincourt 1826, I, n. 22; Castellanos 1849-1850, I, 173, n. 101 i 102; Cacciotti 1993, 17, i Jordán 2000, 70.

⁷⁰¹ ARASF, llig. 62-2/5, carta de Pérez a Bosarte, s.d. 1794, transcrit per García Melero 1990, 367; Rodríguez Ruiz 1992, 19, i Moleón 2003, 290.

⁷⁰² Contreras 1959, carta V, 23, i en la carta VIII, 26.

com a difusor de l'art de l'Antiguitat clàssica més genuí i, alhora, implicava els seus pensionats en un projecte real.

Per aquesta activitat promotora obtingué el reconeixement de la Real Academia de San Fernando i fou nomenat consiliari pel duc d'Alcúdia el 7 de setembre de 1794.⁷⁰³ Els seus tutelats reberen una segona pròrroga a les seves pensions. Van ser llegides les cartes d'agraïment a la Junta del 3 d'agost de 1794. En la mateixa Junta s'havien considerat les seves tasques de: «*estar levantando planos geométricos de los fragmentos descubiertos a Tívoli de uno de los patios de la Villa de Mecenas de correctísima Arquitectura y único exemplar del orden Dórico griego que existe en Italia*». Per aquest motiu, els sol·licitaven l'enviament d'algunes còpies dels plànols per tenir-les a l'Acadèmia. Això significà que Pérez i Castillo treballaven en aquell moment per Azara i no per a l'Acadèmia de Madrid.⁷⁰⁴ Bosarte escriví al diplomàtic en nom de l'Acadèmia per detallar el profit que extreien del treball promogut per ell, concretament deia: «*La mayor utilidad que hemos sacado de observar este precioso fragmento ha sido conocer en parte el mecanismo de su construcción. La segunda altura de las en que se divide el Edificio está construida de sillares mucho más pequeños qe.los de la primera; los de la tercera son menores qe.los de la segunda y así sucesivamente*».⁷⁰⁵

Malauradament, el projecte no es dugué a terme perquè Azara hagué d'anar-se'n França per ocupar el seu càrrec d'ambaixador espanyol (1798). Amb tot, l'any 1800 encara mantenia el seu interès a editar l'obra⁷⁰⁶ i ajudava l'arqueòleg corregint-li els textos. Finalment s'edità sota el patrocini de l'Accademia di Archeologia (1812). Azara fou agraït pel seu mecenatge, erudició i la seva mediació perquè hi participessin els pensionats espanyols.⁷⁰⁷ L'edició rebé molts elogis per la reconstrucció de la vil·la,⁷⁰⁸ tot i ser un text reduït a un extracte del manuscrit original, que no anava precedit d'un estudi sobre el dòric, com inicialment havia proposat Azara.

⁷⁰³ Cartes d'Azara a Iriarte i a Bosarte del 24/9/1794, transcrites per Jordán 1995, doc. 180 i 181.

⁷⁰⁴ ARASF llig. 62-2/5. Junta de 3/8/1794. García Melero 1990,367; Rodríguez Ruiz 1992,19; Jordán 1995, doc. 176 i 177; Moleón 2003, 290-291. Document d'agraïment d'Azara transcrit per Jordán 1995, doc. 181.

⁷⁰⁵ ARASF llig. 24-2/1. Carta de Bosarte a Azara de 16/10/1795. Moleón 2003, 291.

AAESS llig. 362, exp. 28, carta de Bosarte a Azara del 16/10/1795, transcrita per Jordán 1995, doc. 198. ARASF llibre 3/86, fol. 18-19 del 2/8/1795; 3/86, fol. 24-25 i 3/125, fol. 25 del 4/10/1795. Juntes ordinàries, exposició dels dibuixos, lectura de cartes i resultats de Bosarte, documents transcrits per Jordán 1995, doc. 195, 196 i 197, respectivament.

⁷⁰⁶ Escriví a Bodoni en els termes següents: «*O' un opera curiosa di Architettura sul Dorico e sulle rovine di Mecenate a Tivoli, che feci disegnare in tempi magnificamente, ma i disegni sono restati in Roma, con tutte le mie altre cose. Al mio ritorno in Italia penseremo a pubblicare questa opera, con qualche altra coseta di più*». Ciavarella 1979, I, 154 carta d'Azara a Bodoni, Barcelona 4/3/1800; Sánchez 1994, núm. 1798, 176.

⁷⁰⁷ Vegeu la participació d'Azara en aquest projecte a l'apèndix documental núm. 142.

⁷⁰⁸ Vegeu Rodríguez Ruiz 1986, 22.

A l'inici del segle XIX, quan el diplomàtic ja era mort, el pensionat català Antoni Celles també col·laborà amb Pedro José Márquez fent l'estudi del Temple della Tosse di Tivoli i n'inclogué la planta en el llibre.⁷⁰⁹

Altres exemples del ressò de l'excavació d'Azara els tenim a la Biblioteca Nacional, on es conserven tres dissenys d'Isidro González Velázquez, un altre dels pensionats d'aquest període sota la tutela d'Azara, titulats: *Orden dórico del patio de la casa de Mecenate en Tívoli; Tívoli, la cascada y el templo de Vesta en la parte superior, i Vista del barranco de Tívoli, tomada desde la fábrica de salitres, frente al templo de la Sibila*.⁷¹⁰ Aquest arquitecte acompanyà Márquez en diferents incursions arqueològiques al voltant de Roma per buscar les vil·les de Plini a la Via Laurentina, en les quals també anaren Silvestre Pérez i el francès L. CH. F. Petit-Radel, conegut pels seus estudis sobre monuments ciclopis preromans.⁷¹¹

Els dissenys i gravats del comte Gazzola sobre el conjunt arqueològic de Paestum van atreure nombrosos erudits i artistes, entre els quals cal destacar-ne l'arquitecte reial francès Soufflot (1750), Winckelmann (1758), el qual es va sorprendre per la gran quantitat de restes antigues pendents de ser classificades i les comparà amb les d'Herculà, així mateix, Goethe (1787) quedà convençut que eren unes restes gregues.⁷¹²

L'interès suscitat per aquestes ruïnes va ser l'origen de noves publicacions. N'esmentem les següents:

La de l'antiquari G-M. Dumont (a. 1715-1791) titulada *Les Ruines de Paestum, autrement Posidonia, Ville de l'ancienne Grande Grece, au Royaume de Naples: ouvrages contenant l'histoire ancienne et moderne de cette Ville; la description et les vues de ses antiquités ses inscriptions etc. Avec des observations sur l'Ordre Doriques*. Contenia un conjunt de plànols, seccions, elevacions i perspectives dels tres temples antics, les ruïnes, i concretament la vil·la de Plini, tal com estaven l'any 1750, dibuixats per l'arquitecte J. G. Soufflot. Publicada a París l'any 1764, reimpressa a Londres el 1767 i novament a París el 1769.

La de Filippo Morghen (1730-c. 1807), *Sei vedute delle rovine di Pesto*, 1766, amb dissenys del dibuixant del comte Gazzola, Antonio Jolli.

⁷⁰⁹ Márquez 1812, 4; Rodríguez Ruiz 1986, 20-47; Montaner 1988, 19; Cacciotti 1993; Bassegoda 1999, 19-39; Dupré 2000; García Sánchez 2002, 42, i Moleón 2003, 291.

⁷¹⁰ Márquez 1803, tav. IX; Rodríguez Ruiz 1986, 47 i la relació a Dupré 2000, 133-135.

⁷¹¹ Publicà entre d'altres les *Recherches sur les Monuments Cyclopéens et description de la collection des modèles en relief composant la Galeria Pélasgique de la Bibliothèque Mazarine*, París 1841. Vegeu García Sánchez, G. 2002, 41 i 42, n. 13 i 38.

⁷¹² Lang 1950, 48-51.

Una altra publicació anònima aparegué a Londres l'any 1767 amb el títol *The Ruins of Paestum or Posidonia, a City of Magna Graecia in the Kingdom of Naples containing a Description and Views of the remaining Antiquities with the Ancient and Modern History, Incriptions, etc., and Some Observations on the Ancient Dorick Order*, amb il·lustracions de John Berkenhout, gravades per Miller.

Thomas Major editava també a Londres *The ruins of Pestum, otherwise Posidonia in Magna Graecia* (1768), amb material procedent de Gazzola.⁷¹³ J. C. Richard de St. Non, a París, el *Voyage Pittoresque de Naples et de Deux Sicilies* (1781-1786), amb material aportat per Gazzola i il·lustracions del pintor Joseph Marie Vien i l'arquitecte i pintor Louis-Jean Desprez (1743-1804).⁷¹⁴

I, finalment, Paolo Antonio Paoli (1720-1790) s'encarregà de l'edició *Paesti Quod Posidonian etiam dixere Rudera. Rovina della Citta di Pesto detta ancora Posidonia*, impresa a Roma el 1784. Paoli havia aconseguit els dissenys del comte de Gazzola dels anys seixanta, gravats per Giovanni Volpato, Francesco Bartolozzi (1727-1815), Carlo Nolli i Antonio Baratta.⁷¹⁵

Una de les dades més interessants de la publicació de Paoli fou la participació dels gravadors Raphael Morghen i Giovanni Volpato, dos dels col·laboradors d'Azara. Raphael Morghen, fill de Filippo, deixeble de Francesco Bartolozzi, havia tingut accés al material treballat pel mestre dels seu pare. Volpato també passà pel taller de Bartolozzi a Venècia, i als anys cinquanta marxà cap a Roma, on establí una escola de gravat. Després d'estar uns quants anys a Roma, Bartolozzi se n'anà a Londres l'any 1764, i això fou l'origen, com hem vist, de les publicacions londinenques. L'estada d'aquests gravadors a la Ciutat Eterna explica la importància i el pes que adquirí la ciutat en el món del gravat.⁷¹⁶ Un fet semblant succeí en escultura amb l'arribada a Roma del venecià Canova, l'any 1779. També la presència del pintor David, tot i que s'hi estigué només de manera intermitent, ja que havia de tornar a París.



26. G. Volpato, *Temple d'Hera a Paestum* (1784), per a l'edició de P. A. Paoli.

⁷¹³ Recordem que Francesco Bartolozzi marxà cap a Londres l'any 1764 amb molt material de Gazzola.

⁷¹⁴ Vegeu Busiri 1967, 366-367; Mora 1998, 116, i Moleón 2003, 224-239.

⁷¹⁵ Azara considerà magnífica la versió de Paoli, una de les millors fetes a Roma i digna de la protecció del Rei. Fins i tot destacà el mèrit de l'autor en l'ofici d'Azara a Floridablanca del 26 d'agost de 1784 i 18 de novembre de 1784. AAESS lligall 355/8 i 233, vegeu Rodríguez Ruiz 1986, 40 n. 76, i Moleón 2003, 250, i l'aportació de cada artista a Moleón 2003, 244-246.

⁷¹⁶ Vegeu edicions sobre Paestrum i la preeminència del gravat de venècia a Roma a Lang 1950, 48-59.

Un viatge que tingué un gran ressò al final del segle XVIII i que fou reeditat diverses vegades com a paradigma de la classicitat fou el *Voyage du jeune anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrieme siecle avant l'ere vulgaire* del clergue i arqueòleg francès Barthélemy (1788). Fou reimpressa per Didot (1790), per Jansen (1799),⁷¹⁷ quan Azara estava a París com a ambaixador d'Espanya, i a Madrid per Benito Cano (1796), fet que demostra l'avantguardisme i l'interès per l'Antiguitat clàssica que aleshores hi havia a Espanya.⁷¹⁸

El viatge de Barthélemy es distribuïa en nou volums, precedits per una biografia de l'autor per terres italianes en la qual incloïa una sèrie de dissertacions sobre Antiguitats, medalles i monuments.⁷¹⁹ Després passava a Grècia, per recórrer els països que comprenien la unificació del territori macedònic de l'època de Filipo II i de l'inici del regnat d'Alexandre Magne, durant el període comprès entre l'any 363 i l'any 336 a.C. Per tant, s'introduí a Egipte i Pèrsia, i fins i tot a Sicília, i hi elaborà tota mena de plànols i descripcions. L'admiració per la classicitat del món antic grecollatí s'ampliava a altres territoris de l'Antiguitat clàssica. S'obrien les portes a les formes que configurarien l'estil neoclàssic i les preferències de l'estil Imperi francès en el segle XIX. No obstant això, els escrits de Barthélemy sobre Paestum (1755) no deixen cap dubte que per descriure el viatge a Nàpols va seguir el recorregut marcat pel comte Gazzola.⁷²⁰

2.3. La incidència d'Azara en els llibres de viatges⁷²¹

Els llibres de viatges i els testimonis d'alguns viatgers, d'una manera implícita o explícita, posen de relleu les activitats promotores d'Azara. Diferents viatgers, de talla reconeguda en el món de les lletres i de les arts, descobriren el ventall d'aportacions i les característiques particulars d'aquest mecenes al llarg de la seva vida política a Roma.⁷²²

Un d'aquests viatgers fou el venecià Antonio Canova. En *I quaderni di viaggio (1779-1780)* mostrà sempre la seva fidelitat a la ciutat que l'acollí, ja que fou l'indret on desvetllà i aplicà formalment la nova estètica. Entusiasmada per l'efervescència artística que s'hi vivia, cercà contínuament el gust per a l'Antiguitat clàssica i es convertí, ben aviat, en el protagonista principal de l'escultura.

⁷¹⁷ Foren nombroses les reedicions franceses d'aquests volums durant tot el segle XIX.

⁷¹⁸ La *Gaceta de Madrid* anuncià aquesta nova edició, fent-hi una breu síntesi de l'obra. *Gaceta de Madrid*, núm. 35, 2/5/1797, 363.

⁷¹⁹ Dóna peu a una altra publicació de Barthélemy el 1801, cenyida només al seu viatge a Itàlia.

⁷²⁰ Lang 1950, 51.

⁷²¹ Sobre aquest capítol vam presentar una comunicació en el XV Congrés Espanyol d'Història de l'Art a Palma de Mallorca. García Portugués 2004.

Des de la seva arribada, el setembre de 1779, visità tots els llocs més emblemàtics de l'Antiguitat i les millors col·leccions de la ciutat. Frequentà l'estudi de Pompeo Batoni durant algun temps, l'Acadèmia francesa, el Campidoglio, quasi diàriament per perfeccionar-se i fer-se amb el nou gust estètic,⁷²³ i el taller de Giovanni Volpato. Aconseguí el seu primer encàrrec romà, que el duria a la fama, gràcies a la mediació de Volpato, fet que consolidà la mútua amistat.⁷²⁴

Realitzà incursions nocturnes a la Galleria Doria Panfili per veure les millors estàtues, entre les quals mencionava el *Gladiatore moribondo* i el *Gladiatore in Piedi*.⁷²⁵ Passà per la Galeria Borghese, el Palazzo Colona i la Villa Ludovisi on «*mi misi a disegnare la statua del gladiatore che si riposa*»,⁷²⁶ un altre dels models més representats a les acadèmies i escoles espanyoles.

A les Llotges Vaticanes va admirar les pintures de Rafael, a la Galeria Farnese, les d'Annibale Carracci, i a la Farnesia, les de Giulio Romano. Acudí a l'estudi del restaurador Bartolomeo Cavaceppi, del qual descriuí la gran quantitat de còpies de l'Antiguitat que s'hi exposaven. A l'Acadèmia francesa va veure una obra de David, i manifestà que no li havia desagradat.⁷²⁷

En els quaderns del viatge de Canova destaquen el seu interès per les pintures de Mengs: a Villa Albani contemplà el *Parnàs*⁷²⁸ i de la sala dels Papirs de la llibreria Vaticana li va atraure la pintura de la *Història* «*con molta magnificenza vi è il soffito fatto da Mengs ae mi piaque la tenerezza, l'impasto ma mi credevo vedere qualche cosa di più*». ⁷²⁹ Davant d'aquesta admiració expressada per l'estil i tècnica del pintor, volem constatar que si Mengs no s'hagués mort el juny de 1779, és molt possible que Canova hagués preferit anar a l'estudi de Mengs per aprendre a dissenyar en comptes del de Batoni. El plaer que va experimentar davant d'una de les obres del pintor al Palau Rinuccini «*vedere il cartone di Mengs della deposizione di croce questo disegno mi piaque moltissimo*»⁷³⁰ afegeix un altre argument al nostre plantejament.

Considerava Agostino Penna (?-d.1800) el millor escultor,⁷³¹ i les obres de Miquel Àngel, Bernini i Giambologna les millors peces. De l'església de San Pietro

⁷²² Estan assenyalats en aquest estudi d'acord amb els anys en què aquests passaren per la ciutat.

⁷²³ Canova 1779-1780, 4/9/1779, 5/9/1779, 7/9/1779, 18/9/1779, 29/9/1779, 62-63, 67, 72, 93 i 107; transcripció a Bassi 1959, 27, 28, n. 2, 30 i 38.

⁷²⁴ L'amistat entre tots dos es perllongarà tota la vida i, a la mort del seu amic, l'escultor l'honorarà amb una estela funerària que fou col·locada a l'església dels Santi Apostoli. Bassi 1959, 29, n. 8.

⁷²⁵ Canova 1779-1780, 2/12/1779, 114; transcrit per Bassi 1959, 46.

⁷²⁶ Canova 1779-1780, 27/4/1780, 100; transcrit per Bassi 1959, 124.

⁷²⁷ Canova 1779-1780, 12/9/1779, 80, transcrit per Bassi 1959, 33.

⁷²⁸ Canova 1779-1780, 1/10/1779, 110, transcrit per Bassi 1959, 45.

⁷²⁹ Canova 1779-1780, 14/3/1780, 66, transcrit per Bassi 1959, 104.

⁷³⁰ Canova 1779-1780, 17/3/1780, 68, transcrit per Bassi 1959, 105.

⁷³¹ Canova 1779-1780, 21/9/1779, 96, transcrit per Bassi 1959, 39.

destacava «*il Deposito Fatto da Camil[li]o Rusconi il quale lè un opera che mi sorprende massime le pieghe*». ⁷³² Canova es refereix a la tomba de Gregori XIII realitzada una dècada abans per Camillo Rusconi (1658-1728). És la mateixa obra que fou reproduïda per l'escultor Juan Adán, un dels afavorits per Azara, defensor de l'estudi de les teles en les classes que impartí en l'Acadèmia de San Fernando. ⁷³³ L'impacte d'aquest monument funerari féu que poc després Canova s'interessés per instruir-se en els plecs en l'Acadèmia romana: «*andiedi a prendere la mia cademia in campidoglio e vi fù accademia di Pieghe, io dissegnai...*». Amb la seva assistència repetia la importància d'aquesta matèria «*questa mattina andiedi alla cademia delle pieghe in Campidoglio...*». ⁷³⁴

Les minses referències a Azara en els quaderns foren el resultat del primer contacte de Canova amb la ciutat i no de l'experiència d'un coneixedor dels cercles culturals i artístics. A causa de l'estreta amistat desenvolupada posteriorment i durant anys entre Canova i els artistes espanyols, les relacions romanes comunes i les trobades amb el diplomàtic aragonès, estem convençuts d'establir la hipòtesi que si hagués redactat el diari anys més tard, hauria omplert més pàgines dedicades al protector i promotor de les arts. Els escrits indiquen la seva trobada amb Vitalli i Milizia per anar a veure a Azara, amb qui van poder contemplar principalment les obres de Mengs, entre les quals hi havia el retrat del diplomàtic:

«... *Do vene Volpato e Selva li qualli restarono molto contenti e Volpato non credeva di vedere tanto io poi andiedi a messa e dopo mi portai con Vitalli e il Sig.r Milizia che si conduceva dal Cavaliere Azara dove vidimo molti disegni originali de Mens che serano stati circa 15 tutti finiti, e di grandi ancora al naturale, vidi tra questi due accademie una michelangielesca, e altra gentile tutte due bellissime, vidi il suo ritrato, quello del cavaliere Azara, e quello della moglie di Mens i qualle non credo originale, vidi anco delle miniature fatte da quelle pitturate che si trovarono nelle Terme di Tito*». ⁷³⁵

Quan Canova anomena altres artistes, ho fa pel cognom, en canvi, a Milizia i a Azara els tracta de *Signor* i *Cavaliere*, distinció que denota prestigi i una posició més elevada que expressa respecte a un rang superior.

Creiem que l'escultor venecià s'equivoca quan esmenta les miniatures de les pintures trobades a les Termes de Titus, ja que no eren les que dos segles abans havia

⁷³² Canova 1779-1780, 5/3/1789, 62, transcrit per Bassi 1959, 102.

⁷³³ Aquest escultor passà per terres lleidatanes i deixà la seva empremta estilística (1776-1782). Tema avançat a García Portugués 2003, 629-650.

⁷³⁴ Canova 1779-1780, 16/4/1780 i 19/4/1780; 94 i 96, transcrit per Bassi 1959, 120 i 121.

⁷³⁵ Canova 1779-1780, 4/6/1780, 126-128; transcrit per Bassi 1959, 136-137; Cacciotti 1993, n. 21, i Jordán 2000, 74.

reproduït Rafael a les Llotges Vaticanes, sinó les que Azara va encarregar a Mengs dels frescos descoberts a Villa Negroni (1777), un dels darrers treballs del pintor.



27. A. R. Mengs, *Venus i Adonis ferit* (c.1779), reproducció de la pintura de Villa Nergoni.

Després d'haver passat per la casa d'Azara, el grup es dirigí a l'estudi de Canova per veure la pintura d'*Amore e Psiche* de l'escultor «M.r Amilton, il Consig.r Bianconi intendente, e il S.r Abbate Puccini, il Sir.r Angielini, Cades e altri l'amb.re, e quello che mi preme di sentire il suo sentimento fù Amilton essendo uomo molto ingenuo, e

intendentissimo delle buona strada e eccellente pittore questo mi dice schietamente che li pice [complau] così ancora gli altri». Tant Giovanni Volpato com Gavino Hamilton



28 i 29. A. Canova, *Amore i Psiche*, pintura (1779) (Museu de Possagno) i escultura (1787-93) (El Louvre).

animaren Canova perquè passés aquesta pintura al marbre.⁷³⁶

L'acceptació de l'escultor acabat d'arribar a Roma per part dels membres del cercle cultural d'Azara queda palès en el seu quadern, com ja hem vist. Anys més tard, en el *Dizionario delle Belle Arti*, Milizia el considerava

l'artista que més s'apropà a l'ideal de l'Antiguitat, valoracions favorables que aproximaren Canova a l'entorn d'Azara.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) fou un altre dels erudits atrets per *Le Grand Tour*, gràcies al qual edità el seu *Viatge a Itàlia* (1786-1788). Concretament passà per Roma, segons la datació de les seves cartes, entre l'1 de novembre de 1786 i el 21 de febrer de 1787, i la segona estada fou entre els mesos de juny de 1787 i l'abril de 1788. A les seves cartes descrivia el seu recorregut per la ciutat: monuments, col·leccions, museus, vil·les i palaus i tots aquells aspectes que considerà importants en el camp de les activitats culturals. Així mateix va deixar constància del que significà Winckelmann i Mengs en la renovació estètica de l'art. També practicà el dibuix i intentà ser un artista, amb la idea d'assimilar millor el bon gust imperant.

El novembre de 1787, en un passeig nocturn pel Museu Pio Clementino, Goethe es confessava seguidor de les pautes estètiques marcades per Winckelmann i Mengs, perquè els considerava les màximes autoritats per orientar als artistes en el camí idoni

⁷³⁶ Canova 1779-1780, 4/6/1780, 127-128; transcrit per Bassi 1959, 137.

de la reproducció de l'art antic. Aquest recorregut nocturn amb torxes, és ben segur que el van fer els nostres pensionats catalans per aconseguir els contrastos de llum i fosc en les seves representacions. Goethe el descriu com un «*gratíssim recorregut per les més magnífiques restes de l'art com d'un somni en bona part desplegat davant de l'ànima i progressivament extingit, però amb avantatjosos efectes sobre el coneixement i el criteri, i una significació permanent*».⁷³⁷

D'aquesta pràctica nocturna Azara precisà: «*Mucho habria que decir sobre el estudio del Modelo de noche, y sobre la luz natural y artificial. Algo apunté en la vida de Mengs. Para algunas cosas es bueno estudiarle de noche, y para otras de dia. No hay duda que con la luz artificial se hacen mas visibles las masas de Claroscuro; pero si no se corrige este estudio, exâminando de dia los efectos de la luz en las formas, se adquirirá un claroscuro falso y engañoso*».⁷³⁸ És aquest el testimoni del diplomàtic sobre el que considerava més encertat per a l'estudi dels pensionats espanyols.

Goethe, com altres viatgers, admirà i lloà les pintures de Mengs. D'entre totes destacà el retrat de Climent XIII com un dels seus millors quadres.⁷³⁹ També es mostrà molt satisfet pels coneixements estètics que havia obtingut a través de les *Opere de Mengs*. Aquesta lectura li va permetre adquirir la sensibilitat i els paràmetres suficients per poder gaudir de les pintures i del pensament filosòfic del pintor. Fins i tot arribà a dir que havia trobat profit en cadascuna de les seves pàgines, en agraïment de les afortunades inspiracions que li havia transmès el llibre. Detallava amb alegria la visita a la Galeria Borghese, passejada que li descobrí que els seus ulls tenien la capacitat de veure més endins de les obres. Més endavant, quan descrivia el concepte de bellesa total trobat en el text de Karl Philipp Moritz *Sobre la imitació plàstica de la bellesa* (1788), s'acostava estèticament a les *Reflexiones* del diplomàtic aragonès, expressades en els escrits del pintor.⁷⁴⁰

En les publicacions periòdiques del *Giornale delle Belle Arti e della Incisione Antiquaria, Musica, e Poesia* (1784-1787) i les *Memorie per le Belle Arti* (1785-1788), l'antiquari Giuseppe Antoni Guattani donava informació de les darreres troballes arqueològiques i de les activitats dels artistes a la ciutat. Sense ser unes guies generals de Roma, foren prou influents en el desenvolupament del bon gust. Presentaven articles atractius per als viatgers antiquaris, col·leccionistes, artistes i erudits, els quals volien estar al dia de la nova estètica.

⁷³⁷ Goethe 1786-1788, 473-474.

⁷³⁸ Azara 1780-a, 404. Transcripció sencera a Águeda 1989 i parcial a Ruiz Ortega (1986) 1999, 238.

⁷³⁹ Goethe 1786-1788, 553-554.

⁷⁴⁰ Goethe 1786-1788, 556-571. Transcrit en el primer capítol d'aquesta part quan hem parlat de les *Reflexions* d'Azara incloses en el llibre de les *Obras de Mengs*.

Les *Memorie* pretenien donar notícies i fer crítica d'esdeveniments artístics: «*I due oggetti di queste nostre memorie saranno la Critica, e l'istoria. La prima ci aprirà largo campo a ragionare sopra le Arte, la seconda ci comministrerà quelle notizie, che possono recare lume all'istoria delle medesime*». ⁷⁴¹ D'aquesta publicació ens ha sobtat la quasi total indiferència per l'Azara promotor i l'absència de notícies crítiques. El *Giornale*, a diferència de les *Memorie*, recollí crítiques i censures filosòfiques, com per exemple la resposta de Carlo Fea a Onofrio Boni sobre la reedició de la *Storia delle Arte del Disegno*, de Winckelmann. ⁷⁴² Les activitats culturals d'Azara també eren esmentades, així com les trajectòries d'alguns artistes espanyols. ⁷⁴³

Guattani tenia en compte algunes de les actuacions d'Azara com a promotor de les arts, per exemple l'encàrrec a Francisco Javier Ramos de pintar l'estudi i el dormitori en el Palau d'Espanya: «*E cercando sempre il prelodato Sig. Cavaliere [Azara] di giovare e di maggiormente avanzare il detto Signor Ramos gli ha dato commissione di dipingere nelle volte delle furriferite stanze quello che li piacesse a fresco, acciò le servisse di, prova non avendo in tal genere se non che veduto dipingere il di lui valoroso Maestro il Cavalier D. Antonio Raffaele Mengs, ma esso già mai ha cosa alcuna dipinto*». ⁷⁴⁴ En l'article, Guattani no es limità a informar i lloar les pintures, sinó que en fa una descripció iconogràfica detallada.

També considerà moltes de les peces de la col·lecció d'Azara dignes exemples de ser utilitzats en els debats i les dissertacions estètiques sobre l'Antiguitat clàssica, en els quals se cercava la correcta identificació de les obres: el «*Bacco con la testa de Britannico, pezzo antico posseduto dal Sig. Cav. D. Nicolla Azara*»; ⁷⁴⁵ el «*Antico filosofo [...] Ferecide Maestro di Pitagora[...] questa testa è posseduta dal più volte degnamente loato Sig. Caval. D. Niccola Azara*», ⁷⁴⁶ la descripció anatòmica de l'*Alexandre El Gran* i l'estat en què es va trobar: «*Collocata questa imagine[...] da dotti Autori fra le Sculture dello stile sublime, se ne rallegrano con S.E. il Sig. Cavalier*

⁷⁴¹ *Memorie* 1785, III.

⁷⁴² *Giornale* 1786, 203-4, 208-212, 230-233, 235, 238-241, 269-271 i 283-87. Transcrit a l'apèndix documental núm. 30.

⁷⁴³ Els arquitectes Rodríguez i Villanueva i el gravador Carmona són anomenats, tot i el temps que feia que havien marxat de Roma.

⁷⁴⁴ *Giornale* 1786, núm. 15, 15/4/1786, 113-4 i núm. 16, 22/4/1786, 121-2. Consulteu la transcripció a García Portugués 2000-I, doc. núm. 50 i a l'apèndix documental, núm. 31.

⁷⁴⁵ *Giornale* 1784, núm. 28, 10/7/1784. Art. II d'Architettura ed Antiquaria, 223-4. Transcrit a l'apèndix documental núm. 21.

⁷⁴⁶ *Giornale* 1784, núm. 29, 17 Luglio 1784. Art. II Architettura ed Antiquaria, 231. Transcrit a l'apèndix documental núm. 21bis.

Azara, a cui appartiene». ⁷⁴⁷ Un any més tard, el *Giornale* esmentava la *Polimnia* de la col·lecció espanyola. ⁷⁴⁸

La còpia de *l'Escola d'Atenes* de Mengs de l'original de Rafael fou gravada per Domenico Cunego i distribuïda a través d'una associació creada per fer-ne la difusió arreu d'Europa. Del *Giornale* es desprèn que fou una iniciativa d'Azara: «*Incisione [...] Ma la morte [Cav. Antonio Raffaele Mengs] ce ne avrebbe rubata l'incisione, se il Sig. Alberico di lui Figlio non avesse riparato il danno, chiamando l'eccellente bulino del Sig. Domenico Cunego a questo lavoro. Sono già da qualche tempo uscite le preme VIII. Carte di questa incisione appresso la Dedicata che ne fa il Sig. Alberico di tutta l'opera al Genio intendentissimo di S.E. il Sig. Cav. D. Gius. Niccola Azara. Noi annunciamo queste otto Carte*». ⁷⁴⁹ L'any següent, la revista informava de l'associació creada per reproduir les pintures de les Llotges Vaticanes i la seva distribució mensual, així com la venda del gravat de Cunego; fins i tot, s'assenyalava la utilitat d'aquesta làmina per a professors, deixebles i particulars. ⁷⁵⁰ A les *Memorie* trobem una referència que implica Azara, tot i que no hi és citat, quan surt l'anunci de la reproducció de Giuseppe Cades, còpia de l'estampa de *l'Adonis* trobat a Villa Negroni, gravada per Campanella i Vitali i dissenyada per Mengs, i promoguda per Azara per encàrrec de Lord Percy. ⁷⁵¹

Totes aquestes publicacions actuaren d'estímul per als artistes. Els aportava nocions de mitologia i d'història grega i romana, i eren un complement dels llibres de viatges. També els ajudà a entendre i il·lustrar les obres d'art més apreciades del moment, amb un nivell d'erudició elevat, però comú en l'ambient cultural romà. Així, la ciutat es convertí en el centre dels antiquaris europeus, on els estudiosos trobaven molts avantatges perquè podien duplicar els seus progressos amb el mateix talent i aplicació que en altres ciutats estrangeres i en un temps més reduït. ⁷⁵² Concretament a les *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti*, Guattani situava la Ciutat Eterna en el centre europeu, punt on tots els joves havien d'anar a instruir-se i on es promovia la indústria i el comerç de les belles arts. Per consegüent l'anomenava: «*universale Maestra: Ginnasio perenne ed immutabile delle Arti, Roma*». ⁷⁵³

⁷⁴⁷ *Giornale* 1784, núm. II, 13/3/1784, 87. Transcrit a l'apèndix documental núm. 20.

⁷⁴⁸ *Giornale* 1785, 87, creiem que per *Espanyola* es refereix a la col·lecció d'Azara.

⁷⁴⁹ *Giornale* 1784, núm. 1, 3/1/1784, 5-6. Transcrit a l'apèndix documental núm. 19.

⁷⁵⁰ *Giornale* 1785, 3/1785, 80, 95-111 i 7/1785, 151. Transcrit a l'apèndix documental núm. 24, 25 i 27. L'estudi de Tellechea 1969, 60, 2, i Jordán 1998, 442, sobre la iniciativa d'Azara de reproduir les obres de Rafael amb l'objecte d'aconseguir models per a la Real Academia de San Fernando.

⁷⁵¹ *Memorie* 1785, 5/1785, LXXXVI. Transcrit a l'apèndix documental núm. 26.

⁷⁵² Vegeu què opinava el clergue Andrés de la revista, Andrés 1786, v. I, Carta VII, 15/12/1785, 213-4, a l'apèndix documental núm. 29.

⁷⁵³ Guattani, 1806, I, I; donat a conèixer per Riera i Mora 1994, 372.

Darrere dels escrits de Guattani s'aprecia la seva valoració de la filosofia de Winckelmann, Sulze i Mengs, considerats per l'antiquari els portadors de la llum per a la nova idea de bellesa i de bon gust.⁷⁵⁴ No dubtà a posar de relleu el paper dels mecenes i comitents, com a protectors i amants de la classicitat antiga i per tant contribuents en el desenvolupament de les belles arts.

Més endavant, Guattani publicava els *Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belle arti di Roma* (1784-1805); continuà amb el títol *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, ec* (1806-1819), i posteriorment amb les *Memorie romane di antichità e di belle arti* (1824-1827).⁷⁵⁵

També fou l'autor de dos llibres o guies de viatges: *Roma antica* (1795) i *Roma descritta ed illustrata* (1805). El primer tenia com a protagonista l'Antiguitat clàssica. Feia referència als indrets que els pensionats espanyols, com l'arquitecte Silvestre Pérez, mestre del català Antoni Celles, van recórrer amb Pedro José Márquez. El segon constitueix un exemple de guia culta en la qual es troben descripcions minucioses dels monuments i dels vestigis de l'Antiguitat. Per exemple, valorava artísticament els sepulcres del Vaticà. Destacava els diferents estils d'esculpir de Michelangelo, de Bernini i de Canova, i ressaltava la inferioritat de l'obra de «*Camillo Rusconi tutta vi si scorge la più bella maniera del famoso Bernino facile, ricca, ardita, originale anch'essa, incensata moltissimo al suo tempo; ma licenziosa, affettata, e mancante di purità*».⁷⁵⁶ La dita obra va atreure els escultors de la segona meitat del segle XVIII, com ara Juan Adán, que la reproduí i l'envià a la Real Academia de San Fernando, i Antonio Canova, que la utilitzà de font d'inspiració per al sepulcre de Climent XIV (1783-1787) un tema al qual ens hem referit abans. Al començament del segle XIX, Guattani ens desvetllava el canvi estètic d'un neoclassicisme plenament assumit. Per a ell, les realitzacions canovianes eren considerades úniques, pures i veritables obres antigues, mentre que el monument de Rusconi era exclòs dels cànons de la bellesa ideal.

El teòric Johann Gottfried Herder passà per Roma els anys 1788 i 1789. Deixà el seu testimoni sobre les col·leccions d'Azara en la correspondència mantinguda amb la seva esposa, Carolina Herder, publicada en l'edició berlinesa de 1980 *Blob, für Dich geschrieben. Briefe und Aufzeichnungen über eine Reise nach Italien 1788/1789*,⁷⁵⁷ i en la de Múnic de 1989, titulada *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen*

⁷⁵⁴ Guattani 1785, I, I-II; transcrit a Riera i Mora 1994, 372.

⁷⁵⁵ Guattani tornava a Roma des de París el 1804 per sol·licitud de Pius VII per reprendre el seu treball de difusor de l'art antic. Busiri 1960, 10-16.

⁷⁵⁶ Guattani 1805, vol. II, 80-81, transcrit per Riera i Mora 1994, 370.

⁷⁵⁷ Edició berlinesa de 1980 referenciada per Jordán 2000-I,74.

1788-1789.⁷⁵⁸ Descrivia l'apassionament d'Azara per les antiguitats i com durant tres hores actuà de cicerone de les seves col·leccions, explicacions amb què es guanyà el seu reconeixement. Fou una trobada didàctica plena d'apreciacions crítiques favorables a l'obra de Mengs en detriment de la de Pompeo Batoni, i Azara comparà els retrats dels dos artistes, mostrant la superioritat del primer.

En la carta del 5 de novembre de 1788 s'evidenciava la curiositat, la mútua atracció i la bona sintonia entre tots dos. N'és un testimoni de la bona impressió exercida per Azara a Herder i una prova més d'una de les pràctiques habituals del diplomàtic: convidar a la seva taula als qui mostraven sensibilitat pel nou gust estètic. L'invitat a la vetllada hàbilment passava a ser-ne el protagonista, així, afalagat, Herder escriví: «*la curiosidad que ha causado en Roma y cómo se ha hablado de él en la mesa del embajador español*». ⁷⁵⁹ Carolina Herder li contestava a primers de desembre de 1788 manifestant la seva simpatia cap a l'ambaixador espanyol. El 7 de desembre, Herder novament era convidat a esmorzar amb motiu de la visita de la duquessa Anna Amàlia de Saxònia. ⁷⁶⁰

Un altre llibre de viatges sorgit d'una font epistolar fou el del clergue Juan Andrés en *Cartas familiares del abate D. Juan Andres a su hermano D. Carlos Andres...* (1785). El motiu del seu viatge per Itàlia fou la recerca de material per realitzar una obra enciclopèdica. Li atreïa el paisatge i el caràcter distintiu de cada ciutat, les tertúlies literàries i els poetes. També va plasmar l'ambient cultural dels erudits i feia interpretacions sobre el bon gust, d'acord amb l'estètica neoclàssica que s'imposava. Fou molt crític i despectiu envers l'estil barroc ⁷⁶¹ i, per tant, sensible a les pautes marcades per Winckelmann i Mengs, debatudes en els cercles culturals al voltant d'Azara, en què hi assistien i participaven els espanyols al costat dels principals protagonistes de la il·lustració romana.

El viatger Andrés ens atorga una font de primera mà per conèixer l'ambient cultural per on es movia Azara. De Roma, n'esmentava les col·leccions, les biblioteques i les acadèmies més importants. Els cenacles i les tertúlies o reunions on anaven mecenes, erudits i artistes, molts d'ells amics del diplomàtic. ⁷⁶² Destacava el gran nombre d'acadèmies privades a Roma, de les quals l'única pública era la dels *Arcadi*. ⁷⁶³ Azara i tots els seus amics, interessats en les arts i la literatura, en foren membres.

⁷⁵⁸ Edició de Múnic de 1989, transcrita parcialment per Sánchez Espinosa 1994, 29, n. 168, i Sánchez Espinosa 2000, 24.

⁷⁵⁹ Transcripció traduïda per Sánchez Espinosa 1994, 29, n. 168.

⁷⁶⁰ Carta a Carolina Herder del 13/12/1788, traduïda per Sánchez Espinosa 1994, 29, n. 168.

⁷⁶¹ Batllori 1966, 28.

⁷⁶² Andrés 1786, v. II, carta XI del 12/1/1786, 44-45. Castellanos 1849-50, II, 279-80.

⁷⁶³ Andrés 1786, v. II, carta XI del 12/1/1786, 60.

Descriví amb satisfacció la sensació que li va produir veure estudiosos aplicats a copiar les obres més representatives d'aquest nou gust per l'Antiguitat clàssica i les dels artistes més importants en les galeries i col·leccions romanes, d'acord amb la selecció d'Azara publicada en les *Obras de Mengs*.⁷⁶⁴

Com a l'ambaixador espanyol, la ciutat va sorprendre Andrés per la gran quantitat de vestigis de l'Antiguitat que hi anava trobant: «*En Roma no se puede dar un paso sin que se tropiece con alguna antigüedad, ó se vea algun monumento de la antigua historia y grandeza romana*». ⁷⁶⁵ Fins i tot va arribar a considerar un museu la ciutat mateixa.

En la segona meitat del segle XVIII, les biblioteques van ser un punt de referència més que atreïa visitants temporals, aristòcrates, intel·lectuals i artistes: «*Sus bibliotecas son tantas, y se hallan por todas partes tanto códices y tantos libros, que sola la parte bibliografica de Roma merece que se haga un viage aposta para exâminarla*». Aquest viatger detallava cadascuna de les biblioteques més importants de Roma, públiques i privades, i n'especificava els continguts i l'accessibilitat.⁷⁶⁶

Dels comentaris sobre la selecta biblioteca d'Azara, pròpia d'un bibliòfil, deduïm que foren diverses les visites d'Andrés al Palau d'Espanya, pel fet de constatar que «*solo una vez, que le hallé [Azara] colocando en ella sus libros, ví varios clásicos griegos y latinos de las mejores ediciones, algunos raros y todos bien conservados, y púde formar juicio de que realmente será una selecta librería*». Tot i així, Andrés no va poder contemplar les esplèndides col·leccions d'Azara perquè el diplomàtic estava organitzant la seva galeria i trobà amuntegats i desordenats tant els llibres com els quadres.

El viatger Andrés presentà Azara com un il·lustrat «*respetado no solo por su carácter, sino por su talento, saber y gusto*». Feia ressò dels comentaris d'altres sobre les Antiguitats i els quadres de la seva propietat, d'entre els quals destacava les pintures de Murillo i de Velázquez, i sobretot les de Mengs: «*oí decir á algunos inteligentes, que en ellos se conoce la maestria de Mengs*». ⁷⁶⁷

El secretari de la Real Academia de San Fernando, Antonio Ponz, fou un altre viatger que recollí les activitats col·leccionistes i bibliòfiles d'Azara en el seu *Viage de España* (1772-1794). En el volum XIV, entre els comentaris sobre unes obres de Mengs conservades a Barcelona intercalava un detall de les col·leccions reunides a Roma per

⁷⁶⁴ Andrés 1786, v. I, carta VII, 15/12/1785, 211-212.

⁷⁶⁵ Andrés 1786, v. II, carta X, 5/1/1786, 3-39.

⁷⁶⁶ Andrés 1786, v. I, carta VI 8/12/1785, 154-177.

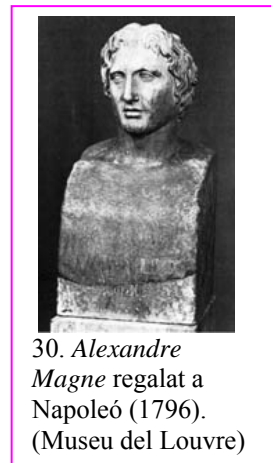
⁷⁶⁷ Andrés 1786, v. I, carta IX 29/12/1785, 278 i v. II, carta I, 16/5/1786, 12-13, Sánchez Espinosa 1994-I, 367, n. 129; Jordán 2000, 74, i García Portugués 2000-I, 47.

Azara. Enumerava els dibuixos i les pintures de l'artista i filòsof que no es recollien en l'edició castellana de les *Obras de Mengs*.⁷⁶⁸

Ponz fou conscient que el fet de referir-se al diplomàtic s'allunyava de l'objectiu del seu treball, però trobà indispensable mostrar un exemple d'home il·lustrat i amant de les arts, que vivia a l'epicentre de la nova estètica. Una manera subtil d'informar sobre el diplomàtic i, alhora, orientar i incitar altres il·lustrats espanyols a emular-lo. Així, el criteri de Ponz constitueix un testimoni més de les repercussions del mecenes polític arreu d'Espanya: «*Hablo del señor don José Nicolás de Azara, ministro de su majestad en aquella Corte, en donde sabe usted la estimación que, prescindiendo de su empleo, se ha adquirido por su literatura y fino gusto*».⁷⁶⁹

Després de presentar Azara, detallava les seves col·leccions, posant de relleu el seu bon judici, l'oportunitat i el seu coneixement alhora de triar cada una de les peces. Del pintor Mengs enumerà un total de cinquanta obres, entre teles, dibuixos i altres tècniques. No obstant això, Ponz atribuïa a la posició d'Azara i al fet de viure a Roma les raons per aconseguir una col·lecció tan valuosa: «*Acaso no le hubiera sido tan fácil en España como le ha sido en Italia comprar un cuadro de los de primer orden de Murillo, que, como tal, poseyó el famoso Farinello hasta su muerte*».⁷⁷⁰

En ressaltava l'encert i la facultat per promoure les edicions dels clàssics, les quals anaven il·lustrades amb bustos, medalles i pedres gravades gregues de la seva col·lecció i de les dels seus amics. També esmentava les excavacions patrocinades per ell i les peces més importants que s'hi havien trobat, com ara els bustos de filòsofs grecs i personatges històrics i mitològics. En destacà el retrat d'*Alexandre Magne*, obra que Azara regalà a Napoleó (1796) i la *Venus*, coneguda per la restauració perfecta i sublim practicada per Mengs, lloada per Ponz seguint la percepció i el criteri del diplomàtic.⁷⁷¹



30. *Alexandre Magne* regalat a Napoleó (1796). (Museu del Louvre)

Antonio Ponz elogiava constantment les pintures de Mengs i especialment el fresc de la Sala dels Papirs del Vaticà, però va ometre un altre de molt celebrat: *l'Apòl·lo al Parnàs* de Villa Albani. Després d'aquest incís, tornava a fer una relació de les obres de la col·lecció d'Azara les quals havien estat valorades pel director del Museu Capitolino, Ennio Quirino Visconti, i algunes incloses en el catàleg

⁷⁶⁸ Vegeu Ponz 1772-1794, Carta II, 1237-1239, núm. 16-29, i n. 1.

⁷⁶⁹ Ponz 1772-1794, Carta II, 1237, núm. 16.

⁷⁷⁰ Ponz 1772-1794, Carta II, 1237, núm. 20.

⁷⁷¹ Consulteu Azara 1783, vol. I, LXXXIII-LXXXIV i Ponz 1772-1794, Carta II, 1238, núm. 22-23. Castellanos 1849-1850, I, 166, dona a conèixer el text d'Azara.

Il Museo Pio Clementino (1782-1807), per exemple una Nèmesi, una Faustina i l'estàtua de Germànic.⁷⁷²

De fet, moltes peces de la col·lecció d'Azara serviren a Visconti per identificar algunes de les obres del Museu Pio Clementino.⁷⁷³ La Faustina amb atributs de Ceres i la Lucilla del Museu Pio Clementino fou així descrita per Visconti basant-se en dues escultures d'Azara, les quals varen ser elogiades per l'excel·lent restauració que s'hi va practicar.⁷⁷⁴ Un dels exemples més divulgats fou el bust d'Alexandre el Gran, que va permetre rebutjar la falsa catalogació del suposat Alexandre i rectificar-lo per un Apol·lo.⁷⁷⁵ En aquest cas Azara ajudà iconogràficament Visconti i li proporcionà la font on localitzar els atributs de l'*Apol·lo*.⁷⁷⁶

Una altra peça interessant fou el camafeu amb el retrat de Cal·lígula, un dels pocs retrats existents de l'emperador: «*Se a questi si aggiunga la stupenda pasta antica nella Dattiloteca del sovrilodato Sig. Cavaliere Azara, rapresentane in profilo la testa nuda di Caligola; si vedrà che l'incisione in pietre dura di ni un altro soggetto ha meglio eternate le fatezze di questo obbrobio della dignità Augusta*».⁷⁷⁷

La medalla amb el retrat de Crisippo d'Azara va fer creure fefaentment a Visconti que aquest era el del filòsof i no el del poeta Homer: «[...] *conferma questa opinione un bel ritratto simile a quello della citata medaglia posseduto in marmo dall'altrove lodato Cavaliere Azara. Si fa da giovenale quanto fossero frequente nelle biblioteche dell'antica Roma le imagini di Crisippo*».⁷⁷⁸

Finalment, Ponz posava de relleu la participació d'Azara en l'edició dels escrits de Mengs i en la contribució a situar el nom del seu amic en l'àmbit internacional: «[...] *en obsequio de su memoria, haciéndole acuñar una medalla, publicando su Vida y algunas obras que dejó escritas en el tomo que todo el mundo ha visto o ha podido ver y salió de esa imprenta real el año 1780*».⁷⁷⁹

⁷⁷² Ponz 1772-1794, Carta II, 1239, núm. 27. Corresponen als gravats i dibuixos inclosos per Visconti en el catàleg, per exemple la tavola VI que representa l'escultura de la *Fortuna*. Visconti 1818-1822, v. III, tavola VI, núm. 10; la tavola IV que representa *Nèmesi*; Visconti 1818-1822, v. II; tavola IV, núm. 7, i la tavola III que representa el *Giove Ammone* i *Bacco Imberbe*. Visconti 1818-1822, v. III, tavola III, núm. 3, reproduïdes per Cacciotti 1993, 17, núm. 36; 28, núm. 61 i 62.

⁷⁷³ Visconti 1782-1807 i Visconti 1818-1822.

⁷⁷⁴ Visconti 1790, v. III, 73, núm. 10 i tavola X, 11, vegeu a l'apèndix documental, núm. 41 i 42. En l'edició posterior (Visconti 1818-1822, v. III, 233 i 50) tant la *Faustina* com la *Lucilla* seran per a Visconti la *Faustina Giuniore*.

⁷⁷⁵ Visconti 1782-1807, v. I, 1782, 24 i 28. Consulteu a l'apèndix documental, núm. 11.

⁷⁷⁶ Visconti 1782, v. I, 24, «*In fatti Orazio stesso Carm.lib.IV,oda VI, incomincia il suo Inno d'Apollo con questa impresa: Dive,quem proles Niobeae magnae/Vindicem lingae, Tityosque raptor / Seufit &c.*». Visconti utilitzà l'edició veneciana d'Azara sobre les *Opere* de Mengs.

⁷⁷⁷ Visconti 1790, v. III, 2, tavola III; Visconti 1818-1822, 28. Nicolás 1985, 133.

⁷⁷⁸ Visconti 1782, v. I, 98; Nicolás 1985, 134, cita parcialment el text i identifica erròniament un *Homer*; poques ratlles després Visconti constata que era *Crisippo*.

⁷⁷⁹ Ponz 1772-1794, Carta II, 1239, núm. 29.

El director del Museo de l'Antichità de Parma, Pietro De Lama, viatjà per Itàlia del 26 de novembre de 1790 al 2 de maig de 1791. Per Roma, hi va passar del 24 de desembre a l'1 de març de 1791, i hi va tornar del 6 al 19 d'abril. De la seva breu estança a la ciutat, escriví anotacions diàries de les seves activitats culturals que recollí en el seu *Viaggio in Italia*.

Com a arqueòleg de l'Antiguitat, De Lama s'interessà per les col·leccions i per les reunions d'experts on es debatien temes lligats a la seva especialitat. Admirà la bellesa de l'art de l'Antiguitat clàssica en els museus i col·leccions. Com altres viatgers, anà al Panteó, al Vaticà, al Palazzo Borghese; contemplà la Columna Trajana i fou un assidu de la biblioteca Minerva.⁷⁸⁰ Entre les col·leccions d'altres erudits citava la del duc Ceri «*sono passato a casa del Principe di Cieri dove ho veduti per principio 152 medaglioni romani, e greci Imperatori stupendi*». Més tard anà a casa del cardenal Borgia a dinar i, acompanyat del comte Nasalli, s'encaminaren cap a l'Arcàdia.⁷⁸¹

Setmanalment i a la mateixa hora visità Azara, encara que en algunes ocasions escriví «*alle nove e mezzo sono andato a far visita al cav.Azzarra, ma non l'ho veduto*».⁷⁸² No obstant això, sempre que el trobà descriví el seu tarannà amigable i confiat: «*Alle nove sono andato a far visita di congedo al sig. cav.Azzarra, con lui sono trattenuto a parlare delle cose da me vedute: mi ha raccontata la storiella dei detti Turchi accaduta a Roma*».⁷⁸³ Aquestes trobades es prolongaven com a mínim una hora.

Admès a les tertúlies i dinars d'Azara, explicava la durada d'aquestes reunions, els temes i les peculiaritats dels contertulians. Per exemple figuraven els noms d'alguns participants com Agincourt, Visconti, Arteaga i Milizia, entre altres:

«*Ho poi continuata la mia passeggiata andando a S. Giovanni in laterano, e a S.Croce in Gerusalemme. Dopo sono passato a esaminare i progressi dello scavo del Cardinal Nipote SS.che sono infruttuosi, e proseguendo il cammino sono andato a casa del sig.Azzarra dove ero invitato a pranzo. Quivi ho conosciuto il sig. Arteaga che ha una figura del tutto discorde dalla sua bell'opera su i Teatri, il Sig.Milizia che ha quella d'un Cinico, e Mr.d'Argentcourt che pare averla consonante al suo cognome. Con questo mi sono trattenuto moltissimo parlando de'progressi positivi e negativi delle bell'arti, argomento sul quale egli ha preparata un opera vasta, appoggiata a monumenti incontrastabili. L'eruditissimo sig.abate Visconti che è riputato il più dotto illustratore de' monumenti antichi era mio vicino a mensa; perciò mi è parso d'essere a scuola, giacché posso dire d'aver imparato più che mangiato*».⁷⁸⁴

⁷⁸⁰ Transcripció del dia 7/1/1791 a Riccomini 2003, 125.

⁷⁸¹ Transcripció del dia 3/2/1791 a Riccomini 2003, 150.

⁷⁸² Transcripció de la visita del 22/1/1791 a Riccomini 2003, 142.

⁷⁸³ Visita del 25/2/1791 transcrita per Riccomini 2003, 173.

En algunes d'aquestes visites comentava les col·leccions de porcellanes, rellotges i pintures del diplomàtic: «*Alle nove in circa il sig.Fogliazzi è venuto a prendermi, e mi ha accompagnato dal sig.cav.Azzarra, a cui ho presentate le lettere delle LL.AA.RR.: dopo la lettura di queste mi ha egli fatte molte graziose offerte. Era egli in una camera addobbata di bei dipinti del bravo Mengs. Sul cammino tra belle porcellane chinesi è un orologio*». ⁷⁸⁵ La biblioteca, la classificà d'excel·lent.

Dels escrits De Lama es desprèn que cada vegada que anava a casa d'Azara descobria peces noves de la seva àmplia col·lecció. En una ocasió va poder admirar uns vasos provinents de la Magna Grècia, algunes pedres antigues gravades i la sèrie de bustos del filòsofs: «*Sono passato dopo dal sig.cav.Azzarra, il quale oltre a molte gentilezze mi ha mostrati vari vasi etruschi venutigli da Napoli, e alcuni belle pietre incise antiche, promettendomi di farmene vedere molti altri. Ha egli una piccola ma scelta librería, i di cui scaffali sono ornati di vasi etruschi. Molti busti greci di travertino e carrarese rappresentanti i più antichi filosofi ornano varie camere*». ⁷⁸⁶

El *Viage a Italia (Londres 1793-Madrid 1797)* del literat Leandro Fernández de Moratín es fonamenta en el seu diari. Per aquest motiu el seu *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)* és la clau i la base que documenta aquest viatge. ⁷⁸⁷ La lectura resulta de vegades densa per la repetició de dades, o per la informació massa minsa i telegràfica de les seves activitats diàries, les quals sovint són difícils de posar en context. Amb tot, mostra el pas de Moratín per Roma i la seva immersió en l'ambient cultural d'Azara, en un moment força difícil i complicat políticament per al diplomàtic. Hem considerat adient afegir més endavant algunes citacions de l'*Epistolario de Leandro Fernández de Moratín [21 d'agost de 1782 al 4 de juny de 1828]* on hem localitzat algunes apreciacions i impressions relatades al seu amic Juan Antonio Melón, que amplien la visió d'aquest viatger. A més, les cartes en si mateixes configuren un altre gran llibre de viatges de la vida del dramaturg. ⁷⁸⁸

Per descriure'n el recorregut, Moratín va fer servir altres llibres de viatges, com el *Viage fuera de España* d'Antonio Ponz (Madrid, 1785); el *Voyage d'Italie* de Charles Nicolas Cochin (París, 1769 i 1773), però, per damunt de tots, s'inspirà en el *Voyage d'un françois en Italie fait dans les années 1765-1766* (Venècia-París, 1769, reeditat el 1787), set volums de Joseph Jérôme Lalande configurats com un atlas, el tercer dels quals se centra íntegrament a Roma. Moratín utilitzà aquest llibre conegut per Lalande

⁷⁸⁴ Riccomini 2003, 131 transcripció de la jornada del dia 12/1/1791. A Roma s'estigué del 24 de desembre de 1790 a l'1 de març de 1791; el seu viatge fou del 26/11/1790 al 2/5/1791.

⁷⁸⁵ Vegeu el dia 26/9/1790 transcrit per Riccomini 2003, 111.

⁷⁸⁶ Vegeu el dia 6/1/1791 transcrit per Riccomini 2003, 125.

⁷⁸⁷ Andioc 1968. Vegeu la crítica i la gènesi del llibre a Tejerina 1988, 32-33.

⁷⁸⁸ Cartes transcrites per Andioc 1973.

com a guia del seu viatge, junt amb la *Historia de l'art* de Winckelmann i les *Obras de Mengs* d'Azara per comentar-ne els aspectes estètics.⁷⁸⁹

Una tercera edició del Lalande es publicà a Ginebra l'any 1790, presentada com una enciclopèdia, amb el títol de *Vogaye en Italia. Contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description; l'histoire naturelle et les antiquités; avec des jugements sur les ouvrages de peinture, sculpture, et architecture*. Els vuit volums foren considerats com la descripció més completa i sistemàtica del moment, i es van imposar en el mercat internacional. Constituïa una guia que oferia l'itinerari més idoni a seguir, la taula de distàncies entre pobles i ciutats, els mitjans de transport a utilitzar i tot el material que necessitava el viatger.

La biblioteca d'Azara disposà de la primera edició del Lalande.⁷⁹⁰ Probablement Moratín utilitzà els llibres d'Azara gràcies a la mútua amistat i afinitat estètica, i per l'accessibilitat que el diplomàtic sempre dispensà als espanyols que s'interessaven per enriquir els seus coneixements.

Moratín esmentava en el seu viatge els monuments i les obres més rellevants de Roma, com ho feren altres viatgers, i considerà que: «*en ninguna parte se juzga con más acierto del mérito de un quadro, de una estatua o de una estampa, no sólo por los que son profesores, sino por los que tienen alguna cultura y conocimiento teórico, que son muchos*».⁷⁹¹

Més endavant, considerava la ciutat font d'inspiració dels literats europeus: «*Además del estudio de las bellas artes, que en Roma se cultiva con tanto ardor, el de las antigüedades florece allí más que en otra parte [...] cuenta un número asombroso de literatos, autores de obras estimables sobre la indagación y explicación de antiguos monumentos*».⁷⁹² Per tant, Roma era atraient pels visitants per les associacions literàries i les noves professions sorgides a entorn dels amants de les antiguitats clàssiques.⁷⁹³

Foren nombroses les entrevistes entre Moratín i Azara, tant a Roma com a Tívoli i Florència. L'admiració del literat cap el diplomàtic i mecenes és evident, concretament el 29 d'octubre de 1791 escriví al seu amic Juan Antonio Melón: «*Nada puedo decirte de Roma, me detuve poco [hasta el día] con ánimo de volver por Quaresma o antes [volvió el 6 de marzo]; vi a Azara, a San Pedro (esto es, a la Iglesia de San Pedro) y el famoso Pantheon de Agripa, que son tres cosas grandes, cada cual en su línea; comí un*

⁷⁸⁹ Tejerina 1988, 18;

⁷⁹⁰ Iturri 1806; Sánchez Espinosa 1997, 266, núm. 3054.

⁷⁹¹ Moratín 1793-1797, 585.

⁷⁹² Moratín 1793-1797, 587.

⁷⁹³ Moratín 1793-1797, 588.

*día con él (esto es, con Azara, no con San Pedro ni con Agripa) y luego se fue a Tívoli donde tiene sus delicias».*⁷⁹⁴

En el seu *Epistolario* es detecten les contínues visites a diferents paratges de l'Antiguitat clàssica, acompanyat de tots els artistes que formaven part de la cort d'Azara, entre ells sobresurten els noms del pintor i gravador romà Giuseppe Cades i els arquitectes espanyols Silvestre Pérez i Eusebio María de Ibarreche.

Moratín manifestà en els seus escrits ser un clar seguidor de Winckelmann, potenciat per l'ambient de l'entorn d'Azara. L'estreta relació diària de Moratín amb els pensionats espanyols és molt probable que el condicionessin, l'adoctrinessin i el reafirmessin en el gust per la classicitat i en els grans mestres de l'art defensats per Mengs i Azara.⁷⁹⁵ Realitzà un recorregut similar al que dues dècades abans havia seguit Antonio Canova, amb la visita als mateixos indrets. Les impressions de Moratín per aquest periple són àmpliament descrites al seu amic Melón,⁷⁹⁶ i alhora representa un altre testimoni d'una pràctica habitual realitzada per tot viatger.

Azara generalment fou vist pels viatgers com a promotor de les arts, bibliòfil i col·leccionista. Els escrits de Moratín, a més a més, tenen especial interès per la seva opinió sobre l'ensenyança impartida a l'Acadèmia sota la direcció del diplomàtic aragonès. Per això, constitueixen un document fonamental per aproximar-nos i conèixer quina fou la seva influència en els seus deixebles i, de retruc, la seva aportació en l'àmbit artístic català.

Les reflexions de Moratín sobre l'escultura posen de relleu la decadència a la qual s'havia arribat en la pràctica acadèmica, consistent en la còpia sistemàtica sense ànima d'obres de l'Antiguitat. Destacava la superioritat de les escultures de Canova, fins i tot, les de Miquel Àngel, i les comparava amb les obres de l'Antiguitat. Oferia una visió molt propera al criteri d'Azara quan recomanava l'observació de les obres del Museu Vaticà i Capitolino.⁷⁹⁷

Moratín lamentava no haver trobat un exemple en pintura que fes parangó amb Canova en escultura i es preguntava: *«Pero los pintores ¿qué autor viviente buscarán para que los instruya y cuyas obras puedan proponerse por modelo? [...] los dibujos de Cades pasan, quando él quiere, por estudios del Guercino, de Julio Romano, de Andrea del Sarto y de los más famosos profesores antiguos».*⁷⁹⁸ Així qüestionava el sistema d'adoctrinament acadèmic i la manca d'un pintor capdavanter que servís d'orientació als

⁷⁹⁴ Moratín 1782-1828, 163, transcripció de la carta Moratín a Melón, del 29 d'octubre de 1793, 162-164 i aclariments per Andioc 1973, 163; Tejerina 1988, 210, n.12.

⁷⁹⁵ Al terme *adoctrinar* utilitzat per Tejerina 1988, 18 al qual ens hi adherim.

⁷⁹⁶ Vegeu la carta del 16/4/1794 transcrita per Andioc 1973, 171-173, núm. 47.

⁷⁹⁷ Moratín 1793-1797, 583-584.

⁷⁹⁸ Moratín 1793-1797, 584.

artistes. Sembla inconcebible que a la Roma d'Azara, plena de pintors neoclàssics, hi manqui aquesta figura aglutinadora, guia per als pensionats espanyols; és com si un cop mort Mengs no hi hagués cap mestre per als nostres pintors. Giuseppe Cades, un dels amics i col·laboradors d'Azara, no passà de ser mediocre, i la presència intermitent de Jacques Louis David a Roma i els residents Angelica Kauffmann i Pompeo Batoni no constituïren un referent vàlid per a Azara i, per consegüent, tampoc per als pensionats espanyols.

Molt més ben considerat fou el gravat per a Moratín: «...es una de las artes que más florecen en esta ciudad: ¿quién ignora el mérito de Morghen?». ⁷⁹⁹ Finalitza dient que a Roma trobaríem vint gravadors d'un mèrit igual o molt superior a Manuel Salvador Carmona, Pasqual Pere Moles i Fernando Selma (1752-1810). Moratín evidenciava així l'èxit del gravat a l'entorn d'Azara. Justament, sempre el nostre protector de les arts es vantà de tenir al seu costat bons dissenyadors i gravadors, aquest serà un dels motius pel qual, a l'inici del segle XIX, Francesc Fontanals Rovirosa (1777-1827) anirà a Florència junt amb Raphael Morghen per formar-se en aquesta disciplina, pensionat per la Junta de Comerç. Azara coincidí amb Moratín a manifestar la superioritat dels dissenys romans envers els espanyols quan escriví al seu amic Manuel Salvador Carmona, desencoratjat per les mostres de la col·lecció reial enviades des de Madrid amb l'objecte de ser gravades: «Si los dibujos que se envían á otras partes son como los míos, será una chapucería la obra». ⁸⁰⁰ La baixa qualitat dels dissenys, com molt bé anunciava Azara, no permeteren una reproducció de qualitat.

El literat fou molt crític respecte a la gestió, l'autoritarisme i el control exercits per Azara en l'Acadèmia. L'ensenyament d'algunes disciplines tingueren millor fortuna que la de pintura, per a Moratín deplorable: «Tiene su Academia en el palacio de España, y el ministro Azara la dirige por sí [...] En ella se dibujan figuras por el hieso y el natural; pero acaso este ejercicio no debe de ser suficiente para formar un gran pintor; nace mi duda de ver que los españoles que acuden allí de catorce años a esta parte, no hay uno siquiera que muestre una mediana habilidad». ⁸⁰¹ Al diplomàtic li agradava controlar-ho tot, però aviat canvià la situació quan les qüestions polítiques l'obligaren a delegar la direcció de l'Acadèmia en el seu amic Buenaventura Salesa, un dels deixebles de Mengs.

D'altra banda, els escultors i els arquitectes espanyols, especialment aquests darrers, eran elogiats:

⁷⁹⁹ Moratín 1793-1797, 585.

⁸⁰⁰ Carta d'Azara a Carmona del 12/2/1794, transcrita per Carderera 1862 i 1950, i Carrete 1978-II, 27.

⁸⁰¹ Moratín 1793-1797, 586-587, i Sánchez 2000, 24, n. 48.

*«No diré lo mismo de los escultores y arquitectos, entre los cuales hay sugetos de mérito; y en particular los últimos serán capaces de llevar a España el buen gusto de la arquitectura, apoyados en el estudio constante que han hecho de la antigüedad, único medio de introducir en las fábricas de la elegancia de las formas, la grandiosidad, la distribución conveniente, la lijereza y robustez, la oportunidad y belleza de los ornatos, y, sobre todo, el mecanismo económico de la construcción, circunstancias esencialísimas para la formación de cualquier edificio, y que entre nosotros apenas se conocen todavía».*⁸⁰²

La colònia d'arquitectes espanyols entre els anys 1791 i 1796 estava formada per Silvestre Pérez, Evaristo del Castillo, Jorge Durán, Miguel Olivares, Eusebio María de Ibarreche i Isidro González Velázquez. Al seu retorn a Madrid, Pérez exercí de professor del futur arquitecte català Antoni Celles. Es preocupà de tutelar-lo i l'envià sota el mestratge de Pedro José Márquez, de qui fou ajudant i repetí la formació del seu professor en la recerca de vil·les romanes.

Moratín no va estar desencertat en criticar l'ensenyament donat a l'Acadèmia d'Azara. Les deficiències per ell descrites, segurament condicionaren als artistes catalans pensionats per la Junta de Comerç entre els anys 1790 i 1796: el pintor Francesc Rodríguez i els escultors Manuel Oliver i Francesc Bover.

Mengs feia anys que havia mort i Azara es mantenia ferm en la defensa d'aquest pintor com el millor i més representatiu del que significava el bon gust i bellesa, d'acord amb els nous canons estètics imperants. L'Acadèmia, a més a més, funcionava amb un professorat que havia estat deixeble del pintor, amb l'esmentat Salesa com a capdavanter, un molt bon dissenyador. El pas de David per Roma, malgrat el gran èxit assolit a la ciutat, no quallà en Azara i, per tant, no canvià el seu criteri de considerar Mengs el millor pintor. Encara més, quan Azara fou ambaixador a París i gestionà l'entrega de l'encàrrec reial del *Retrat de Napoleó* conegut com *El Gran Sant Bernat* de David, no dubtà a fer-ne crítiques, posant en relleu algunes errades formals d'acord amb el seu criteri estètic.⁸⁰³ Per tant, el pintor català no tingué un referent vàlid que l'ajudés a millorar i renovar-se en els seus estudis, però sí uns bons dissenyadors i acadèmics de les formes, base fonamental que li podia haver servit per fer el salt estilístic que no va saber dur a terme. Tot i així, el pintor academicista Francesc Rodríguez arribà a ser director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona (1827-1840).

Menys justificació tenen els escultors Francesc Bover, professor de l'Escola barcelonina, i Manuel Oliver, els quals realitzaren unes escultures acadèmiques

⁸⁰² Moratín 1793-1797, 586-587; Sánchez 2000, 24, n. 48.

mancades d'elegància i d'ànima, tot i tenir un Antonio Canova com a guia dins del cercle cultural d'Azara.

En els seus escrits, Moratín constata els primers símptomes revolucionaris a Roma i l'inici dels conflictes entre París i Roma que acabaren amb la proclamació de la República romana (1798), i feien palesa la preocupació d'Azara per protegir les arts en un període dominat per les lluites polítiques.⁸⁰⁴

L'epistolari de Moratín al seu amic Juan Antonio Melón posà en evidència el seu lligam amb Silvestre Pérez, el qual es mantingué fins a la mort de l'arquitecte. A més de transmetre la seva gran estima a Pérez, en algunes ocasions testimoniada per algun enviament dels seus exemplars editorials a través de Melón, com són les *Obras póstumas*, regalades també a altres dels seus amics com ara Juan Agustín Ceán i Eusebio Bardaxí; o la còpia d'un *entremés* de Cervantes titulat *Los habladores*.⁸⁰⁵ Una dada més significativa d'aquesta amistat al llarg del temps fou la intervenció de Pérez per aconseguir, com a pèrit, un informe favorable per fer arribar aigua a la casa madrilenya de Moratín.⁸⁰⁶

A l'inici del segle XIX, el consiliari de la Real Academia de las Bellas Artes de Cádiz, Nicolas de la Cruz y Bahamonde, publicava el seu *Viage de España, Francia, é Italia* (1806-1807). El volum quart el dedicà a Itàlia i més concretament a Roma i les rodalies, amb una visió històrica i dels monuments més significatius del moment.⁸⁰⁷ El contingut del text delata que fou escrit entre la proclamació de la República romana i l'arribada del nou papa Pius VII, quan Azara ja havia partit de Roma i abans de produir-se la seva mort, entre els anys 1799 i el 1803. Per exemple, Cruz descriu els retrats dels més insignes representants a Roma erigits en el panteó: Rafael, Winckelmann, Camillo Rusconi, fins a arribar al de Poussin i Mengs, promoguts pels seus mecenes Agincourt i Azara, sense afegir cap distinció laudatòria. El nostre polític no hi és esmentat ni com a col·leccionista d'antiguitats ni com a bibliòfil de rareses, ni tampoc apareix el Palau d'Espanya com a centre de reunió i d'instrucció dels pensionats espanyols. Solament

⁸⁰³ És molt significativa la carta escrita per Azara al seu amic Iriarte per saber l'opinió sobre aquest quadre, datada a París el 21 juliol de 1802; transcrita per Jordán 1991, 511. Vegeu la valoració de la relació entre Azara i David en el capítol dedicat a la pintura catalana, en la part III d'aquest treball.

⁸⁰⁴ Descriu l'entrada a Roma, el 13 de novembre de 1792, del secretari de la delegació de la República francesa a Nàpols, Nicolás Jean Hugon de Basville, amb la missió de reclamar l'entrega d'alguns emigrats francesos. Més endavant, les revoltes del 19 de gener de 1793, quan Basville fou assassinat, i ressalta la protecció d'Azara als artistes francesos del furor de la plebs. Moratín 1793-1797, 602; Sánchez 2000, 28. També quan Azara es va veure obligat per desig del Govern espanyol i de Carles IV a intercedir per defensar la millor posició de Pius VI davant l'ocupació de les tropes franceses. Vegeu la carta de Moratín al seu amic Juan Antonio Melón del 18 de juny de 1796 escrita a Bolonya, en la qual recull aquest inici dels conflictes, que culminaran amb el Tractat de Tolentino. Transcrita per Andioc 1973, 202-205.

⁸⁰⁵ Carta de Moratín a Melón des de Barcelona del 7/8/1821 i des de Burdeos del 5/2/1824, a Moratín 1782-1828, 447 i 580.

⁸⁰⁶ Vegeu carta de Moratín al corregidor de 21/12/1809 a Moratín 1782-1828, 267.

se'n fa una petita referència com a receptacle d'obres curioses: «*Algunas naciones tienen en Roma su palacio peculiar. Hemos hablado del Farnesio, que corresponde á Nápoles. En el de España tiene el Embaxador Don Nicolás de Azara varias cosas muy curiosas de escultura, como amante que es de las artes*». ⁸⁰⁸ Probablement Cruz no va veure les col·leccions, ni tampoc va tenir el suport d'Azara, perquè del text no es desprèn ni l'admiració ni la passió que l'hauria transmès el diplomàtic. Segons el nostre parer, correspon al període en què Azara era ambaixador a París i les seves pertinences estaven embalades. Les dificultats descrites davant la situació conflictiva que es patia a tot Itàlia per l'ocupació francesa són un altre testimoni que corrobora la nostra datació del llibre de Cruz. ⁸⁰⁹

Com feien altres viatgers, destacava els artistes i les obres més valorats del moment: les pintures de les Llotges de Rafael, la volta en la Sala dels Papirs de Mengs i les escultures de l'Antiguitat en els museus Pio Clementino. Els ressaltava com a centres d'atracció dels artistes d'arreu d'Europa, i s'ajustava als artistes recomanats en les *Obras de Mengs*. També hi eren esmentades les obres realitzades pels espanyols en les esglésies, per exemple: «*En la iglesia de Santos quarenta, ó de San Pasqual, erigida sobre las ruinas del templo de la diosa Bona, ó sea Cibele, por esta memoria, y algunas pinturas; entre ellas de los españoles Duran, y Preciado*». ⁸¹⁰

La descripció de Cruz del tema històric de Lucrecia com a punt de partida del sistema republicà a la Roma de l'any 243, coincidint amb la proclamació de la República romana el 1798, és una altra dada que situa el llibre al final del XVIII. Tampoc cita Francesco Milizia entre els arquitectes, mort el 1798, i sobresurt el capítol dedicat a l'aportació dels literats exjesuïtes espanyols. Esmenta l'abate Marotti per les seves oracions llatines i traduccions, llavors era el secretari expert en lletres llatines del papa Pius VII, i exposa que ocupà el mateix càrrec amb Pius VI. Tots aquests referents confirmen la nostra hipòtesi que Azara no estava a Roma quan Cruz hi va viatjar. ⁸¹¹ En referir-se a Arteaga, concretava: «*Don Esteban Arteaga, madrileño, ha publicado quatro tomos sobre las revoluciones del teatro; un tratado sobre la influencia de los árabes; y varias epístolas llenas de erudicion á Puente, y á Bodoni; y sobre el Homero de Cesaroti*», i a peu de pàgina assenyala: «*Murió en París, adonde lo habia llevado en su compañía el Señor Azara, quando fue el Embaxador, por la mucha estimacion que*

⁸⁰⁷ Cruz dedica el primer volum a Espanya i el capítol IV se centra a Catalunya.

⁸⁰⁸ Cruz 1806, 259.

⁸⁰⁹ «*Florença y Venecia tambien mantienen sus palacios, y envian, como Nápoles, desde ellos sus correos ó postas, que tienen allí establecidas*». Cruz 1806, 260.

⁸¹⁰ Cruz 1806, 229.

⁸¹¹ Vegeu la descripció de l'obra literària dels exjesuïtes segons Cruz 1806-1807, 310-314, transcrita a l'apèndix documental, núm. 138.

hacia de su persona», paraules en passat que situen el viatge de Cruz poc després que l'exjesuïta s'hagués mort i entre les dues ambaixades d'Azara a París.⁸¹²

Per tancar aquest apartat dels llibres de viatges propers a Azara, hem inclòs l'aportació del diplomàtic a aquest tipus de llibre, la qual s'inscriu en altres vessants de la cultura: l'etnografia, l'antropologia i la geografia.

Dues obres en les quals Azara participà molt activament a la tardor de la seva vida foren la traducció i la publicació dels escrits del seu germà Félix els *Essais sur l'Histoire naturelle des Quadrupèdes de la province du Paraguai...* (1801) i la *Historia Natural de los Pájaros del Paraguay y del Rio de la Plata* (1805). La informació aportada en aquestes recerques convertiren aquests llibres en essencials per a l'etnografia i també per a viatgers i cronistes. Els estudis es basaren en l'observació de la flora i la fauna, i també detallava amb molta precisió l'orografia de l'Amèrica meridional. Així, després de l'aproximació historiogràfica i estètica al passat clàssic del món occidental, des d'altres disciplines científiques els erudits s'interessaren per conèixer terres llunyanes. Per exemple, Charles Darwin utilitzà l'obra de Félix de Azara per narrar el seu pas per les pampes els anys 1832 i 1833. Fins i tot avui dia és important per a l'antropologia com a eina per trobar els sistemes d'associacions i ordenacions socials d'algunes civilitzacions incloses en aquests estudis.⁸¹³

Azara participà molt activament en la traducció i publicació dels escrits del seu germà Félix.⁸¹⁴ Fou descrita en la publicació de l'any 1809 en la part dedicada a *l'avertissement de l'éditeur* amb les paraules següents: «*Il l'avait fait traduire sous ses yeux, d'après son original espagnol. Son illustre frère, alors ambassadeur d'Espagne en France, l'avait revu et corrigé*».⁸¹⁵ Així mateix s'esmenta la protecció que li atorgà Azara en la part dedicada a la «*Notice sur la vie et les écrits de Don Félix de Azara*»:

«*Les deux frères Azara nous offrent un exemple frappant de la justesse de ces révoirs assujétissans de sa place, devint à Rome un philologue distingué, un protecteur éclairé des arts et des lettres; Don Félix, sans livres, sans secours, sans instruction préalable, mais avec des matériaux d'observations qui s'offraient à lui de toutes parts, s'est, parses seuls efforts, placé au premier rang parmi les zoologistes*».⁸¹⁶

⁸¹² Cruz 1806, 314.

⁸¹³ Vegeu la influència dels llibres d'Azara en Darwin a Marre 2000.

⁸¹⁴ Fou tan intensa la participació d'Azara en els textos del seu germà que el mateix Azara escriu sengles cartes a Iriarte: «*Todas las Gacetas me atribuyen a mi la obra de mi hermano sobre los Quadrupedos del Paraguaí que elogian tontamente. Ve el journal des Debay y el Publiciste de 19.Brumaire au g.l.*» i «*Ya habras visto que la obra de los Quadrupedos seanuncia en todas las Gacetas. Y lo bueno es que me la atribuyen a mi*». Transcrites a l'apèndix documental, núm. 129 i 134, respectivament.

⁸¹⁵ Azara 1809, *Avertissement de l'éditeur*.

⁸¹⁶ Azara 1809, XIII-XXVII.

Félix de Azara havia estat comissionat pels regnes d'Espanya i Portugal amb motiu del tractat de San Ildefonso per delimitar i consolidar les fronteres d'Amèrica llatina. Des d'allí anà enviant material a Madrid del qual sorgiren els seus escrits. Al seu retorn a Espanya no dubtà a adreçar-se al seu germà a París per reunir-s'hi i per les possibilitats que li oferia per a la publicació dels seus estudis.⁸¹⁷

L'èxit dels textos de Félix de Azara estava assegurat pel seu germà, especialment a l'estranger, més enllà dels Pirineus. Per això també pensà a fer una edició espanyola a «*Sancha u otro Grafotipio*».⁸¹⁸ Envià els manuscrits al seu amic Bernardo de Iriarte utilitzant la via diplomàtica per mitjà del tresorer José Martínez de Hervás a París. En la carta es detecta la seva preocupació perquè el llibre fos totalment instructiu. Així s'assegurava que el seu patrocini no «*quedarà sepultado*» i preveia la imminent independència d'Amèrica «*y quando la América andarà por su pie, que no tardará, podrá recurrir a este trozo de su historia*».⁸¹⁹ Per tant, Azara feia una visió totalment encertada d'un estadista coneixedor del que succeïa i de les necessitats i mancances en el món editorial.

Finalment es publicaren a París *els Essais sur l'Histoire naturelle des Quadrupèdes de la province du Paraguai...* (1801) i la *Historia Natural de los Pájaros del Paraguay y del Rio de la Plata* (1805). L'any 1809 es publicà a París, en quatre volums, i un atlas amb vint-i-cinc il·lustracions, els *Voyages dans l'Amérique*

⁸¹⁷ El mateix Félix de Azara assenyala en el pròleg de la publicació aquesta decisió d'anar a París.

⁸¹⁸ Carta d'Azara a Iriarte datada a Barcelona del 15/11/1800, transcrita a l'apèndix documental núm. 125. En la carta del 19/11/1800 fa constar clarament que és més fàcil publicar a París que a Espanya: «*Tu carta del 12.comienza por ellibro de mi Felix, y mi respuesta serapor el mismo tono. La obra aunque yo lo diga es buena y bien escrita, y sale delcomun delas diez mil que hai de aquellos asuntos no hai duda en que haria honor al Gobierno que lapublicase, pero yo no puedo ahora contar con esa chapuceria que vosotros llamais Ministerio de Indias, y asi estoi reducido amis propias fuerzas y manexo. Si tu hallas modo de hacer que se imprima como quera quesea tienes amplias facultades para ello. En frances me sera mas facil publicarla*». Transcrita a l'apèndix documental núm. 126. En la carta del 22/11/1800 debat qüestions tècniques amb intercanvi de parer: «*Veo quesiempre tegusta mas lahistoria Paraguaya, y me alegrfo mucho. A esteproposito debo decirte, que hevuuelto aexaminar el Mapa enquestion, yno es diminuto como yo creia, no acordandomebien de el, sino que comprenderasala provincia entera del Paraguai, con elcurso del rios &, y enotro parte estanseñaladas las inundaciones periodicas como lasdel Nilo, Orinoco &. Tengo tambien los planos de todos los principales Pueblos fundados por los Jesuitas. Quando hayas acavado tu lectura trataremos decomo hemos de publicar esta obra*». Transcrita a l'apèndix documental núm. 128. També a la del 10/12/1800, transcrita a l'apèndix documental, núm. 130. Fins i tot esmenta les dificultats per publicar a Espanya per la censura que considera de «*Clase borrical*». Transcrita la carta del 29/12/1800 a l'apèndix documental núm. 134.

Els manuscrits del *Quadupedos* havien estat quinze anys dormint a l'Institut Nacional, per això el diplomàtic decidí enviar-los a París. Vegeu la carta d'Azara a Iriarte del 29/7/1800 transcrita a l'apèndix documental, núm. 112. Vegeu els tràmits i les dificultats d'Azara per aconseguir els escrits del seu germà a les cartes datades el 2/8/1800, 16/8/1800, 18/10/1800 2/10/1800, transcrites a l'apèndix documental, núm. 113, 115, 124 i 121.

Però sobretot la cura i implicació per obtenir l'èxit en la publicació dels manuscrits del seu germà, vegeu la carta d'Azara a Iriarte del 6/10/1800, transcrita a l'apèndix documental, núm. 122.

⁸¹⁹ Consulteu la carta d'Hervàs a Azara datada a París el 5/7/1800 i la carta d'Azara a Iriarte datada a Barcelona el 13/12/1800, transcrites a Jordán 1995, doc. 237 i 243, 730-731 i 734, respectivament.

*Méridionale, par don Félix de Azara, commissaire et commandant des limites espagnoles dans le Paraguay depuis 1781 jusqu'en 1801.*⁸²⁰ Aquesta reedició ampliada és un exemple de la importància d'aquest estudi per al món intel·lectual parisenc. No obstant això, el més interessant pel nostre treball és constatar la biografia i la dedicatòria de Félix al seu germà, un poema⁸²¹ en el qual li agràia les recomanacions, idees, participació i ajut per fer realitat l'edició dels seus escrits.

Com a resultat d'aquest treball, Azara obtingué el títol d'acadèmic honorari de l'Acadèmia d'Història, i el 27 de juliol de 1802 fou nomenat soci de l'Accademia Colombaria florentina, institució dedicada a l'estudi de la ciència antiquària i la història natural.⁸²²

Coincidí aquell any amb l'arribada a París del seu germà Félix.⁸²³ El propòsit de tots dos era de no tornar-se a separar i deslliurar-se de responsabilitats polítiques i militars.⁸²⁴ Presentà el seu germà als seus amics, nobles i membres de l'exèrcit, però especialment als naturalistes, els quals no dubtaren a dur-lo a les seves acadèmies i reunions científiques.⁸²⁵ Napoleó s'apropà a través d'Azara a Félix amb el propòsit d'aconseguir informació sobre les mines de Brasil, per sí fos necessari conquerir aquest territori per proveir les seves tropes de matèria primera en cas de guerra.⁸²⁶

Un precedent d'Azara en aquest tipus de viatge, més en la línia de les ciències naturals i de la geografia física, es produí durant l'estada del diplomàtic a Madrid, l'any 1775, quan va promoure la traducció del viatge de Bowles, acompanyada de comentaris i il·lustracions. El llibre dugué per títol *Introducción a la Historia natural y a la Geografía física de España, por D. Guillermo Bowles*, editat aquell mateix any i reeditat el 1782 i 1789,⁸²⁷ i traduït a l'italià sota el seu patrocini per Francesco Milizia com *Storia naturale di Spagna cavato dalla memorie di Bowly Introduzione alla Storia*

⁸²⁰ Vegeu la importància del que significà aquest llibre a Marre 2000.

⁸²¹ Transcrit a l'apèndix documental núm. 141.

⁸²² Jordán 1995, 78-79.

⁸²³ Feia més de 37 anys que no es veien, només havien tingut ocasió de coincidir dos dies a Barcelona abans que Félix marxés cap a Amèrica i José Nicolás cap a Roma. Després del seu reencontre a París, el juliol de 1802, no se separaran fins a la mort del diplomàtic. Vegeu Castellanos 1856, 72.

⁸²⁴ «*Mi determinacion es de acabar mis dias apartado de todo empleo y manexo de Gobierno, y me disponga a partir a Italia luego que la guerra permita hacer el viage con seguridad, y que las cosas de Roma se establezcan de una manera que pueda vivirse en ella con tranquilidad, y filosoficamete en Tivoli donde tengo un casino que «delicioso» fue mi delicia en tiempos que parecia dichosos, y espero que lo sera aun con mas razon quando vivire alli con mis amigos, «olvidado» olvidando los negocios agenos, y ocupandome de cultivar mi Espiritu. Hago los mismos votos que mi grande Horacio hacia dos mil años hace: Tibur Argaeo positum Colono // Sit meae sedes utinam senectae // Sit modus lasso maris, et viarum, // Militiaequae*». Azara (1799-1804) 1847, 503.519 i 504.520, transcrit per Sánchez 1994-I, 486.

⁸²⁵ Castellanos 1849-1850, II, 240 i 295.

⁸²⁶ Fugier 1930.

⁸²⁷ Traduïda per ell, manifestava que havia trobat, al voltant del 1762, en unes mines de coure a Riotinto, una planxa dedicada a Nerva, deessa molt apreciada pels romans. Azara 1775, 35-36, i Sempere 1785, I, 177-179.

naturale e alla Geografia fisica di Spagna di Guglielmo Bowles pubblicata e commentata dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e dopo la seconda edizione spagnuola, più arricchita di note (1783). Dos volums impresos per Giambattista Bodoni a la Stamperia Real de Parma que van gaudir d'un gran ressò a Roma, en sortí una ressenya laudatòria a l'*Efemeridi Letterari di Roma* (1784).⁸²⁸

A través del viatge per la Roma de finals del segle XVIII, hem comprovat la importància dels diaris, de les cartes a amics i dels llibres de viatges per recrear l'ambient artístic i cultural d'Azara, el qual va poder transmetre als pensionats espanyols. També hem constatat una de les pràctiques més habituals de tot artista i intel·lectual que arribava a Roma: dedicar molt de temps a la contemplació de les col·leccions més importants de la ciutat, especialment les Antiguitats. Fins i tot els escriptors i altres viatgers volgueren iniciar-se en el dibuix de les peces per impregnar-se d'aquest nou concepte estètic.

Vistos tots aquests escrits, lamentem la manca d'anotacions, reflexions i sobretot diaris dels artistes catalans, especialment dels que visqueren l'entorn cultural d'Azara. Tota la informació que ens ha arribat es redueix a la correspondència oficial de tràmit burocràtic escrita a la Junta de Comerç. En la correspondència del diplomàtic s'aprecia la seva preocupació de formar adequadament els seus pensionats. Cartes dirigides al pintor Francesc Javier Ramos, al gravador Manuel Salvador Carmona, a l'impressor Giambattista Bodoni i al diplomàtic Bernardo de Iriarte, escudades en l'amistat professada a tots ells, mostrà el dia a dia, els afers més immediats i les mancances i glòries del seu cercle cultural i artístic. Justament per això, el llibre de Moratín i especialment les seves crítiques són tan importants per entendre l'aportació i la repercussió de les activitats d'Azara en el món cultural català.

Tot i aquesta manca d'informació, estem convençuts que els artistes catalans seguiren els passos repetits per tots aquests viatgers. Tanmateix, es fa evident que no estigueren a l'altura d'assimilar i portar a la pràctica l'estètica del bon gust basada en el món clàssic, que absorbia tota la ciutat i tot viatger. Tot i així, el seu aprenentatge acadèmic classicista contribuí conceptualment al canvi estètic cap a la introducció del corrent del neoclassicisme a Catalunya.

Azara sempre s'interessà per donar a conèixer el més rellevant d'Espanya. Entre els seus papers es trobà una estadística monumental, o apunts que descrivien alguns dels seus monuments més representatius, els quals eren comparats amb altres d'italians. Aquests documents foren un projecte d'Azara que intentà dur a terme després de la seva

⁸²⁸ *Efemeridi Letterarie di Roma*, v. XIII, núm. VIII, 21 de febrer de 1784, 61-63. Ciavarella 1979, 22/8/1782 i 12/12/1782, 63 i 71, i García Portugués 2000, 76.

primera ambaixada a París. Consistí a fer un recorregut per tot el territori destacant-ne els edificis i les obres d'art, d'acord amb les pautes europees dels llibres de viatges.⁸²⁹ Aquesta no fou la primera iniciativa d'Azara, de fet, com ja hem esmentat abans, col·laborà amb Francesco Milizia facilitant-li dades d'artistes i de les seves obres, a fi d'incloure-les dins *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs* (1781) i a la tercera edició de les *Memorie degli Architetti* titulada *Les Memorie degli Architetti Antichi e Moderni*, també coneguda com *Architetti antichi e moderne* (1781).⁸³⁰ Pretenia mostrar a Europa que a Espanya també hi havia obres d'art d'alt nivell, dignes de ser considerades pels viatgers de *Le Grand Tour*.

En general, aquests viatgers estetes, literats i artistes vingueren de tot Europa i introduïren el nou corrent estètic, i, per consegüent, l'interès a conèixer el passat del propi país. Els viatgers espanyols no foren aliens a aquest ambient i descriviren el seu passat més gloriós, amb il·lustracions dels edificis i monuments més representatius. Ho van fer d'acord amb els postulats academicistes i neoclàssics basats en la recerca de la classicitat grega i romana. Aquesta tendència s'estengué ràpidament fins a adaptar-se al romanticisme, i els artistes es sentiren seduïts per les manifestacions artístiques del gòtic.

2.4. Catalunya dins els llibres de viatges d'Espanya

El desig de rescatar del passat els esdeveniments històrics i artístics més rellevants, els quals, com ja hem assenyalat, tingueren com a base els llibres d'aquests viatgers preocupats pel *vero e bello* de l'Antiguitat clàssica a Espanya, i concretament a Catalunya, significà la incorporació d'intel·lectuals i artistes per emprendre la tasca documental.

Novament, les mencions a alguns viatgers contemporanis a Azara constitueixen una font fonamental on s'ha de recórrer abans d'endinsar-nos en els llibres de viatges espanyols del segle XIX. Isidoro Bosarte, Antonio Ponz, Leandro Fernández de Moratín i Nicolás de la Cruz y Bahamonde després d'haver ressenyat les activitats promotores del nostre diplomàtic, es dedicaren a catalogar els vestigis de l'Antiguitat i els

⁸²⁹ Castellanos 1849, II, 249; Arco 1949, 275.

⁸³⁰ Correspondència entre Azara i Llaguno, s.d. a l'entorn dels anys 80, transcrita per Salas, 1946, 102-109.

A més de patrocinar aquesta tercera edició de Francesco Milizia, Azara també es preocupà a fer arribar a l'arquitecte italià les descripcions i crítiques realitzades pel seu amic Eugenio Llaguno, dades sobre l'arquitectura i arquitectes espanyols que finalment seran el punt de partença dels quatre volums publicats l'any 1829, gestionats per Ceán Bermúdez, que duren pel títol *Noticias de los arquitectos y la arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo. Sr. Eugenio Llaguno ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*.

monuments i edificis més paradigmàtics d'Espanya. S'interessaren a descriure algunes de les peculiaritats de cada indret, i en concret, les corresponents a Catalunya, seguint les pautes d'aquest esperit il·lustrat que anava configurant el denominat per la història de l'art *estil neoclàssic*.

Isidoro Bosarte, com a conseqüència de la seva estada a la ciutat comtal l'any 1785, publicava la *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona* (Madrid 1786), i Antonio Ponz es documentà en aquest escrit per redactar el seu capítol dedicat a Barcelona en el seu *Viage por España*.⁸³¹

Aquesta dissertació és un exemple més de llibre de viatges. Bosarte descriu els principals monuments, edificis i col·leccions de la ciutat, acompanyat d'artistes i dels prohoms del món cultural barceloní. Enregistra edificis i obres que estaven d'acord amb el nou gust artístic, i rebutja d'altres encara ancorats en el barroc.

L'estada de Bosarte a la ciutat suposà l'establiment d'unes relacions molt bones entre el secretari de la Real Academia de San Fernando i el director de l'Escola de Barcelona, Pasqual Pere Moles, un bon gravador, de qui destacà la seva reproducció del mosaic de l'antiga església de San Miguel Arcàngel de Barcelona.⁸³² Visità altres llocs com el carrer de la Boqueria i la plaça de la Trinitat de Barcelona, on se situava l'antic amfiteatre romà, i els banys públics romans, acompanyat de l'industrial Joan Pau Canals Martí, baró de la Vallroja (1739-1786). Tots aquests punts referencials de l'Antiguitat clàssica també foren esmentats per Antonio Ponz.⁸³³ Amb Joan Soler i Faneca (1731-1794), l'arquitecte responsable de la remodelació de l'edifici Llotja, anaren a veure els aqüeductes romans.⁸³⁴

Altres aportacions teòriques de Bosarte a les arts catalanes de gran difusió estètica foren les *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos*. (Madrid, 1790);⁸³⁵ el *Viage artístico á varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen* (1804); també els escrits de la seva gestió a la Real Academia de San Fernando i la seva reforma al pla d'estudis, una actuació que afectà

⁸³¹ Ponz 1772-1794; García Melero 1990, 342.

⁸³² Bosarte 1786, 77-109; donat a conèixer per Subirana 1985, 138-139, i transcrit per Triadó-Subirana 2002, 921.

⁸³³ Bosarte 1786, 73-74 i Ponz 1772-1794, volum XIV dedicat a Catalunya editat el 1788, 77-79; Triadó-Subirana 2002, 922.

⁸³⁴ Bosarte 1786, 74; Triadó-Subirana 2002, 922.

⁸³⁵ Aquesta obra figura en la biblioteca privada de Moles (Subirana 1985, 316) i en el fons bibliogràfic de l'Escola (Izquierdo 1810 i BC, AJC, lligall XII, 45, 5). Les dues fonts foren esmentades per Triadó-Subirana 2002, 7.

directament l'Escola de Dibuix,⁸³⁶ i per últim una publicació anònima correctament atribuïda a Bosarte en el *Diario de Barcelona del Discurso sobre la Restauracion de las Bellas Artes de España* (1794), o síntesi del seu pensament estètic.⁸³⁷ Tots aquests textos, alguns dels quals hem esmentat al llarg d'aquest treball, presenten una clara influència del dogmatisme acadèmic afí al nou gust descrit i defensat per Azara a les *Obras de Mengs* (1780),⁸³⁸ així mateix són un exemple manifest de quins foren els monuments, els edificis i els vestigis de l'Antiguitat clàssica més significatius.

El *Viage de Espanya* d'Antonio Ponz seguia les pautes d'altres llibres de viatges europeus ressaltant tot allò més paradigmàtic del país pel fet de considerar-ho un punt d'atracció dels viatgers. Com hem vist, a més a més, Ponz aprofità per detallar les activitats d'Azara com a erudit, mecenes i col·leccionista, un espanyol conegut arreu d'Europa i, tal com hem apuntat abans, un intent o missatge d'incitar altres il·lustrats a emular els seus passos com a protectors de les arts.

Pedro Rodríguez Campomanes intervingué directament com a patrocinador del *Viage de España* d'Antonio Ponz. Inicialment la recerca consistí a recórrer col·legis jesuïtes de l'Espanya meridional per descriure i distingir les obres que podien servir de models als joves alumnes de les acadèmies i per a l'estudi dels professors.⁸³⁹ Finalitzà aquesta missió l'any 1771, però el viatge continuà de comú acord entre Campomanes i Ponz amb l'objectiu de dibuixar els monuments més emblemàtics, tant romans com d'etapes posteriors vinculats amb la història antiga i moderna del país.⁸⁴⁰ A Roma, la febre per les restes antigues es materialitzà amb el gran nombre d'excavacions posades en marxa. Espanya rebé aquest impuls amb el seriós desig de recuperar el passat clàssic i registrar-lo en els llibres.

Ponz dedicà el volum catorzè a destacar les bel·leses de Catalunya. Així mateix donava informació de la Llotja com a institució dedicada a educar en el bon gust: «...ya hay una escuela de Dibuxo, de la qual es Director D. Pasqual Pere Moles, individuo de

⁸³⁶ *Algunos puntos tocantes a la Academia que se hacen presentes al S.or Viceprotector*, 19 de junio de 1792 (ARASF, 1, 18-12); *Acuerdo de la Junta particular de 1º de Julio de 1792* (ARASF, 1, 18-17); *Acta de la Junta extraordinaria para el arreglo de los estudios de la academia celebrada en 28 de Octubre de 1792* (ARASF, 1, 18-14), i l'*Informe* crític sobre la decadència en l'ensenyament acadèmic d'Isidoro Bosarte de 20 d'agost de 1796 (ARASF, 1, 16-22): transcripció parcial d'aquests documents a Ruiz Ortega (1986) 1999, 408-410; 420-423 i 431-433.

⁸³⁷ *Diario de Barcelona* 1794, atribució i transcripció per Subirana 1996, 37-42; Subirana 2000-II, 185-188, i íntegrament publicat a Triadó-Subirana 2002, annex documental.

⁸³⁸ D'aquesta tasca dogmàtica de Bosarte en parlarem en la part següent dedicat a l'Acadèmia de San Fernando, com a receptora del nou gust estètic.

⁸³⁹ Carrete 1978, 166.

⁸⁴⁰ Una carta d'Antonio Ponz adreçada a Campomanes el 2 d'agost de 1772 des de Càceres descrivia la grandesa dels monuments romans trobats a la ciutat de Mérida. Ponz la comparava amb Herculà i Palmira i s'admirà de com el romans havien estat capaços de conèixer tan bé la importància d'aquest indret, fins a arribar a denominar Extremadura *Castrum Cereris* pels seus «*bellos monumentos antiguos*». Transcripció de la carta a Carrete 1978, 179-180, núm. XI.

la Real Academia de S. Fernando &c. Con el primario objeto de extender el buen gusto en la juventud, para que se logren buenas, y elegantes formas, según esta se vaya aplicando á las manufacturas de todas especies, que aquí se trabajan». Aquestes paraules tenen afinitat amb els escrits de Bosarte de l'any 1785.⁸⁴¹

A través de Ponz, novament descobrim aquest intent per localitzar les obres de Mengs, paradigma de l'estètica del bon gust dins el món acadèmic. S'interessà pel col·leccionisme barceloní i localitzà algunes de les obres del pintor: *«un retrato suyo y una Nuestra Señora leyendo en un libro, que parece don Onofre Gloria, cónsul de Malta en esta ciudad. La Nuestra Señora se la regaló Mengs a un discípulo suyo llamado Ramón Cantallops, y el retrato se lo envió desde Roma al expresado cónsul*». També retratà l'intendent Felipe Castaños *«esto es, la cabeza, pues lo demás lo acabó otro pintor*».⁸⁴²

Més endavant enumerava cadascuna de les escultures i retaules arquitectònics a la Seu Nova de Lleida, realitzats per l'acadèmic Juan Adán, professor de la Real Academia de San Fernando.⁸⁴³ Ponz també assenyalava l'escultor com l'ideòleg d'algunes obres i la seva participació en dos retaules en el palau episcopal de Lleida. Així mateix detallava l'infortuni del *Retaule de l'altar major* cremat durant l'incendi que es produí a la Seu Nova, tema que aprofità per suggerir la utilització de marbres i estucs en comptes de la fusta: *«Este y otros incendios de altares de madera, que frecuentemente suceden deberían bastar para que los que los costean asegurasen mejor en adelante su duración y la mayor decencia de los templos, empleando en ellos mármoles de mezcla, de que tanto abunda España, o mandándolos hacer de estuco*».⁸⁴⁴ Per finalitzar, Ponz es lamentava de no haver trobat pintures a la catedral.

Una altra proposta que partí d'una idea inicial proposada per Mengs, secundada per Ponz i defensada per Floridablanca, fou la de donar a conèixer la col·lecció reial per a glòria de les belles arts espanyoles i mostrar el seu nivell a altres galeries i gabinets europeus. Així ho va fer constar Ponz en el volum VI del seu viatge: *«Sería empresa plausible el grabar esta y otras excelentes obras de tantos autores clásicos extranjeros y nacionales como hay en España, ignoradas de todo el mundo, y por consiguiente mucho menos acreditadas de lo que merecen*». Seguidament assenyalava tenir gravadors competents per dur a terme l'empresa i suggeria *«Si se grabasen las pinturas*

⁸⁴¹ Ponz 1772-1794, 36; informació basada en Bosarte 1785; Triadó-Subirana 2002, 8.

⁸⁴² Ponz 1772-1794, vol. XIV, Carta II, 1237, núm. 14-15.

⁸⁴³ Va estar a Roma amb Azara i abans d'instal·lar-se a Madrid passà per la capital lleidatana, on deixà la seva empremta renovadora del bon gust en les arts. Sobre aquesta qüestió vam publicar una síntesi a García Portugués 2003, 629-650. Tornarem a aquest tema en el capítol de l'escultura a Catalunya en la part II d'aquest treball.

⁸⁴⁴ Ponz 1772-1794, vol. XIV, Carta VI, 1279, núm. 17.

*del Escorial, las de los Palacios Reales, y otras muchas ¡quánta reputación y utilidad se lograría en esta línea!».*⁸⁴⁵

L'epistolari de Moratín descriu el seu pas per Barcelona quan inicià el seu viatge per Europa. Des de Montpeller escriví una carta a Juan Ceán Bermúdez el 20 de març de 1787 destacant les pintures d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1809): «*Vi las pinturas de Viladomat, en el claustro de S.Francisco; y en verdad que Mengs tenía sobradísima razón de decir que, en su tiempo, era el mejor pintor de Europa*». Està clar que el literat se sumava a les apreciacions d'Antonio Ponz, impressions escrites l'any 1785, malgrat que aquestes no foren publicades fins al 1788 en el seu llibre *Viage de España*, a les quals més tard s'afegiria Ceán Bermúdez en el seu *Diccionario* (1800).⁸⁴⁶

Després de situar el teatre a Barcelona en un nivell lamentable, li va sorprendre molt agradablement la visió del mar. També feia esment d'algunes construccions i l'urbanisme posat en marxa, projectes, segons paraules de Moratín, dignes de ser considerats: «*Se están haciendo dos grandes edificios; uno es la Aduana, y el otro la Lonja. El primero no me gusta nada; el segundo es muy regular, grandioso, de buen gusto. Dicen que se trata de hacer algunas fuentes públicas con buenos diseños; bien es menester que se hagan, y servirán de mucho adorno a la Ciudad*». Els mateixos edificis els havia descrit Antonio Ponz i més endavant Nicolás de la Cruz y Bahamonde ho va fer en el seu *Viage de España, Francia e Italia* (1806), on proporcionava informació concreta dels artistes participants.⁸⁴⁷

Sobre el viatger Cruz y Bahamonde ens havíem referit en el volum IV perquè en aquest es tractava l'ambient cultural d'Azara. Ara ens introduïrem en el primer volum dedicat a Espanya, des d'Ocaña fins a la Jonquera, i concretament el capítol IV, centrat en el país català.⁸⁴⁸

Iniciava el viatge per la ciutat fundada per Carles III, San Carles de la Ràpita, visitant l'edifici utilitzat com a llotja i l'església. De Tortosa, els Alfacs i Amposta, en destacava els assentaments romans, fins a arribar a Tarragona. De la colònia romana descrivia les seves antiguitats clàssiques i els edificis o monuments més interessants per a la història d'Espanya, com la Torre dels Escipions erigida en honor a Gneu Escipió i Publi Corneli Escipió.⁸⁴⁹

⁸⁴⁵ Ponz 1772-1794, 1776, vol. VI, 130-132, transcrit per Rose 1981, 175.

⁸⁴⁶ Ponz 1947, XIV, 1227-1228 i Ceán 1800, V, 236-238. Aquesta coincidència de criteris és citada per Andioc 1973, 45 n.7.

⁸⁴⁷ Ponz 1772-1794, 1219-1233; Cruz 1806, I,123.

⁸⁴⁸ Beu de les fonts bibliogràfiques de la *Historia General de España* del pare Juan de Mariana, i de les fonts històriques i arqueològiques de la *Historia Sagrada* (1769) del pare Enrique Flórez. Per descriure els monuments seguí la ruta del *Viage de España* d'Antonio Ponz i per apropar-se a la situació comercial i econòmica de Catalunya recorre al *Llibre del Consolat del Mar* d'Antonio Capmany. Cruz 1806, 87-91.

⁸⁴⁹ Cruz 1806, 87-88.

Dels fragments de l'amfiteatre i del circ feia palès el seu estat de conservació: «*aun se ven fragmentos del anfiteatro á la orilla de la mar, en dos órdenes de arcos, los inferiores mas baxos: se distinguen las gradas [...]. Del circo apenas quedan señales, habiéndose fabricado dentro de él muchas casas*». Fora de la ciutat informava de l'estat de l'aqüeducte: «*El antiguo aqüeducto romano conducia el agua desde Pont de Armentera por el espacio de seis á siete leguas hasta Tarragona. El señor Arzobispo don Joaquin de Santiyan y Valdivieso fue uno de sus principales restauradores; y últimamente se trabaja en él con la mayor actividad, baxo los auspicios de su digno sucesor el señor Armasiac*».⁸⁵⁰



31. Fragment d'una de les fonts situada a l'escalinata de la catedral de Tarragona.

En apropar-se a la catedral de Tarragona ens presentava unes fonts piramidals: «*...Las obras útiles eternizan la memoria de los que las emprenden. Al pié de la alta gradería, que da ingreso á la catedral [Tarragona], han colocados dos fuentes de mármol amarillo en forma piramidal (d.1798)*»,⁸⁵¹ de les quals només en resten les bases, tipologia que ja era molt utilitzada per Canova. La descripció de la catedral de Tarragona desvetlla l'incipient interès pel gòtic: «*En materia de templos la catedral es lo único que hay que ver en la ciudad. Aunque su construccion es gótica*».⁸⁵² Aquest «*aunque*» és una mostra del pes estètic del neoclassicisme, però també indica els primers passos cap al romanticisme, ja que té en compte el passat medieval.

En els altars de les capelles de la catedral de Tarragona distingia les obres realitzades en marbre, observació que seguia la línia traçada per Ponz quan preferia les pedres a la fusta: «*Los altares de las capillas tambien son ricos de mármoles; pero con singularidad está adornada de pilastras de órden compuesto. El arquitecto fue Don Josef Prat, quien hizo algunas figuras de virtudes que se ven allí. Don Carlos Salas esculpió los baxos relieves, é hizo la santa del altar [Santa Tecla], y otras figuras*».⁸⁵³ També esmentava la participació de diferents artistes en les pintures, escultures i retaules de la catedral.

Cruz passà pels pobles de les vores del Gaià: Altafulla, Torredembarra, i Creixell, descrites com a vil·les de pescadors i de comerç marítim. A Barà s'entretingué per singularitzar-ne l'Arc: «*Poco mas adelante, tres leguas de Tarragona, encontramos*

⁸⁵⁰ Cruz 1806, 89-91.

⁸⁵¹ Cruz 1806, 91 n. 1.

⁸⁵² Cruz 1806, 92.

⁸⁵³ Cruz 1806, 94.

*un arco que llaman de Bara, especie de portada antigua de piedra, de bella arquitectura; quatro pilastras, dos por cada lado, al parecer corintias lo adornan. El arco descansa sobre dos bases bien proporcionadas. En el friso se lee: EX TESTAMENTO. L.LICINI. L. F.SERG. SVRAE.CONSECRATVM. Se cree del tiempo de Trajano».*⁸⁵⁴

Altres pobles de pescadors com Roda, San Vicenç, Calafell, Cunit i Cubelles hi són esmentats fins a arribar a les florents Vilanova i Sitges, de les quals destaca el comerç ultramarí.⁸⁵⁵

L'atrauen els orígens i els vestigis romans de Barcelona: «*Las obras romanas que se observan en la ciudad, como son las seis columnas corintias istriadas, restos de algun magnífico edificio, que se ven en la calle del paraíso; las cloacas para la limpieza dela ciudad i las ruinas de los baños: los vestigios del aqueducto y los antiguos muros, son claros indicios de que hacia figura entre los romanos*». Distingeix alguns possibles assentaments perduts en el temps com és l'amfiteatre, basat enterament en la hipòtesi de Ponz: «*Tambien se cree que tuviese anfiteatro Don Antonio Ponz presenta un diseño de dicha colonada, y un juicioso y comprendioso discurso sobre su destino, y el tiempo mas ó menos, baxo del imperio romano, en que pudo haberse hecho*». Aquesta reflexió es fonamenta en les úniques inscripcions romanes trobades a Barcelona «*son dos dedicaciones hechas por los magistrados, la una á Claudio, y la otra á Aureliano, de donde añade, que pudo haber sido obra de aquella edad, y que la ciudad, por este beneficio manifestase su especial reconocimiento á estos dos príncipes, mas que á ninguno de sus predecesores*».⁸⁵⁶

Tot seguit parla de l'ocupació goda, de la invasió dels califats àrabs, i arriba al període comtal, moment marcat per l'inici del comerç marítim i del consegüent benestar social obtingut mitjançant les activitats mercantils amb les Índies. Aquesta situació d'enriquiment es manté durant segles, i comporta un augment demogràfic, l'aparició de la figura del burgès i d'una classe governant i poderosa amb:

«buenas casas, construidas con un patio á la entrada, y en lo interior piezas muy espaciosas, con torres ó miradores, y muchas con azoteas por lo comun tienen tres, quatro y cinco altos. Ponz recomienda la casa de Dusai, en la calle de Regomir. Seguramente hay otras mejores La de Amat, virrey que fue de Lima, no tiene gusto en la arquitectura, ni la mejor distribucion, y le falta un jardin. Algunos grandes como Medinaceli, Villafranca heredero de Cardona, Uceda &c. Conservan aquí sus antiguas

⁸⁵⁴ Cruz 1806, 100.

⁸⁵⁵ Cruz 1806, 101.

⁸⁵⁶ Cruz 1806, 109.

*casas, como sucede en otras principales ciudades: se nota en ellas cierta mezcla de gótico, según el gusto de aquel tiempo».*⁸⁵⁷

Tot i aquesta esplendor, Cruz no ignora les parts lletges, amb els carrers descuidats, desnivellats, incòmodes i de diferents amplades, que l'apropen a la bellesa de la plaça del Palau i a la catedral «*que es del gusto gótico, es un templo magnífico*». L'església de Santa Maria del Mar és qualificada d'«*edificio raro por su construccion sobre pilares muy delgados, que sostienen arcos bien elevados*» en comparació amb «*La del Pino, y la que era antes de los Jesuitas, son regulares*».⁸⁵⁸ Novament Cruz valora els edificis gòtics, sobretot quan descriu l'església del Pi: «*está sepultado, en la capilla de San Miguel, el célebre pintor Viladomat como se observa en su epitafio. En el primer claustro de San Francisco hay varias pinturas de dicho autor, que representan la vida del Santo: aprendió la perspectiva con Viviena. En su tiempo Viladomat, respecto la decadencia de las artes, debía ser considerado; pero en el dia, atendiendo al fino gusto de ellas en España, sus pinturas no pasan del mediocre*». Cruz demostra ser un home del neoclàssic, que expressa un canvi de gust en apreciar la mediocritat de les pintures de Viladomat, allunyat del criteri de Mengs i de Ponz.

De l'església de la Mercè destaca: «*un buen retablo; el claustro es magnífico, está circuido de columnas dóricas de mármol negro en la parte inferior y en la superior dobles jónicas*».⁸⁵⁹ Així deixa clara la seva posició seguint les prioritats dels ordres constructius de Vitruvi. L'especial atenció a l'ordre dòric accentua la seva fidelitat a l'estètica defensada per Milizia i Azara. Torna a manifestar aquesta inclinació pel dòric en l'elogi de les quatre pilastres dels cossos alts de la Duana. Així mateix en descriu la decoració, les parts que integren l'edifici, la seva distribució i les pintures de l'antesala que representen successos gloriosos de la vida de Carles III i d'altres homes il·lustres, com ara la conquesta de Mèxic per Hernan Cortés o els passatges de Don Quixot. Finalment distingeix el comte Roncali com a director de l'obra finalitzada l'any 1790.

Qualifica el consolat d'edifici magnífic d'acord amb el criteri neoclàssic imperant. Ressalta l'entrada principal i la portada guarnida amb columnes d'ordre toscà i jònic en el segon nivell. Detalla les escultures que coronaven l'edifici de Llotja i els escultors que les realitzaren, les quals coneixem a través de la nota a peu de pàgina introduïda per Cruz:

«Hay seis estatuas que deben adornar este frente.en las tres primeras se representa: la España, según la idea que observamos en las medallas antiguas: un héroe fenicio, poblador e introductor del comercio

⁸⁵⁷ Cruz 1806, 117-118.

⁸⁵⁸ Cruz 1806, 119-120.

⁸⁵⁹ Cruz 1806, 120-121.

*con sus naturales: la isla de Rodas, figura alegórica, por no haberse encontrado en la historia el nombre de algun personaje ilustre de los que vinieron de aquella isla a Cataluña. Estas tres las hizo el escultor don Francisco Bover; académico de mérito de San Carlos y teniente director de la de Barcelona. Las otras tres son obra de don Manuel Olivé, representan: Amilcar Barcino, fundador de Barcelona: Cartago, por los favores que recibió este país baxo aquella república; y la annona pública, ó sea la abundancia que trae el comercio».*⁸⁶⁰

Encara que indica que no està acabat i observa algun defecte en els dos angles del pati per haver intentat conservar les parts antigues. Del cos baix on hi ha el saló gòtic, no expressa cap criteri. N'esmenta l'arquitecte Joan Soler i el seu fill Tomás Soler i Ferrer (s.XVIII-XIX) com a continuador de l'obra després de la mort del pare. No obstant això, valora el treball dels deixebles «*En la Academia de bellas artes, que ocupa la parte alta, hay algunos premios que manifiestan el desempeño de varios escolares; y la aptitud del genio catalán en la pintura, como en todo*».⁸⁶¹

Destaca altres edificis com la Casa de la Audiència, l'Arxiu de la Corona d'Aragó, la Casa del General i la casa de «*Don Jayme Salvador hay un gabinete de historia natural con una buena colección de producciones de los tres reynos animal, mineral, y vegetal; en la de Pinós se hallan algunas esculturas de mérito entre ellas la de Augustus Pater, y el baxo relieve de Priscila*». Descriu Montjuïc, el castell, les drassanes, la Barceloneta i el barri l'església de Sant Miquel, les muralles, les rambles, els passeigs, la vista de Barcelona i de la Casa del General. També hi són esmentats els hospitals, teatres, hospicis, acadèmies i els nombrosos convents religiosos.⁸⁶²

Continua el seu viatge per les fàbriques de Montserrat, i parla del comerç del cotó amb Amèrica. Segueix el camí de Girona cap a la Jonquera, passant per Figueres i Roses. Fa una parada a Mataró per contemplar les pintures de Viladomat, i «*fora una casería que llaman la Havana, y poco mas adelante otra con el nombre de las Animas*»,⁸⁶³ i s'atura a les poblacions de Vilassar, Caldetes i Arenys de Mar per les seves activitats comercials i industrials.⁸⁶⁴

A la primera meitat del segle XIX hi hagué una proliferació de llibres de viatges d'Espanya i concretament de Catalunya que obeïren a un interès generalitzat per constatar un passat esplendorós. Llibres en els quals es recollia tot el patrimoni del país, monuments, palaus, col·leccions, obres d'art i vestigis de l'Antiguitat clàssica, amb la intenció de donar-lo a conèixer a Europa.

⁸⁶⁰ Cruz 1806-1807, n.1,123-124, fragment donat a conèixer per Triadó 1998, 114.

⁸⁶¹ Cruz 1806-1807, 124.

⁸⁶² Cruz 1806, 126-135.

⁸⁶³ Cruz 1806, 150.

⁸⁶⁴ Cruz 1806, 151.

Dels viatgers espanyols s'han seleccionat justament aquells que hem considerat bàsics per recrear l'ambient de transformació estètica que es visqué a Catalunya, des d'una concepció neoclàssica a la incorporació gradual dels primers símptomes romàntics. Així, vam adonar-nos que els primers romàntics es formaren en les escoles i acadèmies assimilant aquesta passió per l'Antiguitat clàssica i després reorientaren les seves fites cap a l'art més seu i més proper. Per tant, el nou corrent romàntic no rebutjà el neoclassicisme, però sí que fou contrari a l'actitud racional dels acadèmics, i en els seus escrits es detecta l'oblit i el menyspreu per les imatges barroques, tot seguint els conceptes academicistes.

En la *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña y de su casa Lonja* (1837), Lluís Bordas exaltava la labor de la Junta de Comerç a Catalunya.⁸⁶⁵ Després d'historiar els orígens de la ciutat i del comerç a Barcelona, descrivia l'edifici de Llotja, les seves fases i transformació, i continuava fent un detall i identificació de les obres que trobava a cadascuna de les dependències. També explicava les diverses disciplines que s'hi impartien, quins estudis es realitzaven i a qui anaven dirigits. Aquest llibre constitueix en si mateix un document valuós com a font documental impresa perquè coincidí en el temps amb la recerca de les columnes al carrer Paradís i de les muralles romanes. Per tant, recollia totes les discrepàncies històriques que anteriorment suscitaren aquests vestigis arqueològics i els últims estudis de l'arquitecte Antoni Celles.⁸⁶⁶ També recopilava altres fonts impreses per identificar i datar el mosaic de l'església de Sant Miquel⁸⁶⁷ i, sobretot, ponderava la tasca altruista de l'Escola barcelonina per formar i exercitar en l'estudi, fomentar l'aplicació i estimular els seus deixebles.⁸⁶⁸

La visió de Catalunya a *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865) sorgí de l'entesa entre el promotor Francesc J. Parcerisa i Boada (1803-1876), autor dels dibuixos de l'edició i Pau Piferrer, l'escriptor del text dels dos primers volums dedicats a Catalunya. Obra romàntica pel seu contingut literari, en la qual participaren, a més de Piferrer, Josep Maria Quadrado, Francesc Pi i Margall i Pedro de Madrazo. L'atzar no intervingué en la selecció d'aquest llibre en el nostre estudi, ans al contrari, ens acosta a

⁸⁶⁵ Obra patrocinada per la Junta de Comerç. «*Europa entera no tiene una capital de provincia que sostenga cátedras de ciencias exactas y bellas artes en igual número y con igual esplendor que la casa Lonja de Barcelona*», Bordas 1837, pròleg.

⁸⁶⁶ Per tractar les columnes parteix de la proposta d'estudi que va suggerir Isidoro Bosarte en *Viage artístico...* (1786) (Bosarte 1804), en la publicació errònia de Pròsper de Bofarull en *Los condes de Barcelona vindicados ...* (Bofarull 1836). Finalment accepta l'estudi d'Antoni Celles pels seus coneixements adquirits de l'Antiguitat a Roma. Consulteu la *Memoria sobre el colosal Templo de Hércules de Barcelona* (1835) de Celles a Bassegoda 1974, 81-83, i Bérchez 1981-II, LXXXIII.

⁸⁶⁷ Cita les fonts: Ponz 1772-1794; Capmany 1779-1792; Bosarte 1790, i la *Memoria* de Celles de 1835.

⁸⁶⁸ Subirana 2000-II, 200.

les fonts bibliogràfiques precedents que ens permeten fer un estat de la qüestió bibliogràfic a fi de localitzar on s'inspiraren els seus autors i, alhora, trobar la seva traça en altres llibres que seguiren aquesta línia.

Al darrere dels *Recuerdos de España* hi havia publicacions del segle XVIII i de l'inici del XIX a les quals van recórrer. Entre aquestes tenim: el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806); el *Picturesque Views in Spain* (1837) de Roberts; el *Viage de España* d'Antonio Ponz (1776); el *Viage literario* de Villanueva (1803-1852), i el *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen*, d'Isidoro Bosarte (1804), del qual només es publicà el volum corresponent a Segòvia, Valladolid i Burgos.

Els textos de Piferrer en *Recuerdos...* són un viatge històric i artístic, on la nostàlgia és present i constant en la visió de les ruïnes i les restes d'arquitectura medieval, palpable en les litografies de Parcerisa. Hi ha rigor científic i les descripcions són minucioses i ajustades al monument. Es reeditaren els dos volums dedicats a Catalunya, l'any 1884, per Pau Piferrer i Francesc Pi i Margall. En aquest cas no es limitaren a donar dades i testimonis del que consideraven més rellevant, sinó que també aportaren el seu parer d'acord amb la tendència del moment per donar a conèixer el més important del seu país, Catalunya. Són especialment dignes les pàgines dedicades als vestigis romans de Barcelona. Incideixen en els treballs de conservació i restauració, faciliten la localització de la documentació de les obres i incorporen les seves opinions.

En segle XX s'editava la versió en català de Pau Piferrer, cenyida només a Barcelona, amb el títol *Records i belleses de Barcelona* (1932), basada en el primer volum dedicat a Catalunya: «Principado de Cataluña I. Comprende las Provincias de Barcelona, Gerona, Tarragona y Lérida» dels *Recuerdos y Bellezas de España* (1839).

El Museo de Familias (1838-1843) de Bergnes de las Casas pot ser considerat una obra coetània de los *Recuerdos...* S'ha assenyalat que la diferència més remarcable entre els dos la constitueixen el contingut i el llenguatge emprat «frente al reposado y contenido texto de aquellos, propia del hombre ilustrado, Piferrer [...] se muestra entusiasta y poético, y menos ajustado a la letra del Monumento».⁸⁶⁹ Piferrer no s'interessà per qüestions econòmiques i socials com va fer Antonio Ponz i, separant la utilització de textos clàssics i fonts de l'època, rememorava l'ambient il·lustrat d'Azara en citar: Estrabó, Pausànias, Tàcit i Cèsar, i dels moderns, Ceán Bermúdez, el pare Flórez, Jovellanos i Llaguno.

Lligades a *Recuerdos de España* sorgiren publicacions posteriors, entre les quals destaquen: «*J. Pérez Villamil España Obra pintoresca...* (Barcelona, 1842); *F. de Paula*

⁸⁶⁹ Maestre 1984, 92.

van Halen España pintoresca y artística (*Madrid, 1844*); *Amador de los Ríos* Sevilla pintoresca... (*Sevilla 1844*) i Toledo pintoresca... (*Madrid, 1845*); *Albiñana y de Borrás* Tarragona monumental... (*Tarragona.1849*); *Pi i Arimon* Barcelona Antigua y Moderna... (*Barcelona, 1854*); *Falcón Ozcoidi* Salamanca Artística y Monumental... (*Salamanca, 1867*)». ⁸⁷⁰

Alguns d'aquests llibres formen part de la bibliografia consultada per a aquest treball, inclòs els *Recuerdos de España*. Alguns perquè són una exposició i crítica de les propostes estètiques difoses per Azara o perquè aporten informació de les seves activitats de col·leccionista i de mecenes. D'altres perquè recreen l'ambient artístic català del final del segle XVIII i l'inici del XIX. En el primer cas, trobem els viatges de Ponz i de Bosarte, en el segon cas, les edicions de Piferrer (1839) i de Pi i Arimón (1854).

Dins d'aquestes obres editades darrera l'èxit dels *Recuerdos...*, té un especial atractiu l'edició de *España obra pintoresca...* (1842) de Francesc Pi i Margall, perquè les il·lustracions foren a càrrec d'Antoni Roca, un deixeble de l'Escola de Barcelona seguidor de l'estil marcat per Pasqual Pere Moles al final del segle XVIII, quan ben bé ja havia avançat mig segle XIX. La calcografia de l'edifici de Llotja és un bon exemple d'aquesta reminiscència del passat. ⁸⁷¹

Sens dubte, per conèixer l'ambient cultural de la Barcelona a mitjan segle XIX i el desig dels barcelonins de fer reviuire el seu passat gloriós, la *Barcelona Antigua y Moderna, ó descripcion é historia de esta ciudad desde su fundacion hasta nuestros dias* (1854) d'Andrés Avelino Pi i Arimón és una obra cabdal. La ciutat és descrita per barris i s'hi detallen els monuments, els edificis més notables, els mercats, els cementiris i els vestigis o les restes clàssiques. Més interessant és la informació sobre les diferents activitats culturals i les associacions creades durant aquest segle en diversos camps, des del científic al literari i artístic, i s'esmenten les escoles privades i públiques, els museus i les biblioteques, els col·leccionistes. També és remarcable la llista d'artistes, filòlegs i literats nascuts a Barcelona, indicats junt amb les seves obres més importants. ⁸⁷²

⁸⁷⁰ Síntesi de Maestre 1984, 92.

⁸⁷¹ Vegeu la il·lustració a Subirana 2000-II, 212. Tema al qual tornarem en el capítol dedicat al gravat català en la part III d'aquest treball.

⁸⁷² Al llarg d'aquesta obra hem pogut deduir i, així mateix, consta en algunes pàgines que Pi i Arimón comptà amb la col·laboració de Pau Piferrer i Fàbregas, el promotor de *Recuerdos y Belleza de España*, 1884 (sembla ser que l'edició dels volums dedicats a Catalunya van sortir abans, perquè en la pàgina 274 Pi i Arimón citava aquesta obra). També utilitzà les publicacions de Capmany 1779-1792 i Bordas 1837, i per al catàleg d'artistes el *Diccionario...* de Ceán 1800 i les *Noticias de los arquitectos y la arquitectura en España*, d'Eugenio Llaguno 1829.

En la *Tarragona monumental* (1849), de Joan Francesc Albiñana i Borrás, hi participà l'especialista en arqueologia hispana Antoni de Bofarull i Roca.⁸⁷³ Les referències al món de l'Antiguitat clàssica hi són constants, i la protagonista és la ciutat de *Tarraco* d'arrel romana. Tot i ser una edició del període en el qual es reviu el món medieval amb intensitat, el ressò de les formes i proporcions clàssiques són encara latents.

Antoni Furió editava les biografies d'artistes mallorquins en el *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en Mallorca* (1839) i en el *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares* (1840) descrivia totes les obres d'algun valor artístic en cadascun dels pobles balears. Són aquests dos llibres on es troben alguns exemples de com els postulats neoclàssics arribaren a ses Illes.⁸⁷⁴

Centrat en la localització de les arrels històriques de Barcelona, i d'esperit romàntic, s'editaven dos volums titulats *Los Condes de Barcelona vindicados y cronologia y genealogia de los Reyes de España por Prospero de Bofarull y Mascaró* (1836), amb il·lustracions dels primers comtes de Barcelona.⁸⁷⁵

Pau Piferrer i Francesc Pi i Margall publicaven dos volums sobre Catalunya, amb notes i addicions d'Aulestia Pijoan, de l'obra titulada *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza é historia. Cataluña* (1884). Seguiren altres publicacions posteriors, considerades més aviat guies, com ara les recerques de J. Puiggarí Garlanda de Joyells *Estudis é impressions de Barcelona Monumental* (1879), i de J. Roca Roca, la *Barcelona en la Mano. Guía de Barcelona y sus alrededores* (1895).

Amb aquests exemples del llibre sobre Catalunya del segle XIX recollim una pràctica que, al final del segle XVIII, tingué el seu punt més àlgid en l'entorn cultural d'Azara. Així, en el nostre país es repetia el principi il·lustrat de recuperar un passat històric esplendorós que, a Catalunya, gràcies a la influència del corrent romàntic inclogué edificis, obres i monuments de l'Antiguitat clàssica i també del període gòtic.

Aquesta passió per mostrar el passat d'Espanya també la protagonitzaren erudits i artistes estrangers, dels quals només hem inclòs una mostra, però prou significativa, ja que van ser autors que estigueren relacionats amb el món cultural d'Azara. Es tracta de llibres que, al mateix temps, formen part de la idiosincràsia d'aquest treball, i que poden constituir un exemple més de l'interès per donar a conèixer Espanya a Europa, talment

⁸⁷³ Ràfols 1958, 423.

⁸⁷⁴ En trobem un exemple a Furió 1840-I, quan relata la cerimònia de trasllat de les restes del general marquès de la Romana a la catedral de Mallorca, i inclou un dibuix i la descripció de cadascun dels detalls del panteó esculpits per Josep Antoni Folch.

⁸⁷⁵ Il·lustracions a Bofarull 1836, vol. I, XII *Wifredo I el Velloso/Primer Conde Soberano de Barcelona*, i el capítol «Época I, Condes Soberanos», de *D.Wifredo ó Guifredo I el Velloso*, dissenyades per Bonaventura Planella i gravades per Joan Amills.

com va practicar el nostre diplomàtic. Principalment se sentiren atrets per les col·leccions reials, J. F. Bourgoing, un dels biògrafs d'Azara, que junt amb el pintor francès pensionat a Roma J. B. P. Lebrun viatjaren a Espanya els anys 1806 i 1807.

Bourgoing publicà *Modern State of Spain* (Londres, 1808), quatre volums que foren traduïts al francès l'any 1897. Aquest erudit se sorprengué molt positivament de trobar els artistes espanyols ocupats a gravar les col·leccions reials «*Of late the spanish engravers have been busily employed*».⁸⁷⁶

Lebrun editava a París dos volums titulats *Recueil de Gravures au Trait, a l'eau forte, et ombrées, D'après un choix de tableaux de Toutes les Ecoles, Recueillis dans un voyage fait en Espagne ... 1807 et 1808* (París, 1809). Destacava les activitats del pintor «*Goya, peintre vivant a gravé, à l'eau forte, une suite de divers tableaux du palais de Madrid, et plusieurs autres dans la grande collection que la cour faisait graver... L'on a peu suivi ce travail important: douze planches sont faites depuis longtemps et n'ont pas paru. Je crois qu'en tout il y en à 24 a 36 achevees*»,⁸⁷⁷ però també remarcava les reiterades interrupcions i problemes sorgits durant el projecte de reproduir en gravat les col·leccions reials.

Així mateix, l'esmentat britànic Richard Cumberland, conegut per la seva traducció a l'anglès de les *Obras de Mengs* (1796),⁸⁷⁸ havia viatjat a Espanya entre els anys 1780 i 1781 atret per conèixer les pintures reials. A les *Memoirs* publicades a Londres l'any 1806 feia manifesta la predisposició de Carles III a deixar copiar als artistes els quadres de les col·leccions reials, d'aquesta manera elogiava algunes peces i recomanava el viatge al nostre país.⁸⁷⁹

⁸⁷⁶ Transcripció a Rose 1981, 177.

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

⁸⁷⁸ Roettgen 1993, 153; Sancho 1997, 518.

⁸⁷⁹ Rose 1981, 179, n. 1.

3. La Real Academia de San Fernando i l'Escola Gratuïta de Dibuix, receptores i transmissores dels valors estètics mengians

Aquesta mirada cap a l'Antiguitat clàssica i les obres més ben concebudes renaixentistes i modernes, proposada per Mengs i defensada per Azara com a paradigma del bon gust, es detecta en els Estatuts de la Real Academia de San Fernando (1757).⁸⁸⁰ La tendència estètica a favor del món clàssic es mantindrà fins ben avançat el segle XIX en els informes, els discursos pronunciats a les juntes i en les actes dels concursos per atorgar els premis d'aquesta institució i per extensió de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. Són testimonis documentals de tot allò que representava aquest corrent renovador del gust.

L'aristocràcia encapçalada pel Rei, els literats i els artistes a través dels seus llegats, escrits i obres, mostrà el seu desig d'estar a l'avantguarda en l'estètica. Talment com els seus homònims europeus, s'interessaren per qüestions arqueològiques i per deixar constància del seu patrimoni artístic i cultural. Aquest esperit classicista s'aprecia en les biblioteques i en les peces acumulades al llarg del temps en les acadèmies i escoles espanyoles. Col·leccions en què es comprova com els models triats s'ajustaven plenament al nou ideari estètic.

Dins la dinàmica de l'Acadèmia de Madrid hem buscat els seguidors de l'estètica de Mengs,⁸⁸¹ amb l'objectiu de conèixer quins foren els valors estètics que imperaren dins d'aquesta institució, des de mitjan segle XVIII fins a les primeres dècades del segle XIX. Període que va estar dominat pel dogmatisme estètic i acadèmic proposat per Winckelmann i Mengs present arreu d'Europa i, a Espanya, pel fort influx del pintor bohemí i més tard pel paper promotor d'Azara, especialment amb la publicació de les *Obras de Mengs* (1780). Així, podem dir que des dels Estatuts de 1757 aprovats per l'Acadèmia de Madrid fins a les primeres dècades del segle XIX, el pensament estètic de Mengs i la seva ortodòxia acadèmica estaven presents en totes les activitats docents. A l'igual que els continguts de la biblioteca de la Real Academia de San Fernando i de les

⁸⁸⁰ Això succeí abans que Mengs anés a Madrid el 1761. No ens ha d'estranyar aquesta tendència i disposició a assolir el concepte de bon gust anterior a la vinguda del pintor, perquè un dels protagonistes de les reformes a l'Acadèmia fou Felipe Castro, el qual havia estat a Roma amb Mengs i Winckelmann, i va fer-se amic del pintor. Quan Azara publicà les *Obras de Mengs*, s'erigí en el màxim defensor i difusor de la seva estètica.

⁸⁸¹ No ha estat el nostre propòsit fer una història de la Real Academia de San Fernando. Estudiosos com Claude Bédat han fet un excel·lent treball de recerca sobre el seu funcionament, vegeu Bédat (1974) 1989 i Bédat 1982; o el de Leticia Azcue sobre el Museu i l'escultura, vegeu Azcue 1992 i Azcue 1994; així com altres recerques i catàlegs d'obres col·laterals dels quals hem parlat en l'«Estat de la qüestió».

biblioteques catalanes, la de l'Escola Gratuïta de Dibuix i les d'altres artistes i erudits són uns bons exemples d'aquesta fidelitat estètica.

Així es definia el *bon gust* en les *Obras de Mengs*:

«*El Gusto es el que también determina al pintor a tomar un motivo o fin principal, y que le hace escoger o descartar lo que le es conveniente o contrario; por lo que, cuando se ve una pintura en la cual todo está expresado sin distinción ni variedad, y en que nada se observa de particular, se concluye que el Autor no tiene Gusto alguno, y que tales pinturas no tiene expresión alguna. Cualquiera obra se acierta o yerra según el don de la elección que tiene el pintor en el colorido, ropaje, clarooscuro y demás cosas relativas a la Pintura*».⁸⁸²

3.1. El primer viatge de Mengs a Espanya

Des del seu inici, la Real Academia de San Fernando s'emmirallà en el funcionament de l'Acadèmia de San Luca i l'Acadèmia francesa a Roma i París, per tant, els primers Estatuts redactats l'any 1757 tenen com a base el reglament de les acadèmies estrangeres. De tot aquest procés, el més important fou l'acceptació de la concepció d'acadèmia proposada per Felipe de Castro en la Junta general, davant dels informes presentats per Juan Domingo Olivieri i Pascual de Mena, i fou el secretari de l'Acadèmia, Ignacio de Hermosilla, l'encarregat d'elaborar la instrucció.⁸⁸³

L'any següent la Real Academia aprovava en Junta ordinària la *Instrucción para el Director y los pensionados del Rey en Roma*, de Felipe de Castro. Aquest escultor i acadèmic de mèrit (1752) havia estat pensionat a Roma de 1733 a 1746, de manera que compartia les idees renovadores del gust orientades cap a l'Antiguitat clàssica.⁸⁸⁴

Aquesta *Instrucción* contenia les pautes que havien de complir tant els directors com pels pensionats. Entre les obligacions del director, esmentava l'obligatorietat d'acompanyar els pensionats a veure els monuments, edificis, jardins i obres d'arts més representatius. Els becaris havien de saber triar un mestre competent que els pogués orientar pel bon camí, el qual només els ajudaria a resoldre els dubtes i a seleccionar les obres més adequades. Els aconsellava no copiar obres del seu mestre, perquè considerava que sempre serien d'una qualitat inferior. Els cominava a enviar sistemàticament còpies dels seus progressos, i establí uns mínims obligatoris per cada any de pensió, progressius als seus avançaments. També els instava a freqüentar les acadèmies romanes per practicar el dibuix amb bons models. Per últim, delegava en

⁸⁸² Azara 1780-a, 18, transcrit per Bédar (1974) 1989, 195.

⁸⁸³ Vegeu la configuració de l'Academia San Fernando a Bédar (1974) 1989, 35-50, i Alonso 1976, 95-97.

⁸⁸⁴ Bédar (1974) 1989, 162, i Alonso 1976, 95. S'assenyala la influència de Mengs en els Estatuts de 1757, segons Riera i Mora 1994, 667.

l'ambaixador o ministre que facilités als seus tutelats l'accés als palaus i a les col·leccions més importants de la ciutat. Davant d'algun possible problema, el director s'havia de remetre a l'agent general del Rei a Roma, que controlava tots els espanyols desplaçats a la ciutat. Així, els pensionats tenien el deure de presentar-se davant l'agent tan bon punt haguessin arribat.⁸⁸⁵ En el text, Felipe Castro recomanava les obres i els artistes que s'havien de copiar i imitar per assolir el bon gust. Hi figuraven els mateixos models que sortiren publicats en les *Obras de Mengs*, com a testimoni de la bona sintonia i amistat entre l'escultor i el pintor.

La concepció d'acadèmia va fer-se realitat amb la presència de Mengs a Espanya (1761), sol·licitat per Carles III com a pintor de cambra. Immediatament es convertí en guia d'artistes i dels estaments oficials. Rebé de la Real Academia de San Fernando el títol de director honorífic de pintura (1763) i el d'acadèmic d'honor (1764). Renuncià a la primera distinció per discrepar d'una Junta regida per consiliaris, els quals governaven i prenen decisions sobre el funcionament de l'Acadèmia relegant els professors només a l'educació dels alumnes.⁸⁸⁶ Aquest rebuig al poder dels consiliaris, una de les qüestions que el pintor tractà amb més virulència,⁸⁸⁷ quedà plasmat en les *Obras de Mengs*. Com a recopilador dels textos del pintor, Azara se sumà al seu criteri i en la publicació deixà constància del procediment burocràtic seguit per l'Acadèmia espanyola:

*«Los Príncipes, las personas ilustres, y las que han seguido carreras que proporcionan a grandes empleos, no es posible que hayan adquirido conocimiento de las Artes tan fundamental como se necesita para juzgar del mérito de los artifices y de sus obras: por cuya razón, si tuvieran demasiado influjo, esto es, si depende de ellos conceder o rehusar el honor de académico a un pretendiente, si deciden de la bondad de las obras, y si se ingieren en dirigir los estudios, todo irá muy expuesto, y será milagro que la Academia logre el fin de su instituto».*⁸⁸⁸

En la versió italiana la crítica encara fou més dura, ja que posavava de relleu la intromissió dels consiliaris en afers propis dels veritables coneixedors, els artistes, els quals exercien de professors:

«Governaron questa Accademia [la de Madrid] que' che dovrebbero proteggerla, cioè i Consiglieri, che per l'alta nascita, per

⁸⁸⁵ Alonso 1976, 92 i 96, i Riera i Mora 1994, 662-667.

⁸⁸⁶ Els atacs més forts de Felipe de Castro i Mengs anaren contra els Estatuts implantats durant el període en què Tiburcio Aguirre (1753-1767) fou viceprotector de l'Acadèmia, moment en què els consiliaris obtingueren aquest poder preminent. Tot canvià amb el nomenament de Bernardo de Iriarte (1792-1802) com a viceprotector.

⁸⁸⁷ Finalment les seves diferències arribaren fins al Rei, i el marquès de Grimaldi resolgué aquesta lluita a favor dels consiliaris, malgrat la influència personal de Mengs amb el Rei. Vegeu l'afer a Bédar (1974) 1989, 160-162; Carrete 1978, 165 i 175; Úbeda 1987, 448-449, i León 1989, 434.

⁸⁸⁸ Carta de Mengs a un amic a Azara 1780-a, 392; transcrit per Bédar (1974) 1989, 163.

gl'impieghi, e per le circostanze loro nom hanno avuto campo d'istruirsi a fondo nè delle Opere, nè degli Artisti, Eglino sono quelli, che votano, e accettano, o ricusano i Soggetti, che aspirano all'onore di essere ammessi nell'Accademia; onde le grazie non dipendono da coloro, che possono giudicare del merito. E ben vero, che questi Signori prima di decidere odono i Professori in tutto quello, que spetta all'Arte; ma se han da regolarsi a tenore di qu'e consigli, è oziosa la loro decisione, non essendovi necessità, che propongano quelli che dovrebbero decidere, e che decidano quelli che dovrebbero proporre. In tutte le altre Accademie del Mondo sono i Professori, che votano, e decidono assolutamente quanto spetta al governo di esse, e al merito degl'Individui, e dell loro Opere; e i Principi, e i Signori non si riservano altra parte privativa che di proteggere, e di onorare le Arti, e gli Artisti».⁸⁸⁹

Insistí en el paper que havien de tenir els professors i els consiliaris dins la institució, basant-se en el funcionament d'altres acadèmies:

«Los que con más indignación lo llevan son aquellos que han visto en las Academias de otros países, principalmente en la de San Lucas de Roma, que los profesores son los únicos árbitros y disponedores de caudales, y de gobierno; desean que suceda lo mismo con la nuestra, y que los Consiliarios, y Académicos de Honor sean como en Aquélla unos meros convidados, sin otro influxo, ni actividad que la de escribir sus nombres en los Catálogos y autorizar las funciones con sus concurrencias».⁸⁹⁰

L'any 1766 es reorganitzà la institució i es modificaren els plans d'estudis amb la idea de professionalitzar el professorat i introduir noves matèries d'estudis, d'acord amb el que es feia a la resta d'acadèmies europees.

Felipe de Castro havia sol·licitat el 1763 la creació de tres noves càtedres: geometria, perspectiva i anatomia, per obligar els alumnes a assistir als nous cursos i aprovar-los si volien matricular-se en pintura i escultura.⁸⁹¹ Aquesta proposta tingué el suport de Mengs quan fou convocat per la Junta particular del mes de febrer de 1766 per examinar diversos aspectes que havien de millorar la formació de l'alumnat. Mengs demanà instaurar les classes de perspectiva, geometria i d'anatomia, matèria que aniria a càrrec d'un hàbil cirurgià, a més d'establir la classe de model de guix, de color i de còpia d'estampes.⁸⁹² Es comprova que són peticions que evidencien la comunió d'idees entre Castro i Mengs.

⁸⁸⁹ Azara 1780-b, 204-205; transcrit per Úbeda 1987, 455.

⁸⁹⁰ ARASF Junta particular de 8/2/1764, transcrita per Úbeda 1978, 456.

⁸⁹¹ Vegeu el *Memorial* de Castro del 20 setembre 1763 a Bédar (1974) 1989, 214.

⁸⁹² ARASF 61-4/5, Junta particular de 27 de febrer de 1766; Bédar (1974) 1989, 215; Úbeda 1987, 450.

L'intervencionisme i la influència de Mengs en l'Acadèmia continuà, per això Ramón Bayeu y Subias (1746-1839), un dels seus fidels seguidors, rebia un primer premi pel tema de *La emperadriu Marta de Constantinopla davant Alfons X el Savi*.⁸⁹³

El 1768 foren convocats Castro i Mengs per triar les obres que consideressin d'escàs interès per a l'aprenentatge amb l'objectiu de retirar-les de les sales. Foren descartats quaranta-nou dibuixos, i només quinze figures de Mariano Salvador Maella i dos dibuixos de caps de Luis González Velázquez i un estudi d'orelles van resultar satisfactoris. Mengs seleccionà Maella i Antonio Carnicero (1748-1814) perquè refessin tots els dibuixos que consideressin més idonis per a l'ensenyament.⁸⁹⁴ Tota aquesta activitat reformadora de Mengs demostrava el seu pes dins la institució acadèmica, fins i tot a l'hora de seleccionar dos artistes que responien a les seves directrius del bon gust.

Per tant, el període de 1763 a 1768 es caracteritzà pels esforços de Mengs i Castro per aconseguir la creació de càtedres que situessin l'Acadèmia de San Fernando al nivell de les europees.

Mengs tornà a provocar els consiliaris el 1769. Aquesta vegada les desavinences les desencadenà l'entrada a l'Acadèmia de Juan Bautista de la Peña i el seu nomenament com a director general de pintura, justificat per un quadre de *Venus i Adonis* col·locat a la sala principal de l'Acadèmica. Per a Mengs aquest dirigisme fou inacceptable, de manera que, el gener de 1769, sol·licità al marquès de Grimaldi la seva desvinculació del cos acadèmic.

L'eix fonamental de les discrepàncies fou novament la discussió entre els dos poders de l'Acadèmia: professors i consiliaris. La pretensió dels primers era mantenir l'Acadèmia orientada en la formació d'artistes en les nobles arts, mentre que els consiliaris volien compaginar aquesta finalitat amb d'altres de més útils i pràctiques en consonància amb les noves necessitats industrials i de comerç. Mengs, com descriví Azara en les *Obras de Mengs*, sempre fou partidari de dos tipus d'institucions separades, acadèmies i escoles, i de no barrejar els artistes amb els artesans.⁸⁹⁵

Tot i així, Mengs va retreure a la Junta que els consiliaris no l'haguessin proposat com a director general. Probablement aquest fou el rerefons i el motiu principal de les seves diferències. Els consiliaris remarcaren astutament els privilegis que havia tingut el pintor en la institució: els títols acadèmics atorgats per ell, la seva intervenció en els nomenaments d'Alejandro González Velázquez (1766) com a director de perspectiva i el de Francisco Bayeu (1765) com a tinent director de pintura. Continuarem detallant una sèrie de resolucions preses per la Junta gràcies a la consulta

⁸⁹³ Vegeu *Premios* 1991, 49, Francisco de Goya hi participà sense obtenir cap premi.

⁸⁹⁴ ARASF 61-4/5, Junta particular de 19 setembre 1768; Bédar (1974) 1989, 215.

prèvia feta a Mengs. Totes aquestes actuacions de Mengs justificaven segons els consiliaris que de cap manera es podia sentir menyspreat per no haver estat proposat director general, ja que tothom estava convençut que «*Mengs era el primer pintor de Europa*». ⁸⁹⁶ Els consiliaris se sortiren amb la seva i no perderen el seu rang davant del Rei. La realitat fou que el pintor els feia nosa i feren tot el possible per treure'l de la direcció de l'Acadèmia.

3.2. La participació d'Azara en la consolidació de l'estètica de Mengs

Seguint la proposta estètica marcada per Mengs, les dècades dels setanta i vuitanta representaren la consolidació filosòfica mengsiana en les acadèmies i escoles espanyoles. ⁸⁹⁷ Dos factors hi incidiren fortament: primer, el retorn del pintor a la cort de Madrid (1774-1776), coincidint amb el viatge d'Azara a la capital, i segon, la publicació de les *Obras de Mengs* i les *Opere di Mengs* (1780).

Azara viatjà a Madrid i rebé el nomenament d'acadèmic d'honor el mes de desembre de 1774 i l'acta de possessió del títol se celebrà el gener de 1775. La seva estada es perllongà fins a l'any 1776. El viatge a la capital coincidí amb el retorn de Mengs a la Cort espanyola. Tots dos foren convidats als cenacles erudits del comte de Campomanes, ⁸⁹⁸ director de l'Academia de la Historia (1764-1791 i 1798-1802), en els quals es debatien aspectes artístics i culturals. A aquestes reunions també hi assistien el comte de Floridablanca, el marquès de la Florida, Gaspar Melchor de Jovellanos, Antonio Ponz, Felipe de Castro, Ventura Rodríguez, entre altres. ⁸⁹⁹

Les reflexions estètiques de Mengs difoses per Azara foren acceptades i seguides pels professors i els màxims responsables jeràrquics de l'Acadèmia de Madrid. D'acord amb les primeres normes del Reglament de 1744, l'Acadèmia tenia un *Protector* reial que coincidia amb el càrrec de ministre d'Estat. Per tant, que aquest lloc l'ocupessin el marquès de Grimaldi (1763-1776) i el comte de Floridablanca (1777-1792), dos polítics

⁸⁹⁵ Azara 1797, 389-390, transcrit en el capítol dedicat a l'Acadèmia d'Azara en la part I d'aquest treball.

⁸⁹⁶ Junta particular de l'1 de gener de 1769; consulteu la síntesi de la transcripció a Bédar (1974) 1989, 164.

⁸⁹⁷ Responen a aquest criteri les obres censades en la Real Academia de San Fernando. Vegeu l'estudi de Sentenach 1922.

⁸⁹⁸ Carrete 1978, 69, i Bédar (1974) 1989, 21.

Azara es relacionava amb Campomanes, així queda apuntat en la seva correspondència amb Manuel Roda quan l'informà sobre «*la obra del Manachi ha corrido aquí con un crédito furiosos, y se ha acabado la impresión; de manera que ni por cien escudos se hallará un ejemplar vendible en Roma. Tambien veo que en España hay quien lo celebra; pues de varias partes hacen comisiones á estos librerros, en especial de Barcelona yo estoy sin él, porque un ejemplar que tenía, se lo envié a Campomanes, porque le tocaba su parte en él*». Azara 1768-1780, 329, 337, 372 i 359-360. Cartes d'Azara a Roda del 14/9/1769, 28/9/1769, 30/11/1769 i 16/11/1769.

⁸⁹⁹ Bédar (1974) 1989, 231.

relacionats amb Azara previs al seu nomenament d'ambaixador d'Espanya davant la Santa Seu, encara fomentà més aquesta preferència estètica.⁹⁰⁰ Successivament en foren protectors el comte d'Aranda (1792), el duc de l'Alcúdia, Manuel Godoy (1792-1798), Francisco de Saavedra (1798-1799), Mariano Luis de Urquijo (1799-1800) i Pedro Ceballos Guerra (1800-1814).

Els viceprotectors foren molt actius dins el cos acadèmic secundant la seva afinitat estètica amb Mengs, sobretot quan anà avalada per la difusió d'Azara. El comte de Baños, Joaquín Manrique de Zúñiga (1774-1777), exercí aquest càrrec coincidint amb la presència de Mengs i Azara a Madrid. Posteriorment ocupà el càrrec el marquès de la Florida, Pedro Pimentel (1779-1789) i, anys més tard, Bernardo de Iriarte (1792-1802), amic, per no dir un germà de confidències del diplomàtic, sobretot en els darrers anys de la seva vida. Alguns d'aquests viceprotectors prengueren moltes iniciatives i assistiren amb molt d'interès a les juntes celebrades en l'Acadèmia, com Bernardo de Iriarte, present en 255 de les 283 juntes convocades durant els deu anys que va estar-ne al càrrec. Alguns foren ineficaços, principalment per la poca durada en el càrrec, la qual cosa no els permeté posar en marxa cap projecte, i d'altres perquè s'ho prengueren amb molta calma, com el marquès d'Espeja, Ramón del Águila (1803-1807), el qual fou present a 110 juntes de les 184 celebrades.⁹⁰¹

Els secretaris, menys nombrosos, foren erudits i il·lustrats molt propers al pensament de Mengs. Després d'Ignacio de Herosilla (1753-1776), accediren a la secretaria Antonio Ponz (1776-1790), José Moreno (1791) i Isidoro Bosarte (1792-1807).

Malgrat les lluites de Mengs contra els consiliaris per la seva intromissió en la dinàmica de l'Acadèmia, alguns d'ells destacaren per la seva preocupació per les arts, perpetuant l'ortodòxia acadèmica com a únic mètode per assolir una bona formació. No només adoptaren les seves propostes estètiques, difonent-les en els concursos per optar a premis, sinó que en els seus escrits es detecta la seva fidelitat a l'estètica mengsiana.

El duc de Villahermosa, Juan Pablo de Azlor (1731-1790), fou un d'aquests consiliaris afins al pintor, a més de col·leccionista d'estampes de totes les èpoques. Va compondre dos tractats per a l'Acadèmia de literats de Saragossa: les *Fábulas griegas reducidas a un cuerpo de historia y cronología* i el *Método para leer la Historia*

⁹⁰⁰ Durant l'ambaixada d'aquests dos polítics, Azara es convertí en el seu braç dret. Tots dos van confiar en el nostre protector de les arts en assumptes tan difícils com l'extinció de la Companyia de Jesús (1773), durant el període de José Moñino (1772-1777) o reemplaçar el marquès de Grimaldi (1777-1784) en les funcions d'ambaixador. Consulteu què pensava Azara de l'arribada de Grimaldi a Roma, carta de 15/10/1777, transcrita a l'apèndix documental núm. 4.

⁹⁰¹ Vegeu el paper d'aquests viceprotectors a Bédar (1974) 1989, 189.

antigua.⁹⁰² La relació del duc amb Azara fou estreta. El mes de juny de 1776 li obtenia la llicència del sant Pare per llegir llibres prohibits, li proporcionava un índex i l'ajut necessari per aconseguir alguns volums difícils de trobar.⁹⁰³

L'acadèmic d'honor, Diego Antonio Rejón de Silva (1754-1796), traduí *El tratado de la pintura de Leonardo da Vinci* i *Los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Battista Alberti* (1784). Així mateix, proposà la fundació d'una escola de dibuix a Cadis per considerar aquesta ciutat rica i atractiva per als viatgers estrangers.⁹⁰⁴ Azara contribuí al bon funcionament d'aquesta iniciativa: recomanà el pintor Domingo Álvarez per ocupar la plaça de director de l'Acadèmia gaditana a Antonio Ponz, llavors secretari de l'Acadèmia de Madrid,⁹⁰⁵ i li facilità bons models per a la instrucció.⁹⁰⁶

Les *Obras de Mengs* foren el referent dels escrits de Silva en *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos* (1786). S'inspirà en aquest llibre per descriure la bellesa. També repetí la divisió de les tres parts que componen la pintura: disseny, composició i color, trià com a model a estudiar escultures de l'Antiguitat clàssica, i els pintors Rafael, Correggio i Ticià com a exemples a imitar. Refermà i validà les opinions de Mengs en la definició de l'estil en el *Diccionario de las Nobles Artes para intruccion de los Aficionados y uso de los profesores* (1788).⁹⁰⁷ L'any 1795, amb motiu de la celebració del concurs per atorgar premis a la Real Academia de San Carlos de València, l'acadèmic Silva envià un discurs que fou llegit pel canonge Roca Pertusa, en el qual es feien repetides al·lusions als escrits de Mengs, considerat un oracle en qüestions estètiques.⁹⁰⁸ Així mateix, Silva deixà molts manuscrits amb traduccions d'obres de Winckelmann que foren llegats a l'Acadèmia, entre els quals hi havia la traducció de la *Historia de las Artes entre los antiguos de Winckelmann* (1763), document que fou guardat pel comte de Campomanes segons paraules de Gaspar Melchor de Jovellanos.⁹⁰⁹

Un altre consiliari, protector de l'Acadèmia i teòric de l'art, fou el comte d'Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea (1719-1798). Assistí a poques juntes, a causa de les seves ocupacions polítiques i militars, però fou un apassionat de l'arquitectura. Redactà un memorial per aprendre a construir correctament basat en «*una escrupulosa*

⁹⁰² Bédat (1974) 1989, 184.

⁹⁰³ Coloma 1914, 48-49 i 117.

⁹⁰⁴ Informe de 16 juny 1784 donat a conèixer per Bédat (1974) 1989, 417.

⁹⁰⁵ Álvarez notificà a Ponz la seva disposició per ocupar la plaça el 30/12/1788. Jordán 1995, doc. 103 i 104.

⁹⁰⁶ AAESS, llig. 357 i 358. Cacciotti 1993, 48-49, n.138.

⁹⁰⁷ Águeda 1989, 19 i 23, i Pérez Santamaría 2002, 865.

⁹⁰⁸ Discurs pronunciat el 6 de novembre de 1795 en la Real Academia de San Carlos, transcrit per Garín 1945, 117-118, i citacions parcials a Bédat (1974) 1989, 234-235.

⁹⁰⁹ Mora 1998, 49, n. 118.

*sujeción a la sabia antigüedad para que se formaran los discípulos en el buen gusto y se apartaran de las barbaridades que en el adorno de la arquitectura se cometían».*⁹¹⁰

El també consiliari Melchor Gaspar de Jovellanos, *dilettanti* de les belles arts, fou amic d'Antonio Ponz i col·laborador en la redacció del *Viage de España*, per al qual li facilità descripcions d'edificis.⁹¹¹

Azara describí en les *Obras de Mengs* la via que els artistes havien de seguir per assolir la perfecció:

*«Dos son los caminos que conducen al Buen Gusto cuando se camina con la guía de la razón. El más difícil es el de escoger lo más útil y bello de la Naturaleza; el otro más fácil es el de estudiar las obras en que la elección está ya hecha. Los antiguos llegaron a la perfección, esto es, a la belleza y al Buen gusto, por el primer camino, como ya queda indicado; y los modernos por la mayor parte han ido por el segundo, a excepción de los tres grandes hombres arriba nombrados (Rafael, Corregio y Tiziano). Éstos siguieron un camino medio entre unos y otros, estudiando la Naturaleza y la bella imitación de ella».*⁹¹²

L'any 1781 Jovellanos pronunciava un discurs que demostrava que ell, com a consiliari de l'Acadèmia, era un ferm seguidor de les teories de Mengs:

*«La verdad es el principio de toda perfección, y la belleza, el gusto, la gracia, no pueden existir fuera de ella. Buscadlas en la naturaleza, eligiendo las partes más sublimes y perfectas, las formas más bellas y graciosas, los partidos más nobles y elegantes; pero, sobre todo, aprended de Velázquez el arte de animarlas con el encanto de la ilusión; con este portentoso encanto, que la naturaleza había vinculado en los sublimes toques de su mágico pincel».*⁹¹³

En l'*Elogio de las bellas artes*, Jovellanos dedicava unes paraules més que laudatòries a Mengs: *«profesor gigante, que descuella entre los demas, y los ofusca; el hijo de Apolo y Minerva, el pintor filósofo, el maestro, el bienhechor y el legislador de las artes. Su nombre vivirá en sus divinas obras y en sus escritos, catecismo del buen gusto y código de los profesores y amantes de las artes».*⁹¹⁴

⁹¹⁰ *Distribución de premios ... 1799*, 20-21, transcrit a Bédar (1974) 1989, 185.

⁹¹¹ Per conèixer les activitats d'altres consiliaris vegeu Bédar (1974) 1989, 186-188.

⁹¹² Azara 1780-a, 27, transcrit per Bédar (1974) 1989, 229-231.

⁹¹³ Jovellanos, en el seu *Elogio de las Bellas Artes* (1781), també denunciava la quantitat de professors que no estaven a l'altura de les arts i només cercaven l'enriquiment personal. Considerava que el que es feia a Madrid era tan bo com el de fora: *«Sin pasar a Italia, sin observar el antiguo, sin adornarse de los conocimientos necesarios, y lo que es más, sin estudiar por elementos el dibujo...»*, només els envanits per la força de la seva genialitat podien destacar. Per una altra banda, Jovellanos assenyalava que casos excepcionals com el de Ventura Rodríguez no necessitaven la lliçó directa apresada a Roma per assolir el bon gust demanat a l'Acadèmia. Consulteu la transcripció del discurs pronunciat a la Real Academia de San Fernando el 14/7/1781 en la distribució de premis i l'elogi de Jovellanos a Ventura Rodríguez, llegit en la Junta ordinària el 19 de gener de 1788, a Arco 1946, 43 i Moleón 2003, 199.

⁹¹⁴ Consulteu el Discurs a Arco 1946, 50.

La consagració de Jovellanos per oferir una bona educació a les escoles i col·legis donà com a fruit diversos estudis d'acord amb les pautes marcades per Mengs i Azara, com ara el «*Plan para la educación de la nobleza y clases pudientes españolas. 1798*». Anteriorment s'havia preocupat per la creació d'una nova escola a Astúries i preparà una «*Instrucción u ordenanza para la nueva escuela de matemáticas, física, química, mineralogía y náutica, que el Rey tiene resuelto se establezca en el puerto de Gijón, para perfeccionar en Asturias el arte de cultivar las minas de carbón de piedra...* [1793]». Finalment redactà una «*Memoria sobre la educación pública, o tratado teórico-práctico de enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños* [1802]». ⁹¹⁵

El deute literari de Jovellanos a Azara fou testimoniàt per les aportacions del diplomàtic facilitades a José Goya y Muniain per editar l'*Aristòtil* (1798), descrites en la dedicatòria a Jovellanos i en l'article publicat a la *Gazeta de Madrid* amb motiu de la venda del llibre de *Los Comentarios de Julio César*. ⁹¹⁶

En la distribució de premis de la Real Academia de San Fernando de l'any 1781, Jovellanos cità públicament el tractat estètic de Winckelmann. ⁹¹⁷ Aquesta afecció per conèixer l'estètica que es coïa a Europa, la presència de Mengs a l'Acadèmia i més tard la publicació de les *Obras de Mengs* per Azara, marcaren i configuraren el pensament estètic en la docència acadèmica. Així, l'art s'encaminà primer cap a un academicisme marcat pel rigor classicista, i finalment cap al neoclassicisme, condemnant definitivament l'estètica barroca.

Un altre consiliari, Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, publicava *Las conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella. Para la mayor ilustración de los jóvenes dedicados a las Bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura: luz a los aficionados y demás individuos del dibujo. Obra útil, instructiva y moral* (1786). El títol és prou eloqüent de la seva preocupació per la bona formació dels artistes. El tractat d'Arce estava influït pel dogmatisme descrit per Mengs: triar bé els models i aprendre a dibuixar com a pràctica inexcusable de l'artista. També definí les característiques fonamentals que un bon professor havia de tenir: estar en possessió de coneixements sobre història i mitologia, saber composició, assolir expressió i gust, i practicar l'observació per aconseguir una bona representació ubicada històricament. ⁹¹⁸

⁹¹⁵ Tots aquests estudis foren donats a conèixer en *Obras publicadas e inéditas de don Gaspar Melchor de Jovellanos* (1956) i recordats per Sánchez Espinosa 1994, 62.

⁹¹⁶ Transcrit el text a l'apèndix documental, núm. 94.

⁹¹⁷ L'havia estudiat a través de «*la traducción de don Antonio Capmany, que posee el sabio conde de Campomanes, Manuscrito*». Bédat (1974) 1989, 243.

⁹¹⁸ León-Sanz 1981, 369-442; Águeda 1989, 22-23, i Azcue 1992, 598-599.

Felipe de Guevara publicà el 1788 divuit volums titulats *Comentarios de la Pintura*, amb un discurs preliminar i notes d'Antonio Ponz, amb contínues reflexions i elogis a Mengs.⁹¹⁹

L'any 1787, la majoria dels acadèmics eren partidaris de les idees neoclàssiques sobre el bon gust definides per Mengs i rebutjaven el barroc perquè era el *modus vivendi* dels artesans. Aquestes realitzacions foren declarades de *mal gust* segons els consiliaris perquè no s'havien instruït en el bon camí per assolir la bellesa.

El comte de Floridablanca, ministre d'Estat des del 25 de febrer de 1777, elaborà dos decrets reials datats el 23 i 25 de novembre de 1777, on feia saber al capellà del Rei, Manuel Ventura de Figueroa, el grau de sensibilitat reial davant la gran quantitat d'edificis irregulars existents al Regne. Els titllava de proves de la ignorància, del mal gust i de malversar els cabals públics destinats a construccions deformes. Per tant, aquests decrets afavoriren el desenvolupament de l'estètica classicista més pura. El primer prevenia tots els magistrats i ajuntaments perquè qualsevol obra pública fos consultada a l'Acadèmia de San Fernando abans de ser realitzada, i el segon anà adreçat als bisbes i prelats de tot Espanya amb els mateixos termes.⁹²⁰

També el comte proposà al Rei que no s'utilitzés fusta en els retaules i altars, per tal de prevenir el risc d'incendis i estalviar-se la despesa dels daurats que amb el temps s'ennegrien, així com substituir aquest material per la pedra i els marbres. Aquest decret sorgí així que fou nomenat ministre d'Estat, amb l'ànim d'afavorir l'ensenyament a l'Acadèmia madrilenya i centralitzar, d'aquesta manera, el monopoli artístic d'Espanya.⁹²¹

El secretari de l'Academia de San Fernando, Antonio Ponz, fou un partidari aferrissat de l'estètica de Mengs. En el seu *Viage de España...* (1776-1790) feia una síntesi del decret adreçat als bisbes pel comte de Floridablanca i ressaltava els avantatges per a l'art de posar-se sota el control de l'Acadèmia:

*«Con tan ventajosas premisas podemos esperar tales adelantamientos en la arquitectura, que no solamente los que la estudian y tienen algunas luces abominen de las obras que tan injustas alabanzas lograban por lo pasado, sino que, acostumbrándose la vida del público a lo bueno, venga a fastidiarse de lo que antes, por una especie de capricho y aturdimiento le agradaba».*⁹²²

Ponz titllava d'extravagant l'arquitectura barroca, atacà la pintura de Luca Giordano com a decadent i qualificà de bogeria xurigueresca els retaules barrocs, fomentadors de la ignorància, el caprici i d'«*indigestos promontorios, maderajes*

⁹¹⁹ Águeda 1989, 24.

⁹²⁰ Bédar (1974) 1989, 372.

⁹²¹ Bédar (1974) 1989, 380-382; Alcolea 1984, 187-195.

*afrentosos a la nació, abortos ridículos del arte, objetos indignos de las casas de Dios, piras incendiarias, insípidas puerilidades y otros tales».*⁹²³

Com a secretari de l'Acadèmia, es preocupà per la tècnica del gravat que s'ensenyava en aquesta institució per la seva influència en altres disciplines artístiques. Consultà Manuel Salvador Carmona sobre la conveniència o no d'adquirir algunes estampes, i el gravador li manifestà que: *La mayor utilidad de este género de grabado es el de perpetuar dibujos originales de los autores mas célebres, ya sean de aguada o ya de lápiz, para que estos sirvan de estudio y que los alumnos tengan principios de que copiar con mayor proporción y menor dispendio».*⁹²⁴ Seguidament recomanava fer servir la tècnica clàssica de la talla dolça per aconseguir més *efecto*. Són paraules que incidien en un dels temes en què més perseveraren Mengs i Azara: assolir la perfecció mitjançant la selecció dels originals d'artistes més cèlebres i d'utilitzar la tècnica més apropiada per al fi desitjat.

Després del pas de Mengs per Madrid, les còpies dels quadres de Rafael s'incrementaren. Una bona prova de l'interès per aquest pintor renaixentista foren els enviaments dels pensionats a l'Acadèmia. L'any 1784, ja mort Mengs i sota el control d'Azara, els artistes destinats a Roma trameteren obra suficient per ser exposada en la distribució de premis d'aquell any. Agustín Navarro envià la còpia de *l'Incendi del Borgo*; José Juan Camarón, la còpia de *l'Escola d'Atenes* i Buenaventura Salesa, dues còpies dels quadres *L'enterrament de Crist* i *Santa Caterina*, totes de Rafael. Carlos Espinosa realitzà dues còpies dels quadres de Mengs, *l'Autoretrat* i el retrat de la seva muller, i Francisco Javier Ramos va trametre d'invenió pròpia *La Curació del tullit a la porta del Temple per intercessió de sant Pere*. Un cronista de l'Acadèmia indicava que en el *Diario de las Bellas Artes* de Roma s'havia publicat: «*si el gran Mengs viviese, se gloriaría de un discípulo como el señor Ramos*».⁹²⁵ Aquest és un exemple de com l'estètica de Mengs es mantingué viva gràcies a l'admiració d'Azara pel pintor, que defensà i procurà que fos la base de la instrucció dels seus tutelats a Roma.

Entre les obres exposades aquell mateix any, tingueren gran repercussió dos dibuixos de Rafael de l'infant Gabriel de Borbó, dues estampes de Carmona corresponents a dos originals de Mengs, que estaven al dormitori reial del Palau, i una estampa de Fernando Selma sobre l'original de *Nostra Senyora del Pez* de Rafael.

En conjunt, les obres dels pensionats a Roma revelen una preferència per reproduir determinats artistes: Annibale Carracci, Carlo Maratta, Ticià, Guido Reni,

⁹²² Ponz 1772-1794, pròleg, 587.

⁹²³ Ponz 1772-1794, 1469.

⁹²⁴ ARASF, 2-36/11, carta de Carmona a Ponz del 23/3/1778 transcrita per Correa 1989, 37.

⁹²⁵ Bédar (1974) 1989, 263.

Correggio i Guercino, a més de Rafael i Mengs, tots dins de l'ideal estètic descrit a les *Obras de Mengs*.⁹²⁶

Hi hagué diferents intents de suprimir les pensions a l'estranger entre el 1769 i el 1778 i definitivament després de 1784. El motiu era el recel d'alguns acadèmics instruïts a Madrid davant dels que havien estudiat a Roma. Els primers insistien en la creença que tant els pintors com els escultors es podien formar a la capital d'Espanya. Sortosament el comte de Floridablanca envià el 23 d'abril de 1791 una carta als acadèmics en la qual els feia veure que en determinades ocasions era imprescindible instruir-los a l'estranger, perquè malgrat el gran nombre d'edificis reials i col·leccions a què els artistes podien recórrer, en el cas dels arquitectes, Madrid no tenia prou edificis romans on poder aprendre la manera de construir dels antics. Així, Evaristo del Castillo i Silvestre Pérez⁹²⁷ marxaren a Roma sota la tutela d'Azara, que els posà en relació amb el món estètic de Francesco Milizia i de Pedro José Márquez.

En les *Obras de Mengs*, el pintor i Azara precisaven que els consiliaris havien de protegir als artistes, i havien d'encarregar i promoure obres importants que els ajudessin a assolir el prestigi d'artistes, que alhora potenciessin l'art de la nació:

*«... pues si la nobleza, los ricos y las comunidades opulentas de un país no entran en la idea de hacer obras y de difundir con ellas el gusto de las artes en la Nación, se extinguirán éstas por falta de alimento; porque cuando sólo el Rey emplea los artífices no puede ocupar más que un número limitado de ellos, y el gusto de las Artes se concentra en su persona, haciéndose barbaridades en todo lo demás del Reino».*⁹²⁸

D'acord amb el parer de Claude Bédard, Mengs encetà un dels problemes més greus d'Espanya a la segona meitat del segle XVIII: pràcticament només el Rei era el mecenes dels artistes espanyols, i, per contra, hi intervenia molt poc la noblesa. Nosaltres afegim que una de les tasques en les quals Azara es preocupà més intensament fou la de promoure encàrrecs i recomanar els artistes, fent-los treballar en obres que els proporcionessin prestigi, per tant, anà més enllà de vetllar merament per la seva instrucció.

Des de l'arribada de Mengs a Espanya (1761), Felipe Castro inclogué els seus quadres i les seves pintures en l'estudi de la pintura a l'Acadèmia, però també imposà l'estudi dels quadres de l'escola espanyola i els models suggerits a les *Obras de Mengs* per a totes les disciplines artístiques. Aquestes màximes mengsianes foren seguides pel pintor Francisco Bayeu. Són comptades les ocasions en què no foren respectades, per exemple quan Bayeu demanà a Fernando Selma la còpia dels quadres de Luca Giordano

⁹²⁶ Azara-1780-a, 268.

⁹²⁷ Pensions aprovades en la Junta ordinària de l'1 de maig de 1791; Bédard (1974) 1989, 267-268.

d'estètica barroca. La finalitat era gravar les obres originals del Palau Reial, per això els consiliaris i professors de l'Acadèmia de Madrid foren unànimes a permetre aquestes reproduccions. Tant Mengs com Bayeu pensaven que Luca Giordano i Pietro da Cortona eren els responsables de la decadència en la pintura. Mengs ho manifestà així en els seus textos. Del primer «no llegó jamás a la perfección en ninguna cosa»⁹²⁹ i del segon «había de trastornar todas la ideas del arte en Italia».⁹³⁰

L'estètica de Mengs estava plenament consolidada i formava part de la dinàmica de l'Acadèmia espanyola en tots els seus estaments en les dècades del setanta i vuitanta, gràcies al paper difusor del diplomàtic de les *Obras de Mengs*.

3.3. Bernardo de Iriarte, viceprotector de l'Acadèmia

El nomenament de Bernardo de Iriarte com a viceprotector de l'Acadèmia de San Fernando, el mes de març de l'any 1792, significà reprendre les idees de Mengs amb més entusiasme pel que feia a la gestió i l'organització dels estudis dins la Real Academia de San Fernando. Una de les seves primeres intervencions fou demanar diversos informes als professors perquè constatessin tot el que consideraven millorable en la docència.⁹³¹ Pocs mesos abans, el 24 de gener ocupà el càrrec de secretari Isidoro Bosarte, un altre seguidor de l'estètica mengsiana. Per ubicar-nos artísticament, aquest període d'Iriarte coincidí amb l'estada a Roma dels arquitectes Silvestre Pérez, Evaristo del Castillo, Jorge Durán, Miguel Olivares, Eusebio María Ibarreche i Isidro González Velázquez sota la direcció d'Azara; protecció i ajut que li fou recompensada amb el títol de consiliari (1794) de l'Acadèmia de Madrid.

Una gran part d'aquests informes del professorat tenen un especial interès per al nostre estudi per la seva incidència i connexió, tant dels escrits com dels autors, amb l'Escola de Barcelona, d'altres per la seva vinculació amb l'estètica d'Azara, i la resta per les seves divergències estilístiques i estètiques amb el dogmatisme acadèmic. En general, tots desvetllen la seva afinitat a les propostes teòriques de Mengs, amb més o menys fermesa.

Mariano Salvador Maella fou un seguidor de l'estètica de Mengs. Fou considerat el pintor neoclàssic més rellevant d'Espanya, amb unes representacions fredes i correctes i, dins de l'academicisme més ortodox, un artista que havia evolucionat des

⁹²⁸ Azara 1780-a, 393.

⁹²⁹ Azara 1780-a, 224, transcrit per Bédar (1974) 1989, 227.

⁹³⁰ Azara-1780-a, 268, transcrit per Bédar (1974) 1989, 264.

⁹³¹ Aquests informes es troben a ARASF 1-18/14, transcrits i citats per Bédar (1974) 1989 i Ruiz Ortega (1986) 1999.

d'un barroquisme inicial. En l'informe ressaltava que els dissenys que s'havien de fer servir com a models havien d'estar acabats. També que era fonamental l'estudi de l'Antiguitat clàssica com a guia per entendre la bellesa, i recomanava no passar a l'aprenentatge del nu sense haver estat «*instruidos en dibujar las estatuas y con las bellas ideas de las buenas formas y carácter del Antiguo*». ⁹³²

El pintor Francisco Bayeu dedicà gran part de l'informe al problema de les ajudes econòmiques mensuals instaurades l'any 1778. Un incentiu adreçat als joves deixebles que no donava els fruits per als quals s'havien establert, i per tant proposava una selecció més estricta per atorgar aquests premis. Aquest és un tema que preocupà el director de l'Escola de Barcelona, Pasqual Pere Moles. La resta de l'informe era bastant convencional dins els paràmetres basats en l'observació de l'Antiguitat, molt semblant als plantejaments de Maella, que també representava un altre exemple de fidelitat a l'estètica mengsiana. Bayeu anà a Madrid l'any 1762 per ajudar Mengs en les pintures de les voltes palatines. No és casual que en el seu estil trobem la fredor neoclàssica inspirada en l'obra de Mengs, amb un dibuix perfecte però sense domini del color.

Per la seva banda, Luis Paret y Alcázar (1746-1799) aconsellava els alumnes principiants que no dibuixessin estàtues de l'Antiguitat, sinó que copiessin directament els quadres acuradament triats entre artistes com Carracci, Domenichino, Reni, Correggio «*dando fin al estudio de cabezas con la copia de las de Rafael*». ⁹³³ Després, i poc a poc, havien d'entrar en les belles formes assolides pels antics. Sorpren aquesta afinitat de Paret amb les teories estètiques de Mengs, quan, de fet la seva paleta fou tan diferent a la del pintor filòsof. Claude Bédat s'aturà en el seu estil pictòric i en el de Luis Eugenio Meléndez de Rivera (1716-1780) pel fet d'estar tan allunyats dels corrents dominants en el món acadèmic. Concretament, de Paret destacà la *Cicunspecció de Diògenes* (1780) per la fermesa del seu dibuix, la gamma brillant de colors, i la pervivència de l'estil rococó; de Meléndez, un artista que visqué al marge de l'Acadèmia, considerà la seva excepcionalitat en les natures mortes, fora de l'estètica i del temes aconsellats per Mengs. ⁹³⁴ Així mateix, la pintura d'aquests dos artistes ens recorda la línia seguida a Barcelona per Franscec Pla, «*el Vigatà*», de pinzellada més solta i dinàmica, on el dibuix sembla haver desaparegut, per tant ens trobem amb l'altre vessant de la pintura que es desenvolupava paral·lelament fora de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, talment com succeïa a Madrid.

⁹³² Bédat (1974) 1989, 218 i 259.

⁹³³ Bédat (1974) 1989, 219.

⁹³⁴ Consulteu l'anàlisi dels dos pintors a Bédat (1974) 1989, 314.

En l'escrit, l'escultor Juan Adán insistia en la importància del dibuix com «*el alma de las artes*». ⁹³⁵ Posava molt èmfasi en els drapejats, ⁹³⁶ i en agafar un bon estil per no perdre l'anatomia del cos. Aconsellava conèixer les parts i fer-se amb el principal, posant «*cuidado y esmero el dibujar y meditar la bella naturaleza, observando mucho como la entenderían los Griegos y Romanos, sobre las producciones de ellos que nos han quedado*». ⁹³⁷ Prenia l'Antiguitat com a model, però alhora proposava una formació adequada d'acord amb l'edat dels deixebles i suggeria escriure uns tractats de geometria i perspectiva adaptats als alumnes per així assolir els progressos desitjats. Aquest escultor, que havia estat sota l'emparament d'Azara, deixà la seva petja a Lleida i, a través del seu taller madrileny, deixebles i col·laboradors tornaren a influir en l'escultura catalana. ⁹³⁸

En l'informe, el gravador i professor d'aquesta disciplina a l'Acadèmia, Manuel Salvador Carmona, es preocupà principalment per qüestions tècniques. Destacava la importància del dibuix per al gravador, i del bon dibuix com a suport de totes les arts. Refermava així les pautes que havia dictaminat l'any 1778 en una consulta d'Antonio Ponz. ⁹³⁹ La seva insistència en un bon aprenentatge tècnic en el gravat venia de l'escola francesa, no obstant això, una gran part dels models utilitzats foren sobretot obres italianes i reproduccions de peces de les col·leccions espanyoles les quals contribuï a difondre, activitat en la qual Azara participà i l'auxilià. ⁹⁴⁰

El 25 de setembre 1792, Carmona redactava un informe complementari de l'anterior, en el qual recomanava pel bé de la formació realitzar una sèrie completa de dibuixos d'estàtues i caps de l'Antiguitat que posseïa l'Acadèmia i penjar a les parets làmines dels millors gravadors. També demanava fer una altra sèrie amb dibuixos de mestres insignes com Rafael, Miquel Àngel, Mengs i Carracci, per acostumar els alumnes al bon gust. ⁹⁴¹ Aquí coincidia novament amb les idees estètiques del pintor descrites en les *Obras de Mengs*. ⁹⁴²

El medallista Pedro González de Sepúlveda considerava el gravat una branca de l'escultura i que el dibuix necessitava d'una noció prèvia en geometria per «*aprender los cinco órdenes hasta saberlos poner en realidad con facilidad y limpieza*». Pretenia que

⁹³⁵ Bédat (1974) 1989, 219.

⁹³⁶ Un tema que també interessà Canova. Canova 1779-1780, 16/4/1780 i 19/4/1780, 94-96; transcrit per Bassi 1959, 120 i 121, assenyalat per nosaltres en el capítol dedicat als llibres de viatges.

⁹³⁷ Ruiz Ortega (1986) 1999, 424.

⁹³⁸ García Portugués 2003, 629-650, i el nostre estudi sobre l'escultura a Catalunya en la part III d'aquest treball.

⁹³⁹ Bédat (1974) 1989, 274, i Carrete 1989, 39-40.

⁹⁴⁰ Trobareu més informació en el capítol dedicat al gravat a Catalunya en la part III d'aquest treball.

⁹⁴¹ Bédat (1974) 1989, 220 i 315, i Ruiz Ortega (1986) 1999, 422.

⁹⁴² El seu vincle familiar amb Mengs li permeté obtenir encàrrecs de membres de l'aristocràcia. Consulteu la correspondència entre el pintor i Carmona transcrita per Carrete 1981, LIII i LV, núm. 20 i 22.

l'Acadèmia posés a la vista dels joves una sèrie de buidatges de medalles gregues, romanes i modernes per suscitar-los interès i encaminar-los a ser uns bons medallistes. Novament apareix el referent a l'Antiguitat i l'interès dels professors per tenir material idoni per exercir la seva professió, de la mateixa manera que els professors de la classe d'arquitectura, perspectiva i anatomia demanaven quaderns senzills i assequibles econòmicament i una bona *Cartilla de Principios*.⁹⁴³

Els professors d'arquitectura Manuel Martín Rodríguez i Francisco Sánchez insistien en els seus informes a estudiar els tractats de Vitruvi, Serlio, Palladio i Scamozzi, entre altres. També foren partidaris d'un ensenyament basat en l'observació de l'Antiguitat clàssica i dels tres pintors Rafael, Correggio i Ticià, defensats en les *Obras de Mengs*, perquè havien d'iniciar el seu aprenentatge en els principis del dibuix: la figura, les matemàtiques i la geometria.⁹⁴⁴

Una postura estètica diferent fou la del pintor i professor Francisco de Goya. Tenia una concepció sobre l'ensenyament de les arts oposada a la de l'Acadèmia. Per exemple, la classe de geometria i perspectiva s'havia de fer després d'haver adquirit pràctica en el dibuix. El pintor defensava que «*no había reglas en la pintura y que la opresión u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, era un grande impedimento a los jóvenes que profesaban este arte tan difícil*». Segons Goya, l'únic exemple vàlid per ser estudiat eren les pintures d'Annibale Carracci, mestre amb un gran nombre de deixebles als quals «*dejaba a cada uno correr por donde su espíritu inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo ni método*». ⁹⁴⁵ Goya refusava seguir Mengs i no considerava que el pintor filòsof hagués fundat una veritable escola de pintura.

En quasi tots els informes dels professors de l'Acadèmia s'aprecia una certa fidelitat al pensament de Mengs i, per consegüent, l'academicisme com a norma a seguir per arribar a ser un bon artista. Però, a l'hora de practicar, la realitat era una altra.

Francisco de Goya criticà els que es dedicaren a preferir l'estudi de les estàtues gregues per damunt del de la naturalesa. Com molt bé assenyalà Claude Bédar, el pintor no s'atreví a escriure «*Mengs*» en l'informe, però en el text s'evidencia que no creia en les seves idees dogmàtiques i reaccionava contra elles. Així, no és estrany que el 1797 decidís deixar l'Acadèmia, probablement ofegat per aquesta estètica imperant.⁹⁴⁶ Anteriorment, a fi de ser admès en la institució Goya havia pintat un *Crist crucificat* amb un nu perfectament acadèmic, però mancat d'esperit. S'adaptà a les normes i fugí

⁹⁴³ Bédar (1974) 1989, 274, i Ruiz Ortega (1986) 1999, 422.

⁹⁴⁴ Bédar (1974) 1989, 427, i Ruiz Ortega (1986) 1999, 423.

⁹⁴⁵ Bédar (1974) 1989, 221, i Ruiz Ortega (1986) 1999, 420.

⁹⁴⁶ Bédar (1974) 1989, 222; informe transcrit per Ruiz Ortega (1986) 1999, 420.

d'enfrontar-se amb els seus professors homònims i amb els seus amics, com Jovellanos, tots partidaris de Mengs. No obstant això, Goya marcà la diferència llegant a la posteritat una pintura de primer ordre, mentre que de l'Acadèmia només sortien seguidors de Mengs. Els Bayeu i Maella continuaren des del final del segle XVIII fins a l'inici del XIX perpetuant la classicitat de Mengs, artificiosa i convencional, però amb un bon dibuix i un coneixement exacte de la perspectiva. Per una altra banda, l'art oficial sol·licitava l'obra de Paret y Alcázar, un rococó també impregnat de la influència neoclàssica.⁹⁴⁷

L'arquitecte neoclàssic Juan de Villanueva rememorava en el seu informe quina fou la instrucció i les mancances durant els primers anys del funcionament de l'Acadèmia:

*«La falta de instrucción en el diseño, y disposicion de los Edificios, que padecian los que de menos practicos pasaban a los empleos de Arquitectos, o Maestros mayores del Rey, aunque buenos Constructores carecían de lo que mendigaban de los Pintores, Escultores y tallistas, quienes contagiados del mal gusto, que el demasiado deseo de la novedad ha producido en todas partes, con el desarreglo de ideas caprichosas, y estrafalarias, daban a sus obras bien construidas aquel aire de moda [...] Para la formacion de este cuerpo y la enseñanza publica reducida entonces unicamente a la sala del desnudo, o dibujo del natural, para los Pintores y Escultores, y de pocas lecciones por el Vignola, y algunas escasas de Geometria practica, para la delineacion de los ordenes de Arquitectura [...] Se propuso la Academia enseñar la Perspectiva para el uso de las tres Artes ».*⁹⁴⁸

Les paraules de Villanueva exposen l'estat de precarietat en l'ensenyament de l'arquitectura. Durant quaranta-vuit anys de Junta preparatòria i després com a Acadèmia i Escola pública, encara dominava la *secta del Churriguerismo*, titllada per l'arquitecte de *perfida, y abominable*. També aconsellava tenir una col·lecció de retrats de tots els acadèmics, com les de les acadèmies italianes di San Luca i Florència, proposta que fou posada en marxa per les acadèmies i escoles espanyoles. Apuntava la utilitat d'augmentar la col·lecció amb bons models, i d'elegir una comissió a Roma per seleccionar buidatges, còpies i estampes de les millors obres, entre els quals incloïa els *Ordenes de Arquitectura* com a guia i bon exemple a seguir. No cal dir que la comissió a Roma aniria dirigida per Azara, ja que l'Acadèmia confiava plenament en el seu criteri, i ara més que mai, tenint en compte que el viceprotector era el seu amic Bernardo de Iriarte. Quan en l'informe Villanueva sol·licitava obrir una llibreria pública on poder gestionar el dipòsit de llibres, el seu bon ús, evitar-ne l'extraviament i ser

⁹⁴⁷ Bédat (1974) 1989, 235; Gómez 1993, 141.

⁹⁴⁸ Ruiz Ortega (1986) 1999, 410-414.

accessible als professors, erudits i estudiants, constatava el descontrol dels fons de l'Acadèmia, però també la necessitat imperant que els alumnes obtinguessin una formació en coneixements.

Incloïa algunes reformes educatives d'acord amb les que realitzaven els enginyers militars i aconsellava fer: «*un tratado de Arquitectura civil completo, que sirva para el Curso de éste Arte, a semejanza del militar que tiene el cuerpo de Ingenieros, el de Marina, y Artilleros*». Així mateix, marcà les diferències professionals: «*una Profesion tan dilatada que abraza dos principales partes como son las ideas, disposicion y gobierno de los edificios, pertenecientes mas particularmente a el Arquitecto, y la material construccion mas propia del Maestro de Obras*», i les corresponents responsabilitats: «*Poco o nada quiere decir al interés publico que un Pintor, o Escultor sea bueno, o malo, pero quantos perjuicios no causa un mal Arquitecto, un Maestro de Obras ignorante*».

Més endavant, en l'informe constatava que hi havia molts mestres aprovats, però no obres millors. Finalment, Villanueva afegia que: «*la práctica, y egercicio, que solo se adquiere en los grandes Edificios bajo la conducta de Profesores acreditados en la disposicion, y experimentados en la construccion*». Així, s'afiliava a una de les màximes d'Azara conforme els deixebles havien de treballar en una obra real per finalitzar la seva preparació i incidia en la conveniència d'una formació a Itàlia: «*No se hallan aquí los auxilios que en Italia, y otras partes, para convertir en el momento a un Pintor, o Escultor, en Arquitecto*»,⁹⁴⁹ coincidint amb el parer del comte de Floridablanca.

L'informe presentat per Isidoro Bosarte a Bernardo de Iriarte (1792) fomentava la renovació i l'adquisició de bons models i per millorar l'ensenyament dins l'Acadèmia. Com a secretari de l'Acadèmia (1792-1807), participà plenament amb nombrosos escrits sobre la gestió de la Institució, aspectes que també afectaren directament els plans d'estudis de l'Escola de Barcelona.⁹⁵⁰

L'any 1794, Bosarte publicava anònimament el *Discurso sobre la Restauracion de las Bellas Artes de España* en el *Diario de Barcelona*. Síntesi del seu pensament

⁹⁴⁹ Ruiz Ortega (1986) 1999, 410-414.

⁹⁵⁰ *Algunos puntos tocantes a la Academia que se hacen presentes al S.or Viceprotector*, 19 de juny de 1792 (ARASF, 1, 18-12); *Acuerdo de la Junta particular de 1º de Julio de 1792* (ARASF, 1, 18-17); *Acta de la Junta extraordinaria para el arreglo de los estudios de la academia celebrada en 28 de Octubre de 1792* (ARASF, 1, 18-14), i l'*Informe* crític sobre la decadència en l'ensenyament acadèmic d'Isidoro Bosarte de 20 d'agost de 1796 (ARASF, 1, 16-22). Transcrits parcialment per Ruiz Ortega (1986) 1999, 408-410; 420-423 i 431-433.

La publicació de la *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona* (Madrid 1786), resultat del seu viatge per Catalunya, l'any 1785, i les *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos* (Madrid 1790), conjunt de lliçons sobre l'art grec i l'art egipci.

teòric, estètic i acadèmic d'aquesta etapa en la secretària de San Fernando,⁹⁵¹ i exemple de les connexions entre Madrid i Barcelona i de la forta influència de l'Acadèmia en l'Escola barcelonina.

Entre Bosarte i el director de l'Escola de Barcelona, Pasqual Pere Moles, hi hagué una bona relació. Tots dos tenien els mateixos objectius: «*depurar el gust artístic i rebutjar les fòrmules barroques dels cercles gremials, així com la preocupació per qüestions pedagògiques*»,⁹⁵² dos temes defensats i difosos per Azara en les *Obras de Mengs*.

Un altre aspecte rellevant d'aquest *Discurso* foren els coneixements de Bosarte sobre la pràctica i els mètodes utilitzats en el gravat. Una disciplina molt útil per fer propaganda de les mateixes estampes però també dels dibuixos, escultures i sobretot de les pintures més importants conservats en les col·leccions espanyoles. Bosarte proposava donar a conèixer: «*la Galeria Española, ó invenciones originales de los Españoles, en quatrocientas estampas, empezando por la Escuela Florentina y Romana [...] Esta es obra de eleccion. No todo debe grabarse, ni los quadros ó esculturas solamente, sino tambien los dibuxos originales*». ⁹⁵³

En el *Discurso* es troben dependències a altres tractadistes tant espanyols com estrangers, entre les quals hi ha: *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724) d'Antonio Palomino (1655-1726); les *Vite dei Pittori, Sculttori e Architetti moderni* (1672) de Giovanni Pietro Bellori (1728-1779), i el manual estètic i dogmàtic de les *Obras de Mengs* (1780).⁹⁵⁴

Després d'apuntar la decadència del bon gust en les arts fins al període del renaixement, Bosarte destacava les ciutats de Florència i Roma com el bressol on podia florir l'ideal de la bellesa. Elogiava el mètode dels alemanys, pensava en Winckelmann i Mengs, que donaven les pautes a seguir: «*han entablado el estudio de la Antigüedad, forman galerias de buenas pinturas; envian por los modelos de sus iglesias á Roma; tienen Academias; dibuxan los yesos del antiguo*». ⁹⁵⁵

Creia que l'arquitectura havia estat afortunada per haver conservat els escrits de Vitruvi. Bosarte, com Azara, fou un defensor de l'obra de Vitruvi i del seu criteri de

Aquesta publicació figura en la biblioteca privada de Moles (Subirana 1985, 316) i en el fons bibliogràfic de l'Escola (Izquierdo 1810). Totes dues fonts esmentades per Triadó-Subirana 2002, 919-946.

⁹⁵¹ Correctament atribuït a Bosarte, notícia donada a conèixer per Subirana 1996, 37-42 i Subirana 2000, 185-188, i transcrit per Triadó-Subirana 2002, 931-946.

⁹⁵² Subirana 1996, 37-42 i Subirana 2000-II, 185-188.

⁹⁵³ *Diario de Barcelona*, núm. 185, 4 juliol 1794, 749-751; Transcrit per Subirana 2000-II, 186-188 i Triadó-Subirana 2002, 919-946.

⁹⁵⁴ Triada seleccionada per Triadó-Subirana 2002, 919-946, a la qual ens afegim.

⁹⁵⁵ Consulteu la transcripció a Subirana 2000-II, 186-188, i Triadó-Subirana 2002-I, 22.

buscar l'elegància en les formes senzilles, camí que el portà a considerar l'ordre dòric el *vero greco*.

Sobre la recerca de la bellesa ideal debatuda arreu d'Europa escrivia: «*La invencion de la belleza específica, que llaman ideal, se hace por modo de colección, ó compilacion, juntando las partes que en varios Individuos se han salvado de la desgracia del error. Por este camino la halláron los Griegos; y por él se debe continuar*». ⁹⁵⁶ La bellesa trobada en les parts per arribar a l'ideal màxim coincideix amb els escrits filosòfics del diplomàtic.

La seva anàlisi sobre els tres artistes més grans en la història de la pintura repetia íntegrament el plantejament estètic publicat a les *Obras de Mengs*. Bosarte els descriví de la manera següent:

«*La prenda de Rafael era la mente filosófica; y de aquí le venia la oportunidad de la expresión. Además de esto, fue un gran diseñador. El Ticiano no consultaba la Antigüedad, sino la Naturaleza; y así fue mas Pintor que Dibujante. Del Corregio se duda si vió la antigüedad; pero es preciso inferir, que la vió, y estudió, atendida la grandiosidad de sus obras. Su estilo se lo debió a sí mismo, esto es, á su imaginacion, que era enteramente poética*». ⁹⁵⁷

El secretari tenia en compte les particularitats d'alguns artistes espanyols per les quals es feren famosos i foren seleccionats per ser copiats en l'Acadèmia. Ressaltava la gràcia d'Alonso Cano; admirava l'elegància, la propietat, la precisió, l'energia, la força i alhora dolçor, i definitivament el domini de la matèria de Velázquez, i destacava el color de Murillo que, segons Bosarte, era tot cor, ànima del gust, seductor i arrossegador de passions. Si bé és cert que Mengs només tenia ulls per a la classicitat antiga, Azara no rebutjà alguns artistes barrocs, ben al contrari hi descobrí les peculiaritats i les fomentà tal com feia ara Bosarte.

En el *Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes en España. Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de Arquitectura* (1798) s'aprecia un distanciament de Bosarte respecte del dogmatisme de Mengs, ajudat pel pas del temps, i un apropament a termes nacionalistes i idees romàntiques que poc a poc desbancarien la bellesa ideal propagada per Azara. ⁹⁵⁸

Aquesta transformació en el pensament estètic la detectem en Ceán Bermúdez, el qual després d'haver alabat Mengs en el *Diccionario...* (1800) canvià en el *Diálogo sobre el Arte de la Pintura* (1819) on enfrontà dues escoles, dues èpoques i dos personatges, Mengs i Murillo. Ceán fins i tot arribà a afirmar: «*Estoy seguro de que si*

⁹⁵⁶ *Ibidem.*

⁹⁵⁷ *Ibidem.*

*Milizia leyese el de Murillo (el método de pintura) no lo aprobaría; pero lo cierto es que consiguió agrandar más a todos con el suyo de la naturaleza, que Mengs con el ideal; y que las obras de aquel son mas buscadas y apreciadas que las de este».*⁹⁵⁹

Segons el nostre parer, Ceán estava totalment desencertat, perquè Mengs no s'oposà a Murillo sinó que senzillament optà per unes preferències estètiques basades en l'Antiguitat clàssica que no incloïen l'obra del pintor barroco.⁹⁶⁰ Corrobora la nostra hipòtesi el fet que Azara, el més fervent defensor de Mengs, col·leccionava pintura del sevillà. Fins i tot Menéndez Pelayo considerava que Ceán havia realitzat la crítica més dura a l'ideal de bellesa de Mengs. D'acord amb el plantejament de Mercedes Águeda, aquesta postura de Ceán obeeïa a la mateixa evolució de la cultura neoclàssica cap a una estètica present en la pintura de Goya, més afí amb el nou estil romàntic, que de mica en mica s'aniria imposant al llarg del segle XIX.⁹⁶¹

El mateix Azara es deixà influir pel nou corrent estètic i llegà el seu testimoni epistolar de l'admiració cap a la catedral de Burgos i altres monuments medievals quan els visità de camí a París, l'any 1801.⁹⁶²

L'any 1804, Bosarte publicava el *Viage artístico á varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*, exemple de la seva fidelitat al dogmatisme i al bon gust descrit i defensat en les *Obras de Mengs*.⁹⁶³

La publicació de *la Colección de vaciados de estatuas antiguas* (1794) de José López Enguídanos, professor de pintura de l'Acadèmia, contribuï, junt amb les adquisicions de models, en l'aprenentatge del bon gust. Configurat com un formulari clàssic, seguia les pautes marcades per Winckelmann, Mengs i Azara i recollia les donacions del pintor bohemí al Rei, les quals passaren a l'Acadèmia madrilenya. El regal consistí en diversos buidatges del seu estudi dels models més representatius de la classicitat antiga com: el *Laocoont* i el *Tors Belvedere*, junt amb d'altres de trobats en les excavacions romanes molt valorats per col·leccionistes i antiquaris com ara: els *Centaures Furietti*, el *Baix relleu d'Antinoos*, la *Flora*. Aquestes peces foren gravades i

⁹⁵⁸ Águeda 1989, 27.

⁹⁵⁹ Basat en el llibre de Milizia de 1781, Ceán l'any 1827, 190, n. núm. CXXIV; apreciació donada a conèixer per Águeda 1989, 55, n. núm. 106.

⁹⁶⁰ Tot i així, tal com assenyalarem en el capítol dedicat als models, Mengs tingué en compte l'obra de Murillo per realitzar les seves interpretacions de la Mare de Déu.

⁹⁶¹ Vegeu aquesta apreciació del canvi estilístic a Águeda 1989, 28.

⁹⁶² Anava a París per prendre possessió de la seva segona ambaixada. Consulteu aquesta mirada del diplomàtic cap a l'arquitectura medieval a León-Sanz 1979, 62.

⁹⁶³ Fins i tot quan s'apropava a l'art egipci i babilònic, per arribar a determinar que fou a Grècia on es crearen els principis, preceptes i lleis metòdiques: «*nada quedó que haber a los venideros sino imitarles y copiarles*». Consulteu León-Sanz 1979, 62.

reproduïdes en petites porcellanes i difoses dins el món acadèmic i col·leccionista europeu.⁹⁶⁴

L'aportació de Mengs fou molt útil a l'Acadèmia perquè l'aproximava a l'ideal de bellesa imperant arreu d'Europa orientat cap al neoclassicisme al final del segle XVIII. Al mateix temps, Azara i els deixebles del pintor duïen el timó de la vida cultural i artística, i perpetuaven la imatge del pintor filòsof com a paradigma del bon gust dins l'educació.

En la Junta particular de l'Acadèmia de San Fernando del 3 de febrer de 1799, Bernardo de Iriarte va veure convenient reimprimir les lliçons pràctiques de pintura de Mengs «*para que los jóvenes tengan esta instrucción*».⁹⁶⁵ És un altre testimoni de la seva vigència a les portes del segle XIX.

En la distribució de premis de l'any 1802 convocada per l'Acadèmia de Madrid, José Luis Munárriz posava de relleu els paisatges de Poussin amb paraules de Mengs:

*«...estudiad el antiguo, no para copiarlo exactamente en vuestras obras, sino para observar por él la naturaleza y aprender a escogerla con acierto... no está distante la época en que los artistas españoles, émulo de los griegos, se empeñen en aprender como ellos la lógica y la poética de las bellas artes en la atenta observación y buena selección de la naturaleza... [més endavant deia]... el pintor que quiera hallar el mejor gusto, debe estudiarle tomando de los Antiguos el de la belleza, de Rafael el de la expresión, de Corregio el de lo agradable y armonioso, y de Tiziano el de la verdad o colorido».*⁹⁶⁶

Una altra prova més de la pervivència de l'estètica promoguda per Azara en l'Acadèmia en un període dirigit pel viceprotector Bernardo de Iriarte i el secretari Isidoro Bosarte, dos fidels seguidors de l'ideal de bellesa de Mengs.

3.4. El marquès d'Espeja de viceprotector i l'escultor Josep Antoni Folch

El pas d'Iriarte en l'executiva de l'Acadèmia significà el manteniment i la vigència de l'estètica difosa per Azara a l'inici del segle XIX, un període en el qual es fomentaren nous projectes i plans reorganitzadors de la docència. L'any 1803 el càrrec de viceprotector fou ocupat pel marquès d'Espeja, Ramón del Águila, fins al 1807.

Espeja fou partidari d'eliminar la càtedra de color, la classe impartida per Francisco Javier Ramos des de 1794 en l'Acadèmia, el mateix pintor que havia estat reconegut com el millor deixeble de Mengs. Espeja considerà que: «*su fundación tuvo*

⁹⁶⁴ Roettgen 1981, 129 i ss.; Haskell-Peny 1981, 178, i Cacciotti-Mora 1996, 70.

⁹⁶⁵ Bédar (1974) 1989, 236.

⁹⁶⁶ Azara-1780-a, 91 i 55; transcrit per Bédar (1974) 1989, 234-235.

por objeto conservar el estilo de la escuela romana en la Academia». ⁹⁶⁷ Segons el nostre parer tenia raó a dir que aquesta classe ancorava la pintura en el passat.

El memorial d'Espeja posà en evidència que l'èxit i la concurrència a les classes depenia més de la personalitat del professor que de l'ensenyament. Molts acadèmics formaven a les seves cases taller, i la institució quedava relegada sense que la direcció sapigués el nivell dels deixebles de cadascuna de les branques artístiques. El viceprotector pretenia reconduir tot l'ensenyament. Aquest desig per controlar les activitats del professorat ens acosten a postures més properes de l'inici de l'Acadèmia, quan els consiliaris volien dirigir-la, fins i tot en qüestions relacionades amb la pràctica docent. A l'Escola de Barcelona succeí el mateix, però, si més no, els deixebles no estaven tan desvinculats del món de l'ensenyament, com es desprèn del memorial d'Espeja.

En aquest període, en l'Acadèmia despuntava l'escultor català Josep Antoni Folch, exemple del que havia de ser un bon artista segons el criteri d'Azara, responia a la unió de praxi i coneixements. Aquest artista havia viscut plenament la influència estètica d'Isidoro Bosarte tant a Barcelona com a Madrid i, a més a més, fou deixeble i col·laborador de Juan Adán. Dugué una trajectòria artística ben dirigida en l'assumpció de la classicitat, de manera que assolí els màxims guardons en l'Acadèmia de San Fernando. ⁹⁶⁸ Folch també ressaltà pel seu aperturisme estètic internacional detectat en els seus articles publicats a la revista *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes* (1803-1805). L'objectiu era presentar les novetats nacionals i estrangeres, propagar els descobriments i els coneixements humans i donar notícia de les matèries més recents: «*recordar continuamente el verdadero modo de observar la naturaleza en las Ciencias, y los principios de la imitacion en las Artes*». ⁹⁶⁹

Els escrits de Josep Antoni Folch anaven sobre gravat i pintura, principalment, però també transcriví el discurs de Joshua Reynolds adreçat als deixebles de la Reial Acadèmia anglesa (1772). L'anglès dirigia els artistes en la recerca de la genialitat, basada en les regles marcades per un treball continuat i la reflexió com a única via per assolir el bon gust: «*If you mean to preserve the most perfect beauty in its most perfect state, you can not express the passions, all of wich produce distorsion and deformity, more o less, in the most beatiful faces*». ⁹⁷⁰

També els recomanava l'estudi de l'anatomia i feia alguns comentaris sobre pintura. Tots aquests temes són presents en els escrits d'Isidoro Bosarte, en l'informe

⁹⁶⁷ Bédat (1974) 1989, 223.

⁹⁶⁸ De la relació d'aquests escultors en tornarem a parlar en el capítol de l'escultura a Catalunya.

⁹⁶⁹ Transcrit per Riera i Mora 1994, 193.

⁹⁷⁰ Transcrit per Azcue 1992, 588.

d'Adán presentat a Bernardo de Iriarte el 1792 i en els d'altres professors de l'Acadèmia, i tenien com a rerefons les màximes transcrits per Azara en les *Obras de Mengs*.

Els articles portaren els títols següents:⁹⁷¹ «*La caza del Avestruz, pintada por Mr Boucher*⁹⁷² y gravada por D.Blas Ametller. Se halla en Madrid en la real Calcografía»; «*Nobles Artes: dibujo: De la utilidad del dibujo en las artes mecánicas, y de los medios de aprenderle*»; «*Nobles Artes: discurso de Josue Reynolds, Profesor de pintura, Presidente de la Academia Real de Londres*»; «*Bellas Artes: De la necesidad que tienen de estudiar la anatomía los que siguen las bellas artes*»; «*Nobles Artes: Paseo de un artista por Madrid*», i «*Nobles Artes: Sigue el juicio de los quadros que hay en el Carmen Descalzo de esta Corte*». En conjunt, aquests títols evidencien el seu pensament estètic sobre el dibuix i l'art de l'escultura, i situen Folch en relació amb les teories artístiques més actuals.

En les «*Nobles Artes: dibujo: De la utilidad del dibujo en las artes mecánicas, y de los medios de aprenderle*» posava de relleu la importància del dibuix, no com a pràctica rutinària, sinó com a eina d'invenió. Hi destacava els treballs en l'Acadèmia de València i en l'Escola de Barcelona, dues institucions que havien sabut apreciar el dibuix i obtenir bons resultats en benefici de la indústria tèxtil i del comerç. Així mateix classificava l'ensenyament que rebien els artesans per diferenciar-los dels artistes:

«*Creo que tratándose de enseñar el dibujo al carpintero, ebanista, herrero, latonero, y otros artesanos de esta clase, se deberá comenzar por darles unos principios de geometria y de adorno, dexando el estudio de la figura para algunos que pretendan saber el dibujo con mas extension*».⁹⁷³

Justament aquestes paraules repetien aquell principi proposat per Mengs de separar les arts nobles de les arts gremials, atès que els deixebles requerien altres estudis.⁹⁷⁴ Folch, a més a més, feia una divisió més concreta amb vista a les necessitats de cada artesanía. Una altra idea que es desprèn de l'article és que el bon gust s'ha d'estendre a la població en general amb el propòsit de crear més mercat i millorar el nivell estètic.

Aconsellà els joves en les «*Nobles Artes: discurso de Josue Reynolds, Profesor de pintura, Presidente de la Academia Real de Londres*» perquè obtinguessin una preparació artística general per després poder triar entre les diferents disciplines. Havien

⁹⁷¹ Articles transcrits íntegrament per Riera i Mora 1994, 194 i ss.

⁹⁷² En realitat la *Caça de l'Estruç* no correspon a François Boucher, sinó a Charles Van Loo. Aquesta errada va ser donada a conèixer per Rosa Maria Subirana en la seva tesi de llicenciatura, vegeu Subirana 1985, 164-168.

⁹⁷³ *Ibidem*, 196

⁹⁷⁴ Transcrit a l'inici d'aquesta part II.

de saber dibuixar fàcilment els objectes presentats com a models, tenir l'hàbit d'usar els colors, i el coneixement de les principals regles de la composició i modelat, perquè:

*«Algunos extrañarán que el autor mire como necesario el saber modelar, por ser propio de los escultores; sin embargo, yo lo creo muy útil al pintor que aspira á ser original, y hacer los estudios de sus quadros con la diligencia que se necesita para que salgan bien. Baxo la voz pintura se entienden generalmente todas las artes que imitan las formas, porque las reglas generales son comunes á todas; pero Reinols en este discurso parece que solo habla de la pintura; y no debemos extrañar la suposicion, sabiéndose que Rafael, Pousin, Rambran[sic] y otros muchos modelaban, y se aprovecharon de esta práctica que otros no creen necesaria».*⁹⁷⁵

Quan Josep Antoni Folch recomanava l'estudi d'allò sublim, donava pautes marcades anys enrere per Azara en les *Reflexiones*. Per exemple, percebre les perfeccions en les obres del artistes, seguir a més d'un mestre per millorar i practicar amb multituds de models:

*«Hasta aquí habeis seguido el método que os ha prescrito un maestro; pero en adelante el arte solo debe servirlos. [...] Vuestra imaginacion reunirá en una sola idea las perfecciones esparcidas en los grandes pintores; y esta idea servirá de regulador á vuestro gusto y de guia a vuestras obras. La multitud de modelos os preservará del defecto de ser mezquinos en vuestras composiciones, y monotonos en la invencion: escollo en que dan comunmente los que siguen un solo maestro».*⁹⁷⁶

El camí proposat per Reynolds fou acceptat per Folch, sobretot en el fet de no seguir els artistes moderns per arribar a la perfecció, ja que les obres antigues eren el testimoni de la bellesa preservada durant segles, un privilegi del qual no gaudien les modernes. No obstant això, afegia que la sola còpia tampoc no portava a l'èxit, l'artista, doncs, havia d'examinar i comparar les obres excel·lents des de qualsevol aspecte, sense oblidar l'observació i la consulta de la natura. Davant d'aquestes recomanacions, veiem com Reynolds aplicava a la Royal Academy conceptes difosos per Azara. Folch s'hi sumava quan proposava com a models a seguir les pintures de Rafael i Poussin, pautes que mig segle abans havia imposat Mengs a la Real Academia de San Fernando. La via per aconseguir-ho era a través de l'aplicació tenaç i constant, objectius que Azara havia traçat als seus pensionats i artistes protegits. Característiques imprescindibles que foren mereixedores d'una gràcia o un ajut econòmic.⁹⁷⁷

⁹⁷⁵ Riera i Mora 1994, 197.

⁹⁷⁶ Riera i Mora 1994, 198.

⁹⁷⁷ Tema que vam tractar en la nostra tesi de llicenciatura García Portugués 2000-I..

En l'article titulat les «*Bellas Artes: De la necesidad que tienen de estudiar la anatomía los que siguen las bellas artes*» analitzava alguns estudis i tractats anteriors utilitzats pels alumnes de l'Acadèmia. Segons Folch, l'estudi de les parts del cos dugeu els artistes a treballar amb facilitat el model en guix i del natural. Situava la decadència de les arts en el moment en què els deixebles dels grans mestres no es preocuparen de trobar altres patrons a seguir i abandonaren els estudis fonamentals, com el de l'anatomia. Per exemple, quan els alumnes optaren per recórrer a tractats com el de Juan de Arfe per localitzar l'explicació dels ossos i músculs, quan hauria estat millor practicar amb cadàvers, treballar la dissecció i escoltar el catedràtic.⁹⁷⁸ Per a Folch l'objectiu era representar l'home en totes les situacions imaginables i no repetir cegament la mateixa figura.

Folch recordava que els artistes de l'Antiguitat assoliren l'expressió en les estàtues, i això només s'aconseguia amb un acurat estudi físic i moral de l'home. S'havia de reconèixer en cada postura i acció de l'home quins eren els músculs que reposaven i quins estaven en tensió. Ignorar-ho podia deixar l'obra sense vida, sense expressió i sense la veritable bellesa. Miquel Àngel es constituïa en el mestre a estudiar.⁹⁷⁹ Aquests conceptes Azara també els va descriure en les *Obras de Mengs* i els recordà als seu pensionats. El seu contemporani, Ceán Bermúdez, no compartí aquestes idees. Trobava que l'estudi de l'anatomia conduïa «*á ser mezquinos y secos en sus obras; porque sabiéndola hacen alarde de ello, y que por esta razon debe saberse poco*».⁹⁸⁰ Aquestes dues postures preluïaven, d'una banda, un Folch plenament neoclàssic i capdavanter,⁹⁸¹ i de l'altra, el canvi estètic que s'operava dins l'Acadèmia a través de les paraules de Ceán, que detectaven l'ancorament dels deixebles i acceptaven les idees i la pràctica més lliure de Francisco de Goya.

Les «*Nobles Artes: Paseo de un artista por Madrid*» i les «*Nobles Artes: Sigue el juicio de los quadros que hay en el Carmen Descalzo de esta Corte*» són dos relats del Folch cicerone de les arts. Textos molt interessants dels quals només assenyalarem el seu parer sobre la pintura de Luca Giordano per coincidir amb Mengs quan remarcava que tot era nul en Jordán.

L'any 1807 es dictava un nou reglament en la Real Academia de San Fernando,⁹⁸² pel qual s'havien de regir els pensionats a l'estranger. Contenia una relació

⁹⁷⁸ Recordem que Mengs intenta implantar en l'Acadèmia de Madrid la classe d'anatomia dirigida per un cirurgià, la qual no tingué una bona acollida. ARASF 61-4/5, Junta particular de 27 de febrer de 1766; Bédat (1974) 1989, 215; Úbeda 1987, 450.

⁹⁷⁹ Riera i Mora 1994, 201.

⁹⁸⁰ Ceán 1800, II, 234.

⁹⁸¹ Per exemple el mausoleu que erigí per al marquès de la Romana (1808-1814) a Palma de Mallorca.

⁹⁸² Transcrit per Riera i Mora 1994 a l'annex documental.

de requeriments lligats a la postura que anys enrere havia proposat Anton Raphael Mengs per a aquesta institució. Regles que foren incloses en les *Obras de Mengs* perquè Azara hi creia plenament com a base imprescindible per assolir un correcte aprenentatge.

A l'apartat 6è, el nou reglament obligava a tots els pensionats de pintura i escultura a dibuixar *in situ* els originals de les estàtues i baix relleus de l'Antiguitat i assistir a la classe del natural. El 7è corresponia als pensionats de pintura, els quals havien de trametre dues còpies de quadres de Domenichino, de Rafael o d'Annibale Carracci, tres dels artistes més valorats per Azara. El 8è anava dirigit als alumnes d'escultura de segon i tercer any, els quals havien d'enviar, a més de les obres obligatòries dels primers anys, dues còpies d'estàtues i baix relleus de l'Antiguitat realitzades en terra cuita, i, pels del cinquè any, una obra d'invenció o d'un assumpte assignat, executada en marbre. Azara insistí en aquest requisit en considerar essencial que els escultors s'exercitessin en aquest material més dur i fràgil. El 9è era per als pensionats d'arquitectura, que anualment havien de trametre mitja dotzena de dibuixos geomètrics dels millors edificis antics (planta, secció i alçat, a més dels diferents ordres) i dissenys de palaus, temples, teatres, banys, cases de camp, hospicis i biblioteques de la seva invenció. Aquest treball per força l'havien d'executar a l'exterior, una altra de les premisses aconsellades per Azara als pensionats i posades en pràctica, en qualitat d'inductor i promotor de les excavacions a Villa di Mecenate.

El Reglament també preveia que, un cop expirat el termini de la pensió, els alumnes havien de fer un viatge de tornada visitant diverses capitals europees i ciutats italianes per observar indrets dignes d'interès. Una tasca difícil de complir, així que alguns només feren petites incursions a ciutats italianes. Pitjor ho tingueren els pensionats catalans, ja que foren requerits per la Junta de Comerç i tornaren a Catalunya sense passar per cap lloc més que no fos el destí assenyalat a la pensió.

3.5. Algunes qüestions generals sobre la influència d'Azara en l'Acadèmia

Les aportacions de Felipe Castro per millorar l'estatut de 1757, les intervencions de Mengs i el seu llegat estètic recopilat i escrit per Azara, els informes dels professors de l'Acadèmia sol·licitats per Bernardo de Iriarte l'any 1792, la memòria del marquès d'Espeja, l'any 1803, així com les aportacions erudites dels consiliaris i professors de l'Acadèmia, permeten entendre el devenir de l'ensenyament i l'estètica imperant a les acadèmies i a les escoles espanyoles, i ens obren les portes per poder avaluar que succeí a l'Escola de Barcelona i les seves filials.

El pensament estètic de Mengs fou clar, i s'aplicà amb força en la pintura a la Real Academia de San Fernando. Mariano Salvador Maella i Francisco Bayeu en foren els seus continuadors. Així mateix, els textos de Mengs no foren aliens a altres disciplines, ans al contrari, el nou gust descrit i ponderat cap a l'Antiguitat clàssica s'apropava a aquestes, a les quals els calia una bona formació basada en el dibuix.

Bons dibuixants que desenvoluparen un gravat de reproducció de qualitat. Manuel Salvador Carmona a Madrid i Pasqual Pere Moles a Barcelona, tot i la seva formació tècnica francesa, s'adaptaren al gust per l'Antiguitat clàssica i a les obres de Mengs com a paradigma de la bellesa a seguir en la formació acadèmica, sempre secundats i auxiliats per Azara.

L'escultura rebé l'impuls de Felipe de Castro, format a Roma en l'aprenentatge de models clàssics i barrocs. Fou partícip del pensament del seu amic Mengs, i s'adaptà en un moment dominat a Espanya per la imatgeria. El barroc es mantingué en l'ambient religiós i els acadèmics no pogueren desvincular-se del tot d'aquest comitent tan poderós. De fet, en les acadèmia s'eliminaren els temes de sants i santes, malgrat que en exercicis de pensionats hi són presents temes sobretot de l'Antic Testament. En altres escultors, com Juan Adán, apreciem en la seva formació la influència de l'escultura berniniana, temperada per les pautes del nou gust pel classicisme antic, però encara amb flaire barroca. Només a Madrid, els escultors recolzats pel gust oficial i el dogmatisme acadèmic es despregueren del pes barroc, gràcies a la prioritització del domini tècnic, a l'elecció de temes profans i, sobretot, a la utilització de models de l'Antiguitat grecoromana. L'Escola de Barcelona provà d'emular Madrid i estar a l'avantguarda, però no passà d'ensenyar un academicisme ortodox basat en la prioritització del classicisme, sorprèn només per les intervencions d'alguns artistes capdavanters que portaren l'aire renovador neoclàssic.

A Madrid, en escultura destacà Manuel Álvarez (1727-1797), conegut com «*el Griego*», deixeble de Felipe de Castro, i Juan Adán. Les seves pràctiques acadèmiques i la ideologia classicista prepararen el camí a artistes com el català Josep Antoni Folch i el madrileny José Álvarez Cubero (1768-1827), els quals a les primeres dècades del segle XIX introduïren el neoclassicisme. Abans que acostar-se a certes representacions que es podrien catalogar de neoclàssiques, en general no passaren de ser escultures acadèmiques que denotaven el pes dogmàtic.

L'escultura fou la disciplina que millor va fer realitat el neoclassicisme amb aplicació de les noves tendències estètiques i filosòfiques de la segona meitat del segle XVIII. El modelat, la forma, els cànons, l'observació, la composició digna, el decor, la mimesi, no tant com a imitació, sinó pel rigor en l'ús del llenguatge expressiu, així com

el gust per les proporcions, foren els elements utilitzats per assolir la perfecció que marcaren el moviment estètic cap el nou concepte del bon gust.⁹⁸³

L'arquitectura espanyola tingué magnífics representants, primer Ventura Rodríguez, un classicista acadèmic, i després Juan de Villanueva, un dels més distingits arquitectes neoclàssics. Villanueva deixà dos exemples representatius d'aquest estil: la façana del Museu del Prado i el projecte de la Casa de la Panadería (1793).⁹⁸⁴ Foren uns magnífics continuadors de Villanueva,; Isidro González Velázquez i Silvestre Pérez, pensionats a Roma sota la tutela d'Azara.

Evaristo del Castillo i Silvestre Pérez, i més tard Antonio Celles, es formaren a l'Acadèmia de Madrid, on adquiriren els coneixements i la preparació necessària per completar els seus estudis a Roma, seguint el pla d'estudis redactat anys enrere pel secretari de l'Acadèmia Ignacio Herosilla (1753-1776).

Un cop amb possessió dels coneixements teòrics, passaren a l'estudi d'edificis famosos tan antics com moderns. Després d'un intens treball, durant el qual demostraren els seus progressos, a través dels enviaments prèviament programats, iniciaren els dissenys d'invenió pròpia.⁹⁸⁵

A Roma no hi havia un estudi públic d'arquitectura, però Azara va resoldre aquesta dificultat quan actuà de director dels pensionats. Els proporcionà els professors més doctes i adients, així com tasques on poder exercitar-se. Tant Pérez com Castillo i Velázquez tingueren al seu voltant dos magnífics representants de la teoria i de la pràctica arquitectònica i arqueològica: Francesco Milizia i Pedro José Márquez. Més tard, al començament del segle XIX, l'arquitecte català Celles comptà amb Márquez i amb tot l'engranatge cultural i de relacions que havia deixat el diplomàtic.

La mirada cap a l'Antiguitat significà una renovació temàtica i un nou llenguatge artístic. Les fonts eren els vestigis arqueològics, però també i molt important en aquest món il·lustrat, la recuperació de la literatura clàssica com a referent. En tota aquesta renovació, Azara contribuí amb el seu patrocini i mecenatge. Davant d'aquest gran nombre i diversitat de models i exemples de l'Antiguitat, els artistes només hagueren de guiar la vista cap a obres grecoromanes per renovar el seu llenguatge artístic. I aquest fet constituí un repte a superar dins el món acadèmic. Aquest canvi estètic afectà totes les acadèmies i escoles europees, on es detectaren alguns denominadors comuns: unitat en temes i formes d'expressió basats en els plantejaments filosòfics sobre el concepte de la bellesa.

⁹⁸³ Vegeu l'evolució formal i estètica en l'escultura de l'Acadèmia de Madrid a Azcue 1992, 586-587.

⁹⁸⁴ Bédat (1974) 1989, 271.

⁹⁸⁵ Consulteu els informes a Alonso 1976, 99-101.

Dels projectes de Campomanes i Floridablanca per desenvolupar la manufactura i la indústria, dirigits a aconseguir uns bons professionals, sorgiren les Societades econòmiques de amigues del país i amb aquestes les escoles de dibuix, amb l'objecte de millorar i perfeccionar el nivell artístic dels artesans. Entre aquestes societats destacaren la de Saragossa (1776), la de Palma (1779), la de Cadis (1784), i la de Toledo (1790).⁹⁸⁶ Catalunya no fou aliena a aquestes societats, i a partir d'aquestes es fundaren algunes de les escoles filials de l'entorn de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.⁹⁸⁷

Un fet que contribuí a la difusió dogmàtica de l'Acadèmia de San Fernando arreu d'Espanya fou el control que aquesta exercí sobre les acadèmies i escoles del país que estaven sota la seva dependència. El material que els proporcionava facilità aquesta tasca: estàtues antigues, emmotllats de les antiguitats més celebrades, i còpies de dibuixos d'obres de Mengs i d'altres artistes afins a l'estètica defensada per Azara. L'Acadèmia passà a fer un control exhaustiu a fi que totes les obres executades fossin d'acord amb l'estil dictat per la corporació. En escultura i arquitectura s'exercí una estricta censura de la producció de les obres públiques i monuments, sobretot en el transcurs del segle XIX, que desembocà en una fiscalització dels projectes. Les convocatòries de premis i els assumptes proposats no eren més que una manera d'encarrilar els artistes cap a la ideologia de l'Acadèmia. Malauradament, les possibilitats d'originalitat restaren reduïdes i constretes a les normes fixades.

Tant la Real Academia de San Fernando com les Societades econòmiques de amigues del país foren instruments polítics difusors d'un pensament centralitzador. Les retòriques oracions en les actes de distribucions de premis no foren redactades per artistes sinó per consiliaris, nobles i erudits amb pretensions literàries.⁹⁸⁸ En aquest cas l'Escola de Barcelona, a diferència de l'Acadèmia de Madrid, integrà dins les decisions els tinents directors, professors experimentats que participaven molt activament en l'engranatge organitzador dels concursos escrivint discursos i també elaborant projectes davant d'esdeveniments importants, un tema al qual tornarem més endavant.

⁹⁸⁶ Vegeu l'origen de les escoles espanyoles a Bédat (1974) 1989, 416-423.

⁹⁸⁷ Un tema al qual tornarem en el capítol dedicat a Catalunya.

⁹⁸⁸ Úbeda 1987, 457.

3.6. Una aproximació a la biblioteca de la Real Academia de San Fernando i a les biblioteques de Catalunya

Després d'apropar-nos al pensament estètic dels dirigents de l'Acadèmia de San Fernando, la biblioteca de la institució és l'indret que hauria de recollir tots els llibres essencials per desenvolupar el bon gust en les arts, d'acord amb els canons estètics i dogmàtics establerts per Mengs i Azara.

Aquest mateix objectiu el cercarem en la biblioteca de l'Escola de Barcelona, fent un repàs de quins foren els col·lectius de la societat catalana posseïdors de llibres. També el contingut d'altres biblioteques havia de respondre a aquesta tendència estètica, com la del seu director, Pasqual Pere Moles, la del professor d'arquitectura Antoni Celles i les dels arquitectes Joan Soler i Josep Renart i Closas (1746-1824), els quals, tot i no ser docents, participaren, el primer molt activament en les decisions sobre aquesta disciplina dins l'Escola, i el segon en els cercles erudits barcelonins. Finalment, la biblioteca de l'escultor Antoni Solà constitueix una mostra d'un artista il·lustrat resident en la Roma del segle XIX, d'acord amb el càrrec de director dels pensionats que anys enrere havia exercit Azara. No obstant això, es fa palesa la necessitat d'investigar les biblioteques d'altres artistes representatius d'aquest període, com són la del pintor Pere Pau Montaña i la de l'escultor Salvador Gurri. Aquests estudis ampliarien, donarien llum i corroborarien el nostre plantejament de demostrar l'interès d'aquest període pels llibres de l'Antiguitat clàssica i els formatius, tan històrics com tècnics, destinats a proporcionar una educació adequada segons les màximes defensades per Azara. Tot i així, comprovarem que a les biblioteques catalanes indagades els volums s'ajustaven als que utilitzaren en l'Acadèmia de San Fernando, acomodats a les necessitats i a la dinàmica de l'activitat docent.

3.6.1. La biblioteca de la Real Academia de San Fernando

En una primera instància, l'estudiós espera trobar en la biblioteca de la Real Academia de San Fernando un fons prou il·lustratiu del que significà el poder i el domini d'aquesta institució en les arts, d'acord amb els seus interessos estètics i de control. En aquesta biblioteca s'haurien de localitzar tota mena de tractats i llibres tècnics de totes les disciplines, així com llibres de l'Antiguitat, de viatges i d'història, en els quals professors i deixebles podrien guiar-se i inspirar-se. Aquestes expectatives no s'acompleixen. Talment com succeí a l'Escola de Barcelona, els llibres foren material

d'instrucció, i per tant anaven de mans en mans sense gaire control i el mateix ús feia que es malmetessin o es perdessin.

Antonio Ponz conegué perfectament l'ensenyament que s'impartia a l'Acadèmia a través de la biblioteca, iniciada el 1744, en la qual hi havia els tractats d'arquitectura de Vitruvi, Alberti, Palladio, Serlio, Vignola i d'altres. També dels intents dels acadèmics per traduir aquests tractats al castellà a fi que els poguessin llegir els deixebles.⁹⁸⁹

En la Junta particular de l'1 d'octubre de 1767 s'exposaven els costums arrelats entre els professors de l'Acadèmia que afectaven la conservació dels llibres, els quals: *«estaban en poder de algunos profesores muchos libros de la Academia más había de tres, cuatro y cinco años»*. En el decret de l'1 de desembre de 1767 es prohibia *«que ahora ni en ningún tiempo se saquen libros, instrumentos, modelos, diseños, cuadros ni otros efectos de la Academia sin que preceda para ello expresa deliberación y acuerdo de la junta particular»*.⁹⁹⁰

Aquest descontrol dels llibres continuà, ja que, tres dècades més tard, en l'informe de l'arquitecte Villanueva (1792) sol·licitat per Bernardo de Iriarte, aquell deixava ben clar, no només l'estat precari de l'ensenyament d'arquitectura, sinó el ferm desig de posar en marxa el que es feia a altres acadèmies italianes, la de San Luca a Roma i la de Florència: obrir una llibreria pública en la qual es pogués gestionar el préstec de llibres, el seu bon ús i evitar-ne la pèrdua.⁹⁹¹

Per això, encara que a continuació incloem una síntesi del contingut de la biblioteca, aquesta no respon a la realitat, probablement perquè molts llibres, els més importants, estigueren a les cases tallers dels professors de l'Acadèmia. Estaven destinats a instruir els deixebles més avançats, una pràctica establerta i acceptada dins la mateixa dinàmica de l'ensenyament i exemple del que també succeí en la biblioteca de l'Escola de Barcelona. D'aquest hàbit es desprèn que als professors ja els semblava bé aquesta flexibilitat i facilitat per moure els llibres.

En la biblioteca de l'Acadèmia hi hagué un gran nombre de llibres sobre arquitectura, que, com veurem, fou també la branca artística més representada en la biblioteca de l'Escola de Barcelona. Al darrere hi havia el desig de fomentar l'estudi d'aquesta disciplina en l'Acadèmia amb la finalitat d'erigir-se en la reguladora de tota construcció realitzada a Espanya. Aquesta fou una de les causes per la qual es va promoure la traducció d'alguns tractats considerats essencials: del llatí, els *Elementos de arquitectura civil* de Rieger; José Castañeda s'encarregà del *Compendio de Vitruvio* de

⁹⁸⁹ Bédat (1974) 1989, 241.

⁹⁹⁰ Bédat (1974) 1989, 305.

l'escriptor francès Perrault, editat amb el títol *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*; la *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura* de Vignola (1765), traduïts per Diego de Villanueva; *Los diez libros de arquitectura de Vitruvio* (1787) i *Los cuatro Libros de arquitectura de Palladio* (1797) per José Ortiz y Sanz, entre altres.⁹⁹²

En destaquen altres títols d'arquitectura, com ara: *I dieci libri dell'architettura* de Daniel Bárbaro (Venècia, 1556); *In decem libros M. Vitrubii Pollionis de Architectura Annotationes...* de Guillermo Philandro (Roma, 1544); *Architettura, Traducto in lingua florentina da Cosimo Bartoli* de Leon Battista Alberti (Florència, 1550); *Abregé des dix livres d'Architecture* de Claude Perrault (París, 1674); *Regole generali di Architettura* de Sebastián Serlio (3^aed. Venècia, 1562); *Libro primero de su Arquitectura, que trata de cinco órdenes para fabricar, traducido del toscano al castellano por Francisco de Praves* d'Andrea Palladio (Valladolid, 1625); *Discorsi sopra l'antichità di Roma* de Vincenzo Scamozzi (1582); *Regla de las cinco órdenes de arquitectura de Jacome de Vignola. Ahora de nuevo traducido de Toscano en Romance por Patricio Caxessi* (Madrid, 1593); *De varia commesuracion para la escultura y arquitectura* de Juan Arfe (Madrid, 1663); *Cursus mathematicus; arithmetica, algebra et geometria* del bisbe Juan Caramuel (Companiae, 1667), i, per últim, *Compendio Mathematico* de Vicente Tosca (Madrid, 1727).⁹⁹³

La biblioteca es configurà amb regals del Rei, de consiliaris i de professors, però la gran majoria dels volums provenien d'adquisicions concretes d'acord amb el criteri dels acadèmics i de les traduccions específiques promogudes i patrocinades per institucions i erudits com Azara. L'estudi del catàleg mostra una orientació per als llibres italians i francesos. Entre els italians destaquen els tractats dels grans arquitectes Alberti, Palladio, Serlio i Vignola, i diverses edicions dels tractats de Vitruvi. També hi consten llibres útils a altres disciplines artístiques, com els llibres d'estampes de Pietro Sante Bartoli, Giovanni Pietro Bellori, Domenico de Rossi i Giovanni Battista Piranesi. Els professors tenien a l'abast les vides dels artistes en les obres de Filippo Baldinucci i Giorgio Vasari, el *Tractat de pintura de Leonardo da Vinci* i la *Iconología* de Cesare Ripa.⁹⁹⁴

Es registraren a la biblioteca llibres i quaderns en els quals es podien estudiar en estampes els quadres de Miquel Àngel, Rafael, Domenichino, Giulio Romano, Carlo Maratta. Eren molt sol·licitats els llibres de les *Obras de Mengs* i tots els de

⁹⁹¹ ARASF, 1-18/1; transcrit per Ruiz Ortega (1986) 1999, 410-414.

⁹⁹² Bédat (1974) 1989, 241.

⁹⁹³ Alonso 1976.

⁹⁹⁴ Bédat (1974) 1989, 306.

Winckelmann, d'alguns dels quals com la *Histoire de l'art chez les anciens* hi havia diverses edicions. El Rei hi contribuí regalant *Le Antichita di Ercolano...* d'Ottavio Antonio Bayardi i, junt amb *L'antiquité expliquée et représentée en figures* de Bernard de Montfaucon; els *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* del comte de Caylus i el *Voyage d'Italia* de Nicolas Cochin, completaven la sèrie d'obres basades en l'Antiguitat clàssica més rellevants del moment. Els llibres teòrics i tècnics foren útils pel treball docent a les aules, com ara els d'André Felibien i Roger de Piles el *Cours d'architecture* i el *Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique* d'Augustin Charles d'Aviler; el *Cours d'Architecture* de François Blondel; les obres tècniques de Camus de Mezières, i el *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* de Chambray, entre altres.

La valoració de Claude Bédât de la biblioteca de l'Acadèmia de San Fernando en el vessant pròpiament artístic posa en relleu el domini dels llibres editats a Itàlia, pel fet d'incloure els llibres d'estampes relatives a les arts de l'Antiguitat. Hi havia tretze de francesos davant dels seixanta-dos d'italians. Mentre que en matemàtiques hi predominen els francesos, seixanta davant dels quinze d'italians, i entre els tècnics, els italians són divuit i els francesos seixanta-nou.⁹⁹⁵ Només volem constatar un fet que és repetí també a l'Escola de Barcelona: els llibres tècnics d'arquitectura i de gravat foren primordialment francesos, mentre que en aquestes dues disciplines els models a representar foren d'origen i preferentment italians, ja que l'Antiguitat s'erigia com a inspiradora i base estètica on els deixebles havien d'adquirir el bon gust en l'art.

3.6.2. Les biblioteques a Catalunya

Els nuclis de prohoms il·lustrats, els sectors professionals i els centres educatius i culturals foren els col·lectius que posseïren biblioteques a la Catalunya de finals del segle XVIII.⁹⁹⁶

Els bisbes de Barcelona destacaren per damunt d'altres col·lectius, nobles i professionals, amb importants biblioteques. L'any 1794 constava a l'Arxiu de Protocols

⁹⁹⁵ Bédât (1974) 1989, 307.

⁹⁹⁶ De les dades extretes de l'Arxiu de Protocols entre els anys 1785 i 1795. Els inventaris relacionaven les professions amb la quantitat de llibres. Hi quedaven exclosos els de les biblioteques conventuals. Cens d'aquests llibres realitzat per Moreu 1980, 275-301.

Entre els prohoms barcelonins hem de destacar a Joan Pau Canals i Martí, baró de la Vall Roja. Justament, Roger Alier, professor de la Universitat de Barcelona, investigà la biblioteca d'aquest il·lustrat en la seva tesi de llicenciatura, malauradament davant la impossibilitat de accedir-hi al text, esmentem la seva existència per a futures recerques.

Així mateix, en l'àmbit tarragoní, Beatriz García Sánchez du en marxa la tesi doctoral titulada *Art i Il·lustració a Tarragona a finals del segle XVIII*, un tema que ampliarà el nostre estudi.

que el bisbe Gavino de Valladares tenia 535 llibres; l'any 1797, el bisbe Eustaqui de Azara, 21 llibres, pocs amb relació amb els altres bisbes, però cal recordar que feia poc que havia tornat d'Eivissa; l'any 1798, el bisbe Díaz de Valdés, 627 llibres, i al bisbe Josep Climent se li atribuïren uns 600 llibres. Deixant al marge la sumptuositat de les biblioteques dels bisbes, els advocats figuren com el grup que més llegia, d'acord amb el nombre de llibres registrats, seguits del nobles i els metges.

Entre els clergues era freqüent trobar llibres de jurisprudència, més jurídics que no pas religiosos.

Els cirurgians, apotecaris i metges acostumaven a tenir unes bones biblioteques, amb una mitjana ponderada de 200 títols per cadascuna de les especialitats.

Els arquitectes era un altre col·lectiu professional amb biblioteques al voltant dels noranta títols. Hi excel·lien els noms de Francesc Renart i Arús (1783-1853) i Andreu Bosch.

Les professions gremials tenien pocs llibres, i només cenyits a les seves activitats.

Els llibres, lligats a una activitat professional, eren necessaris com a eines, o bé proporcionaven lleure, entreteniment, o bé estaven encarrilats a les pràctiques pietoses i eren un complement cultural útil.

En poques paraules, aquesta és una síntesi de la població interessada en el llibre. Tot i així, atès els pocs estudis realitzats, trobem a faltar les biblioteques dels professors, sobretot les dels tinents directors de l'Escola Gratuïta de Dibuix, les quals ens documentarien aquest treball i ens ampliarien el ventall de la població barcelonina atreta pels llibres. També el nombre reduït de volums no permet qualificar el conjunt de llibreria, sinó de prestatges de llibres útils per a les seves activitats docents.

En el fons de la biblioteca de l'Escola de Barcelona i les dels artistes i erudits catalans estudiats hi hem trobat títols relacionats amb les propostes estètiques de Mengs i Azara. Especialment els llibres vinculats a l'estudi de l'Antiguitat i els destinats a adquirir coneixements històrics. Aquest lligam de nou fa evident la repercussió difusora del diplomàtic en l'àmbit cultural i artístic català. Catalunya fou receptora d'aquest bon gust imperant a Europa, per això l'estudi de les seves biblioteques amplien la visió del que significà, sobretot per a l'Escola, el llibre com a font d'inspiració temàtica i com a eina imprescindible per assolir una bona formació tècnica.

Per tant, l'objectiu d'aquest capítol no ha consistit a desvetllar el contingut de la biblioteca d'Azara,⁹⁹⁷ ni tampoc la de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, ni les

⁹⁹⁷ Biblioteca estudiada per Sánchez Espinosa 1994.

d'altres catalans vinculats a l'Escola,⁹⁹⁸ tot i que les analitzarem, sinó que més aviat el nostre propòsit l'hem dirigit a establir connexions entre aquestes biblioteques i els llibres que el nostre promotor de les arts tingué, difongué i recomanà.

3.6.2.1. La biblioteca de l'Escola Gratuïta de Dibuix

Per conèixer quin fou el fons de la biblioteca de la Llotja, des de l'inici de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona (1775) fins a l'elaboració del primer inventari, conegut per *Inventari Izquierdo* (1810),⁹⁹⁹ hem partit d'aquesta font documental i dels registres efectuats durant aquest període en els *Llibres dels Acords*¹⁰⁰⁰ de l'Arxiu de la Junta de Comerç. Amb aquestes dades hem tractar de concretar els títols d'aquesta biblioteca o, com a mínim, ens hi hem aproximat.

Pasqual Pere Moles, com a director de l'Escola i ferm seguidor de les teories acadèmiques plantejades per Mengs i difoses per Azara, s'interessà per l'adequada formació de l'alumnat, tant en la pràctica com en coneixements. Aquests elements foren justament el complement necessari recomanat pel diplomàtic per passar de l'estadi d'artesà al d'artista. Així, l'any 1787 es registrava a l'Escola l'entrada de la traducció al castellà dels llibres d'arquitectura de Vitruvi de José Ortiz, com a eina per instruir els deixebles.¹⁰⁰¹

L'any següent, Moles presentava els comptes per haver adquirit l'obra duplicada d'Andrea Palladio en quatre toms, setanta dos fulls de les Llotges de Rafael, una «cartilla de principis» de dibuix i trenta-sis plecs d'anatomia, més un quadern d'arabescos de vint-i-quatre fulls, tot per al servei de l'Escola.¹⁰⁰²

A primers de 1797, Moles sol·licitava a la Junta portar estampes i llibres de París, no solament per ser utilitzats en les convocatòries a premis, sinó també per incloure'ls en la col·lecció iniciada per formar la biblioteca de l'Escola de Llotja, els quals considerava indispensables; la petició va ser acceptada.¹⁰⁰³

Isidoro Bosarte, secretari de la Real Academia de San Fernando, contribuí a incrementar els volums de la biblioteca enviant a la Junta de Comerç divuit exemplars

⁹⁹⁸ El contingut de cadascuna de les biblioteques han estat analitzats per Pardo Canalís 1967-II. La d'Antoni Solà; Arranz-Fiuguet 1987, la de Joan Soler i Josep Renart; Montaner 1990, la d'Antoni Celles; Subirana 1985, la de Pasqual Pere Moles; Riera i Mora 1994, Subirana 1996 i Subirana 20003, la de l'Escola de Barcelona.

⁹⁹⁹ *Izquierdo* 1810, primera relació de llibres conservada del fons de la Biblioteca; citat i transcrit parcialment per Riera i Mora 1994, 115-122; Subirana 1996, 298 i ss.; Triadó 1998, 103-104; García Portugués 2000, 104; Subirana 2003, 662-665.

¹⁰⁰⁰ Així es denominen els quaderns en els quals es registren les transaccions i decisions de la Junta de Comerç d'aquest període que ens ocupa. Anotacions que indiquem a peu de pàgina com a LAJ.

¹⁰⁰¹ LAJ, llibre núm. 10 5/11/1787, 350.

¹⁰⁰² LAJ, llibre núm. 10, 13/3/1787, 420.

¹⁰⁰³ LAJ, llibre núm. 14, 9/2/1797, 30 i 31.

de les actes públiques de l'Acadèmia (1793). El 1796 remetia a la Junta tretze exemplars de les darreres actes, dotze en rústica per al cos de professorat, i un en pasta per ser col·locat en la llibreria.¹⁰⁰⁴ La configuració de la biblioteca va ser auspiciada sota el beneplàcit de l'Acadèmia de Madrid.¹⁰⁰⁵

Aquestes són algunes mostres de les adquisicions realitzades per Moles, com a director de l'Escola, amb l'objectiu de formar un fons de biblioteca sota el patrocini de la Junta de Comerç. De ben segur no foren les úniques trameses. D'altra banda, l'acumulació de llibres pels professors i pel mateix director responia a un afany per posseir una biblioteca d'acord amb les necessitats pròpies de la seva disciplina. A aquests llibres només hi podien accedir els deixebles més avantatjats que assistien a les cases tallers dels seus mestres. Això constitueix una de les causes principals de la manca de determinats títols bàsics en la biblioteca de l'Escola.

L'*Inventario de los Libros que se hallaban en la Biblioteca de la Real Casa Lonja y de sesenta y seis volumenes recogidos de la Librería del difunto M. Izquierdo, en virtud de Decreto del Ex^{mo}S^{or} Comandante General de esta Provincia* presenta dues classificacions: la primera, els «*Volumenes que se han hallado existentes en Otra Biblioteca*» i la segona, els «*Volumenes recogidos de la Libreria del Yzquierdo, en virtud del Decreto del Ex^{mo}.S^r Comandante Gen^l de esta Provincia*». La primera classificació indueix a l'error, ja que esmenta «*Otra Biblioteca*», no obstant això, el document núm. 4 de l'Inventari aclareix i ens confirma que són llibres de la Llotja:

«*Los S.S.Dⁿ Josef Ramon de Llança y Dⁿ Estevan Puigvriquer miembros dela Real Junta particular de Comercio de esta Provincia [...] pasen à la formación de Ynventario de los Libros q^e existan en la Biblioteca de la Real Casa Lonja, y se coloquen en la misma los setenta y seis volumenes que hasta ahora se han recogido de la Libreria del difunto Yzquierdo Religioso Agustino depositados interinamente en la Secretaria de la Junta, así como qualesquiera otros q^e en adelante se recojan del mismo à diferente parage à consecuencia de Decreto de Ex^{mo} S^r Gen^l Comandante de la Provincia de primero de Diciembre ultimo, han pasado a la formación de otro inventario y colocación de los referidos Volumenes y son los siguientes[...]*»¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁴ LAJ llibre núm. 13, 23/12/1793 i núm. 14, 24/11/1796, 272 i 579.

¹⁰⁰⁵ Pocs anys abans, l'informe de l'arquitecte Villanueva presentat al viceprotector de l'Acadèmia Bernardo de Iriarte (1792) recomanava obrir una llibreria pública per poder gestionar el control dels llibres. ARASF, 1-18/1; transcrit per Ruiz Ortega (1986) 1999, 410-4.

¹⁰⁰⁶ Izquierdo 1810, llig.4.

Llibres atribuïts a la Biblioteca de la Llotja.¹⁰⁰⁷

Arquitectura

*Juan de Arfe, un tomo en pergamino.*¹⁰⁰⁸

*Vitruvio en un tomo en folio dos exemplares en pasta.*¹⁰⁰⁹

*Paladio Arquitectura tratado por Ortiz y Sanz, un tomo en folio y en pasta dos Exemplares.*¹⁰¹⁰

*Paladio en italiano dos grandes tomos en folio y en pasta.*¹⁰¹¹

Paladio en francés tres tomos en folio a la Holandesa falta el 1^{er} Tomo.

*Arquitectura hidraulica por Belidor primera y segunda parte quatro tomos en pasta.*¹⁰¹²

*Elementos de toda Arquitectura Civil por Rieger un tomo en pergamino.*¹⁰¹³

*Massons de plaisance por Blondel dos tomos en pasta.*¹⁰¹⁴

*Arquitectura de Frezier tres tomos en pasta.*¹⁰¹⁵

*Milizia, principios d'Architectura, tres tomos a la Holandesa falta un tomo.*¹⁰¹⁶

*Regles des cinq ordres d'Architectura de Vignola un tomo à la Rustica dos exemplares.*¹⁰¹⁷

*Observ^s sur l'Architettura por Laugier un tomo en octavo en pasta.*¹⁰¹⁸

*Cinco quadernos de Arq^a de Vignola.*¹⁰¹⁹

¹⁰⁰⁷ Hem mantingut les errades, per tant hem transcrit en cursiva el text tal com figurava a l'Inventari Izquierdo.

* Les obres marcades amb asterisc corresponen a les encara inèdites, ja que no són esmentades pels investigadors, Riera i Mora 1994, 115-122; Subirana 1996, 298 i ss.; Triadó 1998, 103-104, i Subirana 2003.

¹⁰⁰⁸ Segurament és una edició posterior del tractat de l'orfebre Juan de Arfe, *De varia commesuración para la Escultura y Arquitectura* (1585-1587), citat per Subirana 2003.

¹⁰⁰⁹ L'any 1781 Azara recomanà José Ortiz al comte de Floridablanca perquè traduís els llibres de Vitruvi. AHN, Estat llig. 3244; transcrit per Jordán 1995, doc. 48 i 49; García Portugués 2000-I, 84; García Portugués 2000-II, 1085; García Portugués 2002, n. núm. 16.

Adquisició LAJ, llibre núm. 11, 5/11/1787, 350; Subirana 1985, 400; Riera i Mora 1994, 117-118. També fou comprat un altre exemplar a Madrid el 9/5/1801. Subirana 1996, 98; García Portugués 2000, 104; Subirana 2003.

¹⁰¹⁰ Correspon a la publicació Ortiz 1797.

¹⁰¹¹ LAJ, llibre núm. 11, 13/3/1788, 420-421, dos volums de la primera edició italiana de l'any 1570, citada per Subirana 1996, 98; Subirana 2003.

¹⁰¹² Bernard Fôret de Belidor publicà *l'Architecture Hydraulique, ou l'Art de Conduire, d'Elever et Demanager les eaux pour les Differents Besoins de la Vie. Seconde partie qui comprend l'Art de Diriger les eaux de la mer & de l'Agriculture* (1737-1753); llibre identificat per Riera i Mora 1994, 118; Subirana 2003.

¹⁰¹³ Obra del Christiano Rieger traduïda del llatí per Miguel Benavente (1763); considerada el màxim exponent de l'arquitectura catalana per Montaner 1990, 429; Riera i Mora 1994, 118; Subirana 1996, 98; García Portugués 2002; Subirana 2003.

¹⁰¹⁴ *Traité d'architecture dans le goût moderne ou De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général* de Jacques François Blondel (1737-1738), llibre identificat per Riera i Mora 1994, 118; Subirana 2003.

¹⁰¹⁵ Amédée François Frézier, autor de *La theorie et le pratique de la coupe des pierres et de bois, pour le construction des voutes et autres parties des bâtimens civils & militaires, ou Traité de stéréotomie à l'usage de l'architecture* (1737-39 i reed. 1754-69); llibre identificat per Riera i Mora 1994, 118; Subirana 2003.

¹⁰¹⁶ Francesco Milizia, *Principi di architettura civile* (1781), Riera i Mora 1994, 118; García Portugués 2002-II, n. núm. 13; Subirana 2003. Nosaltres apuntem la possibilitat que es tracti de la traducció realitzada per Silvestre Pérez a instància d'Azara, vegeu García Portugués 2002.

¹⁰¹⁷ És significatiu que s'esmenti l'edició francesa i no la italiana, *Regole delle cinque ordini d'architettura* (1562).

¹⁰¹⁸ Marc Antoine Laugier, *l'Essai sur l'Architecture* (1753), llibre identificat per Subirana 2003.

¹⁰¹⁹ Podria ser l'edició francesa de *Riegles des Cinc Ordres d'Architecture de M. Jacques Barozzio de Vignole avec une argumentation nouvelle de Michel Angelo Bonaroti et autres* (1710), possibilitat proposada per Subirana 2003.

- **Elementi di Matematica por Edoardo Corsini un tomo en quarto, id^{em} (en pasta)*.¹⁰²⁰
- **Descripción de los Canales Imperiales un tomo en rústica.*
- **Tratado de fortificación por Don Juan Muller dos tomos en pergamino.*
- **Cerda Ar^m^a y algebra dos tomos en pasta.*
- **Elementos de Geometrias por Pivard un tomo en pasta*
- **Lecciones de Matematica por Cerdà un tomo en guarro en pasta.*
- **Principios de Matematica por Baïls tres tomos en pasta falta uno de Arquitectura*.¹⁰²¹

Tractats de pintura i teoria de l'art

- Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara, caballero de la Orden de Carlos III (1780)*.¹⁰²²
- Bosarte. Observ^s sobre bellas artes. Un tomo en idem.(en pasta)*¹⁰²³
- Battenyo*¹⁰²⁴ *principios filos(óficos) de literatura y bellas artes. Seis tomos en quarto grande a la rustica.*
- Palomino Dos tomos à la rústica*.¹⁰²⁵
- Leonardo da Vince un tomo en folio y en pergamino*.¹⁰²⁶
- **Les regles du dessein et du lavis por Buchotte, un tomo en quarto en pasta.*
- **Traite clementaire de la coupe des pierres on Art du trait por Simonim un tomo à la Holandesa y otro à la rústica.*

Diccionaris

- Diccionario de los Artistas de España quatro tomos en idem. (en pasta)*¹⁰²⁷

Al·legories

- Yconologia de Cesare Ripa cinco tomos à la Rustica.*
- Dins d'aquest apartat s'han inclòs els llibres següents, malgrat no figurar en l'Inventari Izquierdo: un *Dizionario della favola*, Venècia, 1793; de Blanchard, *Mytologie de la jeneuse*, París, 1803, i de Fr. Noel, *Dictionaire de la fable*, Paris 1803.¹⁰²⁸

Recull de vistes arqueològiques o d'obres de l'Antiguitat.

- Antigüedades etruscas, cinco tomos en pasta.*
- Herculà, diez tomos en idem.(en pasta)*¹⁰²⁹
- Herculà de contornos seis tomos en folio pequeños à la Holandesa*.¹⁰³⁰

¹⁰²⁰ Recordem que les obres marcades amb asterisc són inèdites, no esmentades en altres estudis.

¹⁰²¹ Correspon als quatre volums d'*Elementos de Matemáticas* de Benito Baïls (Madrid 1775-1787).

¹⁰²² Azara 1780-a; font imprescindible per relacionar els models de l'Escola Gratuïta de Dibuix amb els proposats com a bellesa i bon gust per Azara.

¹⁰²³ Bosarte 1790; dins Subirana 2003.

¹⁰²⁴ *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) de Charles Batteux, llibre identificat per Subirana 1996, 96; Subirana 2003.

¹⁰²⁵ LAJ, llibre núm. 16, 19/12/1799, 260. Pere Pau Montaña adquirí l'obra de Antonio Acisclo Palomino, *Museo pictórico y escala óptica que comprende la teórica y práctica de la pintura y las vidas de los pintores y estatuarios españoles y de los estrangeros que enriquecieron con sus obras estas provincias* (1715-1724).

¹⁰²⁶ Versió castellana de Diego Rejón de Silva, del *Tratado de la Pintura de Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*, editada a Madrid l'any 1784. Possibilitat apuntada per Riera i Mora 1994, 118; Subirana 1996, 96; Subirana 2003.

¹⁰²⁷ LAJ, llibre 17, 30/6/1800, 233; 7/8/1800, 265; 24/10/1800, 339; 1/12/1800, 363, i llibre núm. 18, 5/2/1801, 31, i 9/4/1801, 87. Regal de la Real Academia de San Fernando a l'Escola de Barcelona de l'obra de D. Agustín Ceán Bermúdez. Riera i Mora 1994, 118-119; Subirana 1996, 96; Subirana 2003.

¹⁰²⁸ Esmentats per Cid 1992, 32 n. 2, no recollits per Izquierdo 1810.

¹⁰²⁹ LAJ, llibre núm. 14, 27/4/1797, 108, les dades documentals fan al·lusió al *Catalogo degli Antichi Monumenti di Ercolano*, també conegut per *Les Antichità di Ercolano* (1755-1792).

¹⁰³⁰ Potser una edició econòmica de l'obra anterior, hipòtesi de Riera i Mora 1994, 120.

*Libro de Antonio Labacco delle antighita di Roma en quaderno.*¹⁰³¹
Costumes des anciens "peuples" quatre tomos à la Holandesa.
**Ychonographia veteris Roma un tomo en fol.y en pergamino.*

Llibres d'història i literatura clàssica, fons d'inspiració temàtica.

Crevier Historia de los Emperadores Romanos, doce tomos en pasta.
Rollin. Historia antigua trece tomos en pasta, falta el catorce.
Salustio. Guerra de Yugurta un tomo en idem.(en pasta)
La Yliada de Homero, tres tomos en idem.(en pasta)

Del llegat de la biblioteca d'Izquierdo:

La major part dels llibres del llegat d'Izquierdo foren de caràcter religiós, per tant només hem ressaltat els títols registrats que pogueren servir als deixebles de l'Escola per instruir-los en el bon gust per l'Antiguitat, segons els criteris difosos per Azara.

Entre les obres catalogades com a vistes arqueològiques o obres de l'Antiguitat, s'hi esmenten: la «*Nuova ravolta di cento vedutine antiche della città di Roma, un tomo con cubiertas de papel*»; el «*Dictionaire des antiquités Romaines, primero y tercero tomos falta el segundo*»; el volum «*Veteres arcus Augustorum Triumphis insignis, enun tomo en papel de marca mayor enquadernado à la Holandesa*»; la «*Racolta de dodici Rusti cavati delle antiche statue originali, un tomo con cubiertas de papel*», i el «*Novus Thesaurus antiquitatum Romanorum &, tres tomos en folio*».

També hi figuren tractats d'arquitectura, com el de Juan de Arfe, *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* (1585); dos exemplars sobre l'arquitectura de Vitruvi i diversos dels de Palladio; *les Lochas de Raff[a]el*; *l'Arquitectura hidráulica* de Belidor; *Elementos de toda arquitectura civil* de Rieger, traduït al castellà per Miguel Benavente; *Massons de plaisance* de Blondel; *Els principis d'Architectura* de Milizia, i les *Regles des cinq ordres d'Architectura* de Vignola.

¹⁰³¹ Antonio Labacco, autor del *Libro Appartenente a L'architettura: nel qual si figuramo alcune notabili antighità di Roma* (1559 amb 75 estampes). Llibre identificat per Riera i Mora 1994, 119.

Valoració del seu contingut.

Del conjunt de tots els llibres registrats destacà el gran nombre de tractats d'arquitectura respecte de la resta. Probablement respon a les carències reals de l'Escola en la formació d'aquesta disciplina, la qual es consolidà com a classe docent l'any 1817 sota la direcció d'Antoni Celles. També s'aprecia una preferència per les edicions franceses respecte dels originals italians, com l'abans esmentada *Regles des cinq ordres d'Architecture de Vignola* en lloc de les *Regole delle cinque ordini d'architettura* (1562). No obstant això i malgrat no tenir un professor a l'Escola, aquesta disciplina comptà amb la col·laboració d'arquitectes com Joan Soler i Faneca, que assistí com a membre jurat en l'adjudicació de premis i va rebre alguns encàrrecs patrocinats per la Junta de Comerç.¹⁰³²

En menys quantia, però molt significativa, hi figuren els tractats de pintura i teoria de l'art, entre els quals destaca les *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*, de Joseph Nicolás de Azara, versió italiana i castellana (1780), pel gran impacte assolit en el món acadèmic europeu. Unes altres obres dins d'aquest grup foren la versió castellana de Diego Rejón de Silva sobre el *Tratado de la Pintura de Leonardo da Vinci* (1784) i les *Observaciones sobre las Bellas Artes* (1790) d'Isidoro Bosarte, dues publicacions amb clares connotacions d'estètica mengsiana. *El Museo Pictórico y Escala Óptica* d'Antonio Palomino (1715-1724), tot i ser considerat poc apropiat per Azara,¹⁰³³ era l'única font impresa que abordava la pintura espanyola.¹⁰³⁴

Altres llibres fonamentals foren aquelles publicacions amb temes al·legòrics que serviren per a la inspiració dels deixebles i dels professors com la *Iconologia* de Cesare Ripa; els arqueològics per conèixer les antiguitats etrusques i les d'Herculà,¹⁰³⁵ i els d'història i de literatura clàssica, com *La Guerra de Yugurta* de Salusti o *La Il·liada* d'Homer, dels quals es podien extreure motius heroics i virtuosos molt apreciats en les convocatòries de premis generals. La biblioteca d'Azara disposà de diferents reedicions de la *Il·liada* i l'*Odissea* d'Homer i *La conjuració de Catilina* i *La Guerra de Yugurta* de

¹⁰³² Tornarem a aquest tema en el capítol dedicat a l'arquitectura a Catalunya.

¹⁰³³ El nostre protector de les arts coneixia perfectament el contingut dels dos volums de Palomino d'*El Museo Pictórico y Escala Óptica*, el primer titulat *Teórica de la Pintura* (Madrid, 1715) i el segon *Práctica de la Pintura* (Madrid 1724) i una altra versió amb el títol de *Las Vidas de los Pintores y Estatuarios eminentes Españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la nacion...* (Londres, 1742), els quals tenia a la seva biblioteca. Sánchez Espinosa 1997, 200, núm. 2144 i 2145.

¹⁰³⁴ Per això, finalment Azara veié encertat tornar-la a reeditar i que Bosarte en fos l'encarregat «*Celebro Vm.se haya encargado de la nueva edición de Palomino...*». Vegeu dificultats, diferències amb altres acadèmics i prioritats, a García Melero 1990, 357-359.

¹⁰³⁵ LAJ núm. 14, 1797, 108. Proposta d'adquirir la col·lecció de l'Herculà.

Salusti. En aquest darrer llibre, a més a més, hi col·laborà en la difusió i publicació (Madrid, 1772),¹⁰³⁶ i foren uns volums que els pensionats pogueren consultar a Roma.

Malgrat les mancances d'obres bàsiques, estem segurs que el fons de la biblioteca de l'Escola fou més ric, i que la falta de determinats llibres obeí a la pràctica dels professors de prestar-los i d'endur-se'ls a les seves cases tallers. Per exemple, Moles manifestava a la Junta que tenia: «*en su poder la obra duplicada del Paladio en quatro tomos, las Lochas de Rafael en sesenta y dos ojas un Libro de principios de Dibujo hasta anatomia en treinta y seis Pliegos, y un Quaderno de Arabescos [...] al servicio de la Escuela*».¹⁰³⁷ També ressaltem que la mostra recollida en aquest treball és prou significativa per apreciar la immersió de l'Escola dins l'esperit acadèmic i així establir una relació amb els llibres que Azara promogué, recomanà i adquirí per la seva biblioteca.

Estem d'acord amb Anna Riera en la dificultat de treure'n conclusions davant un inventari minso en publicacions.¹⁰³⁸ Tanmateix, sí que es detecta una preferència pels textos basats en l'Antiguitat clàssica i les reinterpretacions més modernes d'aquesta època.

Si comparem el nombre de llibres registrats en la biblioteca amb aquells en què Azara fou l'instrument benefactor, a través de recomanacions i de la seva pròpia implicació en l'edició, podem fer-nos una idea del ressò d'aquest promotor de les arts en l'àmbit acadèmic. Per exemple, la seva participació en la traducció al castellà a càrrec de José Ortiz dels llibres de Vitruvi,¹⁰³⁹ adquirida immediatament per la Junta de Comerç l'any 1787.¹⁰⁴⁰ En la seva biblioteca, Azara tenia la primera edició llatina del Vitruvi editada fora d'Itàlia, datada el 1543, i una altra reedició llatina del 1649; la napolitana en italià de 1758; la traducció al castellà de Joseph Castañeda dels escrits de Claudio Perrault de 1761 i per últim, la de José Ortiz de 1787.¹⁰⁴¹

De Francesco Milizia, l'Escola posseïa els *Principi di architterura civile* (1781), obra que formava part de la biblioteca d'Azara.¹⁰⁴² Recordem que el diplomàtic havia promogut i divulgat l'edició de *Les Memorie degli Architetti Antichi e Moderni* (1781) del seu amic.¹⁰⁴³ Un altre llibre de Francesco Milizia, no esmentat en la biblioteca de l'Escola, fou el tractat estètic *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i*

¹⁰³⁶ Sánchez Espinosa 1997, Homer núm. 1380 -1410 i Salusti núm. 2555-2564.

¹⁰³⁷ LAJ núm. 11, 1788, 420.

¹⁰³⁸ Riera i Mora 1994, 117.

¹⁰³⁹ AHN, llig.3244, cartes del 23 d'octubre i 15 de novembre de 1781; transcrits per Jordán 1995, doc. 48 i 49; García Portugués 2000-I, doc. 21 i 22; García Portugués 2002, en premsa.

¹⁰⁴⁰ LAJ, llibre núm. 11, 5/11/1787, 350; informació que vam aportar a García Portugués 2000-I, 104; García Portugués 2002, en premsa.

¹⁰⁴¹ Sánchez Espinosa 1997, 264-265, núm. 3028-3032.

¹⁰⁴² Iturri-Ferran 1806-Ferran 1806; Sánchez Espinosa 1997, núm. 1917.

¹⁰⁴³ Ciavarella 1979, Azara-Bodoni 22/4/1799, I, 4-5; Sánchez 1997, núm. 1916; García Portugués 2000-I, 33 i 75; García Portugués 2002, en premsa.

principi di Sulzer e di Mengs (1781), un llibre cabdal i de consulta en els cercles d'il·lustrats o en petites acadèmies entorn a Ignacio March i Josep Renart, arquitectes i mestres d'obres barcelonins interessats a introduir la classicitat al final del segle XVIII i l'inici del XIX. Justament March traduirà al castellà l'obra de Milizia, la qual no sortirà impresa fins al 1823, de la mà del seu deixeble Pedro Serra i Bosch.¹⁰⁴⁴

Un altre llibre que es troba a faltar és *Instrucion para gravar en cobre y perfeccionarse en el gravado a buril al agua fuerte, y al humo, con el nuevo methodo de gravar las planchas para estampar en colores, a imitacion de la pintura y un compendio historico de los mas celebres Gravadores que se han conocido desde su iniciacion hasta el presente* de Manuel de Rueda, imprès per Joaquín Ibarra l'any 1761. Llibre basat en el d'Abraham Bosse, *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin. Par le moyen des Eaux Fortes. & des Vernix Durs & Mols* (París, 1645), reeditat nombroses vegades. En la Real Academia de San Fernando tenien la reedició corregida i augmentada per Charles Nicolas Cochin, impresa a París per Antoine Jombert l'any 1745, titulada *De la manière de graver à l'eau forte et au burin. Et de la gravûre en manière noire*.¹⁰⁴⁵ Justament aquesta versió francesa surt a l'inventari *post-mortem* de Pasqual Pere Moles (1797) com un dels volums del gravador «ITT.Tomo casi nou en octau un poch major, intitulat: *La maniere De Graver al'Eauforte at Au Buril et de la Gravure en maniere Noire, enquadernat â la Francesa*».¹⁰⁴⁶ Un manual considerat imprescindible per a la instrucció dels deixebles, segons Manuel Salvador Carmona: «Dicho tratado es muy instructivo por las buenas reglas que da, y suficiente para imponerse en la diversidad de estilos que arriba llevo expresados, además explica con bastante claridad del método mejor para estampar».¹⁰⁴⁷ Per tant, trobem una prova de com alguns llibres considerats essencials, tot i que no formaven part de la biblioteca de l'Escola, estaven en les biblioteques dels tinent directors i directors, i del conjunt del cos del professorat, fet que posa de relleu una pràctica molt habitual en la mateixa dinàmica de l'Escola: traspasar-se material imprescindible en la docència.

Algunes dades enregistrades en els *Llibres dels Acords* demostren que hi havia més llibres dels que surten a l'Inventari Izquierdo. Per exemple, l'any 1808 la Junta de Comerç adquiria un llibre, sense especificar-ne quin, de l'arqueòleg i arquitecte Pedro José Márquez, un estudiós molt vinculat a Azara i al seu cercle cultural.¹⁰⁴⁸ Discrepem amb Anna Riera quan creu que es tracta de l'edició castellana *Sobre lo bello en general*,

¹⁰⁴⁴ Serra y Bosch [1823] 1987; Montaner 1990, 361-362.

¹⁰⁴⁵ Figueras 1993, 263, n. 2 i 4.

¹⁰⁴⁶ Subirana 1985, 316.

¹⁰⁴⁷ Informe de Carmona presentat a Bosarte el 25/9/1792, transcrit per Carrete 1989, 39.

¹⁰⁴⁸ Recordem que Márquez havia participat en les excavacions a Villa di Mecenate promogudes per ell i fou l'ideòleg del projecte d'editar les troballes, en el qual col·laboraren pensionats espanyols.

basat en el discurs de Pedro José Márquez llegit a València¹⁰⁴⁹ i publicat a Madrid l'any 1801. També quan assenyala que correspon al primer llibre de l'arqueòleg, ja que prèviament s'havien editat altres llibres com *Delle case di città degli antichi romani, secondo la dottrina de Vitruvio* (1795) i *Delle ville di Plinio il giovane* (1796), amb una dedicatòria laudatòria al mecenatge i erudició d'Azara. La data registrada en els *Llibres dels Acords* coincideix amb l'edició d'*Esercitazioni architetoniche sopra gli spettacoli degli antichi con appendice sul bello in general* (1808), i la dedicatòria d'aquesta edició a la Junta de Comerç avalen la nostra hipòtesi que sigui aquest llibre i no l'esmentat per Anna Riera.¹⁰⁵⁰ A més a més, cal afegir que Antoni Celles estava a Roma ajudant Márquez i probablement el pensionat contribuí al fet que l'edició anés adreçada a la Junta catalana.

De llibres de gravats, l'Inventari només esmenta el d'Antonio Labacco *Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma* (1559). Creiem que això obeeix al fet que el gruix dels llibres sobre aquesta disciplina estava a la biblioteca privada de Pasqual Pere Moles.

Un dels consells més reiterats per Azara als artistes fou la necessitat de recórrer a l'Antiguitat per assolir el bon gust. L'Escola tenia en la biblioteca el catàleg de l'*Antichità di Ercolano* (1757-1792).¹⁰⁵¹ Tot i així, falten alguns llibres considerats molt importants, com són el de Charles Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie* (1758, reeditat el 1773), o el *Recueil d'antiquités* del comte de Caylus (1752-1767), que va ser publicat de nou per Barthelemy, com a *Voyage en Italie... imprimé sur ses lettres originales écrites au Comte de Caylus* (París, 1801).

Novament hem de dir que és molt possible que aquests llibres formessin part de les biblioteques no només dels professors de l'Escola, sinó també d'algun dels membres erudits de la Junta de Comerç. Per exemple, el 1803 s'adquirien més de seixanta volums, tots de costoses impressions i de làmines soltes, entre els quals figuren obres de matemàtiques, arquitectura, antiguitats etrusques i d'Herculà.¹⁰⁵²

No haver trobat enregistrats en l'Inventari les *Memorias Históricas* i el *Libro del Consulado* d'Antonio de Capmany (1779-1792), obra en la qual participaren artistes catalans en la il·lustració de les làmines, corrobora la nostra hipòtesi sobre la pèrdua i el descontrol dels llibres. Gairebé amb certesa podem arriscar-nos a assegurar que l'Escola posseï diversos volums que foren utilitzats pels professors com a llibre d'estudi per

¹⁰⁴⁹ LAJ, llibre núm. 25, 23/5/1808, 123-124; Riera i Mora 1994, 119.

¹⁰⁵⁰ Vegeu la dedicatòria a la Junta de Comerç a l'apèndix documental, núm. 140.

¹⁰⁵¹ L'estudi de Praz 1939 descriu i indica alguns models utilitzats pels artistes.

¹⁰⁵² Riera i Mora 1994, 121.

incloure-hi models al·legòrics. De fet aquests llibres figuren en la relació de béns de Moles i també en la biblioteca d'Azara.¹⁰⁵³

Algunes adquisicions de llibres realitzades després de la Guerra del Francès demostren com el pensament estètic de finals del segle XVIII continuà en el XIX. L'any 1814, l'Escola se subscrivia tal com es feia a París en el gravat de quadres, estàtues i bustos de la Galeria Nacional. Agustí Roca enviava dos volums de la *Història de la Pintura toscana*, obra molt valorada i considerada d'utilitat per a l'ensenyament.¹⁰⁵⁴

Per una altra banda, l'any 1815, l'arquitecte Celles feia el mateix i comprava a Roma per a la Junta un exemplar de l'obra de monuments antics de Vincenzo Feoli titulada *Raccolta delle piú insigni fabbriche di Roma Antica e sue adjacenze. Misurate nuovamente e dichiarate dall'architetto Giuseppe Valadier, illustrate con osservazioni antiquarie da Filippo Aurelio Visconti ed incise da Vincenzo Feoli* (Roma, a. 1810). Quan l'arquitecte català tornà a Barcelona, delegà l'encàrrec d'enviar les trameses a l'escultor Antoni Solà. La primera fou a l'abril de 1816, amb els gravats de la Sibila i de la Vesta, corresponents als temples d'Antonino i Faustina.¹⁰⁵⁵

Per poder recrear l'ambient cultural català i saber quins foren els llibres amb els quals els artistes es formaren, hem fet un recorregut per les biblioteques d'alguns dels protagonistes principals de la docència catalana. Per exemple, la del director de l'Escola ens ha permès comprovar que les mancances abans esmentades en la biblioteca de la Junta no eren reals. Per això, tant la de Moles com les dels tinents directors la complementarien i configurarien el veritable corpus literari i tècnic que se serví per a l'aprenentatge dels seus deixebles. També hi hem inclòs les dels arquitectes més importants de finals del segle XVIII, la de Joan Soler i la de Josep Renart, perquè omplen el buit d'aquesta disciplina, que no fou impartida com a tal fins al 1817 de la mà del pensionat a Roma Antoni Celles. El mateix que gaudí de l'ambient cultural deixat per Azara per mitjà de les seves vinculacions amb Silvestre Pérez i Pedro José Márquez.

¹⁰⁵³ Vegeu la relació *post mortem* de Moles transcrita per Subirana 1985, i els llibres de Capmany a la biblioteca d'Azara a Sánchez Espinosa 1997, 89, núm. 451-454, fins i tot els quatre volums del *Teatro historico-critico de la eloquencia española* (1786-1788), núm. 455.

¹⁰⁵⁴ LAJ, llibre núm. 26, 22/9/1814, 107-108; BC caixa 204, llig. XCLIX, doc. 146, 24/9/1814; Riera i Mora 1994, 121.

¹⁰⁵⁵ Riera i Mora 1994, 121-122.

3.6.2.2. La biblioteca de Pasqual Pere Moles

Hem dividit el contingut de la biblioteca del gravador i director de l'Escola Gratuïta de Dibuix Pasqual Pere Moles¹⁰⁵⁶ en tres grans blocs: els que serviren per al desenvolupament de la seva especialitat, el gravat, per tant més aviat tècnics i on tenen cabuda els teòrics; els nomenats instrumentals, com ara els diccionaris i els de llenguatge escrit, incloent-hi els d'arquitectura, i els que pel seu contingut temàtic constituïren una font d'inspiració per als artistes i professors de l'Escola, tals com els llibres d'història, de literatura, de religió, d'emblemes i de viatges, entre altres. El conjunt resulta ser una mostra d'una biblioteca pròpia d'un home culte, de mentalitat il·lustrada, de gust acadèmic, la qual pot ser extensible a altres membres del professorat.¹⁰⁵⁷

Dins el grup de llibres tècnics i teòrics especialitzats en el gravat, figuren els títols de *La Clef des Sciences é Des Beaux Arts; L'Art Du Peintre, Doreux, Verniseur; La maniere De Graver al'Eauforte at Au Buril et de la Gravure en maniere Noire*, i el *Dictionnayre portatif des beaux Arts. La maniere De Graver* del francès Abraham Bosse (1645), reeditat diverses vegades, i que l'any 1761 fou traduït al castellà per Manuel de Rueda.¹⁰⁵⁸ El *Dictionnayre* correspon a la segona edició del *Dictionnaire portatif de peinture, sculptures, gravure et architecture* (1781) d'Antonio Josep Pernety.¹⁰⁵⁹ En conjunt aquests títols són exemples de la uniformitat en l'ensenyament acadèmic arreu d'Europa, llibres considerats essencials i, per tant, presents en l'Acadèmia de San Fernando i en la biblioteca de Moles.

Aquests registres de llibres amb explicacions minses fan palesa la necessitat d'un estudi més profund per concretar i identificar tots els títols amb els seus corresponents autors. No obstant això, i com veurem tot seguit, la relació resultant respon a la d'una biblioteca especialitzada propietat d'un coneixedor de la matèria impartida i d'un seguidor del bon gust d'acord amb els canons mengsians. Hi figuren dos volums dels *Secrets Concernants Les Arts et Metiers*; cinc volums del *Dictionnaire Raisonne*

¹⁰⁵⁶ Conegut pel seu inventari *post-mortem*. Document del 10 al 13 de novembre de 1797, en el qual participaren Antonia Moles Parer, Pere Pau Montaña, Francesc Vidal, Josep Coromina i Francesc Boix, amb la presència del notari Francesc Portell. Transcrit per Subirana 1985, 303-323.

Hem mantingut en cursiva els títols dels llibres, tot i que no són una còpia exacta del text del document, amb el propòsit de fer-ne més fàcil la identificació i fer més llegible el discurs. En cas de dubte, fora essencial tornar a la transcripció abans esmentada per no tergiversar, transgredir o donar peu a interpretacions errònies.

¹⁰⁵⁷ Discrepem en l'argument de considerar la biblioteca de Moles un cas aïllat com afirma Subirana 2000-II, 210. Alguns indicis assenyalats al llarg d'aquest treball ens fa pensar que hi havia més biblioteques entre el professorat de l'Escola barcelonina.

¹⁰⁵⁸ Figueras 1993, 263, n. 1, 2 i 4.

¹⁰⁵⁹ Carrete 1989, 39.

Universel Des Arts, et Metiers; dos volums de la *Distribution des Maisons de Plaisance, et de la decoration des edificis en general*; dos volums de les *Observaciones sobre las bellas Artes*, d'Isidoro Bosarte; dos volums de la *Reduction du Espectateur Anglois*; deduïm que es tracta d'una cartilla d'estampes que s'enregistra com a *Peres de Deserts*, i una altra cartilla amb diverses estampes de capçaleres en un quadern de la *Marine Militaire*; les *Traites Historiques et Critiques sur l'origine, et les progres de L'Imprimerie*; el *Discurso sobre la educacion Popular de los Artesanos, y su Fomento*; l'*Almanach y Cronologiques ou des Arts*; de la *Instrucción per gravar el coure i perfeccionar-se en el gravat*; el *Breve Compendio de la Carpinteria de lo Blanco, y tratado de Alarifes*; el *Dialogo de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos, y diferencias*; l'*Almanachroyal Anne MDCCLXIX*; el *Traité de la Priere*; *La Enría (sic) de Avec les variante*; un volum amb làmines del *Traite de Geometrie Theorique et Practique a L'usage des Artistes*, i, finalment apareix registrat un volum titulat *Silva Varia Lección*, que creiem que correspon al discurs de Rejón Silva,¹⁰⁶⁰ llegit pel canonge Roca Pertusa amb motiu de la celebració de la convocatòria a premis en la Real Academia de San Carlos de València (1795).¹⁰⁶¹ En conjunt són títols que complementarien les mancances abans indicades de la biblioteca de l'Escola.

Els llibres d'arquitectura de Moles són pocs però molt significatius, com ara els dos volums de les *Memoria/Degli Architecti Antiqui, et Moderni* de Francesco Milizia, un llibre dels patrocinats per Azara i que també hem trobat a faltar a l'Escola. El mateix succeeix amb un volum *Delle Case de Citta de Gli antichi romani, Secondo la Doctrina di Vitruvio, Esposta Da D.Pietro marques Messi Gano*. En aquest cas sí que correspondria a la primera publicació de l'arqueòleg de l'any 1795, titulada correctament *Delle case di città degli antichi romani, secondo la dottrina de Vitruvio*, publicada dos anys abans de la relació *post-mortem* de Moles (1797). Aquest és un altre exemple de les bones relacions de Moles amb les activitats literàries al voltant d'Azara pel fet de tenir un llibre que acabava de ser editat.

Dins el grup d'eines instrumentals, hi consten els diccionaris i alguns volums relacionats amb el bon ús de la llengua, com són: el *Dictionnaire universal François Latin*; *Dictionnaire Geographique*; *Dictionnaire des Gents du Mon de Historique Litteraire, critique Moral Phisyque Militaire politique caracteristique, et Social*; *Le Dictionayre Abregé de la Table*; *Secretaire de Ce Temps ou Instruction parfaite pour apprendre à composer de bonnes lettres*, i finalment dos volums de l'*Ortografia de la Lengua Castellana per la Real Academia Española*.

¹⁰⁶⁰ Altres són *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos* (1786) i el *Diccionario de las Nobles Artes para intruccion de los Aficionados y uso de los profesores* (1788).

De la biblioteca de Moles sobresurten un gran nombre de llibres d'història amb temes catalans, espanyols i francesos, però també els relatius al món àrab i americà. Aquests continguts amplien els de l'Escola, reduïts tan sols al món de l'Antiguitat clàssica. Pels títols dels llibres, intuïm un camí preparatori del que significarà per als romàntics l'interès pel passat històric, només que en aquest cas la selecció era més aviat un referent per obtenir bons models. Així, dins d'aquest grup tenim: *l'Expedició dels catalans i aragonesos contra els turcs i grecs*;¹⁰⁶² sis volums de la *Histoire de l'empereur Charles VI de Glorieuse Memoire*; les *Letres Choisies des auteurs Français les plus celebres...*; *El Compendio de la Historia de España* traduïda pel pare Isla; dos volums de *Fastes de la Grande Bretagne*; dos més de la *Monarquia Française*; tres de *l'Histoire de l'Afrique et de l'Espagne sous la domination des Arabes*; un del *Nouvel Abregé Chronologique de l'Histoire de France*; cinc de la *Histoire des Philosophes Modernes*; un dels *Heroicos hechos y Vidas de Varones illes. así Griegos, como Romanos*; una recopilació de les antigues grandeses titulat *Fenix de Cataluña*; un volum de la *Crisi de Cataluña hecha por las Naciones extrangeras*, i els títols la *Manifestacion en que se publican muchos y relevantes servicios, y nobles hechos con que ha servido â sus Señores Reyes la Exma Ciudad de Barcelona*; la *Cronica del Perú nuevamente escrita por Pedro Cieza de Leon*; les *Instrucciones de Sn Luis Rey de Francia â su familia Real*; *El Politico Dn Fernando el Catolico, de Lorenzo Gracian*; *L'Histoire de la Guerra Des Romains contra Jugulta Roy des Numides*; la *Biblioteque de Campagne*, i la *Historia Imperial y Cesarea, en la qual en suma se contienen las vida, y hechos de todos los Cesares Emperadores de Romano*.

Els llibres religiosos també foren una altra font d'inspiració temàtica per als artistes catalans. Segons el contingut de la seva biblioteca no podem pensar en un home creient, sinó més aviat en un il·lustrat que cerca models a reproduir. Els títols dels llibres ens ho fan apreciar: *Les vies des Saints pour tous Les jours de l'annèe*; *La vida de Santissima Virgen*, traduïda del francès al castellà per *Estanislao Figueroa*; la *Cronologie de sommi Pontifici*; el primer volum de *La Sainte vivle* [Bíblia]; els *Mandement at Instruction Pastorale de Monseigneur L'arquebeche de Lion*; les *Maximas eternas propuestas per quien se retira â los Exercicios de Sn Ignacio*; els *Exercicios espirituales de San Ignacio*; la *Instruction Pastoral de Monseigneur le Archebesque de Paris*, i diversos volums religiosos traduïts per Joaquim Moles, germà del gravador.

¹⁰⁶¹ Publicat el 1801 a Madrid, Garín 1945, 117-118.

¹⁰⁶² «que es propi de Dn Pere Pau Montaña», transcrit per Subirana 1985, 316.

Quant a temes al·legòrics, només hi trobem registrat el volum dels *Emblemas Morales de Dn Juan de Orozco y Covarrubias*. Així, la biblioteca de Moles afegia un títol més a la *Iconologia* de Cesare Ripa de la biblioteca de l'Escola.

Moles devia ser un apassionat de la literatura espanyola, perquè n'apareixen alguns títols en la seva biblioteca; possiblement li foren útils com a fonts d'inspiració: *El Teatre Crític universal* del frare Feijoo; *Faules castellanés en vers*; *Deleytar aprovechando*, de Tirso de Molina; les *Obras* de Lorenzo Gracián; *Epítome de la Eloquencia Española*; *La picara montañera, llamada Justina*; el *Galateo Español*; el *Siglo Pitagórico i la Vida de dn. Gregorio Guadaña*, i els tres volums de *Don Quijote de la Mancha*, il·lustrat amb fines làmines.

La biblioteca de Moles conté alguns llibres de viatges, un tema molt viu com hem vist en aquest període il·lustrat i sense cap representació en la biblioteca de l'Escola: el *Voyage, picturesque des Environs de Paris, ou Description des Maysons Royales*; els *Voyage, Pictoresque de Paris ou indications De tout Ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville*; les *Cosas maravillosas de la Sta Ciudad de Roma*, i la *Geografía moderna*.

En conjunt, la biblioteca de Moles ens revela un home de gust acadèmic dins els cànons d'home il·lustrat. Té preferència pels llibres de la seva formació a París, molts dels quals són tècnics. D'altres manifesten la seva inclinació cap al món antic: llibres de consulta on trobar models i conèixer la història. Són molt significatius els volums de l'arquitecte Francesco Milizia i l'arqueòleg Pedro José Márquez, dos dels amics més pròxims a Azara i d'èxit reputat a Roma. A grans trets, la biblioteca del gravador complementaria la de l'Escola, fins i tot podríem dir que les dues formen una de sola. La pràctica habitual de la pròpia dinàmica de l'Escola de bescanviar llibres i agafar-los prestats per alguns dies, que sovint es perpetuaven en altres mans, expliquen aquest desequilibri entre la biblioteca de l'Escola i la del seu director, que només es comprèn si s'uneixen. Tot i així, els llibres de procedència francesa no els hauríem d'incloure en aquest conjunt, ja que els considerem exclusivament de la propietat de Moles. Alguns perquè els havia dut de París i d'altres perquè els devia anar adquirint probablement per la seva inquietud per conèixer l'avantguardisme il·lustrat que es coïa en els ambients culturals i artístics europeus.

3.6.2.3. Les biblioteques dels arquitectes Joan Soler, Josep Renart i Antoni Celles

Joan Soler i Faneca, fill de mestre de cases, es formà amb nocions bàsiques de dibuix, composició, i es familiaritzà amb la plomada. Estigué en contacte amb constructors i sobretot amb enginyers militars, entre ells Joan Escofet, amb els quals amplià els seus coneixements en matemàtiques aplicades, enginyeria civil, fortificació i estereotomia. Arribà a arquitecte acadèmic i fou famós, entre altres construccions en les quals intervení, per haver dirigit la rehabilitació de la Llotja. El seu interès per l'arquitectura el dugué a constituir una bona biblioteca amb tractats d'arquitectura i llibres tècnics de construcció. Disposà dels tractats següents:

«[de] *Vitruvi, Vignola, Serlio, Palladio, Bibiena, Guarino Guarini, Le Clerc, Augustin-Charles d'Aviler, Charles-Antoine Jombert, etc.*; tres o quatre recull de plantes, seccions, alçats i elements decoratius de notables edificis del classicisme i del neoclassicisme francès; un exemplar de les ordenacions urbanístiques de Madrid compilades per Juan de Torija, etc. Les matemàtiques pures i aplicades estaven força ben representades, amb un parell de manuscrits de geometria, una edició d'Euclides, els nous volums del Compendio matemático de l'oratória del valencià Tomàs Vicent Tosca, dues de les obres de Benet Bails, totes les obres del pare Tomàs Cerdà i una de les de Jordi Juan i Santacília. L'interès de Soler per l'estereotomia es palesava en la presència de quatre o cinc títols sobre aquesta disciplina, tots o quasi tots francesos. En el terreny de l'enginyeria civil i hidràulica, el domini dels francesos –Hubert Gautier, Bernard Forets de Belidor– era aclaparador, mentre que en el de l'enginyeria militar el compartien amb els espanyols i anglesos. Completaven la biblioteca de Soler i Faneca un tractat d'ètica, quatre llibres de devocions i les obres històriques de Narcís Feliu de la Peña i Antoni de Capmany; aquestes darreres probablement un obsequi de la Junta de Comerç de Barcelona».¹⁰⁶³

L'estudi de Manuel Arran i Joan Fuguet situen la biblioteca d'aquest arquitecte entre una de les cinc o sis millors de la Barcelona de la segona meitat del segle XVIII, amb més de vint-i-cinc volums i al voltant dels seixanta títols. Aquest treball posa de relleu la preocupació dels arquitectes per la solidesa i la perfecció tècnica, el rigor estètic, el lligam amb les tradicions constructives del país, l'atenció per als detalls i la forta influència de l'art francès, tot i que els principals tractats corresponen a arquitectes italians. Els tractats d'arquitectura foren la font d'inspiració de Soler i, més que dedicar-se a copiar o imitar, a diferència d'altres arquitectes, mestres d'obres i enginyers militars, fou innovador reinterpretant diversos elements combinats a l'atzar: «Soler posseeix dues coses que manquen a gairebé tots els seus companys de la Confraria de mestre de

¹⁰⁶³ Compendi de la seva biblioteca per Arranz-Fuguet 1987, 89-90.

Cases; una sòlida i extensa formació teòrica i, sobretot, capacitat creadora».¹⁰⁶⁴ Per tant, Soler complia una de les fites més valorades per Azara: assolir una sòlida formació teòrica per arribar a ser un bon artista.

L'arquitectura de Soler respon al seu coneixement sobre diferents repertoris, que abraçà des de les aportacions dels tractadistes italians, del barroc acadèmic i de la tradició constructiva catalana fins a l'arquitectura francesa més avantguardista. El contingut de la seva biblioteca n'és una evidència. Junt amb altres arquitectes, Soler va participar en diversos esdeveniments patrocinats per la Junta de Comerç, i formà part del jurat en les convocatòries de concursos per optar a premis. Per tant, el seu criteri i el d'altres professors van comptar en el desenvolupament de les arts i sobretot van preparar el camí per a l'ensenyament de l'arquitectura a l'Escola de Barcelona.¹⁰⁶⁵

En aquest sentit hem de posar de relleu la biblioteca d'un altre erudit, Josep Renart i Closas, mestre d'obres, especialitzat en l'arquitectura teòrica més que no pràctica. Fill de Francesc, l'iniciador d'aquesta nissaga d'il·lustrats, a qui s'han comptabilitzat a la seva mort uns noranta títols,¹⁰⁶⁶ i pare del futur arquitecte acadèmic Francesc Renart i Arús. Josep Renart enriqué el seu esperit estètic en cenacles erudits en els quals es debatien les últimes novetats, seguint especialment les pautes estètiques que es marcaven a Roma. Ens llegà la seva visió estètica en els seus escrits coneguts per *Quinzenaris* (1809).¹⁰⁶⁷ Per exemple, aporta el seu criteri elogiós a les solucions pal·ladianes aplicades per Soler en el palau Marc: «*los libros, en mi concepto, los que son mejores, son los de Paladio, en un tomo dividido en cuatro libros*», més endavant esmenta «*siempre que el arquitecto haya de edificar cualquier edificio [...] es menester ver los libros que tratan de esta materia como son Paladio, D'Aviler, Baïls (que a mi consejo son los mejores) y otros aprobados por los hombres inteligentes en esta materia como Milizia*».¹⁰⁶⁸ També els seus comentaris dels principals edificis religiosos construïts a Barcelona durant tot el segle XVIII, incloent-hi dues construccions que en aquell moment estaven en curs, fonamentades en l'arquitectura d'Andrea Palladio.¹⁰⁶⁹ Aquestes citacions són prou clares per detectar d'on venia bona part de la influència forana en l'ambient arquitectònic barceloní durant el domini constructiu de Joan Soler.

¹⁰⁶⁴ Paraules d'Arranz-Fuguet 1987, 90, que diferencien de l'artesà.

¹⁰⁶⁵ Consulteu el paper d'aquests arquitectes en el capítol dedicat a l'arquitectura a Catalunya en la part III d'aquest treball.

¹⁰⁶⁶ Moreu 1980, 286, informació de l'Arxiu de Protocols.

¹⁰⁶⁷ AJC, Arxiu Renart, llig. XXVIII, 3, J. Renart, *Quinzenaris* (segon i tercer *Quinzenari: arquitectura civil i arquitectura religiosa*) 1809. Transcrits parcialment per Arranz-Fuguet 1987; Montaner 1990 i Garganté 2006.

¹⁰⁶⁸ Renart, *Quinzenaris...* Segon quinzenari, 1809; transcrit per Arranz-Fuguet 1987, 111 n. 97.

¹⁰⁶⁹ Renart, *Quinzenaris...* Tercer quinzenari, 1809; la valoració pal·ladiana és donada a conèixer per Garganté 2006.

Els llibres de Palladio i Milizia són els volums cabdals i el paradigma a seguir dins el món de l'arquitectura. El nom d'Azara torna a associar-se a l'arquitectura per haver-se preocupat en la promoció i reedició d'aquests llibres i per haver-los fet arribar als erudits d'arreu d'Europa, i en aquest cas concret a Catalunya.

A partir de l'arribada d'Antoni Celles a Barcelona, l'any 1815, l'arquitectura i especialment la docència d'aquesta disciplina disposà d'un altre bastió per enfortir i aplicar el neoclassicisme a Catalunya. La seva biblioteca i els seus escrits revelen un altre arquitecte català seguidor del món cultural i artístic de l'entorn del nostre promotor de les arts.

L'inventari *post-mortem* d'Antoni Celles, en el qual intervingueren els deixebles predilectes de l'arquitecte, Carles Gras i Alfonso, Francesc Barba i Masip i Pere Casals, constitueixen el testimoni documental que ens permet conèixer el contingut de la seva biblioteca. Aquests deixebles havien col·laborat amb ell en l'aixecament del temple romà descobert a Barcelona. Pere Casals fou l'afortunat que heretà tan esplèndid llegat, que arribà a mestre d'obres i estigué en actiu a les terres d'Olot i de Lleida.¹⁰⁷⁰ Llevat de quatre llibres, probablement pel seu valor bibliòfil, que, per desig de Celles «*Dejo y lego a la Biblioteca Real de Madrid o si es del agrado de su Magestad, a la de la Real Academia de San Fernando, dos tomos en folio de la obra de Piranesi y otros dos tomos titulados Recolta dei costumi religiosi, civili e Militari degli Egiziani, Etruschi, Greci, e Romani de Lorenzo Roccheggiani y otro también en folio de las obras ejecutadas en Roma por el Borromino, con otro titulado Vari Altari*». ¹⁰⁷¹

El contingut de la biblioteca de Celles es pràcticament representatiu de la d'un arquitecte. Els temes predominants són l'arquitectura, les matemàtiques i l'estereotomia, amb alguns llibres descriptius de l'Antiguitat clàssica, més aviat arqueològics, que segueixen els canons marcats per la moda il·lustrada romana de final del segle XVIII, encara que actualitzats amb les darreres aportacions, molts dels quals també hi són en la biblioteca de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. Hem tingut molt present la valoració de la biblioteca de l'arquitecte efectuada per Josep Maria Montaner¹⁰⁷² ja que la considerem encertada i ens confirma la predilecció de Celles per un tipus d'obres relacionades amb el món cultural d'Azara, com són els escrits de Francesco Milizia i Pedro José Márquez, i altres llibres que promogué o tingué en la seva biblioteca.

¹⁰⁷⁰ Bassegoda 1973; Montaner 1990, 590, n.2.

¹⁰⁷¹ Testament (Arxiu de Protocols Notarials de Barcelona, notari Joan Prats (1160), anys 1835 i 1836), transcrit per Montaner 1990, 591.

¹⁰⁷² Transcripció dels llibres de l'inventari *post-mortem* de Celles i la valoració, a Montaner 1990, 592-596.

En la biblioteca de Celles predomina la tractadística clàssica italiana: *Los diez libros de Vitruvio*, i *cinque ordini dell'architettura di Andrea Palladio*; la *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura* de Vignola, traduïts per Diego de Villanueva (1764); *l'Opera di architettura* de Serlio, i *l'Architettura* d'Alberti, entre altres, sense especificar-ne les edicions tret d'algun cas. També fa palesa la manca d'interpretacions clàssiques franceses d'aquests llibres. En general tots són llibres fonamentals dins el món de l'arquitectura defensada per Azara i els seus amics i col·laboradors.

Tant Milizia com Márquez estan representats en la biblioteca de Celles amb *l'Spettacoli antichi* (1808) de Márquez i dos volums *Del teatro* (1789) de Milizia. Probablement en tindria més, o com a mínim tingué accés a més llibres d'aquests autors, especialment de Márquez, amb qui col·laborà en les seves recerques arqueològiques per descriure vil·les romanes. Dels llibres relacionats amb el món cultural d'Azara, hem de destacar el volum de *Logge Vaticane*, o recull de gravats per als quals Azara intercedí per a la seva difusió; l'*Architettura antica e moderna*, de fet correspon a les *Memorie degli Architetti Antichi e Moderni*, la tercera edició impresa per Bodoni l'any 1781 sota el seu patrocini, i els quatre volums de la *Vida de los arquitectos españoles*. Aquesta última obra es basa en els estudis iniciats per Eugenio Llaguno sota la intervenció d'Azara per tal d'incloure'ls en una publicació de Milizia, però finalment foren editats per Ceán Bermúdez, l'any 1829.

També hi figuren un volum de la *Roma antic modern* i l'*Itinerario de Roma*. Creiem que corresponen als dos volums de l'*Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna* de Mariano Vasi, els mateixos que l'escultor Antoni Solà tenia en la seva biblioteca. Dins d'aquests tipus de llibres de viatges o guies de l'Antiguitat clàssica, són dignes d'esment els registres següents: els set volums del *Viajes del Joven Anacarsis a la Grecia*, i el volum titulat *Recueil de Cartas geográfiques, relativas al viaje del joven Anacarsis en Grecia*, els quals hem identificat com l'obra de l'arqueòleg francès Barthélemy titulada *Voyage du jeune anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrieme siecle avant l'ere vulgaire* (1796).

La *Historia General de España* (1733) de Juan de Mariana és una altra publicació present en les biblioteques de les acadèmies i de les escoles i en les de molts artistes catalans, com a font bibliogràfica on recórrer per trobar models a representar, junt amb el tractat estètic *l'Arcadia Pictórica. Sueño alegórico sobre la pintura* (1789) de Francisco Preciado.

Les *Reales ordenanzas de Arquitectura*, els *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*, la *Oración inaugural de la Real Academia de S.Fernando*, així com la *Propuesta de Ley que hace S.M.a las Cortes, sobre caminos y canales del reino*, entre

altres discursos i directrius, mostren l'interès de Celles per seguir un ensenyament arquitectònic acadèmic d'acord amb els paràmetres marcats des de Madrid, amb l'ajut dels llibres de matemàtiques, agrimensura i altres temes científics bàsics per a la docència. Tot i així, hi ha una absència de textos francesos i del repertori clàssic més tècnic, fet que diferencia aquesta biblioteca de la de Soler i Faneca. Els títols dels llibres evidencien un Celles més preocupat per instruir que per construir, ja que prefereix llibres italians per extreure'n models i els temes més bàsics. Malgrat comprovar que és cert que a la biblioteca de l'arquitecte català hi ha un gran nombre d'obres italianes, hi consten altres llibres que indiquen la seva tendència a seguir els paràmetres acadèmics, però també el seu intent de renovació. Així, als títols com ara *Varia conmesuración para la escultura y arquitectura* de Juan de Arfe; els *Elementos y de arquitectura civil* (1763) de Rieger; el quatre volums dels *Elementos de matemáticas* (1775-1787) de Baïls, s'hi afegí el *Recueil et Parallele des édifices de tout genre antiques et modernes* (París 1800) de Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834), amb el qual Celles tractava de posar-se al dia en els conceptes bàsics aplicables a l'arquitectura neoclàssica. Per això, a part de considerar les formes i estructures clàssiques d'una manera arqueològica, tingué en compte les infraestructures, les quals considerà necessàries. L'exemple més evident el protagonitzà el seu deixeble Josep Casademunt i Torrents (1804-1868), el qual seguí la línia dels llibres tècnics francesos i els incorporà en el pla docent de l'Escola de Barcelona. Sorgí, així, una bona fornada d'arquitectes divulgadors del neoclassicisme constructiu a Catalunya. Tanmateix, mai hauríem de perdre de vista que Celles hagué de lluitar per preparar uns deixebles amb una base d'instrucció molt rudimentària. Per aquesta raó, la seva classe d'arquitectura fou elemental però alhora insubstituïble i imprescindible per assolir les fites per ell proposades a més llarg termini.¹⁰⁷³

La procedència dels llibres de Celles està documentada quan tractà de fer tornar des de Roma a Barcelona material de l'escultor Damià Campeny. L'aleshores director de l'Escola, Jaume Folch, actuà d'intermediari i la tramesa arribà constituïda per tretze caixes de l'escultor i alguns llibres personals de l'arquitecte.¹⁰⁷⁴

La seva prolífica biblioteca, exemple de l'ambient il·lustrat que visqué a Roma, pot ser entesa per mitjà dels seus escrits, els quals demostren els coneixements que havia adquirit dels grans mestres de l'arquitectura, amb els títols següents:

¹⁰⁷³ Vegeu el que significà la docència de Celles a l'Escola en el capítol dedicat a l'arquitectura a Catalunya en la part III d'aquest treball; un avançament a García Portugués 2002, vol. III, i les seves lluites amb la Junta per la lentitud a treure les primeres fornades d'arquitectes i mestres d'obres, en els documents transcrits a l'apèndix documental, núm. del 161 al 167.

¹⁰⁷⁴ Carta llegida per Celles a la Junta el 19/6/1815, transcrita per Riera i Mora 1994, 595-597.

El *Plan de estudios para la enseñanza de la Nueva Escuela de Arquitectura que debe abrirse en esta Ciudad de Barcelona, bajo la protección de la Real Junta de Comercio de Cataluña*, presentat el 6 de setembre de 1815.

El *Discurso que en la abertura de la escuela gratuita de Arquitectura establecida en la ciudad de Barcelona por la Real Junta de Comercio del principado de Cataluña dijo el dia 11 de setiembre de 1817 D. Antoni Celles i Azcona*, editat per la imprenta d'Agustín Roca (Barcelona, 1817), amb notes manuscrites del seu deixeble Josep Oriol Mestres i Esplugues (1815-1895).

La *Noticia de la aplicación de los materiales volcanizados de la villa de Olot a ciertas especies de construcciones de Obras y mayormente a las de hidráulica*, publicada a Barcelona per Antonio Brusi, l'any 1820.

L'article al *Diario de Barcelona*, del dia 24 d'agost de 1822, que comenta el monument a Daoíz i Velarde dissenyat pel seu amic l'escultor Antoni Solà, a través del qual difon els canons de l'estil neoclàssic.

Els articles en el *Diario de Barcelona* els dies 17 i 21 d'abril; 6 de maig, 30 de juny i 13 d'agost de 1823, en els quals Celles manifestava les seves diferències amb l'arquitectura d'Antonio Ginesi (1789-1824), exigia un concurs per fer el projecte de la façana de l'Ajuntament de Barcelona i pel projecte de l'Eixample barceloní, i demanava una rectificació de la plaça que es feia a la Rambla, de manera que s'apliquessin els models del fòrum romà i els capitolins.

El 4 de gener de 1826 publicava en el mateix diari un article sobre les tres qualitats que havia de tenir l'arquitectura: la comoditat, la solidesa i l'economia; el 18 de febrer, un altre sobre obres sepulcrales, on citava com a exemple a imitar el mausoleu que Àrtemis erigí en memòria del seu marit, el rei Mausolos; el 29 de març, un altre dedicat als mausoleus d'Adrià i August; el 22 d'abril i 19 de maig feia propaganda de les idees del filòsof utilitarista Jeremy Bentham (1748-1832) per tal de regenerar les presons i fer-les higièniques, amb cel·les que facilitessin el control dels empresonats; el del 22 de juny tractà de les basíliques i els palaus de justícia, i el del 14 de desembre tancava la sèrie amb un llarg al·legat a favor dels principis neoclàssics, on destacava les arquitectures de Vitruvi, Palladio, Blay, Herrera, Rodríguez i Villanueva com a models a seguir.

Celles també escriví diversos manifestos adreçats a l'Ajuntament de Barcelona, emmarcats en la pugna que sostingué durant un temps amb l'arquitecte municipal Josep Mas i Vila (1779-1855).

Els darrers dies de la seva vida, l'any 1835, Celles treballà en la *Memoria sobre el Colosal Templo de Hércules que se halla en Barcelona. Bajo los auspicios de la Real*

Junta de Comercio de la Provincia de Barcelona.¹⁰⁷⁵ Per dur a terme l'elaboració d'aquesta obra, Celles tingué en compte el *Voyage dans la haute et la Basse Egypte* del baró Denon (1802); les *Ruines des plus beaux monuments de la Grece* de Julien David Leroy (1758); *Le antichità di Atene. Misurate e disegnate* de J. Stuart i N. Revett (1762); les *Vedute principali di Roma* (1799), recull d'estampes de Piranesi i Cipriani, *Des edifices de Roma ancienne* de Uggeri (1800-1810), la *Disertación* de Isidoro Bosarte (1786), i el *Voyage pittoresques* de Laborde (1806). Totes són obres fonamentals de la segona meitat del segle XVIII que recullen les noves aportacions del XIX, tot i que segueixen els paràmetres acadèmics.

Tant la biblioteca de Celles com els seus escrits són un testimoni de la pervivència il·lustrada d'uns cànons basats en l'Antiguitat clàssica, defensats en l'entorn cultural d'Azara i divulgats a tot Europa, i vigents a l'inici del segle XIX.

3.6.2.4. Altres biblioteques catalanes i la d'Antoni Solà. Exemple de l'erudit il·lustrat en ple segle XIX

Després de recollir informació sobre algunes de les biblioteques catalanes i aproximar-nos a la de la Real Academia de San Fernando, hem pogut apreciar-ne els seus paral·lelismes i descobrir que algunes de les mancances observades en la de l'Escola de Barcelona foren faltes perfectament justificades per la pràctica dels professors d'endur-se material. Per això, abans de tancar aquest capítol sobre els llibres, cal plantejar la hipòtesi de la gairebé segura existència d'altres biblioteques en el món artístic català, especialment les dels tinents directors i/o professors de l'Escola de Barcelona.

Tal com ja hem comentat abans, conèixer quin fou el fons de les llibreries d'alguns dels tinents directors de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona hauria proporcionat una informació molt valuosa del conjunt de llibres utilitzats dins la dinàmica de l'aprenentatge al final del segle XVIII. Malgrat no disposar d'aquests estudis, ni tan sols d'unes aproximacions o intents de realitzar-los, algunes petites mostres de la seva existència ens han obert el camí per pensar que, talment com Moles (segle XVIII) i Celles (segle XIX) tenien a casa seva un gran nombre de llibres, altres professors també devien tenir en els seus tallers prou volums per oferir un ensenyament idoni als deixebles més avantatjats. Per aquesta raó, i per acabar, hem inclòs una síntesi del que representà la biblioteca d'un artista il·lustrat que visqué la major part de la seva vida a Roma, Antoni Solà, la més paradigmàtica de totes aquestes.

¹⁰⁷⁵ Transcrita per Bassegoda, 1974.

Del tinent director en pintura, Pere Pau Montaña, a través de la relació *post-mortem* de Pasqual Pere Moles sabem que era de la seva propietat «*un Tomo en quart, vell, intitulat Expedicion de los catalanes y Aragoneses contra Turcos y Griegos, que es propi de Dn Pere Pau Montaña director de la Escola gratuita de dibuix de la p(rese)nt Ciutat*». ¹⁰⁷⁶ Quan es realitzà la relació, Montaña acabava de ser nomenat director de l'Escola i substituï Moles en el càrrec, per tant el llibre ja era seu quan encara només era tinent director. Aquesta petita referència demostra que, abans d'assolir el nou càrrec, Montaña disposava de llibres propis que no eren els de l'Escola, però que, alhora, els feien servir els deixebles de qualsevulla disciplina i estaven a disposició dels professors.

De l'escultor i tinent director de l'Escola, Salvador Gurri, un altre professor clau en la introducció del academicisme a Catalunya, no tenim dades concretes que ens facin corroborar la nostra hipòtesi. Malgrat que recentment s'ha presentat la tesi doctoral monogràfica de l'escultor, ¹⁰⁷⁷ no tenim cap dada sobre els llibres que emprà en la docència a l'Escola de Barcelona, element que ens hauria permès relacionar-lo amb Azara i, així, ampliar la influència del promotor en l'art català.

Els germans Bonifàs, nissaga d'escultors i tallistes arrelats a la població de Valls, amb obres de molt bon nivell arreu de Catalunya i relacionats amb un gran nombre d'artistes catalans de la segona meitat del segle XVIII, posseïen una molt bona biblioteca especialitzada en temes d'estereotomia, mètodes geomètrics, tractats d'arquitectura i estudis d'escultura, amb una esplèndida col·lecció de gravats. ¹⁰⁷⁸

Una altra biblioteca que seria molt interessant indagar fora la de Jaume Folch, director de l'Escola de Barcelona entre els anys 1805 i 1827 (excepte el període de l'ocupació francesa). Per una banda, perquè va estar pensionat a Roma i es relacionà amb Azara, per l'altra, perquè exercí la seva professió escultòrica a Granada, però sempre en contacte amb la Real Academia de San Fernando, controlant la formació del seu germà, l'escultor neoclàssic Josep Antoni Folch. Justament a aquest germà seu hem dedicat alguns paràgrafs en el capítol de tractats pel fet de ser un seguidor de les pautes estètiques d'Azara en els seus escrits. Per tant, un estudi de Jaume Folch ens permetria establir un lligam més fort entre les aportacions d'Azara i les influències estilístiques entre les acadèmies i les escoles espanyoles.

És de suposar que Damià Campeny tingué una biblioteca tan extensa com la de Celles o la de Solà. Tots tres van estar pensionats a Roma a l'inici del segle XIX i van beure de la font il·lustrada de l'ambient llegat per Azara. Campeny amb més raó, perquè va poder conèixer el diplomàtic promotor de les arts quan arribà a la ciutat, l'any 1797.

¹⁰⁷⁶ Transcrit per Subirana 1985, 316.

¹⁰⁷⁷ Fernández 2004.

Coincidí breument amb l'ambaixador, durant poc temps, però suficient perquè Azara li regalés: «un autógrafo inédito de una memoria suya acerca de la Belleza Ideal que guardó Campeny hasta pocos años antes de su fallecimiento». El biògraf i deixeble de Campeny, Josep Arrau i Barba, descriu així el llegat d'Azara i la relació entre tots dos en la *Necrològica*.¹⁰⁷⁹

Així, després de la informació aportada, la biblioteca de l'escultor neoclàssic Antoni Solà constitueix un exemple evident de la pervivència d'un estil i d'una preferència temàtica basada en l'Antiguitat clàssica de moda en les darreres dècades del segle XVIII, amb un període esplendorós a l'inici del XIX i una vigència fins més de mig segle. L'escultor traspassà el llindar del neoclassicisme, però és l'exemple d'una trajectòria artística d'èxit, que parteix d'un inici similar al de l'escultor Campeny i l'arquitecte Celles, tots tres a Roma les primeres dècades del XIX. Estudiaren a Llotja, amb professors marcats pel classicisme acadèmic i absorbiren l'estètica mengsiana fortament arrelada en els cercles artístics espanyols per la influència d'Azara. Aquests pensionats i altres reberen o bé la seva protecció o l'ambient cultural artístic consolidat a la ciutat pel nostre mecenes, al voltant del nucli d'espanyols residents i d'estrangers amb els quals es relacionaren.

L'escultor Solà no tornà a Barcelona, però la seva llibreria pot servir per fer-ne una anàlisi comparativa i ser un exemple del que podrien haver estat les d'altres artistes, encara pendents de ser investigades.

Del conjunt de llibres de Solà inventariats a la seva mort (1861),¹⁰⁸⁰ hem destacat els que són presents en les biblioteques catalanes i els d'autors que foren col·laboradors del nostre promotor de les arts. En general s'aprecia un escultor que conserva unes preferències molt afins als il·lustrats de finals del segle XVIII, amb un gran nombre de llibres de contingut literari, manuals i diccionaris, dels quals són molt significatius els dedicats a la mitologia i l'al·legoria.

Dels llibres classificats per religió, moral i història eclesiàstica, només s'hi esmenta la *Vita del B. Giuseppe Oriol* de Juan Francisco Masdéu (1806), per la seva repercussió en les arts a Catalunya amb motiu de la beatificació del futur sant i perquè l'autor era un dels exjesuïtes protegits d'Azara. El promotor artístic li aconseguí una triple pensió del Rei l'any 1793.¹⁰⁸¹

¹⁰⁷⁸ Martinell 1948, 84.

¹⁰⁷⁹ Arrau 1855 i Arrau 1858; transcrit per Cid 1998, 58.

¹⁰⁸⁰ AAESS, llig. CDXVIII, ex. 1169, 1861; transcrit per Pardo Canalís 1967, 249-272, i síntesi de Riera i Mora 1992-II.

¹⁰⁸¹ A Masdéu, Azara li pagà els deutes de la impressió de la *Historia crítica de España*. Batllori 1966, 554; Batllori 1998, 303-319, i Sánchez 2000, 21.

Solà tenia llibres de filosofia i política, lingüística i un gran nombre de llibres de literatura grega i llatina, italiana, francesa i espanyola.

Les ciències pures i aplicades hi són representades amb la *Sucinta noticia del S. D. Antonio de Gimbernat*, escrita pel seu fill Agustín Gimbernat (1828). És una mostra de l'interès de Solà a conèixer el que es feia a Barcelona i estar al dia en els avenços de la nova tècnica litogràfica. El *Plan de los canales proyectados de riego y navegación de Urgel* (1816), tot i no ser-ne esmentat l'autor, correspon al treball que encetà l'arquitecte Soler i finalitzà Antoni Celles.

Sobre les fonts on trobar temes i models disposava de l'edició romana de Gian Antonio Guattani de la *Lezioni di Storia, Mitologia e Costumi* (1838); sobre l'Antiguitat, *Le imagini degli Dei degli antichi* de Cartari (Venècia, 1624); els deu volums de l'*Antiquité expliquée et représentée en figures* de Bernard de M. Montfaucon (París, 1719); la *Historia fabulosa de los dioses* de F. Pomey (Madrid, 1764); la *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi* de Cesare Ripa (Roma, 1593), i una de les nombroses reedicions dels *Monumenti antichi inediti* de Winckelmann (Roma, 1821).

Dels estudis històrics hi figuren la *Història de Italia, historia de França i d'Espanya la Costituzione politica della Monarchia Spagnuola promulgata in Cadice*, dos volums traduïts per Juan Francisco Masdéu (Roma, 1814),¹⁰⁸² dos més de la *Historia general de España* de Juan de Mariana (Madrid, 1780), i una altra edició sense datar que probablement correspon a l'edició de Benito Monfort (1783-1797), dues versions que Azara tenia en la seva biblioteca.¹⁰⁸³

De llibres d'història de l'art s'esmenten: sis volums de la *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI* (Prato, 1826) i dos volums sense datar i editats a Roma de la *Storia dell'arte. Architettura, Scultura e Pittura, l'Architettura civile* (Milà, 1832), i els dos volums del *Dizionario delle Belle Arti de Disegno* de Francesco Milizia (Bassano, 1797); la traducció de José Ortiz Sanz de *Los diez libros de Arquitectura de Vitruvio* (Madrid, 1787); *De varia conmensuracion para la Esculptura y Architectura* de Joan Arphe (Sevilla, 1585); els set volums de les *Vite de piú eccelenti pittori scultori ed architetti* de Séroux d'Agincourt (Livorno, 1767) i els *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite* (París, 1814); els sis volums del *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* de Ceán Bermúdez (Madrid, 1800); els quatre volums de *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*

¹⁰⁸² Consulteu les dificultats i el rebuig de l'obra a Roma i l'ajut que Azara li proporcionà per dur-la a terme a Batllori 1966, 433-435, i Batllori 1998, 303-319.

d'Eugenio Llaguno (Madrid, 1829); *Lettere sette al Ch. Sig ab D. Carlo Fea sulle antiche iscrizioni romane ne' recenti scavi rinvenute* de Juan Francisco Masdéu (Roma, 1813), i els sis volums de la *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del secolo XVIII* de Luigi Lanzi (Florència, 1834).

Dels llibres sobre geografia, plànols i viatges, Solà s'interessà per les edicions italianes, franceses i espanyoles dedicades a facilitar informació dels monuments i edificis més representatius de Roma. En destaquen l'obra d'Antonio Nibby *Dissertazione del Circo di Caracalla* (Roma, 1825) i els tres volums d'*Intorni di Roma* (1837); el *Saggio pittorico delle pitture piú famose esistenti in Roma con il compendio delle vite* de Michelangelo Prunetti (Roma, 1818), i els dos volums *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna* de Mariano Vasi (Roma, 1807).

També tingué interès a conèixer el treball d'altres artistes contemporanis, per exemple *I fregi del Cavalier Giuseppe Alvarez* (Roma, 1837) i *Le statue e li bassirilievi scolpiti da lui in marmo* de Bertel Thorvaldsen (Roma, 1811).

Dels tractats d'estètica tenia les edicions de Francesco Milizia *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs* (Venècia, 1792) i la traducció al castellà amb notes i il·lustracions de Ceán Bermúdez (Madrid, 1827); dos volums dels *Disegni che illustrano l'opera del Trattato delle Pittura di Leonardo da Vinci* (Roma, 1817), però també la reedició castellana de *Les Obras de Antonio Rafael Mengs* (Madrid, 1797).

Disposà dels llibres editats contemporàniament a Azara, probablement adquirits en algunes de les biblioteques posades a la venda,¹⁰⁸⁴ com ara l'obra de Preciado *Arcadia Pictorica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura* (Madrid, 1780); el *Discorsi delle arti del Disegno* de Reynolds (Bassano, 1787), basat en l'edició d'Azara de les *Obras de Mengs*; els tres volums traduïts i augmentats per Carlo Fea del llibre de Winckelmann *Storia delle arti del Disegno presso gli antichi...* (Roma, 1783), una reedició posterior de l'obra patrocinada per Azara de Vincenzo Requeno del *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' Greci e Romani* (Parma, 1798), la *Scoperta della Chironomia ossia dell'arte di gestire con le mani degli antichi* (Parma, 1797), i també el llibre de la *Illustrazione delle Villa di Mecenate in Tivoli* de Pedro José Márquez (1812).

Sobre les col·leccions, Solà tenia el *Catalogue de pierres gravées antiques de S.A. le prince Stanislas Poniatowski. Gemme antiche per la piú parte inedite* (Roma,

¹⁰⁸³ Sánchez Espinosa 1997, núm. 1774 i 1775.

¹⁰⁸⁴ Recordem que l'any 1806 es posà a la venda la d'Azara. Vegeu Iturri 1806.

1809), i de F. De Sanctis les *Pitture de'vasi antichi cavate della Collezione del Cava.Hamilton* (Roma, 1814).

A grans trets, la biblioteca de l'escultor Solà és un exemple d'una biblioteca ben nodrida, rigorosa i equilibrada en totes les disciplines; recordem que fou el director dels pensionats, un paper que havia exercit el nostre protector de les arts anys enrere. Molts dels llibres destacats de la biblioteca de Solà són volums esmentats al llarg d'aquest treball, relacionats amb l'Azara bibliòfil i mecenes, i si bé és cert que corresponen a reedicions posteriors, s'hi s'aprecia la continuïtat en els gustos ja en ple el segle XIX. Per conèixer el pensament estètic de l'escultor, hem de destacar els seus discursos pronunciats a l'Accademia Romana di San Luca: *Intorno al metodo che usarono gli antichi greci nel servirsi de'modelli vivi per le loro belle opere di arte* (1835) i *Sull'espressione nelle opere di belle arti* (1837).¹⁰⁸⁵ Recomanava utilitzar l'«ingenio» per aconseguir la perfecció i servir-se dels millors models en la docència, fer-ne prèviament un estudi anatòmic. També exalçava els mateixos artistes que havia seleccionat Azara: Miquel Àngel, Rafael, Correggio i d'altres. Fins i tot destacava l'expressió del *Laocoont*, dolor i grandesa en la contenció expressiva, que el diplomàtic havia trobat en l'obra de Correggio, al qual dedicà tot un capítol en les *Obras de Mengs* (1780). Altres llibres de Solà són una posada al dia de recerques més recents, tot i que Azara ja era mort, són edicions lligades al seu pensament i criteri, i algunes d'elles corresponen a llibres d'amics incondicionals del diplomàtic. Hi són presents noms com els d'Agincourt, Milizia, Llaguno i Márquez, que constitueixen el testimoni de les pervivències estètiques pel gust per l'Antiguitat clàssica en un temps en què floria la recerca romàntica del món medieval.

3.6.2.5. Una visió general de les biblioteques catalanes

L'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, d'una manera o una altra, sempre disposà dels llibres de consulta més actuals, sobretot gràcies a la difusió d'Azara en els cercles acadèmics i a la recepció dels intel·lectuals i artistes interessats a innovar les disciplines artístiques. En la biblioteca de l'Escola o dels professors o dels professionals propers no hi faltaren els principals tractats que contribuïren al desenvolupament de les arts a Catalunya.

En general hem pogut apreciar com les diferents versions i reedicions dels manuals mitològics de finals del segle XVI prenen importància en l'estètica del neoclassicisme. Molts d'aquests van ser traduïts al castellà i es van constituir en font

¹⁰⁸⁵ Barrio 1966-II, 59; Riera i Mora (2002) 2004, 490-499.

d'inspiració temàtica: les *Metamorfosi* d'Ovidi; els clàssics com les obres d'Homer i Horaci, entre altres; el manual sobre *Iconologia* de Cesare Ripa; *l'Imagini degli Dei delli Antichi* de Vincenzo Cartari (1565 i il·lustrada, 1569); el 1764 s'edità en castellà el *Panteon Mytico ó Historia fabulosa de los Dioses*, de F. Pomey i el *Dictionnaire de la fable, ou mythologie latine, egyptienne...* de Fr. Noël, obra revisada i ampliada a París el 1803 i traduïda al castellà, impresa a Barcelona i dedicada a la Junta de Comerç.

Totes aquestes edicions i reedicions elegides entre un ampli ventall de títols, així com l'interès per la literatura grega i llatina, forneixen uns exemples dels llibres o manuals als quals els artistes catalans accediren a través de la biblioteca d'Azara i les de les acadèmies i escoles per on circularen, alguns d'aquests volums els van adquirir per a les seves biblioteques particulars.

La Biblioteca de l'Escola tenia pocs volums, però el seu contingut cobria totes les disciplines, actualitzat d'acord amb la ideologia imperant. Contrasta amb les biblioteques particulars de Moles, Soler i Celles per la riquesa temàtica específica i tècnica de les d'aquests artistes. No obstant això, des de l'inici de l'Escola la prioritat fou aconseguir bons models, pintures, gravats i emmotllats, destinats a ser copiats per copsar-hi les bones formes i l'estil. Afortunadament, Pasqual Pere Moles no va ometre la formació intel·lectual, pas que garantí als deixebles l'assoliment del grau d'artistes, tal com remarcà i insistí Azara i que tan bé van assimilar els pensionats catalans.

Cal dir que un estudi ampliat amb la recerca de biblioteques d'altres tinents directors i professors de l'Escola de Barcelona, així com les d'artistes que obtingueren un bon nivell estètic al marge d'aquesta institució, completarien l'anàlisi d'aquest ambient il·lustrat de finals del segle XVIII. Tot i així, ens hem pogut endinsar en l'esperit il·lustrat i comprovar com es mantingué fins al segle XIX. Adoptà un nou enfocament adreçat a trobar les arrels més esplendoroses del país, però amb un rerefons acadèmic que els donà les pautes a seguir.

Resumint, el contingut de la biblioteca de l'Escola de Barcelona no el podem reduir als títols registrats com a font principal per interpretar les temàtiques dels models utilitzats en la docència. S'ha d'ampliar amb els volums dels professors de l'Escola, alguns dels quals, com hem assenyalat abans, comptaven amb una biblioteca prou erudita. Per tant, partint de la praxi acadèmica que permetia el trànsit dels llibres, pensar que els artistes catalans accediren a uns llibres i d'altres no donaria una imatge poc fidel i molt restringida del que fou l'ambient cultural i artístic a Catalunya en aquest període.

4. Els models a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona

L'apropament als llibres d'estètica, d'història de l'art, de viatges, i finalment al contingut de les biblioteques de la Real Academia de San Fernando, de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona i d'altres de catalanes, tot cercant la vinculació amb l'ambient il·lustrat d'Azara, ens ha permès avaluar quina fou l'estètica més apreciada pels artistes espanyols i sobretot la dels catalans del final del segle XVIII i l'inici del XIX. No obstant això, resta un altre vessant: acostar-nos als testimonis físics conservats d'aquest pensament estètic de bellesa basat en l'Antiguitat clàssica a través de les obres adquirides per l'Escola barcelonina i les realitzades pels artistes i professors durant aquest període.

El conjunt de les adquisicions foren models destinats a ser copiats pels deixebles de l'Escola amb el propòsit d'assolir el bon gust establert per Winckelmann i Mengs, i defensat per Azara com a fervent sostenidor d'aquest ideari estètic. El llegat d'aquests artistes ens mostra que van assumir aquesta nova estètica a través del dogmatisme acadèmic, amb el resultat d'unes solucions més afortunades que d'altres.

Hem optat pel camí que ens ha semblat més idoni per conèixer quins foren els models utilitzats a l'Escola de Barcelona. Primerament hem anat a les fonts documentals per trobar les descripcions d'aquestes obres. A continuació n'hem seguit el rastre i les hem identificat amb les conservades al Museu de l'Acadèmia de Sant Jordi. Hem fet la recerca amb cura per no incloure obres que no són d'aquesta època i, alhora, per no ometre'n d'altres que surten a les fonts escrites però no es troben a l'Acadèmia catalana. En una conversa informal, Francesc Fontbona ens va comentar que a l'Acadèmia trobaríem poc material d'aquest període i molt de períodes posteriors;¹⁰⁸⁶ aquestes paraules ens han fet revisar l'enfocament més apropiat per encetar aquest apartat de la nostra recerca.

En comptes d'anar directament als models físics –guixos, terra cuites, escultures, esbossos, dibuixos, pintures i gravats– que hi havia a l'Acadèmia, vàrem començar a investigar les fonts de l'època on apareixen registrades les obres. A continuació hem indagat en les recerques històriques realitzades per altres investigadors que ens podien ser útil.

Entre les fonts documentals, vam consultar el primer catàleg imprès a Llotja de les obres que constituïren la col·lecció de l'Escola, conegut com el *Catálogo* de 1833.¹⁰⁸⁷ Onze pàgines en les quals consta l'autor i una breu descripció del que representa, situades en la

¹⁰⁸⁶ Amb la publicació dels catàlegs del contingut de pintura, escultura i medalles a l'Acadèmia, tenim una eina imprescindible per treballar. Durá-Fontbona 1999 i Vélez 2001. Recordem que falta fer-ne els corresponents als dibuixos i gravats.

¹⁰⁸⁷ *Catálogo* 1833.

primera sala de la galeria. La Junta de Comerç, com a conseqüència de l'enriquiment del seu Museu pels esdeveniments polítics de 1835, necessità un nou catàleg. Com a resultat d'això, tenim un manuscrit¹⁰⁸⁸ i la publicació en la *Memoria* de Luis Bordas (1837).¹⁰⁸⁹ A aquests dos primers catàlegs s'hi ha d'afegir una relació del contingut de l'Escola realitzada per Francesc Rodríguez, coneguda per *Inventari* de 1821,¹⁰⁹⁰ que incloïa pintures, escultures, dibuixos, estampes i també llibres i quaderns; una llista de peces molt elemental del Museu que difícilment permet identificar-les.

Aquests dos primers catàlegs i l'inventari, junt amb la documentació trobada a l'Arxiu de la Junta de Comerç durant i després de la Guerra del Francès i els registres anteriors a la Guerra en els *Llibres dels Acords*,¹⁰⁹¹ han estat molt útils per relacionar algunes de les obres amb els artistes i amb els models que proposà i proporcionà Azara. Posteriorment, l'any 1847 sorgia un nou catàleg de la col·lecció, però ara nomenat explícitament *Museu*, on figuraven les pintures i les escultures.¹⁰⁹²

La incursió en els *Llibres dels Acords* ha resultat fructífera pels nombrosos enregistraments referits a l'adquisició d'obres. Malauradament no tots fan al·lusió a una obra concreta: «...caxones de dibujos y estampas que ha traído de Paris [...] una partida de Modelos de Yeso venidos de Italia». ¹⁰⁹³ Per això, els models amb què hem treballat han estat aquells que hem pogut identificar. L'objectiu principal d'aquesta recerca s'ha centrat a apropar-nos al que fou l'aportació d'Azara a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, a través dels exemplars que proporcionà i la guia artística que atorgà als pensionats catalans. Per tant, hem recopilat dades esparses i hem fet un discurs diferent i coherent amb el propòsit traçat, deixant el nostre estudi obert a futures investigacions per tal que sigui continuat des d'un altre punt de vista.

Així, les *Obras de Mengs* escrites per Azara són una font bibliogràfica imprescindible per saber quines de les obres preferents del pintor i del seu mecenes foren utilitzades com a models a reproduir en les acadèmies i escoles espanyoles. Així, vam comprovar que les pintures, dibuixos i esbossos de Mengs foren els més esmentats com a eines per la docència.

¹⁰⁸⁸ *Inventario* 1837; BC manuscrit AJC, Barcelona, 246, vol. VI i vol. VI², 1837.

¹⁰⁸⁹ *Catálogo* 1837; Bordas 1837, 82-93.

¹⁰⁹⁰ BC AJC, CVI, 6, 14-21, *Inventario* 1821, esmentat per Fontbona 1993-1994, 171; Durá-Fontbona 1999; i Ruiz Ortega (1986) 1999.

¹⁰⁹¹ Només hem fet constar els registres dels *Llibres* que han estat útils per aquest treball.

¹⁰⁹² *Catálogo* 1847.

¹⁰⁹³ LAJ, llibre núm. 5, 1774, 141. Aquesta menció o d'altres de molt similars les trobem en LAJ, llibre núm. 6, 1776, 20; llibre núm. 6, 1777, 359; llibre núm. 9, 1782, 52 i 76 «*Estatuas de Florencia*»; llibre núm. 10, 1784, 186; llibre núm. 10, 1785, 306 i 317; llibre núm. 11 1786, 149; 1787, 345 i 358; 1788, 482, 540 i 552; llibre núm. 12, 1790, 291; llibre núm. 13, 1793, 146; 1795, 480; 1796, 524; llibre núm. 14, 1797, 30. Altres registres amb més fortuna diuen l'autor de les obres.

En el camp de la teoria de l'art, Mengs va exercir un influx molt important i directe en l'orientació pedagògica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, i a través d'aquesta a l'Escola de Barcelona. Amb la publicació de les *Obras de Mengs* i l'ajut que proporcionà tant a l'Acadèmia com a l'Escola, José Nicolás d'Azara fomentà i mantingué aquesta filosofia definida pel bon gust. Els models de l'Antiguitat clàssica i els artistes esmentats en aquest llibre foren copiats i reproduïts, no solament en diferents proves de concursos, sinó dins de la mateixa dinàmica de l'Escola, com a única via per aprendre i assolir aquest bon gust i demostrar els seus avenços.

Moltes de les obres citades en els documents indagats s'han perdut, però gràcies a les còpies realitzades pels deixebles i a les reproduccions en gravats han pogut ser identificades i relacionades amb les pintures de Mengs, demostrant que la influència i repercussió d'Azara en els artistes catalans fou més forta del que aparentment semblava.

S'ha prioritzat la localització dels models amb nom enregistrats a les trameses de l'Escola, en les quals directament o indirectament intervingué el diplomàtic. Sobretot en aquelles obres de pensionats que estigueren sota la seva tutela i en aquells models que s'utilitzaren més enllà de la seva vida perquè respectaven i mantenien la seva ideologia estètica. La Real Academia de San Fernando també estarà present com a guia i com a controladora de l'Escola de Barcelona, perquè, com hem vist, també fou fidel al concepte de bellesa difós per Azara.

El procés seguit ha consistit a presentar les adquisicions d'aquests models per després identificar-los entre els demanats en les convocatòries a premis i en els corresponents discursos llegits, per passar finalment a l'anàlisi individualitzada d'alguns models com a temàtica més recurrent dins la dinàmica de l'Escola.

Així, la classificació dels models per temes permet comprovar com s'ajusten perfectament als proposats per Winckelmann, Mengs i Azara, per això la menció d'aquests noms serà constant i prou significativa de la seva influència en la docència. S'ha prestat una especial atenció a aquelles obres que podem assegurar amb dades concretes que van formar part dels models de l'Acadèmia, o com mínim van estar a la Llotja. Així mateix, han estat inclosos aquells que creiem que podien haver-ho estat, fent un estudi paral·lel en relació amb els models utilitzats per altres acadèmies o bé perquè es corresponien amb la informació obtinguda de les fonts, tot i que no hagi quedat cap testimoni artístic. Per això, volem insistir a assenyalar que un catàleg raonat dels dibuixos i gravats de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi podria ajudar a anar més enllà en la nostra recerca i

constatar que els catàlegs existents de pintura i d'escultura han permès realitzar aquesta aproximació als models.¹⁰⁹⁴

¹⁰⁹⁴ Catàlegs realitzats per Durá-Fontbona 1999; i Vélez 2001.

4.1. L'adquisició de models i els concursos

Una de les necessitats bàsiques de tota acadèmia i escola europea fou la d'aconseguir bons models com a material instructiu, per poder impartir als estudiants un ensenyament adequat d'acord amb el nou gust classicista que s'imposava. L'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona no va ser aliena a aquestes adquisicions, ja que amb el temps foren l'inici de la seva riquesa patrimonial i del museu de la futura Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.¹⁰⁹⁵

Abans de la creació a Barcelona de l'Escola (1775), alguns casos aïllats com Antoni Viladomat, Lluís Bonifàs o els germans Tramulles sorprengueren per les seves varietats i peculiaritats estilístiques. El nou sistema d'aprenentatge acadèmic tampoc suposà la desaparició immediata de la transmissió de mestre a fadrins dins dels oficis, ja que es repetien les fórmules de composició estandarditzades dins les seus gremials, les quals convisqueaven paral·lelament amb les noves propostes en els primers anys del naixement de l'Escola. En general, la pràctica artística estava ancorada en la tradició barroca catalana, perpetuada per la demanda d'uns comitents majoritàriament provinents d'institucions religioses.

El viatge formatiu incidí molt positivament en la introducció de noves tipologies, nous models formals, una nova gramàtica, que enriqueix la cultura visual. El contacte dels pensionats amb centres seguidors del classicisme afavorí el canvi. No obstant això, la transformació fou lenta i moltes vegades es veié aturada quan aquests artistes tornaren a Catalunya, per tant, la repercussió en l'orientació del llenguatge figuratiu fou escassa. Això succeí en un principi, però en el decurs del temps el canvi es tornà ferm com a sistema dogmàtic. Per tant, l'Escola, en proveir-se de nou material i instaurar els concursos per optar a pensions, ajudà molt positivament en la introducció de noves tipologies.

Azara, amb les *Obras de Mengs* i les trameses a l'Escola, fomentà la pràctica de copiar els grans mestres, i amb les seves *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura y Pensamientos de Mengs sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Tiziano y los antiguos*, oferia les directrius acadèmiques a seguir en la recerca del neoclassicisme. Així, per al món acadèmic fou essencial l'exercici autoformatiu i la repetició mecànica i sistemàtica, perquè ajudava els alumnes a arribar a la perfecció. En la pintura es buscava el gest, en l'escultura s'havia de copiar des de diferents punts de vista els models de l'Antiguitat per obtenir la bellesa de les formes i en totes les

¹⁰⁹⁵ Vegeu una síntesi de l'origen d'aquest museu a Marès 1964, capítol VII; Bassegoda 1986; i Fontbona 1993-1994, 167-174.

disciplines artístiques, arquitectura, pintura, gravat i escultura, es requeria el domini del dibuix, el qual s'havia d'articular en un traç ràpid, segur i gestual, junt amb una bona composició i unes proporcions idònies. Unes premisses estètiques i un sistema dogmàtic que foren seguits per les escoles i les acadèmies europees al final del segle XVIII i ben avançat el XIX.

4.1.1. Les adquisicions a l'Escola de Llotja¹⁰⁹⁶

El primer director de l'Escola de Barcelona, el gravador Pasqual Pere Moles orientà la Junta de Comerç en l'adquisició de material per a perfeccionar la pràctica del gravat. Primer s'inclinà per trametre models de París, però immediatament demanà nous models a Roma. S'havia format en el taller de Nicolas Gabriel Dupuis (1698-1771) i de Charles Nicolas Cochin, el primer un especialista en la reproducció dels mestres italians i el segon prenia com a referent els models de l'Antiguitat clàssica trobats en el seu viatge a Itàlia. Aquesta preferència pel món antic, sobretot el grecollatí, es va mantenir i ampliar amb la direcció de Moles i es veurà potencialment incrementada amb el pas dels temps.¹⁰⁹⁷

L'entrada d'obra fou diversa, des de la voluntat del director per aconseguir uns bons models fins a les donacions i a les compres de material a artistes, col·leccionistes i *dilettanti*. La dinàmica pròpia de l'Escola també incrementà el patrimoni: a través de la còpia i reproduccions de models pels alumnes i amb les peces que foren enviades pels pensionats com a justificació dels seus progressos.

L'anhel de Moles d'equiparar el nivell de l'Escola Gratuïta de Dibuix amb el de les acadèmies fou una constant des de la seva inauguració. Els seus esforços varen anar dirigits a aquesta fita, talment com es demostra en les convocatòries d'oposicions a premis, en les celebracions públiques, i en l'adequació de l'ensenyament.

Per dur el seu projecte a terme, Pasqual Pere Moles va ser molt actiu comprant obres que considerava adients, a París i a Roma i a altres acadèmies del país. També fou molt enriquidora la contínua relació i els intercanvis que va promoure entre les diferents acadèmies. Així, Moles es va erigir com a depurador del gust artístic. Ángel Ruiz y Pablo escrigué sobre això: «*Las clases comenzaron en 23 de enero de 1775 con el material*

¹⁰⁹⁶ Els enregistraments en els *Llibres dels Acords* de la Junta de Comerç els trobarem transcrits exhaustivament a l'estudi de Rosa Maria Subirana de 1985, publicat l'any 1990, tot el període comprès entre 1775 i 1797; i en el de Manuel Ruiz Ortega de 1986, publicat el 1999. Per tant, la menció d'aquests treballs i d'altres investigacions que utilitzen aquestes fonts documentals no seran inclosos, ja que considerem que són d'ús habitual. Sobretot perquè han estat publicades les transcripcions i només seran indicats com a referències bibliogràfiques en el cas de ser esmentats en altres treballs més específics.

*adecuado, que Moles había traído de París, y una partida de modelos en yeso de fabricación italiana»,*¹⁰⁹⁸ i Rosa Maria Subirana afegí, respecte de Moles: «*el proselitisme que exercí... queda prou definit en la selecció dels models artístics amb què es proveí l'Escola Gratuïta de Dibuix, com a exemple del bon saber fer artístic que havien de seguir els alumnes*»,¹⁰⁹⁹ aquests treballs remarquen l'interès de Moles pels models forans.

Moles s'emportà de París tres caixes de dibuixos i estampes que la Junta li abonà al gravador el 15 de setembre de 1774. En la mateixa sessió es tancà la primera relació entre l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona i Itàlia. Com a director de l'Escola, Moles sol·licitava a la Junta de Comerç el pagament de les despeses per haver adquirit una partida «*de Modelos de Yeso venidos de Italia de un gusto exquisito, y q[u]e son muy propios p[ara]a el uso de los Discipulos [...]*». ¹¹⁰⁰

La formació de Moles a París entre els anys 1766 i 1774, junt amb Nicolas Gabriel Dupuis i Charles Nicolas Cochin, marcà aquesta preferència pels models italians. El dissenyador Cochin pertanyia al cercle cultural parisenc defensor del bon gust per la simplicitat de les formes de l'Antiguitat clàssica. Entre els membres d'aquests cercles, trobem el comte Caylus, el marquès de Marigny, el clergue Le Blanc i l'arquitecte Soufflot, tots contraris a l'excés ornamental del rococó. Cochin havia viatjat a Itàlia amb Le Blanc i Soufflot, i havia editat uns articles al *Mercure de France* (1754-1755), posteriorment publicà el seu *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie...* (1758).¹¹⁰¹ Conseqüentment, les adquisicions de Moles a París tenien l'objectiu d'assolir una bona tècnica calcogràfica, mentre que la seva mirada s'encaminava cap a Itàlia per aconseguir els preuats models, dibuixos, esbossos i gravats, com va fer el seu mestre Cochin.¹¹⁰²

L'Escola també es nodrí de models a través de les donacions, amb l'increment del seu patrimoni, i a poc a poc s'anà configurant el que més endavant seria el museu o

¹⁰⁹⁷ Un principi que continuà i es posà en evidència quan, l'any 1850, es creà la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi amb la consegüent absorció de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.

¹⁰⁹⁸ LAJ, llibre núm. 5, 15/9/1774, 141; Ruiz y Pablo 1919.

¹⁰⁹⁹ Subirana 1985, 259, n. 209.

¹¹⁰⁰ LAJ, llibre núm. 5, 141, 15/9/1774.

¹¹⁰¹ Charles Nicolas Cochin definí el talent dels artistes es reflecteix en el fet que les seves obres han de transmetre dignitat, gràcia, elegància, originalitat, varietat, naturalitat i enginy, i mai no havien de ser fredes: «*Une des plus grandes beauté de l'art..., qui est l'effet du sentiment qui meut l'artiste en opérant, c'est cet art dans le travail, cette sûreté, cette facilité de maître qui souvent fait toute la différence du vrai beau, de ce beau qui excite l'admiration, avec le médiocre qui nous laisse toujours froids. C'est ce faire (ainsi que le moment les artistes) qui distingue l'original d'un grand maître d'avec la copie la mieux rendue, et qui caractérise si bien les vrais talents de l'artiste, qu'une petite partie d'un tableau, même la moins intéressante, décèle au vrai connaisseur que le morceau doit être d'un grand maître*». «*Del'illusion dans la peinture*», text de Cochin (1758) 1773, 69; transcrit per Michel 1991, 26-27.

¹¹⁰² Sobre aquests personatges atrets per les antiguitats ja ens hem referit en l'anterior capítol dedicat als llibres estètics, d'història i de viatges. Un tema estudiat per Praz 1982, 102-103.

col·lecció de la futura Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona.

Les relacions de l'Escola amb altres acadèmies van ser constants i molt variades. Cal destacar les destinades a enviar alumnes pensionats per formar-se en la pràctica i en coneixements amb la finalitat d'obtenir el grau d'acadèmics. Aquests pensionats aportaren més obres, d'acord amb les pautes establertes en els exercicis obligatoris, les quals més tard serviren de models que serien copiats en el marc de la docència de l'Escola mateixa.

Els encàrrecs també engrandiren el nombre de models, els de la Junta de Comerç per cobrir els esdeveniments polítics en els quals l'art jugava un paper propagandístic o els particulars que demanaven l'actuació dels professors i dels seus deixebles més qualificats. A través d'aquest mecenatge, els artistes tingueren ocasió d'apropar-se a programes profans de més envergadura en els quals les virtuts i els afers dels comitents foren el tema principal, sense oblidar els temes religiosos. Aquests darrers ornamentaren diferents estances i capelles de residències, afegint-se als sol·licitats pels estaments religiosos.

Alguns d'aquests encàrrecs assoliren una gran transcendència, com ara la il·lustració de *Les Memòries Històriques* i *Llibre del Consolat del Mar* d'Antoni de Capmany. Els models utilitzats foren figures al·legòriques d'invenió relacionades amb els déus de la mitologia grega. Aquest treball es perllongà durant els anys 1779 al 1792, i hi intervingueren pintors i gravadors, pensionats catalans i professors de l'Escola de Barcelona i de la Real Academia de San Fernando. Malgrat aquesta participació, les làmines no estigueren a disposició de tots els alumnes com a models, però sí que constituïren un material extraordinari que influí en la praxi d'alguns dels deixebles més avantatjats de l'entorn de Moles.¹¹⁰³

La mort de Carles III, el desembre 1788, i la proclamació de Carles IV com a rei foren dos esdeveniments en els quals la Junta de Comerç participà com a promotora de diversos actes durant l'any 1789. La Junta havia de mostrar la seva adhesió al Rei amb celebracions i manifestacions d'alegria. Així, d'acord amb les disposicions del comte de Floridablanca, les seves iniciatives foren plasmades en làmines i repartides entre els estaments polítics, militars i fins i tot eclesiàstics de la ciutat, i la resta foren venudes. Aquest exemplars dibuixats i gravats per Pere Pau Montaña i Pasqual Pere Moles proporcionaren als deixebles de l'Escola models per ser copiats.¹¹⁰⁴ El mateix succeí amb el túmul que s'erigí a Carles III per celebrar les exèquies a Sant Francesc de Paula a

¹¹⁰³ Trobareu més informació en el capítol dedicat al gravat a Catalunya en la part III d'aquest treball.

¹¹⁰⁴ LAJ, llibre núm. 12, 30/4/1789 i 22/6/1789, 46 i 73.

càrrec de la Junta. Algunes teles i cartons que reproduïen el túmul se'ls quedà Moles, per tant, se suposa que estigueren a disposició dels seus deixebles.¹¹⁰⁵ Alguns testimonis gràfics foren enviats a la Real Junta de Comercio y Moneda del Reyno, un exemple més de com els gravats circulaven per tot arreu i podien servir de models en altres indrets.¹¹⁰⁶

Un altre patrocini artístic de la Junta fou la reconstrucció, reestructuració i embelliment de l'edifici de Llotja. En el programa dirigit per Moles i continuat per Montaña hi participaren professors, alumnes i altres artistes catalans, i s'utilitzaren obres fetes pels pensionats seguint els suggeriments d'Azara. Tot el projecte culminà amb els preparatius per acollir l'arribada dels reis l'any 1802,¹¹⁰⁷ amb el consegüent increment de molts models procedents de Roma.

L'èxit de l'Escola així que inicià la seva activitat fou immediat. Van ser tants els alumnes matriculats, que el 9 de febrer de 1775 la Junta decidí posar uns ajudants a Moles. Foren triats per oposició entre els aspirants dels col·legis i gremis de pintors, dauradors, escultors argenters i peons de la construcció. L'oposició consistí a dibuixar en el termini de dotze hores l'estàtua del *Gladiador*, un dels models més apreciats dins el món acadèmic per avaluar els coneixements dels deixebles. Els guanyadors de les places foren Marià Illa (1748-1810) i Pere Pau Montaña.¹¹⁰⁸

El mes següent, la Junta acceptava un regal de Maria Engracia de las Casas, esposa de l'intendent Castaños i president de la Junta de Comerç (1763-76), que consistí en tres caps de guix que representaven sant Pere, sant Pau i un negre, i Moles ofería dues estàtues, Venus i Paris, de quatre pams d'alçada.¹¹⁰⁹ També ingressà a l'Escola la *Nativitat* de Mengs de l'intendent Juan Felipe de Castaños, col·locada en la capella de la Llotja, oli que posteriorment passà a la classe de pintura.¹¹¹⁰ El 18 de desembre de 1775 l'Escola rebia un model en fang d'un dels relleus en marbre realitzats per l'escultor Carles Salas i Vilaseca (1728-1780).¹¹¹¹

Un any més tard Moles presentava el compte de les adquisicions efectuades a París de «*velones, estampas y otros efectos*».¹¹¹²

Un altre registre en el *Llibre dels Acords* de la Junta de Comerç relacionat amb Itàlia data del mes de maig de 1777. L'escultor Juan Adán ven a l'Escola Gratuïta de Dibuix, a preu de cost, les estàtues del «*Gladiador, y del Leoconte, la cabeza de*

¹¹⁰⁵ LAJ, llibre núm. 12, 18/5/1789, 62.

¹¹⁰⁶ LAJ, llibre núm. 12, 11/2/1790, 201.

¹¹⁰⁷ Trobareu més informació a Alcolea 1972 i 1982; Arranz-Fuguet 1984 i 1987, i Subirana-Triadó 2001.

¹¹⁰⁸ LAJ, llibre núm. 5, 9/2/1775, 213; 6/3/1775, 225; 12/6/1775, 281.

¹¹⁰⁹ LAJ, llibre núm. 5, 238, 23/3/1775.

¹¹¹⁰ Ruiz y Pablo 1919, 202-203; Bordas 1937, cat. núm. 16 (MNAC), i Ainaud 1944, 7.

¹¹¹¹ LAJ, llibre núm. 5, 417, 18/12/1775.

Alexandro, y otros modelos comprados en Roma». Aquestes obres segurament es van realitzar a Roma com a pràctica d'estudi¹¹¹³ i es van dur a Espanya com a moneda de canvi per tal de ser utilitzades en moments difícils.¹¹¹⁴

A partir de la mort de Mengs, el 29 de juny de 1779, el nom de José Nicolás de Azara es veu directament implicat en les trameses enviades de Roma a l'Escola. El diplomàtic es va fer càrrec del patrimoni del pintor, fet que evità que es dispersés i procurà el benestar de la seva família.¹¹¹⁵ L'Escola Gratuïta demanà a Azara, en aquell moment agent de pres a Roma, que assessorés el pensionat de la Real Academia de San Fernando José Juan Camarón en l'adquisició d'alguns dibuixos originals del finat.¹¹¹⁶ La petició fou acceptada el 19 d'agost¹¹¹⁷ i la Junta encarregava al diplomàtic que li proporcionés dissenys i altres obres de Mengs.¹¹¹⁸ L'any 1780 la Junta tornava a autoritzar el pagament per la compra de més originals, sense especificar el nom de les obres.¹¹¹⁹

Una altra via, en aquest cas indirecta, es produí quan Eustaquio de Azara, abat del Reial Monestir Benedictí d'Amer, després bisbe d'Eivissa i més tard de Barcelona, donà a l'Escola cinc dibuixos de Mengs perquè es fessin servir en l'educació del bon gust.¹¹²⁰ Probablement la bona relació entre els germans facilità que el futur bisbe cedís les obres a l'Escola.

El mes d'octubre de 1781, la Junta valorava el dibuix enviat pel pintor Tomàs Solanes (a. 1760-1809) com a tramesa de pensionat, mostra de la seva aplicació sota la direcció de Mariano Salvador Maella a la Real Academia de San Fernando.¹¹²¹ A la col·lecció de pintures de la Real Acadèmia Catalana de Sant Jordi hi figura una Sagrada Família amb àngel atribuïda a Solanes.¹¹²²

El camí entre Azara i la Junta estava traçat i les transaccions entre Itàlia i Catalunya continuaren. Sota les directrius del diplomàtic, Camarón proporcionà l'arribada de catorze *caixons* d'estàtues de guix, en aquest cas procedents de

¹¹¹² LAJ, llibre núm. 6, 8/2/1776, 20.

¹¹¹³ Vegeu la hipòtesi apuntada a García Portugués 2003, 629-650.

¹¹¹⁴ Un fet que com veurem en el capítol dedicat a l'escultura a Catalunya fou molt habitual entre els pensionats, LAJ, llibre núm. 6, 281, 12/5/1777, Ruiz 1919, 166, B.6, fol.281; Alcolea 1959-62, I, 112; Subirana 1990, 379; Ruiz Ortega (1986) 1999, doc. 125, i vegeu els pagaments de les trameses i una síntesi de les transaccions que arribaren d'Itàlia a Subirana 2003, 651-666.

¹¹¹⁵ AHN, Consejos, llig. 11276, núm. 5, transcrit per Jordán 1995, doc. 32; *Antologia 1779-80*, v. VI, artículo X, 266 i 268, transcrit per García Portugués 2000 doc. núm. 19, i a l'apèndix documental núm. 7.

¹¹¹⁶ LAJ, llibre núm. 7, 344, 29/7/1779, Alcolea 1959-62, I, 112; Subirana 1990, 382; Fontbona 1993-1994, 168; i Riera i Mora 1994, 95.

¹¹¹⁷ LAJ, llibre núm. 7, 369, 2/9/1779.

¹¹¹⁸ LAJ, llibre núm. 7, 397, 14/10/1779.

¹¹¹⁹ LAJ, llibre núm. 8, 143, 14/9/1780.

¹¹²⁰ LAJ, llibre núm. 8, 392, 15/11/1781.

¹¹²¹ LAJ, llibre núm. 8, 18/10/1781, 377.

¹¹²² Fontbona-Durà 1999, 79.

Florència.¹¹²³ Finalment, la Junta oferia una gratificació a Camarón per facilitar models a l'Escola i per haver-li regalat: «*cuatro buenos y utiles diseños, y el candor que envia copiado de Rafael de siete palmos de alto y quatro y medio de ancho*».¹¹²⁴

Sense especificar-ne el títol, ni l'autor d'algunes obres, Azara enviava a la Junta «*ocho dibujos por el celebre Dⁿ Ant^o Rafael Mengs de los originales que se hallan en el Vaticano, y sinquenta y tres que se han recogido de los mas insignes pintores de Italia*».¹¹²⁵ Com a ministre plenipotenciari del Rei, les trameses amb més dibuixos de Mengs es mantingueren ara amb més contundència, reiterant constantment la importància que per a l'Escola suposava tenir dibuixos d'aquest pintor i models dels grans mestres.¹¹²⁶ El 30 de març de 1786, figurava en els *Llibres dels Acords* l'entrada de vint-i-quatre dibuixos «*delineados*» per Mengs dels originals del Vaticà.¹¹²⁷

Azara també participà indirectament en altres adquisicions romanes fetes per l'Escola a través de la Real Academia de San Fernando, per exemple quan Moles sol·licitava que li fossin subministrats dibuixos de principis, caps i figures de mestres que els seus pensionats li havien enviat des de Roma. Aquests estudis havien estat controlats i dirigits pel nostre promotor de les arts. Moles sempre mostrà la seva preferència pels models de l'«*Escuela Italiana*» i així ho manifestava a la Junta de Comerç: «*Para que el Estudio sea mas completo de lo que se llama Escuela Italiana podria la Junta autorizarle â él para que â poca costa haga comprar en Roma sus figuras de Academia, seis copiadas por las Antiguas, seis Cabezas, y doze de principios de los de mejor estilo, que podrán costar unos cien escudos Romanos*».¹¹²⁸ El 22 de gener de 1787, Antonio Ponz, secretari de l'Academia de San Fernando, satisfieia la sol·licitud de Moles i hi enviava alguns exemplars.¹¹²⁹

L'any 1787 s'iniciava una pràctica que tindrà continuïtat en l'Escola: es tractava de fer els retrats dels dirigents de la Junta de Comerç, que allora eren intendants de l'Exèrcit i del Principat de Catalunya, i més endavant dels artistes més rellevants que havien exercit de professors. El 29 de març de 1787 la Junta demanava a Moles que es fessin els retrats dels intendants Juan Felipe de Castaños i del baró de Linde, perquè es col·loquessin en la sala de l'Escola al costat del retrat del Rei.¹¹³⁰

¹¹²³ LAJ, llibre núm. 9, 52 i 76, 11/4/1782 i 27/5/1782.

¹¹²⁴ LAJ, llibre núm. 9, 286, 5/6/1783.

¹¹²⁵ LAJ, llibre núm. 9, 319, 21/7/1783.

¹¹²⁶ LAJ, llibre núm. 10, 82, 7/6/1784.

¹¹²⁷ LAJ, llibre núm. 11, 46, 30/3/1786.

¹¹²⁸ LAJ, llibre núm. 11, 149, 19/10/1786. Aquesta transcripció fou objecte d'estudi per Rosa Maria Subirana a fi de destacar el canvi d'orientació de Pasqual Pere Moles amb l'adquisició de models de Roma en comptes de París. Subirana 2003, 657-658.

¹¹²⁹ LAJ, llibre núm. 11, 15/10/1787, 345.

¹¹³⁰ LAJ, llibre núm. 11, 234, 29/3/1787.

Aquest mateix any s'adquirien vint-i-dos emmotllats sense especificar-ne cap més dada, i el mes de novembre la Junta pagava uns dibuixos al director dels pensionats a Roma, Francisco Preciado.¹¹³¹ La Junta de Comerç també rebia el llegat de l'abat del monestir de Sant Vicenç Cardona, Lorenzo Zárata, que consistia en una col·lecció de gravats de les Llotges de Rafael.¹¹³² Tot i que les donacions i les compres foren abundants, malauradament, en moltes d'aquestes transaccions no hi figura el títol de l'obra, la qual cosa no ens ha permès fer-ne un seguiment precís. La compra d'un dels tres quadres que tenia la «*testamentaria del Sr. de Herrera*»¹¹³³ n'és un cas.

El director de l'Escola sempre es mostrà partidari de proporcionar als alumnes bons exemples per copiar, per això distribuïa estampes entre els guanyadors de premis i, alhora, creava la necessitat de seguir adquirint bons exemplars per a la docència.¹¹³⁴ Amb aquesta finalitat, Moles sol·licitava l'enviament d'obres de Roma, de París i d'aquestes capitals a través de la Real Academia de San Fernando.¹¹³⁵ Així mateix foren admeses per la Junta sis gravats dels realitzats per Moles a París.¹¹³⁶ Per tant, es pot dir que l'Escola de Barcelona estava al dia en material docent, en un nivell comparable amb el de l'Acadèmia de Madrid, no tant pel que fa al nombre però sí en la qualitat dels models elegits.

La relació de l'Escola de Barcelona amb l'Acadèmia de València fou molt estreta. Moles era valencià i havia tingut de mestre de pintura a José Vergara Gimeno (1726-1799) i de dibuix a José Camarón Bonanat (1731-1803), fet que ajudà a mantenir la col·laboració i amistat entre els artistes, la qual també es mantingué amb el fill del segon, José Juan Camarón Meliá, com hem assenyalat quan hem tractat les trameses des de Roma. El 6 d'octubre de 1788, Moles encarregava a Camarón una còpia d'*El Bon Pastor* de Joan de Joanes, i una còpia a José Vergara de *La Sagrada Família* de Rafael, les dues obres propietat del canonge valencià Vicente Blasco. A Luis Antonio Planes li encarregà la còpia del *Sant Sebastià* de Pedro Orrente que hi havia a la Catedral de València.¹¹³⁷ De Camarón es conserva en el Museu de l'Acadèmia *L'Arcàngel sant Gabriel* i, d'atribució dubtosa entre Camarón i Vergara, *La Verge de l'Anunciació* que li

¹¹³¹ LAJ, llibre núm. 11, 331 i 358, 13/9/1787 i 26/11/1787.

¹¹³² LAJ, llibre núm. 11, 372, 13/12/1787.

¹¹³³ LAJ, llibre núm. 11, 466, 12/6/1788.

¹¹³⁴ LAJ, llibre núm. 10, 306 i 317, 9/6/1783 i 20/6/1785.

¹¹³⁵ LAJ, llibre núm. 10, 21/10/1784, 186; 9/6/1785, 306; 20/6/1785 317; i llibre núm. 11, 19/10/1786, 149, i 15/10/1787, 345.

¹¹³⁶ LAJ, llibre núm. 11, 8/1/1787, 185.

¹¹³⁷ LAJ, llibre núm. 11, 6/10/1788, 526; Alcolea 1959-62, I, 114-115; Subirana 1990, 404; Fontbona-Durà 1999, 29, inv. 157.

fa de parella, i de Josep Vergara una còpia de l'*Eccehomo* (1788) de Juan de Juanes propietat del canonge Antonio García.¹¹³⁸

Els models de flors procediren fonamentalment de València. Eren enviaments de dibuixos de Benito Espinós, considerats els models més apropiats per aplicar a les teles de cotó i les indianes.¹¹³⁹

Les relacions entre Roma i Barcelona estaven en ple apogeu, principalment gràcies a l'apassionament d'Azara i Moles, grans amants de les arts. La inquietud de Moles no es va limitar a obtenir material, sinó que va tenir molt d'interès perquè s'establís l'ensenyament de model del natural a l'Escola, seguint les pautes de l'Escola del Nudo a Roma.¹¹⁴⁰ El paper mediador d'Azara per enriquir i millorar la docència a Espanya va tenir molt de ressò a l'Escola Gratuïta de Dibuix i, en agraïment, la Junta li dedicà uns mots elogiosos en la *Noticia Histórica* de l'any 1789. Hi destacava la seva ajuda per aconseguir estàtues de l'Antiguitat i dissenys de Pompeo Batoni, Domenico Corvi i Niccolò Ricciolini.¹¹⁴¹

L'any 1788, Francisco Preciado tornava a lliurar material a l'Escola, sempre emmarcats dins l'esperit del bon gust classicista i per al bé de l'aprenentatge: «*La obra duplicada del Paladio en quatro tomos, las Lochas de Rafael en sesenta y dos ojas, un libro de principios de Dibujo hasta anatomia en treinta y seis Pliegos, y un quaderno de Arabescos en veinte y quatro [h]ojas, que todo se ha comprado para servicio de la Escuela de dibujo a su cargo*».¹¹⁴²

Més endavant, a la vídua de Preciado i miniaturista Catalina Cherubini (?-1811) li seran abonats uns deutes pendents al seu marit finat, i li demanaran que els proporcionis més estampes per tal de ser atorgades com a premis als deixebles de l'Escola.¹¹⁴³ Mentrestant la Junta rebia més material de París.¹¹⁴⁴

El 13 de novembre de 1788, Moles proposà a la Junta la compra de dues pintures bíbliques fetes a Itàlia, ja que les considerava molts valuoses per practicar a l'Escola.¹¹⁴⁵ Ara sabem que les obres corresponien als temes: *Moisès nen llençant la corona del faraó* i *Els fills de Jacob presentant al seu pare la túnica* de Josep d'Orazio de Ferrari.¹¹⁴⁶

¹¹³⁸ Vegeu la catalogació a Fontbona-Durà 1999, 30-31 i 80-81; inv. 151, 242 i 245 respectivament.

¹¹³⁹ LAJ, llibre núm. 12 2/10/1780 i 20/4/1789, 342 i 43.

¹¹⁴⁰ LAJ, llibre núm. 10, 325, 20/6/1785 i llibre núm. 11, 304, 2/8/1787.

¹¹⁴¹ Riera i Mora 1994, 95-6.

¹¹⁴² LAJ, llibre núm. 11, 420, 13/3/1788.

¹¹⁴³ LAJ, llibre núm. 12, 7/9/1789 i 29/7/1790, 111 i 291.

¹¹⁴⁴ LAJ llibre núm. 11, 7/7/1788, 482.

¹¹⁴⁵ LAJ llibre núm. 11, 13/11/1788 i 11/12/1788, 538 i 551; Alcolea 1959-62, I, 115; Subirana 1990, 404-405

¹¹⁴⁶ Fontbona-Durà 1999, 37-38, (inv. núm. 896 i 897).

Sense especificar-ne la procedència, el 30 d'abril de 1789 la Junta adquiria: «[per] hallarse aquí de transito dos excelentes Quadros originales que representa un Apolo del celebre Guercino, y una Madalena de medio Cuerpo de Lanfranch [...] y que son de mucha utilidad â la Escuela de Dibujo de su cargo».¹¹⁴⁷ Dos dels artistes recomanats en les *Obras de Mengs* (1780) per Azara perquè fossin objecte de còpia, i així aprendre la bona pràctica pictòrica i el gest dels mestres.

Al voltant dels anys noranta, l'Escola Gratuïta de Dibuix tenia algunes escoles filials en el territori català, les quals s'adreçaven a la de Barcelona per aconseguir guixos, dibuixos, estampes i altre material necessari per a la instrucció. Així mateix s'interessaren per conèixer el sistema de premis a fi de motivar els alumnes. Les pioneres foren l'Escola de Dibuix d'Olot,¹¹⁴⁸ la de Sant Feliu de Guíxols¹¹⁴⁹ i l'Escola de Dibuix de Girona.¹¹⁵⁰ Posteriorment, aparegueren l'Escola de Tarragona, la de Figueres, l'Escola de Dibuix de la Casa d'Escolapis de Mataró, l'Escola de Lleida, la de Vilanova i la Geltrú i la d'Arenys de Mar.¹¹⁵¹ D'aquesta manera els models i la influència italiana s'anava expandint arreu del país.

A la mort de Carles III i la proclamació de Carles IV, l'Escola de Barcelona va realitzar diverses làmines. Unes quantes en honor del difunt, amb la reproducció del túmul erigit a Sant Francesc de Paula, i d'altres fent constància de l'adhesió al nou Rei.¹¹⁵² Pasqual Pere Moles va tenir lliure disposició per distribuir els exemplars segons el seu criteri i aprofità la ocasió per enviar-ne alguns a Azara. El 14 de juliol de 1790, el diplomàtic rebia de la Junta de Comerç la *Notícia històrica de l'Escola de les Nobles Arts*, la *Relació dels premis distribuïts en 1789* i les estampes del funeral que la Junta va disposar per a les exèquies de Carles III, així com la decoració i la il·luminació de la façana de la Casa de la Llotja per honorar Carles IV.¹¹⁵³

Aquestes relacions de l'Escola amb Azara van adquirir més entitat quan s'adjudicaren les pensions per anar a Roma al pintor Francesc Rodríguez i a l'escultor

¹¹⁴⁷ LAJ, llibre 12, 20/4/1789 i 30/4/1789, 43 i 47; Alcolea 1959-62, I, 115; Subirana 1990, 406 i 407; Ruiz 1999, 400; Subirana 2000-II, 236.

¹¹⁴⁸ LAJ, llibre núm. 9, 19/5/1783, 275.

Una làpida commemorava aquesta inauguració. Vayreda 1933, 16-19; Marès 1964, 42; Grabolosa 1974, 25; Grabolosa 1976, 23; Subirana 1986, 179.

¹¹⁴⁹ LAJ llibre núm. 12, 18/5/1789 i 4/6/1789, 55 i 67; Triadó 1984, 216; Subirana 1990, 408; Riera i Mora 1994, 86; Subirana-Triadó 2001, 131; García Sánchez B, 5.

¹¹⁵⁰ LAJ, llibre núm. 12, 6/5/1790; 20/5/1790, 247 i 253-254; 15/9/1791 i 19/9/1791, 457 i 459; llibre núm. 13, 22/8/1796 i 22/9/1796, 549 i 560; llibre núm. 15, 30/7/1798; 27/8/1798, 160 i 173; Subirana 1990, 412, 418-419 i 436; Riera i Mora 1994, 86-88.

¹¹⁵¹ Alcolea 1959-1962, I, 120; Riera i Mora 1994, 85-90; García Sánchez B 2002, 5-11.

¹¹⁵² LAJ, llibre núm. 12, 30/4/1789, 28/5/1789, 22/6/1789, 11/2/1790, 26/4/1790 i 28/6/1790, 46, 62, 73, 201, 241 i 273.

¹¹⁵³ AEES, llig. 455, núm. 252; donat a conèixer parcialment per Riera i Mora 1994, 513; transcrit a l'apèndix documental, núm. 40.

Francesc Bover.¹¹⁵⁴ La Llotja, encoratjada i orgullosa per mostrar al diplomàtic l'avenç dels seus estudiants, el 12 de desembre de 1790 li va remetre una estampa del guanyador de la pensió a Madrid, el gravador Blai Ametller.¹¹⁵⁵

El 20 d'octubre de 1791 la Junta adquiria un quadre d'Antoni Viladomat, considerat el millor pintor de Catalunya per Mengs mateix,¹¹⁵⁶ titulat *Crist portador de la Creu s'apareix a Sant Ignasi i dos companys més*, propietat de Pere Pau Montaña.¹¹⁵⁷

Des de Madrid, sota la direcció de Manuel Salvador Carmona, Blai Ametller enviava a la Junta el mes de maig de 1792 les primeres proves de la seva aplicació: l'estampa gravada de la Mare de Déu de cos sencer amb el nen Jesús adormit als braços, sis figures dibuixades, còpies d'estàtues antigues i una vinyeta per al llibre de Capmany. Aquest material va rebre l'acceptació favorable de la Junta.¹¹⁵⁸

La connexió entre Barcelona i València s'enfortí quan es va pensionar Salvador Molet (1773-1836) a l'Acadèmia de San Carlos sota la direcció de Benito Espinós per tal que s'instruís en el disseny de flors per les fàbriques d'indianes, després d'haver destacat en tots el premis d'aquesta temàtica.¹¹⁵⁹ El mes de novembre de 1790, Moles encarregava a Espinós alguns dibuixos per al perfeccionament dels deixebles i per tal que s'apliquessin a la indústria tèxtil.¹¹⁶⁰ No obstant això, el nexa més important es produí amb la visita de Moles a les terres del Túria durant l'estiu de 1792. Moles estava interessat a aprendre el funcionament de la Real Academia de San Carlos, sobretot per conèixer el mètode de distribució dels premis generals, amb la finalitat de millorar el sistema a Barcelona.¹¹⁶¹ Aprofità el període de les vacances de l'Escola i a València fou distingit per les juntes particulars de l'Acadèmia i convidat a participar-hi. Tingué la llibertat de veure tots els models utilitzats per a l'estudi i l'opció d'endur-se a Barcelona els dibuixos que triés, sempre que quedés un duplicat a l'acadèmia valenciana. El resultat fou que s'enregistraren a l'inventari de l'Escola dotze dissenys i trenta-quatre models procedents de l'Acadèmia del Túria. En agraïment, l'Escola barcelonina els obsequià amb els dos últims volums de Capmany, alguns guixos sobrants i un llibre de principis. L'escultor de cambra del rei Josep Esteve, director de l'Acadèmia de San

¹¹⁵⁴ LAJ, llibre núm. 12, 22/7/1790 i 19/8/1790, 287 i 304.

AEESS, llig., 455, núm. 249, núm. 253, i núm. 254-5; transcripció parcial a Riera i Mora 1994, 512-513 i total a Jordán 1995, doc. 120 i 123; Subirana 1999, 403; García Portugués 2000, doc. núm. 64, 65 i 66.

¹¹⁵⁵ AEESS, llig. 455, núm. 249; carta signada pels prohoms de la Junta de Comerç a Azara del 18/12/1790, transcrita parcialment per Riera i Mora 1994, 677-678; i íntegrament per Jordán 1995, doc. 126, 626; i García Portugués 2000, doc. núm. 66.

¹¹⁵⁶ El primer que cità l'elogi de Mengs a Viladomat fou Antonio Ponz, Ponz (1772-1794) 1947, 1047; la bibliografia ha reiterat la dada. Vegeu-ne la fortuna crítica a Quílez 1993, 215-226.

¹¹⁵⁷ LAJ, llibre núm. 12, 20/10/1791, 468.

¹¹⁵⁸ LAJ, llibre núm. 12 14/11/1791, 466bis; llibre núm. 13, 2/1792, 12 i 31/5/1792, 52.

¹¹⁵⁹ LAJ, llibre núm. 12, 22/3/1790; 22/4/1790, 229 i 239.

¹¹⁶⁰ LAJ, llibre núm. 12, 25/10/1790.

Carlos, mantingué els honors i envià a l'Escola dos buidatges de les estàtues que llavors es feien de *San Vicente Ferrer* i *San Tomás de Villanueva*.¹¹⁶² Un altre director i també escultor, Agustín Portaña, regalà el 21 de gener de 1793 un baix relleu que representava *l'Assumpció de la Verge*. Aquestes transaccions de models es feien amb la idea de fomentar l'estímul dels alumnes per a l'estudi.¹¹⁶³

Mentrestant, procedents de Roma arribaven a Barcelona un emmotllat i dos buidatges de l'obra premiada per l'Accademia di San Luca de l'escultor pensionat Manuel Oliver.¹¹⁶⁴ L'enviament el realitzava Buenaventura Salesa, director de l'Escola al Palau d'Espanya, creada sota el patrocini d'Azara. Salesa manifestava a Moles la conveniència d'encarregar obres als pensionats catalans perquè s'exercitessin en l'escultura. Així, el director de l'Escola barcelonina proposà a la Junta que serien de molta utilitat esculpir obres per ornamentar l'edifici de Llotja. L'arquitecte Joan Soler va llegir aquesta proposta i, d'acord amb la Junta, foren encarregades quatre estàtues de marbre destinades al pati.¹¹⁶⁵ Així mateix, la Junta determinà el mes de març enviar a la Junta General de Comerç i a les acadèmies de San Fernando, San Carlos de València i Mèxic, la de San Luis de Saragossa i a les escoles de Cadis, Palma, Olot i Girona, els buidatges enviats per Manuel Oliver de l'obra guanyadora del primer premi atorgat per l'Acadèmia Pontifícia.¹¹⁶⁶

Com Oliver, El pensionat Blai Ametller va trametre a la Junta el mes de setembre de 1793 la medalla d'or guanyada en els premis generals de la Real Academia de San Fernando amb el bust de San Fernando.¹¹⁶⁷

El mes de desembre del mateix any es registrava a l'inventari de la Junta l'entrada de: «*ciento quatro exemplares de la vista de la Casa Lonja quando la Proclamacion del Sr Dn Carlos quarto; Quarenta y quatro de las Exequias que consagró dela Junta al S.r D.n Carlos tercero*»,¹¹⁶⁸ procedents del difunt Josep Nabás.

L'abril de 1794 es proclamà un edicte que convocava el concurs per accedir a una plaça de subninent en la pintura de flors i dissenys d'indianes amb l'objecte de promoure el bon gust a les fàbriques. Per la seva part, la Junta es va comprometre a auxiliar la nova classe amb una col·lecció de les Llotges de Rafael i de «*restos de la antigüedad*». ¹¹⁶⁹ Era una prova més que a Barcelona, com succeïa a Madrid, les pautes

¹¹⁶¹ LAJ, llibre núm. 13, 25/6/1792, 63.

¹¹⁶² LAJ, llibre núm. 13, 6/8/1792; 27/9/1792; 20/11/1792, 78, 97 i 121; Garín 1945, 66 i 114.

¹¹⁶³ LAJ, llibre núm. 13, 29/9/1792 i 21/1/1793; 97,121 i 148; Alcolea 1959-62, I, 116.

¹¹⁶⁴ LAJ, llibre núm. 13, 9/8/1792, 81.

¹¹⁶⁵ LAJ, llibre núm. 13, 17/1/1793, 146 i 7/2/1793, 155.

¹¹⁶⁶ LAJ, llibre núm. 13, 21/3/1793, 177.

¹¹⁶⁷ LAJ, llibre núm. 13, 2/9/1793, 239.

¹¹⁶⁸ LAJ, llibre núm. 13 10/12/1792, 131.

¹¹⁶⁹ LAJ, llibre núm. 13 3/4/1794, 305.

marcades per Mengs es mantenien vigents, sobretot perquè en aquell moment el viceprotector de l'Academia de San Fernando era Bernardo de Iriarte, el secretari era Isidoro Bosarte, i Azara dominava l'escenari romà.

El mes de juliol de 1795 Moles presentava a la Junta de Comerç el compte de les despeses per comprar dues estàtues de guix a Madrid: el *Mercuri* i l'*Harpòcrates*.¹¹⁷⁰

A la mort de Francisco Bayeu, el 4 d'agost de 1794, es van posar a la venda obres del seu estudi. El 5 d'octubre de 1795 Moles s'interessà per l'obra d'aquest artista de factura mengsiana i, a instàncies del director, la Junta acceptà el projecte d'indagar en el mercat per determinar-ne una possible compra. Amb aquesta finalitat, Moles es posà en contacte amb Isidoro Bosarte, però la gestió no tingué continuïtat perquè en la sessió del 9 de juny de 1796 sorgia una nova proposta i els diners destinats a les obres de Bayeu s'invertien en l'adquisició de divuit pintures que Joan Petit tenia a la venda.¹¹⁷¹ Tot i no ser esmentades, recentment s'han associat les pintures de Petit amb la *Glòria d'àngels amb el símbol de la Santíssima Trinitat* de Francisco Bayeu i l'*Apol·lo i Thetis*, d'atribució dubtosa a Ramón Bayeu.¹¹⁷²

Als pensionats Francesc Bover, Francesc Rodríguez i Manuel Oliver se'ls va atorgar una ampliació de la pròrroga per continuar a Roma i trametre obres per adornar l'edifici Llotja. El 26 de novembre de 1795 notificaven que havien enviat «*dos Quadros, Estatuas, y bajo relieve*».¹¹⁷³ Un any més tard, Francesc Bover enviava un baix relleu junt amb la petició d'«*anuencia y proteccion*» a la Junta per sol·licitar el grau d'acadèmic a la Real Academia de San Fernando.¹¹⁷⁴

A Madrid, mentrestant, el pensionat per la Junta Pau Montaña i Cantó (1775-1801) feia arribar a l'Escola barcelonina tres quadres copiats del Palau Reial i vuit figures acadèmiques, on mostrava els seus progressos. Un cop examinats, el 9 de juny de 1796 la Junta acordà exposar-los durant uns quants dies i deixar les vuit figures per a l'ús docent. Al mes següent, el pintor pensionat comunicava a la Junta que li havia estat adjudicada la segona medalla en la primera classe de pintura de la Real Academia de San Fernando. El 5 de maig de 1797 arribava a Barcelona una còpia de l'original de Murillo,¹¹⁷⁵ que correspon a la *Puríssima Concepció* que hi ha al Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi.¹¹⁷⁶ A l'Escola es restabliren les classes de model

¹¹⁷⁰ LAJ, llibre núm. 13 9/7/1795, 435.

¹¹⁷¹ LAJ, llibre núm. 13, 5/10/1795, 461 i 9/6/1796, 525.

¹¹⁷² Vegeu la catalogació a Fontbona-Durà 1999, 28-29.

¹¹⁷³ LAJ, llibre núm. 13 23/11/1795 i 18/12/1795, 474 i 480.

¹¹⁷⁴ LAJ, llibre núm. 13 18/4/1796.

¹¹⁷⁵ LAJ, llibre núm. 13, 9/6/1796 i 28/7/1796, 524 i 539; llibre núm. 14 5/5/1797, 116.

¹¹⁷⁶ RACSJ, inv. núm. 967 catalogat a Fontbona-Durà 1999, 63.

viu¹¹⁷⁷ i en els *Llibres dels Acords* es registrà l'entrada de les estampes del *Combat a les Aigües de Tolón* i del *Retrat de la marquesa de Valldeolmos y de Torrecilla* del pensionat a Madrid, Blai Ametller.¹¹⁷⁸

A primers de 1797, Moles demanava a la Junta que es duguessin de París estampes i llibres. Uns quants destinats als agraciats en les convocatòries de premis i d'altres per incloure'ls en la col·lecció de la biblioteca de l'Escola de Dibuix, iniciada recentment. La Junta accedí a la petició del seu director, però puntualitzà que s'havien de portar dibuixos corresponents a les arts mecàniques per fomentar-ne l'estudi.¹¹⁷⁹ El mes d'abril la Junta lliurava al marquès de Ciutadilla, baró de Savassona i a Joaquim Roca Batlle tres-centes lliures per adquirir una col·lecció «*del Herculà Pompeyana, y Italia*».¹¹⁸⁰

A Madrid, Blai Ametller presentava tres estampes a la Real Academia de San Fernando i era admès com a acadèmic de mèrit. Dues les envià a l'Escola de Barcelona amb el compromís de trametre la tercera.¹¹⁸¹

Tot i el desig de la Junta de transformar l'Escola en Acadèmia, no es deslliurà de la preparació d'alumnes per a les activitats industrials i, per tant, no deixà mai al marge les classes de flors, sinó que les potencià amb vista a obtenir uns bons professionals en l'aplicació del disseny en la fabricació d'indianes. L'any 1798 la Junta deixava a Pere Pau Montaña, llavors director de l'Escola i professor especialitzat en pintura, la llibertat de gastar el que considerés necessari per adquirir models de flors i establir els corresponents premis amb gratificacions. Un any més tard s'ampliaven els premis, en aquest cas per a la classe de flors copiades del natural.¹¹⁸²

El director Pere Pau Montaña intentà reorganitzar els premis i suprimir-ne alguns. Com Moles, es preocupà pel material de l'Escola, sobretot per l'hàbit de compensar els bons deixebles amb estampes.¹¹⁸³

El mes de maig de 1798 es compraren un conjunt d'estampes sense identificar-ne el nom i la «*Madonna de la Seggiola*».¹¹⁸⁴ Creiem que aquest fet manté una certa relació amb el tema de Rafael de Sanzio que anys més tard fou copiat per Francesc Lacoma i Fontanet (1778-1849) o Francesc Lacoma i Sans (1784-1812) d'atribució dubtosa.¹¹⁸⁵ El mes d'octubre es presentava el retrat de l'intendent i es pagaven unes obres a Pere Pau

¹¹⁷⁷ LAJ, llibre núm. 13, 10/11/1796, 575.

¹¹⁷⁸ LAJ, llibre núm. 13, 19/12/1796, 585 i 586.

¹¹⁷⁹ LAJ, llibre núm. 14, 9/2/1797, 30 i 31.

¹¹⁸⁰ LAJ, llibre núm. 14, 27/4/1797, 108-109.

¹¹⁸¹ LAJ, llibre núm. 14, 14/9/1797 i 18/9/1797, 267 i 270.

¹¹⁸² LAJ, llibre núm. 15, fol.57-58, 15/3/1798; llibre núm. 16, fol.27-28, 25/2/1799.

¹¹⁸³ LAJ, llibre núm. 16, 25/11/1799, 244 i llibre núm. 18, 17/9/1801, 217-219.

¹¹⁸⁴ LAJ, llibre núm. 15, 5/1798, 97.

¹¹⁸⁵ Fontbona-Durà 1999, 48-50.

Montaña,¹¹⁸⁶ i l'any següent Pau Rigalt pintà una Diana que fou col·locada a l'Escola com a incentiu per a altres alumnes.¹¹⁸⁷

L'any 1801 Pere Pau Montaña ofería a la Junta de Comerç una sèrie de dibuixos de caps que havia fet pel projecte de l'església de Mataró.¹¹⁸⁸ No feia encara un any quan Joan Giralt (1772-1814) i Josep Arrau i Estrada (1774-1817) obsequiaven la Junta amb una col·lecció de dibuixos per agrair-ne l'augment de sou.¹¹⁸⁹ Montaña proposava adquirir set quadres sense especificar-ne els temes i uns altres sis a l'abat de Cardona, Lorenzo de Zárate, que foren pagats el 3 de febrer de 1803.¹¹⁹⁰

El pensionat Francesc Lacoma i Sans envià una còpia del *Sant Pau eremita* de José Ribera (1803). Altres obres trameses foren el seu *Autoretrat*, *El retrat del seu oncle Antonio Lacoma*, el de *Carles III posant en execució el projecte de poblar Sierra Morena* (1805), i les còpies del *Retrat de Campomanes* (1806), el *Davallament de la Creu* (1808) i l'*Adoració dels Pastors* (1803-1812), basades en els originals d'Anton Raphael Mengs.

Investigacions recents dubten de l'atribució entre Pau Montaña i Francesc Lacoma de la còpia de la *Beatrice Cenci* de Guido Reni (c. 1802). Ens pronunciem per Lacoma per haver fet repàs de les seves obres realitzades com a pensionat a Madrid, majoritàriament de Mengs i d'artistes acceptats dins del bon gust del segle XVIII descrit en les *Obras de Mengs*.¹¹⁹¹

Des de Roma, l'any 1803 es rebia el guix d'Antoni Solà *Ulisses a l'illa de Calipso*, com a prova dels avenços del pensionat.¹¹⁹² L'arquitecte Antoni Celles també remetia uns dissenys d'uns banys públics i, des de Florència, Francesc Fontanals enviava l'estampa del *Sant Sopar* dissenyat per Raffaello Morghen i informava que estava preparant la *Transfiguració*, d'acord amb el desig de la Junta d'ampliar la col·lecció de l'Escola.¹¹⁹³

A partir del segle XIX es fa palès un canvi temàtic en les adquisicions de l'Escola i comencen a aparèixer temes més quotidians. Així, el 3 de març de 1808 la Junta comprava a instàncies del director Jaume Folch l'*Adonis traient una estella del peu de Diana*, oli de l'escola bolonyesa dels Carracci, atribuït a Francesco Albani,¹¹⁹⁴ un Narcís i unes nimfes. Fins aquí hi ha una certa sintonia amb els models clàssics i mitològics, no

¹¹⁸⁶ LAJ, llibre núm. 15, 10/1798, 204.

¹¹⁸⁷ LAJ, llibre núm. 16, 29/8/1799, 197.

¹¹⁸⁸ LAJ, llibre núm. 18, 13/8/1801, 195.

¹¹⁸⁹ LAJ, llibre núm. 19, 8/4/1802, 97.

¹¹⁹⁰ LAJ, llibre núm. 19 i 20, 13/4/1802 i 3/2/1803, 108, 150 i 118; Alcolea 1959-1962, I, 118.

¹¹⁹¹ Vegeu Fontbona-Durà 1999, 50-53.

¹¹⁹² LAJ, llibre núm. 23, 26/6/1806, 98-99; Catàleg 1837; Riera i Mora 1994, 619; Vélez 2001, 63-64.

¹¹⁹³ Carrera 1957, 43.

¹¹⁹⁴ Fontbona-Durà 1999, 28, inv. núm. 66.

obstant això, en la mateixa partida entraven a l'Escola set quadres amb predomini de temes quotidians: un gos i un porc senglar, una dona adormida, una altra dona amb un nen mirant com d'altres toquen la viola de mà, i una comitiva de cavalls.¹¹⁹⁵

Josep Bernat Flaugier (1757-1813) passà a ser el director de l'Escola (1808-1813), moment en què la direcció i el professorat i els membres de la Junta de Comerç es negaren a jurar fidelitat a José I i a sotmetre's als nous impostos. És un període marcat per la marxa dels nostres artistes i l'arribada dels italians Giuseppe Lucini (a. 1779-1845) i Cesare Carnavali (a. 1765-1841) al cos docent. Tot i la poca activitat de l'Escola, Flaugier configurà un museu amb el propi fons i l'expropiació de béns eclesiàstics, origen de la primitiva col·lecció de l'Acadèmia.¹¹⁹⁶

Producte d'aquestes confiscacions, a partir del 1808 ingressaren al museu de la Junta de Comerç un conjunt d'obres procedents de convents, que van ser substituïdes per còpies. Un cop acabada la guerra, els originals foren retornats, encara que molts es van quedar definitivament en el museu.¹¹⁹⁷

El tema religiós aparentment s'allunyava de l'objectiu primordial d'aquest treball en el qual les propostes de l'Antiguitat clàssica eren les protagonistes. No obstant això, els artistes destacats per Azara en les *Obras de Mengs* també realitzaren temes religiosos, i foren models recomanats i dignes de ser copiats.¹¹⁹⁸

L'any 1835, del Convent de la Mercè passà al museu una *Verge de l'Anunciació* de Pompeo Batoni, la qual s'atribuí a Carlo Maratta amb el títol de *La Verge adolorida*.¹¹⁹⁹ *La visió de sant Bernat* de Placido Costanzi de l'oratori de Sant Felip Neri, atribuïda també erròniament a Carlo Maratta, fou copiada pel pintor Francesc Rodríguez. Amb la desamortització dels béns eclesiàstics de l'any 1835, el museu de l'Escola es quedà amb les dues obres, l'original i la còpia.¹²⁰⁰ Aquests són dos exemples il·lustratius de la importància que el tema religiós tingué en la cultura catalana, i de com l'estètica de Mengs difosa per Azara fou assumida en el món acadèmic. Per tant, les imatges religioses no foren un obstacle en el desenvolupament estilístic de l'art que el duria al neoclassicisme, però sí que l'endarrerí a causa de les nombroses demandes d'imatgeria barroca per part dels comitents catalans.

¹¹⁹⁵ LAJ, llibre núm. 24 3/3/1808, 28; Alcolea 1959-1962, I, 28; Subirana 1996, I, 37-42; 97-101; 185-188; 212-214; Subirana 2000-II, 236-237.

¹¹⁹⁶ Vegeu el testimoni escrit d'aquests requisaments a Ferrer 1815-19, vol. IV, 421-423, i vol. V, 367; Elías 1889, vol. III, 423 i vol. IV, 252; Alcolea 1964, 202-203; Fontbona 1993-1994, 170; Fontbona-Durà 1999, 13-25; i Quílez 2000, 32.

¹¹⁹⁷ Consulteu tot aquest procés de la tornada d'algunes obres als convents a BC, caixa 204, llig. CXLIX, 1, 103, 104, 105 i 125.

¹¹⁹⁸ Sobre aquest tema dediquem un capítol en aquesta part i vam presentar un estudi a les Jornades celebrades a Valls, García Portugués 2006-II.

¹¹⁹⁹ Fontbona-Durà 1999, 28.

¹²⁰⁰ BC AJC XCV, 1, 11v, 1835; Fontbona-Durà 1999, 28.

El museu de la Junta de Comerç es configurarà amb les pintures requisades dels convents suprimits (1835), les quals van ser inventariades per Josep Arrau i Vicent Rodés Aries (1791-1858) el 19 de gener de 1837.¹²⁰¹ Així, es van poder salvar obres de Francesc Tramulles i Roig (c. 1717-1773) i Antoni Viladomat que altrament s'haurien perdut.

A la mort del director d'arquitectura, Antoni Celles, la Junta de Comerç rebé la seva col·lecció arqueològica: un gran nombre de dibuixos, plànols dels seus projectes i algun guix que tenia a casa. Entre aquestes obres hi havia una bona representació dels estudis que va fer a Roma i Tívoli, consistents en temples, columnates triomfals i rotondes.¹²⁰²

Per acabar, i abans d'entrar en el capítol dedicat als temes utilitzats en els concursos, volem esmentar l'adquisició que es va fer l'any 1911 d'un conjunt de dibuixos i esbossos, sota la denominació de Col·lecció Casellas, que passaren a formar part del fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya. La col·lecció conté una sèrie de dibuixos antics i obres d'Antoni Viladomat, Nicolau Traver, Pere Pau Montaña, Manuel Tramulles i Roig (1715-1791), Josep Flaugier, Salvador Mayol (1775-1834), Vicent Rodés i Pau Rigalt i Fargas (1778-1845), que responen a la continuïtat estètica propagada i potenciada per Azara en els artistes catalans d'aquest període.

4.1.2. Els models en els concursos i en els discursos pronunciats en els actes d'atorgament de premis

L'Escola de Barcelona posava de relleu a les convocatòries de premis la seva preferència per determinats models i temàtiques, d'acord amb les noves tendències estètiques que s'imposaven arreu d'Europa al final del segle XVIII. Les temàtiques variaren amb el temps. Alguns models els mantenien i d'altres s'adaptaven a les noves necessitats. Els temes clàssics continuaren i els temes històrics es consolidaren com a principals protagonistes. Els temes religiosos, tan arrelats en la demanda tradicional catalana, es reduïren a escenes de l'Antic Testament i menys nombroses del Nou Testament. D'altra banda, el retrat i els programes pictòrics adquiriren un gran impuls per la demanda del burgès enriquit que volia refermar el seu prestigi ennoblint-se com a classe social. També es constata la dificultat dels acadèmics per acceptar temes costumistes, motius que tindran un important reclam social a partir del segle XIX.

¹²⁰¹ BC AJC XCV, 1, 11 i 12. Vegeu la síntesi de Fontbona 1993-1994, 172.

¹²⁰² Vegeu la relació del testament de Celles, transcrita per Montaner 1990, 591, n. 1.

Els discursos pronunciats en els actes d'atorgaments de premis són un testimoni que permet avaluar com els postulats acadèmics defensats per Azara es perpetuaren fins a les primeres dècades del segle XIX.

L'objectiu de les oposicions i dels premis fou estimular l'aplicació dels alumnes de l'Escola. S'establiren premis mensuals i també es convocaren uns premis més professionals dits *generals* per a cadascuna de les disciplines artístiques amb la idea de diferenciar els artistes dels artesans. També servien de propaganda per mostrar el nivell acadèmic assolit per l'Escola. Era una manera d'organitzar l'aprenentatge que permetia distribuir els deixebles per nivells i disciplines i destacava els més hàbils. Els alumnes no podien passar d'una classe a la superior sense haver assolit algun premi o reconeixement del seu progrés. Les classes s'estructuraven de la manera següent: en primer lloc les d'iniciació, les de dibuix de flors i d'ornament, seguida de la d'estampes; en les del segon nivell es copiaven models de guix i en les de tercer, el model que es treballava era del natural.¹²⁰³ Per tant, en aquests primers anys no es troben grans composicions en els premis convocats, sinó bàsicament la còpia de models i buidatges amb l'objectiu de millorar, passar de classe i obtenir alguna gratificació.

El 14 d'agost de 1775, l'Escola atorgava els primers premis de dibuix.¹²⁰⁴ En un principi aquests premis es destinaren a millorar les arts de la indústria tèxtil, per tant, la prioritat docent fou el perfeccionament del dibuix. El 1776 s'establí el premi d'invenió, un estadi més professional, i d'altres adreçats als deixebles fills d'artesans afiliats a gremis, com ara Josep Ramiu, guanyador en tres ocasions, el qual volia exercir, com el seu pare, la professió d'*espaser*.¹²⁰⁵

Des de bon començament, en la normativa de l'Escola (1777) s'especificava que per accedir a la convocatòria de premis se n'havia de ser deixeble, que les obres premiades s'exposarien, i que les gratificacions monetàries coincidirien amb les dels premis generals.¹²⁰⁶

La Junta de Comerç instava l'Escola perquè dedicés molts esforços en les temàtiques més afins amb les necessitats de la indústria tèxtil, per això la docència s'encaminà vers aquesta fita. Només alguns alumnes preeminents pensaren convertir-se en artistes i seguir la seva trajectòria fins a obtenir el títol d'acadèmic.

A partir de 1778, entre els guardonats comencen a sonar noms lligats a la categoria d'artistes, que se sumarien al pintor Thomas Solanas. El primer premi en figures d'estampes s'atorgà al gravador Josep Rovira, mentre que els honors per a la

¹²⁰³ Reglament de 1776 recollit i analitzat per Riera i Mora 1994, 123-124.

¹²⁰⁴ LAJ, llibre núm. 5, 14/8/1775, 325.

¹²⁰⁵ LAJ, llibre núm. 6, 3/6//1776, 95 i 7/10/1776, 166.

¹²⁰⁶ Riera i Mora 1994, 124-126.

invenció i còpia d'estampa foren per a Blai Ametller, el qual els tornà a guanyar l'any següent. En figures d'estampes, els premiats foren Francesc Rodríguez i Josep Coromina i Faralt (1756-1834), el qual fou registrat com a *manya*.¹²⁰⁷ Aquest mateix any es va fer públic el nom dels agraciats, amb la idea de potenciar l'aplicació dels deixebles en els estudis.¹²⁰⁸

Els anys 1780 i 1781, Josep Coromina i Blai Ametller novament eren mereixedors dels premis de figures d'estampes i de model en guix.¹²⁰⁹ L'Escola, a través d'aquests premis, encaminava Francesc Rodríguez i Tomàs Solanes en pintura, i Blai Ametller, Agustí Sellent Torrent (actiu a Barcelona 1779-1808) i Josep Coromina en gravat.

L'octubre de 1782 quedà desert el premi de pintura, el d'escultura fou per a Francesc Bover,¹²¹⁰ i el de flors i ornaments per a Josep Coromina, el qual encara constava com a *manya*.¹²¹¹ L'any següent, en les oposicions mensuals, Blai Ametller guanyà en les disciplines d'invenció de flors i gravat, i també repetí el premi de model de guix.¹²¹²

En la convocatòria anual, un *dilettanti* desconegut oferí un premi a qui reinterpretés millor el tema del *Sant Sopar*. La gratificació consistí a passar a l'oli l'obra guanyadora.¹²¹³ El 31 d'octubre de 1784 s'inaugurà una exposició en l'edifici de Llotja de les obres presentades als concursos triennals. Amb aquest motiu es publicà un opuscle laudatori de les pràctiques artístiques a l'Escola, però sense citar els guardonats ni les obres.¹²¹⁴ Justament a partir d'aquí els actes de distribució de premis es van fer solemnes amb la intenció de dignificar-los al màxim.

Fins a l'any 1785 no figura el nom de Josep Antoni Folch com a guanyador del segon premi en model de guix i de l'extraordinari d'estampes. Francesc Bover sol·licitava un auxili pecuniari i presentà a la Junta un baix relleu modelat en fang que representava «*Alexandro â Diogenes*». Blai Ametller també demanà aquests tipus de gratificació.¹²¹⁵ Un altre deixeble de l'Escola, Francesc Roselló, que no tingué gaire

¹²⁰⁷ LAJ, llibre núm. 7, 30/4/1778; 16/11/1778; 29/4/1779; 18/10/1779 i 22/11/1779, 56, 174, 278, 401 i 423.

¹²⁰⁸ LAJ, llibre núm. 7, 9/8/1778, transcrit per Subirana 2000-II,200.

¹²⁰⁹ LAJ, llibre núm. 8, 8/5/1780; 22/3/1781 i 25/10/1781; 76, 257 i 380.

¹²¹⁰ L'estudi dels guanyadors de les primeres convocatòries de premis de l'Escola restringides als escultors està desenvolupat per Riera i Mora 1994, 134 i ss.

¹²¹¹ Josep Coromina figura com a Francisco Corominas, segurament degut a un error de transcripció, però també és possible que fos un parent del primer. Vegeu LAJ, llibre núm. 9, 31/10/1782, 156.

¹²¹² LAJ, llibre núm. 9, 20/10/1783, 378; llibre núm. 10, 21/10/1784.

¹²¹³ Un quadre de sis pams de llarg i quatre d'alt. LAJ, llibre núm. 10, 15/3/1784.

¹²¹⁴ Donat a conèixer per Frederic Marès, segons Subirana 2000-II, 200.

¹²¹⁵ LAJ, llibre núm. 10, 3/10/1785; 6/10/1785, 373 i 375.

ressò en escultura, exposava públicament un baix relleu en fang que representava «*el tiempo en ademan de levantar, y separar la verdad del furor, y embidia*». ¹²¹⁶

El 1786 la Junta enaltí Blai Ametller per una làmina gravada de *Nostra Senyora amb el Nen Jesús*, ¹²¹⁷ i Francesc Bover per un model en guix.

L'estudi del model del natural no s'implantà fins a l'any 1785. Probablement la classe no va ser considerada essencial en un inici pel baix nivell dels alumnes matriculats, els quals difícilment podien passar de la sala de principis. El 21 d'agost de 1787, assistien a aquesta classe Manuel Campos, Francesc Bover, Nicolàs Saurí, Francesc Rodríguez, Joan Pau Vélez, Salvador Garrido i Pere Jaumà. Aquesta dada ens ha arribat gràcies a la sol·licitud que van formular els deixebles per continuar les classes del natural. ¹²¹⁸

Aquell mateix any s'augmentaren les gratificacions monetàries i s'aprovà la convocatòria de premis triennals d'invenió en comptes dels anuals. La resta dels premis es van mantenir.

El 10 de maig de 1787 s'anunciava la convocatòria de la Junta de Comerç per atorgar una pensió a l'estranger. ¹²¹⁹ La destinació era Roma o París, depenent de la disciplina. Els opositors havien d'executar les obres proposades en sis mesos sense la intervenció de cap professor. Tot seguit havien de fer una altra prova en tres hores sobre els assumptes triats per la Comissió de la Junta. Per a pintura es proposà un tema de l'Antic Testament: *La marxa de Eliacer en busca d'una esposa per Isaac, Rebeca, per ordre d'Abraham*. Per a escultura un tema tret de la *Historia General de España* de Juan de Mariana: *L'emperador Vespasià com a fundador d'un llinatge de mandataris i promotors de les arts*. Per a gravat, s'havia de reproduir el *Sant Pere* d'Antoni Viladomat. En conjunt els temes escollits s'adaptaven a la tendència de l'esperit il·lustrat a indagar en la història del món clàssic i en l'Antic Testament com a font d'inspiració de les noves creacions. Així mateix, pel fet de triar els temes en els llibres també es potenciava en els concursants l'hàbit d'ampliar coneixements, una de les màximes d'Azara per a qualsevol aprenentatge. Amb l'elecció d'una obra de Viladomat també es transmetia el reconeixement estètic de Mengs per a l'artista català.

Aquesta primera proposta d'oferir pensions als guardonats resultà fallida a causa d'alguns entrebancs legals sorgits entre els opositors en relació amb les clàusules

¹²¹⁶ LAJ, llibre núm. 10, 25/11/1784, 204; i 27/10/1785, 394.

¹²¹⁷ LAJ, llibre núm. 11, 22/5/1786, 71.

¹²¹⁸ LAJ, llibre núm. 11, 21/8/1787, 304-305. Molts dels noms dels deixebles es perden sense saber quina fou la seva trajectòria artística o bé si derivaren cap a l'artesanal.

¹²¹⁹ *Deseando 1787*; transcrit per Riera i Mora 1994 a l'annex documental.

d'admissió. Per aquest motiu es paralizaren les oposicions i finalment foren anul·lades.¹²²⁰

El premis mensuals i anuals continuaren amb la mateixa filosofia de mostrar els progressos i posar en relleu els deixebles que destacaven per optar a ser artistes. Nicolàs Saurí era premiat els anys 1787 i 1788. Damià Campeny figurava com a guanyador del primer premi de la tercera classe de model de guix de 1787, i repetí el premi en la de segon de l'any 1789. Salvador Molet es distingia com a especialista en flors els anys 1788 i 1789 amb diversos premis en invenció de flors, model en guix i gravat. També se'n beneficiaren Jaume Rovira com a especialista en flors per a indians, i Josep Coromina com a gravador.¹²²¹ La gratificació per a gravat de 1789, valorada en trenta pesos, fou per a Coromina per dibuixar i passar en burí «*la talla del Divino Pastor que está en la Escuela*».¹²²²

La reorganització de l'Escola i l'ampliació de les classes de 1789 permeté la creació de la sala de model de guix, on s'ensenyaria la figura anatòmica. Aquesta sala era prèvia a la del model natural, d'acord amb l'ensenyament que es feia a la Real Academia de San Fernando i típic en el sistema acadèmic europeu. Aquest any s'instauraren tres classes de recompenses: els premis mensuals per passar de classe, consistents en estampes; els anuals, amb gratificacions pecuniàries acompanyades de llibres per a l'estudi, i, per últim, la categoria coneguda com a general, que tenia com a principal objectiu concedir pensions als deixebles més destacats. Tots aquests premis configuraren un mètode d'ensenyament que sistemàticament incrementà el patrimoni de la Junta de Comerç amb obres d'artistes, fossin deixebles o no.¹²²³

El 20 d'octubre de 1789 la Junta de Comerç de nou convocava una oposició per a l'estranger. Els destins havien variat respecte de l'anterior.¹²²⁴ Roma es mantenia, però Madrid substituïa París. La Real Academia de San Fernando considerava que en gravat ofería un nivell tan bo o millor com el que els pensionats podien trobar a París, ja que la disciplina la dirigia Manuel Salvador Carmona. També canviaren alguns terminis per a la presentació dels assumptes proposats: els van reduir en quatre mesos en comptes de sis, i van incloure l'obligació d'executar les obres dins l'edifici de Llotja sense la intervenció de ningú més. Les proves que s'havien de fer en tres hores davant de la

¹²²⁰ Vegeu-ne els incidents a Subirana 2000-II, 204.

¹²²¹ LAJ, llibre núm. 11, 1/9/1788, 514; llibre núm. 12, 9/11/1789, 146.

¹²²² Correa 1978-II, 22; Subirana 2000-II, 201.

¹²²³ També hi hagueren premis en metàl·lic o d'honor per als artistes, per als quals destacaven deixebles en l'estudi anatòmic i en obres d'ebenisteria, entre altres i, així mateix, premis per a aficionats per a la creació d'obres o objectes curiosos. Vegeu Martinell 1951, 78.

¹²²⁴ *Deseando 1789*, transcrit per Riera i Mora 1994 a l'annex documental; només la pintura a Fontbona-Durà 1999,75; i el gravat a Subirana 2000-II, 205.

Comissió de la Junta es mantenien, però se sumava una nova pensió per al gravat de medalles.

Els temes triats per a pintura i escultura procedien de la mitologia: *El greuge de Penteo a Bacus*¹²²⁵ i *Egeo reconeix al seu fill Teseu*. Per al gravat en medalla, el déu mitològic *Mercuri i Pegaso*, i per al gravat en làmina la *Magdalena* de Giovanni Lanfranco.¹²²⁶ En aquesta convocatòria s'aprecia una preferència pels temes associats a l'Antiguitat clàssica d'acord amb les tendències de les acadèmies italianes. De fet la *Magdalena* corresponia a una obra adquirida per la Junta aquell mateix any,¹²²⁷ provinent d'un dels artistes seguidors de l'Escola bolonyesa dels Carracci, molt apreciada per la barcelonina ja que complia els requisits de bellesa marcats per Mengs i propagats per Azara.

Els guanyadors de la convocatòria de pensions foren el pintor Francesc Rodríguez, l'escultor Francesc Bover i el gravador Blai Ametller. No s'atorgaren les places corresponents a gravat al buit i gravat de medalles per manca d'opositors. El mateix succeí amb el premi d'arquitectura, pel qual s'havia establert tres premis iguals als d'altres disciplines. Els temes proposats foren un temple dedicat a la mare de Déu, sense cap estil definit, una façana d'església d'ordre jònic, i un pòrtic tetràstil corinti amb l'intercolumni vitruvià.¹²²⁸

Per a la convocatòria dels premis triennals de l'any 1789 i per a la classe d'escultura es proposaren temes que ressaltaven les virtuts i l'aplicació de la justícia, extrets de la història del món clàssic: *El procònsol romà Bibulo conté la seva revenja i delega al Senat l'aplicació del càstig*; i de l'Antic Testament: *El crim de Caín comès al seu germà el qual no escapa a la justícia de Déu*. També es demanava modelar el *Gladiador moribund*, una de les peces d'estudi obligatòries en les acadèmies europees.¹²²⁹

L'oració de Joan Vidal i Matas pronunciada en la cerimònia d'atorgament dels premis generals de 1789 elogiava el paper de la Junta com a promotora del comerç, la indústria i les arts. Establia un paral·lelisme entre l'esplendor comercial de la Junta i el temps d'Alexandre el Gran, període molt fructífer per a les arts. Emprava les paraules *grec* com a sinònim de glòria i, en oposició, el terme *bàrbar*. També subratllava el caràcter del poble català, capaç de desterrar la barbàrie i el mal gust gràcies al seu esforç

¹²²⁵ En l'inventari de 1847 l'obra fou enregistrada com *El triomf de Bacus*, de Francesc Rodríguez, el guanyador. Fontbona-Durà 1999, 75.

¹²²⁶ Una atribució a Giovanni Lanfranco que podem qüestionar donat que l'original no se sap on para. Aquest és un comentari realitzat per Francesc Fontbona a tenir present per a futures recerques.

¹²²⁷ LAJ llibre núm. 12, 30/4/1789, 47.

¹²²⁸ Martinell 1951, 76.

¹²²⁹ Els premiats foren Francesc Bover, Salvador Garrido i Marià Bover. Riera i Mora 1994, 146.

i constància per assolir la proporció i la gràcia. Tot seguit posava de relleu l'enginy d'alguns artistes catalans en comparació amb els egipcis, entre els quals destacava Antoni Viladomat i Francesc Tramulles, com a testimoni de les arts a Catalunya i exemple que els joves havien de seguir. Per últim, recomanava als alumnes que triessin temes adequats si volien triomfar, d'herois de la religió i de l'Estat, dels quals havien de destacar les virtuts, la pietat, el valor i la fidelitat.

La primera convocatòria a premi triennal es va dur a terme l'any 1789; la segona, del 1792, se celebrà el 1793; la tercera, el 1797, i la de 1803 passava a l'any 1807, i es van aturar durant la guerra. Des de bon començament aquests premis triennals demostraven els progressos dels deixebles de l'Escola i la confiança que la Junta hi dipositava.

L'any 1789 es distribuïren els cartells de la convocatòria a Barcelona i a altres capitals espanyoles per a pintors, escultors, arquitectes, gravadors, i també per a pintors i dibuixants de teixits. El 1793 la Junta mantingué aquest tipus de premi, però ara obert a tots els professors i deixebles de qualsevol Escola, tret dels que ja eren acadèmics. Aquesta ampliació dels concursants posava en relleu el aspectes següents: en primer lloc, es perdia la por de mostrar el nivell assolit pels deixebles de l'Escola; en segon lloc, es confiava en la possibilitat de poder competir amb deixebles i professors d'altres escoles; i, en tercer lloc, s'aplicaven mètodes comuns al món acadèmic.¹²³⁰ S'establiren tres premis per a cada una de les disciplines considerades *nobles arts*: la pintura, l'escultura i l'arquitectura. Se n'afegí un més per a la classe de gravat i un altre per a la de pintura de flors amb vista a la indústria de les indïanes. Els participants havien d'exposar les seves obres en públic, i el director i els tinents directors de l'Escola serien els qui atorgarien els guardons.

De la primera convocatòria a premi triennal de l'any 1789 a la següent de l'any 1793, a més dels guanyadors de pensió destacava un jove gravador de l'Escola, Esteve Boix i Viscompta (1774-c. 1833), que anava acaparant els premis mensuals.¹²³¹

Per a pintura es demanà l'*Anunciació de l'Àngel a la dona de Manué*; per a la classe de segon, *David es presenta a Saül abans de lluitar amb Goliat*, per a la de tercer, el *Gladiador moribund*, i per la prova de flors i ornaments es sol·licitaven dissenys per aplicar als teixits i còpies del natural.

Per a escultura es trià un tema de l'Antic Testament, *El dolor de David per la mort de Saül i el càstig a l'assassí*, de la *Història* escrita per Tit Livi, *L'enterrament*

¹²³⁰ LAJ, llibre núm. 13, 14/1/1793, 144-146.

¹²³¹ LAJ, llibre núm. 13, 31/10/1791, 454 bis.

d'una vestal viva condemnada per incest, i per últim un model de l'Antiguitat clàssica, el *Mercuri* de l'Escola.

Per a arquitectura, una façana de palau decorat amb l'ordre corinti; per als de segon, una porta toscana, i per als de tercer, delinear les parts de l'ordre dòric indicant-hi les mides.¹²³²

Aquesta convocatòria d'esperit obert propicià la participació de Miquel Fàbrega i Gabriel Galceran, manobres de Girona, els quals optaren a menció per a la tercera i primera classe d'arquitectura; Rafel Canta, de Girona, oposità per al segon premi d'arquitectura; Salvador Molet, des de València, demanà ser admès per al primer premi de flors; i el valencià Joaquim Soriano, al premi de primera classe de pintura,¹²³³ etcètera. També sorgiren sospites de frau quan es van comparar les proves de «*repente*» amb les de «*pensado*» entre els participants, ja que es van deixar al descobert certs avantatges dels deixebles de l'Escola respecte dels forans. Concretament el problema se centrà en el *Gladiador moribund*, de Benet Calls (c. 1777-1833), presentat en la convocatòria de premis generals, molt diferent en qualitat del treball que havia desenvolupat trimestralment.¹²³⁴

S'atorgà a Pau Montaña el premi de la primera classe de pintura; el de segona, a Josep Arrau, i el de tercera, a Benet Calls. En escultura, per a la primera classe, a Salvador Ros; el de la segona, a Pere Quadras i el de la tercera, a Geroni Roca. El segon premi d'arquitectura recaigué en Rafel Canta i el de tercera en Benet Calls. El primer premi de flors fou per a Salvador Molet, el segon per a Gaspar Ribó i el tercer per a Pau Ardit. Finalment, el premi de gravat de làmines l'obtingué Esteve Boix per «*dibuxar y grabar a buril el medio cuerpo de Nuestra Señora de la Anunciación, pintado por D.n Antonio Rafael Mengs*».¹²³⁵ El premi de gravat de medalles va quedar desert ja que no s'hi va presentar cap opositor.¹²³⁶ Novament se cita una obra de Mengs com a model objecte de reproducció.

¹²³² Consulteu la transcripció de les proves proposades per la Junta de Comerç a Marès 1964, 52-53.

¹²³³ Riera i Mora 1994, 150.

¹²³⁴ LAJ, llibre núm. 13 18/7/1793; 8/8/1793; 29/8/1793, 220, 226 i 236. Francesc Vidal, Francesc Lisoro i Marià Illa consideraven que era materialment impossible que fossin del mateix autor. En canvi, Salvador Gurri ho veia factible. D'altra banda, Pere Pau Montaña afirmava que l'havia vist treballar en l'obra. Moles no es va creure els progressos del deixeble adquirits tan ràpidament, raó per la qual foren retirats del concurs els seus dibuixos. Benet Calls no admeté el veredict i envià un memorial, signat per altres opositors, en el qual afirmava que el dibuix del *Gladiador moribund* era seu i que l'havia fet sense l'ajut de ningú. Entre els opositors que el signaren figuraven Antoni Solà, Gaietà Pou, Francesc Ispar, Miquel Cabanyes, Domingo Casas i Esteve Boix. També Benet s'oferí a repetir l'exercici en un temps fixat i sota l'observació del director, amb la finalitat de provar la seva honestedat.

¹²³⁵ *Relacion 1793*; MNAC núm. inv. 1771. *Gazeta de Madrid, venta estampas*, núm. 35, 2 maig 1797; Correa 1978-II, 22; Jordán 2000-II, 75 i 83 n. núm. 28 i 29.

¹²³⁶ LAJ, llibre núm. 13, 19/8/1793; 2/9/1793, 233 i 239-240.

L'oració per aquesta cerimònia va anar a càrrec de l'advocat i arxiver de la Junta, Antoni Juglà, en l'acte celebrat el 14 de setembre de 1793.¹²³⁷ Juglà subratllà la tasca realitzada per la Junta en aquesta ciutat repetint els elogis de l'oració de Joan Vidal (1789). Posava de manifest l'incientiu d'imitar bons mestres per arribar a l'estabilitat i a la perfecció, i, finalment aconsellava als estudiants que s'apliquessin en l'estudi i que fomentessin el talent. També suggeria cercar el bon gust en l'elecció dels models que han de ser la glòria i l'esplendor de la pàtria. Un altra vegada més el discurs mostrà els paral·lelismes amb les propostes estètiques de Mengs i Azara, però alhora introduïa un nou concepte, el valor patriòtic, que s'acabarà implantant en l'art català amb la idea de recuperar el passat històric del nostre país, i que enllaçava amb les propostes romàntiques academicistes del segle XIX.

Pau Montaña era mereixedor del premi general de pintura del 1793 i Pere Pau Montaña sol·licità a la Junta una pensió per enviar al seu fill a Madrid. Li fou concedit l'auxili, atesa la bona disposició de Pau, i se n'anà a perfeccionar-se sota la direcció del pintor de cambra Mariano Salvador Maella, seguidor de l'estil de Mengs.¹²³⁸

Amb el fi d'estimular l'aplicació dels deixebles guanyadors dels premis mensuals i de mencions anuals, Pasqual Pere Moles proposà l'any 1795 repetir els concursos amb gratificacions amb l'interval d'un any, i de tres mesos els mensuals, de manera que els aspirants hi podien participar fins a sis vegades.

Mentre que Blai Ametller a Madrid i Francesc Rodríguez, Francesc Bover i Manuel Oliver a Roma finalitzaven les seves pensions, la Junta decidí tornar-ne a convocar de noves. En aquest cas només de gravat i d'escultura, ja que la de pintura s'havia atorgat a Pau Montaña, l'any 1795. El mes d'agost, la Junta publicava l'edicta de la convocatòria. El mes de maig de l'any següent, en escultura Salvador Roig i Damià Campeny havien complert els requisits per anar a Roma i, en la modalitat de gravat, Esteve Boix per anar a Madrid.¹²³⁹ Per a les proves de «*repente*» en escultura es demanà «*La continencia de Sipion*» i en gravat «*La estatua de faulo de los platos*»,¹²⁴⁰ motius que repetien la preferència per la història romana i per l'escultura de l'Antiguitat clàssica, d'acord amb els models aconsellats per Azara en les *Obras de Mengs*.

L'any 1797 s'assenyalà el 4 de novembre per celebrar la distribució pública dels premis triennals.¹²⁴¹ Els temes proposats per a la classe d'escultura foren un tema

¹²³⁷ Consulteu la cerimònia de tot l'acte a Carrera 1957, 24-25; i Riera i Mora 1994, 153-157.

¹²³⁸ LAJ, llibre núm. 13, 14/7/1794, 18/9/1794, 343 i 353.

¹²³⁹ Esteve Boix acaparà tots el premis de gravat que es convocaren. LAJ, llibre núm. 13, 4/9/1794 i 10/9/1795, 353 i 450-451.

¹²⁴⁰ LAJ, llibre núm. 13, 23/5/1796 i 9/6/1796, 520 i 525.

¹²⁴¹ LAJ, llibre núm. 14, 13/3/1797, 64; 6/4/1797, 89-90. Consulteu la transcripció de les proves pensades i les ràpides que es van demanar a Marès 1964, 54-56.

històric que associava el servei militar dels catalans amb l'emperador Andrònic en l'*Expedicion de Catalanes y Aragoneses contra los Turcos y Griegos*; el tema bíblic *Lot adorant dos àngels a Sodoma*, i l'escultura de *Mercuri de Portici*. Per a les proves ràpides es seleccionaren dos temes de la història romana, *Numa rei dels romans* i *Jael mata a Sísara*, *General Sabí* i modelar una estàtua de *Ganimedes*. Els premis de la primera classe s'atorgaren a Francesc Martí, el de la segona a Antoni Solà, i el de la tercera a Josep Morató Puig (s.XVIII-XIX).¹²⁴²

Per a les proves de pintura es trià un tema de l'Antic Testament, *David i Abisai entren a la tenda de Saül*,¹²⁴³ un altre d'història romana: «*muchos jóvenes de la nobleza romana están formando una conspiración para restablecer a Tarquinio en el trono de Roma, son descubiertos y conducidos en presencia del tribunal del cónsul Bruto, y, convencidos de su delito, quedan condenados a muerte*», i dibuixar l'estàtua de l'Anatomia.¹²⁴⁴ De nou els temes preferits estan relacionats amb l'aplicació de la justícia i els valors patriòtics a través de la història antiga. Benet Call fou l'afortunat amb el primer premi de pintura.¹²⁴⁵

Per a la prova de flors es va demanar realitzar el vestit d'una dama i flors del natural, així com copiar uns vasos amb flors naturals, exemples directament destinats a beneficiar la producció tèxtil.

Per a arquitectura es proposà fer una casa de camp per a un home distingit, la façana d'una casa, i delinear un capitell d'acord amb les regles de Vignola. En la prova de «*repente*» s'havia de projectar una escala principal i una façana.¹²⁴⁶

El primer premi de gravat quedà desert en aquesta convocatòria; el tema sol·licitat era: «*un medio cuerpo de Ecce Homo, copia de Juan de Juanes, que posee la Escuela. Se ha de presentar el dibujo del tamaño de una quartilla de papel comun bien acabado, el contorno, la lámina y seis pruebas. El que más sobresalga ganará también 40 pesos*». ¹²⁴⁷ En aquest cas el model era una còpia del professor de Moles, José Vergara.¹²⁴⁸ Per a l'especialitat de gravat en medalla s'havia de realitzar el tema de *Prometeu encadenat*.

Finalment, el dia 15 de novembre de 1797 se celebrà la distribució pública dels guardonats. Per a aquesta ocasió es va decorar l'edifici de Llotja, esdeveniment al qual assistiren el capità general i altres personalitats de la societat barcelonina, tant militars

¹²⁴² Marès 1964, 55; Riera i Mora 1994, 158-159.

¹²⁴³ *Continuación 1797*, 15, 21 i 29; Marès 1964, 55; Fontbona-Durà 1999, 30

¹²⁴⁴ Marès 1964, 55; Subirana-Triadó 2001, 133.

¹²⁴⁵ Durant molt de temps, aquesta obra de l'Antic Testament fou atribuïda erròniament a Claudi Lorenzale.

¹²⁴⁶ Marès 1964, 55.

¹²⁴⁷ Correa 1987-II, 22; Subirana 2000-II, 201.

com burgesos ennoblits. Es van col·locar estàtues a l'escala principal, es van exposar les obres premiades, s'exhibiren un gran nombre d'estàtues gregues, quadres i estampes, i els retrats dels reis presidiren l'acte.¹²⁴⁹ La lloa introductòria va anar a càrrec de Joan Vidal i Matas, amb un poema elogiós i pompós en el qual desfilaren les belles arts, precedides pel dibuix, com a base fonamental de totes les disciplines artístiques.¹²⁵⁰

El discurs de la cerimònia del lliurament de premis generals i anuals va anar a càrrec de Pere Pau Montaña:

*«Persuadida intimamente la Junta de que los progresos de las Artes, y recta instrucción de los Alumnos, pende en gran parte de tener á la vista los mas exquisitos exemplares, ha formado y continua en enriquecer una galeria adornada con las mejores estatuas de los Griegos, decorando juntamente sus paredes con una buena colección de quadros originales, y de copias de mérito sacadas de las obras de los mas famosos Autores».*¹²⁵¹

Tant la lloa de Vidal com el discurs de Montaña seguien els preceptes estètics del bon gust de Mengs i Azara que valoraven l'Antiguitat grega i les obres dels millors autors. També a la cerimònia quedà clar que l'estampa era un element bàsic en el sistema d'aprenentatge per als alumnes de les escoles de dibuix:

*«Con el mismo fin de fomentar por todos los medios el progreso de las artes, destinó la Real Junta en veinte y siete de abril de mil setecientos noventa y siete la cantidad de setecientas libras catalanas para acopiar un buen número de estampas del mejor gusto, que servirán no solamente de adorno de la Escuela, sino tambien de modelos á los cursantes del dibujo, á fin de que ninguno de ellos, aun el mas faltado de medios, dexe de tener este tan util y necesario para el mas breve y acertado adelantamiento».*¹²⁵²

El mes de febrer de 1802 es va convocar un concurs de pensions. Per a la pintura es demanà el tema de l'Antic Testament: *L'adoració del vedell*. Damià Campeny gaudia de la pensió d'escultura des del 1797, prorrogada; la d'arquitectura ja estava destinada a Antoni Celles; en la de gravat encara estava vigent la d'Esteve Boix, tutelat per Carmona. Només quedava vacant la de pintura, a causa de la mort prematura de Pau Montaña. Tot i així foren convocades les pensions per a les altres disciplines ja que la Junta va considerar que totes estaven a punt de finalitzar.

Per a pintura, els aspirants van ser Miquel Cabanyes, Antoni Sanahuja, Jaume Riera, Gaietà Pont (?-d. 1853) i Francesc Lacoma; per a escultura, Antoni Solà i

¹²⁴⁸ Vegeu la catalogació a Fontbona-Durà 1999, 30-31 i 80-81; inv. 151, 242 i 245 respectivament.

¹²⁴⁹ Vegeu la descripció de la cerimònia a Carrera 1957, 31-32.

¹²⁵⁰ Transcrit a Riera i Mora 1994, 161-163.

¹²⁵¹ *Continuacion 1797*, V, transcripció parcial de Subirana 2000-II, 235 i Subirana 2003, 652.

¹²⁵² Transcrit per Subirana 2000-II, 232.

Joaquim Amadeu; per a gravat en medalles, Joaquim Roca i Fèlix Sagau i Dalmau (1786-1850), i per a gravat en làmines, Francesc Fontanals i Francesc Sallent. La Junta determinà que Cabanyes i Solà havien d'anar a Roma, i s'atorgà un accèssit a Francesc Lacoma. A Joaquim Roca, especialitzat en coure i llautó, li van proposar que s'instal·lés a París i després a Londres amb l'objectiu que millorés en aquest ofici i per estalviar-se les despeses que suposava la compra d'aquests articles.

El 5 d'agost d'aquell any, la Junta Suprema de Comercio de Madrid canviava el veredict de alguns premiats per la Junta de Barcelona, autoritzava que Francesc Lacoma i Sans anés a Roma i concedia al gravador Antoni Casas (?-1834) una pensió igual a la que gaudia Fontanals. Aquesta intromissió de Madrid a l'Escola no fou acceptada per la Junta de Comerç, per això decidí enviar Cabanyes a Roma junt amb els pensionats catalans Antoni Celles i Damià Campeny, i Lacoma a Madrid.¹²⁵³ D'altra banda, Francesc Fontanals marxava cap a Florència, Francesc Casas únicament obtenia una gratificació, i la pensió per a Roca fou desestimada.¹²⁵⁴

La següent convocatòria per al premi general corresponia a l'any 1800, però va haver de ser postergada per manca de recursos i perquè els fons es van concentrar per honorar la visita reial de Carles IV i el seu seguici, l'any 1802. Per tant, s'ajornà al 1803 i els temes en general es van centrar a commemorar aquests esdeveniments, com ara la celebració dels matrimonis del príncep d'Astúries Ferran amb Maria Antònia de Nàpols, i el de la Infanta Maria Isabel amb Francesco Genaro, l'hereu del tron napolità. Per pintura es demanà:

*«Jupiter, depuestos sus fulminantes rayos en manos de unos génios, y Juno, sentados magestuosamente sobre un trono de nubes, entregan un plano á una Matrona, que desde una ribera Mercurio les presenta. La Real Junta de Comercio estará simbolizada en esta Matrona, que tendrá el escudo de sus armas. El plano hará alusion al de ensanche y mejoras, que Su Magestad se ha dignado aprobar para el puerto de Barcelona. La escena será a la vista de él, y en el mar. Segundo termino: Neptuno en su carro tirado por caballos, y cortejado por Tritones y nereydas, promete al Comercio el fomento de la navegacion al favor de las gracias que la dispensa el Monarca».*¹²⁵⁵

Per a la classe de segon, *Eva sorgint de la costella d'Adán*, i per a la de tercer, el model triat tornava a ser el *Gladiador moribund*.

¹²⁵³ La pensió d'aquest pintor fou determinada el 24/1/1803. LAJ 1803, 18. Alcolea 1959-62, I, 98.

¹²⁵⁴ LAJ, llibre núm. 19, 18/2/1802, 49 i 216; Carrera 1957,37; Alcolea 1959-62, I, 97-98; Triadó 1984, 215; Fontbona-Durà 1999, 29-30, inv. 372, 370.

¹²⁵⁵ *Continuación* 1803, 20, transcrit per Marès 1964, 66; Riera i Mora 1994, 164; i Fontbona-Durà 1999, 67.

Per a l'especialitat en flors s'havia de fer «*un vestido para una señora, adornado de una guardilla de dos palmos de alto, y cuyo dibujo sea adaptable para cenefa de cubre cama, executable todo en pintado de indianas*», prova que va guanyar Francesc Lacoma i Fontanet amb una «*figura envoltada d'una garlanda de flors*».¹²⁵⁶

Per a gravat es reproduí «*el Retrato de D. Antonio Perez, original de Alberto Durero, que posee la Escuela*»¹²⁵⁷ i per a la prova de gravat en medalles «*la Fidelidad, sosteniendo el escudo de armas de la Ciudad de Barcelona. Estará apoyada de la clava de Hércules. En el plano de la medalla estará descifrado el obelisco, que erige el Ayuntamiento á Sus Magestades en agradecimiento de haber elegido esta Ciudad para la celebridad de los Reales Himeneos, y favorecióla con su augusta presencia*».¹²⁵⁸

Per a arquitectura es demanà per a la classe de primer un pòrtic d'ordre dòric ubicat en una plaça amb una estàtua d'un heroi. Per a la classe de segon: «*un arco de triunfo, en recuerdo de las glorias de nuestros Augusto Soberanos, para colocarse en terreno arbitrario, extramuros de esta Plaza*» i per a la de tercer, un ordre jònic segons Vignola.¹²⁵⁹ En aquest cas la proposta de fer el model de l'ordre dòric coincidia amb la publicació de Márquez *Dell'Ordine Dorico* (1803), escrits que es posaren en marxa després de les excavacions a Villa Mecenate (1793), per tant era una mostra més del ressò del patrocini d'Azara i de la importància assolida per aquest ordre en l'arquitectura.

Per a escultura, per als premis de la segona i tercera classe se sol·licità el tema sobre *Les virtuts i els vicis entorn a Marc Aureli i l'Hèrcules Farnesi*, una còpia de Campeny que hi havia a l'Escola, i per a la primera classe:

«*Carlos IV y Maria Luisa, su Augusta Esposa, reciben desde su sòlio en Barcelona á la Real Junta de comercio, que estimulada de su amor y gratitud presenta á Sus Magestades el diseño de un monumento para perpetuar la memoria de su viaje á esta ciudad y de los dos reales Himeneos, que en ella se han celebrado. El tiempo, elevándose con rápido vuelo, se vé a un lado asido a los bustos de Sus Magestades, coronados de palmas y laureles, para colocarlos en el templo de la gloria, que está á lo lejos. Segundo termino: La Fama difunde con su clarín la dicha, que con sucesos tan plausibles logra Barcelona*».¹²⁶⁰

Un fet remarcable d'aquesta convocatòria fou la utilització com a model de l'obra d'un pensionat. Aquesta decisió demostra el nivell assolit per aquest artista, el qual va ser considerat un mestre digne de còpia dins el cànon dogmàtic de l'Escola. No

¹²⁵⁶ *Continuación* 1803, 22-23- i 28; Marès 1964, 67; Fontbona-Durà 1999, 48-50, inv. 132.

¹²⁵⁷ Marès 1964, 68; Carrete 1987-II, 22; Subirana 2000-II, 190.

¹²⁵⁸ Marès 1964, 67; Riera i Mora 1994, 164.

¹²⁵⁹ Marès 1964, 67.

¹²⁶⁰ Marès 1964, 67; Riera i Mora 1994, 164-165.

fou aquest un cas aïllat, ja que un altre deixeble, Teodor Mur, treballà sobre la *Lucrècia*, una altra escultura de Campeny.¹²⁶¹

A iniciativa de l'arquitecte de la nova Llotja, Tomás Soler i Ferrer, l'acte d'atorgament de premis es va emplaçar en el gran saló d'aquest edifici, el qual fou guarnit convenientment. Bonaventura Planella i Conxello (1772-1844), Ramon Planella i Conxello (1783-1819) i Salvador Gafiero van rebre els premis de pintura; els de flors s'adjudicaren a Francesc Lacoma i Fontanet, Simó Ardit i Ramon Morató; els d'escultura, a Joan Reyes, Esteve Faura i Teodor Mur; el de gravat en làmines, a Francesc Fontanals; el de gravat en medalles, a Fèlix Sagau i Dalmau, i els d'arquitectura, a Vicente Ferrer, José Massanet Mestres i Salvador Vila.¹²⁶² En el mateix acte, a més de les peces per al concurs, es van presentar altres obres per tal de ser exposades, algunes de les quals van rebre premis d'honor. El primer premi fou per a Teodor Mur pel baix relleu en fang del *Judici de Paris*; el segon per a Bonaventura Planella per un altre amb el tema d'un geni «*privado de aspirar á empresas heroycas por estar sujetado de un pie con una cadena asegurada en una peña, y Minerva como á protectora de las artes dispone que Mercurio le suelte de la cadena*». El tercer premi el van compartir Esteve Faura i Baltasar Subietas per altres que representaven els «*funestos amores de Píramo y Tisbe*».¹²⁶³

La cerimònia fou pública, celebrada el 27 de desembre de 1803, i comptà amb la presència dels professors de l'Escola, els vocals de la Junta, el governador de la plaça, el bisbe i altres autoritats. La transcendència del discurs de l'Acadèmic de la Reial Acadèmia de la Història, Josep Farriols, ha estat estudiat abastament per la seva reflexió sobre la bellesa.¹²⁶⁴ Per aquest motiu, ens limitarem a ressaltar els paràgrafs o frases que connecten directament amb el pensament estètic i dogmàtic de Mengs i d'Azara, i igualment s'hi detecten les empremtes estètiques de Winckelmann, Zuccari i Bellori.

En aquest discurs Farriols recollia els principis estètics del bon gust assenyalats per Azara en les *Obras de Mengs*, especialment quan determinava que l'artista, a través de la bellesa, havia de plasmar la seva invenció, fer un disseny agradable i assolir la expressió amb una correcta aplicació del clarobscur i el color.

¹²⁶¹ Riera i Mora 1994, 165. Francesc Fontanals dibuixà la *Lucrècia* de Campeny amb el propòsit de passar-la al gravat i obtenir el títol d'acadèmic de mèrit per la Real Academia de San Fernando. Vegeu la carta del gravador dirigida al baró de Castellet de la Junta de Comerç, el 18/11/1818, transcrita a l'apèndix documental núm. 153.

¹²⁶² LAJ 1803, 234, 244 i 247, Alcolea 1959-62, I, 111.

¹²⁶³ LAJ, llibre núm. 20, 27/10/1803, 243-244; transcrit per Riera i Mora 1994, 167-168.

¹²⁶⁴ LAJ, llibre núm. 20, 22/12/1803 i 27/12/1803, 294 i 306; transcripcions de Riera i Mora 1994, 168-174; Subirana-Triadó 2001, 134-137; i Subirana 2003, 653. Per tant, quan fem la transcripció d'algun paràgraf només assenyalarem la citació del document de Farriols.

Vinculà els conceptes d'utilitat i de gust amb el de raó, com a únic camí per aconseguir la perfecció. Sobre la invenció de temes, assenyalava que havien de ser veraçs tant si eren històrics, al·legòrics o religiosos i aconsellava trobar en els esdeveniments i accions memorables els exemples objecte d'emulació que haurien d'ennobrir i aportar solidesa a l'ensenyament de les arts. Destacava alguns dels exemples o models més admirats i reproduïts en totes les acadèmies europees com ara l'*Escola d'Atenes* de Rafael i els vestigis de l'Antiguitat clàssica.

Més endavant, Josep Farriols s'endinsava en el concepte de bellesa ideal. La seva definició justament reproduïa l'ideal estètic de Mengs i, sobretot, les reflexions de l'ambaixador promotor de les arts. Anna Riera trobà en el text un compendi de les paraules de Ciceró i de les teories modernes d'Arteaga.¹²⁶⁵ Nosaltres no només veiem encertada la seva apreciació, sinó que anem més enllà i afegim que al darrere hi havia Azara. Entenem que tant la vida del nostre diplomàtic com el seu amor pels clàssics, entre ells Ciceró, un dels filòsofs més respectats i emulats pel mecenes aragonès, i la *Belleza Ideal* d'Arteaga, com tan bé indagà i apuntà Miquel Batllori, no podia ser entesa sense l'aportació i l'ajut d'Azara. Per tant, el bibliotecari va ser deutor de les observacions que l'il·lustrat realitzà en la filosofia de Mengs.¹²⁶⁶

Farriols exposa on s'havia de trobar la perfecció: «[en] *el Apolo Pitio, la Palas de Albani, el Laoconte, el grupo de Niobe, el Gladiator cadente, el Gladiator moribundo, el Antinoo, el Torso de Belvedere*; y à su vista no podrá dexar de confesar que la idea de la belleza más sublime fue la que produjo aquellas maravillas: maravillas que, elevando la naturaleza á lo sumo del agrado, la hacen en alguna manera superior a si misma».¹²⁶⁷ Demostrà, així, ser un coneixedor dels treballs filosòfics de Mengs i Winckelmann, i sobretot de les *Obras de Mengs*, quan aconsellava assolir l'expressió per fer comprensible l'estat intern de l'ànima i les passions:

«Y que esta nobilísima prerogativa de las bellas artes de doblar, commover y atraer los corazones sea particularmente efecto de la expresion, que el artista sepa dar á su obra [...]. Es la expresion el arte de hacer comprehensibles los afectos internos, y la situaciones que pide la composicion: en la que representa los movimientos del alma, sus pasiones, sus ideas, tanto en los lineamientos del rostro, como en las diferentes actitudes de todo el cuerpo [...]. La expresion debe estar acompañada de la belleza, porque esta sin la expresion queda languida e insignificante, y la expresion sin la belleza carece de atractivo».¹²⁶⁸

¹²⁶⁵ Riera i Mora 1994, 172.

¹²⁶⁶ Batllori 1943-II, 96.

¹²⁶⁷ Farriols 1803, fol.17-18.

¹²⁶⁸ Farriols 1803, fol.25-26.

Per definir l'expressió, Farriols tornava als grecs i a Rafael, artista a qui Azara dedicà alguns capítols:

*«Ella es la que da aquella especie de alma y vida con que los grandes artífices han sabido, digámoslo así, vivificar los mármoles, los bronces y las tablas [...] La expresion finalmente es la que desde la restauracion de las bellas Artes ha colocado en el primer lugar de los famosos artistas del siglo de Leon X, al nunca bastante elogiado Rafael de Urbino».*¹²⁶⁹

El concepte de gust sublim present en les obres dels màxims teòrics neoclàssics era també recollit per l'estètica acadèmica:

*«Reuniendo el profesor de las bellas artes en sus producciones la instrucción util con el delyte y la expresion, y animándolo todo con la belleza [...] se formará el perfecto buen gusto elevará su espíritu y el de los espectadores al verdadero sublime, á aquel sublime del que, según la expresion de Longino es poco decir que persuade, sino que arrebatá, transporta, y que á guisa de un rayo lo derriba todo; supremo y el más glorioso triunfo de las artes».*¹²⁷⁰

Farriols advertia de les dificultats per aconseguir la fama i, a fi d'incentivar els deixebles de l'Escola, esmentava alumnes que triomfaven a Madrid i a Roma, com ara Francesc Agustín, Blai Ametller, Damià Campeny, Antoni Celles i Esteve Boix. Així mateix recomanava que estudiessin les produccions dels grans mestres i que també es preocupessin per adquirir els coneixements necessaris a través de la literatura, una de les màximes sovint recordada per Azara als seus pensionats:

*«El estudio continuo de dia y de noche de las bellezas griegas, dirigido por vuestros Maestros, éste os conducirá al deseado fin [...] Con él solo los insignes Bonarroti y Rafael, separándose de las mezquinas maneras de sus Maestros Ghirlandayo y Perugino, desenterraron, digámoslo así, el buen gusto de entre las ruinas de Grecia y de Roma, en donde tanto siglos hacia que yacia sepultado, y se grangearon la gloria de restauradores de la perfeccion de las bellas artes».*¹²⁷¹

Finalment, tancava així el discurs: *«Pero no bastará esto solo. Consultad, os ruego, la eloqüentísima y copiosamente erudita oracion, con que un ilustre y sábio individuo de la floreciente Academia de nuestra metrópoli convence plenamente ser necesarios à los artistas los conocimientos de las bellas letras».*¹²⁷² El camí de l'èxit

¹²⁶⁹ Farriols 1803, fol.26-27.

¹²⁷⁰ Farriols 1803, fol.28.

¹²⁷¹ Farriols 1803, fol.31. Transcrit aquest paràgraf per Martinell 1951, 80 i Riera i Mora 1994, 174.

¹²⁷² Farriols 1803, fol. 31-32, es refereix al discurs de José Luis Munarriz en la distribució de premis del 24 de juliol de 1802; transcripció i informació de Riera i Mora 1994, 174.

segons Farriols consistí en l'estudi dels clàssics grecs i llatins; aquí hi és present la importància d'Azara com a bibliòfil i promotor de la literatura clàssica.

L'any 1805, per imposició de Madrid, l'escultor català Jaume Folch era nomenat director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. Des d'aquest any fins a la supressió de les sessions de la Junta de Comerç, l'any 1808, per ordre del General Duhesmes, només Teodoro Mur aconseguí una pensió per anar a Roma pel baix relleu de *La família de Níobe castigada per Apol·lo i Diana* (1807).¹²⁷³

Durant el període d'ocupació destacà Juan Carles Anglès (?-1822), vocal de la Junta de Comerç des del 1805 i pintor, més aviat conegut pels seus escrits, tractats, opuscles i notes sobre estètica que per les seves activitats artístiques. Continuà en el càrrec de la nova Junta constituïda l'any 1808, denominada «*Junta intrusa*», per haver jurat fidelitat a Josep Bonaparte. Els que no acceptaren el nou estat foren substituïts, i Josep Flaugier passà a ser el director de l'Escola.¹²⁷⁴ Tot aquest ambient, imposat, canvià amb la partida de les tropes franceses. Amb el restabliment de la Junta de Comerç, el juny de 1814, es produí la consegüent activació artística i econòmica.

Els escrits estètics d'Anglès són notes en italià i castellà a mode de comentaris sobre diverses escultures del Museu Clementino, en les quals qüestiona algunes de les identificacions realitzades per Winckelmann; algunes màximes generals sobre pintura, sobre les normes que imperaven al final del segle XVIII, temes iconogràfics, i alguns paràgrafs dedicats a l'anatomia; definicions sobre la bellesa entorn de l'harmonia de l'objecte prenent com a models l'*Apol·lo Belvedere* i el *Laocoont*; algunes notes sobre perspectiva, clarobscur, color i composició, paràmetres per assolir una bella obra artística; però, sobretot, ens interessa el *Discurs sobre l'ensenyança del dibuix* (1809), llegit en una acta de la Junta de l'any 1810.¹²⁷⁵

El discurs d'Anglès informava els presents que la capitalitat de les arts havia passat de Roma a París, quan Napoleó s'havia endut les col·leccions del Museu Pio Clementino. Situava al capdavant de l'estètica del bon gust els artistes Mengs i Canova pels notables efectes de bellesa aconseguits en les seves obres. Per acabar, atorgava als models antics la clau mestra de la restauració de les arts, models que s'havien de constituir en guiatge per als joves alumnes i els erudits. Aquestes paraules mostraven una plena sintonia amb l'ideal estètic de Winckelmann, Mengs i Azara: «*Concluyamos: el Antiguo, pues, es el modelo que han tenido a la vista los que por honor de las Artes han emprendido su restauración: el Antiguo es el que ha amaestrado a un Mengs, a un*

¹²⁷³ LAJ, llibre núm. 24, 4/5/1807, 86-87; 25/5/1807, 102. Riera i Mora 1994, 646-648; Vélez 2001, 56.

¹²⁷⁴ Vegeu aquest període d'instabilitat i la supressió de les pensions dins Ruiz y Pablo 1919, 293 i 299-377; Ainaud 1944, 9; Hubert 1964, 218; i Riera i Mora 1994, 647-648.

¹²⁷⁵ Transcrit íntegrament per Ainaud 1944, 12-20.

*David, a un Gérard, un Camoccini, un Canova; el Antiguo es el único que puede enseñar a filosofar a los jóvenes y hacerlos eruditos en su profesión».*¹²⁷⁶

Al llarg de tot el discurs, Anglès insistia en una bona formació i en la necessitat d'il·lustrar el gust amb l'auxili de les ciències i de les lletres com a requisit imprescindible per aconseguir la bellesa en les arts. Per últim, quan Anglès denunciava les escoles i acadèmies perquè no valoraven prou els pensionats, tot i que alguns eren uns grans artistes, i els feien passar moments difícils per la inseguretat sobre el seu futur, estava repetint una de les inquietuds d'Azara per als seus tutelats. El diplomàtic sempre tractà que els seus deixebles es deslliuressin de les obligacions que els desviaven del seu perfeccionament, i els recomanà per tal que els augmentessin les seves pensions i poguessin obtenir encàrrecs professionals.¹²⁷⁷

El discurs d'Anglès resumia el mètode acadèmic de l'Escola, feia palès algunes deficiències que ja havien detectat Mengs i Azara i evidenciava la seva dependència a l'ideal estètic deutor de la bellesa basada en l'Antiguitat i el bon gust descrits per Winckelmann, Mengs i Azara. Només que ara, durant la Guerra del Francès, emergia una nova inclinació estètica, el romanticisme, nascuda de la filosofia del neoclassicisme, la qual evolucionà, s'enriquí i es modificà sense que es creés oposició entre elles. Així, la nova tendència estètica partia d'un mateix origen, però que en comptes de mirar cap a l'Antiguitat clàssica cercava l'estètica gòtica i el passat més esplendorós d'alguns indrets europeus.

Finalitzada la ocupació francesa l'any 1814, el director de l'Escola de Barcelona, Jaume Folch, i el professorat recuperaven les seves places. La Junta ordenava a pensionats com l'escultor Campeny i l'arquitecte Celles el seu retorn per exercir de professors. Aquest fet significà la presència dins el cos docent de l'Escola d'artistes que havien viscut l'entorn cultural d'Azara.

Al voltant dels anys vint, arribaren nous models procedents d'Itàlia. Pedro Nicoli, especialitzat en el buidatge d'estàtues, portà una col·lecció d'obres de Roma, Florència, Carrara i altres indrets, recollida durant el període d'ocupació bèl·lica, entre els quals hi havia la *Venus sortint del bany* atribuïda a Canova.¹²⁷⁸ En aquell moment la Junta no estava en disposició d'adquirir cap obra, tenia dificultats en la recaptació de l'impost del periatge. No obstant això, Campeny veié una oportunitat per millorar l'ensenyament i, l'any 1827, aconseguia establir un taller de buidatges amb l'italià Nicoli al capdavant, que serà una mostra prou evident de com els models propugnats per

¹²⁷⁶ Ainaud 1944, 12-13.

¹²⁷⁷ Ainaud 1944, 20.

¹²⁷⁸ Carrera 1957, 68.

Winckelmann, Mengs i Azara es mantenien vigents a les acadèmies i escoles ja ben entrat el segle XIX.

Durant un llarg període es paralitzaren les convocatòries de premis per motius bèl·lics: la guerra amb Anglaterra i la invasió francesa, lluites civils i diverses epidèmies que assolaren a Barcelona. Finalment es van poder celebrar els premis trimestrals, s'uniren els dels anys 1820, 1821 i 1822, i entre els guanyadors figuraven els noms de Josep Arrau i Barba en disseny del model del natural, i Josep Bover i Mas (1802-1866) obtenia diversos premis del model del natural i escultòrics.¹²⁷⁹

Els premis foren distribuïts el 10 de juny de 1822. En el *Manifiesto* de l'acte celebrat s'esmentaven una sèrie d'obres dels participants que passaren al fons de l'Escola.¹²⁸⁰ La relació de les obres es basava en originals d'artistes de renom i interpretacions pròpies dels artífexs tal com recomanà Azara en les *Obras de Mengs* (1780), com la *Galatea* de Rafael de Ramon Planella i el grup de *Venus i Cupido* d'Antoni Solà, junt amb un tema de l'*Orestíada* del mateix escultor, l'*Orestes turmentat per les fures* (c. 1810), enviades a l'Escola tot just es va acabar l'ocupació francesa, l'any 1820.¹²⁸¹

La primera convocatòria per al premi general després de la Guerra no es farà fins a l'any 1824. Com a novetat es van introduir premis per a altres disciplines: la d'agricultura, química i maquinària. També es van suprimir les gratificacions pecuniàries i només es van atorgar premis honorífics acompanyats de la corresponent recomanació del Rei pels mèrits assolits i l'atorgament de medalles.

Els temes deixaven de ser essencialment clàssics i de l'Antic Testament i començaven a representar o simbolitzar successos històrics recents. L'any 1824 la Junta sol·licità, per als premis generals de 1825, que es pintés el motiu següent: «*a los pies del Trono a la agricultura, industria y comercio, abatidos y macilentos, en una campiña devastada por la tempestad y el fuego, con algunos despojos de máquinas y una playa de mar con barcos destrozados*».¹²⁸² S'observa una preferència pels temes propis de la història antiga i d'herois del país i s'aprecia com la influència romàntica, de mica en mica, impregnava les arts i creixia l'interès per trobar les arrels de cada país després de l'ocupació. Per a escultura es demanà «*El Rey D. Pedro 4º de Aragon ratifica á los Barceloneses la exenciones y franquicias concedidas por el Rey D. Jaime 1º atendiendo à los servicios y subsidios que acaba de recibir de ellos. // Se modelará en*

¹²⁷⁹ *Manifiesto* 1822, 5 i ss. Premis convocats per motivar l'estudi, passar de classe i obtenir gratificacions.

¹²⁸⁰ Transcrit del *Manifiesto* 1822 a l'apèndix documental núm. 156.

¹²⁸¹ *Inventari* 1821, *Manifiesto* 1822; *Catálogo* 1847, núm. 22; Riera i Mora 1994, 619, 620 i 623-625; Subirachs 1998, 137; Vélez 2001, 63-64.

¹²⁸² Transcrit per Martinell 1951, 81.

*un bajo relieve de barro de dos pies y ocho pulgadas de ancho y un pie y diez pulgadas de alto, y se presentará cocido sin más color que el del barro».*¹²⁸³

La distribució de premis es va fer l'1 de juny de 1825. Joan Josep Sánchez Pescador guanyà la medalla en arquitectura; Joaquim Planella i Conxello (1779-1875), en flors i guarniments, i Francesc Coromina en gravat. En pintura no s'atorgà cap premi perquè no s'hi presentà ningú i a Andreu Anglada, pintor d'indianes, se'l gratificà amb setze duros pel projecte d'un temple dòric. El veredicté fou impugnat perquè no hi va haver acord sobre el premi atorgat a Planella i, sobretot, a causa de la parcialitat d'Antoni Celles. Els recursos foren desestimats, però es posà en relleu que sota la direcció de Celles l'arquitectura no mostrava els progressos esperats per la Junta, i per tant es qüestionava el seu pla d'estudis.¹²⁸⁴ L'arquitecte es defensà i mostrà el baix nivell del seu alumnat. Per aquest motiu es va veure obligat a formar-los partint dels principis més elementals del disseny, per finalment aplicar gradualment l'ortodòxia acadèmica per arribar a formar uns quants arquitectes i mestres d'obres. Així mateix, i com a fidel seguidor de l'ambient cultural llegat per Azara, el temple dòric proposat en aquesta convocatòria de premi constituí un bon model per atènyer les seves fites.

En la convocatòria per a pensions de l'any 1833, Pelegrí Clavé i Roquer (1811-1880) va guanyar la prova de pintura i Manuel Vilar i Roca (1812-1880) la d'escultura. Pel juliol de 1837, Vilar enviava des de Roma la primera obra, *Jàson robant el velló d'or* (1836).¹²⁸⁵ El mes de setembre de l'any següent, el baix relleu en guix titulat *Letó i el camperols* (1838)¹²⁸⁶ i l'escultura de *Zenó* (a. 1837), que en ocasions va ser identificat amb el filòsof grec Sòcrates.¹²⁸⁷ Pelegrí Clavé finalitzava l'any 1839 una còpia del *Triomf de Galatea* de Rafael, iniciada per Ramon Planella (a. 1815).¹²⁸⁸ En general comprovem que es demanen i s'executen temes d'acord amb l'estètica acadèmica del final del XVIII, i que, en ple segle XIX, encara se segueixen els models de l'Antiguitat clàssica i dels artistes proposats pel nostre diplomàtic.

L'empremta d'Azara tornava a estar present en la distribució dels premis de 1838. En el discurs, anònim, s'esmentaven models i artistes que demostraven que les bases de l'ensenyament des del període dominat per Mengs havien variat ben poc, tot i que entre els premiats ja hi figuraven artistes de tendència romàntica. El text del discurs fa contínues referències al món de la classicitat antiga grega i llatina i, a més, exposa la

¹²⁸³ Transcrit per Riera i Mora 1994, 175.

¹²⁸⁴ Consulteu el que succeí en el capítol dedicat a l'arquitectura a Catalunya en la part III d'aquest treball, i la transcripció de documents entre Celles i la Junta en l'apèndix documental núm. del 158 al 167.

¹²⁸⁵ *Catálogo* 1847, núm. 33; Vélez 2001, 71.

¹²⁸⁶ *Catálogo* 1847, núm. 31; Vélez 2001, 72.

¹²⁸⁷ *Catálogo* 1837 i *Catálogo* 1847, núm. 33; Bassegoda 1986, 190 i 195 planteja la possibilitat que sigui un Sòcrates o un Sòfocles; Vélez 2001, 72-73.

necessitat d'estudiar els filòsofs d'aquesta època. Sobretot s'aprecia una tendència a aplicar el binomi de cercar la bellesa en la representació plàstica i adquirir coneixement en les lletres:

*«Las artes, antes llamadas grandes, despues nobles y finalmente bellas, han hecho tanto y tan buenos servicios á la sociedad, que nadie ignora las continuas recompensas que sus autores han recibido incesantemente desde las mas remota antigüedad, hasta nuestros dias. Las mejores memorias que nos han quedado para entusiasmo de los que las estudian, las debemos á los griegos, á los sabios de aquella inmortal nacion que para vergüenza de sus descendientes fijaron la perfeccion, Homero pintando con su poesia, y Fidias escribiendo con su cincel. Les secundaron los Romanos en la época de Agosto».*¹²⁸⁹

Rafael encara es manté com un model obligatori per assolir el mestratge: *«Rafael trazó un camino recto y bello»*. En el discurs també es recorre a la font de l'arqueologia clàssica i es recomana als joves que adquireixin coneixements filosòfics i històrics: *«el artista, ha de ser un continuo espía de la naturaleza, la ha de penetrar en todos sentidos para poderla perfeccionar y no copiarla servilmente, y para esta perfeccion, ha de estudiar en los restos de la mejor época de las artes, esto es, la de los Griegos. Ha de ser tambien un profundo filósofo y conocedor universal de la historia, y por consiguiente será muy amante de la lectura, que es el rocío de todos los entendimientos humanos».*¹²⁹⁰

Aquesta mateixa font documental o *Distribucion de premis* de 1838 informava dels guanyadors en les diferents disciplines i dels temes requerits. En pintura guanyà Francesc Dalmasés amb l'oli que representava *«La Caridad Romana. Un delincuente preso en la cárcel, y condenado á morir de hambre, es alimentado por su hija; que introduciéndose en la prision le prolonga su vida, dándoles la leche de sus pechos. Sabedores los magistrados de esta accion tan singular del amor filial, le salvan la vida: Val.Max.liv.V.caIV»*. El d'escultura fou per a Joaquim Amella, pel baix relleu amb el tema bíblic: *«Hallándose Agar en el desierto con su hijo Ismael, y habiéndole reiterado á un tiro de flexha por no verle morir de la sed que le devoraba, oye el ángel del Señor que le dice: "Levántate; alza al muchacho, y tómallo de la mano; pues lo haré caudillo de un gran pueblo." Y dios haciéndole ver un pozo de agua, fue y dio de beber á su hijo. Genesis caXXI»*. El d'arquitectura fou atorgat per la Junta a dos deixebles, a causa de la dificultat d'optar entre Josep Oriol Mestre i Francesc Daniel Molina i Casamajó (1815-1866), pel treball de *«Diseñar un edificio para biblioteca pública que contenga salas*

¹²⁸⁸ Fontbona -Durá 1999, 68-69.

¹²⁸⁹ *Distribución* 1838, 3. Transcrit a l'apèndix documental núm. 168.

¹²⁹⁰ *Distribucion* 1838, 5-6. Transcrit a l'apèndix documental núm. 168.

para las obras impresas, y para los manuscritos: un museo de medallas é inscripciones antiguas: las oficinas correspondientes y habitacion para el bibliotecario, y porteros: podrá constar de uno ó mas pisos: deberá presentarse, planta, fachada y corte, debiendo estos últimos dibujos ser lavados con tinta china, y no contendrán otra especie de adorno que el que exija su decoracion». El premi d'«ornato» quedà desert. Tenia el tema següent: «Una lápida monumental con retrato, ornada con propiedad para perpetuar la memoria del Lector Fray Agustin Cañellas, célebre astrónomo catalan, fallecido en 1818. Los concurrentes deberán presentar un dibujo lavado con tinta china cuya dimension no sea menor de 18 pulgadas del pie de Burgos». El de perspectiva va ser per a Josep Grasset, amb el motiu: «Se manfiestará el punto de vista de los claustros de la catedral de esta ciudad, tomándolo por la parte de Santa Lucia, de modo que se descubra parte de la Iglesia que mira á dichos claustro, y por separado se diseñarán las operaciones geométricas que para el buen acierto deben practicarse». El de flors, per a Andrés Giró per «un florero pintado al óleo, en un lienzo que no sea menor de tres palmos». Finalment el de gravat en coure fou per a Gregorio Obrador, pel treball: «La copia fiel de un grabado clásico. // La superficie grabada no deberá ser menor de doce pulgadas superficiales. El autor deberá entregar doce pruebas de las llamadas avanti lettera y resultado premiado tendrá derecho á inscribir al pie de la obra esta honrosa distincion».

A partir del 1836 hi ha un descens de l'eficàcia de l'ensenyament a Llotja. La inestabilitat política deguda a les contínues revoltes carlistes, així com la disminució de recursos i l'aparició de noves idees i nous gustos estètics potenciaren aquesta davallada acadèmica. El 1844 desaparegueren els premis generals i els de pensionats. L'Escola restà en l'ostracisme durant la regència de la Reina Maria Cristina i per l'intent des de Madrid d'atorgar personalment les recompenses i premis corresponents als anys 1842 i 1843, que es repartiren el novembre de 1844. Tot i així, hem comprovat que des del final del segle XVIII fins a bona part del XIX, encara es mantenien les propostes estètiques i els models defensats per Azara en les *Obras de Mengs*.¹²⁹¹

¹²⁹¹ Tant en els models adquirits i els requerits en els concursos com en els temes dels discursos llegits en les cerimònies de distribució de premis.

4.2. Un apropament als models d'acord amb l'estètica d'Azara

Les adquisicions d'obres i els models utilitzats en els concursos evidencien les preferències formatives dins l'Escola de Llotja. Aquests models ara els tractarem com a tema principal, d'acord amb els exemples i els paràmetres que Azara marcà a través de les seves actuacions culturals i com a coautor de les *Obras de Mengs*. El diplomàtic, per tant, fou el difusor i el defensor d'aquests models a través dels escrits sobre la bellesa de Mengs, i sobretot, perquè considerava la pintura del seu amic el màxim exponent de l'estètica del seu temps.¹²⁹² En aquest punt s'afegia a la valoració que en feia Winckelmann quan l'anomenava el Rafael germànic. Així, el pintor Mengs i els seus seguidors, Bayeu i Maella, foren els artistes més representatius i valorats en el món acadèmic espanyol, així com els artistes destacats per les seves peculiaritats formals en el llibre, tots ells considerats dignes de ser copiats com a mètode d'aprenentatge. En escultura, les estrelles del nou ideal estètic foren les estàtues de l'Antiguitat clàssica, especialment els nus i les atribuïdes al món grec. En arquitectura, els vestigis del món grecollatí. En comunió amb Francesco Milizia, Azara prioritzà els ordres senzills, seguint les pautes vitruvianes i les descripcions de les vil·les de Plini. Així mateix, els tractats d'arquitectura francesos foren essencials per a les reinterpretacions tècniques sobre la construcció classicista, els quals assumiren les aportacions vitruvianes i pal·ladianes, entre altres. En gravat, Manuel Salvador Carmona i Pasqual Pere Moles en foren els màxims representants. Carmona es deixà aconsellar per l'experiència d'Azara, que sempre vetllà per obtenir unes bones reproduccions. Malgrat tot, Azara sempre confià en els gravadors italians i els preferí, especialment en dos dels seus col·laboradors i amics, Raffaello Morghen i Giovanni Volpato.

Els models amb nom, dels quals s'ha seguit el rastre en les adquisicions, els concursos i els inventaris, són els protagonistes d'aquest capítol. Es presenten vinculats amb el que sempre recomanà Azara a fi de plantejar la seva incidència estètica en l'àmbit artístic català. La nostra mirada ha volgut ser diferent dels enfocaments d'altres estudis fets fins ara,¹²⁹³ amb la idea d'oferir un nou camí per afrontar aquest tema al qual ens aproximem. Es tracta d'un treball molt complex, i fins ara encetat parcialment, partint d'una mostra d'exemples aïllats. Per aquesta raó la catalogació de la pintura i

¹²⁹² Azara el considerava l'*Apelle Sassone*. Fea 1783, I-IV, transcrit a l'apèndix documental núm. 12.

¹²⁹³ Tema tractat parcialment o com a complement d'altres estudis, dels quals hem parlat en l'«Estat de la qüestió bibliogràfica».

l'escultura del fons de la Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi ha estat essencial per al nostre estudi.¹²⁹⁴

En l'Inventari de l'Arxiu de la Junta de Comerç de 1837 consten registrats en el dipòsit de models de guix: «*Un molde de Flora de Campeny* [classificat com a] *pieza de los moldes de las Estatuas que existen en las Escuelas, 1 de la Estatua Flora i 1 Flora original de Campeny*; [a] *la Ante Sala de la Academia 1 dibujo de la Galatea de Rafael*; [en la galeria de pintures] *la Cleopatra de Guido Reni, Sibila Pernica de Guarchino* [Guercino], *Pastor bueno de Juan de Juanes, Rapte de les Sabines de Pietro Cortona*; [en la sala del natural, estàtues de guix amb l'anatomia; el Silenci, un bust gran] *de Juno, 39 testas i 93* [caps de diferents mides; a l'armari dret] *1 pliego de las Llotges de Rafael con sus estampas*; [i en la sala] *en que se pinta al Oleo, la Música del Dominiquino i Marte en la paz*».

Aquesta és només una mostra de les limitacions amb què ens hem trobat a l'hora d'atribuir obres, a causa de la manca de concreció de les dades que figuren en els textos dels testimonis documentals. Tot i així, és prou significativa la presència d'obres clàssiques i d'autors renaixentistes i moderns proposats per Azara com a models essencials i imprescindibles en una Acadèmia. Obres o bé artistes objecte d'imitació que també formaren part de la col·lecció privada del diplomàtic.

Les dificultats no s'han reduït solament a les atribucions, sinó també en la identificació del tema, perquè sovint el fet de posar o treure un atribut ha permès visualitzar un déu, un semidéu o un personatge mitològic diferent. Aquestes transformacions dels models serviren tant per representar personatges de l'Antiguitat clàssica com motius bíblics o de sants. Per exemple, en el dibuix del nu de Francesc Agustín, realitzada quan estava de pensionat junt amb Azara (c. 1780), el bastó que acompanya la figura l'identifica com a sant Joan Baptista, pastor dels fidels, però fàcilment pot tenir el seu referent en una escultura del món antic,¹²⁹⁵ ja que, per exemple, té un cert paral·lelisme amb el *Teseu i el Minotaure* (1781-1782) de Canova,¹²⁹⁶ sobretot en la posició de les cames, la torsió de la postura i la nuesa del cos.

Un cas que tingué molt ressò entre els erudits de l'Antiguitat fou el *Júpiter i Ganimedes* de Mengs, atribuït erròniament per Winckelmann i altres experts a una troballa d'Herculà i Pompeia. L'aspecte pseudoclàssic de la pintura de Mengs va fer que altres

¹²⁹⁴ Encara falta un estudi molt important i necessari: la catalogació dels dibuixos i gravats. És, per tant, un treball obert que mereix ser continuat.

¹²⁹⁵ MNAC/GDG/27167/D, *Col·lecció* 1992, 124-125 (Ruiz).

¹²⁹⁶ Vegeu la il·lustració a Howard 1990, 158.

pintors contemporanis, com Joseph Marie Vien o Jean Baptiste Greuze, prengueren com a model aquesta pintura amb el convenciment que pertanyia al món antic.¹²⁹⁷

Per tal d'identificar iconogràficament les escultures antigues del Museu Pio Clementino, Ennio Quirino Visconti recorria a les fonts clàssiques i demanava l'opinió a altres experts com Azara. Aquests erudits també erraren: només cal fer un estudi comparatiu entre les dues edicions de Visconti per localitzar canvis i rectificacions documentades en els noms d'alguns déus i deesses.¹²⁹⁸ Un cop descoberta una nova peça en una excavació, era costum identificar-la. En els cas dels bustos de la col·lecció d'Azara trobats a Villa dei Pisoni, s'imprimí en la base el nom del filòsof o estadista de l'Antiguitat, una pràctica que ha donat peu a errades interpretatives.¹²⁹⁹

Tant les col·leccions d'Azara com la seva pràctica bibliòfila i de promotor de llibres clàssics contribuï a fomentar el gust per l'Antiguitat clàssica. Els bustos trobats en les seves excavacions no dubtà a reproduir-los en les seves edicions grecollatines, en camafeus i en gemmes, de manera que els difongué com a models. Algunes de les peces més emblemàtiques de les seves col·leccions, com un *Mercuri* o un *Hèrcules*, foren tallades i utilitzades per segellar la correspondència amb el seu amic Bernardo de Iriarte.¹³⁰⁰

Les reproduccions en biscuit de les escultures de l'Antiguitat fou una altra activitat artística que contribuï a transformar el gust i a aportar nous models. L'estil rococó havia predominat en les figures de petites dimensions que guarnien residències i palaus. Les estatuetes de Giovanni Volpato es van fer famoses arreu d'Europa i van cobrir la demanda del mercat. Els temes s'inspiraren en les Antiguitats trobades en les excavacions, i també servien per fer propaganda dels millors exemplars de les col·leccions públiques i privades romanes. El *Catalogue des Statues antiques, Groupes et Dessert de Porcellaine en biscuit, de la Fabrique Jean Volpato à Roma*, editat a Londres, pel Victoria and Albert Museum, ens dóna informació del preu d'algunes obres l'any 1795 i de quines foren les adquisicions del Museu en el taller de Volpato. Per exemple: «*il complesso di Apollo e le Muse del Vaticano veniva a costare 40 zecchini, mentre il gruppo del Fiume Nilo con gli Eroti, 1000 zecchini, e sempre 40 zecchini Bacco e Arianna sul Carro trainato dalle tigri*». Les escultures més sol·licitades foren

¹²⁹⁷ Vegeu aquesta relació a Pelzel 1972, 301-315.

¹²⁹⁸ Visconti 1782-1807 i Visconti 1818-1822, i l'estudi comparatiu a García Portugués 2000-I.

¹²⁹⁹ Estudis sobre les col·leccions de bustos d'Azara: Hübner 1862; Cacciotti 1993; Elvira 1994, i Jordán 2003.

¹³⁰⁰ Vegeu el Mercuri en una carta datada del 8 de gener de 1800, (BN mss. 20089/8), i l'Hèrcules en una altra del 5 de març de 1801 (BN mss.20088/6), informació donada a conèixer per Cacciotti 2003, 95.

«l'Apollo del Belvedere, il Centauro Borghese, l'Ercole Farnese, l'Antinoo del Campidoglio, la Flora di Capitolini, la flora Farnese e l'apollo Medici».¹³⁰¹

En els escrits de les *Obras de Mengs* Azara seleccionava els models més idonis per ser objecte de còpia en les acadèmies, i que són els mateixos que triarà per a la docència en la seva Acadèmia del Palau d'Espanya a Roma. En el text descrivia la seva preocupació per la llum apropiada en l'observació correcte del model, i incidia en «... *el estudio del Modelo de noche, y sobre la luz natural y artificial [...] los efectos de la luz en las formas [...] La degradacion imperceptible de la luz [...] las causas de la corrupcion del Arte*».

Insistia en la importància de l'estudi del model i de les fonts clàssiques, és a dir la unió entre la pràctica i el saber: «*El Modelo vivo, que generalmente se reputa como la llave del Diseño, es otra cosa bien problemática. No digo que no se deba estudiar, antes le tengo por inexcusable por muchas razones; pero con él solo, y sin gran reflexion, y otros estudios, no se logrará el fin*».¹³⁰²

La bellesa del cos i concretament la seva nuesa constituí una de les característiques més apreciades dels models, tant en les escultures de l'Antiguitat clàssica com en el model viu. Per això, malgrat que l'obra de Miquel Àngel fou considerada per Mengs i Azara violenta d'actitud i d'estil «*fiero*» i terrible, també fou recomanada per a l'observació dels artistes a fi de captar la correcció del dibuix i la intel·ligència de l'anatomia.¹³⁰³

El sinònim de bellesa en la pintura de Mengs fou el resultat de la suma de l'elegància de les formes, l'equilibri i el moviment gràcil. Azara trobà tots aquests aspectes en el pintor. Valorava la seva interpretació de l'art de l'Antiguitat, concretada en la postura, el temperament i la varietat compositiva, i tot plegat constituïa el paradigma que s'havia d'assolir en l'aprenentatge acadèmic. Lluny d'imitar la veritat, buscava com aquesta podia ser i fugia de les imperfeccions, sempre concordant la pràctica amb la teoria que la fomentava.¹³⁰⁴ Les corbes suaus i sinuoses oferien contorns no exageradament delimitats per la línia i, sobretot, les expressions eren contingudes i controlades per una força interna. Les reproduccions de les pintures trobades a Villa Negroni, déus i deesses marcats per aquesta bellesa sublim de moviments i gestos harmònics matisats amb colors aplicats en tons oposats en primer terme i units per altres de més tènues i degradats, són els models que exemplifiquen l'estètica de Mengs ponderada per Azara.¹³⁰⁵ Segons el nostre parer, si Mengs hagués viscut dues dècades

¹³⁰¹ Catàleg estudiat per Tittoni 1988, 35.

¹³⁰² Azara 1780-a, 404; transcrit tot el llibre per Águeda 1989, i algunes transcripcions a Ruiz Ortega (1986) 1999, 238.

¹³⁰³ Azara 1780-a, 82 i 85.

¹³⁰⁴ Vegeu la valoració de la praxi de Mengs a León 1980, 7-9.

¹³⁰⁵ Azara escriví a Carmona el 12/8/1779, pocs dies després de la mort de Mengs, manifestant-li la seva idolatria per l'obra de Mengs. Considerava la intervenció del pintor en la reproducció de les pintures de

més, la seva pintura hauria arribat al nivell estètic que assolí Canova en escultura quant a delicadesa, elegància i reinterpretació de les formes antigues.

Mengs va voler seguir en pintura els canons de l'escultura grega i la bellesa tècnica i formal aplicada per alguns pintors italians renaixentistes. Per a nosaltres, Mengs expressà el classicisme d'acord amb l'esperit estètic del moment, els seus contemporanis, entre ells Azara, veieren en els seus quadres la millor mostra dels seus ideals.

La pintura de Correggio fou una altra de les opcions més admirades en els cercles artístics europeus, sobretot a partir dels anys vuitanta del segle XVIII, per la influència dels escrits de Mengs, les reflexions d'Azara i les correccions afegides per Carlo Fea en la reedició de 1787. Així mateix, el conjunt de reedicions contribuïren a revifar l'interès per aquest pintor al qual no fou aliè Antonio Canova. De fet, en les seves escultures es troba aquesta mirada vers les formes sensuals del pintor. Aquesta passió per Correggio com a model a seguir continuà en el segle XIX i, l'any 1826, a París tingué un gran ressò la venda a Camillo Borghese de la *Danae* de Correggio, una peça molt valorada en l'ambient cultural romà l'any 1786, quan Domenico Cunego la gravà.¹³⁰⁶

Un costum practicat durant el segle XVIII consistí a encarregar còpies idèntiques de les pintures d'èxit. Per tant, un artista podia executar més de tres versions del mateix nivell qualitatiu basades en una mateixa obra. També fou usual reproduir obres considerades excepcionals per l'estètica del moment en les quals s'aplicaren artistes de renom. Només cal recordar la sol·licitud de Sir Horace Mann, ambaixador britànic a Florència, al cardenal Albani per adquirir, l'any 1752, diverses còpies de pintors renaixentistes. La selecció del Cardenal fou: «*Agostino Masucci for Guido Reni's Aurora in the Casino Rospigliosi, Pompeo Batoni for Raphael's Feast of the Gods and council of the Gods in the Villa Farnesina, Placido Costanzi for Carracci's Triumph of Bacchus and Ariadne in the Galleria Farnese and Mengs for Raphael's School of Athens in the Vatican*».¹³⁰⁷ Totes aquestes obres concorden amb la proposta ideològica de Mengs, i ell mateix les utilitzà com a referents plàstics i serviren de models per a l'aprenentatge en les acadèmies i escoles espanyoles.

L'hàbit de prestar-se llibres entre els professors i fins i tot entre els alumnes de l'Escola sobrepasà les obres considerades models. Als *Llibres dels Acords* figuren enregistrats alguns d'aquests préstecs. Per exemple, els pintors Pere Pau Montaña i

Villa Negroni una obra acabada en el punt en què aquest la deixà, encara que l'empresa fos continuada per altres artistes de renom. Transcrit el document a Carrete 1981, LXXII, núm. 42.

¹³⁰⁶ Consulteu la relació entre Correggio i Canova a Caracciolo 2000, 160-161.

¹³⁰⁷ Roettgen 1993, 11.

Tomàs Solanes sol·licitaven a la Junta de Comerç què Moles els passés els originals per continuar els seus estudis en les seves cases taller, tal com «*se practica en las R.s Academias*». ¹³⁰⁸

La Junta particular de l'Acadèmia de San Fernando de primers d'octubre 1767 posava en evidència aquest costum dins la dinàmica de l'ensenyament, davant del gran nombre de models, llibres i altres materials de l'Acadèmia en mans dels professors, alguns des de feia més de cinc anys. Per això, l'1 de desembre d'aquell any es decretà la prohibició de treure models de l'Escola. ¹³⁰⁹

Més de dues dècades més tard, l'any 1792 Juan de Villanueva presentava un informe a Bernardo de Iriarte, llavors viceprotector de les arts, en el qual demanava un control de llibres i la necessitat d'augmentar amb bons models la col·lecció, d'acord amb el criteri d'una comissió que es crearia a Roma per triar models i buidatges, copiar-los i passar-los a estampes. ¹³¹⁰

També foren nombrosos els regals de models com a premi formatiu. Amb el permís de la Junta, Moles adquirí obres principalment romanes, directament o a través de la Real Academia de San Fernando, però també a París. Fonamentalment es tractava d'estampes per premiar els deixebles. ¹³¹¹ Per tant, és lògic que no es tinguin tots els models, però tampoc hem de caure en l'error de creure que per aquest motiu el treball pot quedar reduït a una mostra. Justament pel costum d'aquest període de fer un gran nombre de còpies de la mateixa obra, i fins i tot rèpliques dels autors més importants, les obres conservades dels deixebles de l'Escola i les dades enregistrades en les fonts documentals són, en el seu conjunt, elements suficients per emprendre aquest tema.

Els déus, les deesses i els semidéus de l'Antiguitat, i els temes inspirats en la literatura i en la història grecollatina foren els protagonistes més valorats per a aquest món il·lustrat i erudit interessat en la recerca del bon gust.

¹³⁰⁸ LAJ, llibre núm. 11, 13/10/1788 i 20/10/1788, 528.

¹³⁰⁹ Bédat (1975) 1989, 305.

¹³¹⁰ ARASF, 1-18/1; document transcrit per Ruiz Ortega (1986) 1999, 410-414.

¹³¹¹ LAJ, llibre núm. 11, 15/10/1787, 345.

4.2.1. Els models clàssics trobats en excavacions, les al·legories i els temes històrics

El gran nombre d'Antiguitats clàssiques descobertes en les abundants excavacions que es dugueren a terme a Roma i rodalies en les darreres dècades del segle XVIII,¹³¹² no van fer més que incrementar la passió per a aquests tipus d'obres, especialment pel fet de relacionar-les amb les d'Herculà, Pompeia i Paestum. Els vestigis més celebrats van ser les pintures trobades en la Domus Aurea o Casa de Neró (1774),¹³¹³ coneguda llavors com les Termes de Titus,¹³¹⁴ i les pintures de Villa Negroni, l'excavació promoguda per Azara (1777). Les troballes escultòriques foren molt més prolífiques: a Esquilino, a la vil·la Palombara, es descobrí el *Discobolus lancellotti* (1781); a Centocelle, el *Thanatos* i l'*Adonis*, en les excavacions promogudes pel marxant i col·leccionista Thomas Jenkins, conservats en el Vaticà; a la Villa dei Quintilii, el promotor i també col·leccionista Gavino Hamilton es feia amb diverses peces (1774), ara en el British Museum; a Tor Colombaro, a la Via Appia, el *Discobolus de Myron* (1771); a Quadraro, Giovanni Volpato es feia amb el *Ganimedes* i el colosal *Cap de Julia Domna* (1780), avui en el Vaticà; i a Tívoli, a la Villa dei Pisoni, Azara localitzava el bust d'*Alexandre*, que va regalar a Napoleó (1796), i diversos bustos que configuraren la seva col·lecció (1779),¹³¹⁵ avui al Museu del Prado, a la casa del Labrador i a la Granja de San Ildefonso.

Les estàtues de l'Antiguitat clàssica foren els models més habituals en els exercicis a les classes de l'Escola de Barcelona, també en les de la Real Academia de San Fernando, perquè en totes les disciplines s'havia d'aconseguir un bon nivell en el dibuix i atrapar l'expressió de les formes representades en unes simples línies.

Per assolir el bon gust, Azara recomanava adquirir bons models. En destaquen les obres següents: «*Sembra, che la Bellezza caugi carattere secondo il soggetto, in cui si trova; così la vediamo avvicinarsi al Sublime nell'Apollo del Vaticano; nel Meleagro si vede la Bellezza umana, o eroica; nella Niobe la umuliebre; nell'Apollino, e nella Venere de'Medici la Bellezza de'soggetti graziosi. Bellissimi sono il Castore, e il Polluce*

¹³¹² Incursions fortuïtes o recerques esporàdiques de personatges que volien enriquir les seves col·leccions fins a la segona meitat del segle XVIII, les quals foren l'origen d'una febre per les excavacions a Roma i els seus voltants.

¹³¹³ Fins llavors el coneixement directe de les pintures antigues es reduïa als grotescos de la Domus Aurea i a mostres com ara les *Bodes Aldobrandines*. Mora 1998, 115.

¹³¹⁴ Tot i que, en el segle XVI, Rafael i el portugués Francisco de Hollanda les havien descrit correctament pel seu nom. Riccomini 2003, 218, n. 3.

¹³¹⁵ Fea 1783, I-IV, transcrit a l'apèndix documental núm. 12.

De l'excavació a dei Pisoni va obtenir els bustos en marbre de *Zenone, Eraclito, Erodoto, Teocrito, Teofrasto, Carneade, Metrodoro, Pittaco, Socrate, Sofocle, Fericide* [identificat erròniament com a Eracles], *Dioniso Giovane amb la Pantera*, una dona asseguda i el cap d'*Alexandre el Gran. Chracas*

di Sant'Idelfonso, la Lotta di Firenze, il Gladiatore di Borghese, e l'Ercole stesso Farnesiano».¹³¹⁶ Totes aquestes peces foren models utilitzats reiteradament en el món acadèmic europeu tant en la pràctica diària com en els concursos per a premis. En el *Saggio Pittorico* (1786), Michelangelo Prunetti sintetitzava la classificació de la bellesa en tres obres de l'Antiguitat clàssica, les quals coincidien amb les més reproduïdes i copiades en la docència: «l'attività del Gladiatore, la delicatezza dell'Apollo, e la robustezza dell'Ercole».¹³¹⁷

Les acadèmies espanyoles van tenir en Azara un aliat que els proporcionava obres de bon gust a través de la seva selecció de models tramesos de Roma. Fomentà el seu estudi i insistí en el fet que els alumnes tinguessin una bona formació rica en coneixements teòrics. Per aquest motiu, sota la seva tutela proporcionà als pensionats models i llibres i, com a col·leccionista i promotor de llibres clàssics, els obrí l'accés a la seva col·lecció i biblioteca.

Talment com els vestigis de l'Antiguitat, els llibres mitològics constituïren una font on trobar models i temes a reproduir. Foren nombroses les obres mitològiques reimpresses a Itàlia que estaven recomanades i eren fàcils d'aconseguir pels artistes en aquest període. Per exemple, l'edició romana de 1593 i la de 1603 de la *Iconologia* de Cesare Ripa, reeditada i traduïda a altres idiomes i augmentada. Altres obres considerades imprescindibles pels artistes foren la de Natale Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venècia, 1551, reeditada diverses vegades i ampliada en l'edició de Venècia, 1581; i l'*Imagini degli Dei delli Antichi* de Vincenzo Cartari (1565 i il·lustrada el 1569), editada en castellà l'any 1764.

L'Escola de Barcelona disposava de la «*Yconologia de Cesare Ripa cinco tomos à la Rustica*»;¹³¹⁸ el *Dizionario della favola*, Venècia, 1793; la *Mytologie de la jeneuse*, París, de Blanchard, 1803; i el *Dictionaire de la fable*, de Fr. Noel, París, 1803.¹³¹⁹ La biblioteca del director de l'Escola, Pasqual Pere Moles, tenia el volum dels *Emblemas Morales de Dn Juan de Orozco y Covarrubias*,¹³²⁰ llibre essencial per identificar temes al·legòrics. Per tant, hem de considerar que el món acadèmic barceloní estava suficientment proveït per identificar i elaborar les seves pròpies al·legories basades en l'Antiguitat.

29/6/1779; Ponz 1772-1794, carta II, 22, 1237 i ss.; Pietrangeli 1943, 137-9, i Pietrangeli 1972, XLVIII-XLIX.

¹³¹⁶ Azara 1780-b, II, 44.

¹³¹⁷ Prunetti 1786, 34. Vegeu més informació en el capítol «Algunes crítiques a les *Obras de Mengs*» d'aquest treball.

¹³¹⁸ Izquierdo 1810.

¹³¹⁹ Cid 1992, 32 n. 2.

¹³²⁰ Subirana 1990, 303-323.

Els models clàssics participaren dins la dinàmica de l'Escola com a prova d'exàmens i com a exercici habitual de les classes. I la seva còpia constituïa el testimoni dels avenços dels deixebles i pensionats. Aquestes peces de l'Antiguitat grecolatina foren reinterpretades i transformades en obres al·legòriques per tal de ressaltar alguna virtut o valor d'una entitat, ciutat o classe social. Apareixien déus portadors dels valors ètics i morals, que eren utilitzats en representacions històriques, amb llegendes i temes mitològics que ressaltaven el seu vessant patriòtic.

4.2.1.1. L'ideal estètic en els models de l'Antiguitat clàssica

Les escultures nues foren molt valorades en el món acadèmic perquè permetien l'estudi anatòmic del cos. Concretament Mengs va voler introduir en la Real Academia de San Fernando la classe d'anatomia sota la direcció d'un especialista, pràctica bàsica en l'Accademia di San Luca, que en l'espanyola trobà alguns inconvenients, sobretot perquè es considerava una classe més aviat científica que artística. Aquest interès per l'estudi anatòmic del nu portà a la institucionalització de la classe del model viu. Arreu d'Europa circularen els models de l'Antiguitat clàssica que mostraven la bellesa del cos en guixos, emmotllats, dibuixos i esbossos. Aquestes imatges clàssiques quasi sempre corresponien a Apol·lo, Laocoont, Venus, els gladiadors o lluitadors i Neptú, entre altres, i per tant eren habituals en l'aprenentatge.

Winckelmann sentia una forta atracció per la joventut narcisista: *«Beauty i associated specially with youth, which it is the great effort of art to represent. The forms resemble the unity of surface of the sea, which at some distance appears smooth and still, like a mirror, although constantly in movement with its heavint sevell. The beatiful youthful outline and soft tapering difficult of attainment in a column is still more so in the youthful body»*.¹³²¹

Les obres havien d'assolir el concepte de gràcia i tenir l'expressivitat dels models de l'Antiguitat clàssica que tan bé va saber plasmar Mengs i que Azara va divulgar. Per tant, la gràcia era pel diplomàtic *«...aquella cosa que se siente mejor que se explica, y consiste en una cierta suavidad de contornos, facilidad en los movimientos que no se muestran nada forzado: en el escoger aquel preciso movimiento que toman todas las partes quando se muestran agradables; y en fin en la naturalidad y armonía de composicion y colorido»*.¹³²²

¹³²¹ J.J. Winckelmann, *The History of ancient Art Among the Greeks* (1764), vol. IV, 2, «The Essential of Art»; transcrit per Howard 1990, 173-174.

¹³²² Azara 1780-a, XXX.

Eren escultures i pintures lligades al món dels déus i semidéus, els quals resolien totes les qüestions inexplicables de la vida, com les pors i el destí inexorable de l'ésser humà. Per això, els temes al·legòrics s'adaptaren perfectament a les representacions figuratives i formaren part dels temes històrics al final del segle XVIII i l'inici del XIX, fins que sorgí la història com a gènere artístic.

La bellesa en la nuesa del cos: gladiadors i lluitadors.

En la primera oposició celebrada l'any 1775 en l'Escola de Barcelona per aspirar a la plaça d'ajudant de Pasqual Pere Moles, es demanà dibuixar l'estàtua del *Gladiador* en un termini de dotze hores.¹³²³

Havent consultat les fonts documentals, hem comprovat que la imatge del gladiador es presenta com un lluitador, de vegades moribund, vencedor, bé en combat amb un adversari vestit de guerrer, o bé només amb el seu propi cos musculat com a eina de defensa.¹³²⁴ La varietat de gladiadors i lluitadors representats és tan gran, que hem hagut de buscar i recollir els models a què es referiren en les adquisicions de la Junta i entre els utilitzats en els concursos de l'Escola.

En l'*Inventari* de 1837 de l'Arxiu de la Junta de Comerç, en la sala de models de guix figuren enregistrades una estàtua amb pedestal del gladiador lluitant, una lluita de gladiadors i un gladiador moribund, i en la sala de flors hi consta un dibuix del *Gladiador lluitant* premiat. Classificats com a «*pieza de los moldes de las Estatuas que existen en las Escuelas*», una estàtua del gladiador vençut, una altra del vencedor i «*Cuerpos de gladiator combatiente*». Considerem que dues estàtues, el *Gladiador ferit* (1826) i el *Gladiador vencedor* (1828), corresponen a les que Josep Bover envià a la Junta complint els requisits de pensionat.¹³²⁵ Tot i que són obres realitzades durant el segle XIX, comprovem que responen a uns models acadèmics propis de la segona meitat del segle XVIII, lloats com a paradigma de bellesa.

Quan s'especifica el concepte de gladiador moribund en els documents, sabem que es refereix al *Gal moribund* del Museu Capitolino de Roma.¹³²⁶ El mateix



32. A. Poza, *Gal moribund* (1802), prova demanada per la Real Academia de San Fernando. (ARASF)

¹³²³ LAJ, llibre núm. 5, 9/2/1775, 213; 6/3/1775, 225.

¹³²⁴ Se citen les compres de gladiadors i lluitadors a LAJ, llibre núm. 6, 281, de l'any 1777; llibre núm. 13, 220, 226 i 236 de l'any 1793.

¹³²⁵ *Inventari* 1837; Carrera 1957, 79; Pardo Canalís 1958, 29; Marés 1964, 95; Jardí 1973, 70; Moreno 1983, núm. 37; Bassegoda 1986, 181-182; Vélez 2001, 30.

¹³²⁶ Blanco 1971 fig. 176.

model que la Real Academia de San Fernando utilitzà en les convocatòries per a concursos.¹³²⁷

La imatge del Gladiador que mostra el seu puny, *Hoplitódromo*, també conegut com a *Gladiador Borghese*, l'emprà l'Acadèmia madrilenya com a prova de «pensado» i de rapidesa de la tercera classe de l'any 1757, i és una altra varietat dels models de lluitadors.¹³²⁸ El grup de gladiadors lluitant l'associem a l'obra anomenada «*La lucha de Florencia*»,¹³²⁹ justament perquè l'Escola de Barcelona en diverses ocasions adquirí models d'aquesta ciutat.¹³³⁰ «*El Galo Ludovisi*» de les Termes de Roma és un altra lluitador que s'ha de tenir en compte com a possible model.¹³³¹



33. J. Altarriba, *Lluitadors de Florència* (1805), exercici realitzat a l'Acadèmia de San Fernando (ARASF)

Els lluitadors formaven part de les activitats competitives dels jocs olímpics celebrats en diverses ciutats gregues, per tant eren atletes. Entre els models d'atletes, els discòbols foren molt apreciats per la seva bellesa corporal. Es descobriren dues versions diferents al final del segle: el *Discobolus de Myron* (1771) a la Via Appia, a Tor Colombaro, i el *Discobolus lancellotti*, trobat a la vil·la Palombara, a Esquilino (1781).¹³³²

Com a Discòbol surten registrats a l'*Inventari* de 1837 de la Llotja una còpia i uns guixos.¹³³³ Del gladiador o atleta amb un disc, en un principi ens pensaven que es tractava del conegut *Discòbol de Miró*, a punt de llençar el disc. No obstant això, els models anomenats atletes es multipliquen, de manera que es fa impossible identificar a quin personatge pertanyien. Per exemple, l'any 1808 l'Acadèmia de San Fernando demanava «*Dibujar la estatua de disco que está en la Academia*» com a prova de concurs de dibuix ràpid, que va guanyar Antonio Villaamil.¹³³⁴ És un model que no té res a veure amb el de Myron, tret que és un nu i porta el disc. D'altra banda, tenim el

¹³²⁷ *Historia* 1994, de José Picado, fig. 174 inv. 1630/P, 198; de Juan Antonio Martínez, fig. 176, inv. 1631/P, 200; d'Antonio Poza, fig. 21, inv. 1663/P, 234, i d'Evaristo Rubián, fig. 213, inv. 1662/P, 235.

¹³²⁸ *Historia* 1994, 72, de Pedro Lozano, fig. 55 inv. 1536/P, i fig. 54, inv. 1535/72; de Blas López Castelaog fig. 33 inv. 1514/P, 47; d'Antonio Martínez, fig. 56 inv. 1537/P i fig. 57, inv. 1538/73; de José Picado, fig. 172 inv. 1628, 198 i fig. 173 inv. 1632, 198, i de Juan Antonio Martínez, fig. 175, inv. 1629, 199.

¹³²⁹ Meulen 1995, fig. 176; *Historia* 1994 en l'Acadèmia de San Fernando trobem algunes obres que van participar en la convocatòria de premi, com la fig. 223, inv. 1673/ de Joaquín Gallardo 247, i fig. 225, inv. 1672/de José Altarriba.

¹³³⁰ LAJ, llibre núm. 9, 52 i 76, 11/4/1782 i 27/5/1782, Alcolea 1959-62, I, 112; Subirana 1990, 387.

¹³³¹ Blanco 1971, fig. 174.

¹³³² Pietrangeli 1972, XLVIII-XLIX.

¹³³³ AJC Inventari 1837, «*suplemento a la sala del modelo I estatua copia del Discobolo*»; en la sala de models de guix, el *discobolo*, i en el dipòsit de models de guix, estàtua del *Discòbol*.

¹³³⁴ *Historia* 1994, fig. 235, inv. 1680/P, 258, i un altre d'Antonio Ramon fig. 237, inv. 1683, 258.

Gladiador jove i atlètic amb un disc, de Fernando Selma, que està en posició de descans, un altre exemple que engrandeix la varietat representativa d'aquest model.¹³³⁵

El model del Discòbol també ens endinsa en la qüestió de la restauració de les peces, que encara en complica més la identificació a causa de l'ampli ventall de vestigis de lluitadors que s'han descobert. Era molt habitual que la restauració fos practicada pels deixebles de taller i que la peça acabés configurant una nova obra, la qual es feia passar per autèntica. Succeí en el taller de Bartolomeo Cavaceppi, en el de l'escultor francès Pierre Étienne Monnot, en el de Giuseppe Angelini (1735-1811) i en el de Carlo Albacini, aquest darrer en actiu a principis del segle XIX. L'any 1772, fou trobat el tors del Discòbol per Gavino Hamilton, una obra molt celebrada pels antiquaris romans. La restauració de la peça fou a càrrec de Monnot, que aplicà a la superfície del tors una pàtina que el feia homogeni i que recomponia l'obra d'acord amb els paràmetres del bon gust de l'època que es practicaven en el taller de Cavaceppi. Des del punt de vista formal fou una peça relacionada amb el gladiador grec Diomedes.¹³³⁶

Una altra versió de tors és la conservada als Uffizi de Florència, restaurada sota la direcció de Mengs, que representava *Endymion*, guerrer molt semblant al de Monnot, sols que anava acompanyat d'un gos entre les cames.

Una segona còpia del Discòbol fou trobada a Tívoli (1792), la qual passà a ser propietat de Charles Townley a través del marxant Thomas Jenkins, ara al British Museum. Correspon a la versió del Myron del Museu Capitolino descrita per Lucià i Quintilià, i identificat com a tal per Carlo Albacini, el seu restaurador.¹³³⁷ És justament aquest Discòbol el que hem associat amb el registrat a l'*Inventari* de 1837 i amb els utilitzats per la Real Academia de San Fernando, abans esmentats. Aquest model capitolí passà a ser el prototipus objecte de còpia, tot i així no hem de descartar els altres que s'han esmentat.

Altres versions són un bon collage, de gran qualitat i estilísticament acceptable d'acord amb el criteri del bon gust. Sense ser peces de l'Antiguitat clàssica, constituïren el paradigma estètic del moment. Presenten el tors del *Discòbol de Miró* (un fragment del tors sense restaurar del Museu Nacional de les Termes a Roma), el cap és una còpia del primer Discòbol trobat a Tívoli, el braç dret és un fragment de la col·lecció de la Casa Buonarroti, i el peu pertany al model de la versió del British Museum, obra que havia estat propietat de Townley i que potser no era de l'original trobat a Tívoli.¹³³⁸

¹³³⁵ Selma 1993, 41.

¹³³⁶ Howard 1990, 72-73.

¹³³⁷ Howard 1990, 74-76.

¹³³⁸ Vegeu algunes d'aquestes versions a Howard 1961, 330-34 i Howard 1990, 70-77.

Aquests tipus de restauracions indiscriminades es practicà en diverses obres trobades de l'Antiguitat i després de la restauració constituïren els models de l'Antiguitat més preuats per a ser copiats com a autèntics. Per exemple, el cap del fill gran del Laocoont i el del guerrer defensant-se, s'ha apuntat com una possible derivació de l'obra hel·lenista del *Gladiador jacent* del Museu Capitolino.

El model del Gladiador fou bàsic com a activitat escolar i de concurs, i també fou molt important des del punt de vista literari. En les *Memories de José Nicolás de Azara*, Agustín de Azara ho posà en relleu al traduir una carta de Sèneca: «y como dice el antiguo proverbio, al gladiador toma su partido en el mismo combate, aprovechándose de los movimientos de su contrario, pues á veces la union de una mano y la inclinacion del cuerpo, le dan luz para regular sus acciones». ¹³³⁹

En les *Obras de Mengs*, Azara ens dóna la pista dels guerrers que més admira: «Si la excelencia de una obra nos puede persuadir que sea de alguno de los maestros mas insignes, esta será el Gladiador de Borghese de Agasias». ¹³⁴⁰ En la versió italiana torna a ressaltar la bellesa d'algunes obres, entre les quals hi ha la de «soggetti graziosi Bellissimi sono[...], la Lotta di Firenze, il Gladiatore di Borghese[...]». ¹³⁴¹

Així mateix és prou significativa la nota afegida per Azara en el text de Mengs sobre la utilització d'un model viu, on ressalta la sort dels artistes de l'Antiguitat per haver pogut tenir al seu abast models de lluitadors i atletes en acció en els jocs olímpics:

«¡Quán diferentes eran los Modelos que los Artífices Griegos estudiaban! Sus costumbres, sus concursos y sus juegos les presentaban á la vista los cuerpos mas hermosos de una nacion bella, y se los presentaban animados de las mas violentas pasiones. ¿Quántas ideas era preciso que naciesen en la cabeza de un Artífice filósofo al ver en el estadio de Olimpia dos Atletas desnudos disputarse el premio del paucracio ó de la lucha? No lo puede concevir sinó quien sepa el premio que daban los Griegos al vencedor de estos combates. El mayor General de nuestros dias, el que haya ganado cien batallas, no recibirá de su pátria distinciones y honores tan alhagueños como uno de aquellos Atletas vencedores. Estatuas de mano de los Fidias y Praxíteles, aclamaciones sin término de la nacion mas culta é instruida, hacer época en el cómputo de los años, derribar las murallas de las ciudades para que entrase el vencedor, y sobre otras muchas cosas, oir en su alabanza las canciones de un Pindaro». ¹³⁴²

La figura de Mart, déu de la guerra, no fou un dels models esmentats per Azara, tot i la seva relació amb la lluita. Foren més afins i preferits els semidéus com *Aquil·les*, *Aïax*,

¹³³⁹ Azara 1847, 277, carta núm. XXII. Azara, com a polític, recollí aquest escrit representatiu de l'astúcia que s'ha d'aplicar per a vèncer, vàlid com a disciplina en tots els terrenys.

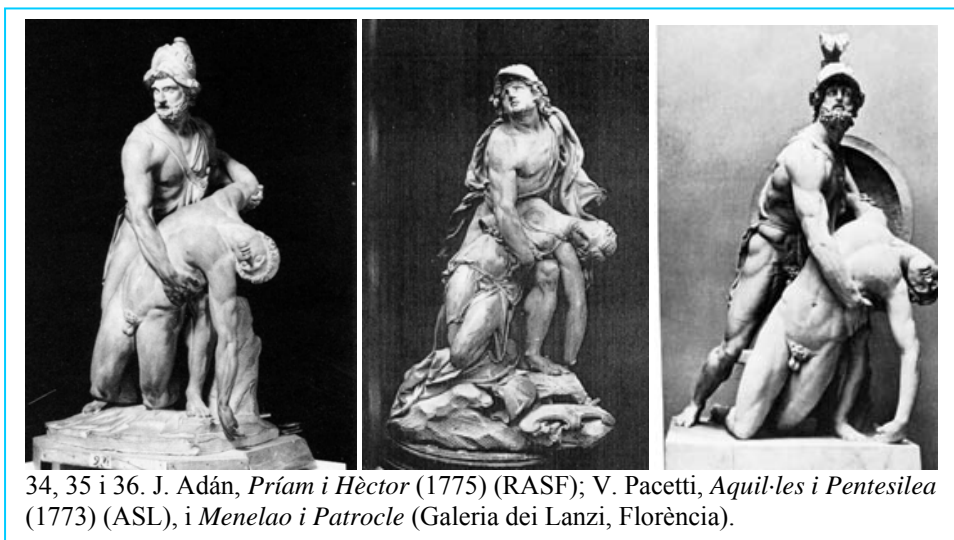
¹³⁴⁰ Azara 1780-a, 166.

¹³⁴¹ Azara 1780-b, llibre II 44.

¹³⁴² Azara 1780-a, 401, n.1.

guerrers i lluitadors que mostraven la seva nuesa en acció. Temes inspirats en la *Il·liada* d'Homer, una font clàssica a la qual havien de recórrer els artistes com a premissa bàsica per formar-se en coneixements teòrics. Per a Azara era l'únic camí per no passar a ser un senzill repetidor o artesà i poder assolir el títol de mestre o artista. Un repàs a les adquisicions de l'Escola barcelonina i de les Acadèmies espanyoles el déu de la guerra no figurava entre les estàtues de l'Antiguitat, així podríem associar la influència d'Azara en aquest cas a través d'una mancança.

De la crítica de Giovan Battista Casanova a les restauracions practicades per Cavaceppi es desprèn que algunes figures de Mart foren transformades en gladiadors: *«lo credo certamente che li Restauratori siano stati causa di maggiori errori, e forse di perdita di molti monumenti[...]; credo dunque che molte statue di Marte siano state trasformate in Gladiatori, vi è stato chi ha battezzato qualche testa o statua barbata per Marte»*.¹³⁴³



34, 35 i 36. J. Adán, *Príam i Hèctor* (1775) (RASf); V. Pacetti, *Aquil·les i Pentèsilea* (1773) (ASL), i *Menelao i Patrocle* (Galeria dei Lanzi, Florència).

Un altre exemple d'aquesta admiració per la bellesa de la nuesa del cos és present en el guerrer difunt del grup *Príam i Hèctor* de Juan Adán (1775), enviat a l'Acadèmia de San Fernando. Té el seu referent formal en l'escultura de Vincenzo Pacetti (1746-1820), *Aquil·les i Pentèsilea*, guanyadora del primer premi Balestra de l'Accademia di San Luca de l'any 1773, justament quan Azara en fou nomenat acadèmic d'honor. Coincidí en un període en el qual s'incrementà la preferència temàtica per l'Antiguitat grega respecte dels temes bíblics en els concursos a Roma.¹³⁴⁴ Per realitzar aquests temes probablement s'inspiraren en l'alt relleu d'un sarcòfag romà del Museu Vaticà amb la representació d'*Aquil·les i Pentèsilea*, datat del segle III d. C. i del grup

¹³⁴³ Casanova 1770, VIII, transcrit per Panza 1990, 98.

¹³⁴⁴ Honour 1960, 175.

escultòric de *Menelao i Pàtrocle* de la Galeria dei Lanzi a Florència.¹³⁴⁵ Els difunts, tant el fill de Príam com l'estimada d'Aquil·les, presenten una torsió del cos on es potència la perpendicularitat del braç sense vida i el cap inclinat del vençut per la mort. Tant el pare com l'enamorat agafen els cossos forçant la postura del braç dret, mostra de la seva corporeïtat, només que l'expressió aplicada a Príam per Adán és d'incredulitat i la de l'Aquil·les de Pacetti és de dolor davant la mort de la seva estimada. En tots dos casos els cossos dels guerrers són els protagonistes, fins i tot en la figura femenina, que insinua la seva musculatura a través del vestit, molt apropiada a la filla d'Ares.¹³⁴⁶

L'escultor danès Johan Tobias Sergel (1740-1814) realitzà en terra cuita *Mart i Venus* (a. 1775), una versió inspirada en l'*Aquil·les i Penthesilea*. Aquest tema fou molt reproduït i oferí diverses versions pels màxims representants del neoclassicisme a Roma, Canova i Thorvaldsen, però sobretot dels deixebles d'aquest últim.¹³⁴⁷

A l'Escola de Barcelona aquests guerrers mitològics figuren al *Catálogo* de 1847, un *Àiax* (1838), també conegut per *Pàtrocle*, d'August Ferran (1813-1879), i l'*Aquil·les arrencant-se la sageta* (1837) de Damià Campeny,¹³⁴⁸ una de les escultures que figuren al fons del retrat de l'escultor pintat per Vicent Rodés.¹³⁴⁹ L'escultor Antoni Solà també esculpí per al duc d'Alba un *Meleagre* (1818), escultura que va ser molt lloada i sobre la qual es publicà un poema en el *Diario de Barcelona* de 1819.¹³⁵⁰ Aquest model fou cèlebre en l'ambient cultural d'Azara, perquè Cavaceppi restaurà el *Meleagre* de Hokham Hall, el qual destacà per la torsió del cap orientat vers un possible interlocutor.¹³⁵¹

Així mateix, i com a prova dels seus avenços, Solà va trametre des de Roma un baix relleu en guix amb l'*Ulisses a la illa de Calipso* (1803),¹³⁵² i més endavant una estàtua en guix de l'*Orestes turmentat per les fures* (c. 1810),¹³⁵³ una interpretació mitològica de l'*Orestíada*.¹³⁵⁴

A primers del segle XIX, Thorvaldsen realitzà un *Jàson* de grans dimensions i un altre de mides extraordinàries (1802-1803), aclamat pels intel·lectuals i mecenes nòrdics, els quals van veure en l'escultor un jove Fídias. El possible model o font en el

¹³⁴⁵ Vegeu il. núm.11 i 113 dins Hartmann 1957, 146.

¹³⁴⁶ Vegeu les il·lustracions de les obres de Pacetti i Adán a Honour 1960, 175, i Azcue 1994, 237.

¹³⁴⁷ Hartmann 1957, 147-155.

¹³⁴⁸ *Catálogo* 1847, núm. 21 i núm. 37; Vélez 2001, 49 i 44.

¹³⁴⁹ Conservat un esbós en fang en la col·lecció Padró. MNAC/MAM 1032; Vélez 2001, 44.

¹³⁵⁰ *Diario de Barcelona* de 31/12/1819, 2925; notícia transcrita per Fontbona 1983, 49; Riera i Mora 1994, 630.

¹³⁵¹ Conti 1988, 196 il. núm. 110.

¹³⁵² LAJ, llibre núm. 23 26/6/1806, 98-99; Catàleg 1837; Riera i Mora 1994, 619; Vélez 2001, 63-64.

¹³⁵³ Riera i Mora 1994, 619, 620 i 623-625; Subirachs 1998, 137; Velez 2001, 63-64.

qual s'inspirà l'escultor anava des de guerrers com *Diòmedes* i *Hèctor*, déus com el *Dioscuri* del Quirinale, *l'Ares* Borghese i el *Mart* de Villa Albani, i fins i tot un emperador romà, el *Pompeo* del Palazzo Spada. Totes aquestes possibles referències fan palès que el més important de l'estàtua fou que seguia el cànon de Policlet i que mostrava un exemple de com es reinterpreta i transformà un model de l'Antiguitat en un altre personatge de la mitologia clàssica per posar en relleu la bellesa del cos.¹³⁵⁵ La versió catalana del Jàson la proporcionà Manuel Vilar amb el guix *Jàson robant el velló d'or* (1836), enviat des de Roma l'any 1837 com a primera obra de pensionat.¹³⁵⁶

La bellesa andrògina de l'Apol·lo lligada a la d'altres models.

L'Apol·lo fou un altre dels models escollits pels estetes perquè complia els paràmetres del bon gust imperant. Déu admirat pels artistes renaixentistes no tant per la seva simbologia sinó pel seu cànon de sublim bellesa. S'acostumava a representar amb poca roba, mostrant la seva nuesa excelsa i envoltat de les muses de les arts. A prop d'aquesta tipologia de joventut, delicadesa i sensualitat hi havia les figures de l'Apolino, Antinoo, Orfeu, Ganimedes i Paris, i fins i tot la d'Hermes,¹³⁵⁷ de vegades difícils d'identificar o bé atribuïts erròniament. Davant la proliferació i el mercantilisme d'aquestes estàtues, Azara no dubtà a assenyalar que podien ser còpies de l'Antiguitat en comptes d'originals, i en destacà la bellesa corpòria i la «*morbidezza*» de l'*Apol·lo Belvedere* i de l'*Antinoo*.¹³⁵⁸

José Nicolás de Azara ressaltava no sols la bellesa sinó també la gràcia de l'*Apol·lo Belvedere*: «*Sembra, che la Bellezza caugi carattere secondo il soggetto, in cui si trova; così la vediamo avvicinarsi al Sublime nell'Apollo del Vaticano*».¹³⁵⁹ L'Apol·lo fou considerat el prototipus de bellesa a atènyer, fou un dels temes més debatuts en els cercles culturals artístics romans i una de les obres més admirades. Per a Canova aquest Apol·lo exemplificava el cànon estètic descrit per Winckelmann, davant del qual «*gli artisti romani le avessero vedute [...] avrebbero cambiato stile alle loro opere*».¹³⁶⁰

¹³⁵⁴ Arribà a Barcelona després de l'ocupació francesa l'any 1817 junt amb el grup de *Venus i Cupido*, les quals foren premiades el 10 de juny de 1822 per la Junta de Comerç. BC AJC L.CXLIX, 17/ L.XXII, 357, 364, 1112, *Inventari* 1821; *Catálogo* 1847, núm. 20; Riera i Mora 1994, 620 i 623-625; Vélez 2001, 64.

¹³⁵⁵ Pinelli 1991, 21-24.

¹³⁵⁶ *Catálogo* 1847, núm. 33; Vélez 2001, 71.

¹³⁵⁷ El baix relleu de l'Hermes de Villa Albani fou identificat abans com a Antinoo. Vegeu la hipòtesi establerta per Mario Praz a Praz 1958, 47, recollida per Pelzel 1972, 309, n.º 64.

¹³⁵⁸ Azara 1780-b, 24

¹³⁵⁹ Azara 1780-b, llibre II 44

¹³⁶⁰ Rossi 1981, 49.

Un altre Apol·lo que gaudí de molta fama fou l'*Apol·lo Medici*, portat de Villa di Medici als Uffizi de Florència al voltant de l'any 1770,¹³⁶¹ junt amb el grup de *Niobe*. Volpato el reproduí en bescuit, formant part de la decoració de taules de triomf i estances en residències i palaus.

L'*Apol·lo al Parnàs* de Villa Albani, més conegut com el *Parnàs* de Mengs (1761), fou la pintura més glorificada, lloada i reproduïda en les últimes dècades del segle XVIII. Winckelmann sostenia que la imitació de les estàtues antigues era l'únic camí que el pintor



modern tenia per assolir la grandesa i ser inimitable. El fresc seguia aquesta màxima en reinterpretar l'*Apol·lo Belvedere*. Així mateix, tenia l'aspecte d'un conjunt d'estudis de l'Antiguitat reproduïts en una sola pintura inspirada en Herculà. La peça era un fidel retrat del criteri estètic dels dos amics a partir de la contemplació i observació de l'escultura.¹³⁶²

El fresc, quant a la forma i el contingut, era una manifestació artística de les idees de Winckelmann i un vehicle per reformar l'art modern. Per a Elisa Debenedetti, aquesta pintura de Mengs és plenament neoclàssica.¹³⁶³ Nosaltres hi estem d'acord en el concepte i també en concepció. Per la delicadesa marmòria de la representació, les figures poden ser considerades més aviat escultòriques que pictòriques. Els referents a l'Antiguitat clàssica, la senzillesa compositiva i alhora la fredor que transmet ens transporten abans al món dels déus que al naturalisme humà. L'*Apol·lo al Parnàs* de Mengs té unes grans connotacions amb l'*Apollino* de Florència i amb l'*Apollo o Adonis* de la Llibreria Marciana.

Una reproducció d'*El Parnàs* de Mengs formà part de la col·lecció del cardenal Despuig, la qual anà destinada a l'edifici Raixa de Mallorca.¹³⁶⁴

Tots aquests apol·los, estàtues de l'Antiguitat, frescos i reproduccions gràfiques Antonio Canova les conegué i li van servir de model per al seu Apol·lo, dit «aquell que es corona» (1782).¹³⁶⁵ En *I quaderni di viaggio* (1779-1780) Canova citava l'*Apol·lo*

¹³⁶¹ Consulteu els afers polític i el trasllat de Roma a Florència a la mort d'Isabel de Farnese a Boyer 1969, dins el capítol I; Haskell-Penny 1981, 187; Tittoni 1988, 39.

¹³⁶² Roettgen 1977, 152-153.

¹³⁶³ Debenedetti 2000, 260.

¹³⁶⁴ Cantarellas, 1992, 461.

¹³⁶⁵ Honour 1959, 225-226; Hubert 1964, 69, Honour 1969, 4 i Pavanello 1990-I, 8.

Belvedere com una peça d'obligada admiració per tot artista que acabés d'arribar a Roma. De fet, va ser la primera obra que ell va dibuixar: «*terminai il contorno dell'Apollo*». ¹³⁶⁶

A l'*Inventari* de 1837 de la Junta de Comerç figurava en la sala de models de guix com a «*pieza de los moldes de las Estatuas que existen en las Escuelas, 1 de la Estatua Apolo de Velvedere*». També, altres estàtues de l'Apol·lo «*a la Galeria de pinturas. Apolo con la Lira guarchini [i l'] Apolo i Tetis de Baye* » i a la «*Sala de Presidència en les Escoles de Belles Arts, làmina en ploma i una estatua de guix. Un Apolo perseguint les Neus[?]*», però tot i ser esmentades les obres no s'han localitzat. ¹³⁶⁷

L'any 1780 la Real Academia de San Fernando feia servir el model de l'*Apol·lo Belvedere* per optar al premi de la tercera classe de pintura en la prova de «*pensado*». ¹³⁶⁸

El 1789 Pasqual Pere Moles adquiria per a l'Escola de Barcelona el quadre de l'*Apol·lo* de Guercino, ¹³⁶⁹ un dels artistes de l'escola bolonyesa dels Carracci defensats per Azara com a mestre objecte de còpia de les seves obres. L'*Apol·lo* també fou utilitzat en el *Dessert* (a. 1804) de Damià Campeny com a al·legoria del Sol per a l'Ambaixada espanyola davant la Santa Seu. ¹³⁷⁰

El discurs de Joan Carles Anglès, pronunciat en l'acte de la Junta de Comerç el 14 de setembre de 1809 i llegit l'any 1810, elevava Mengs i Canova a la categoria de veritables déus per haver estat capaços d'interpretar l'Antiguitat i d'«*eclipsar las luces de todos los siglos*», ja que assoliren la perfecció en la bellesa. Més endavant Anglès

definia al déu: «*El Apolo es un cuerpo aéreo; no se distingue en él ningún vaso de los que contienen el licor de la vida, es todo divino, es un dios que no hace caso de la victoria que acaba de conseguir; y en sus piernas que exceden a la proporción conocida quiso su autor significar la velocidad con que el sol corre todo el hemisferio*». ¹³⁷¹



40. A. Canova, *Perseu triomfant* (1803). (MVAT)

Una altra obra d'Antonio Canova inspirada en l'*Apol·lo Belvedere* fou el *Perseu triomfant* (1802-1803) nomenat també el *Consolatore*. Assumí aquest nom perquè l'*Apol·lo* fou una de les

El tema recull el passatge de les *Metarmofosi* d'Ovidi, en el moment en què el déu, que no pot aconseguir Dafne, pren una tija del lloquer en què s'ha convertit la nimfa i s'hi corona com a símbol de possessió. Aquest *Apol·lo*, Canova l'oferí al seu protector el príncep Rezzonico, senador de Roma i nebot del Papa Climent XIII. Ovidi, I, 557-559, Pavanello 1990-I, 8.

¹³⁶⁶ Canova (1779-1780) 1959, 25 de novembre de 1779, 43.

¹³⁶⁷ *Inventari* 1837.

¹³⁶⁸ *Historia* 1994, de Juan Navarro fig. 113 inv. 1579/P, 137 i de Luis Vázquez fig. 114 inv. 1580/P, 138.

¹³⁶⁹ LAJ llibre num.12, 30/4/1789, 47; *Catálogo* 1833, sala 1a, núm. 8; *Catálogo* 1837 gal.núm. 31; *Catálogo* 1847 núm. 115; Fontbona-Durà 1999, 102-103.

¹³⁷⁰ Segons Cesare Ripa simbolitza els efectes de rejuvenir la Terra per la força solar. Cid 1992, 36.

¹³⁷¹ Ruiz y Pablo 1919, 293-377; Ainaud 1944 24.

escultures expropiades pel Tractat de Tolentino (1797) fins que s'aconseguí el seu retorn a Roma durant les primeres dècades del segle XIX.¹³⁷² El Perseu de Canova responia a la teoria de la imitació de l'Antiguitat pregonada per Winckelmann. Canova introduí alguna variació en el model, fent-ne una versió diferent, excelsa i d'acord amb la imitació ideal, és a dir una reinterpretació del model antic. L'obra se situa en el cim de l'analogia, elaboració complexa del prototipus lloat. Domina l'equilibri i introdueix el component de la dinàmica temporal, subtileza que s'observa en el front *corrugate* i el nas *frementi*, i en el contrast entre la relaxació dels músculs i la tensió del gir.¹³⁷³



41. Apol·lo Belvedere, (s. I-II d.C) (MVAT)

Aquest Perseu fou celebrat, però entre els elogis dels intel·lectuals romans, també s'aixecaren veus de protesta que, tot i que no pogueren atacar l'artista en l'execució ni en la seva perfecció, el van censurar conceptualment. Està clar que fou per part del cercle cultural nòrdic, a l'entorn dels defensors de Bertel Thorvaldsen, com ara Kark Ludwin Fernow,¹³⁷⁴ defensors de les formes més hieràtiques i rígides en la imitació del models antics.

L'*Antinoo* del museu Capitolino, restaurat per Cavaceppi, fou una altra escultura molt valorada pels estetes per la seva bellesa d'ambigüitat sexual, en què es ressalta la joventut «*E'un modo già lontano alla visione di vagheggiata perfezione che emana da una statua como l'Antinoo capitolino, scoperto nel 1733, [...] adatta a sedurre lo spettatore con un 'immagine di incontaminata perfezione e di ambigua bellezza quali poteva restituire solamente l'antichità*».¹³⁷⁵

Una altra versió de l'*Antinoo* fou la coneguda com l'*Antinoo Lateranense*, descoberta en les excavacions d'Òstia, avui al Museu Vaticà, restaurada per Antonio d'Este sota la direcció de Canova.¹³⁷⁶

En la sala de presidència de les Escoles de Belles Arts de la Junta de Comerç, hi consta inventariada una estàtua de guix de «*Lantino[sic]*».¹³⁷⁷

L'Acadèmia de San Fernando va fer servir dos tipus d'*Antinoo* com a model en les proves per optar a premi. Un d'aquests correspon a Santiago Fernández, segon classificat en les proves de *repente* de l'any 1758,¹³⁷⁸ de procedència desconeguda. No és el model de l'*Antinoo Belvedere* ni el *Capitolino*, però cal tenir-lo present en el cas que es trobi alguna

¹³⁷² Pinelli 1991, 29. Consulteu com es produí el traspàs d'obres de les ciutats italianes a París a García Portugués 2006-II, I, 665-673.

¹³⁷³ Pinelli 1991, 27-28.

¹³⁷⁴ Autor d'una monografia sobre Canova (1806). Pinelli 1991, 30-32.

¹³⁷⁵ Conti 1988, 196, il.núm. 111.

¹³⁷⁶ Conti 1988, 200, il.núm. 115.

¹³⁷⁷ BC AJC *Inventari* 1837.

imatge semblant en la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. A la figura li falta la mà esquerra, i el seu braç es recolza en un suport tapat amb una tela. Es presenta nu i en posició frontal, i el braç dret alçat està amputat des de la part superior del colze. Aquestes característiques formals recorden el *Germànic* conservat en la mateixa Acadèmia.¹³⁷⁹ L'altre model emprat en successives ocasions per l'Acadèmia madrilenya per a la prova de *repente* de l'any 1790 i 1799 fou l'*Antinoo Belvedere*.¹³⁸⁰

Per *Apol·lino* es coneix l'*Apol·lo de Médicis*, escultura petita d'1,41 metres d'alçada, una de les més admirades del final del segle XVIII. Fou trobada a Roma i traslladada a Florència el 1770.¹³⁸¹ La Real Academia de San Fernando l'utilitzà sovint en els concursos per atorgar premis als seus alumnes, per exemple fou proposat per optar al premi d'improvisació de l'any 1772. El guanyador fou Agustín Esteve i el futur col·laborador d'Azara, Buenaventura Salesa, obtingué el segon premi. Aquest model participà successivament en les proves de l'any 1787, 1796 i 1805.¹³⁸²

En els registres dels *Llibres dels Acords* i dels *Inventaris* de la Junta de Comerç, l'*Apol·lino* no hi figura, per tant és molt possible que fos una de les estàtues comprades per l'Escola sense cap mena d'identificació i incloses dins el conjunt de guixos i emmotllats que es van adquirir.

Mercuri, un altre déu de bellesa andrògina, fou més preuat pels valors associats a la prosperitat en el comerç i les arts que per la seva nuesa. En l'*Inventari* de 1837 de la Junta de Comerç hi registren dos mercuris. El primer com a «*pieza de los moldes de las Estatuas que existen en las Escuelas*» i el segon en la sala de models de guix, totes dues tenen pedestal.¹³⁸³ Tots dos corresponen al Mercuri que es descobrí l'any 1758 a les excavacions d'Herculà. Es representat nu, assegut i sense cap atribut «*el dios en descanso, parecía contener el aliento debido a sus recientes esfuerzos*».¹³⁸⁴

L'any 1781 La Real Academia de San Fernando demanava per a la prova de «*pensado*» de la tercera classe de pintura dibuixar el Mercuri d'Herculà, i per a la prova de



42. F. J. Alcántara, *Mercuri* (1784), exercici realitzat en l'Acadèmia de Madrid. (ARASF)

¹³⁷⁸ *Historia* 1994, fig. 45 minv.1526/P, 59.

¹³⁷⁹ Vegeu la procedència de l'original del Germànic a *Historia* 1994, 184.

¹³⁸⁰ *Historia* 1994, fig. 162 minv.1620/P, 185 de Rafael Esteve; fig. 160 minv.1621/P de Francisco Ortega, 185; fig. 199 minv.1651/P de Miguel Berdejo, 223; fig. 201 minv.1652/P de Manuel Caro, 223.

¹³⁸¹ *Historia* 1994, 130.

¹³⁸² *Historia* 1994, fig. 105 minv.1574/P, de Agustín Esteve, 129; fig. 107 minv.1575/P, de Ventura Salesa 130; fig. 150 minv.1611/P, Luis Fernández, 171; fig. 187 minv.1642/P, de José Rodríguez Rendón, 211; fig. 224 minv.1670/P de Joaquín Gallardo, 247, i fig. 226 minv. 1671/P de José Altarriba, 248.

¹³⁸³ *Inventari* 1837.

¹³⁸⁴ Haskell-Penny, 1990, 298, *Historia* 1994, 146.

«repente», el Mercuri jove alçant una bossa amb la mà esquerra. Aquest darrer s'ha atribuït a una tipologia d'època romana, ja que la figura duu un «clámide» i un «marsupio». L'any 1784 l'Acadèmia tornava a demanar el Mercuri d'Herculà, però aquesta vegada només per a la prova de «repente».¹³⁸⁵

A Barcelona, identificat com el *Mercuri de la borsa*, apareix inscrit dues vegades en l'*Inventari* de 1837, l'un en la secció d'estàtues de guix i l'altre classificat de «pieza de los moldes de las Estatuas que existen en las Escuelas, 1 Mercurio de la Bolsa».¹³⁸⁶ No obstant això, quan en el *Llibres dels Acords* es registra l'adquisició d'un Mercuri l'any 1795, no especifica si és l'Herculà, el de la bossa, o si es tracta d'un altre Mercuri.

La bellesa lligada a l'expressió idònia i la força muscular.

Una altra de les qualitats en les representacions antigues més admirada per Mengs i Azara fou l'expressió, aquesta capacitat dels artistes a saber contenir en les realitzacions els sentiments interns, passions angoixes i ires, sense malmetre la bellesa. Azara recollí de la literatura clàssica aquest valor estètic: «Virgilio nos representa á Laocoonte dando gritos, y lamentadose como un desesperado; pero Agesandro supo expresar todo el dolor, sin dañar la Belleza».¹³⁸⁷ També en les *Obras de Mengs* incloïa un comentari formatiu adreçat a l'artista, indicatiu d'on havia de buscar instruccions: «El que quiera instruirse á fondo de esta importante materia podrá ver lo que hay esparcido en las obras de Ciceron, Horacio, Plinio, Séneca, y Filóstrato, y sobre todo en el juicioso Quintiliano, con lo demas que recogió indigestamente, según su costumbre, Junio en el Tratado de la pintura de los Antiguos».¹³⁸⁸

La transcripció del parer de Mengs i Azara sobre la bellesa de l'expressió en l'escultura del *Laocoont* aporta una visió estètica sobre un dels temes més debatuts en aquest període: definir i classificar les diferències qualitatives entre el *Laocoont* i els seus fills,

«Quando un Artista, por exemplo, para expresar el dolor violento de una persona, la representa con un palmo de boca abierta, con los ojos desencajados y convulsos, y con todos sus músculos y miembros contraídos y alterados, copiará tal vez la Naturaleza fielmente; pero no espere hallar el aplauso de los entendidos: porque seguramente habrá hecho una cosa fea, no siendo posible alterar demasiado los músculos y , miembros, y conservar lo bello de sus formas. En el padre se ve un cuerpo

¹³⁸⁵ *Historia* 1994, 147 i 158-159.

¹³⁸⁶ *Inventari* 1837.

¹³⁸⁷ Azara 1780-a, text transcrit per Águeda 1989, 64.

¹³⁸⁸ Azara 1780-a, text transcrit per Águeda 1989, 80.

*entregado al tormento mas terrible; pero un alma fuerte y superior á su infortunio, como un escollo combatido de las olas. Los hijos, menos robustos, expresan mayor impresión de dolor; pero las partes de la boca y de los ojos, que vuelven al Padre como para pedir socorro, y es la Expresion que corresponde á su edad, exprimen su situacion, sin desfigurar la hermosura de sus cuerpos».*¹³⁸⁹

Per al món il·lustrat d'Azara, els grecs tenien el coneixement anatòmic precís per saber reproduir cadascuna de les passions internes de l'ànima.

Al grup del Laocoont, Winckelmann hi dedicà tot un estudi que porta per títol *Laocoonte. Sobre los límites de la pintura y la poesía*, publicat a Berlín, l'any 1766. Sobre aquesta estàtua també escriví tot un capítol titulat «Art in the Reign of Alexander the Great» en *The History of ancient Art Among the Greeks* (1764):

*«Laocoön is a statue representing a man in extreme suffering who is striving to collect the conscious strength of his soul to bear it. But his own suffering seems to distress him less than that of his children, who turn their faces to their father and shriek for aid; the father's feelings are visible in the sorrowful eyes, and his pity seems to float on them in a dim vapour. The expression of the face is complaining, but not screaming; the eyes are turned for help to a higher power. The struggle between the pain and the suppression of the feelings is rendered with great knowledge».*¹³⁹⁰

Aquest model escultòric fou adquirit per la Junta de Comerç l'any 1777.¹³⁹¹ És un dels exemplars més fàcils d'identificar de la col·lecció vaticana. La Real Academia de San Fernando l'utilitzà en la docència i sobretot com a exercici per optar a premi. Aquest fou el cas del concurs de pintura celebrat l'any 1784 en la categoria de «tema de pensado». Es demanava dibuixar l'estàtua del *Laocoont* que especificava «de l'Acadèmia», justament poc temps després que fossin editades les *Obras de Mengs* i per tant exemple del ressò d'aquest llibre en triar aquest model. L'any 1799 fou novament seleccionada per al concurs de la tercera classe, i per a la prova de «*pensado*» es repetí el tema del grup.¹³⁹²

José Nicolás de Azara considerà el *Laocoont* una meravella, però lamentava la manca de delicadesa en la



43. J. Ginés, *Laocoont* (1784) exercici realitzat a l'Acadèmia de Madrid. (ARASF)

¹³⁸⁹ Azara 1780-a, 81, text transcrit per Águeda 1989, 81.

¹³⁹⁰ Text de Winckelmann del capítol «The Essential of Art», transcrit per Howard 1990, 173-174. Hem triat aquesta versió anglesa per ser l'estudi de l'especialista més reconegut en la interpretació estètica de Winckelmann.

¹³⁹¹ LAJ, llibre núm. 6, 1777, 281.

¹³⁹² *Historia* 1994, 157-159 i 223.

configuració escultòrica dels fills.¹³⁹³ Així, testimoniava el seu parer sobre la bellesa i la gràcia, prototipus del bon gust de finals del segle XVIII; posava en relleu unes obres de l'Antiguitat i les comparava amb d'altres d'un nivell escultòric inferior.

Sembla ser que l'Escola tenia un *Laocoont* d'enormes dimensions en guix, el qual no servia de model perquè no era factible traslladar-lo a les classes.¹³⁹⁴ D'altra banda, l'escultor Antoni Solà pronuncià un discurs en l'Accademia di San Luca l'any 1838 titulat «*Sull'espressione nelle opere di Belle Arti*», i es basà en aquest model per la seva bellesa de l'expressió continguda. Així perpetuava aquest valor estètic en el decurs del segle XIX.¹³⁹⁵

El semidéu Hèrcules fou un altre model apreciat per la bellesa del seu cos musculat i per la força que desprenia en les seves empreses. Associat als lluitadors, fa prevaldre la força i l'anatomia d'home madur enfront de l'aspecte juvenil dels Apol·lo i d'altres figures andrògines de l'Antiguitat.

La representació de l'Hèrcules per excel·lència fou el Farnesi del Museu Nazionale de Nàpols.¹³⁹⁶ Tenim un exemple en l'*Hèrcules* ubicat en el passeig de Sant Joan de Barcelona (c. 1802) de Salvador Gurri. Altres referències trobades a la Llotja són tardanes, relacionades amb les obres de Damià Campeny,¹³⁹⁷ però creiem que es va fer servir aquest model des de l'inici de l'Escola, probablement consta entre les peces que inicialment foren registrades amb el nom genèric d'estàtua antiga. Referma la nostra hipòtesi el fet que la Real Academia de San Fernando utilitzés aquest model en diverses ocasions. El 1754 es demanava: «*Dibuxar la grande Estatua del Hércules Farnesio, que está en la Academia*» i el 1772 «*el Hercules grande de Glicon Ateniese, que está en el patio de la Academia*», i van ser-ne premiats Agustín Esteve i Buenaventura Salesa.¹³⁹⁸

El discurs de Joan Carles Anglès sobre l'ensenyament del dibuix, pronunciat el 15 de setembre de 1809 i llegit en l'acta de la Junta de l'any 1810, confirma la presència de l'Hèrcules Farnese en les classes de l'Escola de Barcelona: «*Mirando el Hércules Farnesio en que el vulgo ve solamente un hombre fuerte y robusto, han visto ellos [els antics i ara Mengs i Canova considerats professors i filòsofs] una alegoria perfecta de la robustez personificada en la configuración de un toro[...] tristeza pintada en sus ojos [...] afligir un heroe obligado por el destino [...] han visto en la agilidad de sus piernas*

¹³⁹³ Azara 1780-b, II, 24.

¹³⁹⁴ Carrera 1957, 65.

¹³⁹⁵ Barrio 1966-II, 59.

¹³⁹⁶ Meulen 1995 fig. 32.

¹³⁹⁷ *Inventari* 1837, en el dipòsit de models de guix, «*un molde Hercules Farnesio de Campeny*», i classificat com a «*pieza de los moldes de las Estatuas que existen en las Escuelas, 1 de la Estatua, Hercules Farnesio, copia de Campeny*».

¹³⁹⁸ *Historia* 1994, fig. 31 n.inv.1512/P de Domingo Alvarez, guanyador de la prova, 47, i fig. 104 n.inv.1572/P d'Agustín Esteve i fig. 106 n.inv.1573/P de Ventura Salesa, 129.

*un heroe dispuesto a correr el mundo para exterminar los monstruos que le oprimían y hacer feliz a la humanidad».*¹³⁹⁹

El patrimoni glíptic d'Azara proporcionà altres identificacions i aportà noves idees interpretatives del famós *Tors de Belvedere*, que el van desvincular del cos del *Laocoont*. Entre les seves gemmes hi havia en «*Pasta antigua, en la que magistralmente se vé ejecutado en hueco á Hércules, sentado, apoyando la diestra en la espada, y con la siniestra tiene la vaina de aquella y delante la clava; está sentado sobre la piel del leon Nemeo*». Amb aquesta descripció, Azara associava l'Hèrcules al *Tors de Belvedere* i, per tant, donava l'opció que fos restaurada d'acord amb el gravat de la seva gemma.¹⁴⁰⁰ Ennio Quirino Visconti també se sumà a la restauració del tors com ara el d'Hèrcules, però defensava que fos reconstruït sobre la base d'una ametista amb la representació d'*Ercoles i Iole*.¹⁴⁰¹

D'entre les representacions de Júpiter, per acostar-nos a aquest model hem triat el *Júpiter i Ganimedes* de Mengs, obra il·lustrativa de les dificultats d'atribuir correctament les obres en aquest període i posteriors. Durant molt de temps es pensà que aquest grup pictòric de la Galleria Nazionale (Palazzo Corsini) obeïa a una còpia italiana del segle XVI provinent de la Farnesiana. En els anys cinquanta del segle passat s'identificà com una pintura de Mengs, gràcies a la reedició dels textos d'Azara de les *Opere di Mengs* (1783).¹⁴⁰²

Winckelmann, el gran admirador de l'obra de Mengs, considerava el *Júpiter i Ganimedes* i el *Parnàs* de Villa Albani les pintures que aglutinaven amb més perfecció l'esperit de la classicitat antiga.¹⁴⁰³ Arribà a creure que el *Júpiter i Ganimedes* fou un fresc antic restaurat per Mengs, reproducció del fresc en *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, 1764, gravat i dissenyat per Giovanni Battista. Winckelmann l'acceptà com a autèntic i no detectà el frau de Casanova, en el qual es va veure implicat el pintor mateix.¹⁴⁰⁴

Si es compara aquesta obra amb d'altres de l'Antiguitat, per exemple el fresc, gravat i publicat en *Le pitture antiche d'Ercolano* (1757), on hi ha la figura de *Marsyas i Olimpus*, els paral·lelismes de la composició i la relació entre l'home de gran mida i el noi pubertal i nu és quasi idèntica. Així mateix hem trobat el seu paral·lelisme formal de

¹³⁹⁹ Transcrit per Ruiz y Pablo 1919, 293 i 299-377, i Ainaud 1944, 12-15 i 24.

¹⁴⁰⁰ Castellanos 1849-1850, 492-495; transcrit per Cacciotti 2003, doc. IV, núm. 14.

¹⁴⁰¹ Visconti 1782-1807, II, tav. X, 16-19.

¹⁴⁰² Azara 1783, LXXXIX; Pelzel 1972, 301.

¹⁴⁰³ Pelzel 1972, 302.

¹⁴⁰⁴ Aquesta és la nostra síntesi de la relació entre Winckelmann, Casanova i Mengs i el frau d'aquesta pintura per haver-se considerat pròpia de l'Antiguitat. Aquest tema l'hem tocat en els capítols dedicats als llibres de viatges i tractats estètics per descobrir la paternitat d'una obra, basat en l'estudi de Pelzel 1972, 300-315.

Júpiter i Ganímedes amb la representació de *L'educació d'Aquil·les en la música*, del segle I d.C. (Nàpols, Museu Nazionale).¹⁴⁰⁵ Altres

obres poden ser comparades, com ara el dors de l'*Apol·lo Belvedere* amb la postura de Ganímedes, i el Júpiter, amb el *Júpiter i Cupido* de Villa Farnesina, obra de Rafael.¹⁴⁰⁶

Mario Praz plantejà la hipòtesi que Winckelmann quedà impressionat davant la joventut del Ganímedes, la qual fou associada amb un baix relleu de Villa Albani, ara



44 i 45. A. R. Mengs, *Júpiter i Ganímedes* (a. 1761) (Roma, Palazzo Barberini) i *L'educació d'Aquil·les* del s.I d.C. (Nàpols, M. Nazionale)

conegut com a Hermes.¹⁴⁰⁷ Així mateix considerarà la gràcia del Ganímedes una de les figures més belles que havien sobreviscut de l'Antiguitat, comparables estèticament amb el *Laocoont* i l'*Apol·lo Belvedere*, posseïdora de la puresa de les peces més genuïnes d'acord amb el gust per al món grec. També fou valorada pels pintors Joseph Marie Vien o Jean Baptiste Greuze ja que concordava amb l'estil pseudoclassic amb reminiscències del rococó.¹⁴⁰⁸ L'estil de Mengs en el *Júpiter i Ganímedes* és present en moltes de les seves obres i en les reproduccions que realitzà de les pintures trobades en Villa Negroni, fins i tot en la de l'*Apol·lo al Parnàs*.

La imatge de Zeus presidí en nombroses ocasions la plèiade de déus, semidéus i personatges il·lustres que configuraven tot un corpus de protectors de les arts i del comerç i, per tant, simbolitzaven la prosperitat. Per això, fou una temàtica recurrent representada en les voltes dels salons principals dels palaus i residències europees, però també en els catalans, pel seu valor al·legòric.

Neptú, per les seves connotacions de protector i sobirà del mar i dels cabals d'aigua dolça fou àmpliament representat a Catalunya. Aquest déu no sols era el protector del comerç marítim, sinó també de la riquesa dels territoris de l'interior a través de les canalitzacions de rius i recs, i per tant presidí moltes fonts.

El *Código de la Costumbres Marítimas de Barcelona* d'Antoni de Capmany, patrocinat per la Junta de Comerç, conegut com el *Libro del Consulado*, s'il·lustrà amb vinyetes i làmines de temes que defensaven els interessos econòmics de Catalunya. Per exemple, la làmina amb la tríada de Temis, Neptú i Mercuri amb el Llibre a les mans, obra

¹⁴⁰⁵ Fernández 2001, 51.

¹⁴⁰⁶ Consulteu el treball comparatiu de les obres a Pelzel 1972, 308-309.

¹⁴⁰⁷ Hipòtesi establerta per Mario Praz, Praz 1958, 47, recollida per Pelzel 1972, 309, n. núm. 64.

¹⁴⁰⁸ Pelzel 1972, 306.

original de Luis Paret i gravada per Pasqual Pere Moles (1791), transmetia la idea de potenciar el comerç marítim amb Amèrica i l'Orient Proper.¹⁴⁰⁹

La Junta de Comerç també va promoure la rehabilitació i la decoració de l'edifici de Llotja. En conjunt l'any 1802 rebé un fort impuls amb motiu de l'arribada dels reis a Barcelona. En el pati de l'edifici s'ubicaren en els nínxols dels vèrtexs les escultures dels quatre continents, de Francesc Bover i Manuel Oliver, i una gran font de Nicolau Traver presidida per Neptú, que representava el domini de les aigües per proporcionar el bon comerç marí de Catalunya amb els continents.¹⁴¹⁰ El Neptú anava acompanyat de dues nereides d'Antoni Solà, divinitats que proporcionaven calma en la mar.

D'entre les nombroses fonts erigides amb la representació del Neptú destaquen la de Joan Enrich (1742-1795), col·locada en el desaparegut passeig del Prado Catalán, a prop de la Duana Nova.¹⁴¹¹ La que hi havia instal·lada davant el Teatre de les Comèdies, a la part baixa de les Rambles, coneguda com la *Font del Vell* (1817-1818) pel déu que descansava en una de les fornícules.¹⁴¹² La patrocinada per la Junta de Comerç, el *Neptú* (1825) d'Adrià Ferran Vallès (1774-1842), col·locat en la font del moll de la Riba de Barcelona.¹⁴¹³ La font del Neptú de la plaça del Rei d'Igualada (1832), de Damià Campeny, construïda amb motiu de la inauguració de la conducció d'aigües des del poble de l'Espelt. Un altre déu marí del mateix escultor és el conegut com «*El Xato*», (1816) ubicada ara a la plaça de Sants després d'haver patit diversos trasllats.¹⁴¹⁴ Respon a la tipologia dels déus protectors de rius, com ara el *Nil* del Vaticà.

A causa de la freqüent presència del model del Neptú en l'escultura catalana, tot i que no consta com a tal en les fonts documentals de la Junta de Comerç, l'hem d'incloure dins d'aquest conjunt imprecís d'obres enviades des de Roma.

Les característiques especials del món bàquic.

Bacus, els faunes, les bacants i les dansarines configuren tot un món de caràcter festiu i bucòlic. Les representacions d'aquest univers bàquic és molt freqüent sobretot en la pintura de les vil·les romanes. Així, la preeminència de les troballes escultòriques es va

¹⁴⁰⁹ Capmany 1791, 1, reproduïda per Subirana 1990, 230.

¹⁴¹⁰ *Catálogo* 1837; Vélez 2001, 63 i 68.

¹⁴¹¹ Triadó 1998, 114.

¹⁴¹² Projectada per l'arquitecte militar Pere Serra i Bosch, amb figures mitològiques esculpides per Josep Ferrari Català. Són dos germans, Bartomeu i Josep, els quals es dedicaren principalment a la talla d'imatges religioses, Subirachs 1998, 134.

Salvador Gurri coronà la font amb una Minerva, l'al·legoria de la Barcelona industrial. Carreras 1916, I, 778-779, n.2084; Cid 1961-I, 113; Navascués 1993, 169; Subirachs 1998, 134; Fernández 2004, 532.

¹⁴¹³ Ho col·laborà un deixeble de Gurri, Celdoni Guixà Alsina (1787-1848). Ara a la plaça de la Mercè, vegeu el seu destí de la font a *Barcelona* 1986, 53.

¹⁴¹⁴ *Barcelona* 1986, 71.

veure equilibrada amb aquestes frescos que van incrementar el nombre de models en el mercat col·leccionista.

El caràcter lasciu i les expressions de luxúria i dolçor del Bacus descrits per Winckelmann¹⁴¹⁵ tingué una gran acceptació dins el món acadèmic perquè oferien moviment, expressió i cossos nus. Aquests tres factors feien atractiu el personatge de Bacus, ja que es prestava a adoptar qualsevol actitud, i, en conseqüència tingueren molta difusió amb una gran quantitat de models sobre el mateix tema.

A l'*Inventari* de 1837 de la Junta de Comerç, el Bacus figurava classificat com a «pieza de los moldes de las Estatuas que existen en las Escuelas, 1 de la Estatua Baco i Sileno [i] 1 Baco de la Tasa».¹⁴¹⁶ El primer Bacus l'hem relacionat amb el *Sileno* que la Real Academia de San Fernando demanà l'any 1787 per a la prova de «pensado» de pintura: «Dibuixar el Fauno abrazado por el niño que hay en la Academia».¹⁴¹⁷ Aquest *Bacus i Silé* també fou identificat com a Bacus i Apol·lo, un guix atribuït a Damià Campeny i vinculat amb la còpia romana hel·lenística de l'Escola de Lisipo.¹⁴¹⁸ Les darreres recerques l'identifiquen com el *Bacus i Apol·lo; Apol·lo i el jove Silé; i Bacus i el faune*.¹⁴¹⁹

El segon model registrat a l'*Inventari* és el *Bacus de la tassa*, del qual no hem localitzat cap referent de l'Antiguitat. Sí hem trobat del «*Bacus jove*» que feien servir a la Academia de San Fernando per a la prova de «pensado» de l'any 1769, en comptes de la tassa porta un raïm enlairat, també conegut com «*el Bacus de Tarragona*», ja que es localitzà en aquesta ciutat,¹⁴²⁰ allunyat de l'aspecte robust del *Bacus Borghese* del segle II d.C.

Els faunes foren uns altres models especialment atractius per les formes del cos i les contorsions anatòmiques. Van ser representats de festa, ballant o patint somnolència èbria; en aquest cas la relaxació dels músculs adquirien una importància cabdal com a treball formatiu en escoles i acadèmies.

Entre els faunes destacà el *Faune Barberini* restaurat per Vincenzo Pacetti, avui a la Gliptoteca di Monaco. Fou gravat per Giovanni Volpato i Raffaele Morghen i reproduït en llur publicació dels *Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle arti* (Roma, 1786).¹⁴²¹ Aquesta

¹⁴¹⁵ Winckelmann 1764, 161; Pelzel 1972, 307.

¹⁴¹⁶ *Inventari* 1837.

¹⁴¹⁷ Guanyat per Luis Fernández Piedra amb un Bacus als braços de Silé. *Historia* 1994, fig. 149 n.inv.1609/P, 170.

¹⁴¹⁸ *Historia* 1994, 169; Vélez 2001, 45.

¹⁴¹⁹ Riera i Mora 1992-II.

¹⁴²⁰ Rebé aquest nom perquè fou localitzat en aquesta ciutat. *Historia* 1994, fig. 94 n.inv.1564/P, i fig. 96 n.inv. 1566/P de Fernando Selma i de Juan Simón Blanco, 120.

¹⁴²¹ Rossi 1981, il.44.

relació de models mantingué la seva vigència durant el segle XIX, i es va reeditar a Milà el 1831. A Espanya circulà la versió traduïda al castellà patrocinada per la Real Academia de San Luís de Saragossa, sense datar. Azara hi va contribuir amb un nou faune trobat a Villa Negroni (1777) «*hace muchos meses que hago yo en la villa de negroni, una famosa estatua de un Fauno, perfectamente conservada*»,¹⁴²² que podria ser el mateix faune restaurat i reproduït en gravat pels seus col·laboradors.

Un altre faune famós fou el conegut *Faune de Praxíteles* del Museu Capitolino. La Real Academia de San Fernando el proposà com a prova d'improvisació de l'any 1778.¹⁴²³

Tot i així, el més conegut entre tots ells fou el *Faune dels címbals* o *Faune dels platets* de la Galeria dels Uffizi a Florència.¹⁴²⁴ L'Escola barcelonina adquiria aquesta obra l'any 1782,¹⁴²⁵ i era el model demanat per a la prova de gravat «*de repente*» de l'any 1796, en la qual s'havia de dibuixar: «*la estatua de faulo de los platos*».¹⁴²⁶ A l'*Inventari* de la Junta de 1837, surt registrat aquest faune en diverses ocasions, en la sala de models de guix



46. E. Rubián,
*Faune tocant els
címbals* (1802).
(ARASF)

i en la secció d'estàtues de guix (antiga) com «*el Fauno de los Platos*» i com a «*pieza de los moldes de las Estatuas que existen en las Escuelas, 1 de la Estatua de Fauno de los platos*».¹⁴²⁷

La Real Academia de San Fernando també trià aquest model en la formació i en els concursos per optar a premis, com el de l'any 1802, en el qual es sol·licitava per a la prova de rapidesa dissenyar l'estàtua del «*Fauno de los Albogues*».¹⁴²⁸

Les representacions femenines de bacants, dansarines, i algunes deesses vinculades a la prosperitat agrícola formaren part d'aquesta cort del déu Bacus. El model de les bacants s'introduí en el món acadèmic espanyol gràcies a la iniciativa d'Azara, que va fer reproduir en marbre dues bacants de la col·lecció del comte Fede per guarnir l'entrada del Palau d'Espanya.¹⁴²⁹ El 2 de juny de 1789 l'ambaixador posava al corrent de l'estat d'aquest treball al comte de Floridablanca. L'havia encarregat a Pascual Cortés amb la finalitat d'estimular-lo positivament en el seu desenvolupament artístic. Així mateix, aquestes peces triades per Azara per la seva bellesa compliren la missió de donar a conèixer a Espanya aquest model antic.¹⁴³⁰

¹⁴²² Carta d'Azara a Roda del 13-XI-1777 transcrita a *Azara-Espíritu* [1768-80] 1846, 129-139; Castellanos 1849-1850, I, 156.

¹⁴²³ *Historia* 1994, fig. 116 n.inv.1582/, i fig. 115 n. inv. 1581/ de Luís Vázquez i de Juan Navarro, 138.

¹⁴²⁴ Meulen 1995, núm. 9.

¹⁴²⁵ LAJ, llibre núm. 9, 1782, 76.

¹⁴²⁶ LAJ, llibre núm. 13, 1796, 520.

¹⁴²⁷ *Inventario* 1837.

¹⁴²⁸ *Historia* 1994, 234-235.

¹⁴²⁹ AEES, llig. 360, f.6, carta d'Azara al comte de Floridablanca transcrita a l'apèndix documental núm.

34.

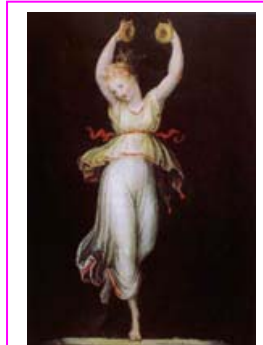
¹⁴³⁰ AEES, llig. 237 i 238, 4/3/1788 i 2/6/1789; AHN, llig.3914; Jordán 2000, 67; Cacciotti 2001, 183 i

Damià Campeny realitzà la seva versió de la Bacant, també denominada Flora o Talia: un bust guarnit amb garlandes vegetals i florals, amb expressió de malenconia. L'obra fou realitzada durant la seva estada a Roma i la va portar a Barcelona al seu retorn. No va ser exposada a l'Escola fins al 1825. En el Memorial presentat per l'escultor a Ferran VII, amb l'objectiu de prorrogar la seva pensió i obtenir el títol d'escultor de cambra, el català l'anomenava *Flora*, i quan la cedí a la Junta, *Talia*.¹⁴³¹ El bust manté alguns paral·lelismes formals amb la còpia d'una escultura romana coneguda com a *Talia*, publicada per Ennio Quirino Visconti en *Le Opere - Il Museo Pio Clementino* (1818).¹⁴³²

Les dansarines constituïren un dels models antics de la cort bàquica més reproduïts arreu d'Europa per la seva gràcia i elegants moviments. Winckelmann inclogué en *Geschichte der Kunst* (1764) la làmina gravada de les *Dancing Maenads* trobades en les excavacions d'Herculà, junt amb el tema de l'*Education of Erechtheus*. Foren molt cèlebres i distingides per dur uns vestits ajustats al cos que mostraven la seva anatomia. Van ser catalogades com a: «"Etrurian" drapery led him to conclude [Winckelmann] that they were the "oldest of all ancient paintings," the Athena-Erechtheus group and the dancing Maenads». ¹⁴³³ L'origen de la imatge de la Danzatrice també s'ha relacionat amb la que es trobà al *cubiculum* de Villa Cicerone, la qual passà a decorar la volta de la tercera estança a Villa Albani.¹⁴³⁴

A la col·lecció d'Azara figurava una obra amb el tema de la Dansarina grega de Mengs, la qual sembla ser que fou subhastada a París l'any 1811.¹⁴³⁵

Els frescos d'Herculà inspiraren Canova per esculpir les imatges de les dansarines com a *divertimenti*, d'aquest tema primer sorgiren les pintures del temple de la *Danzatrice* i la *Danzatrice con i cembali* (1798-99), conservades a la Gliptoteca de Possagno.¹⁴³⁶ Més endavant presentà les versions d'aquestes ballarines en marbre: la *Danzatrice on la mani sui fiachi* (1806), la *Danzatrice col dito al mento* (1809) i la *Danzatrice con i cembali* (1809), entre altres.¹⁴³⁷



47. A. Canova, Dansarina tocant els cimbals (1798).

Inspirant-se en les dansarines trobades en les pintures herculanenses, Mengs les inclogué en una de les reinterpretacions de l'Antiguitat clàssica més celebrades: el *Parnàs* (1761) de Villa Albani. En la pintura apareixen «dos danzarinas que representan un

192 n.61.

¹⁴³¹ Pardo Canalís 1950, 4 i Cid 1992, 58.

¹⁴³² Visconti 1818-1822, t. I, 180, 185 i lám. XVIII.

¹⁴³³ Pelzel 1972, 305-306.

¹⁴³⁴ Debenedetti 2000, 258.

¹⁴³⁵ Contreras 1959, 20, carta 1; Jordán 2000-II, 83-84, n. 47.

¹⁴³⁶ Canova (1779-1780) 1959, 4/6/1780, 127-128; text transcrit per Bassi 1959, 137.

gracioso paso de baile, normalmente practicado en nuestras contradanzas». Mengs, i Canova, foren els millors intèrprets de l'Antiguitat, recordem que per al grup de *l'Amor i Psique* l'escultor «se inspiró en el fresco de un Fauno y de una Bacante reproducido en la Antichità».¹⁴³⁸

L'escultor danès Bertel Thorvaldsen realitzava la seva versió de les ballarines en la *Danzatrice Torlonia* (1838-1840), la *Danzatrice Estehazj* (1817) i la *Giovinetta danzante* (1837).¹⁴³⁹

A Catalunya arribà la versió canoviana de la Dansarina amb les mans a la cintura,¹⁴⁴⁰ relacionada amb un esbós de Damià Campeny de la col·lecció Casellas. Encara que Anna Riera ha establert paral·lelismes formals amb el marbre de la *Diana caçadora* de la Llotja,¹⁴⁴¹ creiem que obeeix a un altre model més en la línia de les dansarines, ja que la posició de les cames és molt semblant a la de les pintures al tremp de Canova. Tot i així, estem d'acord en el fet que l'esbós és una assimilació de les formes artístiques estèticament en apogeu a Roma. Campeny no va ser aliè a aquestes representacions neoclàssiques canovianes i als frescos trobats de l'Antiguitat clàssica, i donà la seva pròpia versió en la *Dansarina* i en la *Diana caçadora*. Un altre exemple el tenim datat el 1832, quan Campeny esculpí en baix relleu una colla de dansarines agafades de la mà al voltant de la columna de la font del Neptú a la plaça del Rei d'Igualada.



48, 49, 50 i 51. *Menades* (s.I a.C.) (Florència, Uffizzi); A. Canova, *Dansarina* (1778) (Possagno, Gliptoteca); A. R. Mengs, fragment de *l'Apol·lo al Parnàs* (1761), i D. Campeny, *Dansarines* en la font del Neptú a Igualada (1832).

¹⁴³⁷ Malamani 1911, 163; Argan 1968-1969, 131; Apolloni 1999, 37.

¹⁴³⁸ Bayardi (1755) 1789, vol.I, il.17 i 15 respectivament; Praz (1939) 1974, 91.

¹⁴³⁹ Thorvaldsen 1989, 20.

¹⁴⁴⁰ Una de les escultures que en principi anava destinada a la casa del Labrador a Aranjuez. Projecte frustrat pels esdeveniments polítics: l'abdicació de Carles IV, l'ocupació francesa i la pujada al poder de José Bonaparte. Vegeu la gènesi i nou destí de les obres a Honour 1972, 226 i 665, i Jordán 1995, 33-35.

Les representacions femenines: Venus i Diana.

La bellesa de la figura femenina no fou un dels models més atractius pels il·lustrats alhora de representar i descriure la bellesa ideal, sobretot si es compara amb l'amplia gamma de la nuesa masculina descrita en els textos i en el gran nombre de models reproduïts. Dins d'aquesta classificació, a més de les dansarines, entre les més sol·licitades pel seu moviment elegant en el gest i les seves formes del cos, sobresortiren la Venus, especialment la *Venus Medicea*, i la *Diana Caçadora*, quasi sempre en actitud sobtada en els banys amb les nimfes.

Les representacions femenines van interessar els acadèmics i mecenes, més pel seu vessant al·legòric de protecció que pel seu aspecte formal. Per exemple, les minerves, associades a la guarda d'una ciutat, o Ceres i Flora i les seves variants, com a proporcionadores de benestar i de prosperitat en l'agricultura i el comerç, foren deesses utilitzades i reproduïdes en termes al·legòrics i històrics¹⁴⁴² abans que com a paradigma de la seva bellesa corporal. A mesura que avançà el segle XVIII, i sobretot a l'inici del segle XIX, uns altres personatges femenins pujaren al pedestal del protagonisme: Níobe, Lucrecia i Cleòpatra, entre altres, models apreciats pel seu caràcter heroic i moralitzador.

Azara aportà nous models de Venus aconseguits en l'excavació a Villa Negroni (1777). En els frescos, la Venus fou un dels temes principals junt amb altres déus de l'Antiguitat.¹⁴⁴³ Concretament, el *Bany de Venus*, la *Venus i Adonis* i la *Venus i els cupidos*, reproduïdes per Mengs sota el patrocini del diplomàtic, foren models decoratius recreats en un gran nombre de salons anglesos seguint la moda del moment.¹⁴⁴⁴ Una altra Venus molt elogiada a Roma fou l'estàtua de marbre d'Azara descoberta a la Villa Esquilino Adriano (1779) i restaurada per Mengs: la «[...] *statuetta forma ora uno de' piu belli ornamenti del gabinetto del Cavaliere di Azzara Ministro di Spagna, ed ognuno può vederla*».¹⁴⁴⁵ Segons diu el mateix Azara, Mengs se n' enamorà, manifestà que no havia conegut tanta gràcia i delicadesa en cap peça de l'Antiguitat, i s'oferí a incorporar-li les cames.¹⁴⁴⁶

No obstant això, la Venus més coneguda fou la *Venus de Médicis*, deessa nua acompanyada d'un dofí als peus. És una interpretació de la famosa *Venus de Cnido* de

¹⁴⁴¹ MNAC/DGD/27244/D, *Col·lecció* 1992, 141-142 (Riera i Mora).

¹⁴⁴² Howard 1990, 174.

¹⁴⁴³ Pietrangeli 1972, XLVIII-XLIX.

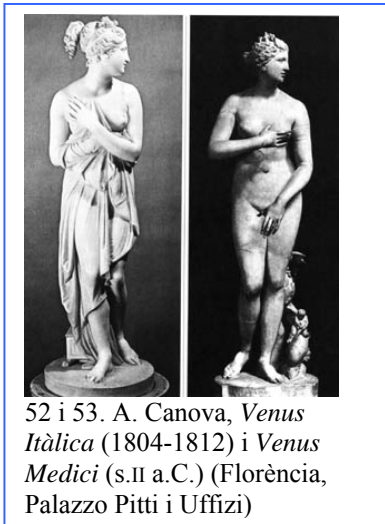
¹⁴⁴⁴ Els col·leccionistes anglesos es van sentir atrets per l'estil de Mengs, concretament pel seu classicisme moderat o academicisme amb efectes: «*The British preference for an academic style, adorned with rhetorical effects but classically moderated, encouraged the emergence of an ideal of taste which was in many respects identical with what is now called Neo-Classicism*». Rottgen 1993, 9.

¹⁴⁴⁵ *Antologia* 1779-80, v. VI, artículo VIII, 252.

¹⁴⁴⁶ Azara 1780-a, XXXV, i Azara 1780-b, II, 44; Castellanos 1849-1850, I, 166.

Praxíteles, a la qual s'afegiren els braços i un cupido sobre el dofí en posteriors restauracions. Winckelmann l'aprecià especialment per estar dins els paràmetres de bellesa per la seva raritat: «*The Medici Venus resembles a rose which, after a lovely dawn, unfolds its leaves to the rising sun, passing from an age wick is hard-like fruits before their perfect ripeness - into another; the animal begins to dilate, the breasts to enlarge more than in tender maidens*».¹⁴⁴⁷

L'any 1753, per atorgar el premi de pintura de la tercera classe en la prova de «repente», la Real Academia de San Fernando demanà «*dibujar la Venus por el Modelo*». El guanyador fou Mariano Salvador Maella,¹⁴⁴⁸ un dels futurs fidels seguidors de l'estètica de Mengs. L'any 1769 es tornava a proposar el mateix tema per a la mateixa prova, però, en aquesta ocasió, s'especificà que s'havia de dibuixar l'estàtua de la *Venus de Médicis* que hi havia a l'Acadèmia.¹⁴⁴⁹



52 i 53. A. Canova, *Venus Itàlica* (1804-1812) i *Venus Medici* (s.II a.C.) (Florència, Palazzo Pitti i Uffizi)

L'Escola Gratuïta de Dibuix disposava d'aquesta Venus. L'Arxiu de la Junta de Comerç en registrà algunes: una en la sala de models de guix; una altra de guix en la sala del natural; una altra classificada de «*pieza de los moldes de las Estatuas que existen en las Escuelas, 1 de la Estatua Venus de Medicis*» i com a estàtues amb pedestals, la «*Venus de Canova*», que podria ser una còpia de la seva interpretació de la *Venus Medicea* en la *Venus Itàlica*.¹⁴⁵⁰ El mateix Arxiu la té classificada com a «*pieza de los moldes de las Estatuas que existen en las Escuelas, 1 Torso del Venus*». Tot i no haver trobat cap

exemple d'aquest tors en el catàleg de la Real Academia de San Fernando, creiem que es tracta de la *Venus de Cirene* de les termes romanes.

El guix de la *Venus ensenyant a Cupido a tirar l'arc* (1819) d'Antoni Solà fou tramès de Roma l'any 1820. Aquest grup va ser premiat i gratificat per la Junta de Comerç en la distribució dels premis del 10 de juny de 1822, i va passar a engrossir el patrimoni de l'Escola: «*La Galería de estatuas se ha aumentado igualmente con la de Orestes que perseguido de las furias se refugia al templo de Apolo, y con un grupo de Venus y Cupido en ademán de disparar el arco; originales remitidos de Roma por el pensionado de la Junta D. Antonio Solá*»,¹⁴⁵¹ avui desaparegut de l'Escola.

¹⁴⁴⁷ J.J.Winckelmann, «The Conformation and Beauty of the Female Deities and Heroines» en *The History of ancient Art Among the Greeks* (1764), vol. V, 2; transcrit per Howard 1990, 174.

¹⁴⁴⁸ *Historia* 1994, 37-38.

¹⁴⁴⁹ *Historia* 1994, 120.

¹⁴⁵⁰ *Inventari* 1837.

¹⁴⁵¹ AJC L.XXII, bis 467, 5, inventari 1821, Premis 1822; Catálogo 1847, núm. 22; Riera i Mora 1994,

Diana o *Artemis* fou un altre model molt comú i apreciat en aquest període interessat en la recerca de l'Antiguitat clàssica. Era representada com a Diana Caçadora o bé envoltada de nimfes, sobretot quan Acteó la sorprèn en el bany, així l'artista justificava la nuesa i la sinuositat dels contorns femenins del model.

L'any 1801, Damià Campeny va remetre tres baix relleus, entre els quals hi havia la *Diana sobtada en el bany per Acteó*, amb la finalitat d'aconseguir una pròrroga de la pensió.¹⁴⁵² Aquest baix relleu rebé els elogis de Canova, segons escriví Josep Arrau en la *Necrològica* de l'escultor català: «Canova, el escultor célebre de aquella época, al contemplar esta obra prematura de Campeny fue



54. D. Campeny, *Diana sobtada en el bany per Acteó* (1801). (RACBASI)

agradablemente sorprendido, como lo fueron todos los artistas que brillaban entonces en Roma; y desde aquel momento fue su protector, su émulo, no su rival». ¹⁴⁵³ El tema tret de *Les Metamorfosis* d'Ovidi obtingué un gran ressò a l'Escola i la Junta, satisfeta pel treball de l'escultor, va trametre guixos i emmotllats de l'obra a les acadèmies de Madrid, València i Saragossa i a l'Escola de Palma.¹⁴⁵⁴

L'any 1808 Campeny enviava a la Junta la *Diana Caçadora* junt amb altres obres,¹⁴⁵⁵ per preparar el seu camí de retorn a Barcelona. La tramesa es truncà perquè va coincidir amb la proclamació de Josep I.¹⁴⁵⁶ No obstant això, van ser lliurades a la Junta l'any 1825 en canvi d'una pensió vitalícia, quan l'escultor va signar el compromís de realitzar una escultura en guix cada any per a la Junta, així com passar al marbre les obres que la Junta considerés més meritòries, entre les quals figurava aquesta *Diana*.¹⁴⁵⁷

A part d'aquest marbre, es conserva en terra cuita una altra Diana al Museu Nacional d'Art de Catalunya, procedent de la col·lecció Padró, i un dibuix a la ploma i aigüatinta atribuïble a l'escultor.¹⁴⁵⁸ El dibuix de la col·lecció Casellas, conegut com les *Nàiades en el naixement d'un riu*, de Campeny, s'ha associat al tema de «*Diana en el baño*

620 i 623-625; Vélez 2001, 64.

¹⁴⁵² LAJ, llibre 18, 19/11/1801, 250-251; transcripció parcial a Riera i Mora 1994, 578.

¹⁴⁵³ Arrau (1857)1911, 85; Balari 1878, II, 339-340.

¹⁴⁵⁴ AJC XCV 6, 4-7, 139; AJC LCXXXII, 2238, 274; Vélez 2001, 32

¹⁴⁵⁵ La Diana Caçadora en marbre de Campeny ubicada a la Llotja fou un dels encàrrecs que formaren part d'un projecte per decorar la Casa del Labrador, en el qual participaren Antonio Canova junt amb els pensionats espanyols José Álvarez Cubero, Ramón Barba, Damià Campeny i Antoni Solà. El projecte es va veure frustrat pels esdeveniments polítics: l'abdicació de Carles IV, l'ocupació francesa i la pujada al poder de José Bonaparte. Honour 1972, 226 i 665, i Jordán 1995, 33-35.

¹⁴⁵⁶ Bassegoda 1986, 158.

¹⁴⁵⁷ Vegeu el contracte notarial de 23/6/1825 transcrit per Cid 1998, 72-73; Subirachs 1998, 135, i Vélez 2001, 32.

¹⁴⁵⁸ MNAC/MAM 10384 i MNAC/GDG 27244/D; *Col·lecció* 1992, 141-142 (Riera i Mora); Vélez 2001, 36.

acompañada de sus nimfas, sorprendida por Acteón» ja que duu escrites aquestes paraules al darrere, i segurament la inscripció es deu a la mà de Raimon Casellas. Anna Riera¹⁴⁵⁹ relacionà aquesta obra per les seves afinitats formals amb el baix relleu de la *Diana* de 1801 del mateix autor, abans esmentat. També, creiem que correspon a la registrada en l'*Inventari* de 1837, en la sala de presidència de l'Escola «*Yd.Yd. (bajo relieve) en marmol embutido en la pared. Diana en el Baño, original de Campeny*».¹⁴⁶⁰

Una altra versió de la Diana fou la realitzada per Campeny com a al·legoria de la Lluna (c. 1803) pel *Dessert* de l'ambaixador espanyol davant la Santa Seu, Antonio Vargas y Laguna. Porta dues banyes al cap en al·lusió al satèl·lit, basat en la *Iconologia* de Cesare Ripa. La Lluna en aquest cas transmet els efectes de l'Apol·lo: dues al·legories que simbolitzen els beneficis que exerceixen en la producció agrícola a la Terra.¹⁴⁶¹

En general, aquestes figures femenines de l'Antiguitat clàssica tingueren més protagonisme com a al·legories representants de la protecció i el benestar d'un país o com a atributs dels seus mecenes que com a models formatius en acadèmies i escoles.

4.2.1.2. Les al·legories i els temes històrics en l'obra d'art

Les restes de l'Antiguitat, la literatura, els estudis simbòlics i iconogràfics i la història grecollatina foren les fonts utilitzades pels acadèmics i els seus deixebles per trobar models al·legòrics, principalment déus i personatges distingits per les seves virtuts i heroïcitats, d'acord amb la creixent demanda del mecenatge il·lustrat. Les al·legories havien acompanyat les accions i les activitats dels reis i nobles, i ara els burgesos, la nova classe social, també buscaven un passat i una protecció simbòlica honorable que justificués les seves riqueses. Així mateix, la representació al·legòrica de països o territoris dominats pels poderosos, es va estendre als estaments econòmics, burocràtics i acadèmics, els quals assumiren el paper de protectors del benestar públic. Amb el pas del temps, aquests models de déus i herois de l'Antiguitat clàssica seran reemplaçats per temes històrics i per herois propis de cada país.

En *Les notícies sobre la vida i obres de Mengs*,¹⁴⁶² Azara aportava unes quantes pistes sobre la necessitat d'introduir la temàtica històrica en la pintura i fer-la extensiva a altres disciplines. Segons el diplomàtic, la pintura s'havia d'ajustar al nou temps i

¹⁴⁵⁹ Col·lecció 1992, 140-1 (Riera i Mora).

¹⁴⁶⁰ A l'*Inventari* 1837 apareix classificada com a «*pieza de los moldes de las Estatuas que existen en las Escuelas, un bajo relieve del Banco de Diana de Campeny*».

¹⁴⁶¹ Cid 1992, 36-37.

¹⁴⁶² Capítol de les *Obras de Mengs* (1780).

representar una temàtica instructiva, per això, tant la història com la mitologia havien de ser per als artistes el mitjà a través del qual podien adquirir els coneixements i la font d'inspiració per extreure'n models. Així, personatges com Cèsar, Lucrecia i Cleòpatra, o fets històrics secundats pels déus passaren a ser l'instrument per fer entenedors i propers els actes polítics i patriòtics i convertir-los en objecte d'acceptació general, destacant sempre les accions més nobles i virtuoses. Sensible a aquesta formació il·lustrada, Azara hi participà traduint al castellà alguns clàssics grecs i llatins amb la idea de llegar a la posteritat una eina on s'hi pogués recórrer estèticament.¹⁴⁶³ També hi contribuí aportant nous models d'arquitectura, escultura i pintura identificats a les troballes de les seves excavacions, de manera que va ampliar el ventall de models clàssics difosos a través de les làmines incloses en les seves publicacions.¹⁴⁶⁴

El seu pensament il·lustrat quedà perfectament exemplificat en la *Virtuti et merito o Al·legoria de la Història* de Mengs, representada en la sala dels papirs de la Biblioteca Vaticana. Azara disposà d'una còpia de l'esbós original d'aquest fresc de Mengs en la seva col·lecció, el qual fou reproduït en gravat per Cunego. Aquesta pintura contenia el missatge al·legòric que unia la virtut i el mèrit com a única via per a passar a la posteritat. Al mateix temps responia a una de les màximes acadèmiques de Mengs i Azara abans esmentada: oferir un model pictòric de temàtica instructiva que servís d'exemple als artistes. També duia implícita la idea de l'esforç i l'estudi, com a virtut i mèrit de tot el que volgués assolir un bon aprenentatge.¹⁴⁶⁵ Aquestes paraules foren gravades a l'ex-libris d'Azara que circumda el seu escut i a la portada de *l'Anacreonte* bodonià (1785).¹⁴⁶⁶



55. A. R. Mengs, *Al·legoria de la Història* (c. 1759). (MVAT, Sala dels papirs).

Els models al·legòrics tingueren una gran acceptació a dins i a fora de les acadèmies. Encara que, de vegades, la seva credibilitat era qüestionable, foren admesos com a lectura transmissora d'uns valors ètics. Les referències al·legòriques a les darreres dècades del segle XVIII es van continuar aplicant durant bona part del segle XIX. Tot i que el nombre de déus es reduí, la representació al·legòrica necessità temes històrics amb gestes polítiques i heroiques amb l'objectiu de ser interpretades. La tendència fou

¹⁴⁶³ Azara 1780-a, I-XLIII.

¹⁴⁶⁴ A aquest tema vam dedicar-hi el capítol titulat «L'activitat col·leccionista i divulgadora de les peces. El Museu», en la nostra tesi de llicenciatura. García Portugués 2000-I, 63-68

¹⁴⁶⁵ Azara 1780-a, XIX, núm. 7.

¹⁴⁶⁶ Vegeu les il·lustracions a Ciavarella 1979, I,102-103 *Anacreon.Odaria* (1784); Sánchez Espinosa 2000, 27 i 83 (ex-libris i portada de *l'Anacreonte* (1785)).

personalitzar la història en una o dues celebritats distingides pels seus afers patriòtics, de manera que finalment s'arribà a descartar la intervenció o mediació dels déus o deesses del món clàssic. Representava un canvi quasi radical del que havia significat l'art a l'època del barroc, en el qual un gran nombre de personatges participaven en una mateixa acció. Ara el propòsit era fer néixer en l'espectador els conceptes d'heroisme, contenció, virtut, honor, entre altres, als que se van sumar comentaris de caràcter moralitzador.

En les acadèmies, la *Il·líada* d'Homer, *Les metamorfosis* d'Ovidi i altres fonts clàssiques, especialment les gregues, foren els manuals on s'inspiraren els artistes per crear temes d'invenió pròpia, en els quals es lligava el món clàssic amb els diferents estaments i institucions públiques de la ciutat, afers polítics, accions patriòtiques, etc. A la *Iconologia* de Cesare Ripa, s'hi afegiren altres llibres com la *Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes, aux Amateurs, et peuvent servir à l'éducation des jeunes personnes, de Gravelot i Cochin*, reimprès a París el 1791. Els manuals mitològics del final del segle XVI foren essencials en l'estètica acadèmica. Molts d'aquests van ser traduïts al castellà i reeditats, com ara *l'Imagini degli Dei dell' Antichi* de Vincenzo Cartari (1565 i il·lustrat el 1569). L'any 1764 s'edità en castellà el *Panteon Mytico ó Historia fabulosa de los Dioses*, de F. Pomey; el *Dictionnaire de la fable, ou mythologie latine, égyptienne...* de Fr. Noël, obra revisada i augmentada a París el 1803 i traduïda al castellà, impresa a Barcelona, i dedicada a la Junta de Comerç, l'any 1835, amb el títol *Diccionario Universal de Mitología ó de la fábula*. El 1803 sortia a París la tercera edició de la *Mythologie de la jeunesse, ouvrage élémentaire, par demandes et par réponses...* de Pierre Blanchard, i *el Dictionnaire abrégé de la fable* de Pierre Chompré de l'any 1755 es reimprimí a l'inici del segle XIX. Les publicacions següents, traduïdes posteriorment al castellà, són una mostra de l'interès per les temàtiques lligades a l'academicisme i al neoclassicisme en el decurs del segle XIX: per exemple la tercera edició del *Compendio de la Mitologia ó Historia de los Dioses y Héroes fabulosos* (Barcelona, 1837); el *Manual de Mitologia, Compendio de la historia de los dioses, heroes y mas notables acontecimientos de los tiempos fabulosos de Grecia y Roma* (Madrid, 1845); i, havent passat ja mig segle XIX, s'edità a Barcelona l'obra de Luis Bordas el *Diccionario Manual de la Mitologia. Obra útil, necesaria e indispensable para la inteligencia de cualquier estatua, pintura, ó lámina mitológica, y de todo asunto que verse sobre los misterios y ceremonias del culto pagano* (1855). Els títols evidencien abastament la necessitat d'aquest tipus de material.

De fet, Azara inclogué aquestes paraules com a distintiu de la seva manera de procedir després que el Rei li atorgués la Gran Creu de Carles III, a partir del seu retorn del viatge a Madrid, l'any 1776.

Aquestes edicions i reedicions elegides entre d'altres, així com els llibres de la història clàssica i la literatura grega i llatina són exemples de la bibliografia a la qual tingueren accés els artistes espanyols, entre ells els catalans, tant en la biblioteca d'Azara com en la de les acadèmies i escoles per on van circular. També eren presents en els fons bibliogràfics de les biblioteques d'alguns artistes.¹⁴⁶⁷

El coneixement de fonts bibliogràfiques els va permetre executar obres al·legòriques, reinterpretar temes històrics i fer-los seus. Així, diversos models assumiren diferents papers, concretament la Minerva representava tant una ciutat com a una institució. Els herois i les heroïnes, com Lucrecia i Níobe, passaren a ser símbols patriòtics, i els esdeveniments històrics i les troballes del món clàssic serviren d'exemples reinterpretatius per mostrar el passat esplendorós del país. En conjunt, aquestes al·legories transmeteren el missatge de poder o riquesa assolits per una nació o per un mecenes, gràcies a la presència i la protecció atorgades pels déus.

Minerva i les heroïnes de l'Antiguitat clàssica potenciadores del patriotisme.

La Pal·las Atenea grega o la Minerva llatina fou la deessa seleccionada per excel·lència com a personificació d'un país, una província, una ciutat, o una institució. Normalment anà acompanyada d'armes militars i instruments de les diferents disciplines artístiques, i el conjunt simbolitzava la pau que permetia el floriment de les arts, el comerç i la indústria.

Aquesta deessa s'associà a la figura d'Azara com a protector de les arts. El fresc pintat per Francisco Javier Ramos en l'estudi del diplomàtic en el Palau d'Espanya representava Azara i Milizia com uns filòsofs assistits per Minerva.¹⁴⁶⁸ Així mateix, Giambattista Bodoni reconeixia i agràia el patrocini d'Azara en les edicions dels clàssics grecs i llatins reproduint el seu bust i el de Mecenes acompanyats en el sòcol per la figura de la deessa.¹⁴⁶⁹ Aquesta associació, Bodoni la presentà en: «*Anacreon. Odaria 1784. Dedicataria di Bodoni a don Nicola de Azara in forma di lapide. Testata raffigurante Minerva che reca nello scudo le armi gentilizie del ministro spagnolo. (Inc. G. Lucatelli)*».¹⁴⁷⁰

Tant la Real Academia de San Fernando com l'Escola de Barcelona feren servir la figura de Minerva com a imatge al·legòrica abans que com a model en concursos

¹⁴⁶⁷ Tema que hem desenvolupat en el capítol «Una aproximació a la biblioteca de la Real Academia de San Fernando i a les biblioteques de Catalunya» en aquesta segona part del treball.

¹⁴⁶⁸ *Giornale* 1786, núm. 16, 22/4/1786, 121, interpretació al·legòrica transcrita a l'apèndix documental núm. 31.

¹⁴⁶⁹ Ciavarella 1979, II, 164-165, carta de Bodoni a Azara del maig de 1801; Cacciotti 1993, 10.

¹⁴⁷⁰ Nota al peu de la il·lustració de la portada del llibre a Ciavarella 1979, I, 102-103.

acadèmics, ja que consideraven d'altres de més idonis per exercitar la bellesa de les formes. Entre els guixos, l'Escola disposava de «*la Palas de Albani*».¹⁴⁷¹

El disseny de José Camarón gravat l'any 1779 per Pasqual Pere Moles de la *Minerva persofinçant a la nació espanyola* il·lustrà el frontispici del llibre *Saggio-stórico-apologético ella letteratura spagnuola...* (1779-1781).¹⁴⁷² En aquest cas simbolitzava la nació espanyola proveïda de l'elm, l'escut i la llança, vetllant la pau i la prosperitat. El seu origen prové del mite de la disputa entre Neptú i Pal·las per la ciutat Àtica, de la qual Atenea sortí guanyadora i personificà a la ciutat. No sabem quin fou el model punt de partida de Camarón, però el cert és que Barcelona fou habitualment representada per aquesta deessa.

Minerva i Mercuri assumiren el paper que els atorgà la Junta de Comerç de Barcelona actuant de protectors de les tres nobles arts en l'*Al·legoria de l'Escola de les Nobles Arts*, publicada en la vinyeta que il·lustrà: *La Noticia Historica...* (1789); la *Relación de los premios...* (1793) i la *Continuación de las Actas...* (1797), gravada per Moles d'un original de Pere Pau Montaña.¹⁴⁷³

Un dibuix i un esbós en terra cuita de Campeny anomenat *Al·legoria amb atributs militars* (a. 1810) són altres models de Minerva, en aquest cas presentada com a defensora de la ciutat de Barcelona. Una altra versió la trobem en l'*Al·legoria amb atributs nàutics*, com a protectora del comerç

marítim. Totes aquestes peces estan en el Museu d'Art Modern de Catalunya.¹⁴⁷⁴

Un altre tipus d'al·legoria, diferent quant a la forma però no al contingut, fou l'*Al·legoria de la Junta de Comerç* (1838-1847) de Josep Bover,¹⁴⁷⁵ perquè s'allunyava del model de deessa Minerva i s'apropava al de les matrones romanes del Museu Capitolino. L'escultura està asseguda i proveïda dels atributs de les arts i del comerç,



56 i 57. P. P. Moles, *Al·legoria de la Junta de Comerç* (1789), portada de les *Memorias Historicas...*, i J. Bover, *La Junta de Comerç* (1838-1847) (RACBASJ).

símbols que es poden relacionar amb els de les minerves de Pasqual Pere Moles del final del segle XVIII, tot i que formalment Bover és diferent, conserva el mateix concepte al·legòric en una obra del segle XIX.

¹⁴⁷¹ Citació del discurs de Fariols de 1803, transcrit a Riera i Mora 1994.

¹⁴⁷² Fitxa a Páez 1981, II, 232, 14441-13; Subirana 1990, 188.

¹⁴⁷³ Trobareu la il·lustració i la fitxa del gravat a Subirana 1990, 208.

¹⁴⁷⁴ MNAC/GDG/27245/D; MANC 10355, fig. núm. 13 i 10357, 14; *Col·lecció* 1992, 142 (Riera i Mora).

¹⁴⁷⁵ Moreno 1983, núm. 39; Bassegoda 1986, 181 i 184-185; Cid 1995, 72; Vélez 2001, 31-32.

Una de les heroïnes rescatades de l'Antiguitat clàssica per les seves connotacions d'integritat ètica fou Níobe. El trasllat de la col·lecció des de Villa di Medicis a Roma fins als Uffizi de Florència (1769) propicià l'interès i la participació de Mengs en el projecte de formar un gabinet d'escultura antiga a la Toscana.¹⁴⁷⁶ Entre les obres hi havia el grup de Níobe. Winckelmann havia deduït que era un original grec, importat pels romans i trobat a Roma, del qual destacà la seva bellesa espiritual.¹⁴⁷⁷ Després d'observar l'obra i d'haver-la comparat amb d'altres, arribà a la conclusió que es tractava d'una còpia romana.¹⁴⁷⁸ Recordem que els dos amics compartiren i intercanviaren punts de vista sobre l'escultura grecolatina amb l'objectiu de discernir la procedència de les obres. Per a Azara, aquesta peça fou un exemple d'una representació ben feta que assolía la bellesa i l'expressió amb pocs mitjans.¹⁴⁷⁹

A Barcelona, Teodor Mur (s.XVIII-XIX) presentà un baix relleu en guix pintat titulat *La família de Níobe castigada per Apol·lo i Diana*, per la qual obtingué el premi de pensió per anar a Roma, l'any 1807.¹⁴⁸⁰ En aquest cas el tema mostra les conseqüències de temptar els déus per orgull, molt diferent d'altres versions de Níobe com a defensora de la seva honestat. Ambdós casos tingueren el mateix tràgic final de la mort dels fills.

Un altre model de la Níobe correspon al bust hel·lenístic del segle IV a.C. del Museu Nacional de Nàpols, també conegut com a Vestal. Campeny va fer-ne una còpia durant la seva estada a Roma (1797-1815).¹⁴⁸¹ Sembla ser que la Junta va regalar una versió d'aquest bust a Ferdinand Lesseps el 31 de desembre de 1844. Un altre guix sobre la còpia de Campeny, en aquest cas pintat, es conserva al Museu Marès, i potser correspon a una prova d'exercici de l'Escola basada en el marbre de l'escultor que hi ha al Museu de Llotja.¹⁴⁸²

La Lucrècia fou una altra figura de l'Antiguitat que assumí el paper d'heroïna. En el seu *Viage a Italia* (1793-1797), Leandro Fernández de Moratín descriu el model femení de la castedat com la representació de la defensora dels valors patriòtics amb la seva pròpia vida.¹⁴⁸³ Un altre viatger, Nicolás de la Cruz, també transmeté aquest valor polític implícit en el personatge perquè recordava l'adopció del sistema republicà de la

¹⁴⁷⁶ Projecte patrocinat pel gran duc Leopold, Mengs hi intervingué en la reubicació de les obres. Haskell-Penny 1990, 68.

¹⁴⁷⁷ J.J. Winckelmann, «The Grand Style» dins *The History of ancient Art Among the Greeks* (1764), vol. VIII, 2; transcrit per Howard 1990, 174.

¹⁴⁷⁸ Azara 1780-a, 173; Howard 1990, 174; Haskell-Penny 1990, 274.

¹⁴⁷⁹ Azara 1780-a, 81.

¹⁴⁸⁰ LAJ llibre núm. 24, 4/5/1807 i 25/5/1807, 86-87 i 102; *Catálogo* 1837; *Catálogo* 1847, núm. 47; Vélez 2001, 56.

¹⁴⁸¹ *Catálogo* 1837; *Catálogo* 1847, núm. 15; Vélez 2001, 40.

¹⁴⁸² Museu Frederic Marès núm. 2669; Vélez 2001, 56.

¹⁴⁸³ Moratín (1793-97) 1988, 327.

Roma antiga, 243 anys després de la fundació de la ciutat. Així, Lucrecia es convertia en el símbol de la consolidació de la República Romana l'any 1798.¹⁴⁸⁴ El tema de



58. D. Campeny, *Lucrecia* (1803), passada al marbre el 1835. (RACBASJ)

Lucrecia responia al concepte d'heroïna, ja que optava per la mort abans que el deshonor. Aquest exemple de virtut era reconegut a la Roma d'Azara com a model que justificava els drets d'un poble i transmetia el missatge d'un sistema polític que havia estat aplicat en el passat històric.

Campeny va realitzar la seva versió de l'heroïna en guix i l'envià a la Junta de Comerç de Barcelona el 1803. Va ser reproduïda en marbre l'any 1835, objecte d'elogis i copiada abundantment.¹⁴⁸⁵ S'inspirà en diversos models entre quals cal assenyalar *l'Agripina* del Museu Capitolino i l'escultura romana de *l'Ariadna dormint* (s. III-II a.C.). S'hi

han trobat concomitàncies formals amb la *Titània* del pintor Johann Henrich Füssli (1741-1825), present a Roma entre 1770 i 1778,¹⁴⁸⁶ a la qual afegim el *Jurament de Brutus davant la mort de Lucrecia* de Gavino Hamilton (1763-1764) (Londres, Drury Lane Theatre), per tant estem davant d'un model producte d'interferències culturals. El ressò de l'heroïna morta de Campeny tingué la seva versió pictòrica en la *Lucrecia* (1804) de José de Madrazo (1781-1859).¹⁴⁸⁷ L'escultor representà l'escena tràgica de la mort amb una sensualitat



59. G. Hamilton, *Jurament de Brutus davant la mort de Lucrecia* (1763). (Londres, Drury Lane Theatre)

propera conceptualment al romanticisme, mentre que formalment es mantingué dins els paràmetres neoclàssics. La seva postura i actitud recorden els relleus funeraris de Canova prodigats arreu d'Europa, com el de la comtessa d'Haro i els personatges retratats a l'antiga per Álvarez Cubero de la marquesa de Ariza, de Maria Luisa de Parma i de Maria Isabel de Braganza, i, fins i tot, el retrat de Letizia Ramolino Bonaparte (1804-1807) de Canova, entre altres. En conjunt totes aquestes obres prenen com a model la posició asseguda de les matrones romanes, com l'Agripina del Museu Capitolino.

¹⁴⁸⁴ Cruz 1806-1807, 12-13. Vegeu la descripció a l'apèndix documental núm. 139.

¹⁴⁸⁵ Destacà la de l'escultor Teodor Mur. Altres còpies de l'original es poden localitzar a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, a l'Escola de Belles Arts d'Olot i en diversos esbossos al MNAC. Vélez 2001, 34-35.

¹⁴⁸⁶ Riera i Mora 1994, 599-605, Cid 1998, 139, i Subirana 1998, 407.

¹⁴⁸⁷ Elogiada pels romans. Guattani 1806, I, 61 i Brook, 1999, 22.

Un dels aspectes formals de la Lucrecia de Campeny més admirats fins ara fou la perpendicularitat de la caiguda lànguida del braç. El sentit de l'abandó natural d'una moribunda que ha perdut la força recorda els *Davallaments de la Creu* i les *Pietats* d'Annibale Carracci, i dels seus seguidors i deixebles. Aquesta influència arribarà a Catalunya a través de nombrosos models enviats i dels artistes que s'estigueren a Roma. D'una altra banda, aquesta caiguda vertical ens remet a un model de l'Antiguitat clàssica, esmentat més amunt en relació amb l'escultura *Príam i Hèctor* de Juan Adán, com és l'alt relleu del sarcòfag romà conservat al Museu Vaticà d'*Aquil·les i Penteseia*, datat del segle III d.C., i al grup escultòric *Menelao i Pàtrocle* de la Galeria dei Lanzi a Florència.¹⁴⁸⁸

La Cleòpatra fou una altra figura femenina interessant pel seu passat històric lligat al d'August. Vers el 1759 Mengs pintà *Augustus and Cleopatra*, ara al Städtische Kunstsammlungen, que prèviament havia format part de la col·lecció d'Azara.¹⁴⁸⁹ L'escena és conceptualment neoclàssica, però conté aspectes formals i estilístics fortament arrelats dins el classicisme acadèmic. La representació d'*August i Cleopatra* s'ha d'emmarcar dins les temàtiques de parelles mitològiques posades d'actualitat amb les troballes d'Herculà, com ara *Perseu i Andròmeda* i *Dèdal i Ícar*, entre d'altres.¹⁴⁹⁰

La composició de Mengs ens recorda les dels pintors Guido Reni i Guercino, dos dels mestres més valorats pel pintor i Azara, com a exemples o guies que s'havien de seguir per assolir un bon aprenentatge artístic a través de la còpia. En la fesomia de la cara de la *Cleòpatra* concretament es pot trobar un cert paral·lelisme formal amb el gravat de la de *Maria Magdalena* de Guido Reni.¹⁴⁹¹ Dins la seva col·lecció de pintures, Azara tenia una còpia de la *Cleòpatra* del pintor bohemí,¹⁴⁹² per tant a l'abast dels pensionats sota la seva tutela.

Vers el 1803 Campeny realitzà la seva versió de la *Cleòpatra* de característiques formals a les esmentades abans per a la *Lucrecia*.¹⁴⁹³ En aquest cas, però, Rosa Maria Subirana relaciona formalment l'obra de l'escultor amb el bronze de la *Mort de Cleòpatra* trobat a Herculà i reproduït en gravat per F. Giomignani en el *Catalogo degli*

¹⁴⁸⁸ Trobareu les il·lustracions a Hartmann 1957, 146, núm. 111 i 113.

¹⁴⁸⁹ Águeda 1980, il. 131.

¹⁴⁹⁰ Hipòtesi plantejada per Praz (1939) 1974, 91.

¹⁴⁹¹ Roettgen 1993, 26, il. 27.

¹⁴⁹² En la versió corregida i augmentada de les *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, Carlo Fea inclogué una carta traduïda del francès enviada per Mengs al Signor Hor, en la qual li agraià els seus elogis a la *Cleòpatra* que li havia pintat, i afegí una nota a peu de pàgina de l'esmentada traducció dient que Azara tenia una còpia d'aquesta *Cleòpatra* dins la seva col·lecció. Fea 1787, carta núm. 7, 370-3, transcrit a l'apèndix documental, núm. 1.

¹⁴⁹³ Pardo Canalís 1950, 237-246; Bassegoda 1986, 158; Riera i Mora 1994, 291, i Subirachs 1998, 139.

Antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano (1755-1792), d'Ottavio Antonio Bayardi.¹⁴⁹⁴

Cal·líroe fou una altra heroïna disposada al sacrifici per defensar el seu poble davant de l'ambició del poder polític i per protegir-lo del càstig diví. L'any 1819 Campeny enviava a la Real Academia de San Fernando la seva interpretació en relleu escultòric del *Sacrifici de Cal·líroe* (1805-1808), junt amb altres escultures i un *Memorial*. En aquesta instància descrivia la escena i indicava la font documental en la qual s'inspirà: «*Asunto del Bajo relieve del sacrificio de Caliróe según la Mitología*».¹⁴⁹⁵

Aquest és un exemple més dels coneixements il·lustrats assolits per alguns artistes que estigueren a l'entorn d'Azara, els quals sempre seguiren les pautes que els aconsellava com a via per ser uns bons artistes. A més de ser destres, havien d'adquirir els coneixements necessaris per arribar a distingir-se dels artesans. Per tant, havien de ser capaços de fer les seves interpretacions artístiques prenent com a base la història i la mitologia. Campeny demostrà haver-ho aconseguit abastament.

Alguns programes al·legòrics a Catalunya, ressò del que es feia a la Roma d'Azara

Les figures al·legòriques formaren part de la vida erudita catalana. Diversos programes i projectes posats en marxa recolliren aquesta tendència, que tractava de recuperar la història d'un passat econòmic i social gloriós, propiciada per la intervenció divina de l'Antiguitat clàssica. Per exemple, els llibres de *Les Memòries Històriques* i el *Llibre del Consolat* d'Antonio de Capmany o les decoracions pictòriques dels palaus i residències dels burgesos catalans ennoblits. A través de l'al·legoria i la història, aquests programes justificaven la seva prosperitat, sempre sota els auspicis del déus. Les representacions al·legòriques foren evidents en les manifestacions festives per lloar esdeveniments reials en les decoracions de cases i carrers i en els projectes de monuments commemoratius. Els triomfs de taula, tant en voga arreu d'Europa, també existiren a Catalunya. Ornamentades amb déus i vestigis de l'Antiguitat clàssica, feien palès l'interès pel passat clàssic i establien el lligam al·legòric entre els amfitrions i els déus. Fins a l'arribada de la Il·lustració, aquest desplegament simbòlic només era privilegi dels reis i d'alguns aristòcrates de la cort, en canvi ara es generalitzava com a símbol de prestigi i s'arrelava a altres capes socials, com la dels burgesos. Aquesta

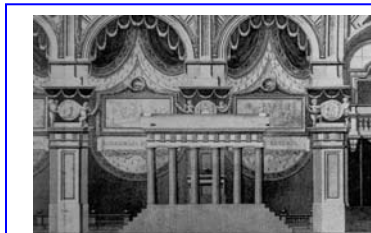
¹⁴⁹⁴ Bayardi 1755-1792, I, MDCCLXVII, 266. Subirana 1998, 406.

¹⁴⁹⁵ En la qual suplicava al rei Ferran VII el fet de poder seguir rebent la pensió i obtenir la gràcia de ser escultor de cambra. Transcrit el *Memorial* a Pardo Canalís 1950, 238-240.

socialització al·legòrica fou potenciada per les representacions de gestes heroiques, adreçades a dignificar els herois de la pàtria.¹⁴⁹⁶

L'objectiu d'aquests projectes i programes consistí a glorificar i exaltar en clau simbòlica una institució, un mecenes, un propietari, un heroi, un benefactor, un il·lustrat, un polític, etc. Ressaltaven una acció política i social en la qual els déus i les deesses actuaven de protectors i vetllaven per la prosperitat i, alhora, legitimaven el llinatge.

Azara tornà a donar un exemple en clau d'Antiguitat clàssica d'aquest procediment il·lustrat aplicat a la figura reial. El túmul erigit a Carles III en l'església de *San Giacomo degli Spagnoli* a Roma (1789) constituí un model arquitectònic per a tot Europa, d'acord amb el nou gust i lluny de les manifestacions teatrals barroques. Al mateix temps el programa al·legòric associava el rei amb l'emperador



60. G. Volpato, Lateral del Túmul erigit a Carles III (1789). (Azara (*Descrizione*) 1789, tav. IX)

Trajà.¹⁴⁹⁷ La *Relacion* o descripció de tot el fast, així com la reproducció del túmul, arribà a l'Escola de Barcelona, ens basem en la hipòtesi de l'intercanvi de regals que Pasqual Pere Moles va establir quan va enviar a Azara diversos exemplars de les làmines fetes a Barcelona en honor dels funerals del rei: el túmul erigit a sant Francesc de Paula i la decoració i la il·luminació de la façana de la Casa de la Llotja per proclamar el nou rei Carles IV.¹⁴⁹⁸

El programa d'Azara recuperava la identificació de Trajà amb Carles III que Mengs havia establert en l'*Apoteosi de Trajà* (a.1774-1775) pintada en una de les voltes del Palau Reial de Madrid. En les *Obras de Mengs* (1780) el diplomàtic escriví: «*Sobre la mesa S.M. figuró la apotesis de Trajano, Príncipe Español el más bueno de quantos ocuparon el trono de los Cesares, y modelo del Trajano que hoy rige la España*». ¹⁴⁹⁹ En la *Relacion*, Carles III era lloat com un home de bé, i tot seguit comparat amb l'emperador: «*un Rey absoluto, que hizo el bien que pudo, que nunca, queriendo, hizo mal á nadie; de uno en fin que como Trajano, vivio en el Trono como, siendo un Particular, habria querido que fuese su Soberano*». ¹⁵⁰⁰

¹⁴⁹⁶ Consulteu aquest trànsit de monuments reials a altres capes socials en les celebracions d'exèquies, a García Portugués 1998.

¹⁴⁹⁷ Vegeu la *Relacion* i l'*Elogio* publicats amb motiu de la celebració de les exèquies. Azara (*Descrizione*) 1789; Azara (*Relacion*) 1789, i Gaetani 1789.

¹⁴⁹⁸ Les notificacions dels enviaments foren enregistrades a LAJ, llibre núm. 12, 46, 62, 73, 201, 241 i 273, 30/4/1789, 28/5/1789, 22/6/1789, 11/2/1790, 26/4/1790 i 28/6/1790. El plantejament d'intercanvi el vam establir a García Portugués 2000-I, 101-106 i doc. 63.

¹⁴⁹⁹ Azara 1780-a, XXII, n. 13. Transcrit per Sancho 1997, 510, n. 18.

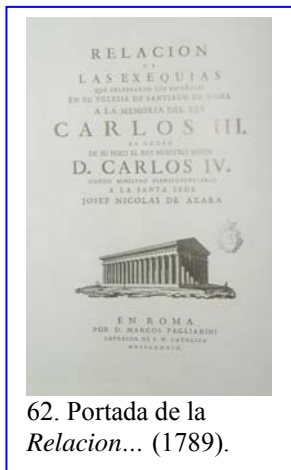
¹⁵⁰⁰ Azara (*Relacion*) 1789, XL.

Desplegà tot un treball històric basat en l'Antiguitat clàssica per tal de vincular el rei amb l'emperador. Els sis quadres o grisalles dels pensionats Buenaventura Salesa, Francesc Agustín i Carlos Espinosa, antics deixebles de Mengs, foren al·legories romanes dels principals episodis del regnat de Carles III. El Rei era representat com a emperador romà en el *Regna adsinata* de B. Salesa. Un dels medallons de Tadeo Kuntz (un altre seguidor de Mengs), col·locat per rematar una de les



61. B. Salesa, *Regna adsinata* (1789), decoració a l'església de San Giacomo.

pilastres, portava la inscripció *Coloniae Gemellae Marianae*, i el tema «*El Rey togado que rige el Arado tirado de dos bueyes que gobierna con la aguixadera, según el antiguo rito de establecer las colonias; aludiendo á las que Su Magestad fundó en Sierra Morena*».¹⁵⁰¹ Així mateix, la *Relacion* feia ressò de les lloances per a algunes de les empreses ordenades amb el beneplàcit reial, com per exemple: la fundació de les colònies a Sierra Morena, la mediació en la bonança marítima, la unió entre les ciutats espanyoles amb les colònies americanes, l'organització del correu, el fi del monopoli gadità i l'estímul del comerç, les reformes en les universitats i les construccions de ports i camins, etc., i posava en relleu el seu paper de protector de les acadèmies i societats de les lletres i les arts.¹⁵⁰²



62. Portada de la *Relacion...* (1789).

A la portada de la *Relacion* hi figurà el Partenó d'Atenes amb el temple de Pal·las Atena o Minerva, divinitat simbòlica de la Il·lustració espanyola. Azara trià com a model del túmul una imitació del Theseion, amb mètopes que reproduïen les accions del mític rei Teseu, model de l'Atenes democràtica del segle v a.C. El túmul, junt amb els guarniments, pintures, escultures que l'acompanyaven, mostrava un Azara que havia fugit dels tòpics barrocs, així com el seu esforç per renovar l'estètica, d'acord amb el nou gust neoclàssic i les idees del despotisme il·lustrat fonamentat en una argumentació d'antiquari i d'arqueòleg. Així, amb aquest model funerari demostrava que havia assimilat i que havia fet seves les ensenyances de Winckelmann i Mengs. Alhora recordava el treball de Mengs en el Palau Reial i, sobretot manifestava que era capaç de seguir la línia que el pintor defensava a través de la qual els models s'havien de buscar en la font

¹⁵⁰¹ Azara (*Relacion*) 1789, XXI.

¹⁵⁰² Azara (*Relacion*) 1789, XXIV-XL.

de la història clàssica, un concepte molt apreciat a Roma des d'*El Jurament dels Horacis* de David, l'any 1785.¹⁵⁰³

Azara fou l'ideòleg de tot el conjunt, a més de ser el responsable davant el Rei de l'execució del projecte.¹⁵⁰⁴ També l'hem trobat al darrere de l'*Oratio* de Bernardinus Ridolfi, patrocinada per Pius VI, no sols per la seva mediació perquè fos impresa en els tòrculs de Bodoni, sinó proporcionant els models d'on van sorgir els dissenys de Stefano Tofanelli (1752-1812), gravats per Morghen. A la capçalera de la medalla de l'*Oratio* surten el rei Carles IV i la seva esposa. La representació estava inspirada en la medalla commemorativa de les noces dels prínceps Carles i Maria Lluïsa, realitzada per Tomás Francisco Prieto segons els dissenys de Mengs de l'any 1765, en la qual intervingué Azara, llavors formant part de la Secretaria d'Estat a Madrid.¹⁵⁰⁵ Els dissenys de Mengs són de concepció neoclàssica i inclou uns retrats en què predomina la serenitat dels representats, encara que idealitzats. A Carles III li van reduir la mida del nas i van modificar l'aspecte adolescent dels prínceps. Les medalles tingueren un gran ressò a Europa i foren gravades per Manuel Salvador Carmona (1765), que alterà la direcció dels rostres dels prínceps per relacionar les seves mirades amb Carles III. Foren novament reproduïts en ivori (1767) per Celedonio de Arce y Cacho (1739-1792). Jerónimo Antonio Gil (1732-1798) va copiar els bustos per encàrrec de la Real Academia de Historia de Madrid per commemorar el naixement de l'infant Carles Clement (1771). La mateixa imatge es tornà a repetir per celebrar el naixement dels infants bessons Carles i Felip (1783) gravada per Fernando Selma i, finalment, el nostre promotor de les arts la va fer servir per il·lustrar l'oració de Ridolfi en memòria de Carles III (1789).¹⁵⁰⁶

Aquest model funerari fou conegut en el món de l'arquitectura a través de la difusió de la *Relacion*, de manera que Azara va contribuir en la renovació de l'estètica constructiva arreu d'Europa. No solament va recuperar un model de l'Antiguitat clàssica, sinó que va introduir motius al·legòrics i temes històrics associats a la celebritat d'un personatge contemporani. Aquest procediment il·lustrat, aplicat en aquest cas a la vida del Rei, passà a ser un model copiat per altres capes socials.¹⁵⁰⁷

Azara escriví a Floridablanca l'11 de març de 1789 explicant-li: «*El plan que yo me he propuesto seguir será de un gusto diferente, nuevo en este género, y si no me*

¹⁵⁰³ *Chracas* núm. 1110, 20/8/1785, 8-10; Hyde 1982, 271.

¹⁵⁰⁴ Vegeu les circumstàncies de l'adjudicació dels treballs als diferents artistes i la implicació d'Azara com a ideòleg de tot el projecte a Sánchez Espinosa 2001, 169-717.

¹⁵⁰⁵ Consulteu la correspondència entre Prieto i Azara a Villena 1999, 149-157 i il. 148, i Sánchez Espinosa 2001, 170 i 176, n. 11.

¹⁵⁰⁶ Trobareu les diferents il·lustracions reproduïdes a Villena 1999.

engaño mucho más magnífico y decoroso».¹⁵⁰⁸ Amb aquestes paraules demostrava ser conscient que introduïa el nou gust per la classicitat en l'arquitectura funerària a través d'un monòpter quadrangular i un programa històric basat en l'Antiguitat clàssica, molt allunyat de la teatralitat que fins llavors es feia servir en les exèquies. La *Relacion*, o document en el qual es relatava tota la cerimònia i es detallava cadascun dels elements que adornaren l'aparat funerari, fou una font de referència on es podien localitzar els models d'acord amb el nou gust difós per Azara. Va ser un innovador en l'aplicació del gust clàssic, fugint de les escenes macabres barroques que incorporaven canelobres i esquelets.¹⁵⁰⁹ Azara tenia pensat realitzar un temple dòric de la Grècia, amb columnes sense basament,¹⁵¹⁰ per tant, el túmul i la decoració de l'església respira aquest aire renovador. El llenguatge clàssic és present en les formes i també en el concepte pel fet d'al·ludir a Carles III com el Trajà que va regir Espanya.

Altres actuacions promotores d'Azara contribuïren a la renovació estètica de l'arquitectura, per exemple la seva defensa de l'ordre dòric com a «*vero greco*», present en aquest túmul, potenciada amb la troballa d'un arc d'aquestes característiques a Villa di Mecenate (1793). Així com el seu mecenatge en la publicació de la tercera edició de les *Memorie degli Architetti antichi e moderni* del teòric Francesco Milizia (1781), arquitecte que deixà clara en els seus escrits la supremacia d'uns ordres respecte d'altres.¹⁵¹¹

Una dada interessant sobre el pes del pensament estètic de Milizia en els cercles culturals romans ens la dona l'escultor Canova quan li demanà el criteri de l'arquitecte per saber si el monument funerari a Climent XIV (1783-1787) responia a un monument «*greco*» i així obtenir-ne el vist-i-plau.¹⁵¹² Milizia, per la seva part, en una carta dirigida al comte Sangiiovanni considerava el venecià un renovador de l'art antic: «*È questa un'opera perfetta e per tale viene dimostrata dalle censure che ne fanno i Michelangiolisti, i Berninisti, i Borroministi, i quali hanno per difetti le più belle bellezze, giungendo fino a dire che i panneggiamenti, le forme, e le espressioni, sono all'antica. Dio abbi pie`ta di loro*».¹⁵¹³ No obstant això, consagrà a Canova el monument a Climent XIII (1787-1792).

¹⁵⁰⁷ Vegeu l'evolució formal dels túmuls a Capmany 1926, 4-5 i l'accés d'altres capes socials a García Portugués 1998.

¹⁵⁰⁸ AHN Estat, llig. 3914; transcrit per Sánchez Espinosa 2001, 169-170.

¹⁵⁰⁹ Azara (*Relacion*)1789. García Portugués, 2000, 90.

¹⁵¹⁰ Cartes d'Azara a Bodoni del 8/4 i 6/5/1789, transcrites per Ciavarella 1979, II, 12 i 13.

¹⁵¹¹ Milizia 1781 i Milizia 1795. Totes obres traduïdes al castellà i presents en les biblioteques catalanes.

¹⁵¹² Zanelli 2000, 277.

¹⁵¹³ Document transcrit a la *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova* de Cicognara, edició Prato 1823, 192, i reproduït per Zanelli 2000, 277, n. 18.

Les obres més celebrades sempre suposaren un model per altres artistes, per exemple, per realitzar la *Tempèrance* del monument funerari a Climent XIV, Canova s'inspirà en una de les dones que figuren en el *Jurament dels Horacis* de David. Així mateix, el *Geni de la mort* de Canova per a la *Tomba a Climent XIII* (1787-1792) fou un tema recurrent i imitat per molts artistes.¹⁵¹⁴ Un altre element que recuperà i posà d'actualitat l'escultor venecià foren les piràmides, incloses en els seus monuments i en les nombroses esteles funeràries que realitzà, com el mausoleu de l'arxiduchessa Marie Christine per a l'església dels Agustins a Viena, iniciat l'any 1799. El seu valor monumental, associat al fet sublim i funerari, prengué gran embranzida a França. L'octubre de 1792, el pintor David, com a diputat del Directori, proposà l'aixecament d'unes piràmides a Lille i Thionville per commemorar la resistència als austríacs. Una altra piràmide es projectà en honor del general Duphot en la plaça de Sant Pere al Vaticà per honorar l'entrada de les tropes franceses l'any 1798, i la projectada en honor al general Desaix, mort a Marengo l'any 1800.¹⁵¹⁵

A Catalunya, la renovació arquitectònica present en l'entorn cultural d'Azara no s'assimilarà plenament fins que l'arquitecte català Antoni Celles retorni a Barcelona per exercir de professor de l'Escola. Tot i així, hi hagueren alguns exemples previs que demostren el lligam de l'arquitectura catalana amb les premisses defensades per Azara,¹⁵¹⁶ per exemple la utilització de l'estil dòric en les columnes que s'erigiren per commemorar l'arribada dels reis l'any 1802. Una altra qüestió que ens fa pensar en una possible repercussió d'Azara en l'àmbit artístic català fou la rehabilitació de l'edifici de Llotja. Es va respectar la part gòtica, i se li va conferir un aire renovador acadèmic i classicista que recorda l'actuació d'Azara en el túmul a Carles III, on s'aplicà un nou estil respectant la construcció precedent.

Els models al·legòrics s'utilitzaren per commemorar esdeveniments com la presència de Carles IV i el seu seguici a Barcelona, i la celebració del doble matrimoni entre Ferran, príncep d'Astúries, i Maria Antònia de Nàpols, i el de la infanta Maria Isabel amb l'hereu del tron napolità, Francesco Genaro (1802). Tot plegat significà iniciar un gran nombre de projectes al·legòrics de l'acte, alguns dels quals resultaren fallits. L'objectiu principal era transmetre el missatge d'agraïment per la protecció, el favor i el benestar atorgats pels reis a Catalunya en tots els àmbits: des de la prosperitat econòmica a través de la navegació i relacions amb altres territoris, la riquesa generada

¹⁵¹⁴ Associació dels models per Hubert 2000, 406.

¹⁵¹⁵ Sánchez Espinosa 1994, 335, n. 52.

¹⁵¹⁶ Aquest tema el desenvoluparem en el capítol dedicat a l'arquitectura a la part III d'aquest treball.

per la indústria i l'agricultura, fins al refinament assolit en les arts.¹⁵¹⁷ Una simbologia que es repetí amb la vinguda de Ferran VII i Maria Josefa Amàlia de Saxònia l'any 1827. Tant la Màscara Real com els festejos celebrats a la ciutat utilitzaren els mateixos conceptes simbòlics per mantenir una imatge protectora davant d'unes circumstàncies polítiques que l'havien malmès, i els diaris s'encarregaren de recollir tots aquests actes i sobretot les mostres d'adhesió del poble català a la monarquia.¹⁵¹⁸

La vinguda dels reis l'any 1802 significà reprendre tot el treball de decoració i acabar les obres de l'edifici de Llotja. L'activitat artística que es generà suposà la participació d'un gran nombre d'artistes de procedència diversa, la majoria deixebles i pensionats de l'Escola, però també d'altres amb taller propi i artesans.

Salvador Gurri realitzà la *Indústria* i l'*Agricultura*,¹⁵¹⁹ escultures que flanquejaren les escales per accedir a la Llotja a través del pati. Aquesta antesala interior i oberta fou ornamentada amb una font presidida per un Neptú de Nicolau Traver i dues nimfes marines esculpides per Antoni Solà. Aquest Neptú, que sembla pregar al cel,¹⁵²⁰ és un exemple del xoc dels diferents corrents vius a Catalunya i mostra el classicisme que s'anava imposant amb força davant la tradició de la imatgeria catalana. En les fornícules a cada vèrtex del pati es van col·locar quatre estàtues que representaven els continents. Manuel Oliver en realitzà dues, en les quals es detecta certa calidesa dins el marc del convencionalisme acadèmic, que contrasta amb la mediocritat de les de Francesc Bover. Els dos artistes havien viscut l'ambient neoclàssic de Canova i l'aire renovador dels cercles culturals d'Azara, però foren incapaços de fer el salt cap al neoclassicisme.¹⁵²¹ La rigidesa mostrada en aquestes escultures mancades totalment de vida els situen formalment dins del rigor acadèmic.¹⁵²²

En el primer volum del *Viage de España, Francia e Italia*, Nicolás de la Cruz y Bahamonde (1806) descriu alguns d'aquests guarniments de l'edifici realitzats en clau

¹⁵¹⁷ Consulteu la tesi doctoral de Laura García Sánchez, investigació que recull cadascun dels preparatius, festejos i projectes malaguanyats, abans i després de 1802. (García Sánchez L. 1998).

¹⁵¹⁸ Donaren audiència de besamans a la qual acudiren els representants institucionals i de l'Església de tot Catalunya. Visitaren les institucions culturals i religioses de la ciutat, i un dels actes consistí en la visita de la Real Casa de la Lonja. Es van celebrar balls i moixigangues. Arribaren a la ciutat el 4 de desembre de 1827 i se'n van anar de Catalunya a primers d'abril de 1828. *Relacion 1827*; consulteu els diferents actes publicats al *Diario de Barcelona 1827-1828*.

Consulteu la *Gaceta de Madrid*, núm. 151, 10/12/1827, 599, l'entrada triomfal dels reis del 4 al 6 de desembre i guarniments a la ciutat; núm. 153 15/12/1827, 608, balls públics i audiències; núm. 12, 10/1/1828, 46, la Màscara Real celebrada el 6 de gener de 1828, i núm. 46, 15/4/1828, 284, el 9/4/1828 sortiren de Terrassa i Sabadell cap a Saragossa.

¹⁵¹⁹ La bibliografia ha identificat i reiterat aquesta escultura com el *Comerç*, partint del registre de l'*Inventari 1837*. Laura García Sánchez l'assenyalà com l'*Agricultura* (García Sánchez L 1990, 708) i ho ratificà en n. 10. Ens adherim a aquesta identificació ja que considerem coherent la hipòtesi plantejada.

¹⁵²⁰ Definit com un sant Pere per Triadó 1984, 228, però també podria ser un sant Josep.

¹⁵²¹ Consulteu aquest plantejament a l'estudi García Portugués 2004.

al·legòrica, els quals accentuaven el paper del comerç català en el passat històric d'Espanya amb les representacions d'un heroi fenici, l'illa de *Rodas*, *Amilcar Barcino* i *Cartago*,¹⁵²³ obres totes d'aquests escultors pensionats a Roma.

Els deixebles de l'Escola, Miquel Cabanyes, Gaietà Pons i Benet Calls, dirigits per Pere Pau Montaña, pintaren els sostres de la primera sala immediata al saló i la sala de dibuix; i Joan Carles Panyó (1755-1840), s'encarregà dels quadres i els frisos de l'Escola de la Nàutica. Un vaixell decorà la paret i diversos obeliscos serviren per a la il·luminació de la terrassa. Antoni Solà va fer els retrats de SS.MM. que foren ubicats al frontó de la Llotja, i Ramon Amadeu i Grau (1745-1821) va realitzar sis figures destinades a la terrassa de l'edifici.¹⁵²⁴

Es van engalanar carrers i places, com la *Font d'Aretusa*, d'autor desconegut, i *l'Hèrcules*¹⁵²⁵ de Salvador Gurri, escultures ubicades a cada extrem del passeig de l'Esplanada, símbols del poder reial.¹⁵²⁶ També es gravaren estampes commemoratives fent al·lusió a la monarquia espanyola, per exemple les realitzades per Josep Coromina (1802): *l'Al·legoria de la corona reial*, que incloïa una llegenda que traduïa aquest sentit de protecció reial «*Puede hacerlos felices, si se digna mirarlos con piedad benigna*», i *l'Al·legoria de la protecció al comerç marítim*, amb els retrats de la família reial i elements lligats a la navegació i el transport de les mercaderies per mar.¹⁵²⁷ En la casa d'esbarjo del marquès de Llupià i d'Alfarràs, coneguda com el Laberint d'Horta, es va rebre la comitiva reial.¹⁵²⁸



63. J. Coromina, *Al·legoria a la corona reial* (1802). (MNAC)

¹⁵²² Vegeu la descripció de les obres de la Llotja a Pi i Arimón 1854, 409-412, i les intervencions escultòriques en l'edifici a Cid 1948, 438 i 456-458.

¹⁵²³ Vegeu Cruz 1806, vol. V, I; Sánchez García L 1990, 707; transcrit per Triadó 1998, 114, i el capítol dedicat als llibres de viatge, en aquesta segona part del treball.

¹⁵²⁴ Cid 1948, 456-458.

¹⁵²⁵ Avui al passeig de Sant Joan. Triadó 1984, 222.

¹⁵²⁶ Cid 1961-II, 113; Triadó 1984, 222, i Fernández 2004, 597.

¹⁵²⁷ MNAC/GDG/8963, clixé 93679 G, MNAC/GDG/s. r. clixé 19054 M; Cladellas 1932, 183; Subirana 1996, Coromina, i Carreño 2001, F027 i F028.

¹⁵²⁸ Per commemorar la visita es gravà en el marbre el següent recordatori col·locat dalt de les escales a la paret del temple quadrangular del jardí: «*EN EL DIA 18.DE OCTUBRE DEL AÑO 1802 // D.JUAN ANTONIO DESVALLS Y DE ARDENA MARQUES DE LUPIA Y DE ALFARRAS DUEÑO DE ESTA CASA DE CAMPO Y JARDINES TUVO LA SATISFACCION DE QUE, CON EL FIN DE VER ESTE SITIO DE RECREO LE HONRASEN CON SU PRESENCIA LAS REALES PERSONAS DE SUS SOBERANOS LOS SRES. DON CARLOS IV. Y DOÑA MARIA LUISA DE BORBON; LOS SERMOS.SRES. PRINCPES DE ASTURIAS DON FERNANDO Y DOÑA MARIA ANTONIA DE NAPOLES. LOS SERMOS.SRES. INFANTES DE ESPAÑA DON CARLOS Y DON FRANCISCO DE PAULA. EL SR. DON LUIS I. REI DE ETRURIA. Y EL SERMO. SR. INFANTE DE ESPAÑA DON ANTONIO PASQUAL: HALLANDOSE A LA SAZON LA CORTE EN BARCELONA CON EL PLAUSIBLE MOTIVO DE LA CELEBRACION DE LOS AUGUSTOS CASAMIENTOS DE LOS SERMOS. SRES. PRINCPES DE ASTURIAS, Y DEL SR. PRINCIPE HEREDERO DE NAPOLES DON*

Posteriorment, després de la partida dels reis, es van proposar altres projectes, d'una banda amb l'objectiu de commemorar l'esdeveniment, i de l'altra amb la intenció de perllongar la protecció reial de la ciutat. Per exemple es projectà la construcció d'un obelisc en el Pla de la Boqueria, obra que finalment es va veure frustrada. D'aquesta obra inacabada es feia ressò al *Calaix de Sastre* de 1804: «*Lo obelisco o basilisco de la Rambla, que es gran embarás aquellas baranotas de fusta, se pensa, que no se efectuará tal pomposa obra proyectada, no podent gens pagarla la Ciutat, y molt menos cada individuo en particular, ni menos S.M. Don Carlos IV, i millor serà borrar tot basilisco o obelisco y així per traurens aquell padastre o amplastra de la Rambla, faria millor, tornar á fer empedrar aquell tros, com si res se hagués fet*».¹⁵²⁹

En l'escena costumista del *Pla de la Boqueria* (1820) de Salvador Mayol, al darrere hi figura un obelisc que és una representació irònica del que significà la protecció reial i una mostra d'aquest període inestable i de la debilitat reial de poc temps després.¹⁵³⁰

La Junta de Comerç, una cop passada la celebració i amb la intenció de continuar commemorant la vinguda dels reis del 1802, encarregà tres projectes. Tant Pere Pau Montaña com Tomàs Soler presentaren un monument com a obsequi per als reis destinat al passeig conegut com el Prado català, avui l'avinguda de Marquès d'Argentera. També hi participà Joan Carles Panyó amb una columna monumental de la deessa de la *Fortuna*. Segurament s'inspirà en algun model de Campeny arribat de Roma, ja que formaven part de la seva col·lecció i els feia servir en l'escola olotina.¹⁵³¹ Des de Madrid fou acceptada la proposta i la Junta decidí, el 21 de març de 1805, enviar a Roma els dissenys perquè fossin examinats per Damià Campeny i Antoni Celles.¹⁵³²

Els projectes no tingueren l'aprovació dels pensionats i aquests enviaren nous dissenys d'acord amb el que es feia a la ciutat papal. Finalment, el monument triat consistí en una columna dòrica, col·locada sobre un base envoltada d'escultures al·legòriques que representaven l'Edat d'Or, la Història, la Pau i l'Himeneu i coronant el capitell hi hauria la Immortalitat. Aquest projecte no es dugué a terme arran de la invasió napoleònica, ja que la situació política va canviar i es va considerar innecessari

FRANCISCO GENERAO CON LA SRA. YNFANTA DE ESPAÑA DOÑA MARIA YSABEL // Y PARA PERPETUAR LA MEMORIA DE UN DIA TAN FELIZ // PUSO ESTE MONUMENTO».

¹⁵²⁹ Amat 1769-1816, vol. XXIX, 10/11/1804.

¹⁵³⁰ Hi ha dues versions, una de les quals és una rèplica. La primera al BMVB, Vilanova, núm. inv. 3818, la segona al MHCB, núm. 2717; referent irònic plantejat per Quílez 1994, 75.

¹⁵³¹ Cid 1955, 49; Grabolosa 1976, 48.

¹⁵³² LAJ, llibre 19, llig. 260 5/11/1802; llibre 20, llig. 179 21/7/1803 i llibre 22, llig. 117 21/3/1805; citats per Cid 1946, 436-438.

lloar uns reis exiliats.¹⁵³³ Una mirada al projecte ens referma el ressò estètic encara vigent d'Azara en la predilecció per les columnes dòriques respecte d'altres ordres com a màxim exponent de l'arquitectura grega. Pedro José Márquez, amic seu i arqueòleg, mantingué aquest concepte estètic i influí l'arquitecte català Antoni Celles. D'aquest projecte només dues estàtues, la Fe conjugal i l'Himeneu, arribaren a Barcelona l'any 1815, junt amb el Paris i la Diana. Totes foren reproduïdes en marbre i col·locades al saló de la Llotja l'any 1825.¹⁵³⁴ Com hem assenyalat abans, la convocatòria per a premis generals celebrada l'any 1803 se centrà temàticament en la commemoració de la visita i les noces reials. Per a pintura es demanà un tema al·legòric de la protecció i les millores efectuades pels reis en benefici del comerç, amb l'ajut dels principals déus de l'Olimp: Júpiter, Mercuri, Neptú, i una matrona que representava la Reial Junta de Comerç. Per a l'arquitectura, un arc triomfal per lloar la glòria de Carles IV, d'acord amb la manera com festejava el poble romà el seu emperador. Per a la prova de gravat en medalles, es demanà el tema de la Fidelitat conjugal, per haver-se celebrat a Barcelona els reials himeneus. I per últim, en escultura, el motiu consistí a representar els reis en l'acte de rebre la Junta de Comerç.¹⁵³⁵

La debilitat del poder reial era un fet irreversible. Tot el parament que s'erigí per celebrar la comitiva reial de 1802 es reproduí quasi mimèticament en la visita del seu successor Ferran VII. El malestar, les carències i les revoltes van exigir una preparació pública per rebre als monarques. Així, el mes d'octubre de 1827, des de l'arquebisbat de Tarragona i el bisbat de Barcelona es va publicar un ofici adreçat als catalans que anunciava que els reis eren a Catalunya i comminava el poble català a obeir les disposicions dels estaments polítics i a adherir-s'hi.¹⁵³⁶

Es repetiren diversos actes de besamans amb el clar objectiu que el poble mostrés la fidelitat al Rei, cerimònies, recepcions, balls, visites a les cases de nobles i



64, 65 i 66. D. Campeny, *Lleons* que hem atribuït a l'escultor situats en el Laberint d'Horta; els quals es realitzaren per honorar la visita dels reis a la ciutat l'any 1827. Relacionats amb el *Lleó* del mateix artista (s.XIX) (RACBASJ).

¹⁵³³ LAJ, llibre 23, llig. 101, 30/6/1806; Cid 1946, 439-440; Bassegoda 1974, 61; Montaner 1990, 273; Cid 1998, 56.

¹⁵³⁴ AJC LXX bis, 1026; AJC LXCIV, 6, 4-7, 139; AJC LCXXXII, 2, 238; Bassegoda 1986, 166; Vélez 2001, 34-35.

¹⁵³⁵ *Continuación* 1803, transcrit per Riera i Mora 1994, 164.

industrials, als estaments eclesiàstics i a edificis de beneficiència, la particular recepció a l'edifici de Llotja i la Màscara Real.¹⁵³⁷ Talment com es procedí l'any 1802, Ferran VII i Maria Josefa Amàlia passaren, com els seus predecessors, pel palau del marquès Llupià i d'Alfarràs a Horta, i van deixar com a testimoni dos lleons a l'entrada del jardí del Laberint des de la residència, molt probablement obres de Damià Campeny (1827).

L'Antiguitat clàssica i les al·legories en la il·lustració dels llibres

La proliferació de les traduccions al castellà de llibres clàssics i les reedicions de la literatura castellana i de la història d'Espanya en general van propiciar la demanda d'estampes gravades per il·lustrar-los.

Aquesta activitat literària fou molt fecunda en els cercles erudits espanyols. Es va promoure la reedició d'alguns dels llibres més emblemàtics amb la participació de dissenyadors i gravadors. Per exemple cal esmentar la *Historia General de España* de Juan de Mariana (1536-1624), publicada a València per Benito Monfort entre els anys 1783 i 1797, amb làmines de Rafael Ximeno i Planes (1759-1825) fidels a l'obra original, les quals circularen entre els professors de l'Escola de Barcelona,¹⁵³⁸ així com les *Memorias historicas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua Ciudad de Barcelona* (1779) i el *Código de las Costumbres Marítimas de Barcelona... vulgarmente llamado Libro del Consulado* (1791) d'Antonio Capmany.¹⁵³⁹

En la il·lustració de les *Memorias Históricas* i el *Libro del Consulado*, Capmany¹⁵⁴⁰ creà uns models al·legòrics de pròpia invenció vinculats als déus mitològics, que van enriquir el panorama dels models emprats en l'Escola de Barcelona. Aquest treball es prolongà durant el període de 1779 a 1792 i hi participaren pensionats

¹⁵³⁶ *Gaceta de Madrid* de 4/10/1827, oficis datats el 28/9/1827, 481-484.

¹⁵³⁷ *Relacion* 1827. Consulteu els diferents actes publicats al *Diario de Barcelona* 1827-1828 i a la *Gaceta de Madrid*, núm. 151, 10/12/1827, 599, l'entrada triomfal dels reis del 4 al 6 de desembre i guarniments a la ciutat; núm. 153 15/12/1827, 608, balls públics i audiències; núm. 12, 10/1/1828, 46, la Màscara Real celebrada el 6 de gener de 1828, i núm. 46, 15/4/1828, 284, el 9/4/1828.

¹⁵³⁸ Ximeno segueix amb fidelitat l'àlbum d'estampes *Series chronologica et imagines regum hispaniae ab Ataulpho ad Carolum II*, gravat per Jacques Blondeau (Anvers, 1455-Roma 1698) i parteix de dibuixos de Cirro Ferri publicats a Roma per G.G. dei Rossi (1685). Vegeu els reis Hermenegild i Leovigild i el medalló amb l'efigie del rei Gundemaro (a. 1785) a *Col·lecció* 1992, 103-104 (Bassegoda).

¹⁵³⁹ El diplomàtic aragonès no fou aliè a les reedicions d'obres fonamentals de la història espanyola i la seva biblioteca disposà d'aquests dos volums de l'edició de Joaquín de Ibarra de 1780, també de sis de l'edició valenciana de Benito Montfort de 1783 de la *Historia General de España* de Juan Mariana, i les obres d'Antonio Capmany. Sánchez Espinosa 1997, núm. 451-455 i núm. 1774 i 1775.

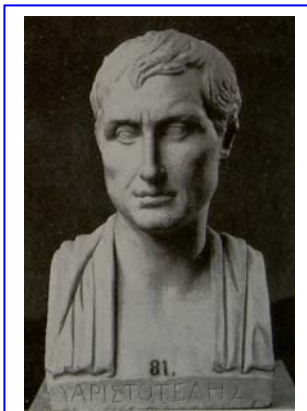
¹⁵⁴⁰ La documentació de l'Arxiu de la Junta de Comerç i els registres en els *Llibres del Acords* se centren en la figura d'Antoni Capmany i Montpalau com a artífex i ideòleg de les *Memorias Históricas* i el *Libro del Consulado*, i, tal com feia Azara, tot es va haver de sotmetre al seu vistiplau. AJC, caixa núm. 20, llig. XIII (bis), 2, 11, 6; 2, 17, 3; 18, 3; fins i tot s'ocupà de la impressió de l'obra. Rosa Maria Subirana tractà aquest tema exhaustivament l'any 1988 en el VII Congrés del CEHA a Múrcia en la seva comunicació

catalans i professors de l'Escola i de la Real Academia de San Fernando. A les làmines no hi tingueren accés tots els alumnes, però sí que constituïren un material extraordinari pels deixebles més avançats en disseny i gravat.

Els títols de les estampes indiquen aquest sentit al·legòric dels déus per suplantar institucions: *l'Al·legoria dedicada a la ciutat de Barcelona, Al·legoria del Comerç, Al·legoria del Comerç i la Indústria de Barcelona; Al·legoria de la Història; Els déus Mercuri i Mart dialogant; Al·legoria de la Marina Mercant; Els déus Temis, Neptú i Mercuri sostenen el Llibre del Consolat, i El port de Rodes*, i fins i tot en temes més realistes com en la *Vista del port de Barcelona*.¹⁵⁴¹

En comptades ocasions Capmany delegà en un artista el disseny d'alguna vinyeta, tanmateix Luís Paret realitzà les *Armes al·legòriques del Consolat* i el *Frontis de les Lleis Marítimes del Consolat*, encara que es tractava d'un tema que deixava poc marge a l'enginy de l'artista ja que s'havia de cenyir als paràmetres establerts prèviament.¹⁵⁴²

La manera de fer de Capmany era la d'un home il·lustrat comparable al que feia Azara a Roma com a difusor de l'Antiguitat clàssica i patrocinador de les traduccions dels filòsofs grecollatins.



67. Aristòtil col·lecció d'Azara (Museu del Prado). Reproduït en *La Vida de Marco Tulio Cicerón* (Azara 1790, II)

Una de les actuacions promotores d'Azara fou recuperar i emprendre noves edicions dels llibres de l'Antiguitat clàssica, principalment les obres dels filòsofs grecollatins, però també de la bona literatura castellana. Aquesta afeció del diplomàtic fou lloada per Antonio Ponz i posada com a model objecte d'emulació per altres il·lustrats espanyols. Ajudat pel tòrcul parmesà de Bodoni, Azara edità el *Prudenci* (1788); *La Vida de Marco Tulio Cicerón* (1790); *Q. Horatii Flacci Opera* (1791); *Virgilii Maronis Opera* (1793); i el *Catulli, Tibulli, Propertii Opera* (1794), entre altres. Molts d'aquests llibres contenien imatges de peces de la seva col·lecció, per això va tenir cura a identificar-les i col·locar-ne en cada pedestal el nom del representat i el lloc

de l'excavació on fou trobada. La dita pràctica serà copiada per donar a conèixer als herois propis de cada país.

titulada *Las Memorias Históricas y el Libro del Consulado, de Antonio de Capmany. Relaciones entre el promotor y los artistas encargados de su ilustración (1779-1792)*.

¹⁵⁴¹ Consulteu Subirana 1985, 218-232 i Subirana 1988.

¹⁵⁴² AJC, caixa núm. 20, llig. XIII (bis), 2,108. Carta d'Antoni de Capmany dirigida a Joan Vidal, de l'11/9/1790.

La biblioteca d'Azara fou la d'un bibliòfil, coneixedor de les millors edicions i rareses. S'especialitzà en títols de l'Antiguitat clàssica i de les lletres castellanques, i va configurar una extensa font documental d'inspiració on poder trobar models. Tots aquests llibres van facilitar la tasca promotora d'Azara i van ser un exemple a seguir pels seus pensionats.

Algunes de les activitats dels artistes es relacionen amb l'ornamentació de llibres històrics, com a complement de la informació del text. Blai Ametller, per exemple, participà en el gravat d'una estampa del «*Salustio. Guerra de Yugurta un tomo en idem.(en pasta)*». ¹⁵⁴³ Un altre tema històric en el qual trobem la petja del gravador català foren les vistes «*del comv[b]ate en las Aguas de Tolon en mil setecientos quarenta y seis entre las fuerzas españolas, y los Britanicos*» (1796). ¹⁵⁴⁴ En conjunt, tots aquests llibres constituïren una font de gran interès en el món acadèmic per a la localització de models.

Les activitats promotores d'Azara i el seu cercle cultural a favor de les reedicions dels clàssics repercutí en els pensionats catalans que s'estigueren a Roma i per extensió en l'Escola de Barcelona. Sota el seu patrocini, l'any 1793 s'imprimiren en els tòrculs parmesans dos volums de les obres de Virgili. En la seva biblioteca tenia diferents versions d'edicions europees del literat llatí, com *L'Eneida*. ¹⁵⁴⁵ Virgili estava de moda, per això alguns escultors catalans presentaren temes relacionats amb Enees. Manuel Oliver guanyava el premi Balestra de l'Accademia di San Luca, el 1792, amb el tema de *Creusa i Enees*; ¹⁵⁴⁶ l'any 1801 Damià Campeny enviava el baix relleu de «*Màcencio [h]erido por Eneas en un muslo*» ¹⁵⁴⁷ per aconseguir una pròrroga a la seva pensió, i Antoni Solà presentava a l'Escola de Barcelona el baix relleu d'*Enees i la Sibila de Cumes visiten l'Estix* (1802), amb què es feia mereixedor de la pensió a Roma. ¹⁵⁴⁸ El primer mostrà l'impacte que el llibre produí en l'ambient cultural romà quan Azara estava a punt de publicar Virgili i els dos restants, la repercussió i la vigència de l'escriptor llatí com a tema en segle XIX, i el seu ressò a Barcelona.

¹⁵⁴³ BC A 82 8. 253/254. Sobre aquest tema i altres realitzacions de Blai Ametller tornarem en el capítol dedicat al gravat en la part III d'aquest treball.

¹⁵⁴⁴ LAJ, llibre núm. 13, 19/12/1796, 585 i 586. Estampa al MNAC (GDG) R.118.108, R 118.109 i BC XII 3A RE 713 i XII 3a RE 2069.

¹⁵⁴⁵ Sánchez Espinosa 1997, núm. 2989-3014.

¹⁵⁴⁶ LAJ, llibre núm. 13, 21/3/1793.

¹⁵⁴⁷ LAJ, llibre núm. 18, 19/11/1801, 250-251; transcripció parcial a Riera i Mora 1994, 578.

¹⁵⁴⁸ LAJ llibre núm. 18, 1/6/1801, 141-143; 8/6/1801, 153; 10/6/1801, 155; llibre núm. 19, 18/2/1802, 49-50; *Catálogo* 1837; Riera i Mora 1994, 337-338; Vélez 2001, 62.

Els models pictòrics de l'Antiguitat trobats en les excavacions

La pintura europea rebé un gran impuls, no sols en el vessant tècnic i filosòfic sinó sobretot en el temàtic. Hi hagué una preferència pels temes clàssics i mitològics i, en general, el món acadèmic europeu es mostrà atret pels temes pictòrics descoberts en les excavacions a Herculà, Pompeia, Paestum, Villa Negroni i en altres vil·les romanes i del seu entorn al llarg del segle XVIII. Al mateix temps que es van seguir copiant i reproduint els frescos de les Llotges Vaticanes de Rafael, el qual s'havia inspirat en els vestigis trobats a les Termes de Titus.¹⁵⁴⁹

L'èxit d'aquesta decoració mural quedà palès en la seva proliferació i adaptació en palaus i residències europees. Va se denominada genèricament com a pintura pompeiana, però, en realitat, a les parets es representava un *collage* de les restes pictòriques descobertes en diferents excavacions.¹⁵⁵⁰

El gravat complí un paper fonamental com a difusor d'aquests models. Els noms de Raffaello Morghen i Giovanni Volpato van significar la renovació del gravat de reproducció. Amb el seu domini de la llum, Volpato aconseguia uns efectes de transparència i de contrast entre la lluminositat i les tenebres, mentre que Morghen el superava en la puresa del disseny i la nitidesa de les incisions.¹⁵⁵¹ Les bones reproduccions d'aquests gravadors es traduïren en uns bons models a l'altura de les pintures de Rafael i aquestes estampes foren molt demanades per col·leccionistes, acadèmics i viatgers, de manera que van circular per tot Europa.

Es fundà la *Società di ragguardevoli Soggetti onde intagliare le Volte e i Pilastrì delle Loggie del Palazzo Vaticano*¹⁵⁵² encarregada de reproduir els motius decoratius de les pilastres dels frescos de Rafael i dels seus deixebles. En aquesta empresa hi participaren el pintor Gaetano Savorelli, l'arquitecte Pietro Camporesi (1726-1781) i el gravador Giovanni Ottaviani i, més tard, Ludovico Teseo i Giovanni Volpato. Fruit d'aquest treball s'editaren tres volums d'aquestes estampes publicades entre el 1772 i el 1776.¹⁵⁵³

¹⁵⁴⁹ La *Domus Aurea* no es descobrí com a tal fins a l'any 1774, per tant des del temps de Rafael es creia que les troballes corresponien a les Termes de Titus.

¹⁵⁵⁰ Tema que hem tractat en el capítol dedicat als llibres de viatges ja que les excavacions eren punts d'atracció dels viatgers de *Le Grand Tour*.

¹⁵⁵¹ Bernini 1985, 25-27.

¹⁵⁵² Marini 1988, 18.

¹⁵⁵³ Marini 1988, 122.

Els gravats de les Estances i Llotges de Rafael (1510-1517) foren obra de Morghen i Volpato, de col·laboradors del seus tallers Stefano Tofanelli i Bernardino Nocchi, i de Giuseppe Cades, al voltant del 1784 i dedicades a Pius VI.¹⁵⁵⁴

L'èxit d'aquesta iniciativa de Morghen i Volpato es traduí en la seva edició dels *Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle Arti* (Roma, 1786) o manual de models per a les acadèmies. La versió castellana es publicà a Saragossa l'inici del segle XIX i el *Catalogo delle opere di intaglio di Raffaello Morghen* (1810) de N. Palmerini, deixeble de Morghen. Aquests dos exemples proven l'interès encara vigent per la producció d'aquest gravador vuitcentista en ple segle XIX.

Tots aquests gravadors formaren part del cercle cultural d'Azara i tots ells col·laboraren en alguns dels seus projectes artístics, com ara il·lustracions en oracions, relacions i elogis per celebrar la proclamació del nou rei Carles IV i honorar la mort de Carles III, que hem esmentat més amunt.



68. G. Volpato, frag. de les Llotges vaticanes de Rafael (1772). (Ottaviani 1772, tav. X)

El treball de traducció d'aquestes pintures arribà a la cort de Caterina II de Rússia, que manà reconstruir les en el Palau d'Hivern a Sant Petersburg. Igualment trobem aquests frescos a l'estudi del gran duc Paolo del palau de Pavlosk; en la decoració mural del palau del príncep Max a Dresde; en els pavellons de Gustau III ubicats en el parc d'Haga a Estocolm, i en el *gran cabinet* de la reina a Fontainebleau, entre altres.¹⁵⁵⁵

Johann Wolfgang Goethe descriví aquest projecte de Caterina, viable gràcies a la tècnica de l'encàustica, i el denominà d'«*agosarada empresa*» perquè pretenia repetir les Llotges de Rafael a Sant Petersburg, des de l'arquitectura fins a tota la decoració pictòrica.¹⁵⁵⁶ Aquest procediment pictòric va ser molt apreciat arreu d'Europa i tothom va poder adquirir a bon preu motius decoratius preparats per col·locar a les seves cases. En aquest cas, Goethe passava a ser un testimoni més d'una de les actuacions i contribucions d'Azara en el món de la reproducció. Si més no, ajudà a Vicente Requeno i García de la Huerta en els seus treballs de recerca de l'encàustica, i per consegüent va possibilitar aquest tipus de decoracions en residències i palaus europeus.

A primers del segle XIX, el viatger espanyol Nicolás de la Cruz recollia aquesta moda:

¹⁵⁵⁴ Marini 1988, 141-144.

¹⁵⁵⁵ Vegeu la influència de la pintura de Rafael a Europa, a Marini 1988, 19-20, i Bernini 1988, 23.

«Los extranjeros que vienen á Roma á perfeccionarse en la pintura, se exercitan en sacar copias de estas historias. El dia que yo la observaba, habia un pintor mudo prusiano, que por medio de una alta máquina, elevado hasta la bóveda, las copiaba. Juan Volpato, y Juan Octaviani, han grabado las pinturas contenidas en estas loggias, ó corredores, las quales se han publicado desde 1774 hasta 77».¹⁵⁵⁷ Destacava els frescos: «Mas apreciables son todavia las que se nombran camere di Raffaello. Estas son las celebradísimas estancias ó salas que se atraen la admiracion de los inteligentes; y que vienen de todas las naciones á copiarlas: dos pintores á la sazon, esto es, un español pensionista de la Academia de Cádiz, y otro prusiano, de la de Berlin, estaban ocupados en este loable exercicio».¹⁵⁵⁸

El taller de Volpato també passà en gravat les obres d'altres grans mestres a partir de 1780, segurament orientat per Azara i per altres mecenes. Entre la selecció d'autors cal esmentar Miquel Àngel, Guercino, Guido Reni, Poussin, Lorrain i Mengs.

A la mort de Mengs (1779), Azara s'encarregà del seu patrimoni i l'Escola barcelonina rebé a través de José Camarón, pensionat per l'Academia de San Fernando, dibuixos originals del pintor, però també còpies dels originals de Rafael en el Vaticà.¹⁵⁵⁹ S'esmenten altres trameses d'Azara a l'Escola sense especificar les obres. Es tractava de «ocho dibujos por el celebre Dⁿ Ant^o Rafael Mengs de los originales que se hallan en el Vaticano, y sinquenta y tres que se han recogido de los mas insignes pintores de Italia».¹⁵⁶⁰ Amb aquests dibuixos de Mengs, Azara introduïa a Catalunya les pintures més famoses segons l'estètica del moment, les pintures de Rafael de les Estances i les Llotges Vaticanes, i proporcionava models per a l'instrucció dels deixebles.¹⁵⁶¹ L'any 1786 entraven a l'Escola barcelonina vint-i-quatre dibuixos «delineados» per Mengs dels originals del Vaticà.¹⁵⁶² Així, intervingué en la selecció dels models per als enviaments a l'Escola triant els més apropiats i orientant l'estètica de la pràctica acadèmica.

També forní dissenys perquè fossin aplicats a les teles indiantes, com els arabescs rafaelians, i per consegüent afavorí la difusió del bon gust en la indústria tèxtil. Per això, la Junta de Comerç proporcionà a la nova classe de pintura de flors una col·lecció de les Llotges de Rafael i de «restos de la antigüedad».¹⁵⁶³ L'abat del monestir de Sant Vicenç de Cardona, Lorenzo Zarate, donà a l'Escola una col·lecció de gravats de les

¹⁵⁵⁶ Goethe (1786-1788) 1997, setembre 1787, 442-444.

¹⁵⁵⁷ Cruz 1806-1807, 146.

¹⁵⁵⁸ Cruz 1806-1807, 147.

¹⁵⁵⁹ LAJ, llibre núm. 9, 286, 5/6/1783.

¹⁵⁶⁰ LAJ, llibre núm. 9, 319, 21/7/1783.

¹⁵⁶¹ LAJ, llibre núm. 10, 82, 7/6/1784.

¹⁵⁶² LAJ, llibre núm. 11, 46, 30/3/1786.

¹⁵⁶³ LAJ, llibre núm. 13 3/4/1794, 305.

Llotges de Rafael,¹⁵⁶⁴ i Francisco Preciado lliurava a la Junta «*las Lochas de Rafael en sesenta y dos ojas*».¹⁵⁶⁵ Les anteriors transaccions mostren el ressò i la demanda



69 i 70. A. v. Maron, *Mart, Venus i Cupido* (d. 1779), pintura trobada a Villa Negroni (1777), reproduïda en Ickworth Rotunda (d. 1780).

d'aquestes pintures a Catalunya.

Les pintures murals trobades en les més famoses excavacions realitzades durant el segle XVIII oferiren nombrosos temes: muses o dansarines ballant; cupidos i centaures; parelles mitològiques com faunes i bacants

inspirades en les pintures herculanenses, o les Venus amb Adonis i els cupidos alats de les de Villa Negroni. Totes aquestes figures van ser reproduïdes en molts salons de palaus i residències europeus. Es tracta de la decoració neoclàssica que anys més tard, a l'inici del segle XIX, es coneixerà com a estil imperi. Comportarà la presència d'arabescos rafaelians i l'adopció d'una indumentària que marcarà les formes del cos, estètiques inspirades en aquestes pintures de l'Antiguitat clàssica recuperades a partir de l'elecció de models que segles enrera havia iniciat Rafael en les Llotges Vaticanes.

A Catalunya falta fer un treball de recerca sobre la incidència d'aquests frescos en residències i palaus. Aparentment sembla que no van passar de ser copiats com a exercicis acadèmics, però un estudi més acurat permetria trobar algun exemple concret que serviria de fil conductor per relacionar determinats temes. Així, en alguna d'aquestes residències hem trobat les muses protectores de les arts. Es potencia el seu sentit al·legòric junt amb l'aplicació de temes històrics que legitimen el prestigi de la família. A Catalunya, la decoració mural s'encaminà conceptualment vers el neoclassicisme, però formalment es va limitar a tenir un caràcter acadèmic amb composicions del barroc tardà. Així mateix, encaixaven dins d'aquest esperit il·lustrat que introduïa temàtiques mitològiques i històriques, i que emprava en els programes pictòrics models d'artistes com Rafael, Giulio Romano, Guido Reni, els Carracci i el mateix Mengs, entre altres, talment com ho defensà Azara. La recent recuperació de les pintures del Palau Palmerola, gràcies a la sensibilitat i generositat del fotògraf Outumuro, ha permès ampliar el ventall de residències amb programes pictòrics a Catalunya.¹⁵⁶⁶ Constitueixen nous exemples en els quals poder detectar la renovació plàstica tot seguint les formes mengsianes. Fins i tot, ens atrevim a assenyalar que en els esgrafiats de les façanes d'alguns edificis catalans es poden trobar

¹⁵⁶⁴ LAJ, llibre núm. 11, 372, 13/12/1787.

¹⁵⁶⁵ LAJ, llibre núm. 11, 420, 13/3/1788.

¹⁵⁶⁶ *La Vanguardia* 4/10/2004, vivir, 4. Per aquest compromís personal i per la seva sensibilitat desplegada amb la recuperació de l'excel·lent conjunt pictòric del saló del Palau Palmerola o casa del comte de Fonollar, el fotògraf i dissenyador gràfic Manuel Outumuro rebé el premi especial ACCA (2001-2002).

motius decoratius inspirats en les excavacions italianes, un tema que s'està investigant. Segurament en aquests motius clàssics s'inspiraren els seus artífexs i així podem afegir la possible influència italiana a l'habitualment assenyalada francesa d'estil Lluís XVI.¹⁵⁶⁷

Els programes pictòrics en residències i palaus catalans

Els programes pictòrics en les residències i palaus de nobles i burgesos catalans presenten temes al·legòrics basats en l'Antiguitat clàssica, seguint models renaixentistes i barrocs dels artistes més valorats per Meng i Azara. Aquest tipus d'ornamentació permeté a la nova classe social burgesa catalana imitar les pautes dels nobles i assumir molts dels seus rols. Els déus i les deesses apareixen com a protectors de les seves riqueses, inspiradors del seu saber il·lustrat en les ciències i les arts i com a valedors de l'honorabilitat del seu passat històric. La intenció era projectar una imatge que mostrés el seu prestigi social i inspirés admiració, i per tant servís de propaganda per refermar la seva condició social fent ostentació dels seus signes d'identitat.

A Roma, Winckelmann havia desenvolupat tot un programa complet basat en l'Antiguitat clàssica a Villa Albani. Fins i tot va decorar els jardins amb vestigis trobats en les excavacions. Mengs pintà al Palau Reial de Madrid *L'Aurora*; *Les quatre estacions* i *Les quatre parts del dia* per a la cambra de la reina; *El triomf d'Hèrcules* i *L'apoteosi de l'Emperador Trajà* per a l'antecàmara del rei i sala de Gasparini, amb temes basats en les edicions de Cesare Ripa, Vincenzo Cartari i Charles Nicolás Cochin. Mariano Salvador Maella seguí aquesta línia en la sala del billar amb la representació de *La unió de les quatre virtuts cardinals*; *Juno ordenant a Eolo enviar els vents contra Ennees* i *La Apoteosis d'Adrià*. Azara va fer el mateix quan decorà les seves estances privades: va establir la seva preeminència com a protector de les arts sota l'empara de la deessa Minerva.

Aquests programes pictòrics i les escultures comportaven de manera inherent un estudi iconogràfic que tendia a identificar la monarquia borbònica com a hereva dels emperadors romans i els prohoms il·lustrats afavorits per la influència dels déus. Altres exemples succeïren als anterior, com ara la decoració i l'ornamentació neoclàssica de la Casa del Labrador d'Aranjuez amb els filòsofs grecs llegats per Azara a Carles IV, a

¹⁵⁶⁷ Una aproximació a aquest tema ha estat publicat per Subirana-Triadó 2001, 145-146. Destaca la decoració de la casa de l'impressor Cormella al carrer del Call, núm. 14 (1780-1790) on apareix el tema de les *Metarmofosis* d'Ovidi fent al·lusió a l'ofici del propietari. També són interpretades les cases al carrer Cervelló, núm. 10; carrer Flassaders, núm. 13; carrer Botella, núm. 16; carrer de Sant Pere més Baix, núm. 46, i carrer Petons, núm. 6.

càrrec d'Isidro González Velázquez (1792-1803).¹⁵⁶⁸ La façana del palau fou adornada amb bustos d'emperadors de la dinastia julioclàudia, en un intent de legitimar els Borbons a Espanya amb la cultura grega a l'interior i el poder romà a l'exterior.¹⁵⁶⁹ Un tal lligam amb l'Antiguitat ja s'havia establert en el renaixement i el barroc aplicat a emperadors, reis i noblesa, i ara arribava a altres classes socials.

A les darreres dècades del segle XVIII a Catalunya s'incrementà la demanda d'aquests programes pictòrics i es van adaptar especialment als interessos de la burgesia. Aquesta classe social sorgida del benestar econòmic volia mitigar la visió que donaven de nouvinguts i ser acceptats per l'aristocràcia fins arribar a emparentar-s'hi. Les escenes mitològiques, heràldiques, al·legòriques i històriques foren uns recursos legitimadors de la seva nova posició social.

A Tarragona, Josep Antoni de Castellarnau i Magrinyà (1763-1845), un dels propulsors d'iniciatives culturals de la ciutat,¹⁵⁷⁰ decorà el seu saló noble amb tot un cicle d'al·legories. Representà els quatre elements, aire, terra, foc i aigua, amb diferents activitats protectores dels déus mitològic presidits per Eolo, Bacus, Vulcà i Neptú. Les escenes anaven acompanyades de les accions dels semidéus, de manera que s'unia l'acció dels déus amb la dels homes, Hèrcules i Anteo, Perseu i la Gorgona, entre altres. Les pintures s'han atribuït a Josep Bernat Flaugier,¹⁵⁷¹ sense que s'hagi trobat cap document que ho avaluï. La participació de Pere Pau Montaña és encara més ambigua.¹⁵⁷² La realització d'aquest programa se situa entre el 1790 i 1806, moment més pròsper dels Castellarnau des del punt de vista financer i de la seva participació social. Les al·legories van des de la presència del foc i la forja associades al negoci del ferro i al paper que van tenir en la reconstrucció del port. També hi són presents escenes bàquiques que es refereixen a les seves possessions agrícoles i a la comercialització dels productes de les seves terres. Eolo també simbolitza la força motriu per fer anar més ràpids els seus vaixells.¹⁵⁷³

El programa unia la prosperitat de la família amb l'emparament benefactor d'aquests déus. Alhora seguia les pautes dels *quadri riportati* d'Annibale Carracci del Palau Farnese a Roma, una de les obres més valorades pels viatgers de *Le Grand Tour* i pel món il·lustrat de l'entorn d'Azara. L'apoteosi de la família era representada amb l'escut i l'elm sostinguts per l'al·legoria de la glòria i de la fama. La pintura del sostre mostra les pautes pictòriques barroques de projecció ascendent dels sostres de les basíliques jesuïtes. Mengs

¹⁵⁶⁸ Artista que va gaudir de l'ajut d'Azara i va viure en el seu entorn cultural romà.

¹⁵⁶⁹ Mora 1998, 50.

¹⁵⁷⁰ Vegeu l'ambient il·lustrat de la Tarragona de finals del segle XVIII a García Sánchez B 2003.

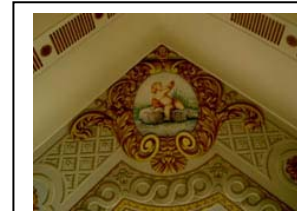
¹⁵⁷¹ Una altra decoració atribuïda a Flaugier (c.1790) fou la de la Casa Miró, avui desapareguda. Folch 1955, 28-29.

¹⁵⁷² Consulteu els estudis de Quílez 1994, 116, i Quílez 1999, 204.

¹⁵⁷³ Consulteu la interpretació al·legòrica analitzada per García Sánchez B 2003.

també utilitzà aquest recurs, però introduí uns canvis formals amb figures i ritmes més serens, i temàtics, ja que va recórrer a la història clàssica, comparant el capteniment d'un emperador amb el d'un burgés. Sorpren aquest programa de Flaugier, artista titllat de neoclàssic, quan delata en les pintures el pes de les concepcions barroques catalanes, tot i que pren com a model les obres dels Carracci perfectament afins als models que es recomanaven en les escoles i acadèmies espanyoles.

Són molt diferent les pintures del sostre d'una sala adjacent a la principal que nosaltres atribuïm a Bonaventura Planella,¹⁵⁷⁴ un possible col·laborador de Flaugier. En els vèrtex del sostre de la sala apareix una ornamentació neoclàssica bastant matussera, basada en l'Antiguitat clàssica, amb cupidos, dels quals un porta una trompeta (l'aire), un altre munta un dofí (l'aigua), un altre duu el corn de l'abundància (la terra) i el darrer figura assegut damunt un volcà (el foc), de manera que repeteix el sentit al·legòric de la sala principal.



71. B. Planella, *L'aire* (s.XIX), atribució del detall. Casa dels Castellarnau.

La composició i la temàtica aplicada a la residència dels Castellarnau a Tarragona



72. P. P. Montaña, Pintures en el saló del Palau Bofarull (1770-1788).

s'ha de relacionar històricament i simbòlicament amb la decoració del Palau Bofarull de la veïna ciutat de Reus. Té implícit l'intent de demostrar que Tarragona era tan important o més en el comerç i la indústria que Reus.

El programa al·legòric del palau reusenc és un exemple més d'aquest intent de la nova burgesia agrària d'ennobrir-se. Els Bofarull sol·licitaven a Pere Pau Montaña que els decorés la seva residència (1770-1788).

El sostre del saló noble representa l'al·legoria de Carles III amb l'escut i les armes de la família. L'escena és presenciada per nobles, militars i servents en *trompe l'oeil* dins d'un emmarcament arquitectònic il·lusionista.¹⁵⁷⁵ Així mateix, la façana del palau presenta conceptes formals del barroc tardà, temperats en moviment; els elements figuratius de l'entrada recorden el lligam reial amb la família Bofarull.

Aquest mateix estil acadèmic Pere Pau Montaña l'aplicà al Palau Palmerola, al carrer barceloní de Portaferrisa (1784), per a la família hereva de Francesc Xavier Despujol i d'Alemanys Descatllar, primer marquès de Palmerola. Montaña desenvolupà un

¹⁵⁷⁴ Aquests cupidos recorden els que pintà Planella al sostre del saló de la Llotja, portadors de l'escut de la ciutat.

¹⁵⁷⁵ Alcolea 1959-62, II, 144-145; Triadó 1984, 239; Quílez 1999, 201-217; Quílez 2000, 31; Subirana-Triadó 2001, 125.



73. P. P. Montaña, Pintures en el saló del Palau Palmerola (1784).

programa pictòric on els déus són els protectors de la família i custodien la seva participació en alguns esdeveniments de la història militar i del comerç amb les Índies. També potencia la seva adhesió per mitjà de la protecció i la magnificació del seu passat gloriós amb el reconeixement reial per la seva defensa patriòtica davant l'infidel. El nom de la família Palmerola estava associat al de la Junta de Comerç per la seva dotació per posar en funcionament l'Escola Gratuïta de Dibuix, per participar en algunes decisions de l'Escola i pel seu mecenatge

d'algunes obres. El baró de Maldà, Rafael d'Amat i Cortada, amb motiu de les noces de Titó Despujol i Vilalba, l'hereu dels marquesos de Palmerola, l'1 de desembre de 1803 descriví així el palau en el *Calaix de Sastre*:

*«Hem entrat a l'antesala, també il·luminada, i superior a tota la il·luminació lo saló, tot pintat, que seguia ab la il·luminació en sis primoroses aranyes de cristall de roca del gust del dia, d'estes les tres més grosses i ab més número de veles que penjaven en lo mig del dit saló, i, a més, aranyes de cristall il·luminades per igual primor sobre d'una taula a un cap de saló, frente als retratos, en son corresponent dossier dels augustos rei i reina, que a marquesos i comtes, i primer de tot lo general, los competeix, per més que els escúrien bé la bossa. [...] [A] estes il·luminacions quedaven anyadides primoroses palmatòries de tres brocs entre totes aquelles pintures bèl·liques, memòries dels antepassats de la família de Vilalba[...]».*¹⁵⁷⁶

L'estil i les formes de les muses de les arts de Montaña, que flanquegen el motiu dels èxits militars dels Palmerola, recorden molt la concepció pictòrica de les figures reproduïdes per Mengs de les excavacions a Villa Negroni en l'elegància, la contenció de ritmes i la serenitat expressiva. Segueixen els conceptes estilístics de l'Antiguitat clàssica, exalçats pels il·lustrats i aplicats pel pintor català, probablement apresos i adaptats a través dels dibuixos de Mengs enviats per Azara a l'Escola i, indirectament, per les trameses de la Real Academia de San Fernando.

A Pere Pau Montaña se li atribueixen altres intervencions en cases barcelonines, com ara els deu frescs històrics sobre l'expedició catalana a l'Orient pintats pel fabricant d'indianes Pau Ramon;¹⁵⁷⁷ els frisos i els arrambadors de la casa del comte de Santa Coloma; cinc sostres amb al·legories de la casa de Pau Planas al carrer Nou de la Rambla;

¹⁵⁷⁶ Amat 1769-1816, V, 273-274.

¹⁵⁷⁷ Casa que fou utilitzada com a bordell i que va ser enderrocada per decisió de l'Ajuntament. Amb la seva destrucció es va perdre part del nostre patrimoni d'aquest període.

la decoració d'un saló del palau dels ducs d'Alba (1786), i la decoració de dos salons de la casa de la família Keitinger, al carrer de Sant Oleguer.¹⁵⁷⁸

En els edificis de la Llotja i la Duana s'aplicà un programa plàstic amb objectius propagandístics i de difusió de les virtuts comercials del poble català. S'hi donava una visió paternal i protectora a favor de la pràctica artística que, alhora, fomentava i incentivava el desenvolupament i la millora de les produccions tèxtils. Aquests programes pictòrics estan marcats per una ideologia mercantil en els quals intervingueren professors i deixebles de l'Escola barcelonina, dirigits per Pere Pau Montaña i Salvador Gurri com a màxims responsables en les seves especialitats. El pati de l'edifici de la Duana, de configuració clàssica, fou decorat amb pintures murals de temàtica històrica, literària i mitològica.¹⁵⁷⁹

Una altra línia pictòrica d'èxit a Barcelona paral·lela a la de l'Escola fou la pintura de Francesc Pla Durán (1743-1805), conegut com *el Vigatà*. Artista agremiat al Col·legi de Pintors al marge del món acadèmic, tot i haver estudiat amb els germans Tramulles. Encara que en la seva paleta de pinzellada pastosa quasi no s'hi detecta el dibuix, una premissa bàsica en l'aprenentatge a l'Escola, la seva obra va ser acceptada i valorada pel món il·lustrat català.¹⁵⁸⁰ Per tant, estem davant d'una línia estètica diferent de l'acadèmica, en la qual hem trobat connotacions més italianes que franceses en relació amb la de Francisco de Goya a Madrid, sense que el català pogués assolir tot el que representà l'aragonès en la innovació pictòrica.¹⁵⁸¹

La seva condició de cònsol dins el gremi des del 1781 va afavorir que Francesc Pla adquirís aquest renom dins les arts barcelonines i va rebre l'encàrrec de decorar les sales nobles del Palau Moja (1774-1789).¹⁵⁸² El programa pictòric fa referència a qüestions militars i històriques, incloent-hi la llegenda de la família Cartellà; escenes mitològiques que relacionen les seves activitats industrials, agrícoles i comercials com a símbol de la prosperitat de Catalunya, i tanca tot el programa l'escut de la família i les al·legories religioses.¹⁵⁸³

¹⁵⁷⁸ Pi 1854, I, 557-558; Viñaza 1894; Alcolea 1959-62, II, 127-128; Subirana-Triadó 2001, 142. Així mateix volem assenyalar que manca un estudi global de tots els programes pictòrics realitzats a Catalunya en aquest període, per exemple només esmenten la residència Sessa-Larrard, la dels March de Reus i la de Bonaventura Grases, entre altres, no inclosos en aquest treball.

¹⁵⁷⁹ Consulteu les transformacions de la ciutat a Pérez Samper 1973, 108-132, i el programa pictòric a Garrut 1974, 45-47; Quílez 1998-1999, 212-214; Triadó Subirana 2001, 138.

¹⁵⁸⁰ Benet 1958-I i Subirana-Triadó 2001.

¹⁵⁸¹ Un cas semblant succeïa a Madrid, amb Francisco de Goya, però aquest dins el món acadèmic. Defensava la llibertat de l'artista i fugia de les regles imposades. El pintor havia reprès la línia italiana de Corrado Giaquinto. Vegeu els dos corrents introduïts a Espanya pels dos grans mestres estrangers Mengs i Giaquinto a Morales-Arnaiz 1988, 58-61.

¹⁵⁸² Alcolea 1959-62, II, 139-141.

¹⁵⁸³ Alcolea 1959-62, II, 111-128, i Subirana-Triadó 2001, 142.

Altres obres d'envergadura foren adjudicades al Vigatà: el programa amb escenes de la vida de Moisès, profetes i jutges de l'Església, que refermava el paper del bisbe de Barcelona, en el Palau Episcopal (1784),¹⁵⁸⁴ i la sèrie d'episodis en grisalla en record del coronament de Carles III l'any 1759; les pintures en el Palau Güell (1793) per al comerciant Joan Ribera, avui en el Museu Pau Casals del Vendrell; les dels salons de l'antiga casa Serra; les del saló del marquès de Monistrol, en la riera de Sant Joan, edifici enderrocat per obrir la Via Laietana (1916), unes decoracions al tremp que foren documentades i de les quals es conserva un únic plafó en el Museu d'Arts Decoratives de Pedralbes; les de la casa Bulbena i les del baró de Savassona.¹⁵⁸⁵ Així mateix, intervingué



74. LL. Romeu, pintura en Casa Cortada a Vic (1780).

en el programa de la Casa Cortada a Vic, treball que fou desenvolupat pel seu cunyat Lluçia Romeu Quingles (1761-d.1846), de paleta poc afortunada,¹⁵⁸⁶ i prèviament, en la casa Fontcuberta de la capital d'Osona pintà unes escenes amoroses inspirades en la *Metarmofosi* d'Ovidi en el saló principal (c. 1770), a més de representar les virtuts tretes de la *Iconografia* de Cesare Ripa.¹⁵⁸⁷

La família March, originària de Reus, havia de mostrar el seu rang social a la burgesia barcelonina, per això necessitava una decoració d'un cert luxe en determinats ambients del seu Palau a la Rambla de Santa Mònica.¹⁵⁸⁸ Els treballs d'ennobliment de l'edifici, executats el 1791 amb motiu del casament de l'hereu, convertiren el palau dels March en un dels escenaris més bells i apreciats per a actes socials de l'aristocràcia i de l'alta burgesia barcelonina. A partir de 1792 la família hi celebrà nombrosos balls que li asseguraren un lloc destacat dins la societat preeminent de la ciutat comtal.¹⁵⁸⁹

Els sostres del saló principal i la cambra immediata conserven les pintures. Les corresponents a la cambra són grisalles pintades al tremp de cola, bastant mediocres, al·legories de les quatre arts liberals. Del gran saló destaca l'al·legoria de la música (1791), d'autor desconegut, del període en què es van celebrar les noces del fill de la

¹⁵⁸⁴ Programa iconogràfic de les pintures en els salons del Palau Episcopal, relacionat amb la figura del bisbe de Barcelona per Rosa M. Subirana en el curs «*Programes religiosos a Barcelona del segle XVIII. Un exemple de patronatge: el saló del tron del Palau Episcopal*» (en premsa), dins *Els Juliols*, Universitat de Barcelona, 2005.

¹⁵⁸⁵ Llista de programes pictòrics encara per investigar facilitada per Folch 1932, 19-23; Morales-Arnaiz 1988, 106; Subirana-Triadó 2001, 135 i 143.

¹⁵⁸⁶ Camps 1965, 23.

¹⁵⁸⁷ Coll 2000-2001, 245-250.

¹⁵⁸⁸ Benet 1958-I, 315-330; Arranz-Fuguet 1987, 134.

¹⁵⁸⁹ Arranz-Fuguet 1987, 135.

família March. En els dos plafons, separats per un floró al mig del sostre, hi figuren l'al·legoria del comerç i la poesia, dues esveltes deesses envoltades de cupidos, atribuïdes a Pere Pau Montaña; però la falta de destresa tècnica fa pensar en la mà d'un dels seus deixebles.¹⁵⁹⁰ Aquestes pintures no tenen la pinzellada vigorosa i valenta de les pintures del palau Bofarull de Reus, ni els colors i els tractaments del clar i el fosc que també trobem en les pintures del Palau Palmerola. La llum i el color resulten esvaïts i flonjos, amb una tècnica mediocre que s'allunya de la categoria del tinent director de pintura de l'Escola de Barcelona.

Les pintures del Palau d'Erasmus de Gònima, en el carrer del Carme, d'atribució dubtosa a Marià Illa, també presenten tres registres com el programa del Palau Moja, abans esmentat. En la part inferior, la història de David, al mig i als vèrtex superiors del sostre, les al·legories de les arts i, a la volta, el carro de l'Aurora. El 6 i 23 de juny de 1807 la façana del palau fou guarnida amb pintures sobre tela per celebrar les festes de la beatificació de sant Josep Oriol. El palau d'aquest fabricant d'indianes s'inaugurà el 1797 i es creu que els frescos foren pensats per rebre els reis l'any 1802. El programa procura ressaltar el propietari com un home vinculat a la indústria i alhora un erudit. El David es relaciona amb la monarquia com a vencedor dels adversaris. L'artista s'inspirà per representar el carro de l'Aurora en el pavelló del Palau Rospigliosi a Roma de Guido Reni (1612) i l'Apol·lo Febus reforçaria aquest significat monàrquic de poder i supremacia.¹⁵⁹¹



75. M. Illa, pintura en el Palau d'Erasmus Gònima (s.XVIII), atribuïda.

Per tancar els programes pictòrics desenvolupats en algunes de les cases catalanes, testimoniats gràficament o documentalment, ens apropem a un dels temes més recurrents dins la tradició catalana: la decoració amb temes religiosos. El prohom Francesc Xavier Bolós encarregà a Joan Carles Panyó decorar la seva farmàcia a Olot i pintar els sostres de la sala gran i dos dormitoris de la seva residència amb plafons al·legòrics i diversos motius ornamentals. Convertí la seva casa en una de les més ennoblides del segle XIX del paisatge de províncies on situà la col·lecció que havia aplegat de les obres de Ramon Amadeu. També a l'inici del XIX i durant l'ocupació francesa, Panyó li



76. J. C. Panyó, detall pictòric en la casa pairal del Noguer de Segueró (s. XIX).

¹⁵⁹⁰ Arranz-Fuguet 1987, 138; Subirana-Triadó 2001, 147.

¹⁵⁹¹ Hipòtesi interpretativa plantejada per Subirana-Triadó 2001, 144, 148-149. Les pintures han estat atribuïdes a Josep Bernat Flaugier, Marià Illa i Francesc Pla, *el Vigatà*. Consulteu les diferents atribucions a Alcolea 1959-1962, I, Alcolea 1948, 466; Fontbona 1983, 18; Quílez 1994-II, 17; Quílez 1995, 201.

dissenyà un programà pictòric per a la casa pairal del Noguer de Segueró (Maià de Montcal) que tenia a Camprodon. Presentava la història de Josep en el saló principal i passatges bíblics de la història de Tobies a les habitacions. Presidí l'oratori el *Davallament de la Creu*, amb quatre misteris del dolor obra del seu amic i col·laborador, Ramon Amadeu.¹⁵⁹²

En altres cases catalanes s'optà per decorar-les amb temes religiosos, exemples del pes encara vigent de la tradició barroca tardana a Catalunya per la predilecció per aquests temes, com els vuit plafons amb escenes de la vida de la Verge de la Casa de Ramon de Vedruna (1792-1793), atribuïda a la paleta de Pere Pau Montaña,¹⁵⁹³ o la història de Tobies (1782-1784) de Francesc Pla per a la casa Roca de la Via Laietana, pintures dipositades en el Palau de Pedralbes. De la casa Roca també es conserven els



62. F. Pla, *L'Anunciació* i *L'Educació de la Verge* (s.XVIII). (Col·lecció privada)

dibuixos preparatoris o preliminars de la *Benedicció de Tobit al seu fill Tobies* i *Tobies i l'Àngel* en el Museu d'Art Modern de Catalunya.¹⁵⁹⁴ Recentment han sortit a subhasta pública dues obres de la sèrie dedicada a la Mare de Déu de Francesc Pla, *L'Educació de la Verge* i *L'Anunciació*,¹⁵⁹⁵ dues obres que cal afegir a les dotze conservades en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.¹⁵⁹⁶

Els triomfs de taula. Una manifestació al·legòrica del rang social

El triomf de taula o *dessert*¹⁵⁹⁷ consistí per als il·lustrats en un conjunt d'estàtues de l'Antiguitat clàssica reunides i posades com a guarniments en els grans àpats que se celebraven en els palaus i residències dels prohoms. La finalitat era mostrar als convidats l'esplendor de l'amfitrió, ja fos un país, un noble o un polític, a través d'unes figures que jugaven el seu paper al·legòric de benefactors, de promotors de l'Antiguitat, o d'astuts diplomàtics, en funció del missatge que es volia transmetre.

¹⁵⁹² Vayreda 1933, 20; Grabolosa 1974, 49-51, i Grabolosa 1976, 46.

¹⁵⁹³ Quílez 1998-1999, 212.

¹⁵⁹⁴ MNAC/GDG/27212/D I 27211/D; Vayreda 1937,44, *Col·lecció* 1992, 120-123, Triadó.

¹⁵⁹⁵ Alcalá subastas de l'1 i 2 de desembre de 2004, p.42 i 43, núm. 68 i 69. *L'educació de la Verge i l'Anunciació*.

¹⁵⁹⁶ Alcolea 1987, 14-26.

¹⁵⁹⁷ També coneguts a França com *sortouts*, decoració de taules, una moda que té l'origen en el renaixement, realitzada en plata, porcellana, vidre, bronze i altres materials, col·locats en el centre de les taules. Vegeu Riera i Mora 1999-II.

El model utilitzat en aquest període tendí a preferir l'estatuària del món clàssic, en detriment d'altres models afrancesats amb clara sintonia barroca i rococó. Aviat els vestigis arquitectònics, especialment els temples dòrics de Paestum (a. 1754)¹⁵⁹⁸ i les escultures de l'Antiguitat trobades en les nombroses excavacions dutes a terme formaren part d'aquestes taules.¹⁵⁹⁹ Un exemple d'aquest canvi de tendència el tenim en el *dessert* presentat en el convit ofert als cardenals pel comte de Floridablanca en honor del nou papa Pius VI. En aquest *dessert* figurava un carro triomfal tirat per lleons, com a representació del Pontificat a Roma, amb piràmides, urnes, balustrades, gerros, decoracions florals, bustos i cupidos amb les banderes i escuts de l'Imperi, França, Espanya i Portugal, però formalment era de concepció barroca tardana.¹⁶⁰⁰ Tipologia que, amb l'arribada d'Azara a l'ambaixada (1784-1797), passà a ser d'estil neoclàssic d'acord amb l'estètica que s'anava imposant i que el diplomàtic defensava.

Azara fou molt bon amfitrió en aquests esmorzars i sopars per celebrar la presència de personatges prestigiosos a Roma. El diari *Chracas*, al qual ens hem referit en diverses ocasions per conèixer les seves activitats diplomàtiques i promotores, feia ressò d'aquestes reunions de benvinguda.

El seu amic i protegit gravador Giovanni Volpato, també ceramista, es va fer famós per les figures en bescuits, porcellanes caracteritzades per la seva fragilitat. La porcellana era coneguda arreu d'Europa com a «*pieces of porcelain are only precious kickshaws that have hardly any other merit than that of spreading the taste for frivolity*».¹⁶⁰¹ Volpato adaptà la seva producció al nou



79. G. Volpato, *Amore e Psiche* (d. 1786), bescuit. (Roma, Musei Capitolino)

estil neoclàssic, més seré i sobri, d'acord amb el cercle cultural d'Azara. L'èxit fou immediat en el mercat anglès, fins i tot Angelica Kaufmann posava de relleu la superioritat de les figures de Volpato respecte dels dissenys francesos. Des de la fundació de la fàbrica de porcellana a Roma (1785), Volpato es dedicà a reproduir en

¹⁵⁹⁸ Vegeu el projecte de triomf de taula de la família reial de Nàpols (a l'inici del segle XIX), en el Museu Nazionale di Capodimonte, a Riera i Mora 1999-I, 72.

¹⁵⁹⁹ Moltes de les estatuetses de Volpato s'inspiraren en troballes de les excavacions romanes, i van fer famosos els millors exemplars de les col·leccions públiques i privades. El *Catalogue des Statues antiques, Groupes et Dessert de Porcellaine en biscuit, de la Fabrique Jean Volpato à Roma*, editat a Londres pel Victoria and Albert Museum, ens dona una idea dels models més sol·licitats l'any 1795, dels preus d'algunes obres, i de quines foren les adquisicions del Museu de obres de Volpato. Per exemple: «*il complesso di Apollo e le Muse del Vaticano veniva a costare 40 zecchini, entre il gruppo del Fiume Nilo con gli Eroti, 1000 zecchini, e sempre 40 zecchini Bacco e Arianna sul Carro trainato dalle tigri*». Una de les escultures més preuades va ser «*l'Apollo del Belvedere, il Centauro Borghese, l'Ercole Farnese, l'Antino del Campidoglio, la Flora di Capitolini, la Flora Farnese e l'Apollo Medici*». Vegeu D1479/17-98, de l'any 1795, a Tittoni 1988, 35.

¹⁶⁰⁰ Silvagni (1881) 1971, vol.I, làmina 50; Ademollo 1967; Bassegoda 1986, 156; Riera i Mora 1999-I, 85.

bescuit els models més famosos de l'Antiguitat clàssica, baix relleus, figures, ruïnes, en substitució de les ridícules nines utilitzades en el menjadors i taules suplementàries.¹⁶⁰²

El Museu Capitolino i el Museu de Roma conserva un gran nombre d'exemplars d'aquests bescuits, i ha sobreviscut intacte un d'aquests triomfs de taules de la col·lecció de la Princesa Elvira Pallavicini.¹⁶⁰³



80. G. Volpato, *Triomf de Taula*, (d. 1786). (Col. Pallavicini, Roma)

No tenim cap dubte a dir que Azara utilitzava aquests bescuits per guarnir les seves taules, atès que va viure immers en aquest esperit que acostava les arts a la bellesa ideal assolida pel món de l'Antiguitat. Per tant, quan s'assenyala que

el triomf de taula del comte de Floridablanca fou l'únic conservat a l'Ambaixada quan arribà Antonio Vargas y Laguna, és comprensible que fos així per la delicadesa del material utilitzat en les taules d'Azara i que l'ambaixador Vargas en necessités un per les seves recepcions diplomàtiques al Palau d'Espanya.¹⁶⁰⁴ La fragilitat del bescuit no ens ha permès gaudir de les composicions al·legòriques de les taules del nostre diplomàtic, no obstant això, estudis recents han identificat algunes de les petites escultures realitzades per Pascual Cortés com a guarniments de les seves taules.¹⁶⁰⁵

Amb aquesta proposta de difondre l'Antiguitat a través d'aquests petits bescuits, Volpato i Azara donaven resposta a l'assignatura pendent que havia denunciat Winckelmann. Tots dos rebatien el concepte del filòsof segons el qual la porcellana no era el material més apropiat per reproduir el gust de la classicitat: «*Questo altro merito non hanno fuorché la bellezza della materia e nulla vi si ravvisa mai di rimarchevole e di istruttivo, essendo pere lo piú figure ridicole e informi dalle quali ebbe origine quel gusto frivolo e incoerente che poi cotanto si è esteso*».¹⁶⁰⁶

A l'inici del segle XIX, les taules d'estil neoclàssic eren semblants a la del vicerè milanès Eugenio di Beauharnais (1804), amb un fòrum romà amb vestigis de l'Antiguitat clàssica.¹⁶⁰⁷ Alguns d'aquests elements s'utilitzaren en l'obra de Damià Campeny per a l'ambaixador Vargas, però la concepció del *dessert* de l'escultor català resultà original, i va ser molt apreciada pel programa al·legòric que relacionava les

¹⁶⁰¹ Honour 1967, 371.

¹⁶⁰² El 1785 Volpato creà a Ripetta, amb el beneplàcit pontifici, una fàbrica especialitzada en porcellana per reproduir en bescuit escultures clàssiques. Servien de records romans per a turistes, i algunes d'aquestes reproduccions en miniatura, com l'arc de triomf, l'obelisc i les columnes antigues, es troben en antiquaris romans. Vegeu les recerques d'Andrieux 1962, 217, i Tittoni 1988, 34-35.

¹⁶⁰³ Honour 1967, 371-373.

¹⁶⁰⁴ Riera i Mora 1994, 609.

¹⁶⁰⁵ Jordán 2000, 68.

¹⁶⁰⁶ Transcripció del text de la *Storia dell'arte presso gli antichi*, vol. I, II, 91, per Tittoni 1988, 36.

¹⁶⁰⁷ Obra de l'especialista romà en mosaics Giacomo Raffaelli. Papini 1922-1923, 195-204; Riera i Mora 1994, 608.

diverses figures: «*Rapporto all'idea: è nuova del tutto, e quel che più importa, di quante se ne inventarono, la più conveniente, e analogo ad una opipara mensa. Né Archi, né Tempi, nè obelischi, nè rovine o altre Solite malinconiche memorie di passate grandezze, hanno avuto luogo nella fervida immaginazione del giovane Catalano Sig. Domenico Campeny, Scultor pensionato, che n'è l'autore*». ¹⁶⁰⁸ En el *dessert* hi participaren, a més de Campeny com l'inventor i director de l'obra, Antoni Solà, que l'ajudà a modelar les al·legories de les estacions i els mesos, Giuseppe Boschi (1766-d. 1824), que s'encarregà dels metalls, i Alessandro i Camillo Focardi, en el treball dels marbres.

Campeny introduí les al·legories dels quatre elements: aire, terra, foc i aigua, representats per Juno, Cibeles, Vulcà i Neptú, junt amb d'altres referents a la prosperitat i els cicles estacionals de la terra, vinculades a Flora, Ceres i Bacus. Hi figuren els mesos de l'any amb els signes zodiacals associats a les feines agrícoles i ramaderes. Les al·legories de les virtuts com la justícia, la benignitat, la temperança, la veritat, la humanitat, la clemència, la magnanimitat, l'honestat, la cordialitat i la pau, s'entenen com a símbols bàsics per governar i dots els seus dirigents encarnats per déus i deesses. ¹⁶⁰⁹ Alguns d'aquests models han estat identificats com a Ceres, reproduïda per Ennio Quirino Visconti en el Museo Pio Clementino i altres, com la figura d'un donant o l'adoradora d'una deessa, rèplica de la Fe conjugal, ¹⁶¹⁰ el model que Campeny pensà originàriament per a commemorar les noces reials a Barcelona (1802). Tot aquest programa d'imatges simbòliques relacionades amb personatges mitològics i la seva concepció formal, difícilment l'hauria ideat Campeny sense haver passat per Roma i haver accedit al cercle cultural llegat per Azara.

A Catalunya s'han conservat alguns dels esbossos de Campeny del *Triomf de Taula*, estudis de figures on s'aprecien algunes de les variacions respecte del resultat final. Tot el conjunt fou exposat en el Museu Marès cedit per la Galleria Nazionale di Parma, amb la incorporació dels dibuixos conservats en el Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, la qual cosa ha permès fer un estudi de tota la composició. ¹⁶¹¹ Molt probablement l'escultor influí l'àmbit artístic català a través dels seus esbossos i de la seva docència a l'Escola barcelonina.

¹⁶⁰⁸ Guattani 1806, Guattani 1810, vol. IV, 65-70; Riera i Mora 1994, 610-613. També és excepcional aquest conjunt, perquè és un dels pocs que s'han conservat pràcticament sencers i perquè es pot reconstruir el procés creatiu a través dels esbossos preparatoris. Vegeu Riera i Mora 1999-I.

¹⁶⁰⁹ Per ampliar el tema vegeu els estudis iconogràfics de Cid 1992, 37-51; Riera i Mora 1999-I, 65-92.

¹⁶¹⁰ Visconti 1820, lám.XVI; Riera i Mora 1994, 616.

¹⁶¹¹ MNAC núm. inv. 694, i 840; Cid 1954, 85-102; Cid 1992, 31-59; Riera i Mora 1991, vol.II, 85-101; Riera i Mora 1994, 614-615; Riera i Mora 1999-I, 65-92.

L'ús d'aquests triomfs de taula estigué molt arrelat arreu d'Europa, la qual cosa ens fa pensar en la utilització d'aquests motius decoratius per part de la nova classe social burgesa catalana. De la mateixa manera que els nous afortunats guarniren les seves residències amb programes al·legòrics, les festes i celebracions anirien secundades per aquesta manifestació de sumptuositat molt de moda al llarg del segle XVIII i part del XIX. El baró de Maldà, en el seu *Calaix de Sastre*, esmenta alguns d'aquests *desserts* descrits com a *ramilletes* en les cases dels prohoms catalans. Per exemple, els sopars celebrats en la casa Cortada, en els preparatius, «segons la prudent direcció i gust del Rd.doctor Anton Bardolet, presbítero, mon capellà» realitzà un «vistós i adornat ramillete d'estàtues de nimfes de porcelana i de màrmol, ab gerros i flors, per col·locar-se al mig de la taula i per adorno de sa simetria». Després de celebrar la festa de sant Rafael, el patró de la casa, tornaven a taula: «Parada que estava, esta, ab lo curiós ramillete al mig, sobre que assentaven les figures de nimfes ab lo déu Baco al mig, ab gerros ab anissos en lloc d'arena i molt curioses flors -que era un molt lindo objecte lo total-, assentadoes totes estes figures - part de porcelana i part de màrmol- sobre de terreno de cristal».¹⁶¹² En el dinar per festejar les noces del seu germà Felip amb Maria Eulària Desvalls i de Ribes a casa del seu pare, el marquès de Llupià, el baró de Maldà qualificà el triomf de taula de «delicat i ab molta propietat, tant en viandes com en simetries ben posades, ab un ramillete al mig, ab figures d'estuco o màrmol, flors i altres figurilles, ab un ben figurat sortidor al mig».¹⁶¹³ Potser el triomf de taula més interessant segons les notícies del baró fou el referit al dia de les noces del seu germà, el dia 5 d'octubre de 1797:

«un curiós ramillete ab arcades verdes de summo primor, ab una com glorieta així mateix en lo mig, assentat o en peus la figura al mig d'un déu Baco, al·lusiú al vi, qual beatificat cor hominis, cortejat d'altres nimfes, sàtiros i faunos, de primor treballades tals estàtues de pisa, ab ropatges i colors corresponents, obra, segons he oït, la de totes aquelles arcades empelfades verdes, del reverend mossèn Salvador Bofill. En fi, tots han contemplat un bon rato, después de col·locades en lo desert - i no de Sarrià-, a totes aquelles primoroses figurilles de pisa, que figuraven les nimfes, ab panerets de fruites i flors, o Pomona i Flora, pròpies per un bon dinar, i més, les postres».¹⁶¹⁴

¹⁶¹² Amat 1769-1816, III, 24/10/1797, 274-277.

¹⁶¹³ Amat 1769-1816, III, 16/7/1797, 211-213.

¹⁶¹⁴ Amat 1769-1816, III, 5/10/1797, 233-235.

El retrat en altres àmbits socials

Els retrats i els bustos per representar reis i aristòcrates fou un altre model que se socialitzà en aquest període il·lustrat. A més de reis i aristòcrates, també mecenes, erudits, militars, artistes, nobles i burgesos utilitzaren aquests tipus de gènere artístic per legitimar, propagar i mostrar el seu rang social.¹⁶¹⁵

La difusió de les troballes arqueològiques d'Azara dels bustos de filòsofs i escriptors grecollatins a Villa dei Pisoni (1777) contribuí a potenciar aquesta moda. Una altra tipologia de retrat fou la del doble bust, representació en la qual en una mateixa peça apareixien els rostres de dos personatges. Concretament Azara també participà en la recuperació i la utilització d'aquest model de l'Antiguitat clàssica quan encarregà a Giovanni Volpato un bescuit bicèfal on es fusionaven la seva imatge i la de Mengs, símbol del seu enteniment filosòfic (d. 1785). Amb aquestes propostes Azara no inventava res de nou. L'any 1701, a l'excavació de Villa Adriana, patrocinada per Climent XII, es localitzava un bust isíac de dos caps que fou col·locat entre els anys 1745 i 1748 en la Sala del Canopo del Museu Capitolino, junt amb altres estàtues egípcies. Aquest bust bicèfal fou reproduït per Filippo Morghen (1755) i s'hi identifiquen els déus egipcis Osiris i Apis.¹⁶¹⁶

Un altre doble bust amb Epicur i Metrodor es trobà el 1741 a les excavacions promogudes per Benet XIV. Aquell mateix any es publicava la imatge al catàleg *Del Museo Capitolino*, de Giovanni Gaetano Bottari.¹⁶¹⁷ Posteriorment, en les excavacions de Villa Mattei, propietat del Príncep de la Pau, aparegué el doble bust de Sèneca i Sòcrates (1813), el qual fou gravat per Pietro Fontana.¹⁶¹⁸



81, 82, 83 i 84. *Bust Isiac* trobat el 1701 i *Epicur i Metrodor* trobat 1741 (Roma, Museu Capitolino); *Sèneca i Sòcrates* trobat 1813 (Museu de Berlín), i G. Volpato, *Bust Mengs i Azara* (d. 1785) (Bergamo, Accademia Carrara).

¹⁶¹⁵ Fou una moda de l'ambient col·leccionista erudit romà del segle XVIII que esdevingué una tendència artística que s'havia iniciat en el segle XVI.

¹⁶¹⁶ Lanciani 2000, 123-125.

¹⁶¹⁷ Lanciani 2000, 132-133.

¹⁶¹⁸ Prunetti 1820, II, 44-46; Lanciani 2000, 243-245, García Sánchez J. 2006, 163.

El retrat doble d'Azara i Mengs proporcionà al món il·lustrat un model que feia propaganda del seu nivell d'erudició i alhora promovia un altre tipus de realització en la nova fàbrica de porcellana de Volpato. Aquest model de retrat escultòric no tingué ressò a Espanya, però sí com a concepte, ja que, emparats per l'Antiguitat clàssica, altres estaments socials podien aspirar a ser retratats i distingits per les seves dots.

Així mateix, el regal de l'*Alexandre el Gran* trobat a Tívoli (1779) al primer cònsol Bonaparte (1796) serví el futur emperador cors per legitimar històricament la seva sobirania, establint un paral·lelisme entre ell i l'emperador macedoni. Aquest tractament ja el vàrem assenyalar abans relacionant Carles III amb l'emperador Trajà en el programa pictòric de Mengs del Palau Reial de Madrid, i repetit al·legòricament per Azara en el túmul erigit a Carles III a Roma.

Napoleó preparava la seva entrada triomfal a Roma semblant a la que Alexandre va fer a Babilònia, per això una de les seves actuacions fou incloure motius de trofeus de la guerra en el Palau del Quirinale (1822-1838), lloc on s'havia d'allotjar. El 25 de febrer de 1811 el Palau passava a ser propietat imperial i s'iniciava l'adequació del recinte.¹⁶¹⁹

En general, aquesta voluntat d'emular filòsofs i emperadors potencià el gènere del retrat en bustos i en pintura, de manera que accediren a aquest tipus de representació erudits i acadèmics, entre altres. Azara mateix es va fer retratar per Mengs (1774). Més endavant, Francisco Javier Ramos el pintà com a home d'estat i filòsof, vestit a l'antiga, junt amb el tractadista Francesco Milizia, protegits i emparats per Minerva. La taula del seu despatx atrau la nostra atenció, plena d'objectes que manifesten les seves afeccions, plànols i llibres de la biblioteca d'Azara, així com les pintures de la seva galeria disposades en el recinte del Palau d'Espanya.¹⁶²⁰

Sota el regnat de Carles III sorgí la iniciativa del comte de Floridablanca de fer una col·lecció iconogràfica amb els gravats dels retrats dels espanyols més famosos de la història, les ciències, les lletres i les arts, els quals anirien acompanyats de notícies biogràfiques. Tanmateix, fou l'any 1791 i sota el govern de Carles IV que s'edità en la Imprenta Real de Madrid els *Retratos de los españoles ilustres, con un epitome de sus vidas*.¹⁶²¹

¹⁶¹⁹ Consulteu els artistes que participaren en l'adequació del palau a Campitelli 1991, 63.

El 17 de febrer de 1810 el Senat consultor francès especificava: «*Il y aura à Rome un prince du sang ou un grand dignitaire de l'Empire qui tiendra la cour de l'Empereur. Après avoir été couronnés dans l'église Notre Dame a Paris, les Empereurs seront aussí couronnés dans l'église Saint Pierre de Rome, avant la dixième année de leur règne*». Transcrit per Busiri 1988, 8.

¹⁶²⁰ Notícia publicada al *Giornale* 1786, núm. 16, 22/4/1786; transcrita a l'apèndix documental núm. 31.

¹⁶²¹ Lafuente 1989, 50.

A Catalunya, el 29 de març de 1787 la Junta de Comerç demanava a Moles que es fessin els retrats dels intendants i presidents del Tribunal de Comerç, Juan Felipe de Castaños i el baró de Linde Manuel de Terán, per tal de ser col·locats en la sala de l'Escola al costat del retrat del Rei.¹⁶²² Així, aquest any s'iniciava la pràctica de retratar els presidents de la Junta de Comerç i, més endavant, els artistes més cèlebres de l'Escola barcelonina.

Foren retratats els intendants de l'Exèrcit i del Principat de Catalunya, els presidents de la Junta de Comerç i per tant protectors de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona Juan Felipe de Castaños y Urioste, còpia d'un original de Mengs (1763-1776); Manuel de Terán, baró de la Linde (1776-1789); Juan Miguel de Indart y Galañena (1789-1797); Blas de Aranza y Doile (1797-1808); Francisco de Oteiza (1816); José de Ansa (1815-1818); Juan Bautista de Erro y Azpiroz (1818-1820); Vicenç de Frigola (1824-1825); Juan del Gayo (1825-1827); Domènec Maria de Barrañón i Vinyals (1827-1830); Pedro de Alcántara Díaz de Lavandero (1831-1833); Manuel de Fidalgo (1833-1834) i Antonio de Barata (1834). Les pintures van ser a càrrec de Marià Illa, Pere Pau Montaña, Francesc Rodríguez, Salvador Mayol, entre d'altres.¹⁶²³

Joan Giralt retratà el professor de pintura de l'Escola de Barcelona, Pere Pau Montaña (c. 1800) i el director Pasqual Pere Moles (c. 1797), de l'original de Vicente López Portaña (1772-1850). Ramon Planella realitzà el del *Baró Eroles*, Joaquim Ibáñez Cuevas (c. 1813) i el del seu director l'escultor *Jaume Folch i Costa* (c. 1815), obra de qualitat excepcional en comparació amb el que anys més tard va fer Vicent Rodés de l'escultor *Damià Campeny* (c. 1838),¹⁶²⁴ acompanyat de les seves més famoses obres neoclàssiques. Rodés també va fer els retrats de l'industrial tèxtil *Pau Vilaregut i Albafull* i la seva esposa *Joaquima Duran i Manella* (1846), i Vicente López el de Salvador Xammar (c. 1798), un «*recibidor de Malta*» destinat a Barcelona.¹⁶²⁵

Al llarg del segle XIX, l'Escola de Barcelona encara manifestà el seu interès per retratar segons els paràmetres marcats per Mengs. El pintor Tomàs de Puiguriquer i Burgés (1793-1872) feia còpies d'obres del pintor filòsof següents evidenciant la seva importància com a models objecte de reproducció: la de José Nicolás de Azara, la de Margarita Guazzi, esposa de Mengs i la d'Ismael Mengs, germà del pintor, i la del presumpte retrat d'Andrea Navagero de Rafael de Sanzio.¹⁶²⁶ Anton Raphael Mengs junt

¹⁶²² LAJ, llibre núm. 11, 234, 29/3/1787, Alcolea 1959-62,I, 114.

¹⁶²³ Bordas 1837, 43. Catàleg i il·lustració d'aquests retrats a Fontbona-Durà 1999.

¹⁶²⁴ Fontbona 1999, 154.

¹⁶²⁵ Fontbona-Durà 1999, 54.

¹⁶²⁶ Vegeu la fitxa tècnica i les il·lustracions a Fontbona-Durà 1999, 70-71.

amb Pompeo Batoni foren els retratistes més importants de la segona meitat del segle XVIII, i van ser sovint sol·licitats per l'aristocràcia anglesa i centreeuropea. A la Real Academia de San Fernando com a treball de pensionat a Madrid, Francesc Lacoma i Sans copià el retrat del comte de Campomanes (a. 1806) de l'original de Mengs.

El renom europeu assolit per Mengs en el retrat ens permet rebatre la hipòtesi establerta en relació amb la paleta afrancesada del pintor català Manuel Tramulles, i plantejar la penetració de la via italiana a Catalunya a través de la jerarquia exercida per Mengs a la Real Academia de Madrid. Si bé és cert que la formació de Tramulles fou propera a la paleta d'Antoni Viladomat i a la influència de la tradició francesa com a aparell propagandístic borbònic d'un Hyacinthe Rigaud (1659-1743), pintor de la cort de Lluís XIV, nosaltres trobem una altra orientació en alguns dels seus retrats. Per exemple, en el de Carlos Antonio de Azcón Potay, comte de Vallcabra (1787), i en el de Magdalena Pinós i Sureda de Sant Martí, marquesa de Barberà (a. 1784), s'aprecia un canvi interpretatiu ja que són representats legitimant la seva posició social en una dimensió simbòlica i en una ambientació més privada. S'aprecia la penetració de nous valors socials basats en el bon gust i relacionats amb el retrat que es feia a Roma, dominat per l'obra de Mengs i pels seus deixebles, entre ells, Francisco Javier Ramos, amic i protegit d'Azara.¹⁶²⁷ Per tant, qüestionem la hipòtesi de Francesc Quílez segons la qual proposa establir una possible influència de Tramulles en Ramos,¹⁶²⁸ en tot cas seria a l'inrevés.

El canvi estilístic de Tramulles més privat, sobri i seré l'associem amb la creació de l'Escola de Nàutica (1772) i el viatge que va fer a Madrid per veure el funcionament de la Real Academia de San Fernando.¹⁶²⁹ A la capital, la mirada del pintor català tendí cap al món italià, d'acord amb el gust del rei Carles III i a les obres i l'estètica de Mengs, el seu pintor de cambra. Així, el retrat havia d'evocar la dignitat i condició social, i representar un home ocupat i alhora interessat a satisfer la vanitat, uns trets que es detectaven en els retrats del renaixement. Hi hagué una preferència per la posició frontal, entre l'arrogància i el desafiament, i les figures es presentaven en un àmbit domèstic. Es rebutjaren les cadires de respall alt, les cortines carmesines i la indumentària ampul·losa francesa en un intent de buscar formes més senzilles i funcionals. Aquesta sobrietat s'ha relacionat amb la dels retrats anglesos;¹⁶³⁰ recordem que, concretament, Mengs fou el retratista més sol·licitat per l'aristocràcia anglesa.¹⁶³¹

¹⁶²⁷ Consulteu l'èxit de Ramos a Roma sota el patrocini d'Azara al *Giornale* 1786, transcrit a l'apèndix documental núm. 31.

¹⁶²⁸ Quílez 1994, 186-187.

¹⁶²⁹ Alcolea, 1959-62, II, 184-185; *Col·lecció* 1992, 118-120 (Ruiz 1992); Quílez 1994, 196.

¹⁶³⁰ Quílez 1994, 190.

¹⁶³¹ Consulteu el catàleg de l'obra anglesa realitzada per Mengs a Roettgen 1993.

Sobre aquestes premisses fou retratat el bisbe de la ciutat de Barcelona, Eustaquio de Azara y de Perera (1794),¹⁶³² germà del nostre diplomàtic, d'acord amb el vocabulari renovat de Manuel Tramulles. L'estil responia als ensenyaments que s'impartien a través del recurs instrumental de les estampes i de la còpia d'originals a l'Escola de Barcelona, d'acord amb el cànon establert pel pintor filòsof i difós per Azara en les *Obras de Mengs* (1780).

L'al·legoria en els temes històrics i la història com a gènere pictòric.

Al final del segle XVIII les al·legories representaven institucions, ciutats i territoris que exercien un paper de protectors. També posaven en relleu les virtuts de personatges cèlebres, concepte que derivà en la potenciació simbòlica del passat històric del comitent.

Habitualment aquestes al·legories recordaven actes heroics d'alguns dels defensors de Catalunya, però es limitaven a ser al·legories commemoratives sense assolir el terme de gènere històric com a tal. Durant l'ocupació francesa i, sobretot, un cop passada la Guerra, les realitzacions amb clau al·legòrica assumiren el paper de testimoni d'esdeveniments polítics i militars que provocaren l'admiració i l'elogi, amb la idea d'immortalitzar fets i herois de la història. Cal esmentar el *Mausoleu al marquès de la Romana* i el monument escultòric a *Daoíz i Velarde*, entre altres, els quals tenen el seu precedent en la pintura al·legòrica de la *Pau de Basilea*.

El *Mausoleu de Pere Caro i Sureda* (a. 1814),¹⁶³³ marquès de la Romana, de Josep Antoni Folch, és un monument emmarcat en els cànon compositiu funerari de l'inici del segle XIX, sobretot pel predomini de motius de caràcter civil en detriment del religiós. Recorda la persona morta, és més humana i més realista. La representació del difunt contrasta amb la idealització de les figures al·legòriques com la mort. El personatge és glorificat com un heroi, i la seva representació és un mitjà per atrapar l'espectador i provocar-ne l'admiració. Aquest tarannà coincideix amb un període en què es van emprendre tot tipus de monuments que rendien homenatge als qui defensaren heroicament el país. Tant les al·legories com el baix relleu del mausoleu relaten les virtuts i la vida política i militar del difunt. Aquesta tipologia heroica tingué uns exemples escultòrics paradigmàtics de gran ressò dins l'escultura neoclàssica espanyola

¹⁶³² Quílez 1994, 198.

¹⁶³³ Trobareu la descripció de la cerimònia del trasllat de les restes del general del convent dels dominics a la Catedral de Mallorca i cadascun dels detalls del panteó a Furió 1839, 33, Furió 1840-I, 77; Llabrés 1958, I, 314-315. Catalogat com una de les millors obres del neoclassicisme escultòric català per Fontbona 1983, 23-24, i la descripció interpretativa del grup escultòric a Riera i Mora 1994, 189-190 i Riera i Mora 1996-II, 4-10.

en *La defensa de Saragossa* (a. 1818) d'Álvarez Cubero i en el *Monument a Daoíz i Velarde* (1820-1822) d'Antoni Solà. La temàtica heroica constitueix una lliçó objecte d'emulació abans que una manifestació de les virtuts d'un home encarnat en déu, prototipus del període barroc.

El monument funerari de Folch és un exemple d'un bon seguidor de les normes neoclàssiques apreses en el món acadèmic de la Real Academia de San Fernando. Va rebre la influència dels escultors Juan Adán i el seu germà Jaume Folch, dos artistes que visqueren el concepte de bellesa romà de l'entorn d'Azara. Aquests escultors obriren les portes estètiques del bon gust per la classicitat antiga i van possibilitar en la pràctica escultòrica de l'Acadèmia l'entroncament amb les reinterpretacions neoclàssiques de Canova.

La inscripció del sòcol en marbre és un elogi al defensor de la pàtria: «*AL GENERAL // MARQUES DE LA ROMANA; // LA PATRIA RECONOCIDA. // ASI LO DECRETARON // LAS CORTES GENERALES Y // EXTRAORDINARIAS EN CADIZ // A VII MARZO MDCCCXI*». ¹⁶³⁴ Damunt d'aquestes paraules, en un baix relleu el protagonista fou representat en plena acció lluitadora.

Anteriorment Pau Montaña havia presentat el dibuix de *L'al·legoria de la pau de Basilea* per concursar al premi de la primera classe a l'Acadèmia de Madrid (1796). Més tard introduí alguns canvis en el dibuix i realitzà la pintura definitiva amb la qual aconseguí el segon premi. ¹⁶³⁵ L'oli es conserva en el Museu de la Real Academia de San Fernando, i el dibuix i l'esbós, a més d'un altre oli, datats de l'any 1798, en el Museu d'Art Modern de Catalunya. ¹⁶³⁶ L'al·legoria va ser exposada a l'Escola de Barcelona per a profit i estímulo dels alumnes. ¹⁶³⁷

En aquest cas el protagonista és Manuel Godoy, protector de l'estabilitat del Regne, ajudat per l'al·legoria de la pau. Constata un fet històric i, per tant, és un document figuratiu i alhora simbòlic de la seva intervenció en l'acció.

A Catalunya, el tema històric com a nou gènere aplicat a la pintura necessità la filosofia dels natzarens aportada pels pensionats catalans que anaren a Roma i la voluntat de deixar constància dels diferents episodis de la Guerra del Francès. Alguns successos contemporanis foren pintats per Josep Bernat Flaugier (1809-1811) per encàrrec del general Chabran, com ara la *Batalla de Molins de Rei*. ¹⁶³⁸ Així mateix les representacions iròniques de la pintura de Salvador Mayol, amb escenes populars de

¹⁶³⁴ Furió 1840-II, 38.

¹⁶³⁵ *Historia* 1994, 203-204.

¹⁶³⁶ MNAC/GDG/1854/D; *Col·lecció* 1992, 145-146 (Ruiz).

¹⁶³⁷ LAJ 1796, 343, 355, 432, 524, 539; 1797 116, i 1798, 30, 61 i 165.

¹⁶³⁸ Ferrer 1817, IV, 275; Fontbona 1983, 13; Quílez 2000, 30.

temàtica costumista, són també una prova i un precedent més d'aquest gènere històric. Mayol destacà en les seves composicions l'afectació superficial i la vanitat de la classe benestant preocupada per la moda, en contrast amb la lluita del poble per alliberar-se de l'invasor. Tanmateix, la majoria de les obres històriques foren posteriors i realitzades un cop finalitzada la Guerra.

El gravat s'erigí en el vehicle més assequible per als artistes transmissors del sentiment patriòtic contrari a l'ocupació francesa. El mateix Salvador Mayol participà en la realització d'alguns dissenys per fer una exaltació heroica i patriòtica de les campanyes militars. La finalitat era posar en ridícul les actuacions dels francesos. En destaquen, per exemple, la sèrie titulada el *Levantamiento simultáneo de las provincias de España contra Napoleon* (1808), gravat per Joan Masferrer (?-1847) l'any 1817; la *Vista de la batalla dada en las colinas del Bruch en Cataluña el dia 6 de junio de 1808*, gravat per Josep Coromina (s.d.); la *Horrorosa escena cerca de Calella en 1808* (1822), dissenyat per Bonaventura Planella, gravat per Giovanni Folo (1764-1836) i acabat per Josep Coromina; l'*Acció de Sant Cugat del Vallès*, dibuixat per Rodríguez i gravat per Folo (1822); l'*Ocupació de Barcelona ubicada en el Pla de Palau* i la *Resistència de l'Arboç el 1808* (1822), també dissenyats per Rodríguez i gravats per Aloisio Fabri.¹⁶³⁹

Aquestes obres són eminentment documentals, talment com els dissenys del pintor Bonaventura Planella de sis escenes que recollien la repressió de la conspiració del 1809 a la ciutat de Barcelona. Segurament obeïren a un encàrrec per celebrar, del 16 al 20 d'octubre de 1815, les solemnes exèquies dels executats el 1809. També el gravat de



85. B. Planella, *Enterrament dels ajusticiats el 1809* (1815). (Castell de Montiuïc)

l'*Enterrament dels ajusticiats el 1809* de Francesc Jordan i la làmina l'*Heroísmo de las autoridades de Barcelona el 9 de abril de 1808* de Francesc Fontanals, basada en el dibuix d'Antoni Rodríguez (a. 1822), entre altres.¹⁶⁴⁰

Durant l'ocupació francesa, paral·lelament la calcografia espanyola ancorada en les premisses del final del segle XVIII premiava Blai Ametller pel gravat de les *Exequias de Julio César* de Lanfranco (1808-1810) sobre un disseny de Agustí Esteve. El gravador català es manifestava així com un seguidor de les pautes marcades pel gravat romà de l'entorn d'Azara, successor del seu mestre Manuel Salvador Carmona, i fidel a l'estètica de Mengs. És molt possible que el tema deixés entreveure el rebuig dels

¹⁶³⁹ Fontbona 1983, 32; Quílez 1999, s.p.

¹⁶⁴⁰ Consulteu el resum sobre els gravats històrics a Fontbona 1983, 28-32.

acadèmics per la violència i la traïció, ja que, un cop restaurat el rei Ferran VII, les obres de Blai tindran aquest component antinapoleònic. Amb el seu testimoni al·legòric, el gravador català contribuï a ressaltar un fet històric recolzat en un altre de l'Antiguitat clàssica i, a més, trià com a model l'obra d'un artista valorat en el món acadèmic, un seguidor dels Carracci, d'acord amb les premisses descrites per Azara en les *Obras de Mengs*.

Per tancar aquest capítol històric i al·legòric, ens apropem a dos pintors formats en l'academicisme del segle XVIII i en actiu després de l'ocupació francesa: Vicent Rodés, que arribarà a ser director de l'Escola, i el romàntic Claudi Lorenzale i Sugrañes (1816-1889).

El dibuix de Rodés de la col·lecció Caselles titulat *Al·legoria reial* (d. 1820) pretén glorificar i exaltar la figura de Ferran VII. És una composició en clau simbòlica



86. Cl. Lorenzale *Alexandre troba el cadàver de Darios* (c. 1830). (MNAC)

que conté déus i deesses que garanteixen la prosperitat i legitimen el seu llinatge. Segueix el recurs acadèmic sovint present en les obres del final del segle XVIII.¹⁶⁴¹

Un cas semblant fou el dibuix de Lorenzale *Alexandre troba el cadàver de Darios* (c. 1830), tema acadèmic amb un important accent neoclàssic dins una composició convencional. Constitueix un altre exemple dels valors universals defensats pels il·lustrats, entre ells Azara, manifestats en el retorn cap als models antics i en la cerca de temes dins la història clàssica. Per tant, aquesta obra de Lorenzale ha de formar part del seu període formatiu previ a l'estada a Roma i al primer contacte amb el grup dels natzarens.¹⁶⁴²

L'any 1836, l'escultor Damià Campeny lliurava a la Junta de Comerç el guix de *l'Almogàver venent a un cavaller francès*, una peça excepcional i paradigmàtica per la seva dualitat entre la forma neoclàssica i el concepte romàntic tret de la història medieval.¹⁶⁴³ Aquesta escultura constitueix un exemple de l'evolució d'un artista fortament influït per l'ensenyament il·lustrat llegat pel cercle cultural d'Azara. Formalment és neoclàssica, segueix les pautes acadèmiques basades en l'Antiguitat clàssica, però conceptualment l'escultor extreu el tema d'un episodi de Rafael Cervera de la *Història de Catalunya* (1616), que fa referència a la croada de Felip III de França

¹⁶⁴¹ MNAC/DGD/26095/D, *Col·lecció* 1992, 152-153 (Quílez).

¹⁶⁴² MNAC/DGD/26243/D, *Col·lecció* 1992, 156 (Maestre).

¹⁶⁴³ Cid 1998, 99 i 163-164, i Subirana 1998, 408.

contra Pere II de Catalunya.¹⁶⁴⁴ Per tant, l'obra connecta perfectament amb l'exaltació del nacionalisme romàntic i, alhora, constitueix un exemple del pas de l'escultura al·legòrica a l'escultura històrica com a gènere. Representa una mostra d'un artista que es va saber acomodar i adaptar als nous corrents estilístics. Alhora, va atènyer el màxim nivell que, segons Azara, tot artista havia d'assolir: va aconseguir interpretar les fonts literàries, en aquest cas històriques, per crear una obra original.

4.2.2. Una aproximació als models de temàtica religiosa d'acord amb les premisses estètiques d'Azara¹⁶⁴⁵

Els temes religiosos no foren l'elecció preeminent de les acadèmies europees en la utilització dels seus models d'estudi. La preferència se centrà en les peces de l'Antiguitat clàssica més cèlebres de col·leccions, museus i troballes arqueològiques i en les inspirades en les fonts mitològiques i literàries grecolatines, d'acord amb el nou gust neoclàssic que s'anava configurant. No obstant això, a Espanya i també a Catalunya la demanda d'obres religioses romandrà durant temps a causa del gust per la tradició imatgera dels comitents, procedents tant del món eclesiàstic com de la nova classe social burgesa. Per aquest motiu, a les acadèmies i sobretot a les escoles subsistirà també aquesta estètica paral·lela al gust antic que s'implantava com a base fonamental de l'ensenyament.

Amb la publicació de les *Obras de Mengs*, Azara obrí en el món acadèmic una porta a aquesta continuïtat propera a l'estètica del pintor. Evidencià que en algunes obres de tema religiós també hi estava present aquesta renovació estilística a través de la paleta d'alguns artistes renaixentistes i moderns i, sobretot, de la Mengs. Així, els acadèmics espanyols tingueren models religiosos afins amb el nou gust que s'imposava, els quals van ser utilitzats en les seves pràctiques escolars i acadèmiques.

En el capítol de les *Obras de Mengs* «Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura y Pensamientos de Mengs sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Tiziano y los antiguos», Azara destacava cadascuna de les virtuts formals, compositives i d'expressió d'aquests artistes. En d'altres trobà algunes deficiències a l'hora d'aconseguir la bellesa ideal:

*«Yá he dicho, y no me canso de repetirlo, que ninguna Imitacion,
como tal, es Belleza, si el objeto imitado no es bello. Toda la finura del*

¹⁶⁴⁴ *Catálogo 1837 i Catálogo 1847*, núm. 27; Vélez 2001, 43-44.

¹⁶⁴⁵ Sobre aquesta aproximació als models religiosos a través de les Obres de Mengs vam presentar una síntesi a les Jornades que es van celebrar a Valls. García Portugués 2006-I.

*Arte consiste, pues, como dice Mengs, en saber escoger bien, imitando lo bello y lo necesario, y descartando las menudencias y lo superfluo, Guercino, Caravagio, Velazquez y otros infinitos Pintores, servum pecus, imitaban sus objetos dandoles tal fuerza y relieve, que parecen verdaderos; pero les faltaba el Arte de escoger».*¹⁶⁴⁶

Malgrat aquesta selecció i la crítica d'Azara a alguns artistes, a tots els considerà dignes de ser estudiats. Els primers com a representants de la bellesa ideal i, per tant, essencials en les primeres fases de l'estudi, com a objecte de còpia i per encaminar els alumnes en l'assoliment d'un bon aprenentatge. Els segons, com exemples d'estudi aprofundit per destacar-ne les peculiaritats i observar les desviacions. La valoració positiva d'Azara dels darrers i imperfectes pintors quedà palesa en la presència d'aquests artistes en la seva col·lecció de pintures, qualificada de «*un numero grande de Quadros preciosos, especialmente de mi Amigo Mengs, de Murillo, Velazquez y Rivera*»,¹⁶⁴⁷ entre altres. De fet, sentí admiració pels grans mestres de la pintura barroca espanyola, per això no dubtà a adquirir obres atribuïdes a aquests pintors.

Azara no en fou l'únic defensor. El seu amic i bibliotecari Esteban de Arteaga, seguidor més aviat del pensament estètic d'Azara que el de Mengs,¹⁶⁴⁸ aportava el seu ideal de bellesa aplicat a la pintura religiosa definint com a necessari que:

*«Jesucristo tenga en todas ocasiones una belleza ideal suma, conservándola sin alteración aun en los mayores tormentos y angustias, según lo practicó admirablemente Rafael en [...] El Pasma de Sicilia [...] Lo mismo digo de la Virgen [...] de los ángeles y santos, a quienes, por igual razón compete la forma de espíritus gloriosos superiores a la humana naturaleza».*¹⁶⁴⁹

En la còpia dels artistes recomanats per Azara de les obres de temàtica religiosa encarcarades i dins la tradició gremial, aquestes sortiren beneficiades. En les formes s'introduí un nou estil basat fins aleshores en la repetició de models autòctons segons la demanda de les institucions eclesiàstiques. Quan a Europa ja eren preeminents les temàtiques profanes, el 12 d'agost de 1779 Azara descriví aquest arrelament a les imatges religioses al gravador Manuel Salvador Carmona: «*V.M. hace bien hacer Santos iá que ahí piensan mas en promover la devocion que las Artes. No se podra negar que el proyecto no sea mui Christiano*».¹⁶⁵⁰

¹⁶⁴⁶ Azara 1780-a; transcrit per Águeda 1989, 71.

¹⁶⁴⁷ Sánchez Espinosa 1994-I, 367 (*Memorias* d'Azara núm. 147.137).

¹⁶⁴⁸ Arteaga qualificà de doctes les observacions que Azara realitzà en el tractat sobre la bellesa de Mengs. Consulteu aquesta apreciació a Batllori 1943, 33 i 72.

¹⁶⁴⁹ Arteaga 1789, transcrit a Batllori 1943, 80-81, i recollit per Pérez Santamaría 2002, 866.

¹⁶⁵⁰ Transcrit per Carrete 1989, 44, núm. 42, LXXII.

El món acadèmic espanyol cercava la renovació estilística per deixar definitivament les formes barroques. Tanmateix en les representacions religioses el canvi arribà lentament, però va ser prou significatiu al llarg de les darreres dècades del segle XVIII. Per això fou habitual que un mateix artista realitzés obres encara barroques, acadèmiques, i que també s'apropés al neoclassicisme en funció del tema tractat, sants o al·legories, sotmès al compliment dels encàrrecs dels comitents i al seu gust. Aquesta laxitud per adaptar-se al nou estil fou molt evident en les escoles catalanes, perquè l'estament religiós fou un dels promotors de les arts més poderosos, però en paral·lel a una nova aristocràcia il·lustrada i la burgesia enriquida que aviat prendran el protagonisme del mecenatge de les arts en el nostre país.

Tot i que la selecció d'Azara dels artistes i les obres objecte de còpia corresponien majoritàriament a models de pintura, el gust per la contenció en les formes trobada en els models de l'Antiguitat i en alguns pintors renaixentistes i moderns s'aplicà a altres disciplines, de manera que es configurà tot un nou corpus artístic acadèmic amb vista a aconseguir el nou gust estètic. Fins i tot en les temàtiques religioses considerades per alguns investigadors poc adients i dubtoses de ser qualificades com a neoclàssiques.

A Catalunya, Azara no fou l'únic que va contribuir a aquest canvi. L'ambient il·lustrat que es vivia també facilità el camí per adaptar-se a la nova estètica i, per consegüent, hi van proliferar les escoles de dibuix. També hi va influir el pas per Barcelona dels futurs secretaris de la Real Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte i Antonio Ponz, els quals van renunciar de manera contundent de les formes barroques.¹⁶⁵¹ Valoraren les restes de l'Antiguitat clàssica i van ser testimonis de l'elogi de Mengs pels olis d'Antoni Viladomat.¹⁶⁵² En aquest cas es destacava el classicisme d'un artista barroc com el màxim representant de la pintura espanyola del segle XVIII. Això demostrava que la renovació acadèmica envers el nou gust no era contrària als artistes capdavanters en els quals el pintor trobava alguna virtut que calia tenir present. Azara ho deixà en les *Obras de Mengs*, i constituí un altre exemple segons el qual la temàtica religiosa es podia desenvolupar en aquest nou gust i per tant podia ser admesa i considerada dins les pràctiques acadèmiques.

¹⁶⁵¹ Consulteu la postura estètica d'aquests il·lustrats a García Portugués 2005-I.

¹⁶⁵² Ponz 1772-1794, XIV, 1047 i 1227-1228. Una lloa que la bibliografia ha recollit i reiterat. Té un especial interès la descripció de les pintures de Viladomat realitzada per Leandro Fernández de Moratín a Juan Ceán Bermúdez el 20 de març de 1787: «*Vi las pinturas de Viladomat, en el claustro de S.Francisco; y en verdad que Mengs tenía sobradísima razón de decir que, en su tiempo, era el mejor pintor de Europa*». Consulteu la transcripció a Andioc, 1973, 45, n. 7. Més tard J. A. Ceán Bermúdez les citaria en el seu *Diccionario...* Ceán 1800, V, 236-238.

Tot i la implantació de temes al·legòrics i mitològics en les acadèmies i sobretot en les escoles catalanes, també es van incrementar els temes religiosos. Formaven part especialment de les proves per optar a premi i del mecenatge de la nova societat catalana. Els comitents de l'època encarregaren programes pictòrics que integrava la història del seu passat sota l'empara dels déus clàssics, però hi demanaven la presència de capelles advocatòries de diversos sants per protegir el seu esperit i el seu futur. Recordem els programes pictòrics per a residències i palaus realitzats per Joan Carles Panyó a Camprodon i els de Francesc Pla en les cases barcelonines, altarets o pintures dins la tradició de la demanda catalana, on també s'aprecia una adaptació a través dels models a les formes classicistes que arribaven d'Itàlia i França.

En els concursos per atorgar premis als deixebles, les acadèmies i les escoles inclogueren temes religiosos, sobretot de l'Antic i del Nou Testament, no tant com a acte de devoció institucional, sinó perquè l'alumnat demostrés que havia assolit el tecnicisme formal adequat.¹⁶⁵³

A l'Escola de Barcelona es detecten dues grans tradicions pictòriques italianes: la romana i la bolonyesa. En les *Obras de Mengs*, Azara no feia cap distinció entre les escoles, però sí que singularitzava alguns artistes ja que considerava les seves pintures les més depurades i riques dins el bon gust classicista. Les creacions de Rafael, els Carracci, Correggio, Guido Reni, Domenichino, Lanfranco, entre altres, les tingué en compte com un referent modèlic insuperable de la bellesa ideal. Hi afegí els noms de Murillo, Velázquez, Miquel Àngel, entre altres, perquè reunien alguna característica peculiar que els feien acceptables com a models objecte de còpia. No obstant això, foren els dibuixos, esbossos i pintures de Mengs, recomanats, reproduïts i enviats per Azara, els models més apreciats no sols en les escoles catalanes sinó en les acadèmies espanyoles.

Aquest apropament als models religiosos no pretén fer un estudi de totes les peces d'aquesta temàtica presents a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, sinó indagar i relacionar el fons conservat amb els models religiosos de Mengs, els dels seus seguidors i deixebles i els dels artistes esmentats i destacats per Azara. Sobretot els creadors elevats per les seves realitzacions com a curadors de la bellesa ideal i, per tant, dignes de ser estudiats en les escoles i acadèmies. Concretament Mengs mateix s'inspirà en les seves realitzacions en obres d'aquests artistes recomanats.

Així, moltes de les obres de Mengs responen a plantejaments classicistes que cerquen la sensualitat de Correggio, com ara l'*Oració a l'hort*, *Noli me tangere* i la

Verge i el Nen de les col·leccions reials. Especialment en el seu tractament dels temes de mare i fill i per la utilització gradual del clarobscur. Aquest fou el motiu pel qual Azara inclogué en el llibre de Mengs tot un capítol dedicat a la vida i les obres de Correggio. El valor d'aquests escrits el demostra el fet que encara avui constitueixen una font fonamental que els estudiosos de les belles arts han de tenir en compte. No tant per les dades biogràfiques, sinó per la contextualització d'un gust en un període on hi hagué una devoció desmesurada pel món clàssic grec i romà.¹⁶⁵⁴ Per exemple, trobem una versió de l'*Oració en l'Hort* de Mengs en la Seu Nova de Lleida, procedent de la col·lecció de l'infant don Gabriel, llegada per testament.¹⁶⁵⁵

Segons Azara, en el *Davallament de Crist de la Creu* i el *Crist a la Creu*¹⁶⁵⁶ Mengs havia assolit un model d'expressió sublim comparable al que feien els grecs: «*El Descendimiento de Mengs, y aun mas el Christo espirante en la cruz que tienen el Rey, son tambien modelos de la Expresion sublime en el género alterado. Se debe, pues, sentar por principio elemental la práctica de los Griegos, que era hacer lo mas con los menos medios posibles*». ¹⁶⁵⁷ Amb aquestes paraules, Azara deixava constància del seu vincle amb l'Antiguitat clàssica quant a la temàtica religiosa, pel fet de tractar els aspectes formals de l'expressió incidint en la naturalitat per arribar a la bellesa.



87. A. R. Mengs, *Crist* (d. 1765). (Aranjuez, Palacio Real)

Gaspar Melchor de Jovellanos també s'adherí a aquest concepte de bellesa i destacà les característiques estilístiques excepcionals d'aquesta obra de Mengs comparant-la amb les inexactituds formals i l'excés expressiu aplicat per altres artistes per mostrar el patiment d'una efigie del Salvador: «*Por esto el sabio Mengs, en el sublime cuadro del Descendimiento, lejos de adoptar este abuso, expresó con la mayor delicadeza las llagas, las heridas y los livores del Salvador, de una manera que encanta, al mismo tiempo que conmueve*». ¹⁶⁵⁸ Una descripció que és un fidel retrat del pensament estètic dins l'ambient acadèmic il·lustrat que regnava a Madrid, el qual s'estengué arreu d'Espanya i arribà a Catalunya.

¹⁶⁵³ Consulteu els concursos de pintura en la Real Academia de San Fernando a *Historia* 1994; els concursos a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona a Marés 1964, i els referents només a l'escultura a Riera i Mora 1994, a l'apèndix documental.

¹⁶⁵⁴ Azara, 1780-a, XLV, XLVII, 320-325.; Águeda 1980, 100,102 i 126; León-Sanz 1981,417; Águeda 1989, 45-46.

¹⁶⁵⁵ Dada donada a conèixer per Triadó dins ARS SACRA, 2001, 50, recollida per Pérez Santamaría 2002, 867.

¹⁶⁵⁶ Azara 1780-a, XLV i XLVI.

¹⁶⁵⁷ Azara 1780-a, 81.

¹⁶⁵⁸ Informació i transcripció d'Arco 1946,50.



88. A. R. Mengs,
*Davallament de la
Creu* (d. 1765).

Sobre aquesta obra, l'escultor Antonio Canova manifestà el plaer que li proporcionà: «*vedere il cartone di Mense della deposizione di croce questo disegno mi piaque moltissimo*»,¹⁶⁵⁹ i l'historiador Luigi Lanzi recordava aquesta pintura com «*il gran Deposto di Croce fatto in chiaroscuro pel sig. marchese Rinuccini, che occupato di morte non colori*» en la seva *Storia pittorica dell'Italia, dal Risorgimento delle belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, (Venezia, 1789).¹⁶⁶⁰

L'Adoració dels Pastors de Mengs fou un altre dels models amb més acceptació dins el món acadèmic. La pintà pels volts del 1765 per a l'altar privat de Carles III, i Azara l'inclogué en les *Obras de Mengs*.¹⁶⁶¹

L'any 1773, l'intendent i president de la Junta de Comerç Juan Felipe de Castaños (1715-1778), adquiria una obra de Mengs per decorar l'altar de la rehabilitada capella de la Llotja.¹⁶⁶² Aquesta pintura s'ha atribuït al seu deixeble mallorquí, Josep Cantallops i Melià (a. 1742/46-1785),¹⁶⁶³ el qual va treballar amb Mengs a Roma. Tanmateix, cap document en demostra l'autoria de Mengs ni de Cantallops. Els últims estudis relacionen aquest encàrrec amb el seu col·laborador Carlo Giuseppe Ratti, que va fer servir com a model un dels quatre esbossos enviats per Mengs des de Portici, el mes de gener de l'any 1773.¹⁶⁶⁴ La versió de la capella de la Llotja en realitat és una rèplica de la composició conservada en la Staatliche Kunsthalle a Karlsruhe, còpia de Ratti pintada durant l'estada de Mengs a la cort napolitana dels Borbons, i seria una versió mimètica de la de Barcelona però de mides reduïdes.¹⁶⁶⁵

Concretament aquest treball de Ratti provocà la indignació d'Azara, ja que no el trobava a l'altura de Mengs, per tant el diplomàtic no va es estalviar cap adjectiu per tal de desqualificar la feina d'aquell, fins al punt que va arribar a qüestionar-ne la capacitat com a pintor.¹⁶⁶⁶

L'interès d'aquesta *Adoració*, com la d'altres pintures de Mengs, és la relació que s'estableix amb l'obra de Correggio quant a la composició i en la utilització del clarobscur. Però els dos registres espacials per delimitar i diferenciar el pla terrenal i el pla celestial acosten Mengs a les solucions aplicades per Rafael, Ticià i els Carracci.

¹⁶⁵⁹ Canova 1779-1780, 17/3/1780, 68, transcrit per Bassi 1959, 105.

¹⁶⁶⁰ Lanzi (1789-1796) 1968-1974, II, 254, transcrit per Bassi 1959, 105, n. 4.

¹⁶⁶¹ Azara 1780-a XLV, núm. 17; Águeda 1980, il. 119; descripció de Sancho 1997, 525.

¹⁶⁶² Ruiz 1919, 303-304; Bordas 1937, cat. núm. 16; Ainaud, 1944, 7.

¹⁶⁶³ Fontbona-Durà 1999, 31.

¹⁶⁶⁴ Collu 1983, 44 cat. núm. 42, 206.

¹⁶⁶⁵ Hipòtesi plantejada per Quílez 2000, 26, basada en el catàleg de Roettgen 1999, I, núm. 17, 47.

Fou un model estereotipat del qual sorgiren altres versions del mateix Mengs, a més de la conservada en el Museu del Prado, la de la Corcoran Gallery of Art de Washington (a. 1765) i la conservada en el Museu d'Art Modern de Catalunya (1762-1763). En la catedral de València es conserva una còpia,¹⁶⁶⁷ i una altra en la Seu de Tortosa, junt amb una *Anunciació*, basades en els originals de Mengs i realitzades per Vicente López.¹⁶⁶⁸

El ressò de l'*Adoració* de Mengs a Catalunya fou important en la mesura que fou una obra emprada com a còpia en la formació dels nostres artistes al llarg de molt de temps. Per exemple, l'any 1807, el pintor català Francesc Lacoma i Sans realitzà una còpia de la versió de Washington,¹⁶⁶⁹ conservada en la col·lecció de la Real Academia de San Fernando. El gravador Blai Ametller (a. 1771-1842) va fer una còpia de l'obra de Mengs, guardada en el gabinet de dibuixos i gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Així mateix, la pintura que hi ha al Museu del Prado, serví de font d'inspiració per a l'*Adoració dels Pastors* de Josep Bernat Flaugier de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, en la qual s'aprecia les similituds amb la de Mengs en la composició i en la tipologia d'algunes figures.¹⁶⁷⁰

L'*Anunciació* de Mengs acompanyà el destí reial de l'*Adoració dels pastors*, ja que eren dues obres que reunien totes les característiques dogmatitzades pel pintor. J. Merlo Fernández l'analitzava així en la *Descripción de las Obras de Pinturas, assi Histórias como Alegóricas de S.M. (que Dios guarde) tiene en su Palacio*



89 i 90. A. R. Mengs, *Adoració dels pastors* (c. 1765) (Museo del Prado), i la de J.B. Flaugier (1808) (RACBASJ).

Nuevo de Madrid, ejecutadas por D. Antonio Rafael Mengs (1781):

«Ellos no saben decir, que allí se ve una composición mucha y superior a quantas se han hecho, que se trata el Misterio del modo más filosófico, que se descubre una idea hermosa y no conocida, y que se ve excedido el claro obscuro de Corregio en la gracia, gusto ternura y fuerza, que el pastoso y sublime colorido de Tiziano es comparable con la Gloria de esta, y que el mismo Rafael [...] no hubiera podido expresar más este asunto».¹⁶⁷¹

Tant l'*Anunciació* com *La Sagrada Família* foren temàtiques interpretades per Mengs i de les més sol·licitades de la iconografia cristiana, Quan la Junta de Comerç

¹⁶⁶⁶ Collu 1983,47, n. 13.

¹⁶⁶⁷ Fontbona-Durà 1999, 53.

¹⁶⁶⁸ Les còpies tortosines foren regalades pel degà Manuel Guerra l'any 1799. Consulteu la transcripció del document de cessió de les dues obres el 12/4/1799 a Vidal 2004, 92 i 128 doc. 35.

¹⁶⁶⁹ Sancho 1997, 521.

¹⁶⁷⁰ MNAC/GDG 650066D; Sancho 1997, 515-528; Quilez 2000, 27.

encarregava l'*Arcàngel* de José Vergara i la *Verge de l'Anunciació* a José Camarón, dues obres ovalades que havien de formar i complimentar el retaule de l'*Adoració*, és quasi segur que adquiria dues obres inspirades en originals de Mengs.

L'any 1793 l'Escola de Barcelona proposava un premi de gravat en làmina: «Dibuxar y grabar a buril el medio cuerpo de Nuestra Señora de la Anunciación, pintado por D.n Antonio Rafael Mengs». ¹⁶⁷² Probablement es tractava de la *Nostra Senyora llegint un llibre*, propietat del cònsol de Malta a Barcelona, Onofre Glòria. Era un quadre que havia estat regalat per Mengs al seu deixeble Josep Cantallops i que a la mort del pintor mallorquí passà al cònsol, el seu marmessor. Coneixem l'obra gràcies al gravat d'Esteve Boix, únic testimoni de la pintura a falta de l'original. ¹⁶⁷³ Dins la llista de les pintures de Mengs realitzades a Espanya, Azara també inclogué un oli «de Nuestra Señora de algo mas de pie y medio de alto que se halla en poder de D. Onofre Gloria, consul de Malta en Barcelona». ¹⁶⁷⁴

Mengs pintà la *Magdalena penitent* durant el permís atorgat pel rei Carles III per tornar a Roma (a. 1770), i el seu model fou novament una obra de Correggio. Aquesta pintura constituí una prova del grau de perfecció acadèmica a què es podia assolir en la formació i, per tant, responia als paràmetres establerts pel pintor mateix i Azara respecte de la còpia dels grans mestres. Es basava en l'exercici autoformatiu meritori que els donava eines, gràcies a la repetició mecànica i sistemàtica, com un principi inherent a



l'ideari academicista i educatiu per aconseguir la perfecció del gest pictòric.

Un altre oli de la *Magdalena* registrat en les *Obras de Mengs* fou un encàrrec reial fet al pintor per al dormitori de S.M. ¹⁶⁷⁵ Durant la seva pensió a Madrid, el català Francesc Lacoma i Sans pintà diverses obres de Mengs per la Junta de Comerç, entre elles aquesta *Magdalena* (1803), ¹⁶⁷⁶ avui en el Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Basada en aquest mateix original es conserva una altra pintura que forma part de la Col·lecció del Wellington Museum de Londres, identificada i vinculada a través del gravat que va fer-ne Carmona el 1784. ¹⁶⁷⁷

¹⁶⁷¹ Transcrit per Sancho 1997, 528.

¹⁶⁷² *Relación* 1793; citat per Riera i Mora 1994; Fontbona-Durà 1999, i Jordán 2000-II, 75 i 83 n. 28.

¹⁶⁷³ Ponz 1788, XIV, 54.

¹⁶⁷⁴ Azara 1780-a, XLIX; Águeda, 1989, núm. 59; Roettgen 1999, QU 5 i 79; Quílez 2000, 28; Jordán 2000-II, 75.

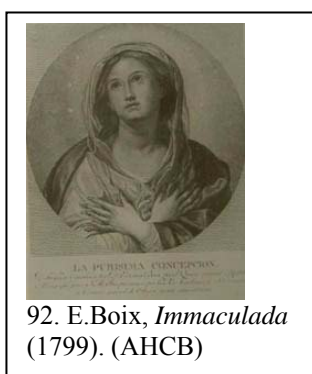
¹⁶⁷⁵ Azara-a, XLV; Fea 1787, XXII, XLII; Cean 1800, III, 131.

¹⁶⁷⁶ Entre elles el *Davallament de la Creu* i l'*Adoració dels Pastors*.

¹⁶⁷⁷ Carrete 1989, 137; Roettgen 1993, 105-106; Quílez 2000, 25.

Tenim diverses versions d'aquest model: la del Museu del Prado i una còpia idèntica en la Granja de San Ildefonso.¹⁶⁷⁸ Una altra de la mateixa qualitat que l'original es troba a la capella del St. John's College a Cambridge. Aquestes rèpliques de Mengs són difícils de diferenciar de l'original atès el grau de perfecció assolit.

Altres Magdalenes entraren com a models a l'Escola de Barcelona, per exemple la còpia d'Esteve Boix del gravat del flamenc Gerard Edelinck (1640-1797), basada en l'original de Charles Le Brun, realitzada a Madrid el 1796; o l'adquisició de l'any 1789 de la *Magdalena* de Lanfranco,¹⁶⁷⁹ proposada com a exercici per optar al premi de pensió de gravat per la Junta de Comerç el 20 d'octubre d'aquell mateix any.¹⁶⁸⁰ La identificació de l'obra original ha estat possible per la llegenda inclosa en la planxa pel guanyador: «*Gravada por Blas Ametller, Discipulo de D.Pasqual Pedro Mòles para la Pensión/ que obtuvo de la Rl.Junta Particular del Gobierno del Comercio de Cataluña/ año de 1790, por el original de Juan Lanfranc que se conserva en la Escuela de/ las Nobles Artes de la misma Rl.Junta*».¹⁶⁸¹



92. E.Boix, *Immaculada* (1799). (AHCB)

Altre quadre de culte personal de Carles III fou la *Immaculada Concepció* de Mengs, conservada a l'oratori del seu successor Carles IV en el Palau Reial de Madrid. Salvador Maella, un fidel seguidor de Mengs, proposava als seus alumnes de gravat, dibuixar i copiar aquesta *Puríssima* de Mengs dita «de Carles IV», pel concurs general de 1799. El primer premi fou per a Roberto Francisco Pradez, que obtingué tretze vots, i Esteve Boix, set,¹⁶⁸² a qui se li atorgà el premi extraordinari per mediació del viceprotector Bernardo de Iriarte.¹⁶⁸³

Una altra versió de la *Immaculada* arribava de Londres, la gravada per Francesco Bartolozzi per la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios*: «*la concepción en óvalo menos de media figura de Mengs*».¹⁶⁸⁴



93. A. R. Mengs, *Immaculada* (d. 1765). (Museu del Louvre)

¹⁶⁷⁸ Roettgen 1999 Kat.Nr.9-WK1; Jordán 2000-II, 83.

¹⁶⁷⁹ LAJ llibre núm. 12, 30/4/1789, 47.

¹⁶⁸⁰ *Deseando* 1789, transcripció de Riera i Mora 1994 a l'annex documental; només la pintura per Fontbona-Durà 1999, 75, i el gravat per Subirana 2000-II, 205.

¹⁶⁸¹ Catalogada per Subirana 1996, tesi doctoral; Abad 1999, 21, i Fontbona-Durà 1999, 53-54.

¹⁶⁸² AHCB, inv. núm. 6:13,769, núm. 45.

¹⁶⁸³ Sanjuanena 1867, 137-142; *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 13 de julio de 1799 a Madrid*, segons Carrete 1987, fig. 641; Jordán 2000-I, 24 i 82, n. 21.

¹⁶⁸⁴ Gálvez 1927, 368; Carrete 1979, 71-72, núm. 64; Jordán 2000-II,74.

Una obra de característiques similars a la de la col·lecció d'Azara.¹⁶⁸⁵ El cap femení pren per model els rostres femenins de Guido Reni, de mirada alta i extasiada. Aquest fou un altre dels artistes que Mengs valorà per les seves qualitats sensuals i que es vinculària plàsticament amb la *Verge Dolorosa*, còpia d'autor anònim d'un original probablement del pintor filòsof Mengs que hi ha en la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.¹⁶⁸⁶

El 16 de novembre de 1789 Carles IV autoritzava la *Compañía* per dibuixar les pintures de la col·lecció reial.¹⁶⁸⁷ Azara fou un dels associats i com a tal proporcionà el seu ajut d'expert i de mediador entre els artistes. Això no obstant, va considerar aquest projecte un fracàs ja que no seguí les seves tres màximes d'or per aconseguir l'èxit: triar una temàtica atractiva, el model d'un bon artista, i donar l'execució dels dissenys als millors dibuixants. La tria de models de bons artífex es complí, però no així l'elecció dels dissenyadors. N'hi hagué de bons i de dolents, i Azara sovint es queixà dels dibuixos que li enviaren a Roma per ser gravats: «*Si los dibujos que se envían á otras partes son como los míos, será una chapuceria*».¹⁶⁸⁸ També s'equivocaren escollint la temàtica, ja que no s'ajustava al gust del mercat: «*Me han cargado de Madonas, cuyas estampas ni regaladas las quieren por aquí*».¹⁶⁸⁹ Les paraules del promotor de les arts novament mostren l'arrelament de la temàtica religiosa en el nostre país, ja molt allunyada dels interessos del mercat europeu.

Una altra *Immaculada* de Mengs pintada a Torí tingué un gran èxit a Madrid. El 1788 Antonio Ponz en feia esment quan la veié en la Casa de los Cinco Gremios Mayores.¹⁶⁹⁰ L'any 1790 Jovellanos demanava a aquest Gremi que en fes dues còpies. El 1792 Manuel Godoy també s'interessà a obtenir una còpia i l'encarregà a José Beratón. Durant el 1795 va estar exposada a la Real Academia de San Fernando una còpia de la *Immaculada* del Gremi realitzada per Ángel Arias, i, a més a més, l'any 1800 el Gremi disposà d'una altra còpia realitzada per Madrazo, que fou situada en la sala principal.¹⁶⁹¹

El tema de la Immaculada Concepció fou molt sol·licitat a Madrid. Pau Montaña, pintor català pensionat per la Junta de Comerç, obtenia el 1796 la segona medalla de la primera classe de pintura per reproduir l'original de Murillo, i l'obra va

¹⁶⁸⁵ Roettgen 1999, Kat nr.3.

¹⁶⁸⁶ Anònim del segle XVIII, en el *Catálogo* 1837, núm. 4, inv. núm. 168; Fontbona-Durà 1999, 107-108.

¹⁶⁸⁷ *La Compañía* fou creada per copiar els quadres reials. Tornarem a aquest tema en el capítol dedicat al gravat a Catalunya de la part III d'aquest treball.

¹⁶⁸⁸ Carta d'Azara a Carmona, datada el 12/2/1794, transcrita per Carderera 1862 i 1950.

¹⁶⁸⁹ Correspondència d'Azara a Carmona transcrita per Carderera 1862 i 1950.

¹⁶⁹⁰ Roettgen 1999 Kat.Nr.2-WK1-3;

¹⁶⁹¹ Jordán 2000-II, 79, il. de la de Madrazo, núm. 11.

ser enviada a l'Escola de Barcelona.¹⁶⁹² El fet de triar aquest model de Murillo confirma la nostra teoria que l'entorn d'Azara i els acadèmics espanyols no rebutjaven determinats artistes, encara que fossin barrocs, ans al contrari. De fet, sabien valorar les seves peculiaritats idònies dignes de ser copiades dins el procés d'aprenentatge i, com ja hem dit més amunt, fins i tot formaven part de la col·lecció de pintures d'Azara. Durant la seva estada a Madrid entre els anys 1794 i 1799, Pau Montaña, sota la direcció de Mariano Salvador Maella, efectuà còpies d'obres de tema religiós de Murillo, Alonso Cano i Ribera, entre altres, les quals foren trameses a Catalunya.

La Sagrada Família de Mengs ens acosta a l'estil de Rafael i a l'atmosfera de bellesa innocent que Murillo va saber plasmar eficaçment.¹⁶⁹³ Així, el pintor bohemí ens dona la seva interpretació pictòrica dels postulats dogmàtics proposats per ell i defensats



per Azara. Escollí dos artistes modèlics, Rafael i Murillo, i de cadascun va extreure alguna de les seves singularitats. Presentà la seva versió producte de l'estudi i el coneixement. La seva esposa, Margarita Guazzi, serví de model per a la Mare de Déu.¹⁶⁹⁴

Pel fet de ser una temàtica molt sol·licitada, Mengs probablement pintà rèpliques i còpies i altres versions de la *Sagrada Família*. Una d'aquestes correspon a l'esmentada en la reedició de les *Obras de Mengs* de 1796, propietat del col·leccionista anglès Lord Cooper.¹⁶⁹⁵ Una altra la podem relacionar amb el dibuix del pintor català Tomàs Solanes realitzat a Madrid (1781) com a tramesa de pensionat sota la direcció de Salvador Maella.¹⁶⁹⁶ És possible que servís de base per a la *Sagrada Família amb Àngel* (c. 1782) de la Reial Acadèmia Catalana, atribuïda al pintor Tomàs Solanes, seguidor de la paleta

¹⁶⁹² LAJ, llibre núm. 13, 9/6/1796 i 28/7/1796, 524 i 539, i llibre núm. 14 5/5/1797, 116.

RACSJ, inv. núm. 967, esmentat per Fontbona-Durà 1999, 63.

¹⁶⁹³ Roettgen 1993, 26.

¹⁶⁹⁴ Obra realitzada en taula per l'infant don Lluís per a un petit oratori utilitzat en els seus desplaçaments. Azara 1780-a, IX; Águeda 1980, 80; Roettgen 1999, QU 28.

¹⁶⁹⁵ Correspon a la primera de les imatges que adjuntem, realitzada per Mengs l'any 1763 per encàrrec de Lord Cooper l'any 1761. Més informació sobre les diferents versions sobre aquest tema la trobareu en els catàlegs de Roettgen 1983 i Roettgen 1999, i la seva localització a la llista d'imatges a l'apèndix.

¹⁶⁹⁶ LAJ llibre núm. 8 18/10/1781, 377.

de Maella i Mengs.¹⁶⁹⁷ També l'escultor català de factura barroca Carlos Morató i Brugaroles (1721-1783) tenia una mare de Déu de Mengs.¹⁶⁹⁸

Un tema molt demanat arreu d'Espanya foren les pietats, lligades a la Passió i als misteris de la Setmana Santa, un culte molt arrelat dins la tradició espanyola. El model bolonyès de *La Pietat* dels Carracci fou un dels més preuats al final del segle XVIII. Des de Roma, l'any 1774 l'escultor Juan Adán n'enviava la seva versió com a treball de pensionat, conservat en l'Acadèmia de San Fernando, i reproduït el 1791 per a l'església del Real Colegio de Escuelas Pías de San Fernando de Madrid.¹⁶⁹⁹ Responia estilísticament al retaule desaparegut de Juan Adán de la capella de la Pietat en la Seu Nova de Lleida, entre els anys 1777 i 1781.¹⁷⁰⁰ Idèntica al grup de les *Angustias* de la catedral de Màlaga i l'atribuïda *Dolorosa* per a l'església de Nuestra Señora de las Angustias a Granada.¹⁷⁰¹

Aquesta Pietat malaguenya ens dona una de les claus que avalen la nostra hipòtesi dels diferents camins pels quals passaren alguns models fins a arribar a un mateix destí. Partien d'un determinat origen, emprenien diverses rutes que acabaren combregant per mitjà de còpies i reinterpretacions dels models en diversos punts d'entrada d'un mateix país. La *Gaceta de Madrid* de l'1 de maig de 1819 anunciava la venda de la làmina de la *Senyora de les Angustias* del rerecor de la Catedral de Màlaga, dibuixada per Cosme d'Acuña, de l'obra d'Adán gravada pel català Blai Ametller.¹⁷⁰² En aquest exemple, el model d'Adán segueix el circuit següent: primer arribà a Lleida al voltant dels anys vuitanta i, més tard, tornà a Catalunya a primers del segle XIX a través del gravat d'Ametller.

Alguns models bolonyesos de l'escola dels Carracci, especialment de temes religiosos, entraren en la col·lecció de la Reial Acadèmia Catalana oferts per la reina Isabel II, i registrats el mes de març del 1852.¹⁷⁰³ Novament tenim un exemple que demostra que les pautes que marcaren Mengs i Azara al final del segle XVIII encara eren vigents en el segle XIX.

Les pietats d'Adán tenen un clars components formals i compositius que es vinculen amb solucions de la *Pietat* de Miquel Àngel i la d'Annibale Carracci i els seus

¹⁶⁹⁷ *Catálogo* 1837, 62 i *Catálogo* 1847, 27; Fontbona-Durà 1999, 79.

¹⁶⁹⁸ Ainaud 1944, 7.

¹⁶⁹⁹ Hipòtesi plantejada per Pardo Canalís 1951, 28.

¹⁷⁰⁰ Pardo Canalís 1951, 3.

¹⁷⁰¹ Pardo Canalís 1957, 40-43 i 51. Tema al qual tornarem en tractar el capítol dedicat a l'escultura a Catalunya en la part III d'aquest treball.

¹⁷⁰² Notícia transcrita per Pardo Canalís 1957, 43.

¹⁷⁰³ Fontbona-Durà 1999, 33-34.

seguidors i deixebles bolonyesos.¹⁷⁰⁴ Aquestes similituds relacionen el model d'Adán amb la pintura de Pere Pau Montaña que hi ha a l'església de la Mercè,¹⁷⁰⁵ i amb el grup



98 i 99. J. Adán, *Pietat* (1774) (RASf) i P. P. Moles, *Pietat* (1782), gravat segons la pintura que P. P. Montaña realitzà en el convent barceloní. (MNAC)

central del convent del carrer Bonsuccés de Barcelona, conegut a través del gravat de Pasqual Pere Moles (1782).¹⁷⁰⁶ Les dites obres responien als cànons classicistes apreciats per l'Acadèmia de San Fernando, els quals confluïren a Catalunya a través dels artistes que anaren a Roma, i dels dibuixos, guixos i gravats que van transmetre a l'Escola de Barcelona.

L'oli sobre taula amb el tema de *La*

Verge dels Dolors (1795) de Francesc

Bonifàs per a l'altar major de l'església dels Carmelites de Vilanova i la Geltrú (desapareguda)¹⁷⁰⁷ és una *Pietat* que hauríem de vincular amb la de la Seu Nova de Lleida, de Juan Adán,¹⁷⁰⁸ ja que és una realització poc barroca i molt adaptada al nou gust per l'estètica clàssica.

La Dolorosa de Mengs pintada sobre taula (1765)¹⁷⁰⁹ es conegué a Espanya gràcies als dibuixos de Carmona, els quals foren anunciats en la *Gaceta de Madrid* de l'11 d'abril de 1783.¹⁷¹⁰ Aquesta *Dolorosa* és idèntica a la reproduïda en el quadre de la *Lamentation* de Lord Cowper, pintada el 1782.¹⁷¹¹ Així mateix, abans del 1769 el pintor realitzà una còpia per a la cambra reial de Carles III, la qual formà part d'un grup d'escenes relacionades amb la Passió de Crist.¹⁷¹² Ens trobem davant d'una obra que passa a ser la protagonista



100. A. R. Mengs, *Dolorosa* (d. 1765). (Palacio Real)

¹⁷⁰⁴ Relació apuntada per Pardo Canalís 1957, 40-41. El model que més s'ajusta és *La Pietat* de Annibale Carracci, oli del Reial Museu Borbònic de Nàpols. Un tema que vam avançar a García Portugués 2003, 629-650.

¹⁷⁰⁵ Subirana-Triadó 2001, 137.

¹⁷⁰⁶ MNAC, S.G, registres 3256, 3257, 4141 i 27244; Subirana 1985, 191, núm. 87.

¹⁷⁰⁷ Relació d'Eulària Bonifàs a l'Acadèmia de San Fernando el 20/8/1831 transcrita per Martinell 1921.

¹⁷⁰⁸ Hem d'assenyalar que Adán comptà amb Francesc Bonifàs com un dels seus millors col·laboradors en l'obra de la Seu Nova. Consulteu García Portugués 2003, 629-650 i el capítol dedicat a l'escultura a Catalunya en la part III d'aquest treball.

¹⁷⁰⁹ Roettgen 1999, Kat.Nr.49 i QU 40; Jordán 2000-II, 73 il. 3.

¹⁷¹⁰ Dibuixos conservats en la Biblioteca Nacional. L'anunci constitueix un testimoni de la procedència del model, un original de Mengs. Barcia 1919; Museo Nacional del Prado F.D.1501,fig.3; Carrete 1989, 132, núm.201 i 202.

¹⁷¹¹ Roettgen 1993, 37, il·lustració.

¹⁷¹² Roettgen 1993, 28.

d'una altra, partint d'un mateix model que abans hem vinculat amb la imatge de la *Immaculada Concepció* de Murillo per la seva mirada extasiada.¹⁷¹³ En una anàlisi més aprofundida, molt probablement podríem associar aquest model amb les composicions de les doloroses dels misteris processionals espanyols de la Setmana Santa.

A Catalunya, a diferència del que succeí a la resta d'Espanya, els misteris processionals o monuments de Setmana Santa experimentaren una renovació estilística d'influència italiana relacionada amb el món clàssic a través de dues vies. S'aprecia clarament en dos exemples a principis del segle XIX que es poden qualificar d'únics: *El monument de Setmana Santa* (1803) de Joan Carles Panyó, i *El misteri del Sant Enterrament* (1816) de Damià Campeny. Tots dos d'estil són molt diferent i innovadors respecte de les formes tradicionals del barroc espanyol, que també es va prodigar a Catalunya, com per exemple en el *Pas de Setmana Santa* de Carles Morató de la segona meitat del segle XVIII per a l'església de Santa Teresa a Vic.¹⁷¹⁴

Aquesta transformació estilística la trobem en els sants crucificats de Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786). El patiment i l'angoixa barroca desapareixen per intentar commoure en la pietat.¹⁷¹⁵ Representa una petita variació que ja anunciava el canvi de la temàtica religiosa cap a un estil més proper a la mentalitat il·lustrada.

En aquest sentit, el director de l'Escola de Dibuix d'Olot, Joan Carles Panyó, emparentat amb la família dels Bonifàs, l'any 1803 realitzava un monument sobre la Setmana Santa destinat a l'església del Tura, inspirat en un model d'Antoni Viladomat. L'artista i col·leccionista de gravats Panyó aconseguí reunir uns catorze mil exemplars, i constituí la seva font de models per treure idees per a les seves obres. El monument representava un edifici grecoromà fidel a la línia acadèmica de gust italià; feia volar les cornises desmesuradament per donar una sensació aèria, com si volgués prescindir de la llei de gravetat. Evitava l'escorç forçat de les figures que coronaven el conjunt. Eren dues cúpules i una rotonda per instal·lar a dins del sagrari, al qual es pujava per una graonada.¹⁷¹⁶ Presentava una escenografia de referent italià, classicista i renovadora, introduïda a Catalunya a principis del segle XVIII, probablement a través de la cort d'artistes de l'arxiduc Carles, però d'acord amb aquest esperit il·lustrat del final del segle.

¹⁷¹³ Així mateix, volem deixar constància que en el Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, una obra anònima procedent de l'antiga Junta de Comerç mostra una Dolorosa d'estètica mengsiana més propera a les formes de la Immaculada. Fontbona-Durá 1999, 108, inv. 168.

¹⁷¹⁴ Marés 1956-II, 8; Triadó 1984, 186.

¹⁷¹⁵ Els *Sants Crucificats* de l'aula capitular de Tarragona (1758); *Santes Espines* de Tàrraga (1759) i de Vilabella (1770); el *Pas de la flagel·lació* a la Selva del Camp, atribuïts a Lluís Bonifàs per Martinell 1948, 96-97.

¹⁷¹⁶ Grabolosa 1976, 53.



101. D. Campeny, *Mysteri del Sant Enterrament* (1816).

Al seu retorn de Roma, Damià Campeny, impregnat de l'ambient cultural al voltant dels màxims representants de l'escultura neoclàssica, Antonio Canova i Bertel Thorvaldsen, va fer-ne la seva versió en el tema religiós *El misteri del Sant enterrament* (1816) per al Gremi de Revenedors de la ciutat.¹⁷¹⁷ Tanmateix, i per bé que alguns autors hi han destacat la desconexió entre el neoclassicisme i els temes religiosos,¹⁷¹⁸ i l'han qualificat d'una curiosa interpretació neoclàssica de la imatgeria espanyola,¹⁷¹⁹ per a nosaltres és una prova de la seva ferma estètica en mostrar tot el que havia après a Roma. Per tant, és una obra neoclàssica i un exemple d'aquest camí iniciat de la renovació estilística en aquesta temàtica.

El sarcòfag del Sant Sepulcre és senzill té pocs guarniments, d'acord amb els que Campeny visualitzà a Roma. Les figures són concebudes com a estàtues de l'Antiguitat clàssica: la Magdalena sembla un geni funerari, i el Nicodemus recorda els retrats romans. El Jesús i les santes dones tenen rostres clàssics i nas allargat i recte.¹⁷²⁰ Les figures dels baix relleu que contenen profetes acompanyats de filactèries i trompetes semblen inspirats en les sibil·les de Miquel Àngel de la Capella Sixtina. La indumentària adaptada al cos recorda la de les pintures trobades a Herculà, vestits que es posaren de moda i que Campeny aplicà a les seves escultures de temàtica mitològica i al·legòrica i, en aquest cas, també a un tema religiós. Així mateix, hem de tenir present que es tracta d'un tema pietós i per tant és lògic que l'artista guardi un cert decoro i consideri inapropiat mostrar el pit femení i el cos a través de la transparència de la roba.

Alguns dels dibuixos preparatoris i esbossos previs a la realització del misteri, conservats en el Museu Nacional d'Art de Catalunya,¹⁷²¹ evidencien el treball d'un escultor que té en compte les tècniques del barroc, però que aplica un estil totalment neoclàssic en què la contenció i la solemnitat són les protagonistes



102 i 103. D. Campeny, *Davallament* (dibuix) i *Comitiva* (baix relleu) (1816).

¹⁷¹⁷ Vegeu els models i les descripcions del pas a Folch 1926, 1-4; Cid 1953, 104-115.

¹⁷¹⁸ Triadó 1984, 263.

¹⁷¹⁹ Bassegoda 1986, 158.

¹⁷²⁰ Són associades a les pintures gòtiques sieneses, una curiositat neoclàssica. Vegeu Cid 1953, 112.

¹⁷²¹ MNAC inv. 945 i 946, Riera i Mora 1998, 343-344.

davant del dramatism latent de les obres barroques.

Els passatges de l'Antic i del Nou Testament sempre foren temes habituals en els concursos per optar a premi i font d'on sortiren models per copiar en el marc de la dinàmica de les acadèmies i escoles espanyoles. La Real Academia de San Fernando demanà aquests temes religiosos i, curiosament, alguns dels nostres artistes catalans del barroc més qualificats transformaren el seu estil per poder obtenir el títol d'acadèmic. Així, l'Acadèmia potencià el canvi estilístic i, alhora, els artistes s'adaptaren a la seva ortodòxia estètica, fent servir la pedra o el marbre com a material en detriment de la fusta. Un exemple fou l'obra de Lluís Bonifàs, d'un estil barroc molt personalitzat per la seva delicadesa i elegància.¹⁷²² L'any 1763 presentà a la Real Academia de Madrid un *Sant Sebastià amb les matrones Irene i Lucil·la* de factura acadèmica que mantenia la seva finesa escultòrica i complia les exigències per assolir el preuat títol de mèrit. Aquesta adaptació mostra el seu avantguardisme, que abandonà per seguir la tradició barroca demanada pels seus comitents catalans.¹⁷²³

L'interès de la Junta de Comerç per recollir i recuperar l'obra d'Antoni Viladomat, el pintor elogiat per Mengs, desvetllà i revifà la necessitat d'obtenir els quadres propietat dels convents de la ciutat amb la idea d'adornar les parets de l'Escola i alhora incrementar el patrimoni de l'Escola barcelonina amb temes religiosos.

L'any 1791, el director de l'Escola de Barcelona Pasqual Pere Moles proposà a la Junta l'adquisició del *Crist portador de la Creu amb la presència de Sant Ignasi* d'Antoni Viladomat, propietat de Pere Pau Montaña.¹⁷²⁴

El Decret de Josep Napoleó de 18 d'agost de 1809 pel qual se suprimien els ordes religiosos a Espanya, permeté la confiscació d'obres dels convents, les quals foren dipositades en les galeries i escoles de la Llotja. Entre les obres registrades procedents d'esglésies, capelles i convents, hi consta la sèrie de la *Vida de Sant Francesc* (1722-1724) de Viladomat, del convent dels Framenors de Barcelona.¹⁷²⁵ Finalitzada la Guerra del Francès, les obres foren retornades l'any 1815 després d'haver-se copiat per professors de l'Escola.¹⁷²⁶ El pintor i llavors director de l'Escola, Francesc Rodríguez, tornà a reclamar-les el 1822 «por ser una obra muy conducente para el Estudio y

¹⁷²² Consulteu les característiques formals de Lluís Bonifàs aplicades al cor de la Seu Lleidatana a Martinell 1926, 107-108.

¹⁷²³ Aquest canvi estilístic imposat per l'Acadèmia de San Fernando capgirà el gust cap a models clàssics. Idea plantejada per Triadó 1984, 135. S'hi ha d'afegir la capacitat de Lluís Bonifàs per esculpir un mateix tema en diverses versions i elements expressius tant dins la tradició barroca com amb postulats propers al neoclassicisme, Azcue 1992, I 581.

¹⁷²⁴ Una versió d'aquesta obra es conserva en el Museu de Granollers i un esbós en el MNAC. LAJ llibre núm. 11, 20/11/1791, 468; Alcolea 1959-62, I, 116; Subirana 1990, 419; Fontbona-Durà 1999, 90.

¹⁷²⁵ Ferrer 1815-1828, vol.VIII, gener 1813; Carrera 1957-II, 46; Alcolea 1964, 204-205.

¹⁷²⁶ Fontbona-Durà 1999, 81-92.

adelantos de los discípulos de la Ynstruccion publica». Ingressaven a la Llotja el 1835 abans de la crema de convents, junt amb altres pintures religioses d'altres convents d'atribució dubtosa.¹⁷²⁷

Altres obres de tema religiós conservades en el fons de la Llotja foren la *Visió de sant Bernat* de Placido Costanzi (a. 1702-1750), copiada per Francesc Rodríguez (1814), quadre atribuït inicialment a Carlo Maratta procedent de l'oratori de Sant Felip Neri.¹⁷²⁸

El document signat per Josep Arrau i Vicent Rodés el 19 de gener de 1837, titulat: «*Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta Provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este més*» esmentava les obres i les còpies d'originals que passaven a formar part del museu de l'Escola, incloent-hi la procedència, i en algunes hi figuraven els noms dels artistes. Aquesta llista citava pintors que Azara havia seleccionat com a models a seguir dins la docència en les acadèmies i escoles, tals com Correggio, Rafael, Mengs i Guido Reni, entre altres.¹⁷²⁹

Per tant, el sistema acadèmic del segle XIX encara mantenia el gust il·lustrat de finals del segle XVIII. Tant és així que Pelegrí Clavé, pensionat per la Junta, enviava els seus treballs com a prova de la seva aplicació en models de temàtica bíblica. En destaquen la còpia de *l'Ecce Homo* (1835) de l'original de Guercino i les seves interpretacions de *Salomó proclamat rei d'Israel a precs de Betsabé i per consell de Natan* (1833); *El Sommi d'Elies* (1837) i *El bon samarità* (1838).¹⁷³⁰

Com hem vist abans, la decoració de palaus i residències catalanes inclogué alguns programes pictòrics relacionats amb escenes religioses, els quals són una mostra del pes de la tradició del final del segle XVIII que manté aquesta preferència temàtica respecte del motius introduïts pels acadèmics. Per exemple, les pintures sobre la història de Tobies (1782-1784) de Francesc Pla, conservades en el Palau de Pedralbes, procedents de l'enderrocada casa Roca de la Via Laietana;¹⁷³¹ la sèrie dedicada a la vida de la Verge Maria, disset olis dotze dels quals es conserven en el Museu d'Art Modern de Catalunya,¹⁷³² i els episodis de la vida de Moisès (1784) per al Palau Episcopal de

¹⁷²⁷ BC AJC Caixa 127, XCV, 1,11; Fontbona-Durà 1999, 81-92.

¹⁷²⁸ Vegeu Fontbona-Durà 1999, 35.

¹⁷²⁹ BC AJC XCV, 1, 11v.

¹⁷³⁰ Fontbona-Durà 1999, 201-202.

¹⁷³¹ D'aquestes pintures es conserven en el Museu d'Art Modern de Catalunya dos dibuixos preparatoris dels temes la *Benedicció de Tobit al seu fill Tobies* i *Tobies i l'Àngel*. MNAC/GDG/27212/D I 27211/D; Vayreda 1937,44, *Col·lecció* 1992, 120-123 (Triadó).

¹⁷³² Dos més han sortit a subhasta pública i s'han pogut recuperar per classificar-los.

Barcelona.¹⁷³³ El programa pictòric de Joan Carles Panyó desenvolupat en la casa pairal de Noguera de Segueró a Girona (1798-1802), amb la història de Josep al saló, amb passatges



104. F. Rodríguez, *Samsó i els filisteus* (s.XVIII-XIX). (MNAC)

de la història de Tobies a les habitacions, i a l'oratori el *Davallament de la Creu* acompanyat de quatre misteris del dolor.¹⁷³⁴ Les teles per celebrar la beatificació de Josep Oriol (1807) per a la façana del Palau d'Erasmus de Gònima, atribuïdes a Marià Illa i a Josep Flaugier, i els vuit plafons amb escenes de la Verge (1792-1793) de la casa Ramon Vedruna.

En la col·lecció de Raimon Casellas s'han conservat alguns dibuixos dels professors de l'Escola. Segurament esbossos d'encàrrecs de particulars que alhora ens informen d'aquesta demanda de pintura religiosa a Catalunya. Per exemple els temes bíblics de *Josep a la Presó* i *Samsó i els filisteus* de Francesc Rodríguez i Pusat, del final del segle XVIII i l'inici del XIX.¹⁷³⁵ S'hi detecta la preocupació de Rodríguez per assolir l'expressió facial i gestual; un repertori molt academicista que probablement adquirí a Roma junt amb Azara. Les figures necessiten el sòl i l'emmarcament compositiu. Es manifesten les seves dificultats tècniques per tractar la verticalitat de les figures, l'anatomia és desproporcionada, el gest és tens, l'essencial queda mig ocult entre els detalls. No obstant això, és favorable el grau d'emotivitat que desprèn el dibuix. En general segueix els paràmetres de l'estètica neoclàssica en la disposició de les imatges, però és molt acadèmic i a voltes eclèctic, propi dels exercicis de còpia d'obres d'altres artistes.

En les escenes de l'Antic Testament s'introduirà el neoclassicisme a través de la potenciació d'elements clàssics, especialment el fris, i en les produccions escultòriques, com el tractament adoptat per Campeny en els dos baix relleus enviats des de Roma: *Sísara en la tenda de Jael* i *el Poble d'Israel atès en el desert*, que posen en relleu les virtuts i la moral dels representats.

En alguns dibuixos conservats en el Museu Nacional d'Art de Catalunya també s'aprecia aquesta configuració plàstica en el fris que representa *Lot embriagat per les seves filles*, i l'*Estudi per un relleu de la Lamentació* ambdós de Campeny, o *La Dormició de la Verge* de Francesc Lacoma i Fontanet.¹⁷³⁶

¹⁷³³ Subirana-Triadó 2001, 144-149.

¹⁷³⁴ Vayreda 1933, 20; Grabolosa 1976, 46.

¹⁷³⁵ MNAC/GDG/26073/ D i 26070/ D, *Col·lecció* 1992, 134-136 (Quílez).

¹⁷³⁶ MNAC/GDG/3376/D; 945/D Campeny; 26014/D Lacoma; *Col·lecció* 1992, 143-144 (Riera i Mora) i 147 (Quílez).



105. D. Campeny, *Lot embriagat per les seves filles* (c. 1810). (MNAC)

L'episodi bíblic de *Lot embriagat per les seves filles* fou un tema demanat per concursar a premi. L'Escola barcelonina, per exemple, el proposà per optar al premi d'escultura de l'any 1797; la Real Academia de San Fernando per al de pintura de l'any 1804; i l'Accademia di San Luca per al d'escultura de l'any 1805. El passatge rebé un tractament pictòric que es repetí al llarg del segle XVII i XVIII de la mà d'artistes com Giovanni Lanfranco, Simon Vouet, Pieter Paul Rubens, H. van Rijn Rembrandt o Francisco de Goya. Damià Campeny interpretà el tema amb paràmetres neoclàssics, fugint de les voluptuositats i luxúria pròpies del barroc, i presentà un dibuix contingut. L'expressió dels personatges mostra que afronten el deure amb serenitat i fortalesa, segons la solució que definí Azara: sense violència ni teatralitat barroca, lluny de qualsevol vici formal.¹⁷³⁷

Hem incidit a utilitzar el terme neoclàssic en temes religiosos, fins i tot en models escultòrics, aparentment allunyats entre si, perquè tant en les formes com en concepte les representacions catalanes esmentades desprenen i respiren el neoclassicisme.

A més dels quadres confiscats i copiats per substituir els originals dels convents suprimits, altres artistes com els pintors Pau Montaña i Francesc Lacoma i Sans i el gravador Esteve Boix, entre altres, proporcionaren a l'Escola de Barcelona reproduccions de l'obra religiosa de Mengs i dels artistes que, tant el pintor com Azara, consideraren essencials com a models d'estudi per assolir una bona formació acadèmica. Els escrits del pintor publicats en les *Obras de Mengs* i l'abundant font epistolar d'Azara ha permès apropar-nos a aquells models que serviren de referents als artistes catalans del final del segle XVIII i l'inici del XIX. Tot i així, falta trobar molts més exemples per poder ampliar aquest treball. Una primera fase l'hem obert des del vessant acadèmic centrat en les pautes marcades per Mengs i Azara, com a protagonistes i adoctrinadors. Altres fases d'investigació poden ser possibles amb plantejaments i punts de vista diferents, buscant noves vies a través d'altres il·lustrats catalans, tot i considerar que en aquest període els artistes difícilment es van poder desviar de la trajectòria acadèmica ortodoxe marcada per Mengs i Azara i controlada des de l'Acadèmia de Madrid.

Una altra opció que es pot seguir és la de valorar l'estil dels artistes que es mantingueren al marge de les directrius de les acadèmies i escoles. Francisco de Goya

¹⁷³⁷ Vegeu la hipòtesi d'Anna Riera i Mora a *Col·lecció* 1992, 144.

ho va fer a dins i a fora de l'Acadèmia de San Fernando,¹⁷³⁸ sense parangó a Catalunya al final del segle XVIII. Aquest camí pot donar peu a l'inici d'una recerca col·lateral des d'un vessant que podria unir artistes com Antoni Viladomat, els germans Tramulles, Josep Pla «*el Vigatà*», altres models i altres estils formals, i enllaçar-los amb Josep Flaugier, fins a arribar a Salvador Mayol.

¹⁷³⁸ Tema apuntat en el capítol dedicat a l'Acadèmia de San Fernando en aquesta segona part del treball.

III: LA REPERCUSSIÓ DE LES ACTIVITATS PROMOTORES D'AZARA EN L'ÀMBIT ARTÍSTIC CATALÀ

A José Nicolás de Azara l'hem conegut com a erudit i promotor de les arts en capítols precedents, i a través dels tractats i dels llibres de viatges hem valorat quina fou la seva aportació estètica en les acadèmies europees, introduïda i aplicada de manera dogmàtica. Tant els consiliaris i els professors de la Real Academia de San Fernando com els prohoms de la Junta de Comerç i els docents de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona s'adaptaren al que el nostre polític considerà el *bon gust* i combregaren amb una estètica apreciable en la praxi de l'ensenyament i en el contingut de les seves biblioteques. També influí directament en les adquisicions d'aquestes institucions per mitjà de trameses de material enviat des de Roma i, especialment, amb la selecció de models recomanats en les diverses edicions de tractats que va promoure.



106. F. J. Ramos, *Fresc en el despatx d'Azara* (1786). Representa la unió estètica de F. Milizia, A. R. Mengs i J. N. Azara amb el suport d'Atenea. (Roma, Palau d'Espanya)

En aquesta part del treball, el protagonisme passa a les diferents disciplines artístiques catalanes amb l'objectiu de detectar com incidí Azara en la formació dels artistes catalans al final del segle XVIII i de fer palès com el sistema acadèmic, en ple segle XIX, encara mantenia els mateixos paràmetres estètics d'acord amb les màximes que s'establiren a últims del segle precedent.

Així, comprovarem que el resultat de la nostra aproximació en cadascuna de les nobles arts fou diferent tant en la qualitat com en la seva evolució estilística, motiu pel qual les abordem individualment, tot i que depengueren les unes de les altres, i arquitectes, escultors, gravadors i pintors treballaren conjuntament en la realització de molts programes i projectes. Totes tingueren com a comú denominador el dibuix. Partien d'un bon disseny que s'havia d'assolir amb un traç, fonamental i sintetitzador de l'essència de l'obra d'art. D'aquesta manera en tots els casos el dibuix fou l'assignatura prèvia en els plans d'estudi, abans que els deixebles es decantessin per una de les diverses especialitats artístiques o hi fossin encaminats.¹⁷³⁹

¹⁷³⁹ Les cartilles complien la funció pedagògica d'inculcar en els deixebles de les acadèmies i escoles els bons principis del dibuix, especialment l'estudi del cos humà. Carrete 1987, 628 i Abad 1999, 17.

Tot i la importància d'Azara en el procés evolutiu de l'estil en les arts, que abraça des de l'aportació de models fins a la instrucció i la cura per una formació adequada, hem de tenir present que sense una burgesia dinamitzadora que havia posat en marxa una sèrie d'institucions, com la creació de l'Escola Gratuïta de Dibuix a Barcelona i la consegüent proliferació d'escoles arreu de Catalunya, i el mateix interès dels artistes per sortir-se'n de l'afiliació gremial, no hauria estat possible aquesta transformació estilística en les arts.

Els prohoms catalans il·lustrats¹⁷⁴⁰ estaven preparats per rebre i assimilar de manera natural les aportacions d'Azara, malgrat que alguns estaments com els gremis i els eclesiàstics foren en general més retrògrads ja que retardaren l'entrada de noves tendències i, en moltes ocasions, immobilitzaren postures més avantguardistes. Concretament aquesta tendència poc renovadora serà la que mantindrà algunes posicions dogmàtiques adotzenades dins l'Escola barcelonina, les quals induïren a la mediocritat d'alguns acadèmics i a l'eclecticisme artístic d'altres. Tot i així, en conjunt tant els acadèmics més bons com els menys hàbils compliren un paper rellevant en la docència com a difusors del bon gust basat en l'Antiguitat clàssica.

El canvi de gust i de models estètics sorgirà durant la segona meitat del segle com a conseqüència directa de la consolidació de la Real Academia de San Fernando (1752), amb l'aplicació d'unes normatives contràries a les formes barroques de ritmes exagerats. Així mateix, l'intent d'alguns artistes de desmarcar-se de la dependència gremial a la qual es veïeren sotmesos i l'interès dels prohoms esmentats per ser competitiu en el mercat internacional amb els seus productes industrials foren els factors que confluïren a gestar una alternativa a l'ensenyament gremial i els motors per a la creació de l'Escola Gratuïta de Dibuix (1775). Ara, la nova burgesia enriquida amb el comerç i la indústria demanava més coneixements per millorar els productes de les seves transaccions econòmiques.

A Barcelona, la institució promotora capdavantera fou la Junta de Comerç. El Consolat del Mar s'havia restablert amb el regnat de Ferran VI (1759), recuperava els

¹⁷⁴⁰ Nobles i alta burgesia industrial i comercial dedicada a la fabricació d'indianes i a les transaccions marítimes foren els mecenes de molts projectes que es realitzaren a Catalunya. Noms com el del virrei Amat, els Moja i Cartellà, els Sessa, els Maldà es barrejaren amb els comerciants Erasme de Gònima, Joan Pau Canals, i les famílies Bofarull i Marc de Reus. A aquest grup s'ha d'afegir el nom d'alguns bisbes il·lustrats de Lleida, Barcelona, Solsona i Girona. Consulteu els treballs de Carrera 1951, 355; Benet 1958, 315-330; Fernández-Sierco 1981, 59; Arranz-Fuguat 1987, 134-135, i Subirana-Triadó 2001, 133-148.

ingressos de l'antic Consolat, o dret de periatge,¹⁷⁴¹ tot i dependre de la Real Junta de Comercio del Reino de Madrid. L'arribada de Carles III al tron, seguida del seu acolliment a la ciutat de Barcelona amb la celebració de la Màscara Real, significarà l'esplendor de la Junta de Comerç barcelonina, la qual tindrà com a objectiu vetllar pels interessos dels seus comerciants i industrials, i l'ensenyament serà una de les fites primordials des del seu inici.

Barcelona, primer com a nucli més rellevant d'artistes amb un gran nombre de tallers i d'escoles, i més tard amb la inauguració el 23 de gener de 1775 de l'Escola Gratuïta de Dibuix com a centre aglutinador de les arts, es convertí en el punt d'atracció de tot artista que volgués prosperar.

Els artistes enviaven una obra a la Real Academia de San Fernando per cercar el reconeixement de la seva vàlua, obtenir el títol d'acadèmic de mèrit i sortir-se'n del lligam gremial. En un inici ho feien d'una manera individual i directa amb l'Acadèmia, sempre amb l'aval d'homes prestigiosos que adjuntaven informes favorables sobre el seu domini artístic. Més tard, amb la preparació rebuda a l'Escola se sentiren recolzats, no només per un aprenentatge adequat en la línia acadèmica, sinó per les referències donades pels seus professors, els quals descrivien la seva trajectòria artística i els seus mèrits.

Sota els auspicis de la Junta arreu de Catalunya sorgiren escoles, i la barcelonina s'erigí en la matriu de les seves filials. Els facilità material i en potencià l'aplicació pràctica en les arts industrials, dirigisme que s'avenia amb els propòsits dels prohoms de la Junta de Comerç pel bé de la indústria i el comerç.

La primera notícia d'aquestes filials prové de Tàrrrega quan, el 5 de març de 1778, l'alcalde demanava a Barcelona material per establir unes classes de dibuix. Al darrere d'aquesta iniciativa hi havia la Sociedad Económica de Amigos del País. Aquesta societat responia al projecte fomentat pel comte de Campomanes i l'il·lustrat Gaspar Melchor de Jovellanos, el qual fou testimoniat en el seu *Discurs sobre la indústria popular* de 1775.¹⁷⁴² Campomanes establia que a la funció cultural s'hi havia d'afegir l'econòmica a través d'associacions que promourien la riquesa en les diferents províncies mitjançant el perfeccionament dels conreus, la indústria i el comerç. Aquestes organitzacions foren conegudes com a «sociedades económicas de amigos del

¹⁷⁴¹ Consistia en un impost a pagar per cada mercaderia que entrava o sortia del port de Barcelona, un augment de cabals que suposà l'enriquiment de la ciutat.

¹⁷⁴² Consulteu les transcripcions parcials a Carrete 1978, 161-181.

país», que impulsaren l'aparició d'escoles de dibuix en l'àmbit provincial i canalitzaren totes les activitats d'acord amb les pautes marcades des de Madrid. Aquestes societats no tingueren la mateixa repercussió ni proliferaren a Catalunya com a la resta d'Espanya. El cas de la Tàrraga i posteriorment la de Tarragona (1790) són els dos únics exemples a la nostra terra, perquè les altres filials, com la mateixa Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, obeïren a diferents iniciatives que responien a un interès econòmic i industrial.¹⁷⁴³ La vinculació que establí l'Escola de Barcelona amb la resta de les escoles suposà la proliferació de l'academicisme arreu de Catalunya. El seu ajut fou constant i atenia totes les sol·licituds de material, models de guix, dibuixos, gravats, etc.

L'Escola Gratuïta de Dibuix d'Olot (1783)¹⁷⁴⁴ sorgí de la necessitat de la indústria local de disposar d'operaris professionals en la manipulació dels teixits i preparar-los com a pintors d'indianes.¹⁷⁴⁵

Les relacions de l'Escola de Barcelona amb l'olotina foren contínues, sobretot quant a les trameses de material.¹⁷⁴⁶ De fet, el seu director Joan Carles Panyó tenia una col·lecció molt bona de gravats que utilitzà no sols en l'Escola sinó que també els va fer servir com a models de la seves realitzacions en la província de Girona.

L'Escola de Sant Feliu de Guíxols (1789) fou creada principalment per la voluntat del daurador Simón Rovira i d'altres particulars de la població. L'any 1789, Rovira demanava a Pasqual Pere Moles models corregits a l'Escola. La sol·licitud de més dibuixos es tornà a repetir el 17 de gener de 1805 a fi de millorar el nivell artístic.¹⁷⁴⁷

La de Girona (1790) estava vinculada al bisbe Tomàs de Lorenzana, i tenia la col·laboració de membres de l'Ajuntament.¹⁷⁴⁸ La correspondència entre Barcelona i Girona fou molt extensa: el primer any l'Escola de Barcelona envià uns dos-cents exemplars útils per a l'ensenyament. Així mateix, s'hi detectà el bon funcionament pel

¹⁷⁴³ Subirana-Triadó 2001, 126 i García Sánchez B 2002, 3.

¹⁷⁴⁴ LAJ, llibre núm. 9, 19/5/1783, 275.

¹⁷⁴⁵ El 15 de juliol de 1783 fou inaugurada i hi assistiren el bisbe de Girona, germà del cardenal Lorenzana, amic d'Azara, el conseller de S.M. i fiscal de la Reial Audiència, Jacobo Maria Espinosa, i el director de l'Escola de Barcelona, Pasqual Pere Moles. L'Hospici, construït com a obra benèfica, fou habilitat per destinar-hi l'Escola, per a residència dels mestres i per a beneficència, i els baixos es van aprofitar per al comerç. Vayreda 1932, II, 119; Vayreda 1933, 16-19; Cid 1946, 442-443; Marès 1964, 42; Grabolosa 1974, 25; Grabolosa 1976, 23; Subirana 1986, 179, i Subirana 1996, I, 55.

¹⁷⁴⁶ LAJ núm. 13, 21/3/1793, 177; BC: JC 19 fól. 109 de 26/4/1802; LAJ, llibre núm. 22, 17/1/1805.

¹⁷⁴⁷ LAJ, llibre núm. 12, 18/5/1789 i 4/6/1789, 55 i 67; Triadó 1984, 216; Riera i Mora 1994 86; Subirana 1996, I, 55; Subirana-Triadó 2001, 131 i García Sánchez B. 2002, 5.

¹⁷⁴⁸ Obria les portes el 18 d'abril de 1790. LAJ, llibre núm. 12, 26/4/1790, 247 i 253-254. Cid 1946, 442-446; Marqués 1990, 25, i Subirana 1996, I, 55.

gran nombre d'alumnes matriculats. El director, Joan Carles Panyó,¹⁷⁴⁹ donava classes de geometria, perspectiva i arquitectura, a més de classes particulars. De la Junta de Comerç reberen partides de materials, sobretot de llapis. El 1796 organitzaren convocatòries de premis i l'Escola de Barcelona respongué a la iniciativa amb instruccions i més material: llapis i una col·lecció de mans i peus, mitges figures i estampes.¹⁷⁵⁰ El 1798 arribava a Girona una col·lecció completa de material que aplegava dibuixos, estampes i emmotllats, segurament duplicats de l'Escola barcelonina. Consistia en un bon recull d'obra que posava al dia l'Escola en l'activitat acadèmica. Inclouïa els caps de l'*Apol·lo Belvedere*, de l'*Antinoos* i del *Mercuri* trobat a Portici, la *Venus Medicis*, el *Gladiador combatent* i alguns emperadors romans.¹⁷⁵¹

El cas més paradigmàtic fou la fundació d'una escola a Mataró (1805) a cura dels Escolapis, coneguda com l'Escola de Dibuix de la Casa d'Escolapis de Mataró. El 12 de maig de 1806 sol·licitaven material i ajut, i aquests enviaments es repetiren en el transcurs de l'any 1807.¹⁷⁵²

De l'Escola de Figueres consten en els *Llibres dels Acords* diverses trameses dels anys 1799 i 1800, que contenien dissenys, models de guix i cartilles de principis.¹⁷⁵³ De la de Lleida (1807) es registrà una sol·licitud de material de Ramon Corcelles (1789-1849). Probablement, aquesta Escola s'establiria al voltant del taller familiar¹⁷⁵⁴ operatiu al final del segle XVIII per la seva participació en algunes obres de la Seu Nova de Lleida.

D'altres escoles, com la de Vic, se'n tenen poques notícies.¹⁷⁵⁵ També és el cas de la de Reus, originada pel pintor Josep Arrau i Estrada quan marxà de Barcelona exiliat per l'ocupació de les tropes franceses (1809).¹⁷⁵⁶ Després de la Guerra del

¹⁷⁴⁹ Havia deixat l'Escola d'Olot on no tornà fins a l'any 1802. Marqués 1990, 27.

¹⁷⁵⁰ LAJ, llibre núm. 12, 6/5/1790; 20/5/1790, 247 i 253-254; 15/9/1791 i 19/9/1791, 457 i 459; llibre núm. 13, 22/8/1796 i 22/9/1796, 549 i 560.

¹⁷⁵¹ LAJ, llibre núm. 15, 30/7/1798; 27/8/1798, 160 i 173; consulteu l'estudi de l'Escola de Girona a Marqués 1990.

¹⁷⁵² LAJ, llibre núm. 23, 12/5/1806, 69; llibre núm. 24, 13/8/1807 i 27/8/1807, 164 i 173-174.

¹⁷⁵³ LAJ, llibre núm. 16, 21/11/1799 i 2/12/1799, 241 i 248, i llibre núm. 17, 16/1/1800 i 30/1/1800, 12 i 20.

¹⁷⁵⁴ LAJ, llibre núm. 24, 29/1/1807 i 6/4/1807, 20 i 54. Alcolea 1959-1962, I, 120, Riera i Mora 1994, 90, i García Sánchez B 2002, 5.

¹⁷⁵⁵ Però cal indicar que Lucià Romeu, un deixeble de l'Escola barcelonina que treballà pel taller de Francesc Pla a Vic, fou el primer mestre de dibuix a la capital d'Osona (1836-44). Trobareu més informació sobre aquest pintor a l'apèndix biogràfic.

¹⁷⁵⁶ Fontbona 1983, 23.

Francès, la Junta de Comerç realitzà algunes transaccions amb la de Vilanova i la Geltrú i la d'Arenys de Mar.¹⁷⁵⁷

La creació de l'Escola de Tarragona s'atribueix a una iniciativa formulada el mes de desembre de 1799 per Juan Smith, brigadier de l'Armada Espanyola i director de les obres del port tarragoní, junt amb el regidor Miguel Ibáñez i el canonge de la Seu Carlos de Posada, amic de Gaspar Melchor de Jovellanos i relacionat amb el comte de Campomanes. El mes de juny de 1801 es reuniren diferents personalitats del món polític, eclesiàstic i cultural per comissionar la primera Junta de control dins la Sociedad Económica de Amigos del País de Tarragona. El canonge González Posadas realitzà la primera sol·licitud de material docent a l'Escola de Barcelona i la Junta hi envià vint-i-vuit dibuixos. Aviat tornaven a demanar ajut uns mesos més tard per l'èxit assolit i foren tramesos guixos el 1807. Passat el període d'ocupació francesa, es reiniciaren els enviaments de material consistents sobretot en originals de dibuixos, a fi de poder obrir les classes davant l'espoli i destrucció de què havien estat objecte.¹⁷⁵⁸ L'Escola de Tarragona fou més deutora de l'esperit il·lustrat en comparació amb les altres filials, ja que feia prevaldre abans el prestigi cultural que les qüestions econòmiques i industrials. La indústria de teixits a Tarragona fracassà per la proximitat de la competència de Reus. Tarragona optà per refermar-se com a ciutat cultural i, per tant, va requerir un bon nombre d'artistes.¹⁷⁵⁹

Per acabar, una altra Escola que es relacionà amb la de Barcelona fou la de Mallorca, fundada el 1796 amb el nom d'Escuela de la Sociedad Económica de Amigos del País de Mallorca. El secretari Tomàs de Verí sol·licitava uns principis de dibuix a l'Escola de Barcelona, petició que fou atesa amb «*quatre dissenys de caps ombrejats, sis de peus i mans, vint-i-quatre d'ulls, orelles i mitges cares de contorns, i cinquanta exemplars de les deu làmines de principis de l'escola*».¹⁷⁶⁰ L'inici de l'Escola es produí realment el 1778, un cop constituïda aquesta societat econòmica, però no fou fins a l'any 1796 que el director Joan Montaner i Cladera obrí una sala d'escultura i una altra d'arquitectura. No fou reconeguda com a escola fins a l'any 1797.¹⁷⁶¹ Els precedents tenen l'origen amb motiu de la beatificació de Catalina Tomàs (1792). L'aleshores bisbe d'Orihuela, Antonio Despuig y Dameto, establert a Roma, anà a la illa amb material que

¹⁷⁵⁷ LAJ, llibre núm. 29, 28/3/1816, 265-266, i AJC caixa 204, llig. CXLIX, doc. 50, 19/11/1816, esmentats per Riera i Mora 1994, 90.

¹⁷⁵⁸ Les classes es van reanudar el 9 de gener de 1815. Vegeu les trameses a García Sánchez B 2002, 6-8.

¹⁷⁵⁹ Trobareu més informació sobre aquesta Escola a l'estudi García Sánchez B 2002, 9-11.

¹⁷⁶⁰ LAJ llibre núm. 14, 12/1/1797 i 13/2/1797, 4 i 32.

havia adquirit en les seves excavacions a Ariccia (1778-1796) i amb la idea de fer un projecte museogràfic en la seva finca Raixa. Reformà l'edifici amb l'ajut de l'escultor Pascual Cortés i de l'arquitecte Eusebio María Ibarreche, dos pensionats que visqueren l'entorn cultural d'Azara.¹⁷⁶²

En el seu conjunt l'entrada del neoclassicisme a Catalunya fou sobretot intel·lectual, es fonamentà en la recuperació dels canons estètics i dels temes classicistes grecoromans, que també utilitzà el barroc, però ara en una línia formal més pura i sobretot amb temes de l'Antiguitat clàssica. De fet, el neoclassicisme entès com l'estètica que aportà l'escultor Damià Campeny no s'entén sense un organisme acadèmic capaç d'assimilar l'esperit classicista i formar els deixebles en aquesta orientació. Tant els pensionats com els artistes que marxaren a Roma i visqueren el gust per l'Antiguitat a l'entorn d'Azara contribuïren en la consolidació d'aquest nou estil. La formació rigorosa de l'Escola, controladora del que consideraven *bon gust*, així com tots els models proporcionats per artistes i pel nostre ambaixador i mecenes afegiren més eines al canvi estilístic de les arts.

Així com el floriment de les arts catalanes no fou uniforme en les diferents disciplines, dins de cadascuna hi trobarem obres d'un mateix artista de difícil catalogació, que presenten des d'una empremta tradicional barroca, un academicisme molt classicista, un format neoclàssic, connotacions romàntiques, o bé fins i tot arriben a ser plenament romàntiques. Per exemple, toparem amb l'eclecticisme d'un escultor com Salvador Gurri, amb l'esplendor del gravat calcogràfic de la mà de Pasqual Pere Moles i els seus bons deixebles, amb la mediocritat del pintor Francesc Rodríguez, pensionat a Roma sota la tutela d'Azara, i amb el paper pedagògic de l'arquitecte Antoni Celles i l'escultor Damià Campeny.

En general, en totes les disciplines artístiques és difícil establir una divisió radical entre les diferents tendències estètiques. No només per la superposició que es produeix entre l'aparició d'una opció i l'acabament de l'altra, sinó també, com veurem més endavant, per la trajectòria eclèctica d'alguns artistes que fa impossible trobar una sola tendència definidora del seu estil. En l'evolució estètica convisqueren totes les postures, segurament per la mateixa dinàmica de les arts que permet la introducció de noves idees alhora que es detecten repercussions molt llunyanes en el temps. Així, les

¹⁷⁶¹ Riera i Mora 1994, 88.

¹⁷⁶² Cantarellas 1977-78, 77-77 i 80; Cantarellas 1981, 73-78; Cantarellas 1992, 459-463; Cacciotti-Mora 1996, 68, i Moleón 2003, 312.

formes barroques, l'academicisme, el neoclassicisme i el romanticisme poques vegades es poden definir com un estil pur. Tota aquesta idiosincràsia estava present al tombant del segle XVIII fins passat més de mig segle del XIX.

Justament a través del paper promotor d'Azara intentarem demostrar que Barcelona no era tan afrancesada com fins ara s'ha volgut assenyalar, i que la influència italiana fou més intensa. Tot i la presència del francesos, fugits de la Revolució Francesa a la darrerria del segle XVIII, els quals introduïren els seus hàbits i modes, el pes del món italià a Barcelona va estar-hi present. Per exemple, el baró de Maldà ens deixà uns bons testimonis quan descrivia com era la moda francesa, contínuament ridiculitzada i menyspreada per intel·lectuals,¹⁷⁶³ i sobretot quan, a través dels espectacles al carrer, mostrava com es recreava l'ambient italià:

*«De molt temps en Barcelona, no sé si ja passat mig any, que s'ensenyà al públic un curiós divertiment per uns italians, al costat de la casa Bacardí, casi al davant del Teatro, dintre d'un carreró, nomenat Feria Persian; i, a més d'esta, vârios focs artificials de transparència, en pintures d'òptica, en colors blancs, blaus i vermells: lo nudo de Salomon; lo naixement del Sol, vermell, blanc en son migdia i blavenc en la tarda; altre així mateix, de la Lluna en sonc reixent, i estrelles alrededor; l'estrella meridian; altres visuals d'òptica variada, en los colors vermell, blanc i blau, dels temples de Diana, de Cupido; ruïnes de l'arc de Vespasiano; la Borsa, o Llotja, de Londres; la Plaça Menor de Sant Marcos, de Venècia, ab ses vistoses lontananzas d'edificis vâries i, per últim lo gran temple, vist en son frontispici i cúpula, del Vaticano de Roma, o temple de San Pere de Roma, que és l'últim que s'ensenyà, ab los demás focs transparents en totes estes làmines o quadros».*¹⁷⁶⁴

¹⁷⁶³ Vegeu-ne la descripció en el seu diari. Amat 1769-1816, vol. VI, 3/2/1796, 75-76.

¹⁷⁶⁴ Amat 1769-1816, vol. VI, 182-183, 10/3/1797.

1. El ressò d'Azara en l'arquitectura catalana¹⁷⁶⁵

L'aportació d'Azara a l'arquitectura catalana aparentment fou petita, però prou sòlida per afirmar que el nostre mecenes contribuï en la consolidació del denominat neoclassicisme tardà en el nostre país. Per apropar-nos al que significà la seva incidència, hem descrit totes les activitats protectores i promotores que posen de relleu la seva dedicació a aquesta disciplina, les quals repercutiren en l'arquitectura espanyola i per consegüent en la catalana. Podem establir que des del professorat format sota la seva tutela, la seva recerca del veritable art grec, les seves teories clàssiques que defensà en edicions i reedicions d'obres que considerà essencials en aquest camp, el seu compromís arqueològic i la seva participació en la promoció d'obres arquitectòniques són proves o testimonis suficients per ressaltar el seu interès per renovar i defensar l'anomenat *bon gust* que envaïa totes les arts. En capítols precedents hem procurat incidir en la seva contribució estètica, no obstant això, ara la recollim d'una manera succinta, per recordar i remarcar els aspectes relacionats amb Catalunya.

Els noms de l'arquitecte Francesco Milizia i de l'arqueòleg Pedro José Márquez surten constantment units al d'Azara, perquè tots tres compartiren la mateixa ideologia. Els artistes i el mecenes van tenir un ressò artístic i literari europeu que també arribà a Catalunya. Tot i així, i generalitzant, podem dir que la influència d'Azara en l'arquitectura catalana fou indirecta, majoritàriament mediatitzada per la Real Academia de San Fernando, no només perquè aquesta institució havia d'aprovar qualsevol projecte constructiu català, sinó perquè també decidia a qui atorgava les pensions. Per exemple, l'arquitecte Silvestre Pérez fou un dels afortunats que visqueren l'entorn cultural d'Azara, el qual exercí de professor en l'Acadèmia de Madrid i donà classes al futur arquitecte català Antoni Celles, també pensionat a Roma seguint els passos del seu mestre. Més endavant Celles, com a director i responsable de la classe d'arquitectura a l'Escola barcelonina, fou transmissor de la docència que ell mateix havia adquirit amb el professor Pérez i l'arqueòleg Márquez. Sota aquestes premisses formà els seus primers acadèmics titulats.

D'acord amb aquests paràmetres podem concretar que José Nicolás de Azara participà en la renovació de l'arquitectura catalana per la seva implicació promotora i,

¹⁷⁶⁵ Una síntesi d'aquest capítol fou avançada en la nostra comunicació presentada en el XIV Congrés del CEHA amb el títol *José Nicolás de Azara y la arquitectura*. García Portugués 2002, 143-157.

sobretot, per l'ajut que va proporcionar als pensionats arquitectes que estigueren sota la seva tutela i als que més tard recolliren el seu llegat estètic en els cercles culturals i artístics romans.

El canvi estètic a Catalunya sorgí en un ambient arquitectònic dominat pels enginyers militars, el qual estava fortament influït per la pràctica acadèmica de tendència francesa, que en definitiva no era més que una reinterpretació dels models arquitectònics italians classicistes. Per tant, alguns dels protagonistes de l'arquitectura del segle XVIII, acadèmics, enginyers militars, mestres d'obres, etc., hi seran esmentats per poder valorar quina fou la incidència d'Azara en aquesta disciplina.

Així, Antoni Celles i els seus deixebles són els que veritablement concentren tots els ensenyaments i tot l'ideal il·lustrat d'Azara a Catalunya. Ho van fer a través d'una base acadèmica, fonamental i necessària, a la qual es van poder afegir els corrents renovadors francesos de caràcter utilitari, de reestructuració urbanística i de funcionalitat, entre altres. Aquest camí unirà la teoria i la praxi, i les tendències franceses i italianes pogueren consolidar plegades el neoclassicisme dit tardà a Catalunya.

1.1. Azara i els seus passos en l'arquitectura

Una de les primeres intervencions d'Azara en el món de l'arquitectura més capdavantera fou la perfecta direcció i execució de l'encàrrec de Carles IV d'erigir un túmul per al seu predecessor Carles III en l'església romana de *San Giacomo degli Spagnoli*. Planejà tot el projecte i seguí cadascun dels detalls del traçat amb tanta cura com un veritable arquitecte, conscient de la importància de l'empresa.

La novetat consistí a idear un monòpter quadrangular¹⁷⁶⁶ que provocà comentaris contradictoris sobre si responia o no al nou gust estètic basat en l'Antiguitat clàssica. Es tractava d'un cadafal que, a més de ser quadrangular, era d'ordre dòric sense basament i estava col·locat enmig d'una església gòtica. Fou considerat revolucionari i únic en el seu gènere. A molts els agradà i el defensaren, i d'altres, en canvi, el titllaren de poc adequat i sense precedents en el món clàssic.



107. G. Volpato, *Túmul erigit a Carles III* (1789). (Azara (*Descrizione*) 1789, X)

Aquestes controvèrsies originaren una sèrie de documents que confirmaren que l'ideòleg de l'arquitectura fou Azara. Com a exemple fem referència a l'elogi de l'opuscle del baró J. F. Bourgoing i la carta d'Onofrio Boni,¹⁷⁶⁷ en la qual qüestionava la classicitat del temple i l'autoria d'Azara, i deixava entreveure que Francesco Milizia era l'inventor i el director de l'aparat funerari.¹⁷⁶⁸

La mateixa correspondència del diplomàtic amb el seu tipògraf, Giambattista Bodoni, constata que ell n'era l'autor.¹⁷⁶⁹ Un altre testimoni documental, i potser més

¹⁷⁶⁶ Bourgoing 1804 i Azara 1768-80, VII.

¹⁷⁶⁷ Onofrio Boni va ser un detractor d'aquest aparat funerari. A la mort d'Azara escriví a Gaetano Marini el 15/10/1804 i tornà a manifestar el seu desacord amb l'estructura quadrangular que s'oposava a les formes arrodonides dels exemples descrits en el llibre d'arquitectura de Vitruvi. També recull els comentaris favorables i els desfavorables dels que assistiren a la cerimònia. Boni 1804, 11; transcrits per García Portugués 2000-I, 89-90, i García Portugués 2000-II, 1086, n. 15.

¹⁷⁶⁸ El descobriment d'un monòpter quadrangular en memòria d'Oxylo a Olímpia per part del director del Museu Capitolino Ennio Quirino Visconti fou utilitzat per Onofrio Boni per plantejar el seu dubte sobre la seva autoria: «*Ad un'uomo [Visconti] di così vasto sapere, e tano familiarizzato co' Greci. ed i Latini scrittori fu ben facile trovare in Pausania sul sesto libro delle Cose Eliache un'autorità per sostenere il pensiero del Milizia, o del Cav. Azara [...]*». Boni 1804, 14; García Portugués 2000-I, 89, i García Portugués 2002, III, II, 143-157.

¹⁷⁶⁹ En diverses cartes d'Azara a Bodoni, el mecenes dóna fe de la seva autoria. Quan l'arquitecte Panini tracta d'imposar el seu criteri «[...] *Questi Architetti mi volevano far fare le solite appaure coll architettura da credenziera, ed à bisognato ch'io mi mischi anche di questo. Facio fare uno dei Tempi Dorici della Grecia colle colonne senza base[...]*», Ciavarella 1979, 12 8/4/1789. Quan exposa el seu treball a Bodoni: «*La descrizione del mio funerale l'ò fatta...*», Ciavarella 1979, 20, 15/7/1789, i quan té dubtes sobre si serà entès el seu cadafal: «*Temo che costì nel giudizio dei quadri del Catafalco abbiano*

contudent, fou l'escrit d'Azara a Floridablanca, de l'11 de març de 1789, on li comunicava els seus plans: «*El plan que yo me he propuesto seguir será de un gusto diferente, nuevo en este género, y si no me engaño mucho más magnífico y decoroso*». ¹⁷⁷⁰ Aquest intent d'introduir el nou gust per la classicitat en l'arquitectura tingué com a resultat aquest monòpter quadrangular, el qual es pot classificar d'obra de l'arquitectura neoclàssica, ja que ideològicament estava fonamentat en textos de l'Antiguitat clàssica i perquè s'allunyava de la posada en escena barroca construïda fins llavors en les exèquies. La reproducció de la cerimònia, d'aquesta arquitectura efímera i la seva descripció fou difosa arreu de les corts europees en la *Relacion*, ¹⁷⁷¹ un escrit que també obeí a la ideologia d'Azara.

Azara va executar l'encàrrec de Carles IV amb gran perfecció. Hi dedicà temps i esforços per tal que la cerimònia estigués a l'altura del Rei difunt. Va tenir cura de cada un dels detalls i així ho expressà a Bodoni: «*La descrizione del mio funerale l'ò fatta anche, ed è stampata tutta fuor che l'ultimo foglio, che deve comprendere la relazione della Cappella, assistenti celebranti ecc. E ciò ben si vede che non puore farsi avanti il giorno ecc. [...] Mi è bisognanto fare d'architteto, festarolo ecc. Insomma no cè niente, che non sia fatto da me*». ¹⁷⁷² L'estampació la realitzà el tipògraf Pagliarini, ¹⁷⁷³ mentre que la composició de l'oració fúnebre per a la capella pontificia de monsenyor Bernardini Ridolfi passà pels tòrculs bodonians, un encàrrec de Pius VI en el qual intervingué novament el nostre diplomàtic. ¹⁷⁷⁴ L'èxit de la *Relacion* d'Azara fou immediat, el primer dia s'exhaurien els cinc-cents exemplars que s'havien editat amb motiu de la celebració. ¹⁷⁷⁵

No repetí els muntatges que habitualment acompanyaven el cadafal, ans al contrari, en el seu pensament hi havia la idea d'erigir un temple dòric de la Grècia, amb

confussa la composizione coll'invenzione [...] questa è tutta mia, che ò datti i soggetti specificati, e la composizione è dei Pittori, ed in questa I Quadri di Salesa sono si molto superiori a quelli di Spinosa». Ciavarella 1979, 2/9/1789; Cacciotti 1993, 4; García Portugués 2000-I, 89-90, i García Portugués 2000-II, 1086, n. 15.

¹⁷⁷⁰ AHN Estat, llig. 3914; transcrit per Sánchez Espinosa 2001, 169-170.

¹⁷⁷¹ Azara (*Relacion*) 1789. La *Relacion* és un document on es feia una descripció de tot l'aparat i de la celebració. La seva innovació va consistir en una prioritització del gust clàssic que fugia de les escenes macabres del barroc, que sovint presentaven canelobres i esquelets. El llenguatge és clàssic no sols en les formes, sinó també en concepte, ja que fa al·lusió a Carles III com el Trajà que va regir Espanya.

¹⁷⁷² Ciavarella 1979, 20 15/7/1789; Cacciotti 1993, 4.

¹⁷⁷³ Pagliarini tenia la patent d'impressor del Ministeri Espanyol després d'haver editat el breu pontifical *Dominus ac Redemptor noster* (1773) sobre l'extinció de la Companyia de Jesús. Ciavarella 1979, II, 13 i 15.

¹⁷⁷⁴ Olaechea 1987, 67.

¹⁷⁷⁵ Ciavarella 1979, II, 23.

columnes sense basament,¹⁷⁷⁶ d'acord amb l'ordre més defensat i més apassionadament debatut en els cenacles culturals romans. El túmul i tota la decoració de l'església respirà aquest aire renovador, i presentava escenes que relacionaven Carles III amb l'emperador Trajà. Tot un programa laudatori que recordava el missatge de l'*Apoteosi de Trajà* de Mengs en el Palau Reial de Madrid. En la configuració de tot l'aparat es valgué de l'opinió de Francesco Milizia, per tant és lògic establir la influència de l'arquitecte en l'obra abans que la de l'arquitecte executor Rinaldo Giuseppe Panini (1718-1812), el qual només seguí les pautes d'Azara. Darrere de tota aquesta arquitectura efímera hi havia en el seu pensament el model del Partenó d'Atenes i els temples dòrics de Paestum.¹⁷⁷⁷ El resultat fou un temple monòpter quadrat amb una urna, còpia del sepulcre de pòrfir d'Agripa, seguint el model grec del *Teseion* consagrat a Teseu sota la direcció de Cimon en el segle de Pèricles, considerat el període més feliç per a les Belles Arts.¹⁷⁷⁸

La protecció i l'ajut en l'edició dels treballs dels seus col·laboradors, l'arquitecte Francesco Milizia i l'arqueòleg Pedro José Márquez, fou una altra de les seves aportacions més importants en l'arquitectura. Aquestes publicacions mostren l'interès del diplomàtic per divulgar l'arquitectura clàssica més genuïna, un dels temes que més preocuparen els estudiosos d'aquest període il·lustrat. Per aquest motiu recomanà José Ortiz al comte de Floridablanca a fi que traduís al castellà els llibres d'arquitectura de Vitruvi. Aquest tractat era valorat per Azara com una eina teòrica necessària per a l'ensenyament en les acadèmies.¹⁷⁷⁹ Tan bon punt fou editada la traducció, obtingué un important ressò i fou adquirida per l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona (1787).¹⁷⁸⁰

També promogué els arquitectes pensionats espanyols que anaren a Roma i els donà suport, sobretot als que estigueren sota la seva tutela, als quals atorgà una formació adient amb la nova estètica que s'imposava. Com a resultat de la seva influència estètica, l'any 1786 Guillermo Casanova presentà a la Real Academia de San

¹⁷⁷⁶ Ciavarella 1979, II, 12 i 13, cartes d'Azara a Bodoni del 8/4 i 6/5/1789.

¹⁷⁷⁷ Vegeu quin era el criteri sobre aquest ordre a Milizia 1979, II, 179, i els estudis sobre les exèquies de Carles III a Castellanos 1849-1850, separata XXI, 413-454; Soto 1987, 714; Soto 1988, 111-138; Soto 1989, 129-143; Valera 1990, 159-162; Soto 1991, 199; García Sánchez L.1992, 167-178; García Portugués 1998, 371-380; García Portugués 2000-I, 89-90; García Portugués 2000-II, 1086, n. 15; Sánchez Espinosa 2001, 169-177; García Portugués 2002, III, II, 143-157 i Moleón 2003, 258.

¹⁷⁷⁸ García 1992, 173, Cacciotti 1993, 4.

¹⁷⁷⁹ AHN llig. 3244, Cartes de 23/10 i 15/11/1781. Donades a conèixer per Castellanos 1849-1850, II, 282-284; transcrits per Jordán 1995, doc. 48 i 49, i García Portugués 2000-I, doc. 21 i 22.

¹⁷⁸⁰ «[...] Haviendo el Director D Pasqual Pedro Moles presentado el Libro de Arquitectura de Vitruvio traducida en español, y atendiendo à lo que pueda importar esta obra à la Escuela de Dibujo». BC: LAJ llibre núm. 11, 5/11/1787, 350. Com sempre Azara mostra el seu interès per donar unes bones directrius en la docència; García Portugués 2000-I, 104.

Fernando un projecte d'església dòrica octogonal en tres plànols.¹⁷⁸¹ L'arquitecte Ignacio de Haan mesurava per a José Ortiz l'escala del circ de Caracal·la (1782),¹⁷⁸² i a més treballava per Azara en les reformes de l'interior del Palau d'Espanya a Roma.¹⁷⁸³ Quan aquests dos pensionats tornaren a Madrid, influïren a través dels seus models en la formació dels alumnes de l'Acadèmia de San Fernando, com ara Isidoro Velázquez, Silvestre Pérez i Evaristo del Castillo, entre altres.

Francesco Milizia fou un dels seus millors col·laboradors, fonamental per poder dur a terme el seu paper de promotor dels clàssics grecs i llatins.¹⁷⁸⁴ Concretament repassà i traduí a l'italià la seva producció editorial, i intervingué en altres temes com l'*Orazione Spagnola*,¹⁷⁸⁵ l'*Opere de Mengs*¹⁷⁸⁶ i la *Storia naturale di Spagna cavato dalla memorie di Bowly*.¹⁷⁸⁷ Azara, per la seva banda, li patrocinà la reedició de *Les Memorie degli Architetti Antichi e Moderni* titulada *Architetti antichi e moderne*.¹⁷⁸⁸ També intercedí i participà en la recopilació de descripcions i crítiques sobre arquitectura i els arquitectes espanyols per a Milizia, realitzades pel seu amic i col·laborador a Espanya, Eugenio Llaguno.¹⁷⁸⁹

Els treballs de Francesco Milizia arribaren a Catalunya i tingueren una gran repercussió, tant és així que, al final del segle XVIII es publicaren en el *Diario de*

¹⁷⁸¹ Els presentà el 17/5/1786, datats de l'any 1785. ARASF A-4603-4605, donat a conèixer per Moleón 2002.

¹⁷⁸² Ortiz 1787, III, 70 n. 11 i 75 n. 30; Bérchez 1981-I, 65-66; Bérchez, 1981-II, XLIV i LXXCI; Bédar 1989, 266; Cacciotti-Mora 1996, 73-74; Mora 1998, 47; Moleón 2002, 48-63, i Moleón 2003, 192. També hi col·laboraren altres pensionats com José Guerra, Jaume Folch, Agustín Navarro. José Juan Camarón s'encarregà del disseny i del gravat de l'assaig de José Ortiz *Abaton Reseratum ...* (1781) de Vitruvi. Bérchez 1981, 64 i 66.

¹⁷⁸³ AGS Estat, llig. 4999 i AEES, llig. 356, f. 4 i 5, transcrit per Jordán 1995, doc. 73, 586, i García Portugués 2000-I, doc. 38.

¹⁷⁸⁴ Azara escriví a Bodoni: «[...] Milizia è il più brav'uomo, ch'io conosco in Roma, ho tutta l'amicizia che posso aver per lui [...]», Ciavarella 1979, 87, 18/9/1783; García Portugués 2000-I, 42, n. 183.

¹⁷⁸⁵ «Non ho potuto leggere ne manco una riga della traduzione dell'Orazione Spagnola, ma l'ho fatta leggere in pochi momenti a Don Francesco Milizia, il quale nettamente m'ha detto non piacergli la tal traduzione nè per la materia nè per l'stile». Ciavarella 1979, 52, 7/2/1782; García Portugués 2000-I, 76.

¹⁷⁸⁶ *Opere di Antonio Raffaello Mengs* publicada a Parma en la Stamperia Reale, 1780. Ciavarella 1979, 25, 7/9/1780; García Portugués 2000-I, 76.

¹⁷⁸⁷ *Introduzione alla Storia naturale e alla Geografia fisica di Spagna di Guglielmo Bowles pubblicata e commentata dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e dopo la seconda edizione spagnuola, più arricchita di note. Tradotta da Francesco Milizia* (1783).

«D.n Fran. co Milizia si diverte a tradurre il mio Libro della Storia naturale di Spagna cavato dalle memorie di Bowly [...]» [...] «Libro della storia naturales di Spagna, che Milizia à corretto». Ciavarella 1979, 63, 22/8/1782, i 71, 12/12/1782; García Portugués 2000-I, 76.

¹⁷⁸⁸ Milizia 1781; García Portugués 2002, 143-157.

¹⁷⁸⁹ D'aquesta recopilació i recerca de Llaguno sobre els arquitectes i l'arquitectura espanyola, sortí la publicació, gestionada per Ceán Bermúdez el 1829, dels quatre volums titulats *Noticias de los arquitectos y la arquitectura de España...* Cartes d'Azara a Llaguno, s.d., transcrits per Salas 1946, 102-109. Tema que hem desenvolupat en el capítol dedicat als tractats de l'entorn cultural d'Azara en la part II d'aquest treball, i vam presentar una síntesi en el Simposi de Trujillo convocat pel CEHA en la Universitat d'Extremadura. García Portugués 2005-II.

Barcelona uns quants articles contraris a l'estil barroc per part d'un grup d'intel·lectuals que s'anomenaven els «Milizies».¹⁷⁹⁰ També el seu tractat d'estètica *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs* (1781) circulava pels cercles d'arquitectes barcelonins erudits al voltant de l'any 1800. Tot i així, la traducció trigarà més de vint anys a ser publicada sota el títol *Arte de saber ver en las bellas artes del diseño, escrito en italiano por Francisco Milizia, traducido al castellano por el arquitecto D. Ignacio March ...* (1823). Posteriorment, i en ple segle XIX, l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, abans Escola Gratuïta de Dibuix, tingué entre els llibres de consulta obligatoris de les seves classes els tractats de Francesco Milizia.¹⁷⁹¹

Al final de 1793, Azara inicià la recerca arqueològica en la vil·la de Gai Cilni Mecenes, on es descobrí un pòrtic dòric. Divulgà aquesta troballa,¹⁷⁹² que fou coneguda en el món de les arts com l'únic exemplar trobat de l'ordre dòric grec.¹⁷⁹³ En els cercles artístics i intel·lectuals romans aquest ordre fou considerat l'art antic més genuí, i per consegüent es van generar debats que facilitaren la implantació del gust estètic per les formes pures de la classicitat. Com a erudit il·lustrat, Azara pretenia llegar a la posteritat la seva aportació científica i literària, un camí que l'uní a l'arqueòleg Pedro José Márquez¹⁷⁹⁴ i, al mateix temps, als pensionats espanyols, els quals col·laboraren en els seus projectes, com ara l'arquitecte Silvestre Pérez.¹⁷⁹⁵

¹⁷⁹⁰ Consulteu la *Disertación. Sobre los Altares a nuestros Templos hasta el tiempo presente*, publicada en el *Diario de Barcelona* en tres parts, el 17, 18 i 19 de maig de 1794, transcrita per Triadó 1984, 253-255.

¹⁷⁹¹ Vegeu en la part II d'aquest treball el nostre capítol dedicat als tractats, en el qual hem esmentat els títols dels tractats de Milizia presents en algunes biblioteques catalanes.

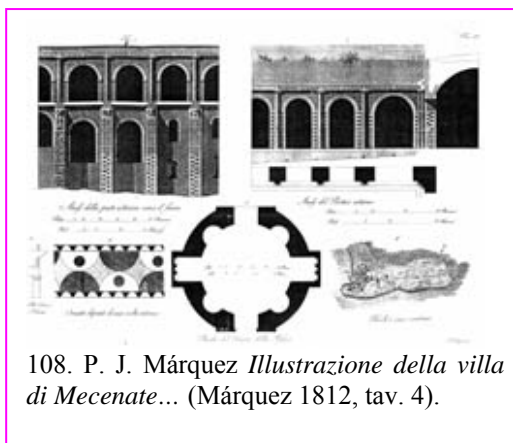
¹⁷⁹² Azara explicà a Isidoro Bosarte el seu criteri sobre l'ordre dòric i la seva intenció de promoure i fer pública la troballa arquitectònica. AEES llig. 362, exp. 28, carta del 10/6/1795; donada a conèixer per Jordán 1995, doc. 193. Consulteu els estudis Bassegoda 1999, 19-30; Jordán 2000, 70; Moleón 2003, 93, i García Portugués 2005-II. Ens hem apropiat a aquest tema en la part II d'aquest treball en tractar les excavacions com a punts d'atracció dels viatgers a Itàlia.

¹⁷⁹³ «Habiéndose, pues, descubierto en Tívoli parte de uno de los patios de Vil[l]a de Mecenas de correctísima arquitectura y único exemplar del orden dórico griego q.^e existe en Italia, noticioso el Ministro de S.M. de esta Corte [Azara] de tan feliz descubrimiento para las bellas artes, nos insinuó y aún ordenó que sería útil pasar a medirlo y levantar planos geométricos exactos de todos los fragmentos q.^e se ven y subterráneos de la referida Vil[l]a. S.E. misma nos conduxo al parage y mediante su instrucción hemos dibujado lo q.^e existe, para después suplir lo que falta». Fragment de la carta de 25/6/1794 de Silvestre Pérez i Evaristo del Castillo, pensionats per la Real Academia de San Fernando a Roma, a Isidoro Bosarte, director de l'Acadèmia. ARASF doc. 49-6/1, donat a conèixer per Jordán 1995, doc. 174. Azara notificava a Bodoni el descobriment en Villa di Mecenate d'una arquitectura classificada de «veramente greca». Ciavarella 1979, 29/1/1794; Cacciotti 1993, 17.

¹⁷⁹⁴ Márquez descriu en els seus escrits el mecenatge d'Azara. Márquez 1812, transcrit parcialment en l'apèndix documental núm. 142.

¹⁷⁹⁵ També hi participaren altres artistes, com l'arquitecte Evaristo del Castillo, pensionat junt amb Silvestre Pérez per la Real Academia de San Fernando, però per motius de l'objectiu del nostre estudi només esmentem aquells de l'entorn d'Azara que d'alguna manera incidiren a Catalunya.

A més d'ajudar els artistes i relacionar-los amb els intel·lectuals, el seu interès per difondre les troballes, recomanar els bons estudis i patrocinar publicacions, foren els aspectes que sobretot donaren fama al nostre promotor de les arts.¹⁷⁹⁶ En les publicacions de Márquez participaren els pensionats espanyols i el català Antoni Celles, i Azara fou elogiat en les dedicatòries, d'aquesta manera el nom de l'arqueòleg passà a ser habitual en els cercles arquitectònics catalans.¹⁷⁹⁷



108. P. J. Márquez *Illustrazione della villa di Mecenate...* (Márquez 1812, tav. 4).

En descriure les vil·les romanes en *Delle Ville di Plinio il Giovani* (1796),

Márquez dedicava unes paraules d'agraïment a Azara per la seva contribució erudita.¹⁷⁹⁸ En el tractat de *l'Orden Dórico* (1803), a més de donar a conèixer les seves activitats literàries i arqueològiques, constata la seva vinculació al cercle d'amistats i col·laboradors d'Azara, i el fet d'haver-li proporcionat documentació per dur a terme el seu propòsit d'elaborar un *Diccionario vitruviano*.¹⁷⁹⁹ El 18 de juliol de 1803, Márquez enviava a Azara una còpia de la publicació de *l'Orden Dórico*, en la qual posava en relleu que: «*vera V.E. dedicado a la Academia de Zaragoza, de que juzgo tendra placer, perteneciendo la dicha a V.E. por ser de su Patria*». ¹⁸⁰⁰ A aquesta Acadèmia anà de professor un fidel col·laborador i amic d'Azara, Buenaventura Salesa, per tant no és una coincidència que fos en aquest cas la institució promotora de la publicació.

Pedro José Márquez rebé l'ajut de Silvestre Pérez en l'edició *Delle case di città degli antichi romani, secondo la dottrina de Vitruvio* (1795). Recopilà els estudis dels

¹⁷⁹⁶ Consulteu el nostre plantejament a García Portugués 2000-I, 57, 63-67.

¹⁷⁹⁷ Els llibres de Márquez arribaren a les biblioteques de les acadèmies i escoles espanyoles. Montaner 1990, 267-281. Vam avançar en el nostre estudi una síntesi de les obres de Márquez, del patrocini d'Azara i de la repercussió a Catalunya. García Portugués 2005-I, en premsa; Sobre el valor estètic d'aquestes publicacions, vegeu la part II d'aquest treball.

¹⁷⁹⁸ Trobareu la transcripció de la dedicatòria de Márquez en l'apèndix documental núm. 78.

¹⁷⁹⁹ Fernández 1972; Montaner 1990, 267; Rodríguez Ruiz 1986, 21, i García Portugués 2000-I, 18 esmenten l'existència de tres manuscrits inèdits, entre els quals hi ha el projecte de traduir els llibres de Vitruvi a l'italià. Fou un desig de molts arquitectes intel·lectuals d'aquesta època. El treball dugué per títol *Apuntamientos por orden alfabético pertenecientes a la arquitectura donde se exponen varias doctrinas de M. Vitruvio Polion* (1810). Una obra en quatre volums que, al final del tercer volum, duia escrit: «*Se dio fin a esta colección el 7 de Agosto de 1806, habiendose puesto la primera mano el 27 de Marzo de 1784. La presente copia se acabó de escribir en Roma dia 4 de Febrero de 1810*». El quart volum és un suplement sobre l'estat de la qüestió de l'enciclopèdia vitruviana. Els exemplars es conserven en el fons de la Biblioteca Nacional de Madrid. Rodríguez Ruiz 1987, 679.

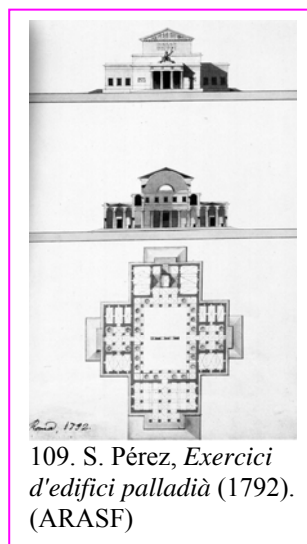
¹⁸⁰⁰ Carta donada a conèixer per Sánchez 1994, núm. 1798.

llibres de Vitruvi del segle XVIII, revisió que fou possible gràcies a la biblioteca d'Azara i als seus coneixements bibliòfils.

Així mateix l'arqueòleg transmetia l'estètica de Winckelmann defensada per Azara en *Esercitazioni architettoniche sopra gli spettacoli degli antichi con appendice sul bello in general* (1808). La publicació anà dedicada a la Junta de Comerç de Catalunya, i coincidí amb l'estada a Roma del deixeble de Pérez, Antoni Celles.

El llibre *Illustrazione della villa di Mecenate in Tivoli* (1812), talment com succeí a l'excavació (1793) s'inicià sota el patrocini d'Azara, tot i que finalment l'edició anà a càrrec de l'Accademia di Archeologia.¹⁸⁰¹ El resultat fou una publicació més reduïda del que podria haver estat si el diplomàtic no se n'hagués anat d'Itàlia.

El futur mestre d'Antoni Celles, Silvestre Pérez, havia estat a Roma pensionat per la Real Academia de San Fernando (1791-1796). Va merèixer el suport i la recomanació d'Azara per la seva vàlua i dedicació a la recerca, i el va introduir en els cercles artístics més prestigiosos de la ciutat, com el de l'arquitecte Giuseppe Valadier (1762-1839). Conegué Francesco Milizia i hi col·laborà,¹⁸⁰² i es relacionà amb els arquitectes francesos pensionats a Roma: Charles Percier (1764-1838) i Pierre François Léonard Fontaine (1761-1853).¹⁸⁰³ Com ja hem assenyalat pel que fa a l'arqueòleg Márquez, seguidor de l'arquitectura vitruviana, Pérez viatjà pels voltants d'Òstia per estudiar les restes conservades de les vil·les romanes. Dibuixà els plànols de *Villa di Mecenate*, en els quals s'aprecia una nova manera d'estudiar l'Antiguitat que prioritza la comprensió de l'edifici i l'espai. Aquesta sistemàtica la rebrà Antoni Celles i l'aplicarà en la formació dels seus deixebles i en les seves pràctiques constructives. Gràcies als contactes que Pérez establí a Roma, l'arquitecte català podrà participar del nou concepte



109. S. Pérez, *Exercici d'edifici palladià* (1792). (ARASF)

¹⁸⁰¹ Sota la protecció de l'Accademia di Archeologia, Márquez edità el seu treball iniciat sota l'empara d'Azara. La publicació conté dibuixos i plànols de Silvestre Pérez, Evaristo del Castillo i Antoni Celles, i té en compte l'opinió crítica del nostre il·lustrat i la seva iniciativa de promoure el projecte, la seva col·laboració i l'interès per dur-lo a terme. Finalment el projecte no es realitzà. Consulteu els intents d'Azara per continuar-lo quan estava a Barcelona en la part I d'aquest treball, i les paraules de Márquez dedicades a Azara en l'apèndix documental núm. 142.

¹⁸⁰² La correspondència de Pérez amb el secretari de la Real Academia de Madrid, Isidoro Bosarte, descriu la mediació d'Azara i la seva relació amb Milizia. ARASF, armari 1, llig. 43; donat a conèixer per Corona 1945, 158; Sambricio 1975-I, 51, i Sambricio 1975-II, 264.

¹⁸⁰³ L'ambaixada espanyola serví de refugi per als artistes francesos quan el poble romà s'aixecà contra ells i cremà l'Acadèmia de França. Per la seva actuació Azara fou titllat de jacobí. Corona 1945, 158; Sambricio 1975-II, 269. Així, el diplomàtic consolidava unes relacions que resultaren molt beneficioses per als pensionats espanyols, les quals es perllongaren fins al segle XIX.

d'arquitectura que s'anava formulant, el qual es basava en la justificació de l'Antiguitat.¹⁸⁰⁴ Aquests principis estètics repercutiran en Pérez i en les seves posteriors realitzacions, però sobretot en la docència que s'impartirà en la Real Academia de San Fernando per formar futurs arquitectes.

Per la preparació rebuda, Silvestre Pérez obtingué els títols de vicesecretari de l'Acadèmia de Madrid i secretari de la Comissió Censora d'Arquitectura.¹⁸⁰⁵ Serà nomenat arquitecte municipal¹⁸⁰⁶ i director d'arquitectura de la Real Academia de San Fernando (1801), després d'haver exercit de professor des del 1796.

L'arquitecte proposà al secretari d'Estat, Pedro Ceballos (1802), la traducció del primer volum del llibre de la *Memoria de los arquitectos antiguos* de Francesco Milizia. D'altra banda, el secretari rebia el dictamen favorable de l'aleshores viceprotector de l'Acadèmia, Bernardo de Iriarte.¹⁸⁰⁷ Així mateix, Silvestre Pérez demanà protecció a Azara amb el propòsit d'oferir amb la seva iniciativa una alternativa als textos de Benito Bails (1730-1797).¹⁸⁰⁸ Documentalment s'ha conservat un testimoni que posa de relleu la mediació d'Azara al fet que el projecte tirés endavant: la carta de l'arquitecte adreçada al diplomàtic, en la qual li demanava ajut per revisar el seus escrits amb la intenció de dur a terme aquesta empresa a primers de 1801. En el text, també hi feia constar la materialització del seu suport gràcies a l'aprovació de la proposta per part del secretari d'Estat Pedro Ceballos (1802), després d'haver obtingut el dictamen favorable del viceprotector de l'Acadèmia Bernardo de Iriarte. Finalment aquesta proposta no es va executar.¹⁸⁰⁹

Sembla ser que Silvestre Pérez realitzà dos projectes arquitectònics a Catalunya: un per a la Seu de Lleida i un altre per a l'Ajuntament d'Agramunt a Lleida, també la bibliografia menciona el del cor de la seu gironina.¹⁸¹⁰

¹⁸⁰⁴ Aquest plantejament d'estudi no consistí tant a mirar i aixecar uns plànols perfectes i detallats, sinó que prioritzava la comprensió de l'edifici. Així mateix, se centrà en els problemes urbanístics i en la integració de l'arquitectura a la ciutat. Sambricio 1975-I, 220-227 i Montaner 1990, 261.

¹⁸⁰⁵ Se li van encarregar unes vistes dels millors edificis de Madrid, dels Reales Sitios i de San Lorenzo de El Escorial (1799). Vegeu la carta d'agraïment de Pérez a Azara per la seva mediació per aconseguir aquests càrrecs, datada de l'1 de gener de 1800, transcrita a l'apèndix documental núm. 106.

¹⁸⁰⁶ Consulteu els seus treballs a Arbaiza-Heras 1994, 346 i Moleón 2003, 288-296.

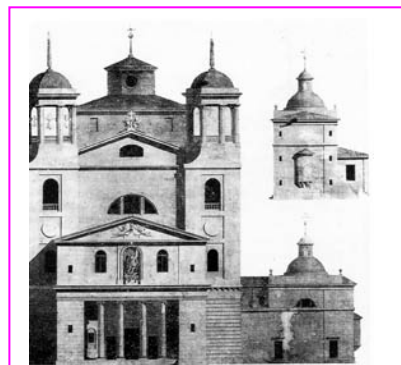
¹⁸⁰⁷ Es presentaren un cúmul de circumstàncies molt favorables per a Pérez, que li van permetre emprendre el seu projecte de traduir els escrits de Milizia. En aquell moment Isidoro Bosarte ocupava el lloc de viceprotector de l'Acadèmia, i Pedro Ceballos, el de secretari d'Estat, dos personatges influents amb els quals Azara mantenia una correspondència gairebé diària.

¹⁸⁰⁸ Sambricio 1986, 387, i Montaner 1990, 261. Vegeu en què consistí l'obra de Benito Bails a Calvo 1982, 198-206.

¹⁸⁰⁹ Tot i així no s'edità. Vegeu la transcripció de la carta de l'1/1/1800 a l'apèndix documental núm. 106.

¹⁸¹⁰ Dades donades a conèixer per Sambricio 1975-II, 52 i Sambricio 1986, 396. Una línia d'investigació pendent de ser continuada.

Un altre pensionat del Rei que visqué l'ambient estètic d'Azara fou Isidro González Velázquez, conegut per Isidro Velázquez. Al seu retorn a Espanya es convertí en un dels arquitectes més destacats durant les primeres dècades del segle XIX. Fou nomenat acadèmic de mèrit l'any 1799 i anà a Aranjuez sota la direcció de Juan de Villanueva, per fer-se càrrec de les obres del jardí del Príncep i de la Casa del Labrador a Aranjuez,¹⁸¹¹ residència d'esbarjo del Rei que s'habilità com a palau. Durant la Guerra de la Independència deixà la seva empremta a Mallorca (1808-1814).



110. I. Velázquez, *Projecte per a l'església de Lluçmajor* (1813). (Mallorca. Museu Episcopal)

També foren dignes d'esment els treballs d'altres arquitectes com Jorge Durán i Evaristo del Castillo, morts prematurament, i els d'altres pensionants que hi passaren abans, tals com Ignacio de Haan i Manuel Martín Rodríguez, nebot de Ventura Rodríguez, el qual arribà a director d'arquitectura de la Real Academia de San Fernando.¹⁸¹² Tots aquests arquitectes foren professors i instructors a Madrid del català Antoni Celles, el qual després de passar per Roma i reviure l'ambient del seu professor Pérez fou el responsable de la formació dels futurs acadèmics a Catalunya en la segona i tercera dècada del segle XIX.

Així mateix, en la Real Academia de San Fernando Celles establí unes bones relacions, especialment amb el deixeble de Juan de Villanueva, Teodoro Custodio Moreno (1780-1850).¹⁸¹³ Tots dos van ser enviats a Roma, on consolidaren una amistat que es mantindria durant anys, per això Custodio fou l'autor de l'epitafi en honor a Celles en el cementiri de l'Est.

¹⁸¹¹ Moleón 2003, 322-329.

¹⁸¹² Moleón 2003, 197-199.

¹⁸¹³ Arquitecte pensionat a Roma per la Real Academia de San Fernando, contemporani d'Antoni Celles, amic comú d'aquest i de Silvestre Pérez. S'encarregà de fer les necrològiques de Pérez i Celles quan aquests van morir i participà en el llibre de Márquez sobre la Vila de Mecenes. Montaner 1990, 264 i Navascués 1993, 139-140.

1.2. Una visió general de l'arquitectura a Catalunya en el segle XVIII

El Decret de Nova Planta de 1716 significà la plena submissió de Catalunya al poder central. L'any 1720, per decisió de Felip V, es tornava a obrir l'Acadèmia Militar de Matemàtiques a Barcelona¹⁸¹⁴ i s'engegaren algunes actuacions pioneres d'aquest domini borbònic, com foren les edificacions de la *Ciutadella* (1716-1727) a Barcelona, el *Castell de Sant Ferran* (1752-92) a Figueres i la *Universitat de Cervera* (1726-1789). Les primeres eren destinades a evitar insurreccions polítiques i la darrera serví per influir i controlar les arrels culturals. Són obres que representaren el gran període dels enginyers militars en l'edificació a Catalunya.

Es produí un gran impuls des dels estaments oficials per garantir i mantenir les vies de comunicació com a mitjà de control, d'aquí el gran nombre de viaductes i ponts realitzats, com el que es va construir sobre el riu Llobregat a Molins de Rei i l'anomenat del Lledoner, a l'Ordal. Amb aquest objectiu es crearen poblacions noves, com la de Sant Carles de la Ràpita (Montsià), el barri de la Barceloneta i el nou traçat en el raval de les muralles barcelonines.

Altres institucions que funcionaven per al perfeccionament teòric de l'arquitectura foren els col·legis de Cordelles i de Betlem, a les Rambles barcelonines.¹⁸¹⁵

Les activitats de la Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts (1770), autoritzada pel capità general, marquès de la Mina (1764) i aprovada pel rei Carles III (1765), foren una mostra de la inquietud que se sentia a Barcelona per resoldre les deficiències culturals provocades pel trasllat de la institució universitària a Cervera. D'aquí sorgí la iniciativa de la Junta de Comerç, configurada pels prohoms de la ciutat amb interessos en la indústria i el comerç, d'erigir una escola que recollís totes les disciplines artístiques.

L'arquitectura estava a mans dels enginyers militars borbònics i dels mestres d'obres. Els cercles erudits de la ciutat cercaven ampliar els seus coneixements, i la informació que els arribava era debatuda en cenacles i acadèmies. Així, apropaven el seu pensament estètic al que imperava arreu d'Europa. A partir de la segona meitat del

¹⁸¹⁴ Consulteu els orígens d'aquesta Acadèmia a finals del segle XVII en la tesi doctoral de Juan Miguel Muñoz Corbalán (Muñoz 1991) i el seu avançament (Muñoz 1990); tema que fou recollit per Joan Ramon Triadó (Triadó 2000, 1215) i estudiat en el seu vessant més específic sobre l'Acadèmia de Matemàtiques (Muñoz 2004).

segle XVIII es configurarà la preferència per les idees academicistes en la recerca del bon gust, ideologia classicista reforçada i impulsada des de la Cort madrilenya. Tot i que el llenguatge arquitectònic, la tècnica constructiva, l'enginyeria civil i l'estereotomia foren d'origen francès, els constructors habitualment s'inspiraven en l'arquitectura italiana i recorrien als models italians. Per tant, Itàlia representava un atractiu addicional als llibres de traç francès, per aquest motiu els tractats de Vitruvi, Alberti, Serlio, Scamozzi, Vignola, Palladio, Guarini i Bibbiena eren usuals en les seves biblioteques.¹⁸¹⁶ Eren noms lligats a les recomanacions descrites per Francesco Milizia en les seves publicacions, els quals demostraven el lligam del pensament estètic entre el cercle cultural d'Azara i les inquietuds d'aquests erudits catalans.

Aquest aire renovador en el gust es manifestà a Barcelona en la construcció de palaus com a mostra del nivell social i econòmic assolit. Moltes famílies ascendiren en l'estament social enriquides per les seves activitats mercantils i industrials i requeriren construccions en les quals l'edifici era valorat per si mateix i perquè resolvia les funcions i els desitjos dels seus comitents. Aquests encarregaven la construcció de la seva llar a un arquitecte associat a les noves idees i solucions perquè donés constància del seu poder com a senyors ennoblits i poderosos econòmicament. També serà l'inici de l'edificació per atendre necessitats culturals, administratives i socials orientades a resoldre aspectes sanitaris i de beneficència. Totes aquestes obres es caracteritzaran per un llenguatge renovador que contrastarà amb els plantejaments urbanístics encara arrelats en esquemes barrocs. Però, el canvi serà definitiu en el segle XIX amb les aportacions dels acadèmics deixebles d'Antoni Celles.

Alguns intents d'integració urbanística es produïren en les darreres dècades del segle XVIII, com ara els edificis arrelats al llarg de les Rambles barcelonines amb alguna característica d'aquest llenguatge classicista: la nova façana de la casa Magarola, al carrer Tallers (1772); el palau de la Virreina (1773-1776), obra del mestre d'obres Josep Ausich Mir (a. 1733-1806) per encàrrec del conegut virrei del Perú, Manuel d'Amat i Junyet; el Palau Moja (1774-1789), del mestre de cases i arquitecte de l'ajuntament Josep Mas i Dordal, i el Palau Marc (1775-1781), de l'arquitecte Joan Soler

¹⁸¹⁵ Dirigits per jesuïtes, entre els quals destacaren Mateu Aimerich i Tomàs Cerdà, autors dels dos volums de les *Lecciones de Matemáticas* (1758-60).

¹⁸¹⁶ Documentalment hi ha constància d'un grup de mestres d'obres i mestres fusters que participaren en expedicions militars a terres italianes durant el regnat de Felip V i Ferran VI, els quals analitzaren les grans obres urbanístiques i arquitectòniques. Arranz-Fuguet 1987, 58-61. Probablement l'inici d'aquest interès més tard es veuria fonamentat pel dirigisme acadèmic. Trobareu més informació sobre els títols utilitzats per aquests enginyers i mestres d'obres a Triadó 2003, 114-135.

i Faneca. En alguns d'aquests edificis, com en el palau de la Virreina, encara trobem l'empremta barroca i fins i tot rococó, però sobretot, en la resta s'observa la influència de l'arquitectura classicista d'Andrea Palladio aplicada pels enginyers militars, estètica que entronca amb l'academicisme d'un edifici com el de la Llotja, un dels més representatius d'aquest període.

Cases mitjanes i altres edificis d'ús públic s'integraren en l'ordenació de les Rambles (1772), projectades per l'enginyer Pedro Martín Cermeño (?-1792), com ara el nou teatre de la Santa Creu (1787) i d'altres que s'erigiren al llarg del segle XIX. S'obrí el carrer Ample, des de la Rambla fins a la muralla de la part del ponent, segons el projecte de l'enginyer militar Clemente Haedo Espina (1786). Un altre projecte d'aquest enginyer solucionarà les inundacions de Matarò (1783).¹⁸¹⁷ Aquests són alguns exemples preludi del que serà la transformació urbanística de les ciutats i poblacions catalanes en el segle següent.

D'altra banda, al final del segle XVIII, les tendències acadèmiques s'imposaren pel dirigisme exercit des de Madrid, però també per l'entrada de llibres sobre arquitectura i tractats estètics que potenciaven el nou gust italià entre els constructors i comitents. Recordem que en la biblioteca de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, la dels professors i els prohoms i arquitectes de la ciutat tenien un gran nombre de llibres d'aquesta disciplina en comparació amb el gruix de les seves biblioteques, tal com ja hem assenyalat abans.

Clarament definides com a edificacions acadèmiques s'esmenten la Seu Nova de Lleida (1765-1781), projecte de Pedro Martín Cermeño (1760); els hospicis de Girona i d'Olot i el Col·legi de Cirurgia de Barcelona (1761-1764), de Ventura Rodríguez.¹⁸¹⁸ Aquests són els exemples més punyents, davant d'altres que la historiografia de vegades cataloga d'acadèmics i d'altres de neoclàssics, sense que hagi quedat definit el seu estil, ni prou investigat probablement per la presència de diferents corrents en aquest període. Per tant, sorprèn la imponent escala barroca que parteix del pati de l'edifici de Llotja en contraposició a les seves façanes classicistes pal·ladianes, d'acord amb el marc acadèmic definit.

Així, l'arribada de nombrosos llibres de procedència italiana i francesa i el benestar econòmic assolit a Catalunya contribuïren en la millora del coneixement en

¹⁸¹⁷ Triadó 1984, 219, i Alcolea 1987, 21.

¹⁸¹⁸ Ens referim al mateix arquitecte acadèmic que havia confiat en el bon gust i la direcció de José Nicolás de Azara per controlar els estudis del seu nebot també arquitecte, Manuel Martín Rodríguez. Carta de Ventura Rodríguez a Azara de 29/11/1784, transcrita per Jordán 1995, doc. 68.

geometria, mecànica i matemàtiques, i influïren en el canvi estilístic de les actuacions de mestres d'obres i d'enginyers. En general, hi ha una tendència que valora la regularitat i la simetria, les formes simples i lògiques, el gust per la línia recta, les superfícies llises animades per la policromia i els esquemes geomètrics de fàcil percepció en les disposicions de les façanes, i en preferir els cercles a les formes ovalades barroques, els frontons sencers als trencats, i els llindars rectilinis. En conjunt, fou la integració d'aquest gust per la classicitat amb adaptacions personals de les principals tendències italianes i franceses el que es va posar en pràctica en l'arquitectura del nostre país.

La imposició de Madrid en els projectes també participà en aquest canvi. Ventura Rodríguez aplicà aquestes fórmules classicistes amb profundes reminiscències barroques a Catalunya en l'església de Pradell de la Teixeta (1767-1774) al Priorat, i en el santuari de la Gleba (c. 1764) a Osona.¹⁸¹⁹ Constituïren un model repetit en l'edificació d'un gran nombre d'esglésies durant tot el segle XVIII arreu de Catalunya com a resultat de la bonança econòmica agrícola, en les quals s'aprecia una certa preferència per solucions més aviat herrerianes que barroques a mesura que avançava el segle.

Al Segrià, a les Garrigues, a les comarques tarragonines del Baix Penedès i del Priorat, hi trobarem esglésies i santuaris amb solucions singulars a les façanes, portalades, campanars i estructures interiors. També addicions a antigues construccions en la capella de Santa Tecla a la seu de Tarragona, en la nova sagristia del monestir de Poblet i en la plaça de Sant Bernat a Santes Creus. En totes les construccions s'aprecia una croada contra els excessos ornamentals i a favor de l'aplicació estricta de les normes vitruvianes i de tractadistes com Andrea Palladio i Francesco Milizia.

En les esglésies de Sant Pere de Torelló, de Sant Boi de Lluçanès i en les parroquials de Sant Celoni, de Tossa (1760), de Malgrat (1783) i a la Plana de Vic, en les barcelonines de Sant Sever i Sant Felip Neri, com també en un gran nombre d'edificacions en el Maresme producte de la repoblació del territori, es detecta una tipologia que es repeteix: per exemple en els campanars de tipus català, en les portalades molt variades i en les façanes coronades per un semicercle serlià que arrenca de l'església de la Ciutadella (c. 1720).

¹⁸¹⁹ Alcolea 1987, 14.

Dins d'aquest panorama dominat per enginyers militars, sobresurten dues figures en el món de la construcció en les darreres dècades del segle XVIII: Josep Mas i Dordal (1724-a. 1808) i Joan Soler i Faneca.

Josep Mas i Dordal formava part del cos de la Confraria de Mestres de Cases i Molers i assolí prestigi com a membre de la Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts de Barcelona (1789). En la residència del marquès de Moja (1774-1790), trobem una interpretació personal entre la influència francesa i la italiana, amb notables connexions amb la pràctica de Ventura Rodríguez.

La tendència francesa la va rebre a través de llibres com el de Jacques-François Blondel (1705-1774) en el qual predomina la sobrietat general de línies rectes i la preferència en la combinació de volums geomètrics regulars. En la façana del palau Moja hi ha una absència quasi d'elements ornamentals i divideix en tres parts les pilastres encoixanades, solució que remet a models d'origen francès com l'Hôtel de Lassay (1722-29) a París i l'Hôtel de Rohan (1731) a Estrasburg. Tot i així, estructuralment són vil·les pal·ladianes, les quals foren la font d'inspiració de les obres franceses.¹⁸²⁰ No obstant això, discrepem amb Santiago Alcolea quan relaciona l'edifici amb el del Museu del Prado de Juan de Villanueva, un arquitecte seguidor de l'estètica de Francesco Milizia amb una obra totalment inserida en el neoclassicisme. Així mateix, el Palau Moja presenta una concepció molt llunyana del que representarà la funcionalitat de l'arquitectura en el neoclassicisme tardà, quan veritablement es deixa el vessant ornamental i es cerca la sintonia d'utilitat amb els elements i les estructures arquitectòniques, possible a Catalunya després d'assumir el sistema docent d'Antoni Celles i del seu deixeble Josep Casademunt, en el qual ens endinsarem més endavant.

L'arquitecte Joan Soler i Faneca destacà per la seva vinculació i participació en els projectes constructius de la Junta de Comerç i per la seva col·laboració constant amb l'Escola barcelonina. Una de les seves obres més famoses fou la reestructuració de l'edifici de Llotja (1771-1802), per alguns historiadors considerat un exemple de l'arquitectura protoneoclàssica, mentre que d'altres el qualifiquen d'acadèmic derivat de models francesos pal·ladians.¹⁸²¹

¹⁸²⁰ Ens afegim a aquesta relació francesa de Santiago Alcolea. Alcolea 1987, 83-88.

¹⁸²¹ Entre els primers, Bergós 1958, II,196, i els darrers, Triadó 1983, 226. Ens adherim a aquesta darrera interpretació no sols per qüestions formals, sinó perquè és molt probable que fos així per la intervenció dels arquitectes estrangers Bartomeu Tami i Pere Branlij en el projecte, tot i que la realització anà a càrrec de Joan Soler i Faneca.

En qualitat de mestre d'obres de la Intendència a Catalunya, tenia el dret a designar-se *arquitecte del Rei*, sobretot després del prestigi assolit per la seva intervenció en la remodelació de l'edifici de Llotja.¹⁸²²

Soler s'havia format en l'ambient de mestres de cases, en contacte amb enginyers militars. La seva biblioteca, majoritàriament contenia tractats d'arquitectura italians i llibres tècnics de construcció francesos,¹⁸²³ i responia als paràmetres defensats per Azara basats en l'assoliment d'una sòlida formació teòrica per desenvolupar la



111. J. Soler, *Edifici de Llotja* (1771-1802). (BC, sec. gravats)

disciplina artística. Soler pertanyia al grup d'arquitectes catalans que no es limità a depurar el barroc d'acord amb les normes acadèmiques, sinó que adaptà el nou corrent estètic al tarannà del país per tal de sintetitzar la innovació i la tradició, els elements autòctons i els importats. El Palau Marc barceloní respon a aquesta amalgama de confluències estètiques.¹⁸²⁴ El racionalisme de l'edifici i les distribucions en les plantes són una jerarquització pròpia de solucions aportades per Andrea Palladio, però encara és més forta l'orientació cap a fórmules definides per Sebastiano Serlio en el *Trattato di architettura* (1619).¹⁸²⁵ Soler i Faneca afegí a tota aquesta estructura italiana i tradicional les funcions que s'aplicaven en els palaus francesos, com fou la divisió de l'interior en diferents compartiments d'acord amb funcions socials.

El Palau Marc es construí amb dues façanes, l'una donava a la Rambla i l'altra al jardí. La llum i la ventilació de l'edifici s'obtenia per les obertures a les façanes i a través d'un pati interior o centre distribuïdor de la casa de proporcions estretes, per la qual cosa les habitacions interiors resultaren fosques. L'arquitecte Josep Renart i Closas criticà aquesta deficiència lumínica i alhora el seu estil de vil·la pal·ladiana. L'escala també fou

¹⁸²² A partir dels decennis de 1760 i 1770, hi hagué una elit en el sector de la construcció barcelonina que intentà diferenciar-se dels mestres de cases i assolir el títol d'arquitecte. Com a mestre d'obres de la Batllia i de la Intendència de Catalunya realitzà la construcció de la mina de Montcada (1778), el projecte de la caserna de cavalleria de la plaça de l'Àngel d'Igualada i la direcció en els treballs de la nova carretera de Barcelona a Madrid. De fet, fou per instrucció de l'intendent com a president de la Junta de Comerç que Soler accedí per mèrits a l'edificació de la nova Llotja. Arranza-Fuguet 1987, 87-88.

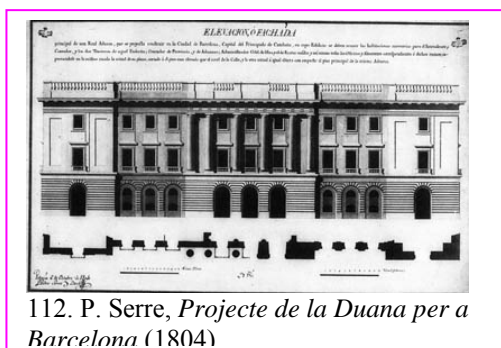
¹⁸²³ Tema que hem tractat en el capítol dedicat a les biblioteques catalanes en la part II d'aquest treball.

¹⁸²⁴ Consulteu aquestes peculiaritats formals a Arranz-Fuguet 1987, 91-97.

¹⁸²⁵ «El model que presenta Serlio coincideix més que el de Palladio amb el palau tradicional català, sobretot perquè els edificis responen a l'esquema de la casa amb pati central. En la construcció de les dues plantes, la façana y la secció és on els palaus catalans dels segles XVII i XVIII acusaran més la influència serliana. Els exemples més notables seran el palau del Virrei -al pla de Palau, avui desaparegut- i el monumental pati de la Casa de la Convalescència», text que és una transcripció de les conclusions de Manuel Arranz i Joan Fuguet (Arranz-Fuguet 1987, 97-98), basades en el plantejament de Cèsar Martinell (Martinell 1963, vol. II, 35-36 i vol. I, 41-43), després d'analitzar el *Trattato di architettura* de Sebastiano Serlio (Venècia 1619, llibre VII, cap. XXV).

qüestionada per interrompre la circulació perifèrica de l'edifici,¹⁸²⁶ i per no aplicar el sistema autòcton català. Els tractadistes italians, com per exemple Palladio, situaven l'escala intencionadament sota el claustre, malgrat la incomoditat que això representava, ja que la finalitat era obligar a tothom que admirés el pati, la part més bella de la casa.

En el segle XVIII, l'arquitectura catalana encara no tenia una acadèmia o escola que impartís el títol oficial d'aquesta disciplina. La construcció, com hem vist, estava principalment en mans de mestres d'obres i enginyers militars i eren poquíssims els que tenien el preuat títol d'acadèmic. La preparació a Catalunya, en alguns casos, s'iniciava en el Col·legi de Cordelles, on s'aprenia filosofia i matemàtiques i, en altres, la majoria, s'obtenia a l'Academia Militar de Matemáticas de Barcelona.¹⁸²⁷ Els més privilegiats assistien als cercles il·lustrats o petites acadèmies a entorn d'erudits com Ignasi March i Josep Renart i Closas, en els quals es concentrava tot l'interès a millorar i aportar les darreres novetats en arquitectura. Els tractats de Vitruvi, Palladio i Milizia eren comentats, llegits, se'n copiaven les làmines, i alguns van ser traduïts, com l'*Arte de Saber ver en las Bellas Artes del diseño* de Francesco Milizia per Ignasi March (1811), editat el 1823 de la mà de l'arquitecte acadèmic i militar Pere Serra i Bosch (c. 1762-1837).



Un exemple del ressò de les propostes de Francesco Milizia a Catalunya és el *Projecte de la Duana per a Barcelona* presentat per Pere Serra per obtenir el títol d'acadèmic per la Real Academia de San Carlos (1804), en el qual es potenciava la columnata dòrica de la façana principal. Així,

el nou titulat proporcionava un model que, més tard, Josep Mas i Vila aplicarà en l'Ajuntament de Barcelona.¹⁸²⁸ Aquest ordre fou considerat com el més genuí del món clàssic en els cercles il·lustrats d'Azara. Per això, la recent publicació de Pedro José Márquez, *Dell'Ordine Dorico* (1803), fou un referent immediat per als nostres arquitectes. Els artistes de la construcció ponderaven els vestigis de l'Antiguitat clàssica trobats en les columnes a Paestum i al pòrtic de Villa di Mecenate, l'excavació

¹⁸²⁶ Renart 1809; segon *Quinzenari*, i Arranz-Fuguet 1987, 109-120.

¹⁸²⁷ Consulteu els inicis d'aquesta Acadèmica Militar a Triadó 2000, 1215.

¹⁸²⁸ Hipòtesi de model intermig entre la Llotja de Soler i l'Ajuntament de Mas i Vila, plantejada per Navascués 1993, 168.

promoguda pel nostre mecenes, i molt probablement eren objecte de debat en els cercles erudits catalans.

En els seus *Quinzenaris*,¹⁸²⁹ Josep Renart i Closas definia aquestes reunions com una petita acadèmia: «*En las noches estudiaba y enseñaba arquitectura, cortes de canteria, geometría i aritmética, a más de treinta personas, de hijos de maestros de casas, mancebos o fadrins i aprendents[...] todo de balde*».¹⁸³⁰ També comentava els temes que es tractaren, així, en el primer *Quinzenari*, descrivia l'obra de Francesco Milizia:

«*Este insigne autor ha sido el hombre que ha filosofado de un modo más elegante, sutil, ingenioso, haciéndonos ver muy palpablemente el buen gusto y el mal gusto en la arquitectura, los defectos que se han cometido en ella, discerniendo lo bueno y malo que llevan los autores que han tratado este arte. Verdad es que algunas de sus máximas, que parecen muy bien fundadas, se puede uno separar de ellas como son en sí en su escrupulosidad rigurosa, sin faltar en ello al buen gusto de la arquitectura*».

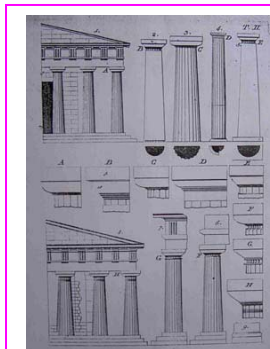
En el tercer *Quinzenari* valorava el treball d'Andrea Palladio:

«*El libro de Paladio de Arquitectura trató de este asunto muy extenso, trayendo muchas y copiosas ideas que aquí se conoce la inteligencia y profundidad de su ingenio. Verdad es que en lo interior del edificio los franceses le han mejorado, pero en el exterior, majestad y gravedad del edificio, ninguno, a mi entender, le ha igualado*».¹⁸³¹



114. F. Renart, *Església de Sta. Maria de Sants* (1828). (BC)

Tancava aquest tercer *Quinzenari* amb una sèrie de consells dirigits al seu fill Francesc Renart i Arús, bàsics a l'hora de projectar edificis religiosos d'acord amb els tractats de Francesco Milizia i Andrea Palladio. Així mateix, incloïa el comentari de dues empreses que s'estaven construint: l'església



113. P. J. Márquez, *Dell'Ordine Dorico* (1803), tav. II.

¹⁸²⁹ Així els anomenà el seu autor. Són sis quaderns escrits per Josep Renart l'any 1809, adreçats al seu fill, Francesc Renart i Arús, llavors també mestre d'obres. Notes escrites com un tractat d'arquitectura precedides d'una introducció en la qual repassava la seva trajectòria professional. Esmentava exemples que van des de les empreses públiques més rellevants del moment fins a construccions civils i religioses. Aquests escrits es guarden en la Biblioteca de Catalunya: AJC, Arxiu Renart, llig. XXVIII, 3, J. Renart, *Quinzenaris*.

¹⁸³⁰ Renart 1809, primer *Quinzenari*; Montaner 1990, 362.

¹⁸³¹ Renart 1809, tercer *Quinzenari*; Montaner 1990, 416.

de Santa Maria de Sants i la capella del Beat Josep Oriol a l'església del Pi.¹⁸³²

Davant de totes aquestes iniciatives per millorar l'arquitectura, sorgí la necessitat de la Junta de Comerç d'ensenyar aquesta disciplina artística de manera oficial, talment com ho feia la Real Academia de San Fernando. El sistema que utilitzà la Junta de Comerç abans que no assolís la seva fita consistí a convocar concursos per atorgar premis d'arquitectura per als deixebles de l'Escola. Entre els membres del tribunal hi participaren arquitectes que prèviament havia seleccionat la Comissió de la Junta.

Aquesta Comissió la integraven prohoms com el marquès de la Ciutadella, el baró de Savassona¹⁸³³ o el baró de Foxà, entre altres, els quals definien els continguts dels programes d'ensenyament. Promovien l'arquitectura més avantguardista en els edificis urbans barcelonins i en altres poblacions catalanes, així com en les seves cases d'estiu, obres que encarregaven als millors mestres arquitectes del moment. Justament perquè no existia encara la professió d'arquitecte titulat acadèmic a Catalunya, els encàrrecs eren realitzats per l'elit dels mestres de cases i molers amb nom, com Joan Soler i Faneca i Josep Mas i Dordal, professionals capdavanters i altament qualificats per aplicar aquest nou llenguatge classicista amb els coneixements tècnics i científics que s'imposaven arreu d'Europa.

Per tant, aquests dos bons artífex participaren, juntament amb d'altres, en el jurat d'avaluació de proves de l'Escola de Llotja. Tot i així alguns, com Josep Mas i Dordal, que havia assolit un gran prestigi en cercles eclesiàstics i municipals, es mantingué allunyat del món acadèmic i del seu professorat i només complia amb les sol·licituds puntuals de la Junta de Comerç. Per exemple, el 19 d'octubre de 1789 el director de l'Escola, Pasqual Pere Moles, proposà que es nomenessin alguns arquitectes de prestigi per jutjar les obres presentades en un concurs obert de l'Escola. La Junta considerà que estaven capacitats per fer-ho Andreu Bosch, Joan Soler i Faneca, Carles Grau (1714-1798), Joan Fàbregas, Josep Ivern, Ignasi March, Marian Enrich, Esteve Bosch i Josep Mas i Dordal. L'1 de juliol de 1793, tornaven a ser proposats com a membres del jurat els arquitectes Joan Soler i Faneca i Josep Mas i Dordal, junt amb el nom dels abans

¹⁸³² El seu fill manifestarà haver après la lliçó en la irrealitzada església de Sant Feliu de Llobregat, un edifici frustrat projectat una dècada abans que l'obra neoclàssica d'Antoni Celles a Sabadell. Consulteu Garganté 2006.

¹⁸³³ José Francisco Ferrer de Llupià Brossa i Vala-Sabasona (1764-1826). Creiem que no és el mateix baró de Savassona, prohoms de la Junta de Comerç i il·lustrat en les belles arts, que construí el 1796 el seu palau al carrer Canuda, avui l'Ateneu Barcelonès. Vegeu més informació a Bassegoda 1974, 26, i Montaner 1990, 357.

esmentats, per avaluar els treballs a l'Escola.¹⁸³⁴ Aquestes actuacions dins la docència són una mostra que evidència que després de vint anys del seu funcionament, la Junta de Comerç encara no tenia resolt l'ensenyament de tot el que comportava l'arquitectura.

Per a la comissió de premis generals que s'havien de celebrar al final del 1797, el director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, Pasqual Pere Moles, convocà novament els arquitectes, i foren reemplaçats Joan Soler i Joan Fàbregas, morts recentment, per Tomàs Soler i Joan Garrido.¹⁸³⁵ Justament aquest any coincidia amb la sol·licitud de la Junta a la Real Academia de San Fernando de l'aprovació de la classe d'aquesta disciplina i el pla d'estudi per impartir-hi geometria i arquitectura a l'Escola,¹⁸³⁶ un intent fallit al qual tornarem més endavant per trobar les concommitàncies amb el pla que proposarà Antoni Celles l'any 1815.

El 26 de febrer de 1801 de nou intervenia Josep Mas per donar una resposta negativa a la proposta d'Eusebio María de Ibarreche de dirigir una escola d'arquitectura sota el patrocini de la Junta de Comerç. A aquesta resolució s'afegiren el professor d'escultura Salvador Gurri, el pintor i director de l'Escola, Pere Pau Montaña, i l'arquitecte Tomàs Soler i Ferrer.¹⁸³⁷ L'arquitecte Ibarreche, que havia viscut l'ambient cultural d'Azara, havia fallat en allò que fonamentalment sempre defensava el nostre protector de les arts: unir els coneixements amb la pràctica. Més endavant trobarem la seva petja a Catalunya en un projecte per acabar l'església de Sant Pere de les Preses a Girona (1799).¹⁸³⁸

El 31 d'octubre de 1803, la Junta de Comerç tornava a constituir una altra comissió integrada per Ignasi March, Joan Garrido, Tomàs Soler i Josep Mas per adjudicar tres premis que l'Escola convocà per a la disciplina d'arquitectura.¹⁸³⁹

Una organització ben definida per impartir aquest ensenyament no es produirà fins al retorn a Barcelona d'Antoni Celles i la creació de les corresponents classes d'arquitectura (1817).

La vinculació de Josep Mas i Dordal amb l'Escola de Barcelona i les seves obres justifiquen la seva categoria. Mai obtingué el títol d'acadèmic, segurament perquè no el

¹⁸³⁴ BC: LAJ llibre núm. 12, 19/10/1789, 137 i LAJ llibre núm. 13 1793, 215.

¹⁸³⁵ BC: LAJ, llibre núm. 14, 25/9/1797 i 26/10/1797. El 26 d'octubre de 1797, Andres Bosch Riba expressava no poder concórrer a la graduació de les obres premiades d'arquitectura. La Junta determinà que els quatre altres arquitectes nomenats en fossin els encarregats.

¹⁸³⁶ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 20 i 3, 21. Document transcrit per Triadó 2000, 1217.

¹⁸³⁷ AJC 1803 CIV, 3, 35 (sol·licitud de 22/1/1801); 37, (carta de la Comissió de 23/2/1801), i 46 l'informe de la Comissió de 25/2/1801. Consulteu la transcripció a l'apèndix documental núm. 136.

¹⁸³⁸ Informació donada a conèixer per Moleón 2003, 312, que s'hauria d'investigar.

¹⁸³⁹ BC: LAJ llibre núm. 20, 31/10/1803, 247, per Alcolea 1987, 29.

demanà a la Real Academia de San Fernando. Com a membre de la Corporació professional dels mestres de cases i molers gaudí de gran respecte i consideració. En fou prohom tercer (1755 i 1758), examinador (1768, 1779 i 1792) i arribà a ser prohom primer (1789).¹⁸⁴⁰

Així mateix, podem apreciar que aquest mestre d'obres, titulat arquitecte municipal, tingué una tendència estilística italiana només explicable per les contínues trameses que arribaven d'aquest país. La renovació del gust s'introduí a Catalunya indirectament a través de la tratadística difosa per l'entorn cultural d'Azara i la preparació dels pensionats de la Real Academia de Madrid, els quals exerciren la seva influència en les obres catalanes. Per això, quan Santiago Alcolea planteja la connexió de l'obra de Josep Mas i Dordal en el Palau Marc amb els exercicis d'estudi pal·ladians de Josep Canals i Cahiz (1830-1835),¹⁸⁴¹ un deixeble d'Antoni Celles, la hipòtesi és acceptable



115. J. Canals, *Façana d'edifici balladià* (1830-1835).

des del punt de vista de la docència que rebé del seu mestre, però és qüestionable i fins i tot agosarat assenyalar que Mas i Dordal influís directament en Canals,¹⁸⁴² ja que el més lògic és que el deixeble respongués a la demanda i als ensenyaments del seu professor, tot i que és comprensible perquè la seva font d'inspiració partia dels mateixos tractats.

De l'arquitecte Joan Soler i Faneca sabem que treballava amb un ric repertori de llibres classicistes francesos, entre els quals s'esmenten el *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignola* (1641) d'August Charles d'Avilier, i l'*Abrégé des dix livres de l'architecture de Vitruve* (1674) de Claude Perrault, dues obres italianes interpretades i traduïdes per estudiosos francesos. Els llibres teòrics de Francesco Milizia no hi són presents, i predominen en el seu conjunt llibres més aviat pràctics especialitzats en matemàtiques, estereotomia i arquitectura militar i hidràulica. La influència del classicisme francès es evident en la seva obra, sobretot per la participació d'artífexs francesos en l'edifici de Llotja, però també hi ha solucions italianes, per tant, a més d'aplicar una solució pal·ladiana, l'arquitecte devia conèixer l'obra de Francesco Milizia en l'ús rigorós del llenguatge clàssic. El seu desenvolupament de l'autonomia de

¹⁸⁴⁰ Alcolea 1987, 42.

¹⁸⁴¹ ARACBASJ conserva una façana principal i la secció d'un edifici pal·ladià de «José Canals y Cahiz de la Real Casa Lonja» c.1830; un «Cornison Dorico» i un «Pedestal y base toscana» de 1828. Exemplars signats pel seu director, Antoni Celles.

¹⁸⁴² Vegeu la relació establerta per Alcolea 1987, 155.

les parts, l'ús de formes pures, la tendència a l'austeritat i serenitat uneixen el seu llenguatge arquitectònic amb l'academicisme pal·ladià. No obstant això, aquest nou gust per la classicitat rebrà un impuls decisiu en l'edificació catalana per part dels acadèmics sorgits de les aules d'Antoni Celles i Josep Casademunt en el segle XIX, els quals tindran en compte la funcionalitat constructiva i el respecte a l'entorn urbà per configurar el nostre neoclassicisme tardà.

1.3. L'aportació d'Azara a través d'Antoni Celles

«Uno que solo estudie y sepa de memoria las medidas y proporciones de Vignola, ú otro Autor semejante, no por eso tendrá gusto bueno ni malo de Arquitectura, ni será Arquitecto; al modo que no será Poeta, ni tendrá gusto en Poesía uno que sepa todas las mecánicas medidas de los versos. Los Vignolas son comparados á los Vitruvios como la Arte poética de Regifo á la de Horacio. Los exemplos, por ser tales no se deben proponer, si el Autor de donde vienen no lo merece; y este punto es el que los Profesores de la Academia deberian exâminar.

*Sobre todo se debe hacer gran distincion entre la Arquitectura y el Arte de fabricar; cosa que hasta en los títulos de los libros se suele confundir. La Invencion y el Gusto hacen al Arquitecto; y las Matematicas y la Fisica con sus criadas y ministras. Lo primero es como la cabeza en el hombre; y lo segundo como las manos. La Invencion pide gran talento é instrucción; y el Arte de fabricar es todo mecánico y material. De los que por este último camino pretendian llamarse Arquitectos, y se hacian ricos, se burla sin duda Marcial quando aconseja á su padre que haga Arquitecto á su hijo rudo: Si duri puer ingenii videtur// Praeconem facias, vel Architectum».*¹⁸⁴³

Aquestes paraules d'Azara, reflectides en les *Obras de Mengs* (1780), són una prova més que som davant d'un entès en la formació d'arquitectes, en les quals s'assenyala com a idea fonamental la unió de la pràctica amb el coneixement.

¹⁸⁴³ Azara 1780-a, 494.

1.3.1. La formació del primer pensionat en aquesta disciplina per la Junta de Comerç

L'any 1787, per fi la Junta de Comerç s'ocupava molt seriosament en la fundació d'una acadèmia que regulés la formació de futurs arquitectes. Els membres d'aquesta Junta havien pres la resolució d'afegir aquest ensenyament a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona i, per primera vegada, uns quants anys més tard, l'any 1791, consideraren convenient enviar un pensionat d'aquesta disciplina a la Real Academia de San Fernando.¹⁸⁴⁴

La Junta era conscient que necessitava un substitut del seu arquitecte Joan Soler i es pensà en el seu fill, Tomàs Soler i Ferrer, per aquest motiu es plantejà la possibilitat d'enviar-lo pensionat a Roma junt amb els de la Real Academia de San Fernando, Silvestre Pérez i Evaristo del Castillo.¹⁸⁴⁵ L'any 1797 fins i tot es va sol·licitar a Madrid l'aprovació del pla d'estudis per donar classes de geometria i arquitectura a l'Escola, amb la intenció de nomenar Tomàs Soler director d'arquitectura.¹⁸⁴⁶ Finalment no es creà aquesta càtedra per manca de pressupost i de professor,¹⁸⁴⁷ tot i així, l'informe preparat per la Junta d'aquest any serà decisiu perquè més endavant fos elegit per al càrrec l'arquitecte lleidatà.

Nascut a Lleida (1775), Antoni Celles havia estudiat dibuix amb l'escultor Felip Saurí (1785) i filosofia a Barbastro i gramàtica al col·legi dels Escolapis. L'any 1790 el trobem a la Real Academia de San Fernando,¹⁸⁴⁸ i durant aquest període formatiu a Madrid va trametre a l'Escola de Barcelona diversos dissenys, els quals reproduïen els mateixos models que el seu professor havia realitzat junt amb Azara.¹⁸⁴⁹ Així mateix, aconseguia algun ajut econòmic de la Junta de Comerç per continuar a la capital.¹⁸⁵⁰

¹⁸⁴⁴ El director de l'Escola barcelonina creu convenient que abans de pensionar un escultor es formi un arquitecte. LAJ, llibre núm. 12, 20/10/1791, 469.

¹⁸⁴⁵ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 8.

¹⁸⁴⁶ BC: AJC caixa 137 llig. CIV, 3, 12, 3/4/1797; 26, 9/8/1799, i 20-21, inclou el pla d'estudi, transcrit per Triadó 2000, 1217.

«Leida la orden de la misma Sup(re)ma Junta de diez y siete cor(rien)te conseqüente â la consulta de quinze de Marzo ult(im)o para agregar la enseñanza de Arquitectura â la dispensa la Junta en su Escuela de dibujo, conformandose la General â que se lleve â efecto poniendola al cuidado de un Director de conocida instrucción con la dotacion competente, y de un Teniente que se encargue de los primeros elementos, separando en distinta clase el estudio de Geometría especulativa y practica encargando que se forme y se la remita por el Reglamento con referencia â esta enseñanza, nombramiento de Maestros, sus dotacions, y cargos â imponer». BC: LAJ llibre 14, 26/10/1797, 297.

¹⁸⁴⁷ Bassegoda 1974, 60.

¹⁸⁴⁸ Bassegoda 1999, 19.

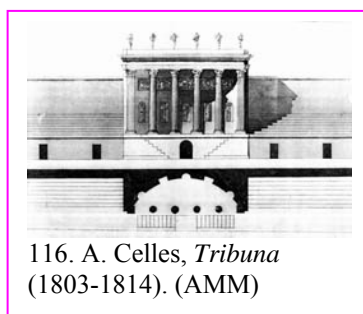
¹⁸⁴⁹ Antoni Celles havia enviat la planta, la façana d'un temple i diversos dibuixos arquitectònics. LAJ llibre núm. 15, 22/2/1798 i 13/8/1798, 30 i 165, dades recollides per Alcolea 1959-62, I, 11, i Fontbona 1983, 56.

¹⁸⁵⁰ Montaner 1988, 16.

A Madrid Celles reuní algunes de les característiques essencials per poder exercir de professor a l'Escola: comptava amb el beneplàcit del viceprotector de la Real Academia de San Fernando, Bernardo de Iriarte,¹⁸⁵¹ i del seu professor d'arquitectura, Silvestre Pérez. Per tant, la Junta de Comerç trobà convenient enviar-lo a Roma perquè prengués contacte amb la classicitat grecollatina.¹⁸⁵² Així, Celles es convertí en el primer pensionat d'arquitectura a Roma per la Junta barcelonina (1803-14). L'objectiu era que quan tornés a Barcelona formés futurs acadèmics i aportés noves propostes arquitectòniques a Catalunya.

En la Ciutat Eterna, Antoni Celles es relacionà amb el cercle de pensionats espanyols i coincidí amb molts artistes i erudits que també havia tingut Silvestre Pérez de professor. S'introduí en l'ambient cultural i artístic més rellevant de la ciutat, un llegat de relacions interdisciplinàries que Azara havia establert i que encara es mantenen vigents en el segle XIX.

Els dibuixos, textos i obres de Celles d'aquest període mostren la seva inclinació estètica cap a la teoria de Francesco Milizia. Es relacionà amb l'arquitecte Giuseppe Valadier, conegué els estudis de Giambattista Piranesi, l'escultura neoclàssica d'Antonio Canova i Bertel Thorvaldsen i participà en els treballs arqueològics de Pedro José Márquez.¹⁸⁵³ Així, repetia l'experiència del seu professor Silvestre Pérez, que no era més que la realitzada per altres arquitectes europeus que anaren a l'Accademia di San Luca, com per exemple Charles Heathcote Tatham (1772-1842).¹⁸⁵⁴



¹⁸⁵¹ En la sessió de la Junta de 15 de gener de 1798, es presentà una carta enviada per Bernardo de Iriarte a la Junta de Comerç, en la qual Iriarte intercedia pel pintor Pau Montaña, el gravador Esteve Boix i l'arquitecte Antoni Celles, a fi d'aconseguir una gratificació per l'aplicació demostrada. El document no solament situa aquests pensionats a Madrid, sinó que aporta informació sobre les obres en què estaven treballant. LAJ llibre núm. 15, 15/1/1798, informació recollida per Alcolea 1959-62, 11.

¹⁸⁵² Un dels requisits que s'aprovaren fou: «haya residido en Roma, Emporio de las Bellas Artes y que sea capaz de difundir en el Principado el fino gusto que haya adquirido». BC: AJC, llig. 104, 6/3/1797, donat a conèixer per Montaner 1990, 339, i en l'expedient de 1815 es repassava la situació de 1797, per la qual hi havia la necessitat urgent «de plantear la escuela de arquitectura con las de Geometria theorica, y practica, habiendo merecido esta solicitud la aprobacion». BC: AJC 204, llig. CXLIX, doc. 44-46, 14/9/1815.

¹⁸⁵³ Gràcies a la iniciativa d'Azara en la realització d'excavacions a Villa di Mecenate i de mantenir el costum de valer-se dels pensionats espanyols, establí una bona unió entre aquests, herència que van rebre l'arquitecte català i altres pensionats. S'afegí a les recerques que el seu professor havia deixat abans de tornar a Madrid.

¹⁸⁵⁴ Fent un repàs dels exercicis que realitzà aquest arquitecte anglès a Roma (1793-1796) hem corroborat que va dissenyar els mateixos models que també dibuixaren els nostres pensionats espanyols. Salmon 1988, 85-92.

Celles continuà els estudis sobre l'Antiguitat clàssica i envià més material a la Junta de Comerç, com per exemple la planta circular del Temple Tosse de vil·la de Mecenes, que seria inclosa en el llibre de Márquez (1812),¹⁸⁵⁵ les Termes de Caracalla, i altres edificis públics, mausoleus, fonts, temples en planta, alçat i secció, dels quals destacaven principalment les façanes, les pilastres i les columnes d'ordre dòric. Per aquests treballs Antoni Celles serà nomenat acadèmic de mèrit l'any 1805.¹⁸⁵⁶

També realitzà les seves obres de més gran envergadura: el projecte i la direcció de la reordenació estructural de la façana del Palau d'Espanya (1805) i la restauració de Villa Mattei a Monte Celio (1806), a instàncies de Manuel Godoy.¹⁸⁵⁷ Així, l'arquitecte català s'introduí en el món de l'arqueologia: estudià els monuments, participà en les restauracions i rebé instrucció teòrica.¹⁸⁵⁸

El Govern espanyol encarregà a l'arquitecte català refer el Palau d'Espanya, arruïnat pels francesos durant els anys que van ocupar la ciutat en convertir-lo en caserna. En *Descrizione itineraria di Roma* (1828), Giovanni Battista Cipriani publicà la làmina de seva façana, en la qual indicava l'arquitecte català com a autor.¹⁸⁵⁹ En realitat, l'arquitecte dignificà la façana i va iniciar les obres de consolidació de l'edifici l'any 1814, les quals foren continuades per Giulio Camporesi. Segons Cipriani, reduí el nombre de finestrals per donar un aspecte més monumental a l'edifici, de manera que emfasitzà l'eix de simetria i el reforçà amb el truc de recular endavant la part lateral esquerra de la façana principal. Els dos pisos superiors passaren a ser un sol pis, i així posava en relleu la zona principal de l'edifici. Establí un ordre molt més ferm que donava coherència a la façana a través de la distribució dels espais. Tot i així, tant el frontó central, els balcons laterals de la planta principal, com el balcó central són intervencions posteriors a la de Celles.¹⁸⁶⁰

Per mitjà de Cipriani tenim notícies de la restauració de Villa Mattei, dirigida per Antoni Celles (1815), segons el qual aplicà un ordre més potent a l'edifici i alhora mantingué la mateixa alçària per a la planta baixa i la principal. En el pis superior hi afegí una teulada i una gran llanterna d'influència francesa. Definí la façana principal en

¹⁸⁵⁵ Márquez 1812, làmina 4.

¹⁸⁵⁶ Enviaments de 19/1/1804; 28/5/1804; 26/9/1806 i 15/10/1807. Molts d'aquest dibuixos es conserven a l'Arxiu Marès. Vegeu alguns d'aquests dissenys a Bassegoda 1974, 60-63; Montaner 1988, 17; Montaner 1990, 265-266, i Bassegoda 1999, 21.

¹⁸⁵⁷ Godoy adquirí la vil·la on va residir quan estava exiliat a Roma (1811). Montaner 1988, 20, i Bassegoda 1999, 21.

¹⁸⁵⁸ Consulteu el treball realitzat per Celles a Roma descrit pel seu amic l'escultor Antoni Solà en el *Diario de Barcelona* 1818, núm. 201, 20/7/1818, 1591.

¹⁸⁵⁹ Montaner 1988, 21 i n. 11, làmina núm. 58 de l'edició de 1838.

tres cossos, el més gran dels quals fou el central, delimitat per un ordre de pilastres. En la planta baixa va situar tres arcades de mig punt, un recurs molt utilitzat en l'arquitectura neoclàssica i va refer l'entrada d'estil gòtic tardà del jardí.¹⁸⁶¹

Durant la seva estada a Roma va participar en un projecte per commemorar la vinguda dels reis a Barcelona l'any 1802, monument que s'havia d'ubicar al passeig del *Prado catalán* o Jardí del General, avui avinguda del Marquès d'Argentera. El projecte presentat per Pere Pau Montaña i Tomàs Soler fou acceptat per Madrid, no obstant això, el 21 de març de 1805, la Junta decidí enviar a Roma els dissenys per tal que els examinessin l'escultor Campeny i l'arquitecte Celles.¹⁸⁶² La tramesa no obtingué l'aprovació dels pensionats catalans i aquests enviaren nous dissenys d'acord amb el que es feia a la Ciutat Eterna. La nova proposta consistí en una columna dòrica coronada per la Immortalitat, col·locada sobre un base envoltada d'escultures en marbre que representaven al·legories de l'Edat d'Or, la Història, la Pau i l'Himeneu. Així, el conjunt responia a una concepció de columna triomfal de font a la italiana, configurada per parts independents, però relacionades per un programa de discurs històric i mitològic. Finalment no es dugué a terme arran de la invasió napoleònica, ja que la situació política canvià i es considerà inútil elogiar uns reis exiliats.¹⁸⁶³ Tot i així, el grup escultòric projectat refermava el ressò estètic encara vigent d'Azara. Els pensionats preferien una solució amb columnes dòriques abans que d'altres ordres, considerades el màxim exponent de l'arquitectura grega i del bon gust. Aquesta experiència commemorativa la repetí Antoni Celles sent professor de l'Escola d'arquitectura barcelonina quan demanà als seus deixebles que, com a prova d'examen, fessin una columna triomfal destinada a perpetuar la visita dels reis Ferran VII i Maria Josefa a Barcelona l'any 1828.¹⁸⁶⁴

La Junta demanà informes del treballs romans de Celles al ministre Antonio Vargas y Laguna per tenir testimonis qualificats de la seva idoneïtat i confirmar que era el millor candidat per dirigir les classes d'arquitectura a Barcelona. Com que el diplomàtic no tenia prou dades del català per jutjar els seus progressos, en demanà

¹⁸⁶⁰ Trobareu més informació a Montaner 1988, 21-22.

¹⁸⁶¹ Consulteu la transcripció de Cipriani, làmina 30, l'origen de la vil·la i les diferents intervencions a Montaner 1988, 21-22.

¹⁸⁶² LAJ, llibre 19, llig. 260 5/11/1802; llibre 20, llig. 179 21/7/1803, i llibre 22, llig. 117, 21/3/1805. Citats per Cid 1946, 436-438.

¹⁸⁶³ LAJ, llibre 23, llig. 101, 30/6/1806. Cid 1946, 439-440; Bassegoda 1974, 61; Montaner 1990, 273, i Cid 1998, 56.

¹⁸⁶⁴ Prova d'improvisació de «repente» que hem denominat de prova ràpida, demanada en aquest cas en els programes mensuals d'arquitectura de 30/3/1832. Bassegoda 1974, 64.

l'opinió al màxim representant en arquitectura, Giuseppe Valadier, i al professor d'arqueologia de la Sapienza, Lorenzo Ré.¹⁸⁶⁵ Si l'ambaixador a Roma hagués estat Azara, ell mateix hauria informat la Junta sobre les activitats del pensionat, perquè el nostre protector de les arts sempre havia conegut perfectament l'obra dels seus tutelats. Així mateix, la relació de l'arquitecte romà Giuseppe Valadier i dels pensionats francesos amb els artistes espanyols formava part de l'ambient cultural que havia llegat el diplomàtic, vincles artístics que van continuar en el segle XIX, dels quals es beneficiarien els nostres pensionats.

En el transcurs d'aquest període formatiu de Celles a Roma, a Barcelona s'havien presentat diverses sol·licituds per ocupar la plaça de director d'arquitectura de l'Escola barcelonina. L'arquitecte acadèmic per la Real Academia de San Fernando, Ignacio Thomas, que havia treballat a Balaguer i Cervera, ho féu en dues ocasions.¹⁸⁶⁶ També s'oferí l'arquitecte Eusebio Maria de Ibarreche el 22 de gener de 1801, proposta que fou rebutjada el mes següent perquè la Junta considerà que no s'atenia als principis estètics dels tractats de Vitruvi, Alberti, Scamozzi, Serlio, Palladio i Vignola.¹⁸⁶⁷

Finalment la plaça s'atorgà a Antoni Celles el 6 de setembre de 1815. La resolució fou avalada per la recomanació de les acadèmies de Madrid, París, Florència i Roma.¹⁸⁶⁸

L'arribada de Celles a Barcelona suposà la introducció a Catalunya d'una de les vies principals d'implantació del neoclassicisme en el nostre país. Per la seva rigorosa formació acadèmica proporcionada als deixebles possibilità la preparació de bons arquitectes. Per tant, al seu estil neoclàssic après a Roma s'afegí l'àmplia gamma de tipologies constructives d'altres professionals¹⁸⁶⁹ presents en el país. Cal destacar-ne: l'edificació acadèmica en el marc de la tradició classicista francesa practicada per Joan

¹⁸⁶⁵ Bassegoda 1974, 61; Montaner 1988, 16-24; Montaner 1990, 664-665, i Bassegoda 1999, 22. La Universitat de Ciències de Roma és coneguda per *Sapienza*. *Diario de Barcelona* 1818, núm. 201, 20/7/1818, 1591.

¹⁸⁶⁶ Després de conèixer l'històric acadèmic i biogràfic d'Ignacio Thomas, la Junta el desestimà; 26 de juliol de 1799 i 9 de novembre de 1803. BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 32 i 48, i BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 119. Vegeu en què consistien les proves per accedir a la plaça de professor arquitecte i de mestre arquitecte segons la Reial ordre del 29/7/1801 aplicada per la Real Academia de San Fernando.

¹⁸⁶⁷ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 35, 36 i 37 llig. 37, 23/2/1801. Consulteu l'informe de la Junta de 25/2/1801, en el qual es considerava que l'ensenyament que s'oferia a l'Escola no era adient per formar un arquitecte. Transcrit a l'apèndix documental núm. 136.

¹⁸⁶⁸ BC: AJC caixa 137 llig. CIV, 3, 53-57.

¹⁸⁶⁹ Algunes posicions molt eclèctiques, en les quals es manté la tradició arquitectònica catalana i l'academisme francès en paral·lel amb idees més innovadores que donaran pas al romanticisme amb la consegüent revalorització del gòtic.

Soler i Faneca en la nova Llotja,¹⁸⁷⁰ seguida pel seu fill, Tomàs Soler i Ferrer; l'arquitectura creativa i original d'Antonio Ginesi (1791-1824)¹⁸⁷¹ en el cementiri de l'Est, admirador de l'arquitectura egípcia i grega i introductor de nous elements de l'Antiguitat;¹⁸⁷² i la del mestre d'obres municipal Josep Mas i Vila (?-1855)¹⁸⁷³ en la façana de l'Ajuntament de Barcelona (1831-1847), baluard que il·lustra com l'activitat gremial havia anat assimilant la nova tendència estètica.¹⁸⁷⁴ Així, diverses vies, procedències i tipologies derivaren en el neoclassicisme tardà que es desenvolupà a Catalunya en la segona meitat del segle XIX.

El 19 de setembre de 1815 la Junta de Comerç valorava l'informe d'Antoni Celles per establir un pla d'estudis i obrir l'Escola d'Arquitectura a Barcelona, tenint en compte els acords previs de 1787 i 1797 i l'aprovació de la General de Madrid de l'any 1799. La Junta, a més d'estudiar les prerrogatives dels acords, feia un repàs de la trajectòria de l'arquitecte català. Ell mateix exposava en l'informe que complia totes les condicions requerides:

*«Deseaba V.S. en aquel tiempo un profesor que huviese residido largo tiempo en Roma, y obtenido premios en aquella Academia, y á mas fuese individuo de la de S.n Fernando, estas circunstancias e hallan felismente reunidas en D.n Antonio seller[sic] á quien enviò V.s. á aquella capital, y hallandose de buelta a esta Ciudad con notable aprovechamiento se ha alejido Director con el sueldo acordado».*¹⁸⁷⁵

La Junta arribà a la conclusió que el pla d'estudis de Celles era el més idoni perquè se circumscribia al que es feia en altres acadèmies europees i alhora s'adaptava al baix nivell dels deixebles i als recursos de què disposava l'Escola.

¹⁸⁷⁰ En la nova Llotja hi treballaren sobretot artesans francesos. Triadó 1983, 226-228, i l'arquitecte «Soler predominava un saber més aviat pràctic». Montaner 1990, 373.

¹⁸⁷¹ L'any 1813 publicà a Florència: *Nuovi corso d'arquitettura civile dedotta dai migliori monumenti greci, romani e italiani del cinquecento la teoria de l'ombra, traduït per l'arquitecte Serra i Bosch amb el títol Un tratado de sombras y otro de distribución o compartimento de casetones en todo género de arcos y bóvedas*, junt amb la traducció de l'arquitecte Ignasi March del llibre de Francesco Milizia *El Arte de saber ver en las Bellas Artes del diseño*. Serra y Bosch 1823.

¹⁸⁷² Aquesta obra presentava un eclecticisme on predominava el gust neogipci amb un pòrtic neoclàssic de columnes dòriques. La capella té elements heterogenis amb aspectes neoetruscos, neogrecs i neogipcis, embrió del romanticisme a Catalunya. La mort prematura d'Antonio Ginesi va permetre que intervinguessin en el cementiri arquitectes deixebles d'Antoni Celles, com ara Joan Nolla Cortés, Josep Oriol Mestre Esplugues i Francesc Esplugues i del primer mestre d'obres acadèmic, Josep Nolla Anglada. En el pòrtic d'entrada també hi participà Josep Mas i Vila (1840). Vegeu les diferents intervencions a Pi i Arimon 1854, 581-587; Carrera 1951, 355-362; Fontbona 1983, 55-56; Saguar 1990, 214-218, i Montaner 1990, 599-602.

¹⁸⁷³ Mestre d'obres municipal a Barcelona per herència, l'any 1830, el qual obtenia el títol d'arquitecte a Madrid. Montaner 1990, 606.

¹⁸⁷⁴ Fontbona 1983, 64-65; Montaner 1990, 607.

¹⁸⁷⁵ BC: AJC caixa 204, llig. CXLIX, 44-46, 14/9/1815.

1.3.2. L'orientació classicista en la docència d'Antoni Celles

L'arquitecte lleidatà simplificà el pla d'estudis que s'emprava en la Real Academia de San Fernando, reduí els costos i el nombre de classes a tres. Celles seria l'encarregat de la classes d'arquitectura, un adjunt impartiria geometria pràctica, i també comptaria amb col·laboradors especialistes d'altres disciplines per preparar els alumnes, per exemple foren molt útils les classes de perspectiva i òptica del pintor Pau Rigalt.

No obstant això, abans d'incorporar-se a l'Escola, Celles passà l'estiu de 1816 a Lleida, on residia la seva família, i no tornà fins a la tardor, quan la Junta el reclamà.¹⁸⁷⁶ Les classes s'inauguraren oficialment l'11 de setembre de 1817.¹⁸⁷⁷ En aquest acte l'arquitecte llegí un discurs en el qual assenyalava el tipus de docència que donaria en les seves classes. Tant en la teòrica com en la pràctica «*se seguirá a Vitrubio, obra única que nos ha quedado de los antiguos, pudiendo decir que todas las modernas son cuasi copias de la misma*»¹⁸⁷⁸ i afegia que també es disposaria dels darrers estudis que ampliaven en alguns punts els llibres de Vitruvi.¹⁸⁷⁹

Una de les preocupacions de Celles fou aconseguir material per les seves classes, sobretot tractats d'arquitectura. També puntualitzava sobre el seu ús i proposava que alguns es donessin i d'altres es venguessin, tal com es feia a la Real Academia de San Fernando. És un exemple de la importància que atorgava al coneixement de la matèria:

*«Por lo q.e toca a los libros mas necesarios, y para hir conseqüentes con la R.l Academia de S.n Fernando, debera proveerse la R.l Junta de una cantidad de tomos, quales son el 1º del curso de matematicas de la obra chica; del tomo de arquitectura de la obra grande, ambos del autor Bails; y de la Obra de los Ordenes del Viñola: Esta porcion de libros podra la R.l Junta ò darlos gratuitam.te, ó venderlos á los alumnos como lo hace la R.l Academia de S.n Fernando».*¹⁸⁸⁰

Des de Roma i a través de l'escultor Antoni Solà, arribaren uns dissenys per ser gravats corresponents als temples de *Júpiter Stator* (1818).¹⁸⁸¹ Eren treballs de Celles fets a Roma que repetien els mateixos models que havien realitzat el seu professor

¹⁸⁷⁶ Un dels seus deixebles, Antonio Rovira Trias (1816-1889), ens aporta algunes dades sobre l'origen de Celles. Era fill d'un mestre d'obres i estudià dibuix sota la direcció de Felip Saurí, un escultor que vivia a Lleida. *Boletín* 1846-1847, núm. 9 1/8/1846, 138.

¹⁸⁷⁷ El 16 de juliol de 1817 s'aprovà la creació de l'Escola d'arquitectura.

¹⁸⁷⁸ Consulteu la transcripció a Bassegoda 1973, 128-130, i una síntesi a Bérchez 1981-II, LXXXII.

¹⁸⁷⁹ Talment com feien a la Real Academia de San Fernando, els quals compaginaven l'estudi dels llibres de Vitruvi amb textos de Vignola, Palladio, entre altres. Henares 1977, 236, i Bérchez 1981-II, LXXXIII.

¹⁸⁸⁰ BC: AJC caixa 204, llig. CXLIX, 8-9, document de primers de 1816.

¹⁸⁸¹ Vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 152.

Silvestre Pérez i altres pensionats sota l'influx dels paràmetres del bon gust d'Azara, que ara s'implantaven a l'Escola per al seu estudi.



117. I. Velázquez,
*Temple d'Antonino i
Faustina* (c. 1791). (BN)

Des de la inauguració de les classes, l'any 1817, fins al 1820, any en què es començaren les primeres lliçons d'arquitectura,¹⁸⁸² Celles constantment sol·licità a la Junta material, llibres i models. Sobretot perquè els seus alumnes més avantatjats poguessin participar en els concursos en les mateixes condicions que els de les altres disciplines.¹⁸⁸³ També demanà més professorat, ja foren acadèmics o triats entre els deixebles que va formar.¹⁸⁸⁴ Per a l'arquitecte era essencial que el material servís per «*delinear con alguna delicadeza bellisimos fragmentos de la antigüedad griego-romana*».¹⁸⁸⁵

A aquesta lluita perquè fossin ateses aquestes necessitats, s'afegí la reclamació de l'equiparació del seu sou amb els d'altres directors de l'Escola, així com la defensa contra l'intrusisme del treball del gremi. Les dificultats per instruir els seus alumnes continuaren perquè, segons informà a la Junta, «*apenas saben leer y escribir en su idioma nativo*». Motiu pel qual basà la seva docència en «*dibujar los mas esquisitos modelos antiguos y modernos*»¹⁸⁸⁶ com a premissa fonamental, una de les màximes més valorades per Azara en les *Obras de Mengs* (1780).

En diverses ocasions es plantejaren discrepàncies entre l'arquitecte i la Junta de Comerç pel seu pla d'estudis. Especialment en els primers anys, quan els resultats obtinguts foren minsos. Semblava com si la Comissió de la Junta fos incapaç d'entendre que l'arquitecte partia de zero en la formació.

L'any 1823, la Diputació Provincial de Lleida requerí l'ajut de Celles per fer una revisió de l'obra subsidiària del canal d'Urgell. Retardà la seva tornada a Barcelona perquè havia d'inspeccionar les obres del canal,¹⁸⁸⁷ per això proposà a la Junta

¹⁸⁸² Coincidí amb el seu nomenament d'acadèmic de mèrit per la Real Academia de San Carlos el 7/5/1820. BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 77.

¹⁸⁸³ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 69, 29/3/1819, 73; 27/1 i 20/2/1820, 74; 183-184, 21/12/1825, i 201-209, 8/9/1826.

¹⁸⁸⁴ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 151, Celles escriví a la Junta el 29/8/1824 «*quizás, por mero estímulo, algunos de mis discípulos podrá enseñar el diseño de escorzos, de sombras y de ornato, ó de ordenes; y mas adelante quizás podría igualmente hallarse otros entre ellos*».

¹⁸⁸⁵ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 74. Celles a la Junta, 20/2/1820.

¹⁸⁸⁶ Consulteu la transcripció a l'apèndix documental núm. 160.

¹⁸⁸⁷ L'obra va ser encarregada a l'arquitecte Tomàs Soler, el qual aplicà algunes idees de l'arquitecte Josep Oriol i Mestres que milloraren el projecte, revisat per Celles. Vegeu la documentació a BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 77, 85, 86, 88, 91 i 95. La documentació conté la correspondència de Celles i de la Junta, i la sol·licitud dels plànols a Tomàs Soler, de 22/1/1823.

barcelonina ser substituït en la docència per un dels artistes agremiats, per algun acadèmic, o bé per algun dels seus deixebles més avantatjats «*en calidad de substitutos D.n Narciso Albrador lo concerniente a escorzos, ordenes, sombras, &; y D.n José Buxareu lo respectivo á la distribucion &: V.S. decidirá lo q.e sea mas de su agrado, y de mayhor provecho á la publica enseñanza*». ¹⁸⁸⁸

En aquest període destacava en les seves classes Josep Casademunt. Havia presentat un memorial dels seus progressos a la Junta el 19 de febrer de 1824, en què s'aprecia com un fidel seguidor de l'estètica defensada en l'entorn cultural d'Azara, apresada en les classes d'Antoni Celles. ¹⁸⁸⁹ Altres deixebles seus, Josep Buxareu Gallard i Narcís Albrador, havien sol·licitat passar les proves per obtenir el títol d'acadèmics de mèrit. ¹⁸⁹⁰

El 18 de setembre de 1824, la Junta finalment decidí que Francesc Renart i Arús ¹⁸⁹¹ fos professor interí en absència d'Antoni Celles. ¹⁸⁹² Al cap de mes i mig, Renart presentava un informe sobre els progressos dels deixebles, en el qual seguia un mètode d'ensenyament molt acadèmic, molt semblant al que seguia Antoni Celles, basat en els tractats de Vignola ¹⁸⁹³ i Palladio, fonamentalment. Davant d'aquest informe, el 15 de novembre de 1824 la Junta li demanava que presentés un pla d'estudis. ¹⁸⁹⁴

La primera crisi sobre el funcionament de les classes d'Antoni Celles es produí quan va tornar de Lleida. ¹⁸⁹⁵ Per decisió de la Junta, les classes d'arquitectura se suprimiren el 18 d'agost de 1825, i es posaren en dubte els progressos dels seus alumnes.

Al final d'aquell any, enmig de totes aquestes controvèrsies, els alumnes Narcís Albrador, Josep Vilar Roca (?-1879), Josep Buxareu, Josep Casademunt i Carlos Albrador, inquiets per la seva inactivitat formativa, sol·licitaren a la Junta una solució

¹⁸⁸⁸ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 133, el 10/9/1824.

¹⁸⁸⁹ Memorial de 19/2/1824. Transcrit a l'apèndix documental núm. 157.

¹⁸⁹⁰ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 126. Sol·licitud de 13/9/1824.

¹⁸⁹¹ Fill del mestre d'obres erudit Josep Renart i Closas, el qual assolirà el títol d'acadèmic el 1830.

¹⁸⁹² BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 131 i 132, 18/9/1824 i 25/9/1824.

¹⁸⁹³ El *Boletín Enciclopédico* recollí en la secció bibliogràfica la publicació a París de Francesc Renart *Vignola Centesimal* (1844), sent ressenyada així: «*el código de Vignola como todas las obras humanas adolece de algunos defectos que adoptados ciegamente han podido inducir á graves errores; pero tampoco nos queda la menor duda que sin esta guía la parte decorativa de la arquitectura hubiera divagado entre la arbitrariedad y el capricho, acabando con todos los sanos principios de la mas rigurosa estética*». Paraules que identifiquen a aquest arquitecte plenament en l'estètica que defensà Milizia i Azara. *Boletín* 1846-1847, núm. 5, 1/6/1846, 76.

¹⁸⁹⁴ Documents transcrits a l'apèndix documental núm. 158 i 159.

¹⁸⁹⁵ A primers de l'any, Celles escrivia a la Junta notificant que el 23 de gener s'incorporava a les classes perquè havia finalitzat l'obra del canal d'Urgell. BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 167. Carta datada del 19/1/1825.

per continuar els seus estudis i es proposà el seu traslladat a Madrid, València i Saragossa.¹⁸⁹⁶

L'arquitecte lleidatà immediatament va recórrer contra la resolució el 31 d'agost de 1825,¹⁸⁹⁷ document en el qual es demostrava la necessitat de continuar la càtedra pel bé de la professió. Argumentava que estaven a punt de sortir arquitectes acadèmics de les seves classes. Estava d'acord amb la Junta en el fet que els estudis progressaven lentament, però puntualitzava que l'arquitectura, a diferència d'altres disciplines, necessitava ser l'activitat artística més útil i més segura de totes. Argüia que en sis anys havia format paletes, fusters ebanistes i tallistes en les arts mecàniques i que tenia a punt la primera generació d'arquitectes i mestres d'obres sorgits de l'Escola. Més endavant destacava les qualitats dels futurs arquitectes: *«requiere ademas personas studiosas que á costa de fatigas presen en el entendimiento las materias auxiliares, sacando los juegos q.e necesitan de la fisica, maquinaria, hydraulica, mineralogoa, historia, mitologia, astronomia, jurisprudencia &»*.¹⁸⁹⁸ Per cloure, elogiava la Junta perquè tenia la glòria de ser la fundadora de l'Escola d'arquitectura i manifestava que depenia d'aquesta institució que se suprimís l'ostentació de paletes, molers i arquitectes agremiats, perquè no eren més que mestres d'obres sense prou formació que, a més, mensypreaven aquest establiment científic.

Des de l'any 1757, els arquitectes titulats per l'Academia de San Fernando es trobaren amb la competència constructiva dels enginyers militars i dels mestres d'obres com a executors.¹⁸⁹⁹ El nou cos acadèmic necessitava consolidar-se. Per aquest motiu i per pal·liar els conflictes, es publicaren la Reial cèdula de Carles III de 25 de novembre de 1777, i les noves de 1787, 1789 i 1801, les quals definien les característiques de l'ensenyament d'arquitectura. No obstant això, la Reial ordre de Ferran VII de l'11 d'octubre de 1817 tipificà el títol de mestre d'obres com a professional de grau mitjà, per tant, amb competència per fer els projectes dels edificis comuns i dirigir-los, però no per construir obres públiques o eclesiàstiques, en les quals aquests professionals només podien participar sota la direcció d'un arquitecte acadèmic.

¹⁸⁹⁶ BC: AJC caixa 173, llig. CIV, 3, 169, doc. de 18/12/1825.

¹⁸⁹⁷ Durant la seva estada a Lleida, fou nomenat arquitecte per la Real Academia de San Fernando el senyor Francisco Vallés. Celles encara tenia cinc deixebles més en reserva per assolir el títol tan preuat. BC: AJC caixa 173, llig. CIV, 3, 183-184.

¹⁸⁹⁸ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 161, document de Celles dirigit a la Junta de 31/8/1825.

¹⁸⁹⁹ Consulteu la informació sobre aquestes actuacions constructives a Bassegoda 1974, 36; Fontbona 1983, 51; Arranz-Fuguat 1987, 72, i Navascués 1993, 170.

Tots aquests canvis i ordenacions en molts casos crearen conflictes entre els continuadors de la tradició constructiva arrelada durant tants anys i els titulats. Així, Antoni Celles es trobà a Barcelona amb uns adversaris legitimats a l'hora d'exercir els seus drets.

Un dels seus oponents fou l'arquitecte Josep Mas i Vila, considerat així pel fet de ser mestre d'obres municipal des de l'any 1808 i successor del seu pare, Josep Mas i Dordal. Recollia el prestigi familiar, però no estava en possessió del títol corresponent des de Madrid. L'any 1832 accedia a la condició d'oficial arquitecte després d'haver exercit com a tal durant molt de temps, i fou a partir d'aquest any que va dur a terme les seves obres més importants, com ara la façana de l'Ajuntament de Barcelona (1831-1847).¹⁹⁰⁰

Al marge de l'Escola de Barcelona, des del 1814 treballava a la ciutat l'arquitecte italià Antonio Ginesi (1789-1824). A Catalunya introduí elements neoclàssics. La seva formació tècnica fou sòlida, apreciable en el seu escrit traduït al castellà per Pere Serra titulat *Un tratado de las sombras, y otro e la distribucion ó compartimiento de casetones en todo genero de Arcos y Bovedas*, inclòs en la publicació de la traducció d'Ignasi March de *l'Arte de saber ver en las bellas artes del diseño, escrito en italiano por Francisco Milizia* (1823).¹⁹⁰¹



118. A Ginesi, *Capella en el Cementiri Vell* (1818).

La seva obra principal en el Cementiri Vell o de l'Est de Barcelona (1818) desencadenà la crítica estètica d'Antoni Celles per la seva heterodòxia estètica. En la mateixa obra aplicà l'ordre dòric, base fonamental del món teòric i constructiu de l'entorn d'Azara a Roma, junt amb elements simbòlics en relleus d'origen egipci en la façana de la capella. Aquesta mirada cap a la l'Antiguitat per cercar les civilitzacions més esplendoroses expliquen la introducció d'aquests elements egipcis, com les piràmides evidents en les casetes laterals del cementiri, residències del capellà i del guarda, models que també havia incorporat l'escultor Antonio Canova en els seus mausoleus. Per tant, la piràmide responia al que l'Acadèmia considerava un element consubstancial del monument funerari.¹⁹⁰²

¹⁹⁰⁰ Fontbona 1983, 64-65; Montaner 1990, 607-610, i Navascués 1993, 166.

¹⁹⁰¹ Serra y Bosch 1823.

¹⁹⁰² S'ha apuntat un viatge de Ginesi a Egipte, tal com va fer Napoleó Bonaparte l'any 1799 per portar diversos vestigis per al seu futur museu. Fontbona 1983, 53.

Antoni Celles, defensor del purisme classicista, polemitzà sobre aquest eclecticisme de Ginesi en el cementiri de l'Est, perquè l'escandalitzava la presència d'elements arquitectònics sense cap funció estructural, com ara cornises trencades i finestres semiesfèriques.¹⁹⁰³ L'arquitecte català havia fet com el seu professor Silvestre Pérez: seguia les premisses de Francesco Milizia considerant que la bellesa arquitectònica només podia sorgir de la bona disposició de les parts de l'edifici, les quals havien de respondre a una utilitat, tal com els clàssics antics, altres de més moderns i els arquitectes acadèmics aplicaren en les seves edificacions. Introduint aquests nous elements Ginesi s'endinsava en un nou corrent que emergia a Europa, el romanticisme. Aquesta tendència estètica cercava el moment històric més esplendorós de cada indret per reproduir-lo com a concepte filosòfic.

Anys més tard, l'arquitecte lleidatà canvià d'opinió i publicà en el *Diario de Barcelona* de 1826 i 1827 uns articles amb una actitud de pensament més oberta. Admetia els elements d'origen egipci que tant havia criticat a Antonio Ginesi i acceptava les formes piramidals; no només tolerava aquestes llicències sinó que les va creure necessàries.¹⁹⁰⁴

Un altre representant de la línia oficial en arquitectura fou Tomàs Soler i Ferrer. La seva opinió dins la Comissió de la Junta de Comerç tenia pes en les directrius de l'Escola després del prestigi que va assolir per la seva intervenció en l'edifici de Llotja, com a continuador del treball del seu pare, Joan Soler i Faneca. Probablement aquest fou el motiu pel qual la seva obra fou escassa i només se'l coneix com l'autor tècnic del canal de la Infanta a la Bordeta (1817-1819), entre altres petites intervencions.¹⁹⁰⁵

Tot i així, el prohoms més crític de la Comissió de la Junta de Comerç respecte de la docència impartida per Celles fou el baró de Foxà. Punt per punt, l'any 1826 assenyalava les seves discrepàncies amb el pla d'estudis del lleidatà: no estava d'acord amb el procediment i la



¹⁹⁰³ Articles en el *Diario de Barcelona*, 17/4/1823, 995-996; 6/5/1823, 1128-1130; 12/5/1823, 1177-1178, i 30/6/1823, 2213-2215, signat amb les sigles A.C.; un altre de 13/5/1823, 1185-1186, signat per Antonio Ginesi, i el 13/6/1823, 2063 signat «Un paisano». Aquests articles són un testimoni de la praxi en l'arquitectura, la qual partia d'uns principis neoclàssics relacionats amb el bon gust que Azara i els seus amics teòrics, arquitectes i arqueòlegs debatien en els cenacles.

¹⁹⁰⁴ *Diario de Barcelona*, 13/12/1826, 2789-2791; 24/4/1827, 400-402, i 18/12/1827, 397-399.

¹⁹⁰⁵ Fontbona 1983, 55.

durada de l'aprenentatge, qüestionava l'arquitecte mateix com a director, i considerava una pèrdua de temps que es dibuixessin ombres i ornaments, ja que era una activitat més pròpia de pintors que no pas d'arquitectes. Plantejava l'entrada de més professors, un tema que Celles sempre proposà a la Junta barcelonina. Foxà anà en contra del mètode docent aplicat en les classes d'arquitectura, ja que, segons el seu parer, primer s'havia de practicar i després s'havia de passar a la teoria. En l'apartat 16 descriu aquest mètode, exemple que mostra la vigència de l'estètica defensada per Azara, que no era més que la seguida per Celles en les seves aules:

*«Los templos griegos y los romanos, y demas edificios publicos notables de la antigüedad, que tengan el carácter del buen gusto, serán obgeto de diseño y de estudio analítico ayudados de los mejores autores como Vitrubio Alverti Ciprini y Stugar, sobre cuales se les haran esplicaciones oportunas procurando que estudien y copien indistintamente, pero con esmero y ecsactitud, los detalles y el conjunto de sus mejores monumentos honorarios, baños, palacios, Teatros &.y otros edificios de la clase media que entre los mas bellos tengan mas analogia con nuestras costumbres».*¹⁹⁰⁶

Així, aquest prohom presentava una alternativa al pla d'estudis d'arquitectura, i a més demostrava el seus coneixements sobre els autors clàssics com Vitruvi i els corrents més avantguardistes de l'ensenyament. Per acabar, considerava que si es feien les reformes i es restablia el control que ell proposava, les classes d'arquitectura podien ser reiniciades immediatament.

Es dedueix de la documentació que les classes d'arquitectura tornaren a la normalitat el 8 de setembre de 1826, després que la Junta fes una profunda revisió del nou pla d'estudis presentat per Antoni Celles a la Junta el 29 d'abril de 1826.¹⁹⁰⁷ Molt probablement intervingué a favor seu l'escultor Damià Campeny, antic company de pensió a Roma, que sovint actuava com a director de l'Escola substituint un envellit Francesc Rodríguez.

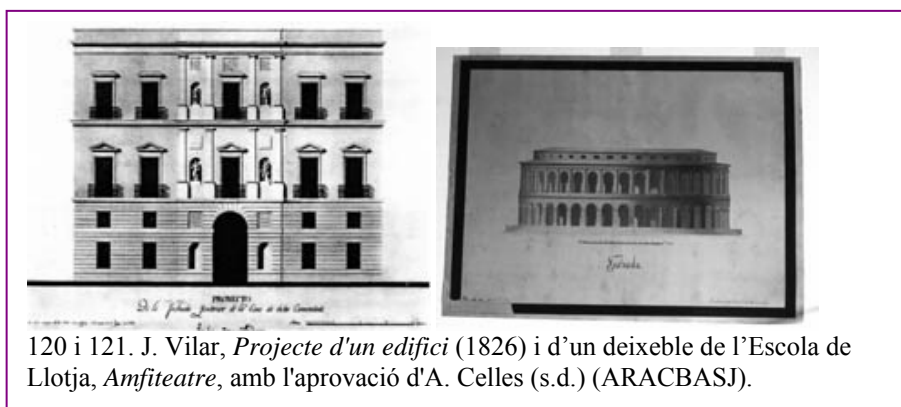
L'any 1829, Antoni Celles tornava a presentar a la Junta un informe en el qual detallava el sistema d'ensenyament que seguia: *«Las bellas artes se aprenden à fuerza de dibujar y de modelar de mil modos diversos los tan variados preceptos, ofreciendo èstos diversisimas combinaciones que no pueden crearse ni aprenderse con la instrucción verbal y auxicular [sic], la que està reservada para el estudio de las ciencias».* Aquestes recomanacions de l'arquitecte català recorden el rigor disciplinari i

¹⁹⁰⁶ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 186-194, i 195-200, esborrany sense signar, doc. de 29 de març de 1826.

les idees dogmàtiques descrites per Azara¹⁹⁰⁸ com a única via per aconseguir el grau d'artista.

El nombre dels seus alumnes havia crescut fins a quaranta-cinc, els quals havien tramès a la Junta diversos dibuixos dels seus projectes i estudis. Els treballs havien de ser afins amb les necessitats de la població d'edificis de serveis, «*ademas de los ordenes, con escorzos y sombras*» havien de ser els adients.¹⁹⁰⁹ Aquests darrers models eren obligatoris en les seves classes, reminiscències del sistema acadèmic de les darrerries del segle XVIII.

Alguns d'aquests projectes foren seleccionats i enviats a l'Exposició de Madrid de 1827, entre els quals figuraven un banys termals de Josep Buxareu; un cementiri, una casa de lloguer i un safareig públic de Josep Casademunt; una duana de Narcís Albrador, i un temple de Josep Fontserè i Domènech (1799-1870), entre altres. La resta dels treballs dels seus alumnes s'exposaren públicament a l'edifici de Llotja.¹⁹¹⁰



L'any 1830 fou especial per a Antoni Celles perquè alguns dels seus deixebles, Josep Buxareu, Josep Casademunt, Josep Vilar Roca¹⁹¹¹ i Francesc Vilar,¹⁹¹² assoliren el títol d'acadèmics per la Real Academia de San Fernando, i Pedro Calzada obtenia el grau de mestre d'obres, aprovat per la Real Academia de San Carlos (1830) i Josep Nolla l'assolia de la de San Fernando.¹⁹¹³ Aquestes titulacions corroboren que l'ensenyament impartit per Celles responia a les premisses establertes per l'Acadèmia espanyola.

¹⁹⁰⁷ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 201-209, el 8 de setembre 1826.

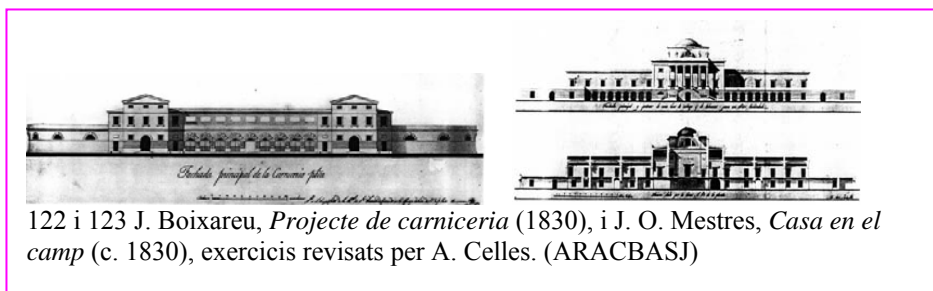
¹⁹⁰⁸ Paraules que hem transcrit a l'inici d'aquest subcapítol dedicat a l'arquitectura.

¹⁹⁰⁹ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 269, informació transcrita a l'apèndix documental núm. 161.

¹⁹¹⁰ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 233 i 235, relació de 16/8/1827.

¹⁹¹¹ Realitzà dos projectes per a una casa burgesa revisats per Celles el 20/5/1826 i les esteles de sis nínxols per al cementiri de l'Est, autoritzades per Josep Mas i Vila. Bassegoda 1974, 30.

¹⁹¹² Vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 162. Les notificacions dels arquitectes arribaren uns quants dies abans a la Junta BC: AJC, caixa 173, llig. CIV, 3, 307, 308 i 309, el 29/3/1830.



Els informes presentats per Celles a la Junta de Comerç durant l'any 1830 descrivien en què es basava el seu pla d'ensenyament. Descobrim així que seguia el mètode de les acadèmies europees i, per tant, continuava fidel al sistema docent d'Azara, el qual va iniciar amb el seu professor Silvestre Pérez i s'adaptà a Roma. El pla d'estudis del 14 d'octubre, per exemple, separava la instrucció dels estudiants d'oficis dels estudis d'arquitectura. Després d'una formació en comú en els principis del dibuix, preveia un curs d'aritmètica elemental i tres cursos de matemàtiques, dibuix i composició fonamentats en la còpia d'edificis, tan sols els estudiants més avantatjats i futurs arquitectes passaven a desenvolupar idees i capacitats amb projectes relacionats amb obres particulars i públiques. Celles destacava la importància de reflexionar, punt que junt amb la pràctica en obres reals repetia els paràmetres que Azara recomanà als seus pensionats. Per concloure, es referia al temps necessari per la seva educació, que dependria de la «*mayor ó menor agilidad de los dibujantes y de su particular genio*».¹⁹¹⁴

Al final d'octubre, Antoni Celles recomanava a la Junta de Comerç que establís un mètode per fer viable un estudi de l'arquitectura en diferents nivells, d'acord amb el que feien les acadèmies de Roma, París i Milà. De nou insistia en la necessitat de fer participar els estudiants en concursos i exposicions com a al·licient per motivar-ne l'aplicació i els progressos. Un dels requisits més importants del seu ensenyament consistí a corregir contínuament els dissenys dels alumnes. A força d'esborrar-los i refer-los podien passar a realitzar exercicis pràctics, reflexionar i analitzar les obres dels autors més cèlebres: «*Vitrubio, Paladio, Serlio, Alberti, Viñola, &*». Així, els joves podrien arribar a «*conocer los diferentes modos de coordinar pràcticamente las variadisimas combinaciones arquitectonicas; con cuyos ejercicios, y con la ayuda del*

¹⁹¹³ BC: AJC caixa 173, llig. CIV,3, 282, 283 i 201, 28/3/1830, i 9 i 15/10/1830.

¹⁹¹⁴ Transcrit a l'apèndix documental núm. 163.

*genio artistico, llega cada Joven à formarse un estilo propio, ò característico»*¹⁹¹⁵ i desenvolupar-los.

El 10 de desembre de 1830, Celles reclamava a la Comissió de la Junta de Comerç «*la necesidad de modelos de los ordenes y en q.e propone q.e rehagan ahora los del Dorico, de diametro [sic] su coluna de palmo y cuarto; Opina la com.on q.e podria VS.acceder á ello autorisando p.a el gasto de 500 r.s.*». Novament l'arquitecte feia referència al model dòric, un dels més preuats per Azara per tal de ser copiats en la docència¹⁹¹⁶ i ser utilitzat en els edificis.

Abans d'acabar l'any, el director d'arquitectura informava a la Junta del nivell del seu alumnat i, alhora, es lamentava: «*harto conoce V.S.q.e la gran mayoria, ó los jornaleros, que asisten à instruirse nada responderian, porque ni tan siquiera conocen su lengua nativa, y carecen de todo principio para explicarse en un publico.*»¹⁹¹⁷ Aquest sempre fou un dels principals obstacles que va endarrerir el progrés de les seves classes.

Una nova crisi estava a punt de produir-se el 29 de gener de 1831, quan la Junta de Comerç proposà a l'arquitecte un pla d'estudis,¹⁹¹⁸ perquè considerava que no oferia als seus deixebles el nivell adequat. Dos dies més tard, Celles contestava l'ofici de la Junta, i descobria que les noves classes que volien imposar estaven basades en el llibre teòric *Précis de leçons d'architecture* (1802-05) de l'arquitecte francès J. N. L. Durand (1760-1834).¹⁹¹⁹ Pas a pas, va anar desgranant els inconvenients de seguir aquest mètode més aviat teòric que no pràctic. A més, posava de relleu els títols acadèmics aconseguits per l'Escola dels noms següents: «*Dn. José Buxaréu, D.n José Casademúnt, D.n José Vilár, D.n Fran.co Vila, D.n José Nolla, y D.n Pedro Calsada, esperando en visperas de examinarse otros varios.*»¹⁹²⁰ Justificava el seu pla d'ensenyament perquè s'ajustava al sistema que feien servir altres acadèmies europees, entre les quals destacava la de Milà, Roma, París i Florència, com molt bé podia testimoniar el director de l'Escola, el pintor Francesc Rodríguez. Aquest pintor va estar a l'Escola d'Azara ubicada en el Palau d'Espanya durant el període del seu pensionat (1791-1796), per tant combregava amb el mètode establert per Celles, que era el mateix sistema disciplinari que havia rebut. Així mateix, l'arquitecte afegia que el seu mètode era el més apropiat

¹⁹¹⁵ Transcrit en l'apèndix documental núm. 164.

¹⁹¹⁶ BC: AJC caixa 137, llig. CIV, 3, 276, transcrit en l'apèndix documental núm. 165.

¹⁹¹⁷ Transcrit en l'apèndix documental núm. 164.

¹⁹¹⁸ Transcrita la informació en l'apèndix documental núm. 166.

¹⁹¹⁹ Una altra publicació fou el *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre antics et modernes* (1800).

per «enseñar à 54 menestrales que tengo entre los 61 discipulos matriculados, y V.s.conoce à primera vista, q.e à los tantos Carpinteros y Albañiles q.e no aspiran à mas q.e á ser unos buenos operarios mecanicos, de nada les serviriran ideas q.e no les competen, y aun enseñadas como de paso, sin poderlas marcar, ni hacer materiales dibujos de quanto les incumbre saber en sus respectivos oficios». ¹⁹²¹

Demostrava que el seu pla es basava en els llibres de Vitruvi, de Palladio i d'altres tractadistes, i tenia present les obres antigues i modernes més cèlebres, basades en l'arquitectura grega i romana, ja que:

«Toda inovacion seria pues à mi corto entender contraria à la publica instruccion de tantos menos jornaleros, y la misma obra de M.r Durand no haciendola servir para el objeto q.e fue hecha deja de tener la utilidad q.e se propuso dicho autor; y si à todo esto se agrega el no hallarse dichos libros traducido en castellano, q.e podria hacer yo como à Director de Arquitectura?». ¹⁹²²

Així, Antoni Celles evidenciava a la Junta la poca utilitat del text de l'arquitecte i teòric francès Durand per a les necessitats de l'Escola. A més, el lleidatà detallava què necessitaven els seus deixebles i feia evident que era un clar defensor de la disciplina basada en l'observació, la correcció i la repetició, tal com havia escrit Azara en les *Obras de Mengs* (1780):

«seguire enseñando como hasta de aquí el modo de hacer la infinita variedad de aplicaciones de unas mismas maximas è ideas, cuyo modo de combinar solo se aprende à fuerza de dibujar tanteando, y borrando una y mil veces, hasta tanto q.e se consigue lo q.e se desea; y finalmente corregiré todas las noches quantos dibujos pueda y dare quantas instrucciones deban tener mis discipulos, respecto à las partes de arquitectura à q.e se dedican, ò según el oficio, ò clase à que quieren dedicarse; cuyos dibujos en limpio deben exponerse anualm.te i la publica exposicion, como se ha hecho hasta de ahora, à semejanza de las de la Escuela de dibujo, Pintura, escultura y Grabado, q.e V.s. tan dignam.te protege». ¹⁹²³

El fet d'haver aconseguit que alguns deixebles assolissin el grau d'acadèmic proporcionà un respir a la Junta per pal·liar les pressions i les dificultats competitives que generava el gremi. L'any 1830 se celebraren sessions en la Junta per debatre sobre la possibilitat d'elevat les diferents escoles a la categoria d'acadèmia reial. Des de Madrid no agradà la idea de la independència barcelonina i no en van donar

¹⁹²⁰ Resposta de Celles a la Junta de 31/1/1831, transcrita en l'apèndix documental núm. 167.

¹⁹²¹ *Ibidem.*, n.anterior.

¹⁹²² *Ibidem.* n. anterior.

¹⁹²³ *Ibidem.* n. anterior. Mostra dels nexos amb el pensament estètic d'Azara.

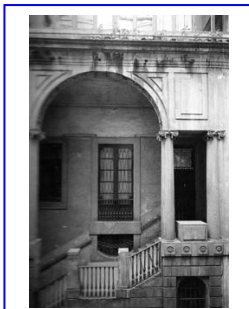
l'autorització. Així mateix, fou rebutjada la sol·licitud del gremi de paletes, arquitectes i molers per establir una acadèmia d'arquitectura, formada exclusivament amb agremiats, perquè s'oposava a les lleis i disposicions dictades l'any 1757. Al darrere d'aquesta negativa hi havia la idea que la funció interina del gremi de paletes deixés de funcionar. D'una altra banda, l'Ajuntament de Barcelona demanava al capità general que els mestres d'obres de l'antic gremi de paletes titulats abans de 1814 poguessin ser aprovats per l'Academia de San Fernando per validar la seva pràctica a fi de poder continuar dirigint construccions. D'aquesta manera l'Ajuntament podia concedir permisos per a la construcció a mestre d'obres autoritzats.

Tota aquesta dependència de Madrid mostra les dificultats amb què es trobà Celles davant les activitats dels agremiats. Celles denuncià al Ministre de Foment que la recent creada Congregació de mestres de cases pretenia construir sense permís de la direcció dels acadèmics titulats per la Real Academia de San Fernando, segons ho establiren les reials ordres de 1828 i 1829. L'Ajuntament es defensà i respongué que la Congregació era només religiosa i, per tant, no podia dispensar els associats dels exàmens i regles fixats per exercir arquitectura. La Congregació, per la seva part, impugnà l'escrit de Celles perquè els arquitectes tenien el privilegi de fer les obres més importants i sumptuoses de l'Estat, mentre que els mestres de cases només podien construir cases particulars, tal com deien les ordenances de l'any 1823.¹⁹²⁴ Amb tot, la realitat demostrava que qualsevol arquitecte havia de recórrer al mestre d'obres i a altres oficials instruïts perquè es pogués executar l'obra projectada.

En la praxi, Antoni Celles també seguí una de les màximes docents d'Azara atorgant als seus deixebles l'oportunitat de compartir amb ell els projectes constructius de cases i les incursions arqueològiques dels vestigis romans presents a Barcelona. D'aquesta manera repetia la seva experiència pràctica a Roma realitzada junt amb Pedro José Márquez.

¹⁹²⁴ Vegeu tota aquesta ingerència de Madrid i la problemàtica de Celles amb els mestres d'obres i l'Ajuntament, així com les reials ordres, a Carrera 1957, 79-89, i Bassegoda 1974, 73.

1.3.3. La seva obra i els seus escrits, fonaments en la formació dels seus deixebles

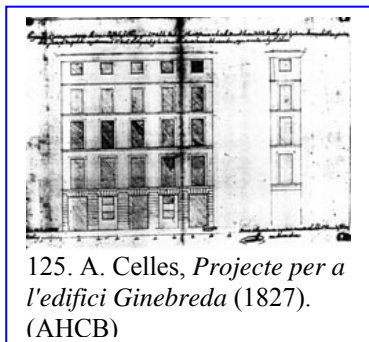


124. A. Celles,
*Pati del palau del
marquès d'Alós
Dou* (d. 1816).

De l'obra catalana de Celles té un especial interès el treball realitzat en el palau del marquès d'Alós Dou (1807-1818)¹⁹²⁵ on s'observa aquest predomini pel gust italià, la centralització i la jerarquia dels elements. El pati central i la façana posterior al jardí tenen una interpretació neoclàssica emfasitzada per una àmplia serliana sobre grans columnes jòniques, i l'altra façana presentava un tetràstil jònic de proporcions allargades que integrava estilísticament tot el conjunt.¹⁹²⁶ Aquesta fou una de les seves primeres actuacions així que arribà de Roma i, per tant, era molt

propera al bon gust que Azara havia promogut en els seus cenacles erudits.

Els seus projectes posteriors de la nova Creu Coberta (1824), i els pavellons pel



125. A. Celles, *Projecte per a
l'edifici Ginebreda* (1827).
(AHCB)

senyor Daniel Kennet per edificar en els extrems de casa al carrer Montserrat (1827), responen al llenguatge neoclàssic i constitueixen el testimoni d'un model que va ser reproduït arreu de Catalunya.¹⁹²⁷ En l'edifici per a la casa de la senyora Eulàlia Ginebreda, al carrer Brasolí de Barcelona, hi participà el seu deixeble Josep Casademunt, i en l'edifici per a la casa de veïns de la senyora Pera, al carrer

Montserrat, hi col·laborà Narcís Albrador sota la seva direcció (1827). Aquests dos temes foren desenvolupats dins el programa de formació.¹⁹²⁸ També Celles recuperava amb aquesta manera de procedir un dels principis fonamentals del pensament pedagògic

¹⁹²⁵ Una darrera investigació ha posat de relleu una confusió historiogràfica entre el Palau Alós i el Palau Dou, el primer situat al carrer de Sant Pere més Alt núm. 27 i el segon al carrer de Sant Pere més Baix. Vegeu Rosselló 2005, 71-72. Tot i així i donat que el Palau Dou està documentat com un projecte d'Antoni Celles i que del Palau Alós encara no es coneix l'autoria, hem optat per mantenir l'atribució a l'arquitecte català fins a noves recerques. D'altra banda, discrepem amb l'estudi de M. Isabel Rosselló quan considera que està lluny dels models d'Antoni Celles, perquè els exemples que més endavant hi relacionem mostren unes característiques formals semblants a altres de les seves edificacions, com és l'ús de l'arc serlià.

¹⁹²⁶ Gallego 1987, 237; Navascués 1993, 164, i Montaner 1990, 567-568.

¹⁹²⁷ La participació d'un deixeble de Celles en aquesta obra és un exemple il·lustratiu de les dificultats que va tenir l'arquitecte perquè l'Ajuntament atorgués el permís a alumnes. Li fou denegat perquè no estava agremiat, exemple de les desavinences entre Celles i el gremi. Bassegoda 1974, 73.

¹⁹²⁸ Fontbona 1983, 56, i Montaner 1990, 572-573 i il. 584-585.

d'Azara, consistent en la implicació de l'estudiant en una obra real, acompanyat per un dels millors de la seva especialitat.¹⁹²⁹

De la seva intervenció en obres religioses, cal destacar la façana serliana d'ordre jònic de l'església dels Escolapis a Sabadell (1831-1832),¹⁹³⁰ i la desapareguda església del convent barceloní dels carmelites calçats a Barcelona (1832, enderrocada l'any 1894), on es veia el posicionament més radical de l'arquitecte en la defensa del purisme neoclàssic que caracteritza l'ordre dòric de la façana.¹⁹³¹



126 i 127. A. Celles, *Façana de l'església dels Escolapis a Sabadell i el projecte de façana del convent de les carmelites* (1830). (ARACBASJ)

La Junta de Comerç encarregà a l'arquitecte lleidatà l'estudi arqueològic de les muralles romanes de la ciutat i del temple d'Hèrcules (1834).¹⁹³² El treball arqueològic de les muralles fou iniciat per Celles,¹⁹³³ seguint les directrius que va aprendre junt amb Márquez a les vil·les romanes, però fou continuat pels seus deixebles, entre els quals figurava el seu successor en el professorat de l'Escola, Josep Casademunt.

En l'estudi del temple va fer participar un gran nombre de col·laboradors, tant arquitectes com futurs arquitectes sorgits de les seves aules i artistes d'altres disciplines artístiques per poder reconstruir-lo, com el pintor Josep Arrau, professor d'ornat, Josep Mariano de Cabanes, vocal de l'Escola i els seus deixebles, Francesc Barba, Josep Mestres i Onofre Alzamora. En la recerca i el plànols de les muralles de la ciutat hi treballaren Josep Casademunt, ajudat per Josep Oriol Mestre i Josep Oriol i Bernardet (1811-1860), arquitectes que aviat destacarien en l'edificació catalana.

La investigació del temple permeté l'extracció de diversos emmotllats d'elements arquitectònics que serviren de models de les classes de la Llotja. Eren reproduccions de

¹⁹²⁹ Un dels seus principis consistí a concepatuar que per perfeccionar la formació de l'arquitecte, aquest s'havia d'exercitar amb una obra real, per això nomenà director de les reformes del palau el pensionat Ignacio de Haan. A.G.S. Estat, llig. 5001; AEES, leg. 360, f. 6; Giornale 1786, núm. 15, 15/4/1786, 113-4, i núm. 16, 22/4/1786, 121-2; Jordán 1995, doc. 95, 600-601; García Portugués 2000-I, 81, 93, doc. núm. 42, 50, 52 i 54.

Quan Azara creà la seva Acadèmia, vinculà als arquitectes sota la seva empara amb les recerques arqueològiques de Pedro José Márquez, els quals participaren en l'aixecament de plànols *in situ*.

¹⁹³⁰ Fou decorada amb dos baix relleus en terra cuita i dues esteles en marbre, en les quals s'agraïa a Ferran VII que hagués passat per Sabadell, l'any 1828. En un dels medallons hi figurava la súplica dels escolapis vers el Rei i en l'altra la Mare de Déu en la seva aparició a Sant Josep de Calasanz. Consulteu les dades d'aquest donatiu a Bassegoda 1974, 70; Montaner 1990, 466, i Garganté 2003, 654-656.

¹⁹³¹ Bassegoda 1974, 67.

¹⁹³² Les restes de l'Antiguitat clàssica presents a Barcelona foren assenyalades per Ponz 1772-94, 1246-1247, i Laborde 1806, 8-11.

testimonis de l'Antiguitat que tingueren el corresponent ressò publicitari.¹⁹³⁴ Aquesta pràctica il·lustrada Azara la desenvolupà en totes les excavacions que va promoure, per consegüent va fer famoses moltes de les peces de la seva col·lecció.¹⁹³⁵

Com a arqueòleg, Celles demostrà el seu domini de l'arquitectura grecoromana d'acord amb les directrius vitruvianes apreses a Roma junt amb Márquez. El seu objectiu era localitzar les ruïnes clàssiques com a focus d'inspiració de l'arquitectura neoclàssica a Catalunya. D'aquesta indagació, Celles escriví la *Memoria sobre el colosal Templo de Hércules de Barcelona* (1835),¹⁹³⁶ en la qual detallava les característiques de les sis columnes i els llindars localitzats, i confirmava que corresponien a un temple i no a un aqüeducte ni cap altre tipus d'arquitectura urbana.¹⁹³⁷

Azara participà en l'evolució de l'arquitectura catalana per l'ajut que proporcionà als pensionats, entre ells a Silvestre Pérez, el professor d'Antoni Celles, i ambdós visqueren la consolidació del neoclassicisme a Roma. La seva bona relació amb l'Acadèmia francesa a Roma els facilità l'entrada en els cercles dels arquitectes francesos. L'amistat d'Azara amb Francesco Milizia, Giuseppe Valadier i Pedro José Márquez obrí les portes als pensionats espanyols per poder-se nodrir del nou pensament teòric en ascens. Es justificava l'antic com a base, s'assumien les ruïnes i s'ampliava l'objectiu de mesurar-les i dibuixar-les com a únic fet, a fi d'assimilar les idees que donaren origen a aquella arquitectura. En resum, els arquitectes havien de comprendre l'edifici.

Com hem pogut apreciar, la docència de Celles en l'escola barcelonina estava més a prop de la figura d'un professor acadèmic que de la del nou tipus de professor especialitzat. Molt probablement això va estar determinat pel baix nivell dels seus alumnes. Havia de preparar alhora artesans i artistes, i optà per un tipus de formació il·lustrada, típica del model acadèmic. Així, amb aquests principis va poder preparar al mateix temps futurs arquitectes i mestres d'obres per tal que poguessin superar les proves gràfiques a Madrid. L'ensenyament va estar marcat per un mètode didàctic, amb un llenguatge senzill que tenia en compte la planta, la secció i l'alçada com a paràmetres

¹⁹³³ Plantejat com un exercici neoclàssic. Bassegoda 1974, 83-89, i Montaner 1990, 566.

¹⁹³⁴ Consulteu la participació d'aquests deixebles a Bordas 1837, 63 i 78 bb; Pi i Arimon 1854, 325-365; Piferrer-Pi i Margall 1884, I, 30-42; Elías 1889, I, 477 i ss.; Piferrer 1932, 23, i Bassegoda 1974, 107.

¹⁹³⁵ A través de l'edició dels seus clàssics, Azara donà a conèixer les seves col·leccions. Aquest tema el vam desenvolupar en un capítol de la nostra tesi de llicenciatura; García Portugués 2000-I, 63-68, i una síntesi fou publicada a García Portugués 2000-II.

¹⁹³⁶ Consulteu l'anàlisi del text a Bassegoda 1974, capítol IV, 105 i ss.

per aconseguir una adequada qualificació i respondre a l'estructura professional que Catalunya requeria.¹⁹³⁸ Les classes de Celles van permetre la formació d'una generació d'arquitectes i mestres d'obres prou preparats per desenvolupar la construcció del segle XIX.¹⁹³⁹ Celles donà el primer pas i el seu deixeble i successor en el càrrec de director, Josep Casademunt,¹⁹⁴⁰ aportà la tècnica utilitària. Fou així com es configurà el neoclassicisme racional que s'aplicà en l'arquitectura del nostre país, d'acord amb la proposta del francès J. N. L. Durand que s'anava estenent per tot Europa.¹⁹⁴¹

El seu treball d'erudit il·lustrat fou reconegut i Celles fou nomenat soci numerari de l'Academia de Ciencias de Barcelona (1820) pels seus coneixements i defensa de l'estètica de l'Antiguitat clàssica. L'oració d'elogi de la institució i d'agraïment, pronunciada el dia 20 de desembre,¹⁹⁴² es pot comparar amb les introduccions llegides pels *Arcadi* en les sessions d'atorgament de premis de l'Accademia di San Luca a Roma. Suposem que l'arquitecte català assistí a aquesta mena d'actes quan estava pensionat per la Junta.

El reconeixement de l'Acadèmia venia avalat per un gran nombre d'escrits de Celles.¹⁹⁴³ Totes les seves actuacions, com el pla d'estudis presentat a la Junta (1815); el discurs quan s'obriren les classes a l'Escola d'arquitectura (1817); els treballs arqueològics per millorar les construccions i les infraestructures hidràuliques a la villa d'Olot (1820); les seves crítiques i comentaris publicats en el *Diario de Barcelona* del *Monument a Daoíz i Velarde* d'Antoni Solà (1822); les discrepàncies estètiques amb l'obra d'Antonio Ginesi en el cementiri de l'Est; els seus comentaris sobre el concurs per a la façana de l'Ajuntament de Barcelona, el projecte de l'Eixample barceloní i la seva sol·licitud de rectificar la plaça que es feia a la Rambla per aplicar-hi models capitolins i del fòrum romà (1823-1826) sempre foren un al·legat a favor dels principis neoclàssics i

¹⁹³⁷ Antoni Celles atenia la sol·licitud de la Junta de Comerç perquè s'historiessin aquests vestigis de l'Antiguitat clàssica i es descartaven altres possibilitats. Per a més informació consulteu l'estudi a Bassegoda 1974, 81-83, i Bérchez 1981-II, LXXXIII.

¹⁹³⁸ Montaner 1990, 559-562.

¹⁹³⁹ «...l'aportació bàsica de Celles i el neoclassicisme a Catalunya fou una correcció estilística predominantment rigorosa en el disseny». Montaner 1990, 656.

¹⁹⁴⁰ Casademunt succeí Celles com a professor d'arquitectura a Llotja i introduí l'estudi tècnic en la docència, el qual va permetre la seva renovació en el període 1835-59. El 1839 redefiní el Reglament de l'Escola de Nobles Arts. Montaner 1990, 697.

¹⁹⁴¹ Aportà els elements bàsics per a la transformació urbana, preparada per a l'era industrial amb noves necessitats constructives: presons, hospitals, escoles, escorxadors, mercats, cementiris. Jean Nicolas Louis Durand impartia el curs d'arquitectura a l'Escola Politécnica de París, en el qual emfasitzava la capacitat operativa de l'arquitectura. Kaufmann 1974, 245-250, i Montaner 1990, 674-679.

¹⁹⁴² Escrita l'11/12, reproduïda per Bassegoda 1974, 76-78.

¹⁹⁴³ Dels seus escrits i de la connexió d'aquests amb el món cultural d'Azara ja hem parlat en el capítol dedicat a la seva biblioteca, en la part II d'aquest treball.

de les arquitectures de Vitruvi, Palladio, Herrera, Rodríguez i Villanueva. També ho foren la documentació conservada de les seves divergències amb l'arquitecte municipal Josep Mas i Vila i, per últim, la *Memoria sobre el Colossal Templo de Hércules que se halla en Barcelona. Bajo los auspicios de la Real Junta de Comercio de la Provincia de Barcelona* (1835).¹⁹⁴⁴

En conjunt els seus escrits són un clar exemple d'aquesta continuïtat dels canons basats en l'Antiguitat clàssica defensats i divulgats per l'entorn cultural d'Azara a tot Europa, encara vigents a l'inici del segle XIX a Catalunya.

En aquest paper de difusor de l'estètica i de les darreres avantguardes arquitectòniques, el seguiren alguns dels seus deixebles: Josep Oriol Mestres i Esplugues, Antoni Rovira i Trias (1816-1889), Miquel Garriga i Roca (1808-1888) i Francesc Daniel Molina i Casamajó, els quals treballaren en un projecte de modernització de l'arquitectura lligat a un programa il·lustrat a través d'articles en el *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* (1846-1847).¹⁹⁴⁵ L'impulsor d'aquesta publicació fou Josep Oriol Bernadet. Era un home més culte i ens interessa especialment pel seu article *Del origen de los órdenes de Arquitectura y en especial del orden dórico* (1846), perquè recorria als tractats de Francesco Milizia.¹⁹⁴⁶ També cal esmentar l'estudi sobre les darreres intervencions en el cementiri de l'Est, les traces de Joan Nolla i Cortés i les portes d'Antoni Rovira i Trias, tots dos deixebles de Celles, i també la porta principal de Josep Mas i Vila.¹⁹⁴⁷ La biografia de Celles, així com les paraules d'agraïment de Rovira al seu professor per l'herència estètica transmesa,¹⁹⁴⁸ mostren aquest bon gust basat en l'Antiguitat clàssica que havia après a Roma en l'ambient artístic i cultural d'Azara. Aquesta formació pràctica i teòrica fou donada en les aules de Josep Casademunt, el seu successor en l'Escola d'arquitectura.

La mort de Celles (1835)¹⁹⁴⁹ podria haver determinat la fi del neoclassicisme a Catalunya, però, de la mateixa manera que trobem precedents romàntics anteriors a

¹⁹⁴⁴ Transcrita per Bassegoda, 1974.

¹⁹⁴⁵ Més informació sobre aquests articles la trobareu a Montaner 1990, 752-770. El primer número es publicà l'1 d'abril de 1846.

¹⁹⁴⁶ *Boletín* 1846-1847, Oriol 1846, núm. 11, I, 1/9/1846, 169-171. També fou l'autor del *Tratado elemental completo de Dibujo lineal con aplicación a las artes* (1850 segona edició) i *Elementos de Geometría y Dibujo lineal para uso de las Escuelas, Colegios e Institutos* (1841). Montaner 1990, 755. Consulteu la biografia de Josep Oriol Bernardet en l'apèndix biogràfic.

¹⁹⁴⁷ *Boletín* 1846-1847, Garriga 1846, 18 i 19, I, 16/12/1846 i gener de 1847, 281-283; núm. 19, 1/1/1746, 299-304, i núm. 21, I, 1/2/1847. Notícies transcrites per Montaner 1990, 768-769.

¹⁹⁴⁸ *Boletín* 1846-1847, Rovira 1846, núm. 9, I, 1/8/1846, 138. Biografia d'Antoni Rovira reproduïda per Bassegoda 1974, 76.

¹⁹⁴⁹ Epitafi redactat pel seu amic i arquitecte Teodoro Custodio Moreno. Enterrat en el cementiri de l'Est, neoclàssic, illa, 2n nínxol, 170. *Boletín* 1846-1847, Rovira 1846, 141-142, i Bassegoda 1974, 75.

aquesta data, aquests postulats neoclàssics continuaren quan el romanticisme ja estava plenament introduït. També contribuï a la prolongació del neoclassicisme el fet que aquell mateix any el Govern de Mendizábal proposés la desamortització dels béns de les comunitats religioses. Com a conseqüència, la ciutat va disposar de molt de sòl on construir i urbanitzar, i en aquestes obres els deixebles d'Antoni Celles pogueren posar a la pràctica el que havien teoritzat en les classes del mestre.

1.3.4. El neoclassicisme tardà desenvolupat a Catalunya pels deixebles de l'Escola de Llotja

En la docència, Celles incidí a introduir la pràctica constructiva en una obra real i a encaminar els seus deixebles en una formació de coneixements teòrics, tal com Azara havia difós en les *Obras de Mengs* (1780).

Josep Casademunt continuarà imprimint en les seves classes el caràcter acadèmic del seu predecessor, però també aportarà les novetats tècniques franceses en estereotomia, geometria descriptiva i matemàtiques, disciplines que van tenir un valor clau en l'evolució del neoclassicisme a Catalunya.¹⁹⁵⁰

A partir de 1840, Casademunt reformà l'ensenyament de l'arquitectura. A més del domini i perfeccionament del dibuix, evident en els acadèmics titulats i fruit directe de la tasca docent de Celles, els futurs acadèmics estaran impregnats del nou esperit classicista-romàntic que s'anava imposant, i més ben preparats per afrontar una especialització molt més ambiciosa: l'urbanisme relacionat amb la construcció. Així, els nous titulats seran capaços de poder traçar obres d'un important volum i envergadura, un primer pas per a la transformació urbana de Barcelona i la de la resta de ciutats i poblacions catalanes, estructuralment de patrons neoclàssics, però fonamentades en el rigor dogmàtic acadèmic.

El successor d'Antoni Celles pertanyia a la primera generació sortida de les seves aules i disposava d'una base prou sòlida per plantejar reformes i millores qualitatives, amb la introducció d'una visió essencialment tècnica i científica de l'arquitectura. Partia, sobretot, del coneixement detallat de la tradició francesa de l'estereotomia i de la nova disciplina de la geometria descriptiva, a la qual afegí un llenguatge historicista i eclèctic. Per tant, de la docència acadèmica de Celles, basada en

¹⁹⁵⁰ Dos anys després d'haver participat amb Celles en els treballs arqueològics, Casademunt estudiava el convent de Santa Caterina, considerat un símbol de l'arquitectura gòtica catalana. Montaner 1990, 697.

la còpia d'edificis clàssics, es passà a un ensenyament altament tècnic. Josep Casademunt es basà principalment en el llibre de Jean Rondelet el *Tratié théorique et pratique de l'Art de Bâtir* (1802-17) i en el de J. N. L. Durand, *Précis de leçons d'architecture* (1802-1805), dos llibres d'aquell segle, a més dels tractats tradicionals de Vitruvi, Palladio, Vignola i Milizia.¹⁹⁵¹

La classe de Casademunt fou una peça clau en l'evolució de l'estil neoclàssic tardà a Catalunya i també de l'eclecticisme en la construcció. Dos anys després de l'estudi arqueològic de Celles sobre vestigis romans (1835), la Junta de Comerç encarregava a Casademunt l'aixecament i l'estudi del convent de Santa Caterina, publicat l'any 1886,¹⁹⁵² símbol del canvi estètic que cercava l'arquitectura gòtica catalana. La Junta en pocs anys havia passat de sol·licitar un estudi totalment classicista (el temple romà i la muralla romana) a demanar al successor de Celles un estudi d'una església gòtica des d'una visió acadèmica.¹⁹⁵³

Exercí de director interí de l'Escola fins al 24 de febrer de 1842, moment en què fou nomenat oficialment director. A partir de 1850, desapareixerà la classe d'arquitectura de la Junta de Comerç, ja que es transformà en la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. No obstant això, Casademunt continuarà la seva docència i la seva direcció en l'Escola de mestres d'obres i rectors de camins veïnals.¹⁹⁵⁴ Josep Oriol Bernardet, titulat per la Real Academia de San Fernando i soci de la de Ciències Naturals, serà el professor de l'assignatura d'arquitectura de dibuix lineal.

En les convocatòries per optar a premis destacaren de les seves aules els noms de Miquel Garriga i Roca, Josep Oriol Mestres, Francesc Daniel Molina, Antoni Rovira i Trias, entre d'altres, protagonistes d'aquesta arquitectura denominada neoclassicisme tardà. Aquests arquitectes, fills de mestres d'obres, presentaren projectes d'edificis funcionals per a presons, cementiris, biblioteques, sales de ball, esglésies parroquials, ponts, i fins i tot un observatori astronòmic de clares connotacions pal·ladianes, junt amb models de l'Antiguitat clàssica, però sempre amb concessions eclèctiques.¹⁹⁵⁵

Josep Oriol Mestres, per exemple, presentà una planta, secció i façana principal per a un saló de ball (1839) amb el vist-i-plau de Casademunt. S'aprecien determinades

¹⁹⁵¹ Montaner 1990, 693-5.

¹⁹⁵² Portà per títol *El convento de Santa Catalina*, editat a Barcelona per l'impremta de Fidel Giró.

¹⁹⁵³ Carrera 1957, 118, i Montaner 1990, 697.

¹⁹⁵⁴ L'any 1844 es creà a Madrid l'Escuela Especial de Arquitectura. Per una disposició governativa de l'any següent s'establia que aquesta Escola fos la principal i les altres s'hi havien de subordinar. Consulteu com es produí aquest canvi a Montaner 1990, 697 i 705.

¹⁹⁵⁵ Vegeu alguns d'aquests projectes presentats en concursos a Montaner 1990, 699-716.

diferències amb els models utilitzats per Antoni Celles. Conceptualment representa un tema lligat a la societat productiva i del lleure del segle XIX, però formalment hi ha una contaminació d'estils amb elements decoratius que l'allunya de l'edificació clàssica. Tot i així, els patrons neoclàssics són evidents en la composició, dins l'òrbita del teòric francès Durand.¹⁹⁵⁶

En destaca també l'exercici de l'alumne Mariano Borrell Folch sobre un edifici d'ús desconegut dominat per un pòrtic dòric. L'austeritat neoclàssica respon a la façana de la biblioteca que el mateix Josep Casademunt presentà a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos a València (1838), el 7 de novembre de 1841, per obtenir el títol d'acadèmic de mèrit.¹⁹⁵⁷ Són exemples del seguiment i de la vigència dels tractats estètics que es defensaren en els cercles culturals d'Azara al final del segle XVIII.



128. M. Borell, *Edifici malladià* (d. 1836).

Aquesta formació neoclàssica es desplegarà per tot Catalunya. El *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* de l'1 de juny de 1846 recollia la llista dels arquitectes i mestres d'obres titulats i actius a Catalunya, un gran nombre dels quals estava establert a Barcelona.¹⁹⁵⁸

El deixeble de Josep Casademunt, Josep Roca i Bros (1815-1877), el trobarem a Girona en molts projectes de façanes polifuncionals. També serà el fundador d'una petita acadèmia d'arquitectura per instruir arquitectes i mestres d'obres, i participarà com a redactor en el *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*. Fomentà cenacles amb un grup d'especialistes en la construcció, addictes a les concepcions racionalistes i tècniques. Projectà a Sabadell un pla urbanístic (1847) dut a terme el 1871.¹⁹⁵⁹ Altres intervencions en terres gironines foren les dels acadèmics Bru Barnoya i Xiverta, Martí Sureda i Deulovol (1822-1890) sobretot a la Bisbal d'Empordà. A Figueres, Josep Codorniu Bosch i Joan Papell Llenas, autor del *Tratado completo de dibujo topográfico*. A Olot, Jacint Argentó Marsal, Francesc Salvat Juncosa, Joan Codormi Bosch i Esteve Pujol Riera.

¹⁹⁵⁶ Trobareu en què consistí la teoria constructiva de Durand a Kaufmann 1955, 246-247.

¹⁹⁵⁷ Montaner 1990, 709, fig.112, 113 i 114.

¹⁹⁵⁸ Fora de la ciutat hi són esmentats: el mestre d'obres Jaume Felm a Sarrià i Miquel Umbert a Matarò, A Tarragona, els arquitectes Francesc Barba, Francesc Rossell, Joan Tuset i els mestres d'obres Josep Morerar i Josep Rossell. A Reus, els arquitectes Joan Foguet, Antoni Gras, Sebastià Cabot i els mestres d'obres Francesc Llauredó i Baudilio Figuerola. A Tortosa, el mestre d'obres Josep Batet. A Valls, l'arquitecte Ignasi Jordà i Pere Comerma. A Lleida, els mestres d'obres Pere Calzada i Pere Casals. A Girona, l'arquitecte N. Barnoya, i a Figueres l'arquitecte Josep Roca. *Boletín* 1846-1847, núm. 5, 1/6/1846, 78.

Martí Sureda i Deulovol fou un altre dels exemples més rellevants d'aquests deixebles sorgits de l'Escola barcelonina. Acadèmic per la Real Academia de San Fernando el 1846, l'any següent era l'arquitecte municipal de Girona. Fundà una Escola pràctica d'obres públiques (1857) i influït pels seus professors, primer Celles i després Casademunt, formà una Junta de reparació de temples i convents per salvar el monument de Ripoll (1862). També inaugurà el Museu Arqueològic Provincial (1870) de Girona. Cercava a la ciutat i també a Caldes de Malavella els vestigis arqueològics romans. Per aquestes tasques restauradores i arqueològiques, va rebre diversos guardons, entre aquests el reconeixement de l'Orde de Cavaller de Carles III.¹⁹⁶⁰ Així mateix, l'any 1846 la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics, amb el suport de la Diputació de Girona, s'interessà pel desenvolupament de les exploracions arqueològiques a Empúries amb vista a classificar les troballes.¹⁹⁶¹ Tots aquests són exemples prou il·lustratius del segle XIX que responen a les inquietuds investigadores de la Il·lustració, només possible després d'haver passat per les aules de Celles i Casademunt i d'haver adquirit el mètode i la sensibilitat estètica que l'arquitecte lleidatà havia traslladat de Roma.

Per terres tarragonines també es desplegaron els acadèmics deixebles de l'Escola barcelonina. Francesc Barba Massip fou arquitecte provincial a Tarragona junt amb Francesc Rosell Huguet, els quals intervingueren en la reestructuració del Palau de l'Excel·lentíssima Corporació Provincial i Municipal. Ignacio Jordà Analich, en actiu a Valls, fou l'autor del projecte urbà d'unir Tarragona amb el barri del Port. Joan Tusset, Antoni Gras, Josep Criviller i Josep Morera treballaren per aquestes contrades. Concretament a Reus, trobem Antoni Moliner Vallés, Joan Fogué, Francesc Llaurador i Baudilio Figuerola; a Tortosa, Joan Rom Vidiella i Josep Batet; i a Valls, Pere Comerma.

Recordem que Francesc Barba, a més de ser un dels testimonis en la realització de l'inventari *post-mortem* del seu professor, al costat de Francesc Rosell i Ignasi Jordà, prèviament havien ajudat Antoni Celles en la reconstrucció del temple romà de Barcelona, per tant, tots aquests eren deixebles fidels seguidors de les seves ensenyances. Per exemple, prioritzaren la simetria, la proporció, l'ús domèstic i urbà

¹⁹⁵⁹ Fontbona 1983, 80.

¹⁹⁶⁰ Vegeu més informació sobre el seu paper d'arqueòleg i il·lustrat a Moli 1977, 62.

¹⁹⁶¹ Sanmartí-Ripoll 1981, 329. Sembla ser que l'any 1805 el religiós servita fra Manuel Romeu oferí al comte d'Empúries diverses antiguitats trobades en la zona, una dada que avança la data d'aquest interès per les excavacions a primers del segle XIX. Consulteu aquesta informació a Fontbona 1983, 14.

dels ordres de l'Antiguitat clàssica i practicaren el dibuix senzill, per expressar en poques línies el valor estructural de cada element.¹⁹⁶²

A Tarragona, l'arqueologia tingué un bon representant en la persona de l'historiador i també arqueòleg Buenaventura Hernández Sanahuja (1810-1891). Probablement influït metodològicament pels treballs realitzats per Pedro José Márquez¹⁹⁶³ i els que havia iniciat Antoni Celles a Barcelona. Hernández excavà entusiasmat per trobar material que donés proves sòlides de l'assentament romà, i delimità les zones del capitolí, fòrum, circ, amfiteatre i del port romà. D'entre les nombroses titulacions que assolí, es mencionen la d'inspector d'Antiguitat de Tarragona, i membre de l'Institut Arqueològic de Roma, de la Real Academia de la Historia de Madrid i de la Real Academia de San Fernando. També fou membre de l'Associació Catalanista de Lleida i d'altres institucions a Barcelona i València. Tots aquests reconeixements pels seus treballs avalen que les seves recerques de l'Antiguitat no es limitaren a la seva ciutat.¹⁹⁶⁴ Una altra figura capdavantera en l'estudi de les antiguitats fou l'arqueòleg i pintor d'història Ivo de la Cortina y Roperto (1805-d. 1866), format a l'Escola de Barcelona en pintura sota la direcció de Pau Rigalt i Miquel Ribot, el qual va desplegar els seus coneixements arreu d'Espanya.¹⁹⁶⁵

Talment succeí a Lleida a l'entorn de professionals, advocats i metges, com Josep Maria Pinós Corts i Lluís Roca Florejachs i el cronista sobre la ciutat, Josep Pleyán de Porta, amics de l'historiador i arqueòleg Mariano Olives, dedicats a l'estudi i recerca de la història, monuments i antiguitats de la ciutat. En destaca Pleyán, acadèmic de la Real Academia de Història i la de San Fernando a Madrid, pels seus treballs arqueològics que cercaven els orígens prehistòrics fins a arribar a l'art gòtic, mitjançant els quals es van trobar rics testimonis romans, com restes de temples, de necròpolis i de la muralla.¹⁹⁶⁶

En terres lleidatanes la invasió napoleònica suposà un sotrac en el patrimoni arquitectònic, ja que moltes de les seves esglésies foren utilitzades com a casernes militars. D'altra banda, la construcció estava en poder dels mestres d'obres i enginyers militars, per això, quan Ferran VII (1814) va recuperar el seu reialme i envià una

¹⁹⁶² Informació facilitada per Montaner 1990, 790.

¹⁹⁶³ Com hem vist abans, els treballs arqueològics de Márquez tingueren molt de ressò a Espanya i a Catalunya.

¹⁹⁶⁴ Trobareu més informació a Ruiz 1891 i en l'apèndix biogràfic.

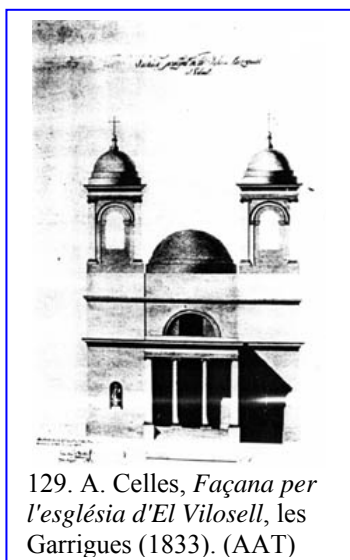
¹⁹⁶⁵ Ossorio (1868-69) 1883-4 i a l'apèndix biogràfic.

circular als bisbes per recordar les ordres i circulars anteriors (1777, 1784, 1789 i 1798) i l'obligatorietat de trametre tots els projectes d'obres a la Real Academia de San Fernando per tal que els aprovés.

Cap a mitjan segle ja trobem de manera més constant la presència d'arquitectes o mestres de cases titulats, que almenys figuraven com a directors d'algunes obres que de ben segur no visitaven. Aquest fou el cas del projecte per a la parròquia de Vallbona de les Monges, dirigit per l'arquitecte Josep Fontserè i executat pel mestre d'obres Josep Valls Galí.¹⁹⁶⁷ O el projecte de Josep Oriol Mestres, director de l'obra de la parròquia de Bellvis, el qual fou executat pel mestre de cases d'Anglesola, Josep Monné. Així, malgrat la rellevància més important de la figura de l'arquitecte respecte del segle XVIII, comprovem que els contractes de les obres es continuen fent pels mestres de cases locals, els quals eren els empresaris i els veritables artífexs de l'obra. Per això, el nom d'Antoni Monné el trobarem en la restauració de la parroquial de Tàrraga; o els contractes per als mestres de cases de Bellpuig, Bonaventura i Josep Palau per a la parròquia de Rocafort de Vallbona, constructors que treballaven sense cap títol oficial reconegut.

En definitiva, tal com afirma Maria Garganté, l'arquitectura religiosa de les comarques de la Segarra i l'Urgell durant la primera meitat del segle XIX es debat entre

la continuïtat de la tradició del set-cents, sobretot pel que fa als interiors i a la renovació cap a una estètica que pretén adaptar-se a un cert neoclassicisme, clarament deutora de la influència de la Llotja i de les obres del seu director Antoni Celles.¹⁹⁶⁸



129. A. Celles, *Façana per l'església d'El Vilosell, les Garrigues* (1833). (AAT)

Tanmateix, fou a partir del segon terç del segle quan irromp de forma moderada però evident la influència de l'arquitectura que Celles havia promogut i defensat a la Llotja. Si bé aquest canvi el trobem limitat bàsicament a les façanes, mentre que l'interior segueix el mateix model

¹⁹⁶⁶ Vegeu la porta *de los Botes* en la muralla romana reproduïda per Laborde 1806-1814. Per obtenir més informació sobre els treballs d'aquests investigadors ilerdenses consulteu Tarragó 1994, 2, 414-419, i 3, 415-421.

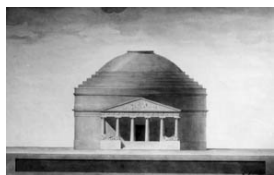
¹⁹⁶⁷ Maria Garganté atribueix al mestre d'obres Josep Valls els plànols del projecte. Garganté 2003, 639-675. No obstant això, la notícia publicada en el *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* de 16/5/1846 adjudicava la direcció i el projecte a l'arquitecte Josep Fontserè. Consulteu la transcripció a l'apèndix documental núm. 172.

¹⁹⁶⁸ Consulteu per conèixer el neoclassicisme en les comarques de la Segarra i l'Urgell la tesi doctoral de Garganté 2003, 639-675.

basilical de tres naus de la mateixa altura, derivat dels models pròxims geogràficament, com la capella de la Universitat de Cervera o la seu lleidatana. Per tant, no podem subestimar la influència que devia tenir una obra com la catedral nova de Lleida, construïda en la segona meitat del segle, sota la direcció i segons el projecte d'enginyers militars.¹⁹⁶⁹ També hem d'esmentar un antecedent immediat en l'església de Villalonga del Camp de finals del segle XVIII, la qual presenta alguns aspectes serlians i pal·ladians que Antoni Celles defensarà en les seves aules de l'Escola d'arquitectura a Llotja, com les motllures que emmarquen finestrals rectangulars tapiats, o bé els mateixos òculs circulars, també tapiats als extrems superiors de la façana.

Antoni Celles ja havia deixat la seva petja per aquelles contrades en la restauració de l'església parroquial de Balaguer i la de Tàrrega (1816) atorgant-hi el seu vist-i-plau d'acadèmic. Més endavant, tornarà a aquestes terres per ocupar-se de les obres del Canal d'Urgell (1824-25). També el seu deixeble Josep Oriol Mestres serà l'acadèmic encarregat de la direcció d'algunes seus parroquials com la de Bellví, la façana de la qual pot ser comparada amb la dels Escolapis de Sabadell d'Antoni Celles. Se'n detecta un paral·lisme amb la de l'església de Vallbona de les Monges, de l'arquitecte Josep Fontserè, i realitzada pel mestre d'obres de Barcelona, Josep Valls Galí, com ja hem dit abans. Així mateix, es constata a l'església parroquial de Belltall, d'influència pal·ladiana; a la de Figuerosa (1862), que permet la reestructuració urbana amb una façana gairebé idèntica a la de l'església de Sant Josep de La Foradada (Noguera). Tots són exemples de la influència recíproca que va vincular territoris i artistes.

L'any 1835 fou molt significatiu per a les arts i sobretot per a l'arquitectura. Després d'un període d'escassa activitat constructiva des de l'inici de les classes d'arquitectura (1817). A la crisi social i econòmica agreujada pels esdeveniments



130 i 131. J. O. Mestres, *Panteó per a Ferran VII* (1834). (ARACBASJ)

bel·licistes dels carlins i les reaccions dels liberals a partir de la mort de Ferran VII, s'afegí la crema de convents a Barcelona. Les lleis de desamortització suprimiren les

comunitats religioses i els seus béns foren declarats públics. Així, es destruï molta obra

¹⁹⁶⁹ La primera pedra de la Seu Nova es posà l'any 1764, i oficialment dirigí l'obra l'arquitecte italià Francesco Sabatini (1722-1797). Però és evident que Josep Prat fou el veritable director. El projecte de Pedro Martín Cermeño (1760) fou modificat per Josep Prat.

religiosa rellevant del segle anterior, però alhora va aparèixer molt sòl urbanitzable que donà pas a les reestructuracions urbanístiques en els pobles i ciutats catalans. Alguns convents foren reutilitzats per instal·lar-hi serveis públics, però d'altres foren enderrocats i reemplaçats per mercats, escorxadors, teatres i sobretot places, com a centres reguladors del transports i de la circulació dins el casc urbà. Aquests projectes urbanístics requeriren la participació i la col·laboració d'escultors en les empreses dels arquitectes. Fou una unió perfectament beneïda pels dos representants de l'Escola de Barcelona, l'escultor Damià Campeny, i pel deixeble d'Antoni Celles i successor en la seva docència Josep Casademunt, un neoclàssic en essència.

Un altre dels deixebles de l'arquitecte lleidatà, Josep Oriol Bernardet, recollí aquesta necessitat d'unir les dues disciplines en el *Boletín Enciclopédico*, quan considerava que l'escultura havia de ser integrada en els monuments arquitectònics i íntimament lligada amb les necessitats i conveniències.¹⁹⁷⁰

Els monuments erigits en moltes places catalanes són un exemple d'aquest esperit integrador de les diverses disciplines que fa possible la funcionalitat de les vies de comunicació i la reorganització dels pobles i ciutats on s'aplicaven. Alhora que deixaven un testimoni històric d'alguna acció gloriosa, afegien una infraestructura que proporcionava el benestar d'aquella comunitat.

En el lloc que ocupà el convent de framenors i l'església de Sant Francesc a Barcelona es creà la plaça de Medinaceli. L'arquitecte deixeble d'Antoni Celles, Francesc Daniel Molina, projectà en el centre una font monumental en honor del vicealmirall de Catalunya i conseller de Barcelona en la baixa Edat Mitjana, Galceran Marquet.

Una altra plaça que s'urbanitzà a Barcelona fou la que s'ubicà en el sòl ocupat abans pel cementiri parroquial de l'església de Sant Jaume, desaparegut per qüestions sanitàries, com també ho foren els de Santa Maria del Mar i de Sant Just i Pastor.

En el Pla de Palau s'inaugurà, l'any 1856, el monument conegut com el *Geni català*, també projectat pel deixeble de Celles, l'arquitecte Francesc Daniel Molina, dedicat al capità general de Catalunya, el marquès de Campo Sagrado, impulsor de la canalització de les aigües de les mines de Montcada fins a Barcelona.¹⁹⁷¹

¹⁹⁷⁰ J. O. y B., *Boletín* 1846-1847, núm. 2, 16/4/1846, 26, notícia transcrita en l'apèndix documental núm. 171.

¹⁹⁷¹ Subirachs 1998, 148.



Prèviament, l'arquitecte Molina realitzà en la plaça Reial (1849) una reconversió de l'espai urbà, que aprofitava la desamortització de béns del convent de caputxins. La plaça es convertí en un model que sovint, com en aquest cas, no resolva els problemes circulatoris, però fou un patró

que es repetí a Agramunt, Olot, Girona i Vilanova i la Geltrú, entre altres ciutats i poblacions. Podem trobar el seu precedent en la plaça de Sant Josep, de Josep Mas i Vila, una tipologia que havia aplicat el professor d'Antoni Celles, Silvestre Pérez, en les places de les capitals basques.¹⁹⁷² L'ordenació de la plaça recorda en les altures i les regulacions de les arcades els mercadals catalans, com els de Vic i Balaguer. Sense allunyar-se de la concepció de places tancades castellanques i de les franceses reorganitzadores de l'espai viari, totes estan inspirades en solucions italianes de l'Antiguitat clàssica i del renaixement. Aquesta tipologia l'aplicà, per exemple, l'arquitecte municipal de Girona, Martí Sureda i Deulovol, en els edificis gironins de la plaça de la Independència (1856). La plaça rectangular recorda la de plaça Reial barcelonina, amb arcs sobre pilastres en la planta baixa, tres pisos de balcons i un àtic amb finestres, en el centre de les façanes, unes pilastres aparellades jòniques, reproduint tot el que va aprendre a l'Escola de Llotja.¹⁹⁷³

La plaça en si mateix es definí en patró o unitat de referència, i la seva normalització i sistematització com un model objecte de còpia en diferents indrets. Representà un nou impuls per reformar la ciutat i la seva posterior extensió residencial, per tant era una demostració de l'existència d'una burgesia que estava interessada a millorar les comunicacions, crear espais útils al comerç i donar a conèixer el seu rang social.

Així, la fita no era resoldre un nus de carrers, ni fer un espai grandiloqüent representatiu del poder local, com en períodes precedents, sinó que obeïa a un nou ordre urbà a una escala capaç de generar estructures d'espai autosuficients. Fins aleshores el carrer i la plaça eren el resultat de l'espai no edificat de la ciutat, la infraestructura mínima per suportar l'edificació, però amb aquests projectes s'ordena un espai buit dins

¹⁹⁷² Consulteu el treball que desenvolupà Silvestre Pérez en el País Basc a Sambricio 1975-II.

¹⁹⁷³ Trobareu quina fou l'actuació d'aquest arquitecte en terres gironines a Moli 1974-1975, 368-371; Moli 1975, 120; Moli 1977, 224, i Navascués 1993, 233-234.

el teixit urbà, el qual està pensat en relació amb el seu entorn. Amb aquestes places, l'edificació i l'espai públic no es plantegen com dos elements complementaris, sinó com un únic objecte espacial.

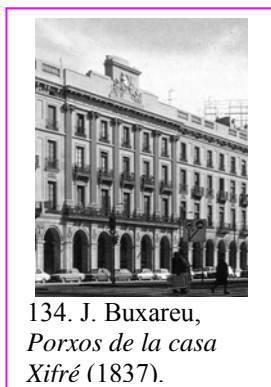
Les places neoclàssiques catalanes generalment foren projectes municipals sobre sòls procedents de la desamortització, com hem dit abans, i sovint estaven en mans dels particulars, per tant els propietaris volien fer valer els seus drets. Per aquest motiu, la ciutat burgesa adoptarà el neoclassicisme amb vista a crear aquests espais d'acord amb la seva imatge i demanarà un tipus de gestió per parts, que en molts casos serà contraposat a la idea del model que es volia incorporar.

L'exemple de les desavinences entre els parcel·laris i la realització final de l'obra el tenim en la façana de la plaça Reial barcelonesa (1848-1860). De vegades correspondrà al projecte inicial, i d'altres, si convé, deformarà l'aspecte del conjunt. Talment succeí en la plaça de la Vila de Vilanova i la Geltrú (1862). L'espai dels pilars s'ajustà a l'amplada de cada solar, o bé se simplificà, com en la plaça de San Agustí de Girona (1855),¹⁹⁷⁴ o senzillament no s'executà, com la plaça de Catalunya d'Olot (1868) perquè no respon als usos i necessitats del promotor privat. Així, la funcionalitat tan pregonada pels il·lustrats i projectada pels arquitectes neoclàssics es veurà sovint trastocada.¹⁹⁷⁵

Aquestes places essencialment es configuren per la presència d'edificis porxats amb arcs de mig punt sobre impostes i pilars quadrats amb basaments de carreu, on trobarem ubicat l'ajuntament del poble o ciutat, coronat per una cornisa i un potent frontó.

Un gran nombre d'habitatges dels nuclis urbans destacaren per la utilització d'un ordre gegant amb pilastres adossades al mur, i feien servir indistintament els diferents

ordres. Presentaven una planta baixa i entresol amb doble escala i obertures de mig punt. S'utilitzava terra cuita per a les escultures i els motius ornamentals en baix relleu i l'ús del ferro colat per a les baranes.



134. J. Buxareu,
*Porxos de la casa
Xifré* (1837).

L'arquitectura neoclàssica catalana incorporà aquests elements decoratius en terra cuita, sobretot en les façanes: gerros, escultures, balustrades, medallons, bustos, garlandes,

¹⁹⁷⁴ És un plaça que es construí on abans hi havia horts i cases de l'exconvent de Sant Agustín. Martí Sureda configurà una plaça quadrangular (1857) que seguia el model barceloní, Parés 1977, 44.

¹⁹⁷⁵ Consulteu què suposa la plaça neoclàssica en l'ordenació de la ciutat a Pié 1981, 40-41

entre altres.¹⁹⁷⁶ Un exemple molt punyent fou l'edifici conegut com els Porxos d'en Xifré, definit com a neoclàssic isabelí justament per aquestes addicions ornamentals, i neoclàssic pel clar referent a l'arquitectura de l'edifici acadèmic de la Nova Llotja. No obstant això, per les seves característiques funcionals i la distribució per pisos respon a la influència del neoclassicisme francès, només entesa a través de la docència rebuda sobretot en les aules del deixeble d'Antoni Celles, Josep Casademunt.

Un altre dels deixebles de Celles, Josep Buxareu, fou conegut per la seva intervenció en la casa Xifré de Barcelona (1836-1840). Va concebre l'edifici per a habitatges de lloguer, l'ordenà en pilastres jòniques que posaven de relleu el cos central de la façana principal d'un classicisme moderat en el qual participaren els deixebles de l'escultor Damià Campeny, Ramon Padró i Pijoan (1809-1876) i Domènec Talam, amb relleus en terra cuita relacionats amb les activitats industrials i comercials del seu propietari, Josep Xifré Casas (1777-1856). Es convertí en un model d'edifici residencial molt utilitzat en el darrer terç del segle XIX, amb pòrtics en tota la planta baixa i l'entresol de l'edifici. Sobre els arcs d'aquests pòrtics pujaven un primer, segon i tercer pis per a cases de lloguer, als quals s'hi afegí l'impacte dels elements medievalistes.¹⁹⁷⁷ Francesc Fontbona trobà el patró d'aquest edifici a París en el de Charles Percier i Pierre François Léonard Fontaine a la Rue de Rivoli.¹⁹⁷⁸ Al plantejament d'aquesta relació hem d'afegir que aquests dos arquitectes francesos havien viscut a Roma sota l'entorn cultural i estètic d'Azara, i van entrar en contacte amb els arquitectes espanyols pensionats. Així, hem establert una altra via d'importació de les novetats arquitectòniques a Espanya, transmeses a Catalunya pels acadèmics i directament a través d'Antoni Celles.

Aquesta edificació porxada en l'arquitectura burgesa arrelà profundament en el romanticisme arquitectònic català, especialment per la successió rítmica que accentuava el cos central i feia sobresortir lleugerament els extrems.

La casa de les Voltes (1854) a la Bisbal d'Empordà, de Martí Sureda, n'és un exemple. Dominen l'espai les enormes dimensions de l'edifici, que ocupa tota una illa. La uniformitat facial a través de les façanes amb porxos proporcionen més urbanitat i

¹⁹⁷⁶ Conté capitells, bases, cornises, balustrades, gerros, grotescos, motlures, mènsules, etc, elements transferits de l'art grec i romà i del renaixement. La presència de terra cuita es troba més aviat en el barri del Raval i en el de la Ribera. Les escultures en terra cuita decoren el Palau Moja 1771 i els Porxos d'en Xifré (1836), i el jardí de l'Ateneu Barcelonès, entre altres. Sacs 1929, 208.

¹⁹⁷⁷ Montaner 1990, 795.

¹⁹⁷⁸ Fontbona 1983, 67.

harmonia a carrers i places.¹⁹⁷⁹ Altres exemples són la casa Romaguera, al carrer Jonquera, núm. 13, a Figueres (1852), de Josep Roca i Bros; la casa Fager (1850), al carrer d'Enginyers; la casa Camps (1844), al carrer del Tints, i la casa Alegret (1860), al carrer Nou, totes a Figueres. A Girona cal esmentar la casa Domènech (1855), al carrer Escolapis, núm. 2; la casa Codina, al carrer Sant Domènec, núm. 9,¹⁹⁸⁰ la urbanització del carrer del Progrés i voltants, i el projecte de Martí Sureda per a la plaça porxada de Sant Francesc a Girona. Sureda desplegà la tipologia d'aquest edifici en altres poblacions com Banyoles, Sant Feliú de Guíxols, Lloret de Mar i Ripoll.¹⁹⁸¹ Tot són mostres d'aquest patró reutilitzat en l'arquitectura amb un tractament encoixinat en el cos baix, balcó corregut en la planta principal amb ferros, pilastres jòniques i una cornisa, i un segon pis remarcant per balcons independents.

Així mateix, seguiren aquest model les segones residències construïdes durant el regnat d'Isabel II als afores de la ciutat, com can Puig Cargó, al carrer Montalegre de Tiana (c. 1845); la torre Llosana a Horta (c. 1845); can Garriga de Sarrià, al carrer Covadonga (c. 1850); la casa Miquel Garriga i Roca al Masnou (1858); la torre Castanys en el Parc Nou d'Olot (1854) i d'altres a l'Hospitalet de Llobregat, Sarrià, Sant Gervasi, Horta i Tiana.¹⁹⁸² El model es repeteix: presenta una o dues plantes aixecades sobre el terreny, de coberta plana i en alguns casos amb una planta de serveis. L'accés a l'habitatge es fa per la planta noble per mitjà d'una escala exterior força pronunciada; el porxos d'entrada i laterals es refonen en el mateix pla de la façana i no són adossats com en el cas de les masies. La planta s'organitza a partir de dos eixos axials en una disposició simètrica que recull les experiències tipològiques derivades dels models de l'arquitecte francès Durand.

Ben avançat el segle XIX hi ha força exemples de la pervivència de l'estil neoclàssic en l'arquitectura, per exemple la masia de la saga de pintors paisatgistes encapçalat per Joaquim Cabanyes i Ballester a Vilanova i la Geltrú.¹⁹⁸³

A la sistematització d'Antoni Celles basada en una tècnica dominada pel dibuix lineal, i a la codificació tipològica i la geometria descriptiva aplicada per Josep

¹⁹⁷⁹ Cid 1936, V, 3-4, 416-418; Moli 1977, 62; Gallego 1987, 244, i Navascués 1993, 234.

¹⁹⁸⁰ A Figueres, Josep Roca i Bros posà en marxa una sèrie de projectes que reorganitzaren les infraestructures de la població, territori en qual havia intervingut el director dels exèrcits i places de camp de S.M. en la plaça de Sant Joan (1750), en la traça del castell de San Fernando (1753), i en algunes cases a la Rambla, la casa Terrades i la Casa Consistorial. Vegeu la transformació de la ciutat a Alonso 1980, 17-21.

¹⁹⁸¹ Moli 1974-1975, 368-371; Moli 1975, 120; Moli 1977, 224; Navascués 1993, 233-234.

¹⁹⁸² Fontbona 1983, 145-150; Gallego 1987, 243

¹⁹⁸³ Vegeu la il·lustració de l'edifici i la planta a Utrillo 1933, 342.

Casademunt, s'afegí la tradició constructiva catalana dels mestres d'obres municipals. Aquesta unió explicaria la façana de l'Ajuntament de Barcelona (1831-1847), de Josep Mas i Vila, acadèmic l'any 1830, la qual servirà de prototipus neoclàssic de molts ajuntaments arreu de Catalunya.¹⁹⁸⁴ Abans ens hem referit a aquest aspecte per assenyalar un possible precedent en l'arquitecte militar. Per assolir el títol d'acadèmic, l'any 1804 Pere Serra presentà a la Real Academia de San Carlos un projecte de *Duana de Barcelona* amb clars referents a les propostes estètiques de dos col·laboradors d'Azara, Francesco Milizia i Pedro José Márquez.

Entre les façanes neoclàssiques d'ajuntaments cal destacar la d'Igualada, de Rovira i Trias, i la del Masnou, de Miquel Garriga i Roca, dos acadèmics sorgits de l'Escola. Aquest darrer presentà algunes variants, tot i que seguí el mateix esquema del de Barcelona, amb quatre columnes en el cos central que emmarquen la primera i la segona planta. El remat escultòric que corona la façana en aquest cas és sense frontó i col·loca un senzill trencaigües al damunt de les finestres de la planta noble. Les finestres del segon pis no

tenen balconada, tot i així ressalta l'arc de mig punt a la porta d'entrada.¹⁹⁸⁵ A l'Ajuntament de Tarragona (1861-1865), els arquitectes Francisc Barba i Francisc



135, 136 i 137. J. Mas, *Ajuntament de Barcelona* (1831-1847); M. Garriga, *Ajuntament d'El Masnou* (1845), i F. Barba i F. Rosell, *Ajuntament de Tarragona* (1861-1865).

Rosell realitzaren una façana de factura més austera, amb uns medallons en baix relleu amb els bustos dels germans Escipions, que recorden el pas de la delegació romana per la Imperial Tarraco.

Aquesta passió per retrobar els models de l'Antiguitat clàssica donà pas a l'interès per generar espais enjardinats, públics i privats. S'obriren parcs públics, com el desaparegut Jardí del General (1815), anomenat *Prado catalán* a Barcelona, una iniciativa del capità general de Catalunya, Francisco Javier Castaños, el qual fou ampliat l'any 1840 amb motiu de la visita a la ciutat de la reina Isabel II.¹⁹⁸⁶ A Figueres, la ribera del Galligans es transformà en una Rambla, passeig o eix articular de la ciutat,¹⁹⁸⁷ i la Rambla Nova de Tarragona (1855), de l'enginyer militar Josep Criviller. Fou un cas

¹⁹⁸⁴ Fontbona 1983, 64-65; Montaner 1990, 607-610, i Navascués 1993, 166.

¹⁹⁸⁵ Fontbona 1983, 65; Gallego 1987, 243, i Alcolea 1987, 149.

¹⁹⁸⁶ Pi i Arimon 1854, 1100.

¹⁹⁸⁷ Alonso 1980, 158-160.

diferent la urbanització de la Devesa gironina, convertida en zona enjardinada alhora que s'urbanitzava el territori per a ús comú i funcional amb la finalitat d'atendre les necessitats dels seus habitants, característica essencial de concepció neoclàssica.

També proliferaren els jardins en espais privats, com el tancament del jardí del Palau Moja (c. 1856), obra de Rovira i Trias. L'arquitecte construí un pavelló en el fons del jardí del palau i creà una pantalla arquitectònica amb un frontó visible des de la Rambla, amb diferents cossos que unien tot el mur, amb la intenció de donar continuïtat al conjunt. En el jardí aplicà un sistema de pilastres, medallons i bustos que connectaven amb tot l'estil de l'edifici, i presentava un esplèndid pòrtic de vuit cares dividides per columnes corínties.¹⁹⁸⁸

Els jardins privats, com ara el del Laberint d'Horta, propietat del noble barceloní Joan Antoni Desvalls, marquès de Llupià i d'Alfarràs,¹⁹⁸⁹ són un altre exemple d'aquesta transformació espacial i de l'interès per introduir models de l'Antiguitat clàssica. L'edifici primer acollí la comitiva reial de l'any 1802 i després el pas de Ferran VII per Barcelona, testimoniats pels dos lleons que flanquegen la sortida posterior del palau del marquès en direcció als jardins. En el pedestal hi figura «*En celebridad de su augusta presencia*» «*en esta quinta los 20 marzo 1828*», mentre que en els



138. Pavelló palladià en el parc del Laberint d'Horta (Barcelona).

escuts sostinguts pels lleons hi ha inscrits el noms dels reis Ferran VII i Maria Josefa. Els jardins de finals del segle XVIII foren dissenyats per l'arquitecte italià Domenico Bagutti, i la bassa pel mestre d'obres Jaume Valls, el qual seguia l'assessorament del marquès. Presenten una factura molt propera a la concepció del conegut jardí francès, però, en realitat, tant el pavelló i els temples com les posteriors intervencions decoratives, que van ser dirigides per l'escultor José Morató Puig,¹⁹⁹⁰ fan pensar en models italians. És molt probable que sigui d'aquest darrer període el baix relleu en terra cuita en una de les sortides del laberint, en el qual es representa el tema d'*Ariadne oferint el fil a Teseu*, així com els que guarneixen les entrades del pavelló dedicat a les arts, en el qual figuren elements com la piràmide i l'esfinx.¹⁹⁹¹ Les formes procedeixen

¹⁹⁸⁸ Alcolea 1987, 149-150.

¹⁹⁸⁹ Gallego 1987, 240, i Subirachs 1998, 134.

¹⁹⁹⁰ Zafon 1841, portada.

¹⁹⁹¹ L'estudi del Laberint d'Horta de Joan Bassegoda assenyala que algunes de les edificacions estaven basades en el model del Cortile de Belvedere, de Donato Bramante. Vegeu Bassegoda 1989, 389.

de models d'Egipte, així com també els materials emprats. En el recorregut del jardí, els dos vasos amb caps egipcis col·locats sobre les dues pilastres recorden els *canopes*, només possibles després de la intervenció eclèctica d'Antonio Ginesi en el cementiri de l'Est (1823) abans esmentada, i que fou acceptada formalment per Antoni Celles, i per tant transmesa als seus deixebles.

La disposició dels bustos de personatges de la mitologia, però sobretot de filòsofs, ens remet a la concepció estètica de Johann Joachim Winckelmann que ell mateix disposà en el palau d'Albani (1758), el qual tingué el seu ressò en la reestructuració de la Casa del Labrador (1792-1803), transformada en palau per Juan de Villanueva,¹⁹⁹² i en la reconstrucció de Villa Mattei, treball iniciat per Antoni Celles (1814). Aquestes peculiaritats formals i variants conceptuals en el jardí barcelonès fan pensar més aviat en un model italià que en un de francès.

Per exemple, la vil·la Celimontana, coneguda com a *Villa Mattei*, ha de ser considerada un model que molt probablement fou tingut en compte en la decoració del Parc de Laberint. El viatger Michelangelo Prunetti descriví la decoració de la vil·la repetint els paràmetres que mig segle abans Winckelmann havia utilitzat per embellir Villa Albani.¹⁹⁹³ Detallava els bustos que guarniren els jardins com a l'«*effigie incontrastabile dell'infelice maestro di Nerone; coicchi può dirsi francamente che questo Erme sia il più singolare e il più prezioso, per ragione di un tal Ritratto, che può diris unico nel Mondo*»,¹⁹⁹⁴ destacava el famós *bicipite*, el doble bust trobat de Sèneca i Sòcrates reproduït en làmines (1816) i l'obelisc egipci en el qual fou inscrit el nom «*Emmanuel Godoivs*», per així fer els honors a l'actual propietari i mecenes de l'excavació, el príncep de la Pau. Aquesta vil·la fou objecte de l'atenció de Giovan Battista Cipriani en *Descrizione itineraria di Roma* (1828, reeditada el 1838), exemple de la importància d'aquest edifici i del treball de restauració emprès per Antoni Celles.¹⁹⁹⁵ Aquest tipus de jardí tingué molta repercussió en les cases d'estiu catalanes a partir de l'any 1830, sobretot a les rodalies de Barcelona.

¹⁹⁹² Un projecte que s'inicià el 1775, però que es dugué a terme amb més força quan Juan de Villanueva comptà amb Isidro González Velázquez com a col·laborador en la decoració i l'ornamentació neoclàssica (1791-1803), arquitecte que estigué pensionat sota la tutela d'Azara. Vegeu la relació del diplomàtic amb l'arquitecte en la part I d'aquest treball.

¹⁹⁹³ Villa Albani fou descrita en el *Giornale delle Belle Arti* de la manera següent: «[...] *La Villa Salara vero delle Belle Arti ove con raro e grandioso trasporto per la medesima il difunto Cardinale Alessandro Albani emulatore degli Estensi, de Medici, e de Farnese, ha saputo riunire, quanto hanno esee di bello e di grande tano nell'antico che nel moderno gusto [...] invitando il celebre Cav. Mengs a consacrarla all'immortalità con qualche sua opera stupenda*[...]. *Giornale* 1787, núm. 30 28/7/1787.

¹⁹⁹⁴ Prunetti 1820, II, 44-49.

¹⁹⁹⁵ Consulteu alguns fragments referits a la vil·la, transcrits per Montaner 1988, 21.

Com hem vist, a partir dels anys cinquanta del segle XIX, molts projectes arquitectònics i nous edificis en diferents ciutats i poblacions catalanes continuaren mantenint l'estil neoclàssic, tot i que el romanticisme i l'eclecticisme arquitectònic s'estenia amb força. El nou concepte de ciutat comercial i industrial pròspera va requerir la construcció d'habitatges de lloguer i residències, i sobretot la reestructuració urbana a través de places que reorganitzaven les comunicacions; també s'obriren nous carrers i es planificaren els *eixamples*. El patró de l'Antiguitat clàssica del *decumanus* (oest a est) i del *cardo* (nord a sud) s'aplicà a la ciutat. Eren carrers principals que tenien com a premisses la simplicitat, la repetició i l'homogeneïtat. Altres construccions s'aixecaren en resposta al reclam de la societat industrial: teatres, escorxadors, fàbriques, esglésies, mercats, hospitals, presons, cementiris i residències d'estiu, els quals mantingueren la vigència de l'estil neoclàssic, dit tardà, que es trobarà al final del segle XIX, sobretot en poblacions fora de la capital catalana. D'altres es reformaren, com el Banc de Barcelona a la Rambla (1845), de Josep Oriol Mestres, un edifici del segle XVIII al qual s'afegí una planta i es renovà la façana, que avui allotja el Museu de la Cera.

Proliferaren els mercats, per exemple el de Sant Josep (1836-1840), de Francesc Daniel Molina; el Santa Caterina (1847), de Josep Buxareu Gallard; el de Sant Antoni (1872-1884), d'Antoni Rovira i Trias; el mercat del Born (1873-1876) de Josep Fontserè i Mestre (1829-1897) i Josep M. Cornet Mas, a Barcelona. Foren remarcables els de la Peixateria (1852) a Reus, i el també anomenat de la Peixateria (1855), a Igualada.¹⁹⁹⁶

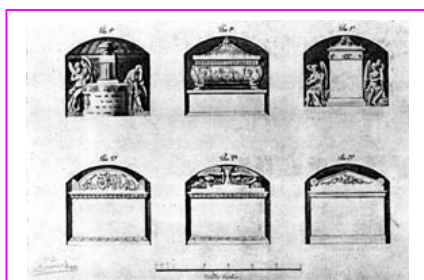
El projecte de presó pública a Girona de Josep Roca i Bros, una composició d'encoixinats a l'estil de Giulio Romano, d'un elegant neoclassicisme isabelí, fou objecte d'atenció en publicacions especialitzades i va ser dut a la pràctica a Figueres. En aquesta obra, Roca responia a les idees de Francesco Milizia de finals del segle XVIII, que propugnava que s'havien de tenir en compte les funcions psicològiques dels edificis. Aquesta presó, talment com l'anterior, buscava un llenguatge voluntàriament dur que es materialitzà en la partició dels cossos per simular torres, en petites finestres, en el sobredimensionament i l'encoixinat de l'obra de pedra, i en les referències ornamentals a la justícia i als seus atributs.¹⁹⁹⁷

El desterrament dels cementiris fora de les ciutats i poblacions, a més de deixar espai lliure per reorganitzar les infraestructures, responia a l'Edicte de 1787, pel qual es prohibia practicar l'enterrament al voltant de les esglésies dins les zones urbanes per

¹⁹⁹⁶ Fontbona 1983, 167, i Gallego 1987, 242.

¹⁹⁹⁷ Alonso 1980, 88.

raons higièniques.¹⁹⁹⁸ El Cementiri Vell de Barcelona fou inaugurat l'any 1819, i representà l'inici dels nous cementiris arreu de Catalunya. La necessitat d'aquestes



139. J. Vilar, *Nínxols per al cementiri de l'Est* (1830).

construccions s'aprecia en el gran nombre d'exercicis realitzats a l'Escola de Barcelona sobre la seva planificació i sobre els elements i edificis necessaris, com mausoleus, temples i oratoris. Es potencià el model de cementiri com a ciutat ideal, traçada geomètricament amb nínxols disposats de forma ordenada en carrers i tombes. Hi predominaven les

arcades, les columnes, les capelles, els obeliscs commemoratius i prenién com a model les formes clàssiques romanes i gregues. Aquesta tipologia té el seu precedent en els cementiris de Livorno i Torí. L'arquitecte Juan de Villanueva l'adaptà al Cementerio General del Norte de Madrid (1804), i Antoni Ginesi i els deixebles d'Antoni Celles l'aplicaren al Cementiri de l'Est a Barcelona.¹⁹⁹⁹ Aviat s'obriren els de Girona, Figueres, Mataró, Sant Feliu de Guíxols, Vilanova i la Geltrú i Igualada.²⁰⁰⁰ Concretament s'inicià la construcció del cementiri de Girona l'any 1820. L'església té ubicada a l'interior un cinturó de vuit columnes dòriques sense basament, llises i amb una cúpula semiesfèrica amb llanterna; l'exterior presenta un porxo també sostingut per columnes del mateix ordre, s'assembla molt a la capella del cementiri de Barcelona.

Arreu de Catalunya s'edificaren nombrosos teatres per cobrir la demanda de la nova classe social burgesa. Molts es construïren amb clares connotacions italianes i abundants elements neoclàssics, per exemple balustrades i escultures exemptes. En destaquem el Teatre de Valls, de



140. F. D. Molina, *Teatre principal de Barcelona* (1848-1866).

l'arquitecte Ignasi Jordà; el Teatre Municipal de Figueres (1848-1850), de Josep Roca i Bros; el Teatre Principal de Barcelona (1848-1866), de Francesc Daniel Molina; el Teatre Principal de Girona (1858-1860), de Martí Sureda i Deulovol. Aquests teatres es caracteritzaven per la presència de tres cossos, la zona d'ingrés amb l'escala d'honor i el

¹⁹⁹⁸ Per iniciativa del bisbe Josep Climent, es projectà a la platja de la Mar Bella el cementiri de l'Est, inaugurat l'any 1775. Tot i així, va necessitar l'Edicte del bisbe Valladares de l'any 1787, el qual s'aplicà amb motiu de la febre grogues per fer-lo servir com a receptacle dels primers cadàvers. Carrera 1951, 355.

¹⁹⁹⁹ La influència italiana en els cementiris catalans l'ha estudiat Saguar 1990, 210-218.

²⁰⁰⁰ Consulteu els treballs sobre els cementiris catalans a Bohigas 1973, 59-61; Alonso 198, 155; Saguar 1990, 210-218.

saló, el local destinat al públic, i l'escenari amb les dependències dels artistes. També conservaven del passat el frontó que coronava la façana, segons la tipologia que es repeteix en el d'Olot (1860), per posar èmfasi en la façana urbana.

Per la participació de diversos arquitectes, un cas a part fou el Teatre del Liceu. Primer hi intervingué Josep Oriol Mestres, amb el seu projecte per ocupar la superfície del convent i rodalies dels pares Caputxins de Barcelona. Presentà aquesta idea a l'*Exposició de Productes de la Indústria Espanyola* (1844). No s'arribà a realitzar i contrasta amb el que va dur a terme l'arquitecte Miquel Garriga i Roca, seguit per Francesc Daniel Molina. Finalment, després de l'incendi de 1861, fou reconstruït l'any 1862 per Josep Oriol Mestres i Esplugues, damunt l'estructura conservada de Garriga.²⁰⁰¹

Més edificacions de funció pública foren l'ampliació de la Casa de Caritat de Barcelona (1847-1850), de Josep Oriol Mestres i Esplugues; l'Hospital de Sant Joan, al carrer de Sant Joan a Reus (1850); l'Hospital Xifré a Arenys de Mar (1849), de Josep Buxareu Gallard, donació a la ciutat de l'industrial i comerciant José Xifré; i la Casa de Beneficència a Manresa, d'Antoni Rovira i Trias,²⁰⁰² entre altres.

El segle XIX es caracteritzà per l'abundància de construccions amb caràcter d'espais públics, com per exemple el Museu de Martorell (1887), d'Antoni Rovira; el Museu i Biblioteca Víctor Balaguer a Vilanova i la Geltrú (1882-1884), de Geroni Granell Mundet (1834-1880); i la construcció de la Universitat de Barcelona (1860), d'Elies Rogent i Amat (1821-1897), edificacions encara deutores dels tractats de Vignola.²⁰⁰³



141. J. Buxareu, *Hospital Xifré* a Arenys de Mar (1849).

²⁰⁰¹ Martinell 1951, 88; Alonso 1980, 75; Fontbona 1983, 168; Gallego 1987, 244-245, i Nasvascués 1993, 233.

²⁰⁰² Fontbona 1983, 65; Gallego 1987, 244; Alcolea 1987, 149, i Nasvascués 1993, 229. De l'Hospital d'Arenys en tenim un document gràfic que permet admirar el neoclàssicisme de l'edifici, patrocinat per Josep Xifré Casas, en una litografia dibuixada per Lluís Rigalt. Vélez 1997, 154, il. núm. 6.

1.4. Algunes apreciacions sobre la incidència d'Azara en l'evolució de l'arquitectura catalana

L'aportació ideològica i promotora d'Azara en l'arquitectura fou prou significativa pel que representà l'arrelament estètic del neoclassicisme arquitectònic a Espanya, present també a Catalunya. Participà en l'evolució estètica ajudant als pensionats espanyols, especialment Silvestre Pérez i indirectament el seu deixeble Antoni Celles, els quals absorbiren el sistema docent i la disciplina arqueològica que es practicava a Roma. L'amistat d'Azara amb Francesco Milizia, Giuseppe Valadier i Pedro José Márquez va permetre als seus protegits que es nodrissin del nou pensament teòric que justificava l'Antiguitat com a base fonamental de les seves recerques i estudis. El mètode transcendí el mer mesurament de ruïnes i temples, i consistí a assimilar les idees que donaren origen a l'arquitectura entesa com edificació funcional en relació amb l'espai.

Facilità als pensionats el clima adequat a les seves expectatives perquè tinguessin al seu abast les darreres millors novetats en art. També els propicià vincles d'amistat amb els arquitectes pensionats francesos, per tant, tingueren accés a les darreres tendències arquitectòniques i d'urbanisme, i la relació establerta es mantingué vigent a la Roma del segle XIX. La funció dels edificis, la valoració de l'espai i, sobretot, la comprensió de les formes i volums en relació amb l'edifici i aquest amb la ciutat constituïren la síntesi i la base del seu aprenentatge, que es concretava en un traç senzill per aconseguir l'essència de l'arquitectura.

El seu ideal com a il·lustrat era bandejar l'excés del guarniment barroc i substituir-lo per l'ornament funcional classicista. Per tant, renovà el concepte classicista de l'arquitectura i insistí en la idea del bon gust d'una construcció sense afegiments, aquest fou un dels motius pels quals va promoure excavacions que li permetessin localitzar la veritable edificació grega, menys carregada i amb menys ordres i divisions.

Les edicions de llibres que va promoure foren una eina de consulta imprescindible en la formació dels futurs arquitectes. Azara fou un defensor del sistema d'aprenentatge basat en la pràctica *in situ*, i considerà que el millor estudi era el que es feia apropant-se a la comprensió de l'edifici. Per això, s'havia de copiar, dibuixar i gravar, però també calia participar directament en els descobriments arqueològics i en la recerca de les seves reconstruccions com a hàbitat. Antoni Celles, a través del seu

²⁰⁰³ Bassegoda 1974, 34; Alcolea 1987, 149, i Gallego 1987, 234.

professor Silvestre Pérez i de la seva col·laboració amb l'arqueòleg Pedro José Márquez, així ho va entendre i practicar, i més tard va aportar als seus deixebles aquest mètode d'estudi fent-los treballar en projectes reals: en cases barcelonines i en excavacions arqueològiques.

Tot i així, insistí decisivament en l'assoliment d'una formació teòrica que els permetés afrontar qualsevol problema arquitectònic que se'ls presentés. Antoni Celles, talment com Azara, pretenia que els seus deixebles fossin capaços d'assumir qualsevol obra. Encara que l'arquitecte lleidatà no va estar sota la protecció del diplomàtic, rebé el seu esperit neoclàssic a través de la formació a la Real Academia de San Fernando, junt amb els acadèmics que havien gaudit de l'ambient cultural romà proper al mecenes. Especialment fou el seu professor Silvestre Pérez qui més el va influir. Així mateix, fou a Roma on trobà el llegat de relacions artístiques i culturals d'Azara, el qual encara es mantenia vigent a primers del segle XIX. Per això, preferí la classicitat de les fonts arqueològiques a l'elaboració i repetició de formes clàssiques defensades i practicades pels acadèmics. No obstant això, fent de professor d'arquitectura a Barcelona Celles comprovà que la seva docència havia de partir de zero, ja que els seus alumnes estaven poc preparats. Aquest fou el motiu pel qual aplicà el rigor de l'ortodòxia acadèmica, a fi de proporcionar la base necessària que permetria el desenvolupament de l'arquitectura. Així, el lleidatà recollia l'esperit estètic i disciplinari que es va viure al final del segle XVIII a l'entorn cultural del diplomàtic i mecenes de les arts i el va transmetre a les seves classes. Els primers anys de docència, Celles hagué d'instruir els deixebles en el més essencial. Per començar havien d'estudiar en classes comunes a altres disciplines, més endavant, a mesura que anaven desvetllant les seves inclinacions i habilitats, els alumnes passaven a classes més avançades i especialitzades.

El resultat fou que Antoni Celles continuà dins de les idees estètiques classicistes d'Azara i fou el seu successor en la disciplina docent d'arquitectura a Catalunya en el segle XIX, Josep Casademunt, l'introductor de la tècnica racional de l'arquitecte francès Jean Nicolas Louis Durand, només possible després d'haver rebut una formació acadèmica. Així, Catalunya entrava de ple en l'avantguarda constructiva europea, tot i que en la praxi serà tardana.

L'arquitectura acadèmica, justament, donarà el pas decisiu cap a l'arquitectura neoclàssica quan s'aplicaren d'una manera racional les idees il·lustrades, especialment quan seguiren el camí del bon gust més pur basat en models de l'Antiguitat clàssica. Azara intercedí en l'edició de nombrosos tractats. Aquesta aproximació científica als

models clàssics permeté la transformació de la ciutat a través del coneixement de les necessitats i la introducció d'una funcionalitat edificativa més respectuosa amb el seu entorn. El nou concepte arquitectònic transcendí el seu aspecte extern basat en ritmes i ordres propis dels acadèmics, i tingué en compte l'ús del sòl, les condicions sanitàries, els traçat dels carrers, l'habitabilitat, l'altura dels edificis d'acord amb l'amplada del carrer i la relació amb altres cases veïnes. Sorgí el model d'edifici que feia visible a l'exterior la funcionalitat de la casa. Aquesta tipologia arquitectònica s'estengué per les ciutats i les poblacions catalanes com una manera d'ordenar la comunitat no tan sols basada en la pràctica exclusiva de dotar la façana d'elements clàssics.

Talment com succeí en altres disciplines, la recerca i l'estudi del món clàssic es transformà i s'adaptà al romanticisme: la idea era preservar i localitzar els vestigis gòtics a Catalunya. L'objectiu d'aquest nou corrent estilístic era posar en relleu el moment més esplendorós de la seva història, com havia passat a Itàlia, abans que en el retrobament de l'Antiguitat clàssica, que sempre hi havia estat present, en la seva depuració formal.

Així, hem pogut apreciar com la tasca i la influència en les arts de l'ambaixador d'Espanya davant la Santa Seu, José Nicolás de Azara, no es limità als qui van estar al seu costat, sinó que les seves idees perduraren durant molt de temps, ja que creà un carenat estilístic que arribà fins al neoclassicisme tardà de les darreries del segle XIX i a moltes petites ciutats i poblacions de Catalunya com ara Agramunt, Tortosa, Reus, Tarragona, Figueres, Girona, Arenys de Mar i Vilanova i la Geltrú, entre altres.

2. La renovació estètica en l'escultura catalana

La renovació estètica en l'escultura catalana al final del segle XVIII i a l'inici del XIX, a diferència del que succeí en l'arquitectura, la pintura i el gravat, fou exclusivament d'influència italiana. La Ciutat Eterna era el centre de les col·leccions més importants d'antiguitats grecoromanes perquè comptava amb artistes i erudits especialitzats en l'antiquària i hi havia nombrosos tallers de restauració, per tant, Roma es convertí en el focus d'aprenentatge escultòric més important. Azara, com a protector de les arts, s'implicà i participà en aquestes activitats artístiques a més de vetllar pel benestar dels seus pensionats. Es preocupà per la seva formació, els donà directrius acadèmiques i els recomanà.

A Catalunya hem detectat quatre vies d'influència romana en les quals Azara va incidir per introduir el concepte del que s'entenia per bon gust. La primera, a la Seu Nova de Lleida, a través de l'escultor Juan Adán (1776-1782),²⁰⁰⁴ la segona, amb els enviaments a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona de tota una sèrie de gravats, dibuixos, guixos i emmotllats, còpies de les millors col·leccions (1775-1815);²⁰⁰⁵ la tercera la proporcionà el mateix ambient il·lustrat d'Azara, al qual pogueren accedir els artistes catalans Joan Enrich (1776-1777) i Jaume Folch (1778-1786) i, sobretot, els primers escultors pensionats per la Junta de Comerç sota la seva protecció, Francesc Bover i Manuel Oliver (1790-1796), i la quarta i última a través de la introducció del pensionat Damià Campeny en l'ambient cultural llegat pel nostre promotor de les arts (1797-1815). Tots aquests escultors s'impregnaren del classicisme imperant a Itàlia, ideal estètic que dugueren a Catalunya. Així, la formació d'aquests artistes i els models tramesos contribuïren a l'evolució escultòrica en el nostre país, des de la classicitat amb forta influència berniniana, passant per la rigidesa acadèmica fins arribar a assolir plenament el neoclassicisme.

²⁰⁰⁴ Sobre el pas d'Adán per la Seu lleidatana vam presentar un avançament a García Portugués 2003, 629-650.

²⁰⁰⁵ Tema que hem desenvolupat en el subcapítol dedicat als models en la part II d'aquest treball.

2.1. Juan Adán i José Nicolás de Azara

Juan Adán anà a Roma amb l'ànim de perfeccionar el seu art i obtenir el reconeixement com a artista.²⁰⁰⁶ El seu viatge coincidiria amb el nomenament d'Azara com a agent de precs, per aquest motiu s'ha apuntat que compartiren el trajecte i, el mes de gener de 1766, arribaren tots dos a la ciutat.²⁰⁰⁷

Anys més tard, el 1797, l'escultor proporcionava a la Real Academia de San Fernando una *Relación* o *Memorial* de la seva obra amb l'objectiu d'aconseguir la plaça de director en aquesta disciplina:

« ... la estatua de S.ⁿ Juan Evang.^{ta} por el original de Rusconi, otra de Leda, otra el grupo llamado la Lucha de Florencia, otro del Moyses del Michael Angel, otra del famoso bajo relieve de Angelo de Rossi, otra del Marcia pendiente del Arbol, otra del famoso grupo colosal de Priamo, y Hector, y de su invencion remitto el bajo relieve de Ticio encadenado, y el grupo de Cristo muerto en brazos de la Virgen; todas estas obras existen en poder de la Academia con mas de 24 divujos de figuras por el Natural y de estatuas antiguas». ²⁰⁰⁸



142. J. Adán, *Moisés* (1772). Exercici de pensionat. (RASf)

També en la llista del seus mèrits feia esment d'«haber sacado baciada del grupo de Primo y Hector, del Moyses, de la Leda, grupo de la Piedad, y el grande bajo relieve de Rosi á expensas de d.ⁿ Antonio Rafael Mens, y otros Profesores, que los quisieron tener^a sus estudios». ²⁰⁰⁹

Les fonts documentals de l'Acadèmia de Madrid corroboren les peces registrades en la *Relación* d'Adán i mencionen com a primer enviament el *San Juan Evangelista* en terra cuita datat del 24 de maig de 1767, treball que intenta ser fidel al model original de Camillo Rusconi de Sant Joan de Letrán. Les trameses que va fer com a pensionat foren contínues i regulars, fins a la darrera de l'1 d'octubre de 1775, en la qual es feia palesa la seva preferència per models de l'Antiguitat clàssica, entre els quals hi havia el *Faune dels címbals* o ballari de Florència, tret d'un guix que va fer buidar Mengs.²⁰¹⁰ Aquesta

²⁰⁰⁶ Pardo Canalís 1951, 159

²⁰⁰⁷ Pardo Canalís 1957, 12

²⁰⁰⁸ *Relación* datada del 24 de març de 1797, ARASF, arm.1, llig. 41; transcrita per Pardo Canalís 1951, doc. núm. 5, 162-165.

²⁰⁰⁹ *Ibidem.*, n. anterior.

²⁰¹⁰ La Junta ordinària de l'Acadèmia de Madrid de 7/8/1768 manifestava haver rebut d'Adán el dibuix del *Gladiador combatent*, un *Cap de Bacus* antic i sis figures. La Junta de 10/11/1771, un *Prometeu* de la seva invenció en guix; una còpia en terra cuita del *Marsies* de Villa Mèdicis; un baix relleu en terra cuita del *Sepulcre d'Alexandre VIII* d'Angelo Rossi, sis figures d'acadèmia, dos àngels en estuc per a l'església de *San Giacomo degli Spagnoli* i, per últim, el *Faune dels címbals* o ballari de Florència. El 5/9/1773, Francisco Preciado notificava a l'Acadèmia la tramesa des de Roma del grup en terra cuita fet a partir

vinculació entre el pintor i l'escultor constitueix un primer testimoni que Adán va pertànyer al cercle cultural d'Azara.

De tota la documentació s'extreu la implicació de Mengs i altres professors, no identificats, per patrocinar el buidatge de peces, així com de l'entrada a l'Acadèmia de Madrid d'un bon nombre de dibuixos de figures del natural i d'estàtues antigues amb l'objecte de ser utilitzades en la praxi docent. Un altre fet significatiu que cal ressaltar fou la tramesa d'Adán de la *Pietat* (1774), la qual probablement serví de model per al grup de *Nuestra Señora de las Angustias* (1791) per a l'església del Real Colegio de Escuelas Pías de San Fernando de Madrid. Així mateix, responia estilísticament al retaule desaparegut de la capella de la *Pietat* de la Seu Nova de Lleida (1777-1781);²⁰¹¹ a la composició quasi idèntica del *Grup de les Angústies* de la catedral de Màlaga, i a la denominada *Dolorosa* de l'església de Nuestra Señora de las Angustias a Granada.²⁰¹² Tots aquests són exemples d'un model que seguia les pautes classicistes d'Annibale Carracci i dels seus deixebles de l'Acadèmia bolonyesa, el qual s'estenia en un radi molt extens de territori espanyol i influïa en altres disciplines artístiques.

Del conjunt d'obres realitzades per Adán a Roma, es desprèn una certa inclinació pels temes clàssics de l'Antiguitat i pels artistes renaixentistes i moderns, pel fet de prendre com a models els originals de Miquel Àngel, Camillo Rusconi i d'altres, escultors que Azara recomanà estudiar.

El grup de *Príam i Hèctor* (1775) és una prova més de la incidència d'aquest ambient estètic a l'entorn del diplomàtic i protector de les arts en l'obra dels artistes. El referent d'Adán fou l'escultura de Vincenzo Pacetti, *Aquil·les i Penteseia*, guanyadora del primer premi Balestra (1773), justament quan Azara fou nomenat acadèmic d'honor de l'Accademia di San Luca. La seva execució coincidí amb un període en què es tendia cap a una preferència temàtica per l'Antiguitat grega en detriment dels temes bíblics en els concursos.²⁰¹³

d'un guix buidat de l'original antic de Florència, copiat pel pensionat. El 9/10/1774 la Junta ordinària constatava haver rebut una *Pietat* i sis figures amb les quals l'escultor sol·licitava ser nomenat acadèmic de mèrit, titulació que se li atorgà el 6/11/1774. L'1/10/1775 envià altres treballs: en terra cuita una *Leda* antiga, una còpia en guix del *Moisès* de Miquel Àngel i quatre figures més. Totes aquestes obres foren enviades a Madrid junt amb 24 dibuixos de figures del natural i d'estàtues antigues. Consulteu Pardo Canalís 1951, 26 i 174, i Pardo Canalís 1957, 37-39.

Tenim notícies d'altres obres de l'escultor que restaren a Roma: les imatges de *Sant Pere Arbués* i *Santa Isabel de Portugal* per a l'església de Montserrat, uns nens i querubins per a l'església de *San Giacomo degli Spagnoli* i per a alguns anglesos *dilettanti*; el bust del *Cardenal Francisco Solís Folch* i altres peces anaren a Sevilla. Pardo Canalís 1951, núm. 5, *Relación*, 35 i 174.

²⁰¹¹ Hipòtesi plantejada per Pardo Canalís 1951, 3 i 28.

²⁰¹² La relació de les quatre pietats correspon a l'estudi de Pardo Canalís 1957, 40-43 i 51.

²⁰¹³ Les característiques formals del grup de Pacetti i d'Adán i els models en els quals s'emmirallaren els hem desenvolupat en el capítol dedicat a la bellesa de la nuesa del cos en la representació de gladiadors i lluitadors en la part II d'aquest treball.

L'estil artístic de Juan Adán quan arribà a Lleida (1776) estava en la línia formal que hem denominat *berninià temperat*, per tant manifestem el nostre desacord en la teoria segons la qual l'escultor estava fora de les tendències del moment i no es mantenia atent a assumir les noves propostes estètiques. Especialment quan l'escultor aragonès és comparat amb Antonio Canova i s'afirma que el venecià «*ja havia trencat amb el corrent berninià per produir obres d'un formalisme i conceptualisme plenament inserits dins el nou estil*».²⁰¹⁴ Canova no arribà a Roma fins a l'any 1779 i en la seva primera obra d'envergadura, el *Monument a Climent XIV* (1783-1787), encara s'aprecia una forta influència de Bernini. Per això considerem que Juan Adán estava dins l'avantguarda artística tendent a apaivagar els ritmes de les formes berninianes, en la mateixa línia que l'escultor venecià experimentà en els seus inicis abans de ser plenament neoclàssic.

Azara recomanà l'escultor aragonès molt favorablement per tal que aquest obtingués el títol d'acadèmic de mèrit.²⁰¹⁵ Viatjà a Madrid (1774-1776) i assistí a l'acte, celebrat el 8 de gener de 1775 en la Real Academia de San Fernando, per prendre possessió del seu títol d'acadèmic d'honor, atorgat el 31 de desembre de 1774. Durant la recepció aprofità l'ocasió per manifestar als presents les bones qualitats de l'artista i la necessitat que romangués a Roma durant més temps per acabar de perfeccionar-se. L'Acadèmia acceptà la seva proposta i l'escultor aconseguí un ajut econòmic i una pròrroga de la seva pensió.²⁰¹⁶

La relació d'Azara i Adán devia ser més estreta del que documentalment s'ha testimoniat, encara més si tenim en compte per una part el bagatge cultural de l'escultor i per altra la vinculació protectora del nostre mecenes amb els artistes i els erudits espanyols. Confluïren diversos aspectes en aquest relatiu mutisme històric. Una de les causes la podem trobar en el fet que ja hi havia un director protector dels pensionats, Francisco Preciado de la Vega,²⁰¹⁷ i l'altra té a veure amb els inicis polítics del

²⁰¹⁴ Triadó 1998, 107.

²⁰¹⁵ Consta documentalment la carta del 16/11/1774 del marquès de Grimaldi al secretari de la Real Academia de San Fernando, Ignacio de Hermosilla: «*Tengo por mui justa y correspondiente la distincion que la Academia de S. Fernando hà dispensado à D.ⁿ Juan Adán, creandole Academico de merito, segun lo avisà V.S. en papel de 8 del corriente. De este Profesor hà dado mui favorables informes D.ⁿ Joseph Nicolas de Azara, expresando havia adquirido credito en Roma por su aplicación, y talento, que prometen mucho*». AEESS, llig. 598, f.598; transcrita per Jordán 1995, doc. 22, 542-542, i García Portugués 2000-I, doc. 6, 130.

²⁰¹⁶ Pardo Canalís 1957, 16

²⁰¹⁷ S'encarrega dels enviaments d'Adán a l'Acadèmia de San Fernando de 4/10/1767, acompanyats d'informes favorables de l'escultor. Pardo Canalís 1957, 13.

diplomàtic, quan el ministre Tomás Azpuru (1772),²⁰¹⁸ declarat enemic d'Azara,²⁰¹⁹ sempre tractà d'excloure'l, sense aconseguir-ho, dels esdeveniments més importants.²⁰²⁰

Així, l'apropament d'Adán al cercle cultural del diplomàtic es posa de relleu en alguns fets concrets, a part dels documentalment assenyalats com a mediador amb la Real Academia de San Fernando. Adán obtenia el títol d'acadèmic de mèrit de l'Accademia di San Luca el 7 de gener de 1775, dos anys després que Azara rebés el nomenament d'acadèmic d'honor. Només per fer-nos una idea de l'ambient còmode i favorable que vivien els espanyols en l'Acadèmia romana, ressaltem que a l'acte d'atorgament del títol d'Azara hi estaven presents els seus amics Antonio von Maron, Carlo Giuseppe Ratti i Francisco Preciado, entre altres.²⁰²¹ Aquest bon ambient explicaria l'accés d'Adán a la realització d'uns buidatges escultòrics i baix relleus de models facilitats per Mengs i altres professors, i la posterior execució del grup *Príam i Hèctor* (1775), de clares concomitàncies compositives amb l'obra guanyadora del premi Balestra de 1773, abans esmentada.

Tot i així, per evitar errades, volem aclarir una dada falsa. L'escultor, amb l'objectiu d'obtenir la plaça de director d'escultura de l'Acadèmia de San Fernando, va incloure en la *Relación* (1797) que havia assolit el grau d'acadèmic i la plaça de director a l'Accademia di San Luca. Aquest darrer nomenament no és cert, perquè no consta en l'Arxiu de l'Acadèmia romana.²⁰²²

²⁰¹⁸ Adán aconseguia ser pensionat gràcies a la protecció que li atorgà Azpuru per recomanar-lo al secretari i al viceprotector de l'Acadèmia de Madrid, el 4 de juny de 1767. Pardo Canalís 1957, 13. No obstant això, hem de tenir present que aquesta era una de les tasques encomanades com a representant del Rei davant la Santa Seu. També s'apunta el fet que eren *paisanos*, ja que Adán havia nascut a Tarazona i Azpuru fou tresorer de la Seu de Tarazona, abans que per la seva voluntat altruista o de mecenatge. Pardo Canalís 1957, 14, i Camón-Morales-Valdivieso 1984, 409-410.

²⁰¹⁹ Azara 1768-80, 33 i 40, cartes d'Azara a Roda de 24/3/1768 i 31/3/1768.

²⁰²⁰ Com a agent de precs, Azara difícilment podia realitzar una gestió protectora davant de S.M., perquè era competència de l'ambaixador. Llavors representava el Rei en aspectes relacionats amb el Papa, tasca que consistia a resoldre els problemes burocràtics dels afers eclesiàstics.

Tot canvià quan va ser nomenat ambaixador José Moñino (futur comte de Floridablanca), que confià plenament en el nostre promotor de les arts. Aquest fet li significà un guany qualitatiu en influències i poder, i el seu reconeixement com a estratègia i *dilettanti* de les arts.

Posteriorment, quan Floridablanca passà a ser secretari d'Estat, el succeí en el càrrec diplomàtic un antic amic d'Azara, el marquès de Grimaldi (1777), que li delegà tots els afers i responsabilitats. Aquestes funcions es veuran ampliades l'any 1784, quan Azara oficialment va prendre possessió del càrrec d'ambaixador.

²⁰²¹ AASL, núm. 53, f.34 (2/5/1773); transcrit per Jordán 1995, doc. 20, 540, i García Portugués 2000-I, doc. 4.

2.1.1. L'escultor aragonès a la Seu Nova de Lleida

Un dels punts d'entrada de la renovació estètica escultòrica a Catalunya vers postulats classicistes cal situar-la en la Seu Nova de Lleida quan, l'any 1776, Juan Adán arribà a aquesta ciutat procedent de Roma. L'escultor fou enviat a Lleida per sol·licitud expressa del bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo per realitzar diversos altars en la nova Seu. La carta enviada pel marquès de Grimaldi al comte de Floridablanca,²⁰²³ de 6 de febrer de 1776, deia: «*Con esta fecha paso á la academia de las Artes el Memorial del Escultor Dn. Juan Adán en que solicita alguna Ayuda de Costa para emprender su viaje á España á donde le llama el Encargo que el Obispo de Lerida le ha confiado de executar varios Altares en aquella Catedral*».²⁰²⁴ Amb aquestes paraules se certifica que la intervenció d'Adán fou a expenses de l'erari. També n'és un altre testimoni l'agraïment de l'escultor al comte de Floridablanca per l'ajut proporcionat per l'Estat per haver sufragat les despeses del seu viatge de tornada a Espanya.²⁰²⁵



143. Ll. Bonifàs, *Sant Lluç*, detall del cor lleidatà (1774-1779).

Dos anys abans, el capítol de la Seu lleidatana havia encarregat a l'escultor Lluís Bonifàs l'obra del cor i la traça de dos retaules. Bonifàs procedia del taller fundat pel seu besavi a Valls i havia assolit un gran èxit per la seva escultura barroca molt personalitzada, impregnada de delicadesa i elegància, la qual es fa palesa en els més de cent alts relleus que realitzà pel cor de la Seu.²⁰²⁶

L'arribada de Juan Adán, escultor de renom amb prestigi acadèmic italià, significà un canvi de l'orientació estilística de

²⁰²² AASL, vol. 53, 57; Tormo 1942, II, 192; Pardo Canalís 1951, 164 i Pardo Canalís 1957, 16.

²⁰²³ El marquès de Grimaldi era llavors protector de l'Academia i primer secretari d'Estat, i el comte de Floridablanca, l'ambaixador d'Espanya davant la Santa Seu.

²⁰²⁴ AEES, llig. 225, Reials ordres de 1776; carta transcrita per Pardo Canalís 1957, 17.

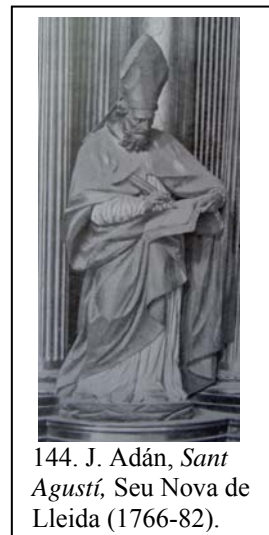
²⁰²⁵ AEES, llig. 347, 28/2/1776 i ARASF, Actes de la Junta particular de 14/4/1776; mencionades per Pardo Canalís 1957, 18. Enrique Pardo Canalís (Pardo Canalís 1951, 3) prèviament ja havia desmentit que Adán anés a Lleida i demanés condescendència caritativa al bisbe, tal com deia Martinell, 1948 (es basà en els estudis de Ponz 1772-94 i Piferrer-Pi i Margall 1884, vol. II). Tot i que, quan Adán arribà a Lleida, el capítol hagué de decidir quina obra li encarregaria. Probablement aquesta deliberació fou el document que es prestà a la confusió. ACL, *Deliberacions* de 1776 a 1780, fol. 20 v., de 21 de maig de 1776. Puig-Yeguas 2006.

²⁰²⁶ Vegeu les característiques formals del cor descrites per Martinell 1926, 107-108.

L'excepcionalitat d'aquest escultor barroc es palesa en la capacitat d'adaptació i de transformació del seu estil. L'any 1763 presentava a la Real Academia de Sant Fernando un *Sant Sebastià amb les matrones Irene i Lucil·la* més clàssic, única via per ser admès com a acadèmic de mèrit. El resultat és molt proper als models acadèmics que s'imposaven a Madrid, adaptació que demostra el seu avantguardisme, que abandona per seguir el seu estil barroc tan apreciat pels seus comitents. Aquest canvi estilístic en l'obra és també una prova de les normes que s'imposaven, les quals capgiraren el gust de l'època vers models clàssics, segons el plantejament de Triadó 1984, 135. Així mateix, s'ha d'afegir la capacitat de Lluís Bonifàs per esculpir un mateix tema en diverses versions i elements expressius, tant dins la tradició barroca com amb postulats pròxims al neoclassicisme. Azcue 1992, I, 581.

l'escultura. El 21 de maig de 1776, el capítol li proposava la realització del *Retaule de les Ànimes* (1777), tot i que els dissenys foren de Lluís Bonifàs.²⁰²⁷

Així, a la Seu confluïren dues tendències: l'una representada per Lluís Bonifàs, escultor hàbil, barroc i d'expressió gràcil, encara que a Lleida fou més acadèmic que barroc, i l'altra per Juan Adán, de cànons més classicistes, on s'aprecia la influència berniniana en la composició i els ritmes formals, però temperats per l'aplicació del nou gust que rebutjava l'exageració de les formes barroques. Aquest estil agradà el bisbe Ferragudo, el qual es convertí en el protector del nouvingut.²⁰²⁸ Per tant, la Seu fou un dels llocs on el barroc tradicional de l'època donà pas a l'aplicació de les normes clàssiques del bon gust apreses a Roma. No obstant això, en un estudi més ampli es percep que la transformació fou poc notòria, ja que l'apaivagà el fort barroquisme existent. Només fou una pinzellada estètica preparatòria del que, amb el temps, culminaria en un canvi estilístic.



144. J. Adán, *Sant Agustí*, Seu Nova de Lleida (1766-82).

Un fet que demostra la preferència del bisbe de la Seu per la nova escultura fou la substitució del retaule de l'oratori al Palau Episcopal (1775) de Lluís Bonifàs per un nou retaule d'un estil que fa pensar en la mà d'Adán.²⁰²⁹ Davant l'actitud del capítol, favorable a l'escultor aragonès, no és estrany que Francesc Bonifàs, germà de Lluís, preferís el nou corrent i el seguís amb entusiasme, motiu pel qual se li van encomanar tres retaules més.²⁰³⁰ Un altre fet que encaminà Francesc Bonifàs a seguir aquest nou camí, fou que, un cop el seu germà va finalitzar el seu magnífic treball en el cor, el capítol no li encarregà cap més obra (1779), ja que s'inclinava per la nova estètica portada per Adán.

Segons el nostre parer, arran del seu pas per Lleida l'escultor barroc Lluís Bonifàs introduí algun canvi d'orientació més classicista en posteriors realitzacions, com un acte de renovació i assimilació del nou concepte de bellesa. Probablement, considerà essencial adaptar el seu estil per poder continuar agradant tant a la tradicional barroca

²⁰²⁷ Tot i que fou obra d'Adán el disseny fou de Lluís Bonifàs, i en la seva fàbrica s'hi van utilitzar restes d'antics retaules procedents de la Seu Vella. Sembla ser que el capítol deliberà i proposà aquesta feina a Adán. ACL, *Deliberacions de 1776 a 1780*, fol. 20 v, de 21 de maig de 1776. Consulteu Puig-Yeguas 2006, 2.

²⁰²⁸ Cèsar Martinell esmenta la protecció del bisbe Ferragudo envers Juan Adán. Martinell 1921, 21-33.

²⁰²⁹ Antonio Ponz li atribueix: «*Son también de don Juan Adán la arquitectura y escultura de dos retablos dentro del palacio episcopal, todo el retablo mayor [dedicat a la Immaculada] de las monjas de Santa Clara, y en el convento de San Francisco hay de su mano una estatua de San Antonio sobre un trono de nubes*». Ponz 1772-94, carta VI, 1279, núm. 18, i Pardo Canalís 1951, 31-32.

²⁰³⁰ Hipòtesi establerta per Martinell 1921, 23-35.

demanda eclesiàstica com a comitents més avantguardistes. Aquest podria ser el motiu pel qual els seus santeristos posteriors deixen d'inspirar llàstima i no presenten violència, les seves doloroses mostren abans la tristesa que el dolor, i les seves mares de Déu són triomfadores.²⁰³¹ Sembla ser que on més es detecta la seva influència classicista fou en els retaules de gran mida, en els quals desplegà un gran esforç per la simplicitat, per exemple en els de les Borges Blanques, equilibrats i ben resolts, i els de l'ermita del Remei a Alcover.

El dibuix del projecte per al *Retaule de les Ànimes*, que havia d'acompanyar el sant sepulcre del difunt bisbe Miguel Geroni de Molina, mostra un Juan Adán que no es vol apartar de les normes arquitectòniques apreses a Roma, tot i que es basa en un disseny de Lluís Bonifàs.²⁰³² La sobrietat és molt evident en el centre de la part alta; en canvi, en les imatges laterals, el sant Miquel té una actitud i un moviment afí al barroc si no fos per alguns detalls i la tècnica aplicada, mentre que l'àngel custodi no té aquest caràcter tan accentuat, excepte en els plecs de la roba. Tot i així, es considera l'obra més classicista de les que va dur a terme a la Seu.²⁰³³

Molt diferent fou la seva creació per a la capella del *Sant Crist*, la qual no resol compositivament el conjunt, probablement per haver aprofitat el crist, la mare de Déu i el sant Joan de la Seu Antiga i ubicar les imatges en una fornícula poc adequada. El seu descontentament s'aprecia en la fredor expressiva de les escultures laterals de sant Joan de Nepomucé i de sant Raimon de Penyafort, les quals podrien haver estat executades per algun dels seus col·laboradors.

En la capella de la Immaculada s'aprecia el seu domini artístic, tant en l'escultura com en els elements arquitectònics. Les figures d'aquest retaule són considerades les més perfectes de la Seu.²⁰³⁴ Fou un projecte de 1778, poc temps després d'arribar de Roma, i pensem que encara estava influït pel que va viure en aquesta ciutat, per tant no es deixà arrossegar per la tradició de l'*horror vacui*. En realitat Adán no recuperà plenament l'esperit portat de Roma fins a establir-se a Madrid, on retrobarà el suport i la influència estètica del bon gust basada en l'Antiguitat clàssica, per tant un ambient estètic d'acord amb el que ja havia viscut junt amb Azara.

Més atraient estilísticament fou *La Pietat* (1777-1781) del retaule per a la capella del mateix nom, la qual respon a un model que va trametre a la Real Academia de San Fernando, l'any 1774, abans esmentada en relació amb les altres del escultor: la

²⁰³¹ Vegeu l'anàlisi formal de l'obra de Lluís Bonifàs a Martinell 1948.

²⁰³² Consulteu Puig-Yeguas 2006, 2.

²⁰³³ Martinell 1926, 220.

²⁰³⁴ Martinell 1926, 218.

del Real Colegio de Escuelas Pías de Madrid (1791) i la de la catedral de Màlaga i de Granada (s. XIX).²⁰³⁵



145, 146, 147 i 148. J. Adán, *La Pietat*, exercici de pensionat a Roma (1774) (RABASF); a la Seu Nova de Lleida (1777-1781); a les Escuelas Pías de Madrid (1791) i la Catedral de Màlaga (s.XIX).

La de la Seu Nova destacà per la solució segons la qual deixava el nínxol obert en la part alta del retaule per donar més potència a la unió trinitària. Les escultures són sòbries, en les que destaquen les carnacions, la postura de Jesús i la tristesa en la mirada de la mare de Déu, també són admirables els drapejats. Tot el conjunt respira naturalitat. Aquesta Pietat guarda paral·lelisme amb les solucions de la *Pietat* de Miquel Àngel i la d'Annibale Carracci²⁰³⁶ i els seus seguidors i deixebles bolonyesos.²⁰³⁷

Aquest model també el va fer servir el pintor i director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, Pere Pau Montaña, en l'església de la Mercè de finals del segle XVIII.²⁰³⁸ Totes s'emmarquen dins l'academicisme impulsat per l'Acadèmia de San Fernando, fet que delata la utilització dels mateixos cànons classicistes i com aquests confluïren a Catalunya a través dels artistes que visqueren el classicisme a Roma i dels dibuixos, emmotllats i gravats que foren enviats a l'Escola de Barcelona.

La composició de la solució que aplicà Adán en la capella de Nostra Senyora del Pilar en la Seu Nova recorda la de la *Pietat*. Flanquejada per columnes bessones de línia recta, contrasta amb la línia convexa de la base del retaule i el barroquisme de la part superior. La mare de Déu damunt d'un pilar probablement respon a un record del seu període d'aprenentatge a Saragossa.²⁰³⁹ Tot i que la intenció d'Adán era seguir els

²⁰³⁵ Sobre la *Pietat* malaguena la *Gaceta de Madrid* (1/5/1819, 7) publicità la venda de la làmina de la Senyora de les Angústies del rerecor de la catedral de Màlaga, dibuixada per Cosme d'Acuña a partir de l'obra d'Adán, la qual fou gravada per Blai Ametller. Notícia donada a conèixer a Pardo Canalís 1957,43.

²⁰³⁶ Recorda *La Pietà* d'Annibale Carracci, conservada en el Reial Museu Borbònic a Nàpols.

²⁰³⁷ Pardo Canalís 1957, 40-41; García Portugués 2003, 629-650, i Triadó 2004, 32.

²⁰³⁸ Triadó 2001, 137.

²⁰³⁹ La seva formació s'inicià en el taller de José Ramírez, autor d'un gran nombre d'escultures en les esglésies saragossanes. Entre els anys 1755 i 1765, Ramírez intervingué en la decoració de la capella del Pilar, per tant la participació d'Adán en aquesta capella és incerta. Consulteu aquest primer període formatiu d'Adán a Pardo Canalís 1951, 9-10.

postulats clàssics apresos a Itàlia s'aprecia com l'escultor se n'allunya i cau en la tradició barroca.

De la capella de sant Jaume podem dir que només el sant titular expressa vida i elegància, i s'intueix que les altres figures secundàries són obra d'altres artistes. El retaule ha perdut l'esplendor de les obres executades sota la direcció de l'escultor aragonès, les formes còncaves i convexes segurament obeïen a la demanda del comitent. Igualment succeí amb el retaule del beat Simó de Rojas i amb les capelles de sant Pau i sant Joan Baptista, acabades per altres escultors, i en les quals només les imatges dels sants responen a les traces d'Adán.²⁰⁴⁰

El pas de Juan Adán per la Seu Nova contribuí al fet que el capítol, l'any 1779, contractés el cunyat de l'escultor, l'orfebre Luigi Valadier (1726-1785), per realitzar tres àmfors amb les armes del bisbe. En la sol·licitud s'especificava que el bisbe no volia massa treballs en relleu, per aquest motiu l'argenter li envià un disseny basat en unes àmfors de la basílica Lateranense romana. En aquesta transacció intercedí Azara aconsellant el que calia fer per evitar que els corsaris s'apropriessin de les peces, així mateix es preocupà perquè finalment arribessin a Lleida el juliol de 1782.²⁰⁴¹ Aquestes obres són una prova més del ressò italià en el nostre país i del nou gust per la classicitat, pel qual es van començar a prioritzar les formes senzilles. Novament les relacions entre artistes i la presència del diplomàtic en tots els seus afers artístics tornen a ser un testimoni de l'ambient cultural en el qual es movia el promotor.

2.1.2. Els col·laboradors de l'escultor aragonès

Les fonts documentals mostren l'elevada intervenció d'Adán en la Seu (1776-1782). Segons el mateix escultor, foren 17 retaules, 52 estàtues i 17 medalles, amb nombrosos nens i querubins; les trones, les piles d'aigua beneïda i de bateig i la calaixera de la sagristia dels canonges;²⁰⁴² també una caixa de l'orgue al costat de l'epístola on figura Santa Cecília entre àngels i instruments musicals,²⁰⁴³ i també el rerecor i la balustrada superior. L'incendi de l'any 1782 destruï el grup central de l'altar

En la basílica del Pilar també hi col·laborà l'escultor Carles Salas, acadèmic de mèrit que executà un marbre per a l'altar de l'església de Santa Tecla de Tarragona, i el model en fang el regalà a l'Escola de Barcelona. LAJ, llibre núm. 5, 18/12/1775, 417. Triadó 1998, 107.

²⁰⁴⁰ Martinell 1926, 206 i 208; les dues escultures de sant Pau i sant Joan Baptista foren enviades des de Madrid, segons Pardo Canalís 1951 doc. III, 5, i Pardo Canalís 1957, 49.

²⁰⁴¹ Cèsar Martinell fou el primer a constatar la presència d'aquestes àmfors de Luigi Valadier en la Seu; Martinell 1926, 261. Enrique Pardo Canalís assenyala el parentiu de Juan Adán amb l'orfebre; Pardo Canalís 1957, 10. No obstant això, la transcripció de tota la documentació conservada als ACL i ADL, relacionada amb aquesta transacció, fou donada a conèixer per Puig-Yeguas 2006, 3-12.

²⁰⁴² *Relación* d'Adán (1797) donada a conèixer per Pardo Canalís 1951, doc. III, 5.

²⁰⁴³ Ponz 1772-94, carta VI, 1279, núm. 12-17.

major amb la *Assumpció de la Verge* i els *Doctors de l'església* a les petxines. Fou considerat culpable d'haver-ho provocar i fou empresonat. L'ajut del comte Floridablanca féu que el Rei suspengués l'arrest, i l'escultor aprofità per finalitzar la seva estada a Lleida, deixant inacabats alguns retaules.²⁰⁴⁴

La intervenció de col·laboradors és evident a través de l'anàlisi formal, participació que significarà un avanç en l'expansió del canvi estètic dins l'àmbit artístic català. La bibliografia corrobora que fou l'escultor qui projectà i dissenyà, i altres artífexs els que van portar a terme la realització material de les obres següents:

a) L'altar de la *Soledat* presenta una planta elíptica sostinguda per columnes. La imatge de la verge està flanquejada per àngels i té els atributs de la Passió. Els àngels estan tallats en fusta i pintats com si fossin de marbre. També hi ha quatre altarets a l'exterior del cor dedicats als sants Rafael i Anastasi i a les santes Magdalena i Bàrbara. En el seu *Viage de España* (1772-1794), Antonio Ponz atribueix a Adán totes aquests obres escultòriques,²⁰⁴⁵ mentre que l'historiador Cèsar Martinell creu que poden obeir a projectes de l'aragonès executats per Felip Saurí (1750?-1825).²⁰⁴⁶ Basa la seva hipòtesi en el testimoni del vicari de Seròs, mossèn Modest Camí, que estableix les similituds entre el *Sant Àngel* de l'església d'aquesta població, obra de Saurí, i el *Sant Rafael* de la Seu Nova.²⁰⁴⁷

Felip Saurí executà petites obres per les terres del Segrià, més com a imatger que com a escultor, com són la *Mare de Déu*, *Sant Domènec de Guzmán* i *Santa Caterina* per a l'església de la Mare de Déu del Roser de Lleida. Pel seu taller passà el futur arquitecte de l'Escola de Barcelona Antoni Celles.²⁰⁴⁸

En la caixa gran de l'orgue s'aprofitaren els bustos d'un apostolat conservat a l'orgue de la Seu Antiga i s'hi afegiren les figures del rei David, que conté una arpa i diversos angelets amb instruments musicals i partitures, obres executades per Felip Saurí i Bonaventura Corcelles (s.XVIII). La caixa petita de l'orgue, amb la imatge de santa Cecília envoltada d'àngels, fou de Juan Adán.²⁰⁴⁹

²⁰⁴⁴ Consulteu l'incident a Martinell 1926, 183-186; Pardo Canalís 1951, 29-31; Pardo Canalís 1957, 46-47, i Triadó 1984, 244.

²⁰⁴⁵ «En el trascoro es de dicho profesor, como lo demás que se ha referido, una especie de tabernáculo, donde está colocada Nuestra Señora de la Soledad, con ángeles mancebos y niños, que tiene instrumentos de la Pasión, y de su mano son otros cuatro altarcitos en los costados del mismo coro, donde representó diferentes santos». Ponz 1772-94, carta VI, 1279, núm. 15.

²⁰⁴⁶ Martinell 1926, 224-226, n. 57.

²⁰⁴⁷ Per finalitzar, afegia que el vicari tenia entès que els quatre altarets de la Seu eren de Saurí. La documentació localitzada en la col·lecció Martinell, el qual data de l'any 1790 aquest àngel custodi de la parròquia de Seròs. Triadó 1998, 108.

²⁰⁴⁸ *Boletín* 1846-1847, Rovira Trias, núm. 9, 1/8/1846, 139.

²⁰⁴⁹ En aquest cas Antonio Ponz diu que és de «su invención». Ponz 1772-94, carta VI, 1279, núm. 15, i Martinell 1926, 227-228.

b) En la província de Lleida una família d'escultors treballava en un taller conegut com a l'obrador Corcelles. A més de la participació de Bonaventura Corcelles en la caixa de l'orgue, el seu taller conservà un dibuix del grup de l'*Assumpta*, atribuït a Adán. Probablement reproduïa la imatge de la Mare de Déu asseguda damunt d'uns núvols sostinguts per àngels, que realitzà l'escultor aragonès i que no agradà els canonges perquè la Verge quedava mig oculta.²⁰⁵⁰ Després de l'incendi de 1782, el capítol encarregà el retaule a l'arquitecte Martín Rodríguez,²⁰⁵¹ el qual fou finalment realitzat l'any 1816 per Ramon Corcelles (1789-1849) i el dibuix d'Adán li serví de model. Tot i així, la representà agenollada per evitar el mal efecte òptic de l'anterior,²⁰⁵² i potencià les formes senzilles i correctes. Més endavant Corcelles la reproduí en la parròquia de Granadella a les Garrigues²⁰⁵³ i l'obrador aplicarà el dit model en diverses ocasions, de fet fou copiat íntegrament en l'altar major de l'església de Soleràs,²⁰⁵⁴ de manera que l'estil portat per Adán s'estengué per terres lleidatanes.

Sembla ser que l'escultor aragonès deixà molts dibuixos a Lleida quan marxà cap a Madrid, els quals foren guardats en l'obrador dels Corcelles.²⁰⁵⁵ Ramon Corcelles, el membre més destacat del llinatge d'escultors establerts a la Segarra, ha de ser considerat un punt de partida per futures recerques per poder ampliar així el camp d'influències, a més, s'ha d'afegir que fou gendre de Felip Saurí i l'hereu del seu taller en el Segrià, dues nissagues que havien treballat a la Seu de Lleida a darrers del segle XVIII.²⁰⁵⁶

c) L'escultor més important que estigué sota la direcció de Juan Adán fou l'esmentat Francesc Bonifàs.²⁰⁵⁷ El seu estil s'apropà a l'estètica de l'aragonès, però el fet d'haver-se quedat en terres tarragonines i de no haver accedit als privilegis d'anar a Roma o de viure en la Cort feren que la seva renovació estilística quedés restringida a la demanda d'obres eclesiàstiques. Es va moure en el cercle del canonge col·leccionista Ramon Foguet, considerat el precursor del grup que més endavant fundarà la Reial Societat Arqueològica de Tarragona (1844). Per encàrrec de l'eclesiàstic Henrique

²⁰⁵⁰ Formalment aquesta composició, amb petites variants, ha estat associada amb l'*Assumpció* de santa Maria del Mar (Fernández 2004, 582), una tipologia que no era nova en l'art català i que Joan Ramon Triadó considera que estava inspirada en models de l'Annibale Carracci (Triadó 1984, 174 i n. 170).

²⁰⁵¹ El mateix arquitecte que va estar sota la tutela d'Azara, nebot de l'arquitecte Ventura Rodríguez.

²⁰⁵² Pardo Canalís 1951, 31 i Pardo Canalís 1957, 47.

²⁰⁵³ En aquesta església Fèlix Sayas realitzà les escultures del retaule major, i Bonaventura Corcelles l'estructura arquitectònica. Consulteu *Alba daurada* 2006 (Maria Garganté), 326.

²⁰⁵⁴ Martinell 1926, 185 i 192.

²⁰⁵⁵ Martinell 1926, 184 i Pardo Canalís 1951, 29.

²⁰⁵⁶ Martinell 1963, 151; Triadó 1998, 108, i Subirachs 1998, 134. Discrepem d'aquest darrer estudi quan assenyala que les «obres escampades per diversos pobles de la comarca del Segrià, pertanyien de ple a l'art neoclàssic». Són obres acadèmiques en les quals encara es detecta un cert aire barroc, amortit per la ideologia clàssica que Juan Adán i Francesc Bonifàs van conferir a la Seu Nova de Lleida, i que Ramon Corcelles va saber absorbir i aplicar.

²⁰⁵⁷ Acadèmic de mèrit de San Fernando (1771) amb el baix relleu en alabastre de *Sant Carles Borromeu administrant el Viàtic a un malalt a l'Hospital de Milà*, abans d'anar a Lleida. Azcue 1994, 248-249.

Flórez, concertat per Foguet, Francesc Bonifàs aportà els dissenys que foren gravats i publicats en el volum XXIV de la seva monumental *España Sagrada* (1769), dedicada a les «*Antigüedades tarraconenses*». Entre els dibuixos de l'escultor figuraren *l'Amfiteatre*, el *Circ*, *l'Arc de Berà*, la *Torre dels Escipions* i el *Sarcòfag amb el rapte de Prosèrpina*, una activitat que dugué el seu esperit cap a formulacions clàssiques. Aquest concepte més classicista es pot observar en la seva obra en la Seu de Lleida, molt acadèmica i fugissera del barroc, però mancada de la gràcia de les obres del seu germà Lluís. En el relleu col·locat com a pedestal a *Sant Oleguer* en l'altar de la seu tarragonina dedicat al bisbe repoblador de la ciutat, l'escultor reconstruïa hipotèticament les muralles i altres edificis medievals aixecats sobre la ciutat romana.²⁰⁵⁸ Per tant, era lògica la bona sintonia estètica que s'establí entre Juan Adán i



149. F. Bonifàs, *Arc de Berà* (c. 1769).



150. F. Bonifàs, *Sant Oleguer* a la Seu de Tarragona (d. 1790).

Francesc Bonifàs, tot i que la relació entre els germans Bonifàs fou molt bona i treballaren amb dos tallers per abastar una zona més gran, també cal indicar que moltes ocasions Lluís traspassà algun dels seus encàrrecs al seu germà Francesc.²⁰⁵⁹

De la Seu són de la seva autoria els *Retaules de Sant Pelegrí*, *Sant Roc* i *Sant Isidre*. Són conjunts poc originals i mancats d'expressivitat, de composicions severes i elegants, però amb concessions barroques. El sant Roc i els sants metges Cosme i Damià que l'acompanyen destaquen pel seu realisme i domini naturalista, molt ben concebuts i executats. La datació de l'encàrrec del bisbe Ferragudo a Francesc Bonifàs del *Retaule de Sant Isidre* (1785)²⁰⁶⁰ situen els altres retaules després de la partida de Juan Adán cap a Madrid.

²⁰⁵⁸ Originàriament no era la base de *Sant Oleguer*, tal com ara està disposada en la catedral. Massó 2006.

²⁰⁵⁹ Consulteu la distribució dels encàrrecs dels dos germans i dels seus tallers en les diferents comarques catalanes. Mata-Balach 2006.

²⁰⁶⁰ Martinell 1926, 198, 212 i 214.



Per donar llum a aquesta idea de l'estil berninià apaivagat o de la recerca de solucions més classicistes enfront a realitzacions barroques, hem procedit a connectar el *Sant Roc* de Francesc Bonifàs i el *Sant Jaume* de Juan Adán en la Seu de Lleida i, per últim, el *Sant Longinos* de G. L. Bernini en Sant Pere Vaticà. La comparació d'aquestes tres obres mostra un crescendo en el ritme que va des de Bonifàs fins a Bernini, el qual se succeeix inversament en el temps de les seves execucions i demostra el canvi estilístic en la Seu lleidatana cap a fórmules més classicistes en detriment de les barroques. A aquestes tres figures hi hauríem d'afegir el *Sant Jaume* de Salvador Gurri per a la capella de Santa Eulàlia en la Seu de Lleida, peça que es pot comparar formalment amb el *Sant Roc* de Francesc Bonifàs.



L'empremta classicista de Francesc Bonifàs en la Seu de Lleida fou molt ben definida per Cèsar Martinell en la conferència llegida sota el patrocini de la Reial Societat d'Aqueologia en el Saló de Sessions de la Diputació de Tarragona, el 22 de juny de 1921:

*«No voldria enganyar-me al afirmar que a n'aquesta Seu nova de Lleida s'hi veu clarament la lluita dels gustos que imposàven les normes clàssiques per a desterrar les barroques. Tinc aquest per un dels llocs on el pas o la substitució és més marcada, i éssent els artistes com Bonifàs reflexe dels gustos de l'època, quasi sobra el dir que l'adaptació al medi ambient es fa necessària si es vol acompanyar l'obra artística de la fama anhelada».*²⁰⁶¹

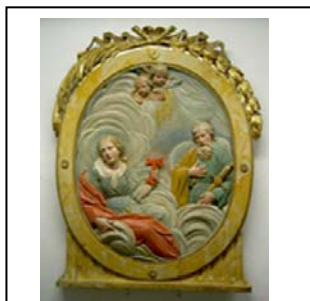
Bonifàs desenvolupà la seva activitat artística principalment pel Tarragonès, l'Alt i el Baix Camp, el Priorat i el Garraf. És formà en el taller escultòric de la seva

²⁰⁶¹ Martinell 1921, 57-58.

família a Valls, on conegué l'escultor barceloní Ramon Amadeu (1760-1762). Per aquest taller també passà Josep Barnoia (1766-1772) que ajudà els Bonifàs com a «*mancebo*».²⁰⁶² Tots dos, tant Amadeu com Barnoia, es relacionaren professionalment amb el pintor i arquitecte Joan Carles Panyó, el primer director de l'Escola de Dibuix d'Olot (1783) i de l'Escola de Girona (1790). Barnoia fou director de l'Escola gironina quan Panyó marxà cap Barcelona (1795), i aquest és un exemple dels vincles entre els artistes que anirem retrobant al llarg d'aquest treball.

La *Relació* enviada per Eulària, la filla de Francesc Bonifàs, a la Real Academia de San Fernando, el 20 d'agost de 1831, és la font principal que ens ha permès conèixer la trajectòria artística de l'escultor. En aquest document, a més de ser-hi esmentades les obres de la Seu de Lleida (1775-1785) i la tramesa a la Real Academia de San Fernando (1771) per obtenir el títol d'acadèmic, hi figura la *Verge dels Dolors* (1795) per a l'altar major de l'església dels carmelites de Vilanova i la Geltrú. La *Pietat* l'hauríem de comparar amb les que Juan Adán executà, especialment la de la Seu Nova a Lleida. Aquesta imatge fou descrita pel mercedari Fra Josep Anton Gari de la manera següent: «*de forma elegant i esbelta i exquisit de les labors que per tot arreu descollen, satisfà als intel·ligents i agrada a tothom... i el ser d'un mèrit poc comú*».²⁰⁶³ Aquests mots ens fa pensar en una execució poc barroca i molt adaptada al nou gust pel clàssic.

En la Seu tarragonina a més del *Sant Oleguer* realitzà el *Retaule de Sant Agustí*



155. F. Bonifàs, *Medalló a Santa Isabel* (s. XVIII).

per a la capella del Santíssim, dos medallons de santa Isabel per a una de les capelles del cor i el *Sant Miquel*, i possiblement el *Retaule de la Sang*. Altres obres figuren vinculades a l'escultor en diverses poblacions com ara Reus, Valls i Torredembarra, totes sense datar. Per tant, és necessari fer un estudi que actualitzi i catalogui l'obra d'aquest escultor a fi de trobar més nexos del seu estil amb la influència romana que s'anava endinsant a Catalunya, i distingir algunes

autories dubtoses i atribuïdes al seu germà Lluís i d'altres obres executades en aquestes contrades per Ramon Amadeu.²⁰⁶⁴

El pas de Francesc Bonifàs per la Seu Nova de Lleida i el fet que visqués en una ciutat activa per assumir el nou gust estètic basat en l'Antiguitat clàssica, rica en exemples arqueològics i resolta a difondre'ls, són dades suficients per entendre com es

²⁰⁶² Martinell 1948, 80.

²⁰⁶³ Tant la carta d'Eulària enviada a la Real Academia de San Fernando com les paraules de Fra Gari són transcrites per Cèsar Martinell en l'única i breu monografia que hi ha de l'escultor. Martinell 1921, 57-58.

²⁰⁶⁴ La publicació de les comunicacions presentades en les Jornades d'Història de l'Art de Catalunya, celebrades a Valls el mes de juny de 2006, vénen a pal·liar aquesta mancança, atès el gran nombre de recerques presentades sobre els dos germans vallencs.

produí l'evolució d'aquest escultor cap a formulacions que cercaven un classicisme més pur. Per això, en les seves obres del final del segle XVIII i l'inici del XIX trobem aspectes de calidesa en un temps dominat per la fredor acadèmica. De fet, són obres acadèmiques, correctes dins la manca d'inspiració, però de tant en tant despunten en gràcia i elegància, qualitats que conrearà el seu germà Lluís.

La influència estilística de Francesc Bonifàs s'estengué per terres tarragonines, però també transcendí, per això la seva obra fou relacionada amb la de l'escultor de Montblanc, Ramon Belart i Miquel (1789-1840), a principis del segle XIX.²⁰⁶⁵

També es menciona l'escultor Félix Sayas (1737-?) com a col·laborador d'Adán en la Seu lleidatana.²⁰⁶⁶ No gaire afortunat en les seves realitzacions, es coneix la seva intervenció en el retaule d'Albi (1788) i el projecte acadèmic per a l'altar de sant Vicenç de Pau a Barbastre.²⁰⁶⁷

D'una manera més o menys pronunciada, alguns d'aquests escultors s'afegiren i s'adaptaren a la nova tendència renovadora, mentre que d'altres continuaren dins la tradició barroca. La presència a Lleida de Juan Adán representa per a l'escultura catalana un primer impuls en l'acceptació i assimilació del canvi estètic que s'estava produint a Roma a l'entorn d'Azara, amb un Antonio Canova que estava a punt d'erigir-se en l'escultor més preuat d'Europa.

Posteriorment altres escultors intervingueren en la Seu Nova, els quals potser també es van deixar influir per l'estil portat per Adán des de Roma. Aquest fou el cas del tinent director d'escultura en l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, Salvador Gurri. El professor estava al corrent del gust acadèmic pel dirigisme de la Real



156. S. Gurri,
Aiguamanil (1801).

Academia de San Fernando i per la constant influència de models que arribaven d'Itàlia, emmotllats, dibuixos i gravats tramesos per Azara, tot i que els encàrrecs provinents la majoria d'entitats religioses condicionaren el seu estil amb solucions barroques pròpies de la imatgeria. Per aquest motiu, tenen molta importància les obres de Gurri realitzades en la Seu Nova de Lleida, en especial el seu *Aiguamanil* (1801), obra considerada neoclàssica i una de les joies de la catedral. En realitat l'arquitectura és neoclàssica perquè, a l'interior, l'àngel presenta una solució formal propera a la línia de Juan Adán d'estil berninià temperat, qualificat de classicisme

²⁰⁶⁵ Tema al qual tornarem més endavant per descobrir la influència de l'ambient estètic romà d'Azara de manera indirecta en aquest escultor.

²⁰⁶⁶ Concretament està documentada la seva intervenció en l'acabament del retaule de sant Joan i Sant Pau, a excepció de les figures obra de Juan Adán. ACL, *Deliberaciones* de 1786 a 1792. *Alba daurada* 2006 (Maria Garganté), 326.

²⁰⁶⁷ Triadó 1984, 244; Triadó 1998, 106, i *Alba daurada* 2006 (Maria Garganté), 324-328.

acadèmic.²⁰⁶⁸ L'escultor es caracteritzà pel seu eclecticisme formal, més aviat barroc en obres elaborades en talla, mentre que en marbre s'adaptà plenament a les últimes tendències.

Dins d'aquest renovador corrent plàstic introduït per Adán a Lleida, hem inclòs l'estatuària religiosa de Jaume Padró Cots (1720-1803).²⁰⁶⁹ Aquest escultor i arquitecte realitzà uns conjunts escultòrics escenogràfics que partien del barroc, s'insertien en la normativa acadèmica i finalment arribaven a formulacions més classicistes. En són un exemple el barroquisme teatral del retaule de la capella de la Universitat de Cervera (1780-1985), amb diferents ritmes i contrallums potenciadors del sentit ascensional de l'Assumpció i sobretot pels àngels de marbre d'una clara influència berniniana. Poc a poc Padró transformà el seu llenguatge escultòric cap a un estil més clàssic, segurament influït per la fama que assoliren arreu de Catalunya les obres realitzades a Lleida. Aquest canvi es detecta en l'altar de la cripta de la seu de Manresa, on es veneraven les relíquies dels sants Màrtirs (1781); en la Mare de Déu dels Dolors (1784) i en el sant Francesc Xavier per al *Retaule de la Puríssima* (1788) de Sant Martí de Maldà; en el retaule major amb les imatges de la Mare de Déu, sant Pere d'Alcàntara i sant Jaume Apòstol per a l'ermita de la Bovera a Guimerà, i finalment en el *Retaule del Santíssim Misteri* de Cervera, considerada l'obra de Padró més digna de l'estil classicista introduït per l'escultor aragonès.²⁰⁷⁰

La Seu Nova de Lleida es beneficià de la renovació estètica portada de Roma per Juan Adán. L'escultor influí els seus col·laboradors i posteriors artistes que anaren a terres lleidatanes, els quals s'impregnaren d'aquest nou aire que hem denominat berninià temperat. Així, l'escultura catalana preparava el camí per evolucionar i assimilar les fórmules classicistes més pures, d'acord amb el bon gust basat en l'Antiguitat clàssica que es vivia a l'entorn cultural romà de José Nicolás de Azara.

L'any 1797 l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona comprava una sèrie de models: el *Gladiador*, el *Laocoont* i un *Cap d'Alexandre*.²⁰⁷¹ Tot fa pensar que aquests models podien obeir a una venda d'Adán, perquè casualment eren les típiques escultures

²⁰⁶⁸ Martinell 1926, 234-238. Joan Ramon Triadó considera que Salvador Gurri és un artista acadèmic amb una forta influència barroca, i justament fou a Lleida on realitzà la seva obra d'esperit més neoclàssic, Triadó 1984, 244. També qualificada de protoneoclàssica, perquè el veritable neoclassicisme en escultura no arribà fins a Damià Campeny, segons Triadó 1998, 113. Consulteu l'eclecticisme de l'escultor Gurri a Fernández Banqué 2003, 447-459.

²⁰⁶⁹ Padró fou un altre dels escultors que disposava d'un taller familiar, ubicat a Manresa. Dins d'aquest obrador hi trobem el seu fill, Tomàs Padró i Marot (1778-1827), i el seu nebot Jaume Padró i Quer, els quals destacaren pel *Retaule del santuari de Santa Maria* de Joncadella (1807), a principis del segle XIX, encara dins la tradició barroca. Aquests escultors no s'han de confondre amb Ramon Padró Pijoan (1809-1886), deixeble de Damià Campeny i d'estil neoclàssic. Triadó 1998, 134.

²⁰⁷⁰ Valoració de Cèsar Martinell recollida per Triadó 1998, 111.

utilitzades per a l'aprenentatge en les acadèmies i escoles, i les més recomanades per assolir una bona formació segons el criteri marcat per Winckelmann, Mengs i Azara. Tanmateix, coincidí amb el retorn de Roma de Joan Enrich, per tant, potser se li pot adjudicar aquesta tramesa. Amb tot, tant si fou un escultor o l'altre el proveïdor d'aquest models, el més important fou que van entrar a l'Escola, i formaren part de la instrucció de futurs artistes.

2.2. Dos escultors agremiats que accediren al títol d'acadèmics: Salvador Gurri i Ramon Amadeu

Salvador Gurri, que havia prosperat i tenia un taller propi, pertanyia al grup d'escultors formats en tallers agremiats. L'any 1777 assolí el grau d'acadèmic de mèrit per la Real Academia de San Fernando,²⁰⁷² títol que li proporcionà l'exempció d'impostos i poder treballar lliurement al marge del gremi.

El director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, Pasqual Pere Moles l'incorporà com a professor d'escultura i fou tinent director l'any 1783.²⁰⁷³ La seva posició dins l'Escola li permeté estar al dia del nou corrent classicista italià que arribava directament des de Roma a través dels guixos, emmotllats i gravats enviats pel nostre mecenes, i indirectament a través del dogmatisme i control exercit des de la Real Academia de San Fernando.

Com a màxim representant acadèmic va atreure els comitents i com a docent facilità als seus deixebles l'oportunitat de participar en algun projecte d'una certa envergadura, amb l'objectiu d'afiançar-se en la professió i adquirir fama. De fet, Gurri aprofità el càrrec de l'Escola per monopolitzar l'oferta escultòrica a Barcelona, per aquest motiu contínuament litigà amb fusters i tallistes agremiats, els quals estaven molt limitats davant la situació de privilegi i l'empara que li proporcionava a Gurri el seu títol d'acadèmic.²⁰⁷⁴

En les primeres obres de Gurri, com ara el *Retaule del Crist i les Ànimes* (c. 1770) per a l'església de Sant Antoni Abad a Vilanova i la Geltrú,²⁰⁷⁵ algunes figures del retaule de l'església de la Mercè a Barcelona i les que se li atribueixen dels arcàngels sant Rafael i sant Gabriel per a la capella del Santíssim Sacrament (1765-1775) mostren

²⁰⁷¹ El *Llibre dels Acords* de 12 de maig de 1777 registra el pagament dels models comprats a Roma i venuts a preu de cost. LAJ: llibre núm. 6, 281, 12/5/1777.

²⁰⁷² Envià el baix relleu de *l'Enterrament de Samsó* amb aquest fi. Entre els seus avaladors artístics figura el pintor Pere Pau Montaña. Consulteu Martinell 1924, 347; Ràfols 1951, I, 527; Bassegoda 1986, 139; Riera i Mora 1994, 286, i Fernández 2004, 179-181 i 347-349.

²⁰⁷³ Riera i Mora 1994, 41, n. 54 i Fernández 2004, 195.

²⁰⁷⁴ Cid 1998, 49-51.

un aire italianitzant. En l'*Assumpta* del retaule major de Santa Maria del Mar (1772-1783), Salvador Gurri aplicà un ritme sensual berninià que estava en perfecta sintonia amb l'estil de les escultures esmentades més amunt que Juan Adán realitzà en la Seu Nova de Lleida.

En l'església de la Mercè també hi col·laboraren Nicolau Travé, amb el *sant Pere Nolasc*,²⁰⁷⁶ i el deixeble de Gurri, Pau Serra (1749-1796),²⁰⁷⁷ amb el grup escultòric de *Santa Maria de Cervelló*. Totes aquestes imatges estan dins d'aquest corrent sensual berninià amb ritmes apaivagats.

La intervenció de Salvador Gurri en l'església de Santa Maria de Mataró (1779-1804) és un clar exemple de com el nou aire de renovació classicista desbancava altres opcions escultòriques i del pes estètic que exercien els guixos, emmotllats, estampes, dibuixos i altres materials que arribaven a l'Escola des de Roma i Madrid. Per aquest motiu fou rebutjada la proposta de Carles Morató Brugaroles (1721-1783),²⁰⁷⁸ escultor dins la tradició barroca catalana, de continuar treballant en el *Retaule major*, i el projecte li va ser encarregat a Salvador Gurri.²⁰⁷⁹

En molts casos el pes dels comitents, sobretot el practicat per les institucions eclesiàstiques que imposaven les seves preferències estilístiques, deixà l'escultura ancorada en la tradició barroca, ja que representaven un obstacle per a la introducció de les noves aportacions classicistes.²⁰⁸⁰ Tot i que en casos aïllats però prou rellevants, com l'encàrrec mataroní i el de la Seu Nova de Lleida, la renovació partí del comitent.

La realització del *Retaule de les santes Juliana i Sempronia* a Mataró significà per a Gurri l'obtenció de nombrosos encàrrecs privats. Establí un taller provisional a la

²⁰⁷⁵ Cid 1957-1958, 109-110 i Fernández 2004, 276-280 i 320.

²⁰⁷⁶ Carlos Cid li atribueix la imatge de *Santa Maria de Cervelló*, Cid 1961-II, 109 i 122. Investigacions recents l'atorguen al seu deixeble Pau Serra, Triadó 1998, 248.

²⁰⁷⁷ Escultor i acadèmic de mèrit pendent de ser investigat. Consulteu les poques dades que hi ha a Martinell 1948, 87 i Triadó 1998, 108; el seu intent de ser professor de l'Escola barcelonina es registra a LAJ, llibre núm. 12, 23/5/1791, 420.

²⁰⁷⁸ L'escultor Morató assolí un gran prestigi arran del magnífic retaule barroc realitzat pel cambril del Santuari del Miracle de Riner (1747-1758). Més tard obtingué altres contractes, com el de l'església parroquial d'Anglesola (1762), abans esmentat; el *Misteri de Setmana Santa* per a l'església de Santa Teresa a Vic; la col·laboració en el *Retaule de sant Feliu* per a la cofraria del Roser a Torelló (1767) i l'ampliació de l'església d'aquesta població (1774). Carles Morató fou un gran mestre d'una nissaga d'escultors que anà dels segles XVII fins al XIX. Per a més informació consulteu Marès 1956-II, 8; Martinell 1956,14, i Triadó 1984, 85 i 186-188.

²⁰⁷⁹ En va perdre el contracte l'any 1761 i el 1778, segurament perquè tenia massa feina. L'estil de Morató fou barroc en un moment de canvi on dominava més aviat l'academicisme, però no fou aliè a les noves propostes estètiques, ja que posseïa una *Verge* i un *Autorretrat* de Mengs. Ainaud 1944, 7 i Triadó 1998, 110.

²⁰⁸⁰ Vegeu un exemple d'aquest intervencionisme en un fet molt significatiu que afectà els escultors Carles Morató i Lluís Bonifàs, entre les dècades dels setanta i vuitanta. La protecció del bisbe Mezquida a l'escultor barroc Carles Morató, per a qui havia realitzat el *Retaule de la Mare de Déu de la Mercé* en la Seu de Solsona. El bisbe obligà el rector d'Anglesola que encarregués a Morató el retaule de la capella de

ciutat en el qual treballaren artistes secundaris, artesans i ajudants. Entre aquests darrers hi figurava Damià Campeny, així, aquests foren els inicis de l'incipient escultor, el qual més endavant col·laborarà en el seu taller barceloní i ingressarà a l'Escola de Barcelona.²⁰⁸¹

Com a màxim representant en escultura de l'Escola, Salvador Gurri participà en la realització dels dissenys dels carruatges triomfals de la Màscara Real per celebrar el naixement dels infants bessons Carles i Felip i l'anhelada pau amb Anglaterra (1783), patrocinats pels col·legis i gremis de la ciutat.²⁰⁸² També col·laborà en el projecte d'erigir una estàtua eqüestre per al rei Carles III i un bust per al comte de Floridablanca, peces promogudes per la Junta de Comerç de Barcelona (1785). Amb aquest monument i el bust, la Junta pretenia agrair als seus benefactors, el Rei i el comte, la seva intervenció per acabar amb la pirateria en el Mediterrani, gràcies als acords amb els tunisians i la signatura del tractat de pau amb Algèria, fets que afavoriren el comerç marítim de Catalunya. Aquest projecte regi no es dugué finalment a terme pel seu elevat cost, però fou prou significatiu per constatar les ingerències i exigències de la Junta Suprema de Comercio y Moneda de Madrid. No només demanà els dissenys projectats, la ubicació de les obres i els costos previstos, els quals s'havien de sotmetre a la seva aprovació, sinó que intentaren que l'escultor Manuel Álvarez i Juan Adán duguessin a terme les obres. Les dificultats econòmiques de la Junta de Comerç i el temps que es necessità per materialitzar-se van endarrerir tant l'obra que, finalment, la mort del rei Carles III va malmetre definitivament l'execució del projecte.²⁰⁸³

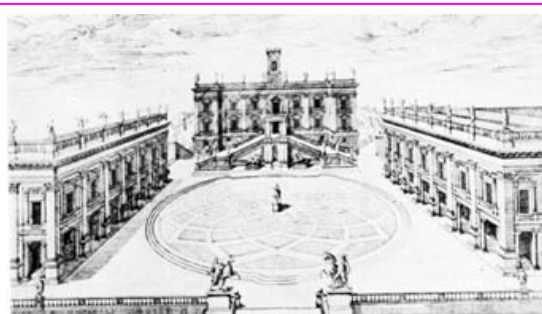
Dues apreciacions s'han de tenir en compte en aquest projecte fracassat: primer cal esmentar que l'informe de Salvador Gurri presentava uns detalls simbòlics que s'havien d'aplicar al monument i que eren quasi una còpia dels de Manuel Álvarez, i segon, el paper determinant de Moles, el veritable ideòleg de l'obra. Moles concretà la ubicació de la imatge davant de l'edifici de Llotja, orientada cap al Palau del Capità General, indicà alguns canvis per proporcionar harmonia urbanística en l'entorn de l'edifici de Llotja, tingué en compte les alçades i contrastà l'ordre toscà de la façana amb la incorporació d'unes pilastres dòriques en el pedestal de l'estàtua. Moles responia a la idea de glorificar el Rei d'acord amb les estàtues eqüestres erigides per a Lluís XIV a la place Vendôme de Girardon i la de la place des Victoires a París, les quals focalitzaven

la Santa Creu, quan prèviament el rector havia establert contacte amb Lluís Bonifàs amb aquest objectiu. Bonifàs aleshores estava treballant en la parroquial de Tàrraga. Garganté 2003, 203

²⁰⁸¹ Arrau 1855; Balari 1878, 2, 338-348; Elías 1889, 358, i Cid 1961-II, 111.

²⁰⁸² Festa celebrada el 8, 9 i 10 de desembre de 1783. Del conjunt d'estampes programades per a commemorar els actes, només se'n conserva la primera titulada *Comitiva y Carro Triumfal de Ataulfo* (MNAC gravats), probablement perquè no es van dur a terme. Subirana 1987, 731, i Fernández 2004, 264.

tot l'espai de la plaça.²⁰⁸⁴ Aquests models organitzadors de l'espai partien d'un precedent italià en la plaça romana projectada per Miquel Àngel per ubicar-hi en el Campidoglio l'escultura eqüestre de Marc Aureli, d'un autor anònim del s. II d.C.²⁰⁸⁵



157. M. Àngel, *Projecte per a la Piazza Campidoglio* (1537-64). (BHR)

Dins de l'Escola de Barcelona, l'escultor tenia a la seva disposició tota una sèrie de models procedents en gran part de Roma, els quals no sols modificaren el seu desenvolupament artístic, sinó que serviren de guia als seus deixebles en la formació del bon gust basat en l'Antiguitat. Els models seguien els canons dictats en les acadèmies d'acord amb les directrius estètiques marcades en els escrits de Mengs i difoses per Azara, per això els dibuixos, esbossos, gravats, emmotllats i guixos foren el material docent utilitzat en els primers estadis de la formació i en totes les disciplines artístiques impartides en l'Escola.²⁰⁸⁶

El procediment més habitual seguit pels artistes abans que es fundés l'Escola de Barcelona consistia a entrar en la institució gremial com a pas previ per treballar en la professió triada. Segons els estatuts del gremi, com a única via d'accés a la professió primer s'havia de demostrar que durant quatre anys s'havia exercit d'aprenent i durant tres de «*mancebo*», al costat d'un gran mestre,.

Un exemple prou il·lustratiu d'aquest periple el tenim en Ramon Amadeu. Assití al taller escola dels germans Tramulles, i després exercí d'aprenent i ajudant en el taller dels Trulls. Als anys seixanta es traslladà a Valls per perfeccionar-se, atret per la fama del taller de Lluís Bonifàs i treballà amb els germans a Reus, Valls i Tàrraga.²⁰⁸⁷ Va poder gaudir de l'especialitzada biblioteca dels Bonifàs en temes d'estereotomia,

²⁰⁸³ Consulteu tots els tràmits i la correspondència a Riera i Mora 1994, 218-246.

²⁰⁸⁴ A la hipòtesi sobre l'associació del projecte amb models francesos (Banqué 2004), hi afegim que l'origen d'aquesta concepció formal es troba en el model romà de Miquel Àngel, aspecte no tingut en compte en el dit estudi.

²⁰⁸⁵ Consulteu aquest projecte de Miquel Àngel durant l'època de Pius IV, a Heydenreich-Lotz 1991, 390-395.

²⁰⁸⁶ Entre els treballs de Gurri per a la Llotja, l'any 1788, figura un petit retaule amb un crucifix que s'havia de col·locar en el Consolat, i una sèrie d'emmotllats de dotze escultures de guix destinades com a models de l'Escola. Cid 1961-I, 115 i Fernández Banqué 2004, 322.

mètodes geomètrics, tractats d'arquitectura i estudis d'escultura, i va tenir accés a molt bons gravats.²⁰⁸⁸ Lluís Bonifàs ajudà Amadeu per ingressar en el gremi, el qual certificà la seva estada en el taller com a «*mancebo*», i l'escultor Josep Barnoia figurà com a testimoni.²⁰⁸⁹

Talment com Salvador Gurri, Amadeu obtenia el grau d'acadèmic professor supernumerari (1778) per la Real Academia de San Fernando.²⁰⁹⁰ Així es podia desvincular del gremi i tenia el dret d'exercir com a escultor amb autonomia. Del conjunt de la seva obra destaquen les figuretes de terra cuita policromades, sobretot les destinades al pessebrisme.

L'estil d'Amadeu dins la tradició catalana és el d'un escultor hàbil i naturalista. Va fer servir models de camperoles per a les imatges de les verges, plenes de candor angelical, a les quals afegí expressió i sentiment,²⁰⁹¹ d'acord amb l'estil dels germans Bonifàs. Santiago Alcolea compara la factura d'Amadeu amb la d'altres escultors contemporanis barrocs com Pere Costa i Cases (1693-1761) amb seva *Caritat* (a. 1750), que corona la porta de la capella de l'Hospital de la Santa Creu i *la Verge* (a. 1763) de la Casa Gremial dels Velers, de Joan Enrich, ambdues peces dinàmiques i amb ritme, que sobresurten de les seves fornícules. Mentre que la figura del *Salvator Mundi* (1777) d'Amadeu per a la façana de l'església de Montserrat presenta uns drapejats i una cabellera que no denoten artífici, el moviment és contingut i constitueix un clar exemple de l'habilitat d'Amadeu per aplicar a la pedra els nous corrents estètics que contínuament arribaven de Roma i Madrid.²⁰⁹²



158. R. Amadeu,
Ecce Homo (d.1780).

Després de ser nomenat acadèmic supernumerari, Ramon Amadeu aconseguia, a través del director de l'Escola Gratuïta de Dibuix, Pasqual Pere Moles, un encàrrec del gremi de blanquers d'Olot per realitzar el *Sant Marc*, patró de la vila (1780).²⁰⁹³ A aquesta població hi tornarà anys més tard sol·licitat pel director

²⁰⁸⁷ Grabolosa 1974, 18 i Durán 1975, 428.

²⁰⁸⁸ Fama aconseguida principalment en l'obra que realitzà en el camerí de la Misericòrdia de Reus (1754) i en el *Sant Miquel* de la Barceloneta (1755), aquest últim fou un encàrrec del capità general de Catalunya, el marquès de la Mina. Lluís Bonifàs requereix un nou estudi de la seva extensa obra escultòrica, amb la finalitat de trobar quina obra era pròpia i quina correspon als col·laboradors i deixebles del seu taller. Vegeu la relació de la seva obra a Martinell 1948, 84 i 270-272.

²⁰⁸⁹ Per a l'estada d'Amadeu en el taller Bonifàs consulte Martinell 1945, 163-168; Martinell 1948, 80.

²⁰⁹⁰ Fernández Banqué 2004, 181.

²⁰⁹¹ Característiques segurament arrelades per les seves creences religioses. Miquel 1910, 225.

²⁰⁹² *La Caritat* de Pere Costa és l'exemple que utilitza Santiago Alcolea per comparar-la amb les obres d'altres escultors i mostrar el canvi estilístic en l'escultura catalana. Alcolea 1998, 39-40. Una metodologia que ja fou aplicada per a altres escultors per Martinell 1924. A aquest estudi ens referirem quan tractarem l'obra de l'escultor Ramon Belart.

²⁰⁹³ Riera i Mora 1994, 287.

de l'Escola olotina, Joan Carles Panyó, el qual realitzava diversos treballs en l'església de Nostra Senyora del Tura, com el retaule de l'altar major i els altars laterals del creuer. L'escultor participà en l'elaboració per aquesta església de les figures de *l'Ecce Homo*, el *Sant Joaquim*, *Santa Anna*, *Sant Ramon* i *Sant Roc*.²⁰⁹⁴

Un altre exemple d'anatomia sòbria fou el seu *Crist devallat de la Creu* per a l'església de Figueres, en el qual Amadeu presentà un admirable i relaxat cos sense vida, d'una perfecció classicista que sembla fugir del barroquisme.²⁰⁹⁵ En general, a excepció de les terres cuites, són peces amb una expressió freda. Aquesta mediocritat l'atribuïm sobretot per l'ambient artístic viscut a Barcelona, pensem que l'artista probablement hauria progressat formalment si hagués estat a Roma sota la protecció d'Azara.²⁰⁹⁶

Hem unit ciutats i poblacions amb artistes inquiets, els quals bescanviaren idees, estils i en alguns casos consolidaren la seva amistat. El punt de partida fou Roma; hem entrat a Lleida i d'aquí hem passat a Tarragona, Reus, Valls, Barcelona, Olot, Girona, sense que aquest sigui un ordre correlatiu i real, però sí que és cert que aquestes intervencions afectaren la transformació de l'estil escultòric. Hem de tenir present que l'intervencionisme de Madrid arreu de l'Estat també influí, i que Barcelona actuava com a punt receptor de l'entès bon gust associat a l'Antiguitat clàssica. En conjunt, totes aquestes apreciacions configuren un teixit de relacions que foren les veritables protagonistes de l'evolució estilística de l'escultura catalana.

²⁰⁹⁴ Consulteu el catàleg de l'imatger i escultor a Bulbena 1927. També el treball que realitzà a la Garrotxa a Vayreda 1933 33 i ss.; Grabolosa 1974, 30, i Grabolosa 1976, 29-30.

²⁰⁹⁵ Destacat per Durán 1975, 427.

²⁰⁹⁶ Les primeres biografies d'Amadeu no apareixen fins a la segona edició d'Ossorio (1868-69) 1883-4; proporcionen més dades les de Comas 1897 i Miquel 1910, malgrat que aquest últim el considera de Vic. En general donen poca informació i s'hi detecten errades. Més amplis són els estudis de Martinell 1945,

2.2.1. Els escultors catalans que anaren a Roma, enfortidors de la introducció del nou gust estètic a Catalunya al final del segle XVIII

Jaume Folch i Costa (1775-1821)²⁰⁹⁷ marxà cap a Madrid i en la capital aconseguí, l'any 1779, la pensió per anar a Roma, una de les poques concedides per la Real Academia de San Fernando des del 1766.²⁰⁹⁸ El canvi favorable per reprendre les pensions tingué molt a veure amb el paper del comte de Floridablanca com a mediador davant el Rei, i sobretot pel control, l'ajut i la protecció que José Nicolás de Azara proporcionava als espanyols desplaçats a Itàlia.

Durant la seva estada a Roma, Jaume Folch complí amb les seves obligacions de trametre obres a la Real Academia de San Fernando, basades en models de l'Antiguitat clàssica considerats paradigma del bon gust d'acord amb l'estètica que es vivia a Roma. Jaume Folch fou un dels pocs catalans que van poder gaudir de l'ambient cultural de l'entorn d'Azara²⁰⁹⁹ durant una llarga temporada (1775-1785).

Tornà al país el 1785, passà per Barcelona i s'emportà al seu germà Josep Antoni Folch a Madrid. Aquest mateix any fou nomenat acadèmic de mèrit²¹⁰⁰ i intentà ser tinent director d'escultura, càrrec que fou atorgat a Juan Adán. Fou director de l'Escola de dibuix de Granada (1786), però viatjà sovint a Madrid per no perdre contacte amb la Cort i guiar la instrucció del seu germà, el qual estigué sota la protecció de l'escultor aragonès. Finalment, l'any 1804, accedí a la plaça de director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.²¹⁰¹

Dins el món acadèmic, altres escultors provaren sort i marxaren directament a Roma, com Joan Enrich (1776-1777) i Manuel Oliver (1788-1796). El primer assolirà el grau d'acadèmic i el segon obtindrà la pensió en el destí triat, després d'haver demostrat els seus mèrits.

172-177 i de Grabolosa 1976. Tot i així, fins els treballs d'Alcolea 1998 i Serraclara 1999 no trobem tot un estudi monogràfic dedicat a l'escultor.

²⁰⁹⁷ Les biografies d'aquest escultor són breus, reiterades i contenen alguna errada, però són un punt de partida. Pi i Arimon 1854; Ossorio 1868, Viñaza 1889, Elíes 1926, vol. II, Camon-Morales-Valdivieso 1984, 440.

²⁰⁹⁸ L'any 1766 s'havien suspès temporalment totes les pensions perquè els consiliaris i els professors de l'Acadèmia de Madrid consideraven que en la seva institució els deixebles es podien formar tan bé com a l'estranger. Hi hagué algunes excepcions, com l'atorgada a Juan Adán, ja que després d'estar-se a Roma pel seu compte havia demostrat el seu aprofitament artístic i per tant fou mereixedor d'aquesta gràcia. Azcue 1993, 286.

²⁰⁹⁹ Un exemple de com Jaume Folch va viure l'ambient cultural d'Azara fou la participació de l'escultor en el treball de recerca sobre els llibres de Vitruvi efectuat per José Ortiz. Vegeu Ortiz 1787, III, 75 n. 30.

²¹⁰⁰ Títol que va rebre quan presentà les obres executades a Roma. Azcue 1994, 288-290.

²¹⁰¹ Fou nomenat director pel Rei, l'any 1804, per ocupar la vacant deixada per Montaña. AJC, caixa 149, llig. XVI, doc. CVI, 2, 91, 26 de maig de 1804; BC LAJ 1804, 21, fol. 99-101, 4 juny 1804, i ocupà el càrrec en 1805, LAJ 1805, 22, fol. 155, 10 juny 1805.

De la trajectòria artística de Joan Enrich en tenim poques notícies, tot i que sabem que la desenvolupà a Barcelona. La sol·licitud amb el Memorial de les seves obres i el relleu en terra cuita *Los crucificados en el Collado de Gavaá* (1782),²¹⁰² enviats a la Real Academia de San Fernando per aconseguir el títol d'acadèmic de mèrit, són un dels pocs testimonis conservats de la seva trajectòria artística, a més d'alguna altra obra. A través d'aquest *Memorial* sabem que havia exercit durant més de vint-i-tres anys com a escultor en la ciutat comtal, i que va estar-se a Roma per perfeccionar el seu art (1776-1777).²¹⁰³ Malauradament en aquest viatge tan curt no coincidí amb el nostre mecenes, perquè en aquest període Azara tornava a Roma de la seva estada a Madrid. Confluïren altres fets que no propiciaren la seva continuació a la Ciutat Eterna, per exemple la publicació de la Reial ordre de 30 d'octubre de 1776, per la qual es nomenava Antonio Rafael Mengs director dels pensionats, un fet que deixava en segon terme la funció de Francisco Preciado.²¹⁰⁴ També hi tingué a veure el fet que no anés com a pensionat i que la seva arribada se solapés amb la partida de Juan Adán (1776), un artista que, com ell, s'havia aventurat a viatjar a Itàlia pel seu compte i amb qui hauria pogut trobar suport.

Les reduïdes biografies dedicades a aquest artista barceloní el situen en la ciutat fins a l'any de la seva mort (c. 1796). Entre les seves obres es mencionen *El mausoleu del marquès de la Mina* (1767), desaparegut el 1936; els baix relleus en marbre i jaspes que deixà inacabats a l'església de Sant Miquel del Port de Barcelona i *La Verge dels Àngels* per a la capella dels Velers.²¹⁰⁵ Una altra de les seves obres fou la *Font de Neptú*, del passeig del General, anomenat *el Prado catalán*, al costat de la Duana Nova.²¹⁰⁶

L'anàlisi compositiva i formal del baix relleu enviat a Madrid permet qualificar aquest artista d'acadèmic, per la seva tècnica acurada i preciosisme, en el qual encara pesa la tradició barroca en alguns aspectes formals, sobretot en les actituds dels personatges representats. Per tant, està molt proper a ser un escultor amb una certa inclinació a la ideologia neoclàssica, segurament a causa de la seva estada a Roma, però no pot ser catalogat pròpiament de neoclàssic, encara que així ho han fet alguns



159. J. Enrich, *Neptú* (s.XVIII) (BC)

²¹⁰² Camón-Morales-Valdivieso 1984, 441 i Azcue 1994, 296-298.

²¹⁰³ Memorial de Joan Enrich de 15/11/1782. ARASF 162.1/5 i l'aprovació de l'1/12/1782, ARASF 3/84 fol. 218 rev., documents transcrits per Azcue 1994, 297, i parcialment per Riera i Mora 1994, 288.

²¹⁰⁴ El tema sobre les divergències entre Mengs i Preciado l'hem tractat en el subcapítol dedicat als orígens de l'Acadèmia d'Azara, en la part I d'aquest treball.

²¹⁰⁵ Ceán 1800, II, 234; Ossorio 1883-1884; Ráfols 1951, I, 343; Camón-Morales-Valdivieso 1984, 442; Azcue 1994, 296-298, i Riera i Mora 1994, 288.

estudiosos.²¹⁰⁷ Segons Ceán Bermúdez, Joan Enrich forma part del grup d'artistes que considera secs, poc expressius, en les seves elaboracions, pel fet de recrear-se en l'estudi de les anatomies;²¹⁰⁸ per consegüent, aquesta definició el situa en el marc acadèmic. També discrepem de la valoració de Joan Ramon Triadó sobre el *Mausoleu del marquès de la Mina* (1767) quan el descriu: «de caràcter academicista, l'autor mai no avançà cap al neoclassicisme, malgrat l'estada a Roma».²¹⁰⁹ Per a nosaltres, és un escultor acadèmic amb fortes reminiscències barroques, que difícilment es va poder orientar cap a fórmules neoclàssiques, ja que aquesta obra era anterior a la seva estada a Roma (1776-1777). Així mateix, en la Ciutat Eterna no coincidí ni amb Mengs ni Azara, els quals l'haurien ajudat a introduir-se en el cercle cultural potenciador del bon gust per l'Antiguitat clàssica. A més, hem de dir que Canova, el veritable escultor neoclàssic, no anà a Roma fins a l'any 1779. Per tant, només l'escàs temps que Joan Enrich passà per Itàlia i els continus models que arribaven a l'Escola de Barcelona van afavorir que l'escultor introduís algun detall o element renovador dins el seu academicisme.

Un recurs de 25 de novembre de 1784 és l'única notícia del pas de Manuel Oliver per l'Escola de Barcelona.²¹¹⁰ Oliver és un exemple d'aquells artistes que trobaren moltes dificultats per obtenir renom en el desenvolupament del seu art. Escollí anar directament a la capital de les arts pel seu compte i aconseguí pels seus propis mèrits l'ajut d'Azara per tal de ser pensionat per la Junta de Comerç, amb les mateixes atribucions de què gaudia l'escultor Francesc Bover. Probablement l'afavorí l'obtenció del premi d'escultura atorgat el mes de setembre de 1788 per la Scuola del Nudo de l'Accademia di San Luca.²¹¹¹

Molt diferent fou el camí seguit per Francesc Bover, el primer escultor preparat per l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona que fou pensionat per la Junta de Comerç per anar a Roma (1790). D'aquesta manera s'encetava una via que prosseguiren altres alumnes: Damià Campeny (1797), Antoni Solà (1803) i Teodor Mur (1807), i posteriorment els deixebles de Bover i Campeny.

Francesc Bover guanyà diversos premis en les classes de model de l'Escola, de guix i d'invenció (1781-1785). Després de passar per la classe del natural, l'any 1789, obtenia el màxim guardó en la primera classe d'escultura en els premis generals.²¹¹²

²¹⁰⁶ Carreras 1916, 813 i Triadó 1998, 114.

²¹⁰⁷ No estem d'acord amb la classificació de Camón-Morales-Valdivieso 1984, 442.

²¹⁰⁸ Ceán 1800, II, 234.

²¹⁰⁹ Triadó 1998, 104.

²¹¹⁰ El seu desacord en l'atorgament d'un premi i la sol·licitud d'una altra prova a la Junta. LAJ, llibre núm. 10, 25/11/1784, 204. Riera i Mora 1994 178 i 564 n. 153.

²¹¹¹ AASL, vol. 33 bis, 1788 «Manuele Oliber de la Scuola del Nudo». Riera i Mora 1994, apèndix documental.

²¹¹² Riera i Mora 1994, 179.

Finalment, la Junta de Comerç convocà les primeres pensions de pintura, escultura i gravat, atorgades el 6 de maig de 1790, i Francesc Bover va rebre la d'escultura, aprovada per la Junta General de Comercio y Moneda de Madrid i per la Real Academia de San Fernando.²¹¹³

Uns mesos més tard, Bover i el guanyador del premi de pintura, Francesc Rodríguez, mostraven les seves cartes de presentació i recomanació a l'ambaixador davant la Santa Seu, José Nicolàs de Azara. El diplomàtic no sols es congratulà de la decisió de la Junta, sinó que es va fer càrrec de la seva educació.²¹¹⁴

El nostre promotor de les arts els obrí les portes dels diferents museus, galeries i col·leccions romanes, així els pensionats iniciaren el recorregut considerat per a nosaltres obligatori per a tot artista i *dilettanti* que s'hi considerés. Fins i tot els canvià el pla d'estudis per tal de deslliurar-los d'algunes de les obligacions imposades per la Junta de Comerç.²¹¹⁵

L'any 1791, l'escultor Bover enviava la primera tramesa per disposició d'Azara i dues estàtues antigues de la Galeria del Campidoglio, a més de diversos dibuixos de figures que diàriament realitzava com a estudi a l'Acadèmia.²¹¹⁶ Talment com Manuel Oliver, Francesc Bover estava matriculat en la Scuola del Nudo i en rebé aquest primer any el premi d'escultura.²¹¹⁷

L'any següent, Manuel Oliver oferí a la Junta de Comerç trametre dos buidatges del grup *Creusa i Enees*, l'obra premiada en el concurs Balestra, i la medalla de tres *onzas* d'or atorgada per l'Accademia di San Luca.²¹¹⁸ En les transaccions intercedí el dissenyador i deixeble de Mengs, Buenaventura Salesa, aleshores director de l'Escola oberta per Azara en el Palau d'Espanya.²¹¹⁹ El mes de març de 1793 arribaven a Barcelona tres buidatges i un emmotllat del grup. La Junta aprofità per proporcionar-ne un exemplar a la Junta General de Madrid, a les acadèmies de San Fernando de Madrid, San Carlos de València i Mèxic, San Luis de Saragossa i les escoles de Cadis, Palma, Olot i Girona.²¹²⁰ Per aquesta iniciativa es distribuí un model que responia a l'estètica del bon gust d'acord amb l'Acadèmia romana. D'altra banda, Francesc Bover continuà

²¹¹³ Alcolea 1959-1962, I, 78-92 i Riera i Mora 1994, 512-513.

²¹¹⁴ LAJ, llibre núm. 12, 367 i 431, 13 gener i 7 juliol 1791, dada donada a conèixer per Alcolea 1952-62, I, 92.

²¹¹⁵ AEES, llig. 455, núm. 254-5. Riera i Mora 1994, 512-3; Jordán 1995, doc. 123, 623-4; Subirana 1998, 403; García Portugués 2000-I, doc. 65. Consulteu la transcripció parcial del document en el subcapítol dedicat als pensionats catalans en l'Acadèmia d'Azara, en la part I d'aquest treball.

²¹¹⁶ Riera i Mora 1994, 567.

²¹¹⁷ AASL, vol. 33 bis, 1788, Ossorio 1868-69, 100; Barrio 1966, 3; Cánovas 1989, 165, i Riera i Mora 1994, apèndix documental.

²¹¹⁸ AASL, Concors, vol. 9, esmentat per Golzio 1929, 765; Pirota 1962, 18; Triadó 1984, 230; Cánovas 1989, 167-168, i Riera i Mora 1994, apèndix documental.

²¹¹⁹ LAJ, llibre núm. 13, 9/8/1792, 81.

enviant obres a Barcelona, considerades per la Junta de bona qualitat i perquè fossin col·locades en les sales de l'Escola per a l'estudi dels alumnes.

A primers de l'any 1793 Buenaventura Salesa, el col·laborador i mà dreta d'Azara en l'atenció als pensionats, es dirigí a Pasqual Pere Moles per recomanar la conveniència que els pensionats Francesc Bover i Manuel Oliver s'exercitessin en el treball d'alguna escultura encarregada per la Junta.²¹²¹ Aquest mecenatge seria d'utilitat per a l'artista i significaria un estalvi econòmic per al comitent. Aquesta manera de procedir de Salesa és un exemple d'un seguidor fidel de les pautes marcades per Azara, recordem la mediació del diplomàtic perquè l'Estat espanyol financés la pràctica de l'escultor Pascual Cortés en una obra real, que consistí en la realització de dues bacants en marbre que finalment guarniren el Palau d'Espanya a Roma.²¹²² Per al mecenes era una manera d'obtenir peces de bona qualitat a baix cost i alhora beneficiava l'artista pel fet de proporcionar-li un encàrrec que li reportaria prestigi.

Azara vetllà pels interessos dels pensionats catalans quan s'adreçà a l'intendent i president de la Junta de Comerç, l'any 1794, per demanar una pròrroga de les pensions per l'aplicació demostrada dels deixebles i premiar el seu millorament en les arts. La Junta escriví a la Suprema de Comercio y Moneda per sol·licitar-ne la conformitat i no perjudicar la concessió de noves pensions, la qual fou concedida el 8 de gener de 1795.²¹²³

El 19 de novembre d'aquell any finalitzaven novament les pensions, i la Junta acordà ampliar-les durant un any més. El dia 23 de novembre la Junta manifestà el seu interès per renovar-les i demanà als deixebles que reproduïssin més models clàssics per guarnir l'edifici de Llotja. El 18 de desembre els pensionats enviaven a l'Escola barcelonina diverses estàtues i un baix relleu,²¹²⁴ i en la tramesa s'inclogué el bust de José Nicolás de Azara realitzat per Francesc Bover.²¹²⁵ El mes de maig de l'any 1796

²¹²⁰ LAJ, llibre núm. 13, 21/3/1793, 177.

²¹²¹ LAJ, llibre núm. 13, 17/1/1793, 146; 7/2/1793, 155.

²¹²² AEES, llig. 360, f. 6. Carta d'Azara al comte de Floridablanca de 14/5/1789. Consulteu la transcripció a l'apèndix documental núm. 34.

²¹²³ LAJ, llibre núm. 13, 18/9/1794, 355; 8/1/1795, 385.

²¹²⁴ LAJ, llibre núm. 13, 19/11/1795, 471; 23/11/1795, 474, i 18/12/1795.

La Junta subvencionà el programa dirigit per Pasqual Pere Moles i l'arquitecte Tomàs Soler Ferrer per ornamentar l'edifici de Llotja, en el qual participaren professors i alumnes avantatjats. A la mort de Moles, l'any 1797, el programa fou continuat pel pintor Pere Pau Montaña, el nou director de l'Escola de Barcelona. D'aquest any daten els guarniments de portes i finestres i es finalitzà la decoració del sostre del gran saló gòtic. No obstant això, l'actuació definitiva, després de diversos períodes en què es va aturar l'obra per qüestions econòmiques, es produí entre els anys 1801 i 1802, amb l'objectiu d'acollir la vinguda dels reis a Barcelona, tema que tractarem més endavant. Alcolea 1959-62, I, 94 i Cid 1947, 65.

²¹²⁵ Dada facilitada per Anna Riera i Mora, basada en les obres registrades en la *Memoria...* de Lluís Bordas (Bordas 1837), en la qual s'esmentava la presència d'aquest bust de Francesc Bover. El relaciona amb una carta de 21 de maig de 1796 sobre l'obra que els pensionats van trametre, en la qual no s'especifica si corresponia a Bover o a Oliver. Riera i Mora 1994, 574.

se'ls instava perquè tornessin a Barcelona, tot i així Manuel Oliver encara romandria a Roma uns quants mesos més, fins al mes d'octubre.²¹²⁶

Durant la pensió d'aquests escultors catalans a Roma, un altre deixeble de l'Escola, Damià Campeny, despuntava en aquesta disciplina. Els seus inicis encara són foscos, tot i el gran nombre d'estudis i biografies que se li han dedicat.²¹²⁷ El trobem en el taller provisional que instal·là Salvador Gurri a Mataró. Després exercí d'aprenent en el seu taller de Barcelona i ingressà a l'Escola de Barcelona.²¹²⁸ Més endavant el trobarem al taller de Traver, i el d'un tal Cabanyeras, Cabanyes o Canyameres, escultor d'escassa qualitat artística de qui se'n sap ben poca cosa.

A l'Escola de Barcelona, Campeny guanyà premis successius en model de guix (1787-1789).²¹²⁹ Fou expulsat de l'Escola per una mala interpretació del seu professor Gurri en un episodi succeït a classe, en el qual es va veure implicat.²¹³⁰

Durant aquest període al marge de l'Escola, Campeny treballà a Montserrat, Cervera i Lleida. L'afer de Salvador Gurri contra el gremi de tallistes, secundat pels escultors Nicolau Traver i Bernat Cots Cospis, situava Campeny com a ajudant en el taller de Pere Macià.²¹³¹

Tot i aquestes desavinences amb l'Escola, Campeny guanyà per majoria l'oposició convocada el 23 de maig de 1796, a excepció d'un vot que de ben segur corresponia a Salvador Gurri. El motiu fou un baix relleu amb el tema *La continència d'Escipió*, el qual fou exposat públicament.²¹³² El 20 d'octubre la Junta acordà enviar a Campeny a Roma amb una carta de recomanació adreçada a Azara.²¹³³ El 6 de setembre de 1797 se'l situa a Itàlia, perquè Campeny reclamava el primer pagament de la seva pensió.²¹³⁴

Durant el període entre la seva participació en el concurs i l'atorgament del premi, Campeny realitzà el *Sant Bru* de la Cartoixa de Montalegre, un esbós del sant que es conserva en el Museu d'Art Modern de Barcelona. Formalment aquesta obra s'ha relacionat amb l'esperit de la imatgeria espanyola per la connexió que estableix amb

²¹²⁶ Riera i Mora 1994, 547.

²¹²⁷ Vegeu Arrau 1857; Balari 1878, 2, 338-348; Elías 1889, t. I, 358, 363 i ss.; Elías 1938, 67; Cid 1947, 430-431; Garrut 1947, 44 i ss.; Cid 1948, 429 i ss.; Marès 1956, 9-10; Bassegoda 1986, 81, 129, 133 i 147; Fontbona 1987, 35; Alcolea 1989, 78 i 224; Riera i Mora 1991, 92, i Cid 1998, 46-48.

²¹²⁸ Cid 1961-II, 111.

²¹²⁹ Riera i Mora 1994, 138.

²¹³⁰ LAJ, llibre 12, 18/5/1789, 55.

²¹³¹ El 3 de febrer de 1793, després d'haver sol·licitat els tres escultors autorització a l'alcalde major, es presentaren en el taller de Pere Macià i confiscaren les escultures en què treballaven Damià Campeny i altres ajudants, les quals foren enviades «*la casa del Guarda RI de apremios*». El motiu era que consideraven que els agremiats usurpaven les obres dels acadèmics. Segons Salvador Gurri no podien fer figures si Macià era un mestre tallista, mestre en actiu del gremi. Vegeu tot l'afer a Cid 1998, 48-50.

²¹³² LAJ, llibre 13, 23/5/1796, 520.

²¹³³ LAJ, llibre 13, 20/10/1796, 567.

l'espectador.²¹³⁵ Si bé és cert que en les primeres obres Campeny demostrà unes qualitats innates de bon escultor, discrepem amb les observacions de Joan Bassegoda quan afirma que: «No seguí més horma que la seva pròpia inspiració, ni tingué altres models que no fos la natura. D'aquí la senzillesa, l'expressió suau, tranquil·la i plàcida del seu sant Bru».²¹³⁶ La seva habilitat com a escultor no treu que Campeny aprengué i assimilés conceptes dels seus mestres, per tant, és deutor d'aquests tot i que en les seves interpretacions mostrés unes qualitats excepcionals.

El panorama escultòric un any abans de morir Pasqual Pere Moles, en el transcurs de 1796, concentrava Francesc Bover i Manuel Oliver a Barcelona, procedents de Roma, els quals havien viscut i reforçat el seu concepte estètic del bon gust grecollatí recreat i dogmatitzat pel seu pas per l'ambient cultural d'Azara. Estaven en actiu els tallers de Nicolau Traver i el de l'escultor Ramon Amadeu, i el tinent director de l'Escola Gratuïta de Dibuix, Salvador Gurri, actuava de catalitzador dels encàrrecs més importants i controlava el treball dels artífexs agremiats. Entre el seu alumnat destacaven Nicolàs Saurí,²¹³⁷ Marià Bover (germà de Francesc Bover); Joan de la Creu (fill de Joan Carles Panyó); el futur i famós farmacèutic d'Olot i alhora mecenes Francesc Xavier Bolós,²¹³⁸ entre altres, i Damià Campeny, a punt de marxar a Roma.

2.2.2. L'escultura al tombant del segle XIX i Damià Campeny a Roma

Al final del segle XVIII, les intervencions escultòriques de Salvador Gurri, com hem anat veient, destacaren pel seu eclecticisme. En el *Retaule de l'Epifania* (1797), per exemple, per a l'església barcelonina de Sant Felip Neri, encara es mantenia dins la tradició barroca catalana, mentre que les figures de la mare de Déu i el nen Jesús són elegants i estilitzades, més properes al *Quattrocento* italià²¹³⁹ i per tant al nou gust estètic que s'imposava. El seu eclecticisme tornava en ocasions al seus orígens traspalsant la seva possible classificació i en d'altres presentava un estil totalment avantguardista, llunyà al malmès *Retaule de Santa Maria del Mar*, de factura encara barroca. En l'*Èxtasi de santa Teresa amb l'àngel* per al convent dels Carmelites descalços de Barcelona (1794) hi domina l'eclecticisme amb un classicisme contingut en

²¹³⁴ Cid 1998, 51.

²¹³⁵ Triadó 1984, 264.

²¹³⁶ Bassegoda 1986, 160.

²¹³⁷ Nicolàs Saurí fou guanyador de les gratificacions anuals de 1789 de l'Escola de Barcelona per tres vots en contra d'un; les perdia Marià Bover, també escultor i germà de l'esmentat pensionat Francesc Bover. Riera i Mora 1994, 137 i 179.

²¹³⁸ El fill de Panyó i Francesc Xavier Bolós vingueren a Barcelona amb la idea de perfeccionar-se i aportar nova saba a l'Escola olotina.

²¹³⁹ Cid 1961-II, 131-134.

el basament i en el fust llis de les elementals columnes, els quals contrasten amb la part superior del retaule, plenament barroc. Les escultures al·legòriques de la *Indústria* i l'*Agricultura* (c. 1802), al peu de la gran escala bifocal de la Llotja, són acadèmiques i presenten solucions elegants que recorden l'estil que practicaven els escultors centreeuropeus,²¹⁴⁰ les quals han estat qualificades de neoclàssiques per alguns autors.²¹⁴¹ En aquestes escultures acadèmiques s'hi detecta l'assimilació de la doctrina mengsiana a través dels continus models que arribaven a l'Escola. Considerem l'aparença de la *Indústria* i l'*Agricultura*, del seu Àngel en l'*Aiguamanil* de la Seu Nova de Lleida (1801) i dels dos àngels per la desapareguda Església de Sant Miquel (c. 1800) molt propera a les de les venus reproduïdes per Mengs a partir dels originals trobats en l'excavació patrocinada per Azara a Villa Negroni (1777).



160 i 161. S.Gurri, *Indústria* i *Agricultura* (c. 1802).

Mentrestant, Damià Campeny, així que arribà a Roma (1797) s'introduí en l'ambient cultural on es movia Azara. Trobà gust per l'estil grec, al qual s'afegí, i entrà de ple dins el concepte neoclàssic. Presentà a Azara les seves credencials de pensionat per la Junta del Comerç, i aquest el recomanà a l'*abate* Domenico Conti Bazzani, pintor de mèrit i restaurador dels Museus Vaticans, que l'acceptà com a deixeble. En aquest taller establí relacions amb Vincenzo Camuccini (1771-1884), Giuseppe Bossi (1777-1815) i Pietro Benvenuti (1769-1844) amb els quals compartirà els seus estudis de dibuix i intercanviarà idees.²¹⁴²

El mes de setembre de 1798 obtenia el primer premi de la Scuola del Nudo, la medalla d'argent de la primera classe en escultura. Amb freqüència anava a copiar obres del museu del Campidoglio, recorregut obligatori de tot artista que volgués prosperar. Entrà en el taller de restauració d'escultures del Museu Vaticà, on recompongué fragments d'escultures antigues per tal que semblessin originals, mètode que es feia servir en la pràctica restauradora del moment.²¹⁴³ Un dels requisits per obtenir una bona

²¹⁴⁰ Aquesta relació formal amb l'Europa central és perfectament possible si pensem que Mengs havia treballat per a la Cort de Dresde. Rafael Benet detectà aquesta relació quan classificà aquestes escultures de "rococó alemany", tot i que no estem d'acord en incloure-les dins d'aquest estil. Vegeu Benet 1958-II, 230.

²¹⁴¹ Vegeu l'anàlisi formal de Cid 1948, 438; Triadó 1984, 228; Cid 1998, 92, i Fernández 2004, 597.

²¹⁴² Arrau 1955, *Necrològica*; Balari 1878, II, 338-348; Elías 1889, 359; Balari 1895, 119; Cid 1954, 85-112; Marès 1956, que afirma que fou Bazzani qui va fer entrar a Campeny en el taller de Canova, sense especificar-ne la font; Bassegoda 1986, 153. Aporta dades més concretes; Riera i Mora 1990, 587; Riera i Mora 1994, 493-497; Cid 1998, 28 i 54, i Brook 1999, 22.

²¹⁴³ Arrau 1955, *Necrològica*; Balari 1878, II, 338-348; Elías 1889, 359; Balari 1895, 119-120; Cid 1952, 16, i Pardo Canalís 1958, 25-26. Anna Riera i Mora, en Riera i Mora 1994; l'annex documental ens confirma aquest premi, registrat en l'AASL, vol. 33 bis, i 493-497.

formació era esculpir en marbre i practicava aquesta tècnica com a restaurador. Recordem que reiteradament Azara inculcava als seus protegits que havien de cisellar el marbre com un estadi essencial per arribar a ser bons escultors. Així veiem que Campeny, tot i no haver pogut gaudir per gaire temps de la protecció d'Azara,²¹⁴⁴ sí que seguí les seves premisses i s'introduí dins l'elit dels cercles artístics romans.

Aquests primers anys de pensionat estigueren marcats per la precarietat econòmica, diverses vegades envià súpliques perquè li fos pagada mensualment la pensió com a única via per subsistir. Quan guanyà el primer premi d'escultura del Campidoglio, ho notificà a la Junta de Comerç i intentà ser condonat per no haver tramès cap obra que justificués el seu estudi a Roma. El mes de setembre de 1800, quan finalitzava la seva pensió, Campeny sol·licitava un ajut pecuniari per poder enviar les obres acabades. La Junta, molesta, considerà que no era mereixedor d'una pròrroga i la resposta fou contundent: només se li pagarien les despeses un cop tornés a Barcelona i presentés les obres a la Junta. També se li van suprimir els posteriors pagament. Creiem que va ser un signe de desatenció del llavors l'ambaixador davant la Santa Seu, Antonio Vargas y Laguna, envers un dels seus súbdits a Roma, el qual no hauria d'haver permès que Campeny estigués a punt de perdre la pensió l'1 de juny de 1801.²¹⁴⁵

Abans de marxar cap a Roma, l'any 1797 l'escultor havia signat un compromís amb la Junta que l'obligava durant quatre anys a complir amb els enviaments semestrals de pensionat, consistents en «*una Figura en barro ô yeso copiada de las antiguas [...] i cada año un baxo relieve de su invención [...] cada un año deberá enviar seis figuras dibujadas de natural [...] y entre ellas dos anatómicas*». ²¹⁴⁶ Hem tractat àmpliament al llarg d'aquest treball sobre la protecció i el pla d'estudi establert per Azara, l'any 1790, en el qual es defensava la formació dels pensionats catalans. Aquests es veieren afavorits i exonerats de les càrregues imposades per la Junta de Comerç, per tant es pot apreciar el zel exercit pel nostre ambaixador envers la despreocupació total de Vargas, que només actuà davant de sol·licituds notificades, però mai per iniciativa pròpia.²¹⁴⁷

La vida artística de Campeny a Roma era pràcticament una rèplica de la que duia terme Antonio Canova quan arribà l'escultor venecià a Roma l'any 1779. No hi havia casos excepcionals entre els pensionats, sinó una manera de fer que es reproduïa en tots els artistes i erudits que volien millorar en les arts i que tant prodigà Azara per als seus pensionats i amics. En la Scuola del Nudo, l'escultor català rebé lliçons de Carlo Albacini, Giovanni Pierantoni i Giuseppe Angelini. Anava a visitar museus i estudiava

²¹⁴⁴ Recordem que marxà cap a París el 1798 per ocupar el càrrec d'ambaixador.

²¹⁴⁵ Riera i Mora 1994, 576-577, i Cid 1998, 54

²¹⁴⁶ AJC llig. XCLIX, doc. 33, segons la transcripció parcial de Riera i Mora 1994, 346.

²¹⁴⁷ Tema que hem tractat en el capítol dedicat a Azara, en la part I d'aquest treball.

les obres més rellevants i assistia a cenacles culturals on es bescanviaven idees i gustos entre artistes i tractadistes d'arreu d'Europa. Azara ja havia proporcionat aquest ambient a antics pensionats, basat en la recreació del món dels grecs i l'ideal de bellesa de Winckelmann i Mengs, que encara mantenia la seva vigència a primers del segle XIX. Aquest fou el corrent seguit per Canova al qual s'afegí Campeny.

A Catalunya el canvi estilístic cap a fórmules neoclàssiques, sobretot en l'escultura religiosa, es produí d'una manera molt lenta. La nova Ordre reial del 3 de gener de 1799 encara recordava taxativament la prohibició d'utilitzar la fusta en diòcesis i parròquies. Aquesta nova Ordre refermava que l'anterior Reial ordre de 1777 no fou acatada immediatament. Prevalia la creença que la fusta era el material més afí per a la continuïtat de la tradició barroca catalana.²¹⁴⁸ El perill que comportava el material i el rebuig pel barroc des dels estaments acadèmics foren l'única via per trencar amb aquest tipus de demanda.

Hi hagué un moviment d'intel·lectuals que lluitaren incansablement per desterrar els signes barrocs i el *Diario de Barcelona* publicà, durant els dies 17, 18 i 19 de maig de 1794 una *Disertación. Sobre los Altares de nuestros Templos hasta el tiempo presente*.²¹⁴⁹ En aquest article es feia una crítica ferotge denunciant el mal gust d'aquells artistes que encara conreaven el guarniment excessiu en els retaules. L'article elogiava el *modus* imposat per l'Acadèmia com a mesura per restablir el bon gust i titllava de moderns els que havien intentat simplificar el retaule a un sol cos regular, seguint les pautes italianes. Consideraven un disbarat que es trenquessin cornises en la recerca de la eurítmia i que s'oblidessin de les regles fonamentals de l'art i del sentit comú. Anaven en contra dels abundants núvols de guix col·locats sota els sants, dels raigs daurats, de les sagetes, i de totes les invencions. Aquests efectes eren considerats propis d'una pràctica que no permetia restablir la dignitat assolida en l'Antiguitat. L'article mencionat només feia que consolidar les màximes defensades per Azara, per aquest motiu els models italians foren els més valorats i, per tant, els més demanats.

L'arribada dels reis Carles IV i Maria Lluïsa i la seva comitiva a Barcelona (1802) incrementaren aquest desig d'avantguardisme. Aquell any es reprengueren molt efusivament els treballs de decoració de la Llotja. La gran activitat escultòrica que generà aquest esdeveniment motivà la permanència i l'atracció a la ciutat d'artistes com Joan Carles Panyó,²¹⁵⁰ la participació d'artistes fora de l'Escola: els tallers de Nicolau

²¹⁴⁸ Alcolea 1984, 187-195; esmentat per Triadó 1984, 242, i Triadó 1998, 106.

²¹⁴⁹ Consulteu la transcripció íntegra a Triadó 1984, 253-255.

²¹⁵⁰ Joan Carlos Panyó sojornà a Barcelona des del 1798 al 1802 i s'especialitzà en el disseny d'altars. Esporàdicament viatjà a Girona, s'Agaró i l'Armentera. Rebé l'encàrrec de decorar les habitacions i els salons de la casa pairal del Noguer de Segueró, on Ramon Amadeu deixà la *Dolorosa* per a la capella dels Quatre Misteris de Dolor. En la parròquia de l'Armentera, Panyó elaborà una composició semblant a la

Traver i Ramon Amadeu; l'augment dels encàrrecs de Salvador Gurri i Francesc Bover, professors de l'Escola, i la col·laboració dels seus deixebles, Antoni Solà, Nicolàs Saurí,²¹⁵¹ i la de Manuel Oliver, així com la demanda de més obra als artistes pensionats, especialment a l'escultor Damià Campeny.

La *Indústria* i l'*Agricultura* de Salvador Gurri (1802), esmentades abans, flanquejaren les escales de Llotja,²¹⁵² i la *Font d'Aretusa* guarní el passeig de l'Esplanada. Ramon Amadeu realitzava sis figures destinades a la terrassa de l'edifici Llotja, i Francesc Bover en feia dues més. Hi participaren pintors deixebles de l'Escola, dirigits per Pere Pau Montaña, com ara Miquel Cabanyes, Gaietà Pons, Benet Calls.



162. N. Travé, *Neptú* (c. 1802).

Joan Carles Panyó també pintà els quadres i els frisos de l'Escola de la Nàutica i les parets on es col·locà el vaixell, així com diversos obeliscos que serviren per a la il·luminació de la terrassa. Antoni Solà realitzà els retrats de les SS. MM., que foren situats en el frontó de la Llotja i les dues nimfes marines de la font ubicada en el pati interior de l'edifici, presidida pel *Neptú* de Nicolau Travé. Un Neptú que sembla un sant en actitud de pregar,²¹⁵³ exemple del xoc dels diferents corrents actius a Catalunya: el classicisme que s'imposava amb força davant la

tradició de l'imatgeria catalana. En les fornícules a cada vèrtex del pati es col·locaren quatre estàtues que representaven els continents.

Manuel Oliver en realitzà dues, *Amèrica* i *Àfrica*, en les quals es detecta una certa calidesa dins el convencionalisme acadèmic que contrasta amb la mediocritat de les de Bover, *Àsia* i *Europa*. Els dos artistes, tot i haver viscut l'ambient neoclàssic de Canova i dels cercles culturals d'Azara, no foren capaços de fer el salt cap al neoclàssisme. La



163 i 164. F. Bover, *Europa* i M. Oliver, *Àfrica* (c.1802).

que més tard faria per a l'altar del Santíssim en l'Església de Sant Esteve a Olot, on participà l'escultor Barnoia amb el *Sant Crucificat* (1801), el seu successor en l'Escola de Girona. L'atribució a Barnoia és de Martinell 1948, 80.

²¹⁵¹ Al voltant dels anys noranta estudiava a l'Escola i, més tard, participà en la realització dels relleus per coronar l'edifici de Llotja (1801). Cid 1947, 66-67.

²¹⁵² La bibliografia ha anomenat reiteradament aquesta escultura com el *Comerç*, partint del registre de l'*Inventari* 1837. Laura García Sánchez l'assenyalà com l'*Agricultura* (García Sánchez L 1990, 708) i ho ratificà en n. 10. La tesi doctoral de Mariona Fernández demostrava que es tractava de l'*Agricultura*, identificació a la qual ens afegim perquè considerem coherent la hipòtesi basada en els aspectes següents: la documentació del període en què es realitzà; l'estudi iconològic relacionat amb Cesare Ripa; la seva relació amb les escultures que se situen al pati, i el sentit i significat del que representà, segons la Junta de Comerç, la indústria i l'agricultura catalana en els quatre continents. Fernández 2004, 488-501.

²¹⁵³ Definit com un sant Pere per Triadó 1984, 228.

rigidesa mostrada en aquestes escultures els situen dins el rigor acadèmic,²¹⁵⁴ ja que estan totalment mancades de vida.

Són poques les obres relacionades amb Francesc Bover i Manuel Oliver. Probablement la seva producció fou més gran de la que documentalment ens ha arribat. A través del primer volum del *Viage de España, Francia e Italia* (1806), de Nicolás de la Cruz y Bahamonde, sabem que les figures que coronaven l'edifici de Llotja foren obres d'aquests escultors:

*«Hay seis estatuas que deben adornar este frente.en las tres primeras se representa: la España, según la idea que observamos en las medallas antiguas; un héroe fenicio, poblador e introductor del comercio con sus naturales; la isla de Rodas, figura alegorica, por no haberse encontrado en la historia el nombre de algún personaje ilustre de los que vinieron de aquella isla a Cataluña. Estas tres las hizo el escultor don Francisco Bover; académico de mérito de San Carlos y teniente director de la de Barcelona. Las otras tres son obra de don Manuel Olivé, representa: Amilcar Barcino, fundador de Barcelona; Cartago, por los favores que recibió este país baxo aquella república, y la annona pública, o sea la abundancia que trae el comercio».*²¹⁵⁵

Francesc Bover no assolí el títol d'acadèmic de mèrit de la Real Academia de San Fernando, però li fou concedit per la de San Carlos de València, un requisit necessari per poder ser nomenat tinent director de l'Escola de Barcelona (1801).²¹⁵⁶ Per tant, Bover es dedicarà a la docència, mentre que de Manuel Oliver se'n perd la pista.²¹⁵⁷

Campany, des de Roma, justament quan la Junta havia resolt no sufragar cap més despesa de l'escultor i finalitzar la seva pensió, enviava el mes de novembre de 1801 tres baix relleus. L'un representava la mort del general Sísara per Jael²¹⁵⁸ i els altres dos «*Adiana [sic] sorprendida en el baño; y el otro à Mâcencio erido por Eneas*

²¹⁵⁴ Vegeu la descripció de les obres de la Llotja a Pi i Arimón 1854, 409-412 i les intervencions escultòriques en l'edifici a Cid 1948, 438 i 456-458. Davant la poca habilitat demostrada per aquests escultors, fins i tot s'havien arribat a atribuir totes les obres a la mateixa mà; Elías 1926, vol. II, 149.

²¹⁵⁵ Cruz 1806, vol. V, I, donat a conèixer per García Sánchez L 1990, 707 i Triadó 1998, 114.

²¹⁵⁶ Garín 1945, 130, i Triadó 1998, 114.

²¹⁵⁷ Segurament va morir a conseqüència de la pesta que assolava Barcelona durant aquells anys.

Tant en la Real Academia de San Fernando com en l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, el fet d'obtenir una pensió significava quasi automàticament ser acadèmic de mèrit, i tot seguit ocupar un càrrec dins l'ensenyament. En el millors dels casos, podien obtenir el nomenament de tinent director i fins i tot el de director de l'Acadèmia. Azcue 1993, 287.

En l'Escola no sempre es complí aquest procediment; hi hagué algunes excepcions, com la de Manuel Oliver i d'altres, que no arribaren al grau d'acadèmic de mèrit ni foren professors. De fet, foren pocs els nomenats tinent directors i molts menys directors, ja que sovint la plaça venia imposada des de Madrid.

²¹⁵⁸ Aquest tema bíblic (Jutges 4, 17-22) serà proposat en el concurs de pintura de l'Escola de Llotja de l'any 1837; el guanyador de la medalla d'argent fou Claudi Lorenzale. Consulteu Fontbona-Durá 1999, 235-236.

en un muslo». ²¹⁵⁹ A la vista de les obres i després de trobar-les meritòries, la Junta determinà atorgar-li una remuneració, però no se li notificà la renovació de la pensió. L'any següent va trametre *l'Hèrcules Farnesi*, i Pere Pau Montaña, aleshores director de l'Escola Gratuïta de Dibuix, proposà a la Junta la pròrroga de la pensió. L'escultor, al mateix temps i a través de l'ambaixador Vargas, gestionava sol·licitar a Pedro Ceballos la pensió del Rei, la qual li fou atorgada per la Reial ordre del 30 de setembre de 1802. ²¹⁶⁰ Aquesta pensió extraordinària concedida des del 1802 fins al 1805 l'obligava a trametre una obra cada any. Malgrat els compromisos fixats durant aquests tres anys, només els complí amb la realització de la *Medusa Rondanini*, la qual es va perdre de camí a Espanya ja que el vaixell que la duia va ser capturat pels anglesos. ²¹⁶¹

La mort de Pere Pau Montaña, el 26 de novembre de 1803, deixà vacant la plaça de director de l'Escola de Llotja. La Junta de Comerç ho notificà a Madrid el 3 de desembre. Molts dels professors i tinent directors aprofitaren aquest fet per instar súpliques i demanar millores tant econòmiques com de promoció dins l'Escola. Sorgí la proposta de crear la modalitat de mestres. Salvador Gurri i Tomàs Soler, escultor i arquitecte, pretenien el lloc de director i volien, també, ser nomenats primers mestres per considerar-se els més idonis per dur la direcció de l'Escola en benefici de l'ensenyament. ²¹⁶² De fet, tant l'escultor com l'arquitecte actuaren com a codirectors, des de la mort de Montaña fins a l'arribada de l'escultor Jaume Folch, el 9 de maig de 1805. El nomenament reial de Jaume Folch com a nou director, el 26 de maig de 1804, notificat a la Junta el 4 de juny de 1804, ²¹⁶³ és un exemple més de l'intervencionisme que encara exercia la Real Academia de San Fernando en la dinàmica de l'Escola a l'inici del segle XIX. ²¹⁶⁴

En aquest període de transició en la direcció de l'Escola, l'escultor Antoni Solà guanyava la pensió per anar a Roma pel baix relleu d'*Enees i la Sibila de Cumes visiten l'Estix* (1802). ²¹⁶⁵ Prèviament se li havien atorgat diversos premis en la classe de model d'escultura (1795 i 1797) i en els premis generals (1797). ²¹⁶⁶

²¹⁵⁹ LAJ, llibre núm. 18, 19/11/1801, 250-251.

²¹⁶⁰ Cid 1998, 54.

²¹⁶¹ Riera i Mora 1994, 580-581.

²¹⁶² Encara que moltes sol·licituds van ser rebutjades, s'aconseguien alguns canvis i millores. Consulteu Riera i Mora 1994, 59-63.

²¹⁶³ BC: AJC, caixa 140, llig. CVI, doc. 2, 88 a 92, 12/1803 i 4/6/1804. Cid 1961-I, 119; Riera i Mora 1994, 61, i Ruiz Ortega (1986) 1999, 440 núm. 342.

²¹⁶⁴ Triadó 2001, 130.

²¹⁶⁵ LAJ llibre núm. 18, 1/6/1801, 141-143; 8/6/1801, 153; 10/6/1801, 155; llibre núm. 19, 18/2/1802, 49-50; *Catálogo* 1837; Riera i Mora 1994, 337-338, i Vélez 2001, 62.

²¹⁶⁶ Barrio 1966-II, 51-83 i Riera i Mora 158-159.

2.2.3. Juan Adán i els escultors catalans a Madrid

A Madrid Juan Adán ocupava una molt bona posició com a artista reconegut, donava classes de dibuix natural i participava en les decisions reformadores de l'Acadèmia plantejades pel secretari Isidoro Bosarte.²¹⁶⁷ La seva primera proposta de canvi dels plans d'estudis la presentà l'any 1792 i la segona el mes de maig de 1793. En totes dues insistia en la dificultat d'estudiar les teles, tema que considerava tan important com el domini del nu. La seva tasca com a docent fou lloada per Manuel Godoy, el qual manifestà de l'artista: «*Tan feliz en ingenio y ejecución como diestro y celoso en la enseñanza, llenó la España de discípulos en las más de sus provincias*».²¹⁶⁸ Entre els seus deixebles figuraven els catalans Josep Antoni Folch, Ramon Belart Miquel i Francisco Elías Vallejo (1782-1858).²¹⁶⁹



165. J. Adán, *Sàtir* (1812).

El taller d'Adán fou molt actiu, ja que la seva fama li aportà nombrosos encàrrecs. Per a les exèquies de Carles III, celebrades en el Real Monasterio de Monjas de la Encarnación de Madrid, presentà la imatge de la «*Religión abrazando al Monarca de colosal tamaño, 4 Leones, que sostenian la hurna*». També realitzà els retrats següents: el bust de Juan de Iriarte; el del comte de Floridablanca; el del duc d'Alcúdia (1794);²¹⁷⁰ el de Carles IV (1797) i el de la reina Maria Lluïsa (el pentinat d'aquest retrat recorda el d'una dama romana de l'inici del segle II); el del bisbe Bertrán (1808); el *Sàtir* (1812),²¹⁷¹ i la font d'*Hèrcules i Anteu* a Aranjuez (1815). Arribà a ser primer escultor de cambra de Ferran VII (honorari del rei des del 1793 i efectiu a partir del 1795). S'encarregà de nombroses obres religioses a les seus de Jaén, Màlaga, Còrdova i Granada. Gaudí d'una molt bona relació amb l'arquebisbe de Granada i els bisbes de Jaén i Salamanca. La seva estada a Granada té un especial interès perquè coincidí amb Jaume Folch, on exercia de director de l'Escola

²¹⁶⁷ RASF 1-18/7 de l'1/7/1792; RASF 1-18/11 de 19/8/1792, i RASF 1-18/14 de 28/10/1792. Documents transcrits per Ruiz Ortega (1986) 1999, núm. 273; núm. 278, i núm. 284.

Informe de Juan Adán sobre la sala de principis, la de guix, la del natural, la d'anatomia i la de geometria i perspectiva. RASF 18-1/1 de 1792 s. d., transcrit per Ruiz Ortega (1986) 1999, núm. 285.

²¹⁶⁸ Text donat a conèixer a Viñaza 1889 i recollit per Pardo Canalís 1957, 26.

²¹⁶⁹ Assolí gran fama com a neoclàssic de factura isabelina pel seu detallisme i riquesa ornamental; arribà a ser professor de l'Acadèmia de San Fernando i primer escultor de cambra, com Josep Antoni Folch.

²¹⁷⁰ L'Acadèmia preferí el marbre blanc com a material definitiu en les obres prèviament elaborades amb terra cuita i guix, per tant el marbre com a material noble fou utilitzat per als retrats d'encàrrecs oficials, sobretot del Rei i la seva família, o els caps anònims neoclàssics. Vegeu la idealització de Juan Adán del *Retrat de Godoy*, on s'aprecia l'assimilació dels conceptes neoclàssics. Azcue 1992, 596.

²¹⁷¹ Recentment el Museu Diocesà i Comarcal de Lleida ha adquirit una escultura en bronze d'un sàtir amb la siringa, datat de l'any 1812 en el peu de la peça, núm. inv. 2700. Informació facilitada per l'arxiver Isidre Puig.

granadina. Hi restà prou temps per executar algunes obres que encara van fer més estrets els vincles d'amistat amb l'escultor català.²¹⁷²

Quan Juan Adán arribà a Lleida, el seu estil presentava uns paràmetres berninians²¹⁷³ de moviment contingut i dulcificats per la forta pressió de l'ambient romà en la recerca del bon gust basat en l'Antiguitat grega. El seu l'estil estava proper al de Mengs aplicat en pintura, però encara allunyat de la teoria encaminada cap al neoclassicisme descrita pel pintor i per Azara difosa en el món acadèmic. Els grups de les pietats, tractats més amunt, els quals es van escampar per diverses seus i esglésies espanyoles, són exemple d'una composició encertada de la seva primera etapa estilística. La càrrega de la forta ideologia clàssica permetrà a Adán recuperar l'encant après a Roma un cop establert a Madrid i evolucionar fins a arribar a ser considerat un escultor neoclàssic. Tingué fama d'imatger en obres de temàtica religiosa, però en el retrat i en la utilització del marbre fou acadèmic, i fins i tot es pot dir neoclàssic. El cert és que les concepcions barroques tradicionals desaparegueren, sobretot en la *Venus de l'Alameda*, també coneguda com de la *Conxa*. A la novetat iconogràfica d'aquesta Venus l'artista afegí l'habilitat tècnica i els ideals neoclàssics assumits, tot i que encara era molt acadèmic.²¹⁷⁴ Per tant, és un creador que se situa entre un barroc berninià molt temperat i la innovació acadèmica dins el purisme escultòric que s'apropa a l'ideal neoclàssic.

Talment com Adán, Jaume Folch havia gaudit de l'ambient d'Azara facilitat als pensionats i, per tant, això constituí un nexa d'unió entre ells en afinitats estilístiques. Després d'haver estat a la Ciutat Eterna (1778-1785),²¹⁷⁵ assolí immediatament el títol d'acadèmic de mèrit (1786). Durant la seva estada a Roma, Jaume Folch complí amb les seves obligacions de remetre obres a Madrid: *l'Antinoo* del Capitolino (1782), el *Meleagre* i el *Faune* del mateix Museu (1784) i, finalment, l'any 1786 portà a l'Acadèmia un baix relleu d'invenció amb el tema *La unió del Disseny i la Pintura amb un geni que els corona tots dos*.²¹⁷⁶ En la Real Academia de San Fernando hi consta

²¹⁷² El baix relleu en marbre de *l'Aparició de la Verge del Pilar a Santiago i set deixebles seus*; l'estàtua de *Sant Antoni*, i una altra de *l'Arquebisbe Antonio Jorge Galván*, agenollat en el seu sepulcre en acte d'adoració, són obres patrocinades per aquest arquebisbe, junt amb tots els guarniments; dos medalles de sant Geroni i sant Isidor arquebisbe, les escultures de *Sant Antoni de Pàdua* i tota una sèrie de nens i querubins. El baix relleu en marbre de *Sant Miquel Arcàngel* (1807) presidia la capella del mateix nom. Amb la col·laboració del seu germà Josep Antoni, Jaume Folch hi realitzà el *Mausoleu de l'arquebisbe Moscoso*. Pardo Canalís 1951, 174-175; Pardo Canalís 1957, 51, i Pardo Canalís 1958, 16-17.

²¹⁷³ Pardo Canalís 1951, 36; Triadó 1984, 242-243, i Triadó 2004, 32.

²¹⁷⁴ Pardo Canalís 1957, 51-57.

²¹⁷⁵ El fet de que fos acadèmic de mèrit el 1786 ha confós alguns estudiosos a l'hora de datar la finalització de la pensió a Roma, els quals la feien coincidir amb la seva estada en aquesta ciutat. Gómez 1993, 37. Les dades que hem recollit, així com el fet que passés per Barcelona i s'emportés el seu germà cap a Madrid i que aquest figurés matriculat en la Real Academia de San Fernando a finals de 1785, avalen la nostra hipòtesi que va cloure la seva estada l'any 1785.

²¹⁷⁶ ARASF, llig. 1-33/11; llig. 2-40/1 (Ossorio 1868-9 i Elías 1889 fan servir aquesta font sense posar-ne la localització); Riera i Mora 1994, 561.

l'enviament de l'escultura en terra cuita de *l'Efebus amb un peu damunt una roca* (1780/1) i el relleu en terra cuita de *La Mort de Sèneca* (1784).²¹⁷⁷ En conjunt són escultures basades en models de l'Antiguitat clàssica i exemples del que es considerava paradigma del bon gust. Fora de les obligacions acadèmiques, sabem que per mediació d'Azara participà junt amb altres pensionats en la tasca arqueològica de mesurar els edificis antics per a l'edició dels llibres d'arquitectura de Vitruvi, traduïda al castellà per José Ortiz.²¹⁷⁸



166. J. Folch, *La mort de Sèneca* (1784).

La seva estada a Granada com a director de l'Escuela de Nobles Artes (1786-1804) la compaginà amb permanents viatges a Madrid. L'objectiu era estar en contacte amb la Cort i obtenir els màxims guardons, així com controlar els progressos dels seu germà Josep Antoni Folch en l'Acadèmia. En la catedral granadina deixà la seva obra mestra en el *Sepulcre del arquebisbe Moscoso* per a la capella de Sant Miquel; en la realització del sepulcre hi col·laborà el seu germà. L'estètica romana apresada per Folch en els seus anys de pensionat a Roma no es troba en el monument granadí, per tant es detecta que es va veure doblegat per la tradició i pel desig del comitent. També s'hi aprecia la traça de l'arrelament del plateresc en la zona. Molt diferents foren el model de *La font de Cibeles*, un *Meleor*, un *Germànic* i els baix relleus de *Sant Sebastià* i *La mort de Sèneca*, presentats a la Junta de l'Acadèmia de Madrid el 5 de febrer de 1804.²¹⁷⁹

Vistes les preferències temàtiques de l'escultor, es fa palès un lligam molt estret amb les còpies i buidatges de models que realitzà a Roma. Un cas diferent és *La Font de Cibeles*. Tot i que recorda les fonts barroques berninianes, és un original de l'escultor que respon estilísticament a la finalment erigida i coneguda font madrilenya. Llevat del mausoleu abans esmentat, Jaume Folch no passà de ser acadèmic, malgrat que ideològicament estava dins els conceptes neoclàssics. Quant a senzillesa i sobrietat, les obres mostren compositivament les directrius classicistes apresades a Roma, molt valorades a Madrid. Al seu reconeixement com a artista s'afegí la seva habilitat per moure's en la Cort, així, l'any 1804, el Rei el nomenava director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.²¹⁸⁰

²¹⁷⁷ ARASF, llig. 1-14/4. Es poden veure actualment a l'Acadèmia: el *Model de font*, núm. inv. E. 311; la còpia en terra cuita de *l'Efebus amb el peu sobre una roca*, núm. inv. E-109, i el baix relleu de *la Mort de Sèneca*, núm. inv. E-244. Riera i Mora 1994, 562, i Azcue 1994, 288-289.

²¹⁷⁸ Ortiz 1787, III, 70 n. 11 i 75 n. 30; Bérchez 1981-I, 65-66; Bérchez, 1981-II, XLIV i LXXCI; Bédar 1989, 266; Cacciotti-Mora 1996, 73-74; Mora 1998, 47; Moleón 2002, 48-63, i Moleón 2003, 192.

²¹⁷⁹ ARASF, llig. 1-23/1; Riera i Mora 1994, 562.

²¹⁸⁰ AJC, caixa 149, llig. XVI, doc. CVI, 2, 91, 26/5/1804; BC LAJ llibre núm. 21, 99-101, 4/6/1804. Riera i Mora 1994, 61.

El seu germà, Josep Antoni Folch i Costa,²¹⁸¹ l'hem relacionat amb els treballs granadins (1795). Prèviament s'havia format a l'Escola Gratuïta de Dibuix, on havia guanyat un segon premi en model de guix (1785) i complementava els seus estudis treballant en el taller de Ramon Amadeu. A la capital es matriculà en la Real Academia de San Fernando (1785)²¹⁸² i assistí en els obradors de Juan Adán i de Manuel Álvarez,²¹⁸³ tots dos afins al bon gust per a la classicitat antiga que havien viscut a Roma en l'ambient cultural i artístic d'Azara, i afins al criteri del seu germà.

Durant el període que fou alumne de l'Acadèmia de Madrid (1785-1792), Folch rebé premis de manera contínua.²¹⁸⁴ Assolí el títol d'acadèmic de mèrit (1797) amb la presentació de l'obra la *Resurrecció de Llätzer*²¹⁸⁵ i treballà primer com a ajudant i després com a professor de l'Acadèmia, i més tard d'assistent en la sala de principis (1805-1807), activitat registrada en l'arxiu de l'Acadèmia.²¹⁸⁶ Realitzà nombrosos encàrrecs abans d'haver-se de refugiar a Mallorca durant la Guerra de la Independència (1808-1814). Entre les seves obres cal destacar-ne dues: la *Magdalena al tron de la glòria* per a l'altar major de l'església de la vila de l'Aral, per encàrrec del duc d'Osuna,²¹⁸⁷ i l'escultura que representava *La Fe* per a la decoració de corpus de l'altar de la capella del Palau d'Aranjuez. Juan Adán l'introduí en els cercles aristocràtics de la Cort, i fou l'autor de l'escultura i dels models dels bronzes del llit nupcial de Ferran VII i dels llits de gala utilitzats pels reis pares en la visita a Barcelona; també d'una estàtua del natural i de baix relleus per ornar les habitacions del duc de Medinaceli, i de diferents obres pel príncep de la Pau, entre els quals figuren els models de les escultures fetes en bronze per a un *Triomf de taula*, diversos baix relleus per ornamentar casa seva i un grup de *Tres Ninfes* per al seu saló.²¹⁸⁸

A Madrid li atribuïm la seva col·laboració en la il·lustració del llibre de Caius Salusti Crispus *La conjuració de Catilina* i *La Guerra de Iugurta* (c. 1804), dos dibuixos que portaren aquest títol, i el *Retrat de César*, signats per «J. Folch» i pel gravador Blai Ametller.²¹⁸⁹ Creiem que es tracta de Josep Antoni Folch i no del seu

²¹⁸¹ Biografies concises i reiterades, com les del seu germà Jaume. Ossorio 1854; Piferrer 1884, 155-156; Viñaza 1889; Fontbona 1983, 23, i Camon-Morales-Valdivieso 1984, 440.

²¹⁸² El 15 de novembre de 1785; dada donada a conèixer per Riera i Mora 1994, 183.

²¹⁸³ Elías 1926, vol. II; Azcue 1994, 298, i Riera i Mora 1996-II, 2.

²¹⁸⁴ ARASF llig. 2-5/1; 2-5/2 i 2-5/3; Riera i Mora 1994 183, i Riera i Mora 1996-II, 2, n. 2.

²¹⁸⁵ Ràfols 1951-54 i Riera i Mora 1994, 186 i 290.

²¹⁸⁶ ARASF llig. 1-21/9, Riera i Mora 1994, 184.

²¹⁸⁷ No hem d'oblidar que durant l'any 1795 Juan Adán havia treballat en l'obra la *Venus de la Conxa* per a la duquessa, quan Folch era el seu deixeble. Pardo Canalís 1971-I, 435-436.

²¹⁸⁸ Transcripció de les dades extretes de la biografia redactada pel seu germà Jaume amb motiu de la seva mort, ARASF llig. 173-2/5. Riera i Mora 1994, 184-186, i Riera i Mora 1996-II, 3. Més informació sobre les seves obres la trobareu en l'apèndix biogràfic.

²¹⁸⁹ *Catálogo* 1987, 169, núm. 3518, 3519 i 3520; Riera i Mora 1994, 186, i Subirana 1996, II, 1115-1116, núm. 57, 58 i 59.

germà Jaume, perquè en un gravat precedent, l'*Al·legoria poètica* per als poemes de Manuel José Quintana, signava com a «Josep Folch», i en un ex-libris treballat en comú amb Ametller al voltant de 1814, hi figurava com a «Josef A.^o Folch y Costa».²¹⁹⁰ Per tant, són uns quants exemples més de com la pràctica d'un artista, en aquest cas un escultor, ens arribarà a Catalunya a través del gravat.

Un altre factor que vincula Josep Antoni Folch amb l'esperit dogmàtic academicista de Juan Adán i el relaciona amb la pràctica acadèmica d'Isidoro Bosarte fou la seva participació en alguns articles publicats en la revista *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* (1803-1805). L'objectiu era presentar les novetats nacionals i estrangeres i propagar els descobriments i els coneixements humans amb notícies sobre les matèries més actuals. Els escrits de Folch tractaven de gravat i pintura, entre altres temes. Transcriví el discurs de Joshua Reynolds (1723-1792) a l'Acadèmia de Londres, sobre la necessitat dels alumnes d'estudiar anatomia, i feia alguns comentaris sobre pintura. En conjunt era un record de les pautes marcades per Mengs difoses per Azara arreu d'Europa.²¹⁹¹ Tots aquests temes ja havien preocupat Isidoro Bosarte i Juan Adán, font estètica de la qual també beurà un altre escultor català pensionat a Madrid, Ramon Belart.

De Ramon Belart tenim poques notícies, algunes de les quals són errònies.²¹⁹² Aquest escultor pertany al grup d'artistes que aconseguiren la pensió de la Junta de Comerç després d'aventurar-se pel seu compte a estudiar fora i demostrar les seves millores. Va néixer a Montblanc, en el si d'una família d'artistes acomodats, localitat en la qual instal·larà el seu taller un cop acabat el seu període de formació. La trajectòria educativa de Belart ens apropa als escultors que treballaren en la Seu Nova de Lleida, Francesc Bonifàs, i els obradors Saurí i Corcelles. A Barcelona anà a l'Escola de Llotja amb Salvador Gurri i en el taller de Ramon Amadeu, no obstant això, preferí perfeccionar els seus estudis a Madrid (1805-1810).

En nombroses biografies de l'escultor es repeteix que la pensió per formar-se a l'Acadèmia de Madrid li fou atorgada a la ciutat comtal. En realitat, la pensió l'aconseguí després de demostrar els seus progressos. El 28 de febrer de 1807 l'escultor s'adreçava a la Junta per sol·licitar un auxili per poder continuar els seus estudis. La Junta l'hi va concedir en veure la seva aplicació justificada en un baix relleu enviat per

²¹⁹⁰ Consulteu aquests exemples en el catàleg de Subirana 1996, II, 1113 i 1120, núm. 53 i 69.

²¹⁹¹ La connexió d'aquests escrits amb l'estètica difosa per Azara l'hem desenvolupat en el capítol referent als tractats d'estètica en la part II d'aquest treball.

²¹⁹² Per exemple la informació proporcionada per Elías de Molins 1889, concretament la data de naixement. Resulta breu la monografia de Martinell el 1924 i és més aclaridor l'estudi d'Anna Riera i Mora, en el qual afegí documentació per desmentir algunes dades assumides; Riera i Mora 1994, 313-314.

l'artista.²¹⁹³ Belart s'havia matriculat a la Real Academia el 16 de novembre de 1805.²¹⁹⁴ La seva assistència regular a les classes d'escultura està documentada,²¹⁹⁵ en les quals tindria de professors a Juan Adán i Josep Antoni Folch.

En relació amb les obligacions com a pensionat de la Junta de remetre obres per demostrar el seu progrés escultòric, ens consta la reclamació que li va fer la Junta per atendre el seu deure i les obres trameses enregistrades en els *Llibres dels Acords*. El mes de juny de 1806 envià «la figura modelada del Mercuri posada a l'estudi de dia»; el mes de juliol, l'*Idol* modelat, qualificat de correcte per la Junta; l'abril de 1807, el *Gladiador combatent* en terra cuita; el 5 de juliol, l'*Apol·lo* modelat; el 2 d'agost, el dibuix del mateix *Apol·lo*; el mes de setembre i octubre, dos models del natural, i el 4 d'octubre, un *Crist jacent* en fusta. Durant els mesos de febrer, març i abril, la Junta continuà rebent models del natural i, el mes de març, també va enviar un grup arran del qual la Comissió de la Llotja considerarà que l'escultor havia de treballar més la simetria.²¹⁹⁶ Finalment, el 24 de setembre de 1808, se li atorgava el primer premi de la classe d'escultura i la medalla d'or en la prova de «pensado» sobre el tema d'Hernán Cortés a Vera Cruz.²¹⁹⁷ Hem de tenir sempre present que Juan Adán era professor i tinent director de l'Acadèmia madrilenya, aquesta circumstància situa Belart dins el cercle de l'escultor aragonès. A més, va ser amic i col·laborador del professor Josep Antoni Folch, la qual cosa ens fa pensar que en algunes de les obres madrilenyes d'aquests professors hi col·laborà l'escultor de Montblanc.



167. J. A. Folch,
*Mausoleu del marquès de
la Romana* (1808-1814).

La Guerra de la Independència portà Josep Antoni Folch i Ramon Belart primer a Cadis i després a Mallorca. A l'illa s'establiren i realitzaren els medallons amb les efigies del rei Martí i del papa Pius V per a la porta de la Cartixa de Valldemosa, i el *Mausoleu de Pere Caro i Sureda*, marquès de la Romana, per al convent dels dominics de Palma, avui a la catedral.²¹⁹⁸ El mausoleu és exemple d'un bon seguidor de les normes neoclàssiques apreses en el món acadèmic de Madrid, les quals entroncaven amb les reinterpretacions i

²¹⁹³ LAJ, llibre núm. 24, fols. 64-55, 9 d'abril de 1807; fols. 66-67, 13 abril 1807; fol. 103, 25 de maig de 1807. Riera i Mora, 1994, 315 i Riera i Mora 1996-II, 4.

²¹⁹⁴ Riera i Mora 1994, 315.

²¹⁹⁵ ARASF llig. 1-22/5. Riera i Mora 1994, 316.

²¹⁹⁶ ARASF llig. 1-23/1 i 1-23/4. Riera i Mora 1994, 317.

²¹⁹⁷ Riera i Mora 1994, 309.

²¹⁹⁸ La descripció de la cerimònia del trasllat de les restes del general a la catedral de Mallorca i cadascun dels detalls del panteó fou recollida per Furió 1840-I, i Llabrés 1958, I, 314-315. L'obra fou catalogada com una de les millors representacions del neoclassicisme escultòric català per Fontbona 1983, 23-24; vegeu la descripció interpretativa del grup escultòric a Riera i Mora 1996-II, 4-10.

l'estètica canovianes.

Aquest monument funerari forma part dels cànons aplicats en les composicions funeraris de l'inici del segle XIX, sobretot en el predomini de motius de caràcter civils en detriment dels religiosos. La representació del finat és més humana i realista i contrasta amb la idealització de les figures al·legòriques com la mort. La vàlua del personatge és glorificada com un heroi, i ressalta com un mitjà d'induir l'espectador a imitar-lo. Aquest tarannà coincideix amb un període en el qual es posaren en marxa tot tipus de monuments per retre homenatge als qui defensaren heroicament el país. Tant les al·legories com el baix relleu del mausoleu fan patents les virtuts i la vida política i militar del difunt.²¹⁹⁹ Aquesta tipologia patriòtica tingué uns exemples escultòrics paradigmàtics d'un gran ressò dins l'escultura neoclàssica espanyola en el *Monument a Daoíz i Velarde* d'Antonio Solà (1820-1822) i en *La defensa de Saragossa* de José Álvarez Cubero (c. 1818). Són obres inserides en el segle XIX de temàtica heroica present en altres disciplines, les quals tenen com a precedent la pintura d'*El Jurament dels Horacis* de David (1784). Algunes de les incorreccions localitzades en part de les escultures del conjunt funerari mallorquí s'han atribuït al seu ajudant Ramon Belart, com ara el geni funerari, el lleó i el globus de la Terra, les quals contrasten amb la perfecció del grup central, el marquès i el geni de la Concòrdia.²²⁰⁰

Josep Antoni Folch tornà a Madrid un cop acabada la Guerra, on assolirà la plaça de tinent director d'escultura a l'Acadèmia de San Fernando (1814), després d'haver-ho intentat diverses vegades abans de la Guerra. Serà nomenat per ocupar els càrrecs de vicesecretari de l'Acadèmia, secretari de la Junta de Comissions el 8 d'agost de 1814, i escultor de cambra,²²⁰¹ justament pocs mesos abans de morir, el 24 de novembre.²²⁰² Mentrestant Ramon Belart s'havia dirigit cap a la seva terra nadiua, on establí el seu propi taller.

A Madrid, tal com ho havia fet a Lleida, Juan Adán havia influït en el treball dels nostres escultors catalans traslladats a la capital. Tot i així, hem d'assenyalar que tingué més importància la seva ideologia apresada a Roma, la qual mantingué, que la pràctica escultòrica dins la Real Academia de San Fernando, i així ho demostrà amb les seves aportacions en l'orientació disciplinària que inculcà als seus deixebles. A Catalunya, a primers del segle, a més de l'arribada a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona de models d'aquests artistes desplaçats, el retorn de Jaume Folch com a

²¹⁹⁹ Consulteu la descripció del mausoleu i la biografia del difunt a Furió 1839, 33; Furió 1840-I, 77, i Riera i Mora 1994, 189-190.

²²⁰⁰ Riera i Mora 1994, 192.

²²⁰¹ ARASF, llig. 173-1/5, 173-2/5 i 1-23/3. Azcue 1994, 289, i Riera i Mora 1994, 184.

²²⁰² Epitafi anònim en el *Diario de Barcelona*, 8 de desembre de 1814, vol. 68, núm. 185, 950, transcrit per Riera i Mora 1994, 186-187.

director suposarà una ajuda per potenciar la renovació de l'estil escultòric i preparar el camí de la tornada de Damià Campeny.

2.3. L'Escola de Llotja sota la direcció de Jaume Folch

Jaume Folch arribà a Barcelona en un moment poc favorable econòmicament i encara pitjor políticament a causa de l'ocupació napoleònica de la ciutat. No obstant això, la documentació de la Junta de Comerç ens mostra un director molt actiu, que millorà els salaris d'alguns professors i tinent directors. També intercedí en la instància de Bonaventura Planella perquè fes de substitut de tinent director, i foren gratificats econòmicament l'escultor Salvador Gurri i l'arquitecte Tomàs Solanes, per la seva codirecció abans que Folch prengués possessió del càrrec. Tanmateix, algunes peticions no prosperaren, per exemple no foren ateses la de Joan Carles Panyó per obtenir una plaça de professor a l'Escola (1804) i les de Bonaventura Planella, Benet Calls, Gaietà Font i Jacint Coromina (?-c. 1845) per ser nomenats tinent directors supernumeraris (1807).

Una de les obres més significatives d'aquest període fou la col·laboració de diversos artistes per realitzar el retaule per a l'altar major de l'església del convent dels carmelites calçats (1805), saquejat en l'incendi de 1835. En el projecte de l'arquitecte Pedro Serra i Bosch²²⁰³ participaren diversos artistes i artesans: les escultures dels profetes *Elies* i *Eliseu* foren de Salvador Gurri, les *Virtuts* de Jaume Folch, i les pintures de Salvador Mayol. L'arquitecte Serra configurarà un temple romà amb una gran cornisa grega, un tipus de retaule totalment renovador respecte dels que fins ara havia executat Salvador Gurri, en la línia d'un il·lustrat coneixedor dels tractats de Vitruvi, Palladio i Milizia.²²⁰⁴

Com els anteriors directors de l'Escola, es preocupà per adquirir obra que servís de models per als alumnes i alhora engrandís la col·lecció del Museu de la Junta. El *Llibre dels Acords* de la Junta de Comerç enregistra l'entrada d'una Venus ferida al peu, acompanyada d'Adonis; unes nimfes amb Narcís, i altres temes més quotidians com una

²²⁰³ Arquitecte de mèrit per l'Acadèmia de San Carlos, fou qui finalment dugué a terme la publicació de la traducció d'Ignasi March de l'*Arte de Saber ver en las bellas artes del Diseño* de Francesco Milizia i *La distribucion ó compartimiento de casetones en todo genero de arcos y bovedas, compuestos por el arquitecto D. Antonio Ginessi*. Vegeu Serra 1823.

²²⁰⁴ Fra José de Dios, provincial de l'Orde a Catalunya, encarregà el projecte i l'elevació a l'arquitecte Serra, i el 20 d'abril de 1805 signava el contracte Serra i Gurri. En les fotografies, únic document gràfic conservat del retaule, hi apareix quasi en ruïnes, i testimonis orals han permès fer-ne una recomposició de com havia de ser aquest retaule desaparegut. Cid 1961-II, 135-139.

dona alletant el seu nen (possiblement una Caritat); una dona adormida; una altra amb un nen en braços mirant-se un nen que toca la viola de mà, i uns cavalls.²²⁰⁵

Jaume Folch gestionà el projecte convocat per la Junta per commemorar la vinguda dels reis a Barcelona, l'any 1802. Hi intervingueren el pintor Pere Pau Montaña i l'arquitecte Tomàs Soler amb un monument que s'havia d'erigir en el passeig dit del *Prado catalán*, avui avinguda del marquès d'Argentera. Passat el temps es pensà en Damià Campeny, pensionat a Roma pel Rei, per tant, el 21 de març de 1805 s'enviaren a l'escultor i a l'arquitecte Antoni Celles a Roma els dissenys realitzats perquè els examinessin.²²⁰⁶ La tramesa no gaudí de l'aprovació romana, i el ministre Vargas adjuntà el 30 de juny de 1806 diversos dibuixos del monument realitzats per Damià Campeny, Antoni Celles, Antoni Solà, Giuseppe Camporesi (1763-1822) i Antonio Canova.²²⁰⁷ La nova proposta del monument consistí en una columna dòrica col·locada sobre una base envoltada d'estàtues al·legòriques en marbre, les quals representaven l'*Edat d'Or*, la *Història*, la *Pau* i l'*Himeneu*, i sobre el capitell, per coronar-la, la *Immortalitat*.²²⁰⁸ Aquest projecte no es dugué a terme perquè amb la invasió napoleònica canviaren les circumstàncies polítiques.²²⁰⁹ Tot i així, la proposta ens apropa al ressò estètic d'Azara transmès als pensionats catalans i espanyols, materialitzat en la promoció de les columnes dòriques, com a màxim exponent del món grec i encara vigents a l'inici del segle XIX.

L'eclecticisme de l'obra de Salvador Gurri es continuà manifestant al final de la seva trajectòria artística, i suposem que també en les classes que impartí a l'Escola. Per exemple, el seu *Ecce Homo* (1804) per a la Congregació de la Sang de Tarragona²²¹⁰ tornava a ser de factura berniniana i íntimament relacionat amb els canons estilístics dels germans Bonifàs. Poc després, el 1807, participà en el *Retaule de sant Felip Neri* de Nicolau Travé, amb uns àngels amb els atributs de la Passió, encara inscrits en aquest esperit berninià, els quals guarden algun paral·lelisme amb els àngels del pont de Sant'Angelo a Roma.²²¹¹ Gurri encara no acabava de definir el seu gust estètic quan, pocs anys abans, havia esculpit les escultures acadèmiques,²²¹² de factura elegant amb

²²⁰⁵ LAJ, llibre núm. 23, 3/3/1806, 28; Alcolea 1959-1962, I, 28; Subirana 1996, I, 37-42; 97-101; 185-188; 212-214 i 273; Subirana 2000-II, 236-237.

²²⁰⁶ LAJ, llibre núm. 19, llig. 260, 5/11/1802; llibre núm. 20, llig. 179, 21/7/1803, i llibre núm. 22, llig. 117 21/3/1805. Cid 1946, 436-438.

²²⁰⁷ Carrera 1957, 42; Marès 1964, 69; Riera i Mora 1994, 583-585, i Jordán 1995, 36.

²²⁰⁸ Probablement l'*Himeneu* i *La Fe Conjugal* són dues de les escultures que se'n conserven en el Museu de Llotja. Vélez 2001, 34-35.

²²⁰⁹ LAJ, llibre 23, 30/6/1806, 101; Cid 1946, 439-440; Riera i Mora 1994, 583-585, i Cid 1998, 56.

²²¹⁰ Cid 1961, I, 112, i Triadó 1998, 110.

²²¹¹ Triadó 1998, 109.

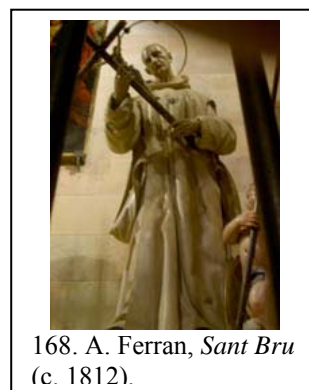
²²¹² Concretament aquestes obres se situen dins d'un llenguatge acadèmic més depurat. Fernández 2004, 605.

clares connotacions centreeuropees, de la *Indústria* i l'*Agricultura*, que hem relacionat amb l'estil de Mengs, alhora que expressava el seu avantguardisme cap a fórmules neoclàssiques en l'arquitectura del seu *Aiguamanil* per a la Seu Nova de Lleida, tal com ja hem esmentat.

L'any 1807 l'escultor Teodor Mur guanyà la convocatòria de pensió per anar a Roma amb el baix relleu *La família de Níobe castigada per Apol·lo i Diana*.²²¹³

Finalment, l'ocupació francesa es traduí en un estat de precarietat amb la consegüent dispersió de la Junta de Comerç i la seva substitució per bonapartistes. Molts dels artistes de l'Escola hagueren de dimitir dels seus càrrecs. Fou el cas del director Jaume Folch (1809-1813),²²¹⁴ el qual fou substituït pel pintor Josep Bernat Flaugier. Talment com havien fet Josep Antoni Folch i Miquel Belart es van veure obligats a refugiar-se a Mallorca, ja que no van acceptar el nou règim i no van jurar fidelitat a Josep I, a l'illa també hi anà l'escultor vilafranquí Adrià Ferran, on establí un taller amb vint-i-dos operaris i els seus fills, tots ells dedicats a l'imatgeria religiosa i al moble. Entre les seves obres illenques en destaquen el *Retaule de la Puríssima* (a. 1812), per a l'altar major de la Cartoixa de Valldemosa.²²¹⁵

Els professors de l'Escola de Barcelona hagueren d'interrompre les seves activitats, i només les pogueren reprendre els que havien sobreviscut quan Ferran VII recobrà el poder.²²¹⁶ Altres artistes es dispersaren per diverses



comarques de Catalunya. Per exemple, Ramon Amadeu demanà protecció al seu amic Joan Carles Panyó i s'instal·là a Olot sota l'empara del farmacèutic Francesc Xavier Bolós. Aquesta vila iniciava així la seva esplendor artística amb Amadeu i Panyó com a capdavanters del que constituïria la tradició artística olotina.²²¹⁷ Durant aquest període Amadeu es dedicà a la realització de figuretes de pessebre, en terra cuita policromada, de manera que encetà una tipologia d'aquesta activitat en la Garrotxa, amb aire realista i costumista, que seguiren altres pessebristes olotins.

²²¹³ LAJ, llibre núm. 24, 4/5/1807, 86-87; 25/5/1807, 102. Riera i Mora 1994, 646-648; Vélez 2001, 56.

²²¹⁴ El 15 de setembre de 1809 renuncià a aquest càrrec. Ferrer 1815-19, IV, 252; Elías 1889, i Alcolea 1964, 203-204.

²²¹⁵ A la mare de Déu l'acompanyen les imatges de santa Caterina Thomàs, sant Joan Baptista i sant Bru. L'any 1840, van ser traslladades a la seu de Mallorca. Carbonell 1996, 10-13, i Subirachs 1998, 133.

²²¹⁶ Fontbona 1983, 20

²²¹⁷ Grabolosa 1974, 49; Grabolosa 1976, 65-68; Fontbona 1983, 23, i Subirachs 1998, 132.

2.3.1. L'esplendor dels escultors catalans a Roma en les primeres dècades del segle XIX

La *Necrològica* de Damià Campeny escrita pel pintor Josep Arrau i Barba (1802-1872) desvetlla la consideració de l'escultor cap a José Nicolás de Azara, al qual distingí com a símbol de l'«*honor en las letras españolas y protector de artistas*». El diplomàtic és descrit amb familiaritat i benevolença com el seu conseller artístic, en destaca la seva erudició il·lustrada i la protecció que li proporcionà recomanant-lo a comitents influents. A títol de colofó, Arrau afegí que com a mostra d'amistat el diplomàtic li regalà «*un autógrafo inédito de una memoria suya [Azara] acerca de la Belleza Ideal que guardó Campeny hasta pocos años antes de su fallecimiento. Al pasar de sus manos a las mías quiso Campeny que la conservara como mía en prueba de su estimación y por su valor y que era uno de los objetos que más había apreciado durante su vida artística*». ²²¹⁸

La protecció d'Azara a Campeny fou curta, ja que hagué de partir cap a París per ocupar la plaça d'ambaixador d'Espanya a França (1798). Tot i així, li deixà tot un engranatge cultural de relacions que durant més de trenta anys havia configurat i gaudit a Roma. Aquest cercle d'erudits i artistes a l'entorn del diplomàtic perdurà durant temps, per això no és estrany que Antonio Canova continués mantenint els seus vincles amb els artistes espanyols.

L'autoritat que representava Canova en escultura apropà Campeny al seu taller, on també hi anà José Álvarez Cubero, dos escultors coetanis i de mèrit. Pensionat per la Real Academia de San Fernando, Álvarez venia de París després d'haver assolit un gran èxit l'any 1804, quan presentà en una exposició pública el seu *Ganimedes*, obra que va merèixer els elogis del nou emperador Napoleó I. A París va conèixer a Azara ²²¹⁹ i també l'escultor venecià fou sol·licitat pel cors perquè el retratés com a *Mart pacificador* (1803). Per algun motiu, segurament pel suggeriment d'aquests amants de l'art, Álvarez se sentí atret pel bressol de l'art clàssic, per això anà a Roma i s'introduí en el cercle compacte d'amistats espanyols, reminiscència del llegat deixat per Azara. Tenim una mostra d'aquestes bones relacions quan, sota el mestratge d'Álvarez, fou enviat a Roma el fill de Francesc Bover, Josep Bover Mas (1802-1866).

²²¹⁸ Dades recollides d'Arrau 1855 i Arrau 1858 per Cid 1998, 58.

²²¹⁹ A París i per intercessió d'Azara, ingressava com a deixeble de Claudio Dejous i, el 28 de setembre, a l'Escola Especial de les Arts. Més tard passaria pel taller de M. Choiseul-Gouffier. Pardo Canalís 1951, 199, 200 i doc. VI, núm. 4; Pardo Canalís 1975, 220, i Bédar 1989, 292-293. Obtingué un segon premi en el concurs organitzat per l'Institut de França (1802) i fou guardonat amb la medalla de la Pau de Lunéville i amb la medalla d'or en l'exposició de 1804 pel seu *Ganimedes*, admirat i glorificat pel pintor David i el mateix Napoleó. Pardo Canalís 1951, 199-200; Pardo Canalís 1958, 20; Pardo Canalís 1971-II, 168-169, i Pardo Canalís 1975, 220.

La convicció de seguir l'estudi en l'observació rigorosa de les regles de l'art grec dugué Campeny a anar a l'Accademia di San Luca, com a única via per assolir la perfecció i com a únic mètode objecte d'aplicació en l'Escola de Barcelona.²²²⁰ Aquest enfocament recorda els escrits de Mengs difosos per Azara.

Dubtem que Campeny assistís a l'Escola que Azara establí en el Palau d'Espanya.²²²¹ Quan arribà a Roma l'Escola ja no funcionava, les coses havien canviat moltíssim, quasi tots els pensionats havien retornat a Espanya assetjats per les penúries econòmiques, de les quals sovint es lamentava l'ambaixador.

Més versemblant i gairebé segur fou el pas de Campeny pel taller de restauració de Bartolomeo Cavaceppi, tot i que no n'hi hagi constància documental i que la mort de l'antiquari es produís l'any 1799. L'estreta amistat d'Azara amb aquest restaurador i comerciant d'obres antigues ens permet assenyalar que tan bon punt l'escultor presentà la carta de la Junta de Comerç,²²²² fou introduït en aquest taller pel nostre mecenes.²²²³

La tasca protectora desenvolupada per Azara en els pensionats catalans entre els anys 1790 i 1796 és un clar precedent del que la Junta esperava de l'ambaixador Antonio Vargas y Laguna, el seu successor polític, quan l'any 1803 li fou demanat el seu ajut i guiatge per a l'aprofitament en les arts pels nous pensionats, l'arquitecte Antoni Celles, l'escultor Antoni Solà i el pintor Miquel Cabanyes.²²²⁴ Es diposità en ell una confiança tutelar que tot seguit veurem que no exercí i es limità a seguir el curs de la inèrcia burocràtica corresponent al seu càrrec.

L'any següent de l'arribada d'Antoni Solà a Roma, guanyava un premi semestral en la Scuola del Nudo sota la direcció de Camillo Pacetti (1804).²²²⁵ Es concentrà en l'estudi d'estàtues antigues, visità el Museu Pio Clementino i altres col·leccions romanes, repetint la mateixa trajectòria que el seu predecessor Damià Campeny, que José Álvarez Cubero i que Antonio Canova havien practicat en la seva formació en l'Antiguitat.²²²⁶

D'una banda, l'escultor venecià seguia de molt a prop el treball de Campeny, per això quedà impressionat quan va veure la seva obra *Diana i les nimfes sobtades per Acteó*. Pere Pau Montaña i la Junta també se sorprengueren i li encarregaren emmotllats de l'obra i buidatges per evitar el deteriorament de l'original i poder enviar-ne còpies a la

²²²⁰ Miquel 1910, 281.

²²²¹ Consulteu el plantejament a Cid 1998, 28.

²²²² Riera i Mora 1994, 351.

²²²³ Riera i Mora 1994, 493-7, i Cid 1998, 53.

²²²⁴ Document de 12 d'abril de 1803 transcrit per Riera i Mora 1994, 352

²²²⁵ AASL, vol. 33, bis, en el mes de setembre de 1804. Riera i Mora 1994, 618.

²²²⁶ Barrio 1966, 62 i Brook 1999, 25

Real Academia de San Fernando. Així, obtenia una ampliació de la pensió a Roma fins al 31 d'octubre de 1803.²²²⁷

La bona relació entre Canova i els pensionats espanyols quedà documentada en la decoració de la Casa del Labrador a Aranjuez. Juan de Villanueva en reestructurà el palau (1794), on anaren destinats deu bustos de la col·lecció d'Azara de les excavacions de Villa dei Pisoni a Tívoli. Pedro Ceballos escrivia a Antonio Vargas, el 30 de setembre de 1804, per expressar-li la voluntat del Rei, Carles IV, de col·locar quatre estàtues de marbre de Canova. La correspondència de Canova amb l'ambaixador Vargas és el testimoni de la delegació del treball en els escultors espanyols: «...*con atto di sua naturale benignità ordinare a questi suoi Pensionati le quattro figurine per le Nicchie*» i «*col destinare le quattro Statue a me offerte per quattro de suoi Giovani Pensionati*».²²²⁸

Les mides i la ubicació de les fornícules on havien de ser col·locades les escultures Canova no les considerà satisfactòries, sobretot per la manca de llum i perquè no podrien ser contemplades des de tots els angles, per tant s'oferí a fer-ne altres estàtues i deixar les dels quatre nínxols per als escultors espanyols.²²²⁹ Aquest projecte no s'arribà a realitzar per motiu de l'abdicació de Carles IV i l'ocupació francesa, amb l'ascens al poder de José Bonaparte. Tot i així, els treballs escultòrics es dugueren a terme.

Les investigacions assenyalen la *Venus* del Residenzmuseum de Múnic, el *Paris*



169. D. Campeny, *Diana caçadora* (c. 1808). (RACBASJ)

del Museu Correr de Venècia, la *Danzatrice amb els mans a la cintura* i un *fauno sonante di flauto* com les quatre escultures proposades per Canova. Les característiques i les dades aportades en les fonts documentals així ho corroboren. Havien de ser col·locades flanquejant les portes de la sala, emparellades i amb una bona llum.²²³⁰ Els pensionats José Álvarez Cubero, Ramón Barba (1767-1831), Damià Campeny, pel Rei, i Antoni Solà, per la Junta de Comerç, tenien l'encàrrec del dit projecte força avançat quan es produí el canvi polític. Barba esculpí un *Mercuri* i Álvarez un *Apol·lo*, dues obres conservades en el Casón del Buen Retiro de Madrid. La *Diana caçadora* de

²²²⁷ Bassegoda 1986, 155.

²²²⁸ Cartes de Canova a Vargas de 16/1/1805 i 16/3/1805, transcrites per Jordán 1995-II, 43-44.

²²²⁹ Carta de Canova a Vargas de 28/2/1804, transcrita per Jordán 1995-II, 43.

²²³⁰ Totes tingueren altres versions i destinacions diverses. Consulteu els estudis de Honour 1972, 226 i 665, i de Jordán 1995-II, 33-35.

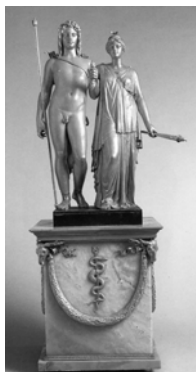
Campeny anà a l'Escola de Llotja, i correspon a l'escultura que hi ha exposada a la Cambra Oficial de Comerç a Barcelona, mentre que la *Psique* de Solà fou venuda i substituïda per una *Ceres*, enviada l'any 1817 a Aranjuez.²²³¹

El mes de gener de 1804 arribà a Barcelona el guix de la *Lucrecia moribunda*, de Campeny. L'obra fou l'enveja dels mediocres i declarada còpia de l'antic en comptes d'original. L'escultor s'hagué de defensar de les crítiques i va requerir el testimoni de Canova i del ministre de S.M. a Roma, els quals en certificaren l'autenticitat.²²³²

L'ambaixador Vargas, com a màxim representant d'Espanya davant la Santa Seu, havia d'estar a l'altura dels banquets i les recepcions que s'organitzaven en els palaus nobles i cardenals. Aquest fou el motiu pel qual necessità per embellir la seva taula un pom o *dessert* al·legòric fet amb marbres, bronzes i pedres dures.²²³³

Els triomfs de taula era una decoració que es venia realitzant des del renaixement, tot i que els motius i els estils variaren al llarg del temps. Vargas no trià l'artista, sinó que es valgué d'un concurs que guanyà Damià Campeny (1804-1806). Aquesta acció també desvinculava Vargas com a protector dels artistes a imatge d'Azara. El nostre mecenes sempre sabia qui havia de realitzar una determinada obra, ja que coneixia prou bé els artistes per promoure'ls professionalment. Per tant, discrepem d'Anna Riera quan qualifica l'ambaixador Vargas d'amic i gran protector de l'escultor, hipòtesi que manté, i més quan exposa que el pensionat manifestà el seu agraïment a l'ambaixador sense utilitzar les fórmules de la cortesia diplomàtica. Ben al contrari, Campeny coneixia la necessitat de mantenir unes bones relacions per obtenir els seus

objectius destinats a mantenir la protecció del Rei, les pensions i les pròrrogues.²²³⁴



170. D. Campeny, *Apol·lo i Diana* (1804). (Parma, Galleria Nazionale)

Campeny organitzà aquest *dessert* en grups de divinitats per tal de mostrar el cicle productiu de l'abundància: Apol·lo i Diana, al·legories del Sol i la Lluna, com a generadors dels fruits de la terra. Els elements aire, aigua, terra i foc hi són presents; en el centre hi ha Bacus i Ceres, el vi i el pa, amb estàtues que recorden les estacions de l'any o els cicles agrícoles. En aquesta obra hi col·laborà Antoni Solà, acabat d'arribar a Roma (1803), que l'ajudà en el modelatge

²²³¹ Jordán 1995-II, 40-42. També en parla d'altres obres realitzades per aquests artistes, del destí dels buidatges i emmotllats, i de les que finalment ocuparen aquests nínxols.

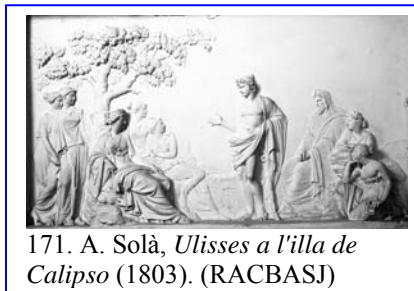
²²³² La *Necrològica* escrita per Arrau (1855 i 1858) menciona Azara com a ministre. Aquest error el repeteix l'estudi de Bassegoda 1986, 155; però no és incorporat per Cid 1998, 55.

²²³³ També s'ha assenyalat que el triomf de taula de Damià Campeny fos destinat com un regal d'Espanya per a la reina Maria Lluïsa. Riera i Mora 1999-I, 67.

²²³⁴ AAESS, llig. 734, exp.10, núm. 343, 1/4/1807, donat a conèixer per Riera i Mora 1994, 523.

de les estacions i els mesos.²²³⁵ La diferència fonamental d'aquest *dessert* respecte dels que es feien contemporàniament consistí en el fet que no presentava una col·lecció de monuments, arcs, temples, obeliscos i ruïnes antigues, per aquest motiu, en aquest cas, l'estil de Campeny correspongué a l'estil que aviat es denominarà *imperi*.²²³⁶

Antonio Solà, a part de col·laborar amb Campeny en aquest *Triomf de taula*, envià a la Junta de Comerç com a prova dels seus avanços en escultura la còpia del *Geni grec* dels Musei Capitolino (1804).²²³⁷ El 26 de juny de 1806 s'enregistrava en els *Llibres dels Acords* el seu baix relleu en guix de *l'Ulisses a l'illa de Calipso* (1803)²²³⁸ i una estàtua en guix que podria ser *Orestes turmentat per les fures* (c. 1810),²²³⁹ la qual fou enviada l'any 1817 un cop acabada la Guerra i premiada el 1822 per la Junta de Comerç.²²⁴⁰



171. A. Solà, *Ulisses a l'illa de Calipso* (1803). (RACBASJ)

El 15 de juny de 1805 Campeny sol·licitava a S.M. una pròrroga de la seva pensió amb l'objectiu de perfeccionar-se i finalitzar l'abans esmentada *Diana Caçadora*. La pensió li fou concedida per tres anys més.²²⁴¹ D'una altra banda, la Junta de Comerç també li havia atorgat la pròrroga de dos anys més a la seva sol·licitud del 18 de juny de 1804.²²⁴²

El 1807 el regne d'Etrúria²²⁴³ deixava d'estar en mans de l'infantat de Parma. Campeny, que tenia el seu estudi en el palau d'aquesta ambaixada, se n'hagué d'anar, i és molt possible que aquest fet l'apropés encara més a Canova. D'aquest període la bibliografia ha destacat el seu treball per a sobirans de diversos països i els retrats de Pius VII, del general dels jesuïtes i del príncep de la Pau.²²⁴⁴ La *Memoria* de Luis Bordas concreta que el 1837 hi havia en la Galeria de l'Escola, coneguda per Galeria de

²²³⁵ Giuseppe Boschi fou qui realitzà el buidatge en bronze, mentre que els germans Alessandro i Camillo Focardi foren els responsables dels treballs en marbre. Guattani 1806, I, 44-50. Donat a conèixer per Riera i Mora 1998, 335; Riera i Mora 1999-I, 70-71, i Riera i Mora 1999-II, 110-113.

²²³⁶ Sobre les tipologies d'aquests triomfs de taula i els que va fer servir Azara hem dedicat un subcapítol en el capítol de models en la part II d'aquest treball.

²²³⁷ LAJ, llibre núm. 21, 28/5/1804, 97. Riera i Mora 1994, 617.

²²³⁸ LAJ, llibre núm. 23, 26/6/1806, 98-99.

²²³⁹ Riera i Mora 1994, 619, 620 i 623-625; Subirachs 1998, 137, i Vélez 2001, 63-64.

²²⁴⁰ BC: AJC L.CXLIX, 17/ L.XXII, 357, 364, 1112, *Inventari* 1821, *Manifiesto* 1822, i *Catálogo* 1847, núm. 20. Documents citats per Carrera 1957, 57; Riera i Mora 1994, 620 i 623-625, i Vélez 2001, 64.

²²⁴¹ AEES, llig. 729, núm. 640, 15/6/1805; llig. 677, núm. 33, 15/7/1805 i llig. 7239, núm. 669, 15/8/1805; transcrits i citats per Riera i Mora 1994, 585.

²²⁴² LAJ, llibre núm. 21, 18/6/1804, 117; Carrera 1957, 41.

²²⁴³ Napoleó concedí aquest reialme de la Toscana a l'infant de Parma, Lluís de Borbó, casat amb la filla de Carles IV, Maria Lluïsa (1801). Per la seva mediació, Azara rebé el títol de marquès de Nibbiano. Consulteu tota la gestió política a Berte 1955, 455.

²²⁴⁴ Són dades proporcionades per Arrau 1855, repetides per Bassegoda 1986, 158, i Cid 1998, 58.

Lucrècia i Cleopatra, els bustos de Pius VII, i de Pignatelli, totes dues obres de Campeny.²²⁴⁵

El 2 d'abril de 1808 l'escultor manifestà a la Junta el seu desig de tornar a Barcelona i adjuntava una llista de les obres en les quals estava dedicat, que devien ser *La Fe conjugal*, *Diana caçadora*, *l'Himeneu*, *Paris*; el baix relleu *Diana sobtada al bany per Acteó*,²²⁴⁶ els bustos de *Talia* i el *Geni Capitolino* i dos gerros al·lusius als triomfs de Bacus i Hèrcules. Demanava poder ocupar, quan quedés lliure, la plaça de Salvador Gurri, i mentrestant sol·licitava poder gaudir de la pensió atorgada, la qual pensava dedicar a treballar en el baix relleu del *Sacrifici de Cal·lirroe*, en el model de la *Cleopatra* i en altres obres que la Junta pogués considerar convenientes. La Junta es mostrà favorable a oferir-li un lloc de mestre supernumerari a l'Escola de Dibuix, amb mig sou, sotmès a ocupar la primera vacant de número que quedés disponible.²²⁴⁷

A tot això s'afegí que les pensions atorgades per la Junta de Comerç als escultors Damià Campeny (1797), Antoni Solà (1803) i Teodor Mur (1807)²²⁴⁸ primer foren reduïdes en quantia. El 17 de setembre de 1808 i el 6 de març de 1809 en rebien l'últim pagament, i finalment foren totes suspeses.²²⁴⁹

Quan Campeny estava preparat per tornar a Barcelona, el general Duhesme, al capdavant de les tropes invasores napoleòniques, va prendre la ciutat i Josep Bonaparte pujà al poder. En els estats pontificis succeïa el mateix, foren assetjats sota el comandament de Murat. L'ambaixador Vargas es limità a comunicar l'ordre als pensionats donada pel general Miollis conforme havien de signar la seva adhesió al nou Rei. La reacció unànime de no sotmetre's féu que molts artistes espanyols fossin empresonats: els escultors Damià Campeny, Antoni Solà, Teodor Mur i José Álvarez Cubero, i pensionats d'altres disciplines artístiques. A través del pintor Valentín Carderera y Solano (1796-1880), col·leccionista de gravats i amic de José Madrazo (1781-1859), sabem que foren reclosos durant 33 dies en el castell de Sant'Angelo. Després passaren al palau de l'ambaixada en caràcter d'arrest domiciliari durant dos mesos, sense permís per sortir de Roma. De la presó foren alliberats gràcies a la intervenció d'Antonio Canova, un acte diplomàtic que hauria correspost a l'ambaixador

²²⁴⁵ Bordas 1837, i Riera i Mora 1994, 113-114.

²²⁴⁶ «Canova, el escultor célebre de aquella época, al contemplar esta obra prematura de Campeny fue agradablemente sorprendido, como lo fueron todos los artistas que brillaban entonces en Roma; y desde aquel momento fu su protector, su émulo, no su rival». Transcripció de la *Neocrològica* escrita per Arrau (1857) 1911, 85; Balari 1878, II, 339-340.

²²⁴⁷ LAJ, llibre núm. 25, 2/4/1808, 94; 25/4/1808, 105 i 9/5/1808, 113. Riera i Mora 1994, 587.

²²⁴⁸ Consta que va romandre a la ciutat fins a la primavera del 1809, just quan la Junta va suspendre totes pensions. Després se'n perd el rastre. Hubert 1964, 218, i Riera i Mora 1994, 648.

²²⁴⁹ LAJ, llibre núm. 25, 17/9/1808, 213-214 i 16/3/1809. Riera i Mora 1994, 586-587, i Subirachs 1998, 132.

d'Espanya, però hem de tenir en compte que Azara, el protector d'artistes i astut mediador, no hi era. Segons Arrau, Vargas acollí Campeny i altres pensionats en el Palau durant uns quants mesos i van seure a la seva taula, però aquestes accions foren motivades més aviat per raons de força major que no pas per voluntat d'amistat i tutela.²²⁵⁰

Les diferències de l'arquitecte italià Ulises Pentini amb l'escultor espanyol Ramón Barba, conegut per l'incident Pentini, aporta noves dades significatives a les dificultats i possibles greuges patits pels pensionats per aquest ambaixador. La transcripció de la declaració de Barba a les preguntes del ministre, de 13 de gener de 1820, fa menció del malestar dels pensionats catalans Celles, Campeny, Solà i Cabanyes. No ens interessa saber qui tenia raó, si Barba o Vargas, però el cert és que l'escultor estava enfadat i moltes coses les deia per haver-les sentides dels seus companys.²²⁵¹ Sembla ser que el més agreujat fou el pintor Miquel Cabanyes, perquè va veure sotmeses les seves obres a una valoració a la baixa per part d'aquest Ulises Pentini, en qui Vargas confiava.²²⁵²

Malgrat les guerres i les misèries que patiren els pensionats a Roma amb la pujada al tron de Josep I, aquesta ciutat continuà sent un nucli cultural molt important.²²⁵³ Era el punt on conflüen els teòrics i artistes defensors del neoclassicisme. L'aparició dels natzarens germànics no féu més que enriquir el concepte neoclàssic amb una ideologia romàntica que coincidia en la depuració de les formes, mentre que la temàtica poc a poc passà d'estar basada en l'Antiguitat clàssica a ser d'origen històric, ja que es procurava retrobar el passat més gloriós de cada indret. La cerca principalment s'orientarà cap a ambients culturals gòtics de l'Edat Mitjana arreu d'Europa.

A Roma, Campeny es convertí en un fidel seguidor de neoclassicisme, i assimilà ràpidament el que significà el bon gust basat en l'Antiguitat, defensat pels il·lustrats erudits de finals del segle XVIII. Tot i que Damià Campeny no conegué Winckelmann i Mengs, les seves teories encara estaven vigents gràcies a la tasca editora i difusora d'Azara.

L'escultor coincidí en aquesta ciutat pontifícia amb dos dels màxims representants del neoclassicisme escultòric europeu: Antonio Canova, instal·lat a Roma des del 1779, i el danès Bertel Thorvaldsen (1768-1884), el qual arribà el mateix any

²²⁵⁰ Aquest episodi és recollit per la bibliografia dedicada a l'escultor Canova. Vegeu Missirini 1825; 218-219; Malamani, 1911, 123-124; Pardo Canalís 1951, 63; Hubert 1964, 216, i Riera i Mora 1994, 657. Les paraules de Carderera i Arrau foren estudiades per Cid 1998, 58-59.

²²⁵¹ Pardo Canalís 1967, 57-64.

²²⁵² Aquest tema el tornarem a reprendre en el subcapítol dedicat a la pintura catalana, on tractarem les diferències entre l'ambaixador i Miquel Cabanyes.

que Campeny (1797). El primer es consolidà com el traductor de les teories reinterpretatives de l'Antiguitat de Winckelmann, mentre que el segon seguí en la línia de la imitació de l'Antiguitat, perpetuant la fredor de la pròpia matèria en l'obra creada.

Campeny fou més afí a l'escultura de Canova,²²⁵⁴ influït possiblement per haver treballat en el seu taller. El venecià necessità l'ajut d'un escultor com Campeny atès el gran nombre d'encàrrecs que havia d'atendre. L'estretor econòmica que devia patir el nostre escultor català l'inclinà a acceptar aquest tipus de feina diferida. A Roma, Campeny també aprofità per practicar la tècnica de l'acròlit, molt present en l'Antiguitat italiana i mantinguda durant segles. Aquesta tècnica es basava en la unió amb adhesiu de diverses peces elaborades independentment i encaixades per configurar una escultura, i la peça s'homogeneïtzava amb la policromia. L'advocació a *Santa Joana Coeli* és un exemple d'aquesta tècnica feta per encàrrec de la Llotja quan l'escultor va tornar a Barcelona. També conegué el treball de les pedres dures, una pràctica artística molt desenvolupada en Mesopotàmia i Egipte, que al final del segle XVIII tingué la seva renaixença,²²⁵⁵ recordem que Azara fou un expert i col·leccionista de gemmes.²²⁵⁶

2.3.2. El retorn dels escultors catalans a la docència i als seus tallers

Un cop acabada la Guerra del Francès (1814), l'arribada al tron de Ferran VII significà el restabliment de la Junta de Comerç i el retorn de molts artistes a les seves llars i tallers. Reprenien així el seu futur com a artistes alguns que restaren aturats durant aquest temps, d'altres van trobar refugi en diversos indrets. Ramon Amadeu obria el seu taller de Barcelona; Ramon Belart s'establí a Montblanc, ciutat on va néixer; Josep Antoni Folch continuava la seva carrera ascendent a Madrid; Jaume Folch recuperava la direcció de l'Escola Gratuïta; Salvador Gurri tornava a les seves classes, i Damià Campeny era reclamat per la restaurada Junta de Comerç per ocupar la plaça d'escultor dins l'organigrama de l'Escola de Barcelona.

Jaume Folch posava en marxa l'Escola i reincorporava en les seves places els professors d'escultura destituïts, Salvador Gurri i Francesc Bover. El 14 de setembre de 1815 recuperava vuit caixes d'estàtues retingudes a la duana, procedents dels nostres pensionats a Roma.²²⁵⁷

²²⁵³ Consulteu la nostra comunicació que tracta el canvi hegemònic en les arts de Roma a París i la recuperació de Roma a García Portugués 2006-II, I, 665-673.

²²⁵⁴ Marès 1956-II, 12.

²²⁵⁵ Cid 1998, 97.

²²⁵⁶ Castellanos 1849-1850, II, 381-382 i 491-495; Cacciotti 1992, 29-33; Cacciotti 2003, 102 i 117-119, i doc. núm. III.

²²⁵⁷ AJC, llig. XXI bis, fol. 151. Ruiz Ortega (1986) 1999, 442 núm. 358

La normalitat semblava que s'havia d'imposar de manera natural, però les circumstàncies foren unes altres, i l'escultura experimentà un retrocés. La nova burgesia industrial i comercial demanava paisatges, natures mortes i retrats, principalment pintures, perquè els bustos eren cars. L'aparició del fenomen anticlerical encara agreujà més la situació de l'escultor. La gran activitat escultòrica que havia desplegat Salvador Gurri abans de 1808 no acabava de prendre l'embranchida esperada. Artistes com Ramon Amadeu, que havien viscut folgadoament de la seva activitat, també van veure minvades les seves expectatives.

L'activitat artística de Salvador Gurri durant la Guerra es va veure molt afectada, acostumat a una producció quasi industrialitzada de retaules. Tot i així, és molt possible que aquest escultor realitzés moltes més obres de les que documentalment ens han arribat.²²⁵⁸

Trobem algunes actuacions aïllades de l'escultor, com la font instal·lada davant del Teatre de les Comèdies, a la part baixa de les Rambles, coneguda com la *Font del Vell*.²²⁵⁹ Fou un projecte de l'arquitecte militar Pere Serra i Bosch amb figures mitològiques esculpides per Josep Ferrari Català (s.XIX),²²⁶⁰ coronat per Minerva, l'al·legoria de la Barcelona industrial, de Salvador Gurri. En la façana de la font hi figurava el Neptú, o representació del riu dit *el Vell*, atribuïda a Damià Campeny.²²⁶¹ Per a nosaltres, correspon una adjudicació encertada, perquè una de les causes per les quals la Junta instava la tornada de l'escultor Campeny a Barcelona fou perquè Salvador Gurri havia patit un atac d'apoplexia.²²⁶² La Junta considerava que a la ciutat no hi havia cap escultor de prou vàlua per substituir-lo, per aquest motiu moltes de les últimes obres atribuïdes a Salvador Gurri s'haurien de posar en qüestió. Així mateix, la font fou descrita en el *Manual de Forasteros* (1819) simbòlicament com una de les infraestructures més importants a Catalunya per proveir d'aigua la població: «*Todos los usos útiles de la Agricultura y Comercio, obra del escultor Don Damián Campeny, y en las tres fachadas restantes, se han dispuesto uno en cada una que deben*



172. P. Serra projectà la Font del vell (1818).

²²⁵⁸ Cid 1961-I, 118.

²²⁵⁹ Cid 1961-I, 113.

²²⁶⁰ Són dos germans, Bartomeu i Josep, els quals es dedicaren principalment a la talla d'imatges religioses, Subirachs 1998, 134.

²²⁶¹ Carreras 1916, I, 778-779, n. 2084; Cid 1961-I, 113; Navascués 1993, 169; Subirachs 1998, 134; Fernández Banqué 2004, 532.

²²⁶² BC: AJC, caixa 204, llig. CXLIX, núm. 84-86. Riera i Mora 1994, 590.

*contener bajos relieves; el de la derecha que manifieste el Canal de Urgel, el de la izquierda la Acequia del Llobregat el de la espalda el Puerto de esta Ciudad».*²²⁶³

La configuració del monument presenta una concepció formal totalment neoclàssica de gust egipci, com ara les piràmides quadrangulars truncades, en voga a Roma i molt utilitzades per Antonio Canova. Aquesta tipologia també fou aplicada en les dues fonts a peu de les escales de la seu de Tarragona, les quals foren mencionades pel viatger Nicolás de la Cruz y Bahamonde com a «*obras útiles eternizan la memoria de los que las emprenden. Al pié de la alta graderia, que da intreso á la catedral [Tarragona], han colocado dos fuentes de mármol amarillo en forma piramidal*»,²²⁶⁴ de les quals només en resten les seves bases.

Altres obres tardanes de l'escultor Gurri a Barcelona, a més dels profetes *Elies* i *Eliseu* per al retaule de la parròquia del Carmen, abans esmentades, foren alguns treballs per a l'Església del Pi i per a la dels sants Just i Pastor. Totes aquestes peces són fruit d'un acurat estudi de l'anatomia i de la seva gran habilitat per representar la passió i l'estat d'ànim.²²⁶⁵

En la *Necrològica* de Salvador Gurri, publicada en el *Diario de Barcelona*, s'elogiava la seva obra, escrit qualificat d'exagerat per alguns biògrafs que el consideraven un escultor de segona.²²⁶⁶

L'any 1835 l'anticlericalisme social donà pas a la crema de convents i, a més dels posteriors saquejos de la Guerra Civil espanyola (1936), provocaren la desaparició de moltes obres de Salvador Gurri i dels seus deixebles. La trajectòria artística de Salvador Gurri, marcada pel seu eclecticisme, avala la nostra teoria de no posar data ni límits als períodes estilístics. No és l'únic artista en el qual es poden apreciar canvis evolutius i retrocessos, sense que s'hi pugui establir un ordre cronològic i sense que la seva obra es manifesti pura del tot dins un determinat estil.

L'escultor Ramon Amadeu també trobà moltes dificultats per reprendre la seva activitat artística quan retornà a Barcelona. La seva subsistència radicà en la seva dedicació a les figuretes de pessebre. En tenia un bon repertori de models efectuats durant la seva estada a Olot. El baix cost d'aquestes petites peces li proporcionà una bona clientela. També les seves imatges sota l'advocació de la Verge dels Dolors foren molt ben acceptades pels comitents.²²⁶⁷

²²⁶³ Descripció romàntica en el *Manual de Forasteros* (1819) transcrita per Carreras 1916, I, 778-779, n. 2084.

²²⁶⁴ Cruz 1806-1807, 91, n. 1.

²²⁶⁵ Valoració de Cèsar Martinell recollida per Triadó 1998, 110.

²²⁶⁶ *Diario de Barcelona* 26/11/1819; Miquel 1910; Elías Molins 1889; Cid 1961-I, 114 i 121; Fernández Banqué 2004, tesi sobre l'escultor en la qual es descobreixen algunes atribucions errònies.

²²⁶⁷ Una temàtica pròpia del segle XVIII que fou aconsellada per Joan Carles Panyó. Grabolosa 1976, 72.



173. R. Amadeu, figuretes a Casa Bolós, Olot, (1808-14).

El prestigi assolit per Amadeu com a imatger de naixements fou molt rellevant i el seu *modus vivendi* fins al final de la seva vida (1821).²²⁶⁸ El passamaner Salvador Bordas exhibia cada any al carrer Nou de Sant Francesc un pessebre amb figuretes d'Amadeu. En la seva obra s'aprecia una certa persistència en l'aplicació de factures barroques, però els ritmes suavitzats i el seu naturalisme l'apropen als nous corrents classicistes, molt més evidents en les seves obres en pedra.

Ramon Belart establí el seu taller a Montblanc i es va fer famós pels seus sants crucificats per als pobles dels voltants com Poblet, Valls i Reus. La seva obra és qualificada de correcta, respon a la d'un escultor seguidor de les normes acadèmiques amb proporcions harmòniques apreses a Madrid, però amb un estil que recorda el de Francesc Bonifàs. Potser sense haver seguit tan estrictament la rigidesa de les normes i si hagués deixat esclatar la seva inspiració hauria estat més esplendorós. Belart es va moure en un territori on la família Bonifàs tenia el seu reialme. Per aquestes contrades tarragonines i lleidatanes Lluís Bonifàs realitzà un gran nombre de sants crucificats, en els quals el patiment i l'angoixa barroca havien desaparegut i prioritzava el fet de commoure a la pietat.²²⁶⁹ És molt fàcil que Belart s'impregnés de la fàbrica valenca, a més, els encàrrecs també se cenyien a obres religioses. Així, és molt probable que no pogués desenvolupar el neoclassicisme que havia après junt amb Josep Antoni Folch, retrocés artístic que respon al mateix impacte que Adán rebé quan arribà a Catalunya, unes dècades enrere, però que superarà quan marxà cap a Madrid i recuperarà el concepte estètic romà.

Pel que hem exposat, creiem necessari que s'hauria de fer un estudi sobre Belart, especialment un seguiment de les obres que deixà a Tarragona, i s'haurien de comparar amb les dels germans Bonifàs, de Salvador Gurri i d'altres escultors amb els quals es relacionà. Així es podria tancar aquest cercle que alguns investigadors han classificat de protoneoclàssic o de neoclassicisme regulat per la rigidesa acadèmica. Un primer intent l'establí Cèsar Martinell triant obres de tres escultors dels quals mostrà les diferències estilístiques i el camí que optaren per abandonar un barroc molt arrelat a Catalunya.²²⁷⁰ En *La Caritat* (c. 1750) de la façana de l'Hospital de la Santa Creu Pere Costa donà el

²²⁶⁸ Alcolea 1998, 38-39.

²²⁶⁹ Martinell atribueix a Lluís Bonifàs les obres següents: els *Sants Crucificats* de l'aula capitular de Tarragona (1758), les *Santes Espines* de Tàrrrega (1759), el *Sant Crucificat* de Vilabella (1770), i el *Misteri de la flagel·lació* de la Selva del Camp; Martinell 1948, 96-97.

²²⁷⁰ Martinell 1924, 346-351.

primer pas per deixar el barroquisme de Churriguera i encaminar-se cap a un barroc més classicista d'influència italiana. En el *Sant Jaume* de l'altar de Santa Eulàlia en la Seu Nova de Lleida (c. 1790), Salvador Gurri aplicà el denominat classicisme acadèmic per fer palès el seu avantguardisme en el domini de la contenció de moviment, tendència que manté un cert paral·lelisme amb el que portà Juan Adán de Roma a la seu lleidatana. I, per últim, de Ramon Belart trià el *Sant Crist* del cor de Santa Maria de Montblanc (d. 1818), obra d'un artista que es nodrí de l'ambient acadèmic de Juan Adán i de l'aire renovador neoclàssic, amb el seu professor i amic Josep Antoni Folch. No obstant això, un cop a Catalunya, els cànons neoclassicistes estudiats per aquests dos grans escultors no donaren els fruits esperats i no van passar d'un correcte academicisme amb reminiscències barroques. Estem d'acord amb la valoració de Martinell segons la qual troba la força en Costa, l'elegància en Gurri i la sinceritat en Belart. Però hi discrepem quan estableix solament com a empenta dels cànons que anomena *novoclassicistes* l'aportació de Galli Bibiena (final del segle XVII-inici del XVIII) recollida per Costa i assumida per Gurri, i deixa entreveure la influència en Belart.²²⁷¹ Creiem que les següents dades aportades en aquest treball sobre l'escultor de Montblanc, com són els exemples que predominen en les terres tarragonines, la seva formació acadèmica, la relació amb altres escultors contemporanis, l'anada a Madrid i el retorn a la praxi anterior, però amb el coneixements classicistes acadèmics assumits, apunten una evolució artística diferent de la proposta de Cèsar Martinell, tot i estar orientada vers el comú denominador que és el ressò d'Itàlia, però ara concretament a través de l'activitat promotora, protectora i difusora d'Azara.

Per tant, foren molts el camins que vehicularen el canvi cap a altres postulats estètics que incidiren en cadascun d'aquests artistes. Recordem, per exemple, el paper que tingué Adán en la Seu Nova de Lleida i el dogmatisme imposat per l'Academia de Madrid, institució en la qual s'emmirallava contínuament l'Escola de Barcelona.

Ramon Belart intentà ser acadèmic de mèrit l'any 1818. El 8 de gener d'aquell any envià una carta des de Montblanc a l'Acadèmia de Madrid, en la qual al·legava que per motius personals no es podia moure de la seva vila i demanava que se li assignés un tema per fer-ne un baix relleu i aconseguir la titulació. Com antic alumne de la Real Academia de San Fernando i pels referents que es tenia d'ell, la Junta consentí i li proposaren el tema de *Sant Pere a la porta del temple curant a un paralític*. Fins ara no s'ha trobat cap document que confirmi o denegui si Belart fou acadèmic o no.²²⁷²

²²⁷¹ Estem d'acord amb aquest possible esclat en Belart apuntat per Martinell 1924, 351. No obstant això, discrepem de la línia d'influències que estableix: Bibiena, Costa, Gurri i finalment Belart, i apostem per la nostra. Martinell 1924, 350-351.

²²⁷² Martinell 1924, 349, i Riera i Mora 1994, 291.

Un altre escultor que tornà a Barcelona fou Adrià Ferran després d'haver marxat a Mallorca durant l'ocupació francesa. Establert a la ciutat comtal, esculpí els sants titulars de la parròquia de Sant Just i Pastor (1822-1823) i una estàtua de *Neptú* (1825), que coronava la font erigida en el moll de la Riba de Barcelona sota el patrocini de la Junta, en la qual col·laborà un deixeble de Salvador Gurri, Celdoni Guixà i Alsina (1787-1848).²²⁷³ Per tant, davant les realitzacions d'aquest escultor tan poc conegut, ens trobem amb un acadèmic amb un neoclassicisme entès, però amb dificultats per aplicar la teoria en la praxi, sobretot quan es tracta de temàtiques religioses.

2.4. El neoclassicisme a Catalunya: Damià Campeny i Antoni Solà

A l'inici del segle XIX hi hagué una aproximació a l'estil neoclàssic que es posà en evidència en el programa ornamental del nou edifici de Llotja. Els primers pensionats de la Junta de Comerç, Francesc Bover i Manuel Oliver, contribuïren en la renovació del gust estètic, tot i que segons el nostre parer fou una intenció més aviat ideològica abans que materialitzada en la praxi com ja hem assenyalat. Mentre que les obres trameses per Damià Campeny i Antoni Solà foren fonamentals per reconsiderar i projectar l'escultura cap als nous cànons estètics, de fet significaren el primer pas perquè el neoclassicisme com a estil arrelés a Catalunya.

Tot i que les expectatives de futur de Damià Campeny eren molt bones, i així fou anunciat en el diari *Chracas* el 22 de març de 1815,²²⁷⁴ la realitat fou una altra. L'escultor es trobà amb un ambient decadent en situació de supervivència, i va haver-se de dedicar a treballs de restauració de fragments, decoracions i altres obres de poc relleu artístic.²²⁷⁵ El seu caràcter renovador es va veure truncat, primer perquè destinà molt del seu temps a formar nous alumnes a l'Escola, segon per la falta de recursos per emprendre obres d'envergadura, i tercer per la seva poca adaptació als desitjos dels promotors. No obstant això, la seva arribada a Barcelona significà l'eradicació definitiva de les reminiscències barroques dins l'Escola,²²⁷⁶ en un moment en què la ideologia romàntica anava guanyant terreny fins a coexistir amb el neoclassicisme.

Comparada la trajectòria escultòrica de Campeny amb la de Bertel Thorvaldsen, comprovem les limitacions del català. Els dos coincidiren a Roma el mateix any i el primer se n'anà a Catalunya l'any 1815 i el segon a Dinamarca el 1819. El danès tornà a

²²⁷³ A aquest escultor se'l situa en l'elaboració dels relleus dels Porxos d'en Xifré i en la talla de diverses obres destinades al nou temple de Montserrat (1829-1831), projectat per l'arquitecte Antoni Celles Azcona. Subirachs 1998, 134.

²²⁷⁴ Consulteu la transcripció a l'apèndix documental núm. 148.

²²⁷⁵ Miquel 1910, 283; Marès 1956-I, 84, i Fontbona 1983, 48.

²²⁷⁶ Triadó 1998, 133.

Roma al cap d'un any i mig i fou quan visqué el seu neoclassicisme més esplendorós, reconegut internacionalment, mentre que Campeny hagué d'acceptar una plaça de professor a l'Escola de Barcelona i realitzar encàrrecs modestos, com ara *El misteri del Sant enterrament* (1816) per al Gremi de Revenedors de Barcelona.²²⁷⁷ En aquesta obra de temàtica religiosa, aparentment poc adient a aquest estil i sobretot per la forta càrrega tradicional barroca latent a Catalunya,²²⁷⁸ l'escultor semblava allunyar-se de l'esperit neoclàssic après a Roma. No obstant això, el grup mostra un marcat accent neoclàssic, compositiu, formal i de concepte, on s'aprecia que sap posar en la pràctica tot els seus coneixements i habilitats.²²⁷⁹

Probablement té raó Franscec Miquel quan diu que a Campeny li mancà espontaneïtat i veritat,²²⁸⁰ però també és cert que novament ens trobem davant d'un gran artista, com li passà a Juan Adán, format en les últimes tendències, el qual es deixà arrossegar pel pes de la tradició. Tot i així, aquest conjunt presenta una perfecta composició. Des del punt de vista formal recorda les solucions de Miquel Àngel aplicades a la Capella Sixtina, mentre que els drapejats i les fesonomies provenen de models grecs. Aquest *Misteri* marca la diferència dins la tradició processional barroca espanyola de Sevilla i Valladolid, amb un estil clàssic tocat pels canons neoclàssics.²²⁸¹ La realitat fou que les escultures més notables de Campeny foren les que derivaren del seu sojorn a Roma, on va estar-se durant quasi vint anys al costat dels escultors neoclàssics més importants d'Europa, Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen i de l'espanyol José Álvarez Cubero.

Els primers anys de Campeny a Barcelona foren difícils. Hagué de competir especialment amb els antics pensionats per la Junta, Francesc Bover i Francesc Rodríguez, els quals es cregueren amb més drets que l'escultor dins el cos del professorat. A la mort de Salvador Gurri, el 14 de novembre de 1819, es presentaren tots tres a la plaça vacant i Damià Campeny ocupà la de tinent director d'escultura, tal com la Junta li havia promès abans de tornar a Barcelona. Bover passà a ser el seu substitut i el pintor Rodríguez ascendí per antiguitat dins la jerarquia de l'Escola.²²⁸²

A la mort del director de l'Escola de Barcelona, Jaume Folch (1821), Campeny aspirava a ser-ne el successor. Tot i que va recordar a la Junta la seva promesa d'atorgar-li el càrrec feta quan estava a Roma, la nominació recaigué en el pintor

²²⁷⁷ Vegeu els models i les descripcions del *Misteri del Dijous Sant* a Folch 1926, 1-4; Cid 1953, 99-117, i Cid 1998, 271-347.

²²⁷⁸ La desconexió entre neoclassicisme i obres religioses és defensada per Triadó 1984, 263.

²²⁷⁹ Consulteu la nostra defensa del neoclassicisme en temes religiosos en el subcapítol de models religiosos en la part II d'aquest treball i a García Portugués 2006-I.

²²⁸⁰ Miquel 1910, 283.

²²⁸¹ Obra qualificada de neoclàssica per Cid 1953, 99-115, i Bassegoda 1986, 158.

Francesc Rodríguez. L'escultor es va veure amb l'obligació d'ajudar-lo i de substituir-lo en cas de no poder ocupar-se de l'Escola.²²⁸³ El fet que un pintor passés per davant de l'escultor posava en evidència que aquesta disciplina quedava relegada a un segon terme per la Junta de Comerç i, sobretot, que no es tenia prou en compte un artista de la talla de Damià Campeny, ja titulat acadèmic de mèrit per la Real Academia de San Fernando i escultor de cambra honorífic de Ferran VII (1820).²²⁸⁴

Mentrestant, a Roma, Antoni Solà acumulava fama i l'arquitecte Antoni Celles així ho manifestà a la Junta:

«[Solà]... *está pronto á remitir diversas obras siempre que VS las quiera, y tenga á bien mandar los auxilios necesarios para hacer vaciar la famos Estatua del Oreste y de una Ceres, con otros bajos relieves que tieen ya echos. Éstas obras le han tanto acreditado que ha merecido el aplauso de Roma, y sumos elogios del gran Canoba, cuyo Profesor informará a VS sobre el particular siempre que VS tenga á bien pedirle informes*».²²⁸⁵

Antoni Solà fou acadèmic de mèrit de l'Accademia di San Luca (1816).²²⁸⁶ Aconseguí una pensió del Rei durant cinc anys (1820), després d'haver-la sol·licitada en diverses ocasions i d'haver enviat a Madrid una estàtua de *Ceres* i el *Bust de Pius VII*,²²⁸⁷ així com el títol d'acadèmic de mèrit de la Real Academia de San Fernando (1828).

La seva carrera en el món artístic i acadèmic fou imparable. Arribà a consiliari d'escultura de l'Accademia romana, junt amb Bertel Thorvaldsen, i a príncep (1838-1840), un nomenament que abans havia obtingut Antonio Canova. Fou, a més, acadèmic de mèrit de l'Accademia de Florència, de la Congregació dels Virtuosos al Panteó (1834), soci honorari de la Pontificia Accademia Romana di Archeologia i escultor de cambra honorífic (1846).²²⁸⁸

Des que Solà s'instal·là a Roma, sol·licità diverses pròrrogues de pensió a la Junta, que li foren atorgades. Mai no es va desvincular dels seus orígens, i com a pensionat envià periòdicament a la Junta mostres dels seus progressos. A les primeres obres abans esmentades en el període d'ocupació francesa, s'hi han d'afegir un estudi

²²⁸² Arrau 1855; Balari 1878, II, 338-348; Elías 1889, 359; Bassegoda 1986, 158, i Cid 1998 61.

²²⁸³ Cid 1998, 69-70.

²²⁸⁴ Arxiu del Palacio de Madrid, expersonal, llig. C-11, núm. 1 de 29/12/1819. Consulteu la sol·licitud i el tràmit transcrits per Pardo Canalís 1950, 237-246; Bassegoda 1986, 158; Riera i Mora 1994, 291, i Subirachs 1998, 139.

²²⁸⁵ Les obres arribaren a la duana el 2 de gener de 1817 i foren recollides per Jaume Folch. BC: AJC, caixa 32, llig. XXI bis, núm. 1048, 14/6/1815; LAJ, llibre 27, 19/6/1815, 353-354. Consulteu la transcripció de Riera i Mora 1994, 623.

²²⁸⁶ Tormo 1942, II, 193, i Riera i Mora 1994, 625.

²²⁸⁷ Riera i Mora 1994, 627-628.

²²⁸⁸ Barrio 1966-II, 51-83, i Riera i Mora 1994, 631.

anatòmic d'un cos humà, la *Venus ensenyant Cupido a tirar l'arc* (c. 1819) i *La matança dels innocents* (1834).²²⁸⁹ Les dues darreres obres mostren la influència de l'escultura antiga en la seva formació, molt més properes a les formes de Thorvaldsen que a les de Canova, fins i tot en el grup de *Paris i Elena* (1840).²²⁹⁰ Aquests models refermaven els cànons estètics assenyalats el segle anterior per Azara en les *Obras de Mengs* (1780).

Treballà pel monarca espanyol i per al duc d'Alba esculpí una de les peces més elogiades, el *Meleagre* (1818).²²⁹¹ També adquiriren gran renom la *Minerva* i la *Flora*, en realitat una *Ceres*, pel palau Torlonia, les quals figuraven en totes les guies de Roma de mitjan del segle XIX.²²⁹² Després realitzà la seva incursió en el romanticisme amb obres historicistes, però tot i aquest nou aire estètic que s'incorporava en l'escultura catalana, Solà continuà sent un escultor neoclàssic.



174. A. Solà, *La matança dels innocents* (1834). (RACBASJ)

2.4.1. Damià Campeny compagina la tasca docent amb la praxi d'escultor

L'ensenyament i l'escultura foren les dues afeccions més preuades en la vida de Damià Campeny. La dedicació a la docència no va ser en el seu cas el refugi de l'artista davant un entorn que no estava a la seva altura, sinó que formava part de la seva convicció artística, remanent de la ideologia il·lustrada d'Azara, com a mitjà imprescindible per desenvolupar l'art. Aquest llegat l'havia rebut de Roma i el transmeté a l'Escola de Barcelona. Talment com el seu amic l'arquitecte Antoni Celles, s'ocupà amb passió de donar les directrius bàsiques per introduir el neoclassicisme a Catalunya, les quals consistien a assolir una bona formació per poder aplicar-la a la praxi.

L'escultor es consagrà plenament a la docència, compaginà els encàrrecs de la Junta i de particulars. Impartí classes d'escultura, dibuix de figura i modelat en guix i fang d'estàtua antiga. Es preocupà de la instrucció dels seus alumnes i molts d'ells passaren a ser-ne col·laboradors i amics.

Campeny proporcionà nova saba a l'escultura prioritzant l'ensenyament del natural i de l'antic. Donà a conèixer el cànon de proporcions del cos humà del *Dorífor* de Policlet a través d'una anàlisi raonada de l'estàtua antiga, model clàssic acceptat

²²⁸⁹ Benet 1958, 255-256; Barrio 1966-II, 63; Bassegoda 1986, 189; Riera i Mora 1994, 624; Subirachs 1998, 137, i Vélez 2001, 65-66.

²²⁹⁰ Riera i Mora 1994, 632.

²²⁹¹ Consulteu la notícia al *Diario de Barcelona* de 31/12/1819, 2925; transcrita per Fontbona 1983, 49, i Riera i Mora 1994, 630.

²²⁹² Riera i Mora 1994, 630.

universalment per la seva bellesa parcial i la perfecció de les seves formes. Per tant, Campeny ajudà els alumnes a cercar les posicions senzilles, en les quals prioritzava la varietat i el contrast de les figures i dels contorns, cercava l'harmonia i l'efecte natural. Assenyalava els defectes de les obres dels seus alumnes, però també els corregia amb pocs canvis per tal que poguessin veure en què consistien els seus errors. A càrrec seu estava la col·locació del model viu. Segons el seu deixeble Josep Arrau i Barba, no repetí ni una sola figura acadèmica al llarg de més de trenta anys en què va exercir de professor en l'Escola barcelonina.²²⁹³ Potencià el dibuix com a base fonamental de l'estudi, i així va poder atraure artistes d'altres disciplines en les seves classes, sobretot pintors.²²⁹⁴

El 1824 Damià Campeny participava en les exposicions públiques organitzades per la Junta amb la *Fe Conyugal*, *l'Himeneu*, *Paris*, *Diana Caçadora* i dos gerros al·lusius als triomfs de Bacus i Hèrcules.²²⁹⁵ En la de 1825, amb la *Humanitat* i dos gerros de marbre. També s'encarregà d'inventariar les obres incautades del convent dels caputxins.²²⁹⁶ Totes aquestes tasques són una mostra de l'activitat de l'Escola durant aquells anys.

Les dificultats econòmiques obligaren Campeny a lliurar a la Junta les escultures que havia presentat a les exposicions de 1824, a més del baix relleu de *Diana sobtada al bany per Acteò*; els bustos de *Talia* i el *Geni Capitolino*. Totes les obres foren realitzades l'any 1808 amb la idea d'obtenir una nova pròrroga de la seva pensió a Roma, enviament que no es produí a causa de la proclamació de Josep I i la consegüent declaració de la guerra. També a canvi d'una pensió vitalícia es comprometé a presentar una escultura en guix cada any a la Junta, així com a reproduir en marbre les peces que la Junta considerés més meritòries, com la terra cuita de la *Lucrècia* (1804).²²⁹⁷ L'escultor aprofità l'interès mostrat per la Junta en aquestes peces per assegurar-se una pensió per a ell i la seva esposa. Aquest acord fou signat en un contracte notarial el 23 de juny de 1825.²²⁹⁸

Les activitats de Campeny per millorar l'ensenyament continuaren. El 1827 establia un taller de buidatges amb un mestre italià al capdavant, Pietro Nicoli. Campeny, amb el suport de Francesc Bover, va fer que tant la Junta com Nicoli

²²⁹³ Arrau 1855; Balari 1878, 348; Miquel 1910, 281; Bassegoda 1986, 161; Cid 1998, 102.

²²⁹⁴ Josep Arrau Barba el destacà com un gran dibuixant. Barba, 1911, 87, *Col·lecció* 1992, 141 (Riera i Mora).

²²⁹⁵ Les quals es troben en el saló daurat de l'edifici de Llotja. Consulteu el catàleg a Vélez 2001, 34-36.

²²⁹⁶ Obres que segons la Junta podien servir de models per a l'Escola i augmentar la col·lecció existent. Cid 1998, 71.

²²⁹⁷ Subirachs 1998, 135.

²²⁹⁸ Document transcrit per Cid 1998, 72-73.

s'avingueren a no fixar un límit d'alumnes i que la plaça de Nicoli fos coberta pel fill de Bover, Josep Bover Mas (1802-1866), en cas de produir-se l'absència de l'artista.²²⁹⁹

Aquell mateix any, Campeny era nomenat director general suplent en absència del titular de l'Escola. Com a membre de la Comissió de la Junta, l'escultor ordenà la compra d'un quadre de Josep Bernat Flaugier i informà desfavorablement de l'obra de Salvador Mayol i del seu mètode d'ensenyament.²³⁰⁰ Aquest darrer fet ens mostra un artista amb un esperit molt neoclàssic que no està preparat per admetre noves tendències estilístiques, ni canviar els mètodes docents acadèmics, ni allunyar-se dels temes de l'Antiguitat clàssica, fora dels models proposats per assolir una bona formació segons els paràmetres dictats en les *Obras de Mengs*. Però aquests canvis de mica en mica s'anaren imposant i l'escultor els acabà acceptant i, fins i tot, incorporant en les seves realitzacions escultòriques.

Les obres internacionals de Campeny i del neoclassicisme més pur segons els canons canovians foren la *Lucrecia* i la *Cleopatra*. Aquesta fidelitat per als models de l'Antiguitat clàssica,²³⁰¹ quan anys més tard les va reproduir en marbre,²³⁰² adquiriren un aire romàntic, evident en l'angoixa i l'expiració de la vida que les obres reflecteixen. De factura perfecta en el detallisme anatòmic i els drapejats, exterioritzaven el trànsit entre la vida i la mort, un verisme gestual al qual van recórrer els artistes romàntics.²³⁰³ El tema de la *Lucrecia*, tot i ser clàssic, lliga perfectament amb el caràcter patriòtic i de fidelitat nacional propugnat pels romàntics amb la idea d'«*incitar el poble a la rebel·lió, enderrocar la monarquia i proclamar la República*».²³⁰⁴

Fins a l'any 1833 no es restabliren els premis per ampliar estudis a l'estranger, tot i que els premis generals s'havien anat convocant des de l'any 1824. La temàtica en aquests concursos experimentà un canvi. S'aprecià una disminució dels temes

²²⁹⁹ Carrera 1957, 90.

²³⁰⁰ Sobre aquest tema tornarem en el capítol dedicat a la pintura a Catalunya.

²³⁰¹ Rosa Maria Subirana assenyalà com una possible font d'inspiració la pintura de Henrich Füssli (1741-1825) *Oberó mulla amb el suc d'una flor màgica els ulls de Titània adormida* (1793), un artista que va estar-se a Roma entre el 1770 i 1778 (Subirana 1998, I, 401-430). A aquest tema hem d'afegir altres referents, com són la *Cleopatra i August* de Mengs (1756) de la col·lecció d'Azara, el *Jurament de Brutus davant la mor de Lucrecia* de Gavino Hamilton (1763-1764) (Londres, Drury Lane Theatre) i el fet que els motius basats en aquestes heroïnes van cobrar força interès pel que significaven en el context històric que es vivia a Roma, assetjada per les tropes franceses i convertida en República romana (1798). A aquesta qüestió es van referir els viatgers Leandro Fernández de Moratín (Moratín 1793-97, 327) i Nicolás de la Cruz y Bahamonde (Cruz 1806, 12-13 i 259). Vegeu-ne la transcripció en l'apèndix documental núm. 139, a la qual ens hem referit en el capítol dels models al·legòrics en la part II d'aquesta recerca.

²³⁰² Reproduïdes en marbre entre els anys 1833 i 1834. Moreno 1983, relació d'obres, i Subirachs 1998, 135.

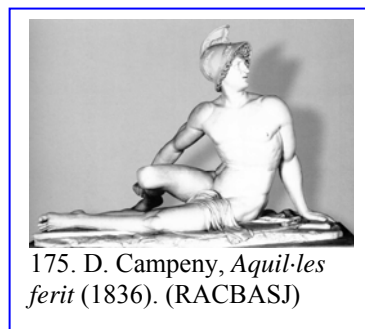
²³⁰³ Aquest aire romàntic el trobà Rafael Benet, segons Subirachs 1998, 135 i 138.

²³⁰⁴ Subirachs 1998, 138. El 1904 es realitzà una reproducció en bronze. La còpia de guix està en el Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú. Consulteu la definició de com es veia l'heroïna en temps d'Azara a Cruz 1806-1807, 12-13, transcrita a l'apèndix documental núm. 139.

mitològics a favor dels temes històrics, preferentment medievals i nacionalistes més moderns, per tant més afins al nou corrent romàntic. El seu deixeble, Manuel Vilar i Roca, guanyava la pensió a l'estranger i l'any següent coincidí a Roma amb els pintors Pelegrí Clavé i Francesc Cerdà de Villarrestan (1814-1881), artistes ja romàntics.²³⁰⁵

La salut de Campeny s'anava deteriorant i, el 1833, tant l'escultor Josep Bover com el gravador Josep Coromina aspiraven a substituir-lo, petició que fou rebutjada per la Junta.²³⁰⁶ Campeny marxà a Puigcerdà a recuperar-se, on s'estigué més temps del permès per la Junta de Comerç. Aquesta circumstància va fer que la Junta decidís fer reproduir en marbre la *Cleopatra*, per por que l'escultor no ho pogués fer més endavant, així mateix se'l va dispensar de presentar l'escultura anual.

L'any 1837 presentava en guix el grup de *l'Almogàvar vençent a un cavaller francès* (1836), que agradà molt a la Junta i un *Aquil·les ferit*, que també fou molt alabat.²³⁰⁷



175. D. Campeny, *Aquil·les ferit* (1836). (RACBASJ)

L'any 1840 moria el director de l'Escola Francesc Rodríguez, i la Junta oferí a l'escultor el càrrec al qual havia aspirat des del seu retorn a Barcelona. El seu malmès estat físic i les seves absències a les classes no li permeteren acceptar-lo i va haver de renunciar-hi. D'altra banda, obtenia el títol d'acadèmic de número en la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, on arribà a ser-ne director.²³⁰⁸

La Junta patí uns anys de mancances econòmiques perquè l'impost de periatge es destinava a la guerra. La supressió al final d'agost de 1842 dels arbitris especials, entre els quals estava aquest dret agreujà la situació de l'Escola, tant és així que la Junta determinà suplicar al Govern la conversió de l'Escola en Acadèmia de Nobles Arts. La situació política no permeté que es procedís a reconvertir-la, raó per la qual la Junta pensà tancar les portes de les escoles, atès que als professors se'ls devia un any i mig de sou.²³⁰⁹

El 4 de març de 1844, la reina Maria Cristina de Borbó, esposa de Ferran VII i mare de Isabel II, tornava de l'exili a França i passava per Barcelona. La Junta de Comerç, tot i no disposar de mitjans econòmics, coordinà l'Exposició de Productes de la Indústria Espanyola en l'edifici de Llotja, a la qual assistí la comitiva reial.²³¹⁰ La Reina

²³⁰⁵ Carrera 1957, 94 i Subirachs 1998, 136.

²³⁰⁶ Cid 1998, 74.

²³⁰⁷ Cid 1998, 180-183 i 174-176 i Vélez 2001, 43-44.

²³⁰⁸ Fou nomenat director de l'Escola el pintor Vicent Rodés. Cid 1998, 77.

²³⁰⁹ Vegeu Carrera 1957, 119-120.

²³¹⁰ Martinell 1951, 87.

fou convidada a la cerimònia de repartiment de premis del curs 1842-1843 i fou obsequiada amb la *Verge del Pilar* de Campeny.²³¹¹

El reconeixement a Campeny prosseguí; l'any 1845 fou titulat acadèmic de mèrit de l'Acadèmia de San Luis de Saragossa i, un any més tard, soci de la Real Sociedad Barcelona d'amics del País.²³¹²

L'any 1850 quedà constituïda l'Acadèmia Provincial de Bellas Artes, institució que havia de recollir tots els ensenyaments artístics i les escoles d'art que sorgissin. Campeny fou designat numerari i professor d'escultura de la nova entitat.²³¹³ Aquell mateix any es va veure implicat com a acadèmic en un greu conflicte davant les propostes d'enderrocar edificis medievals. Aquests desacords s'iniciaren en vida de l'arquitecte acadèmic Antoni Celles, el qual discrepava del criteri de reurbanitzar l'espai de l'actual plaça de Sant Jaume i fer-hi una façana monumental. Amb aquest fi, l'arquitecte municipal Josep Mas i Vila enderrocà l'església de Sant Jaume (a. 1824); les sales del Consell del Trentenari de l'antiga Casa de la Ciutat, en mutilà la façana – convertida en lateral després de la intervenció de Mas i Vila– i el pati central gòtic. La intervenció de l'Acadèmia de Bones Lletres, i en especial de Pròsper de Bofarull, a favor del valor històric dels edificis evitaren noves actuacions destructores. Finalment, la Comissió de Monuments en demanà el dictamen a l'Academia de Bellas Artes. Un escrit signat per Damià Campeny acordava no destruir cap part dels edificis que continguessin bellesa arquitectònica.²³¹⁴ Aquesta manera de procedir de l'escultor neoclàssic, a més d'entroncar amb postures romàntiques, revifava el criteri d'Azara d'observar i valorar un model dotat de bellesa com a exemple a preservar i per tant a tenir en compte en la instrucció dels alumnes.

²³¹¹ Novament la Junta, com anys enrere ho havia fet amb Pasqual Pere Moles, es mostrà mesquina i no va voler pagar a l'escultor l'obra del seu període de pensionat. Aquesta circumstància generà una sèrie de negociacions entre la Junta i Campeny, les quals finalitzaren amb un acord el 28 de setembre de 1844, pel qual Campeny acceptà la reducció de la quarta part del valor de l'obra. Carrera 1957, 129 i Cid 1998, 77. Les diferències amb la Junta per qüestions monetàries continuaren. Fins a l'any 1848 no es van pagar els endarriments de sous, ni el regal que la Junta donà a Ferdinand Lesseps (1805-1894), aleshores cònsol de França a Barcelona, el mateix personatge que deu anys més tard duria a terme el Canal de Suez. Marès 1964, 171 i Cid 1998, 83.

²³¹² Cid 1998, 80.

²³¹³ Bassegoda 1986, 160.

²³¹⁴ Fontbona 1983, 64-65 i Cid 1998, 83-84.

2.4.2. Els deixebles de l'Escola Gratuïta de Dibuix entre el neoclassicisme i el romanticisme

L'ensenyament de Campeny dins el marc acadèmic de l'Escola de Barcelona responia a l'estètica neoclàssica. No obstant això, aquest escultor i els seus deixebles no eren aliens a la recerca de solucions naturalistes que potenciessin els temes nacionalistes del romanticisme. De fet, estem d'acord amb Judit Subirachs quan afirma que: «*El romanticisme ni es va oposar al neoclassicisme ni fou la continuació, fou un moviment molt respectuós amb l'Acadèmia*». ²³¹⁵ Nosaltres afegim que l'Acadèmia no fou estranya a aquest corrent, que era intrínsec a la filosofia dels artistes. Per als artistes significà evolucionar des dels models antics fins als models del nostre passat medieval. Aquesta fou una opció ideològica, però també una opció estètica.

La recerca del passat grecollatí com a estètica ideal del bon gust passà a associar-se a fenòmens històrics i a la creació d'una cultura nacional basada en el passat i en la tradició; per tant no comportà un canvi formal, sinó la incorporació d'un nou repertori temàtic.

Les obres de l'escultor Antoni Solà enviades a Madrid des de Roma són un exemple d'aquesta transformació. Els monuments a *Daóz i Velarde* (1820-1822) i a *Cervantes* (1835) presenten uns herois amb indumentària moderna i no com a déus grecollatins. Són escultures neoclàssiques amb un esperit romàntic en la concepció nacionalista. Aquest sentit patriòtic s'anà imposant arreu d'Europa. Altres obres es van afiliar a aquest nou aire romàntic, com el *Retrat de l'exrei de Westfàlia*; el *Retrat de Blasco de Garay* (1850); el bust en marbre del *Duc de Rivas* (1856); el bust de *Carles de Gimbernat*, i l'estàtua de *Ferran VII* a l'Havana. ²³¹⁶

El deixeble de l'Escola Josep Bover fou enviat pel seu pare a la Ciutat Eterna. Francesc Bover emprà el mètode que havia fet servir Pere Pau Montaña per pensionar el seu fill Pau a Madrid. La fórmula consistí a descomptar part del seu sou com a professor de l'Escola de Barcelona per sufragar les despeses del fill i així assegurar-ne la viabilitat d'obtenir la pensió de la Junta. El *Gladiador vençut* (1825-1826) i el *Gladiador vencedor* (1828-1829) foren obres enviades per Josep Bover de Roma a l'Escola Gratuïta



176. J. Bover, *Gladiador vencedor* (1828-1829). (RACBASJ)

²³¹⁵ Subirachs 1998, 140.

²³¹⁶ Vegeu altres obres de Solà a Riera i Mora 1994, 632

de Dibuix.²³¹⁷ Sós dues grans estàtues en guix en sintonia amb l'estètica defensada en la segona meitat del segle XVIII i unes de les més reproduïdes com a paradigma de bellesa basada en l'Antiguitat. Responien més aviat a l'academicisme neoclàssic d'un José Álvarez Cubero i d'un Bertel Thorvaldsen abans que al neoclassicisme refinat i elegant d'un Antonio Canova o de Damià Campeny. Per tant, en les obres de Bover es detecta la fredor del marbre i la fidelitat escrupolosa, i estan mancades d'aquell instant gràcil i eteri d'Antonio Canova i que Damià Campeny també aconseguí en moltes de les seves obres. Per aquesta diferenciació estilística dins el neoclassicisme discrepem de relacionar aquestes obres de Bover amb les de Canova, segons el plantejament de Judit Subirachs.²³¹⁸ Aquesta diferència entre els dos escultors, Canova i Thorvaldsen, ja fou assenyalada per Frederic Marès quan destacà la gràcia i la subtileza de Canova en *La Hebe* i qualificà de cerebral l'*Hermes* del danès, del qual afirmà que era esclau del servilisme de la còpia clàssica.²³¹⁹

Quan Josep Bover tornà a Barcelona, la Junta li encarregà l'*Al·legoria de la Junta de Comerç* (1838-1847), una figura asseguda que recorda les matrones romanes acompanyades dels atributs de protecció, en aquest cas les arts i el comerç.²³²⁰

L'escultor s'oferí a la Junta per suplir el seu pare en les classes d'escultura, atès que Francesc Bover ja era gran i estava delicat de salut. La Junta agrai la seva disposició, però no acceptà la proposta. Paral·lelament rebia una medalla d'or pel bust del *Retrat de la reina Maria Cristina* (1834) i l'encàrrec de realitzar el *Retrat del rei Ferran VII* (1835).²³²¹

El neoclassicisme de Josep Bover connectà perfectament amb la temàtica nacionalista, i per tant romàntica, tendent a recuperar el passat medieval, que poc a poc anava guanyant terreny en l'ambient cultural català. Les escultures de la façana de l'Ajuntament, amb el rei *Jaume I*, símbol de la monarquia catalana, i el conseller *Joan Fiveller*, personatge reivindicador dels drets ciutadans davant del poder dels Trastàmara (1844), són dos exemples de l'artista de contingut històric, propis del romanticisme, però formalment neoclàssics, configurats amb criteris acadèmics.²³²² Tot i així, la seva millor obra, de tarannà més romàntic i realista, ha estat reconeguda en el monument funerari erigit a *Jaume Balmes* (1848) en el claustre de la catedral de Vic.

²³¹⁷ *Inventari* 1837; Carrera 1957, 79; Pardo Canalís 1958, 29; Marès 1964, 95; Jardí 1973, 70; Moreno 1983, núm. 37; Bassegoda 1986, 181-182, i Vélez 2001, 30.

²³¹⁸ Subirachs 1998, 143.

²³¹⁹ Classificà Campeny com un seguidor del venecià. Marès 1956-II, 12.

²³²⁰ Carrera 1957, 90; Moreno 1983, núm. 39; Bassegoda 1986, 181-185; Cid 1995, 72, i Vélez 2001, 31-32.

²³²¹ Carrera 1957, 84; Marès 1964, il. núm. s 215-217 i 218; Moreno 1983, núm. 40 i 41; Bassegoda 1986, 187, i Vélez 2001, 31.

²³²² Descrits com la prolongació de l'apatia neoclàssica. Fontbona 1983, 100.

Aquest referent medievalista fou encara més fort en el deixeble de Campeny, Manuel Vilar i Roca. Quan arribà a Roma l'any 1834, pensionat per la Junta, trobà un ambient dominat pels puristes italians i pel grup d'alemanys anomenats natzarens, amb Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) com a màxim representant, el qual aspirava a reconciliar el neoclassicisme pagà amb l'art medieval d'esperit cristià.²³²³

L'escultor Antoni Solà exercia de professor i de director dels pensionats i informava la Junta de les seves activitats.²³²⁴ Manuel Vilar envià a Barcelona *El Jàson* (1836), *Letó i els camperols* (1838) i *Zenó* (a. 1837), obres d'estil neoclàssic d'acord amb els canons estètics que imperaven en els ambients acadèmics.

La Junta sempre pensà en Manuel Vilar per ocupar la plaça de Campeny, però aquest anà de director de la Real Academia de San Carlos de Mèxic (1845) per un període de cinc anys, amb la idea de tornar a Barcelona quan quedés lliure el càrrec de Campeny.²³²⁵ A Mèxic es produí el canvi estètic de Vilar atès que va poder desenvolupar el seu esperit romàntic, el qual sorgirà amb molta força. Els motius grecollatins no tenien sentit en la cultura mexicana i l'escultor introduí temes dels personatges mítics afins al país. Realitzà els monuments de l'emperador asteca *Moctezuma II* (1850) i del cabdill Tlaxcaltea *Tlahuicole* (1851), d'*Agustín de Iturbide* (1857) i de *Cristòfol Colón* (1853).



177. Detall decoratiu dels porxos de la casa Xifre (1837).

Dels deixebles de Campeny que no sortiren de l'ambient català i que s'impregnaren de la seva formació neoclàssica en destaquen l'escultor Ramon Padró, més aviat imatger especialista en la talla de sanctusos, i Domènec Talarn i Ribot (1812-1902), que es dedicà al pessebrisme.²³²⁶ Tots dos col·laboraren amb el seu

mestre en el projecte de la decoració dels Porxos de la casa Xifré (1837).

A partir dels anys quaranta, bona part de l'arquitectura catalana incorporà elements decoratius en terra cuita en les seves façanes, per donar identitat pròpia a l'edifici. Un exemple clau fou el conegut com els Porxos d'en Xifré. Els guarniments consistiren en estàtues, balustrades, bustos, gerros i relleus amb garlandes vegetals i cupidos. S'aplicaren no sols a les façanes, sinó que formaren part dels jardins i dels porxos, i també s'hi introduïren simbologies de caràcter oriental. Gràcies a aquesta pràctica, sorgiren una sèrie de terrissers a Barcelona que gaudiren d'un gran èxit, com

²³²³ Subirachs 1998, 143.

²³²⁴ Aleshores estaven desplaçats a Roma un grup de pintors catalans que destacaren per la seva orientació estilística, denominats rafaels, junt amb els escultors Manuel Vilar i Lluís Vermell i Busquets (1814-1868).

²³²⁵ Carrera 1957, 127.

²³²⁶ Batlle 1931, 108-117 i Subirachs 1998, 145.

els del taller Santigosa, en el Raval; el de Fita, en el carrer Escudillers; el de Massana, en el carrer Hospital; el d'Antonio Tarrés; el de Josep Antonès Figuerola i Josep Escaiola, en el carrer Tallers, i el de Pere Moixí (1786-1871) a Sabadell. Aquestes ornamentacions les trobem en la Plaça Reial, el Palau Moja, el Teatre Principal, en diverses cases de les Rambles, en el passeig de Colon, en la Bonanova, i també en poblacions fora de l'àmbit barceloní.²³²⁷

De l'obra de Ramon Padró destaca l'*Al·legoria de la ciutat de Barcelona* (a. 1852), pensada per coronar la façana de l'Ajuntament de Barcelona. L'any 1852 l'Ajuntament procedí a la licitació privada per a aquesta obra i invitava diversos escultors per tal que en presentessin un model. Campeny intervingué a fi que l'encàrrec fos atorgat al seu deixeble Padró.²³²⁸

De les obres de Domènec Talarn, té un especial interès el *Calvari* de la catedral de Barcelona, artista també conegut com l'introduïdor de l'orientalisme en el pessebrisme detectable en la presència de caravanes de camells i en les fesonomies dels reis, molt diferents a les figures camperoles d'influència napolitana de Ramon Amadeu.

Com a conseqüència de la desamortització dels béns de les institucions religioses, es declararen públics molts dels seus edificis, els quals foren enderrocats, de manera que va quedar molt de sòl urbanitzable (1835). Aquest espai serviren per reorganitzar les ciutats i poblacions catalanes en places, i en molts casos al mig d'aquestes places es col·locaren monuments o escultures arquitectòniques. En aquests treballs artístics participaren artistes de diferents disciplines. A Barcelona, per exemple, per al mig de la plaça de Medinaceli, l'arquitecte Francesc Daniel Molina projectà una font monumental dedicada al vicealmirall de Catalunya i conseller de Barcelona, Galceran Marquet. La decoració escultòrica la realitzà el terrisser tortosí Josep Anicet Santigosa (1823-1895) i el model en terra cuita per a la figura de Galceran fou obra de Damià Campeny (1850).²³²⁹ Aquesta obra l'escultor la va dur a terme quan tenia uns vuitanta anys. Tot i ser de factura neoclàssica, s'introdueix temàticament en el romanticisme, atès que ressalta un personatge històric de l'Edat Mitjana, vestit amb la indumentària de l'època. Així, Campeny mostrava finalment haver assimilat la tipologia utilitzada per Antoni Solà, i adequava el personatge al seu moment històric.

²³²⁷ Sacs 1929, 206-208; Cirici 1944, 40, i Subirachs 1998, 148.

²³²⁸ El *Diario de Barcelona* de 24 de gener de 1855 es feia ressò dels diferents models de l'escut de la ciutat, aportats per Josep Mas Vila, Francesc Daniel Molina, Domènec Talarn, i pels germans Tomàs i Ramon Padró. Vegeu els models i la notícia a Capmany 1925, 5-7.

El coronament fou projectat per l'arquitecte Molina i l'executà el picapedrer italià Filippo Casoni Piazani, tot i que, en el concurs, d'acord amb l'Acadèmia s'havia triat el disseny de Josep Bover. Subirachs 1998, 147.

²³²⁹ Consulteu la cerimònia d'inauguració i algunes crítiques de l'escultura a Pi i Arimón 1854, 373.

Un altre exemple fou el monument conegut com el *Geni català* (1856), erigit en memòria del marquès de Campo Sagrado, capità general de Catalunya i impulsor de la canalització fins a Barcelona de les aigües de les mines de Montcada. Aquest projecte de l'arquitecte Molina fou obra de l'escultor italià Fausto Barata (1832-1904), i també hi col·laborà l'escultor Santigosa.²³³⁰

A Igualada, en la plaça del Rei, projectada per l'arquitecte reusenc Francesc Vallés Cuhí amb motiu de la inauguració de la conducció d'aigües des del poble de l'Espelt a Igualada, la font fou coronada per un *Neptú* (1832) de Campeny. En aquest cas la concepció fou totalment neoclàssica, exemple d'utilització dels models de l'Antiguitat clàssica.

Com a conseqüència de la llarga vida de Campeny com a docent, foren moltíssims els deixebles de l'Escola que passaren per les seves classes. Més amunt ja n'hem esmentat alguns, com ara Padró i Talarn, dos escultors que es dedicaren a la imatgeria i al pessebrisme, i Manuel Vilar, el més rellevant, el qual canvià el seu estil neoclàssic pel romanticisme. També Andreu Aleu Teixidor (1829-1860), el substitut de Campeny com a professor a Llotja, que destacà més com a dibuixant, canvià el seu estil neoclàssic pel naturalisme. Els germans Venanci Vallmitjana i Barbany (1828-1919) i Agapit Vallmitjana i Barbany (1830-1905), que obtingueren un gran èxit professional amb una gran producció escultòrica, també abandonaren ràpidament el neoclassicisme per abraçar un estil naturalista i premodernista.

Damià Campeny portà el neoclassicisme pur a Catalunya quan, de fet, una nova tendència estilística s'imposava. Els seus deixebles s'iniciaren amb unes bones bases neoclàssiques que els ajudaren a obtenir una molt bona preparació. Aquest bon aprenentatge els permeté introduir-se en altres inclinacions estilístiques o decantar-s'hi, així mateix desenvoluparen un bon treball escultòric, tot i que formalment oscil·laren entre el romanticisme, el naturalisme i fins i tot el protomodernisme.

²³³⁰ Col·locat en la intersecció de l'avinguda del marquès de l'Argentera amb la plaça del Pla de Palau. Subirachs 1998, 148.

2.5. Síntesi de l'evolució de l'escultura catalana i la incidència d'Azara

En l'escultura catalana s'aprecia una evolució estilística molt semblant a la que es produí a Madrid. Els primers models proposats perquè fossin copiats en l'Acadèmia i en l'Escola foren en un principi barrocs, artistes com Bernini, Angelo Rossi (1671-1715) i Camillo Rusconi, entre altres eren els prototipus del període de Juan Adán. En l'escultura s'observà una suavització dels moviments, l'expressió és continguda, atès que tenen com a referent els models de l'Antiguitat clàssica i assimilen el nou gust de bellesa. Des de l'Acadèmia es preferiren les temàtiques del món clàssic i es marginaren lentament els models religiosos, fet que afavorí el canvi cap al neoclassicisme. La còpia del *Sant Joan Evangelista* de Camillo Rusconi, enviada a la Real Academia de San Fernando per Adán, mostrava l'admiració per les formes barroques d'un artista que trià aquest model. Aquesta elecció no ens ha d'estranyar, el mateix Canova, tan bon punt va arribar a Roma (1779), quedà impressionat davant del *Monumento di Gregorio XIII* (1719-1725) de Rusconi, un artista barrocc que fugia de l'excés de moviment.²³³¹ Per aquest motiu és considerat com un dels primers artistes que va facilitar l'entrada del neoclassicisme a Europa, tot i que ell era barrocc. En la seva publicació de les *Obras de Mengs* (1787), Carlo Fea transcrivía el parer del pintor sobre el treball de Camillo Rusconi: «*Sue opere sono più gustose che perfetto*».²³³²

Les transformacions formals van ser potenciades i fomentades per l'activitat de l'Escola Gratuïta a través dels premis i per la utilització dels cada cop més nombrosos models clàssics, contràriament al que succeïa amb els temes religiosos. Aquesta presència d'esperit classicista es col·locava per damunt d'una tradició artística catalana fortament ancorada en el barrocc. Per això, s'entén l'èxit de la imatgeria de gust retardatari de Ramon Amadeu i l'eclecticisme de Salvador Gurri, perquè la seva estètica era més propera al gust del poble. Justament la tendència romàntica entrarà fàcilment a Catalunya per les seves connexions amb el passat, conegut i inspirat en la literatura pròpia del país, i l'Edat Mitjana es revaloritzarà com l'etapa més esplendorosa. També s'explica la mirada enrere d'alguns artistes més avantguardistes a causa de la forta pressió exercida pels comitents, però també molts d'ells tingueren la mentalitat oberta

²³³¹ Zanella 2000, 275.

²³³² Fea 1787, 330.

per acceptar i adaptar-se a poc a poc a les noves postures estètiques. L'obra de l'escultor Damià Campeny n'és un bon exemple.

Tanmateix, les regles acadèmiques limitaren la seva creació artística i això afectà directament la seva producció, molt severa conceptualment ja que es basava en la recerca de l'obra perfectament acabada. Aquest estil normatiu i racionalista pretenia ser senzill i comprensible a través d'un llenguatge formal basat en l'Antiguitat. Per diferenciar una obra acadèmica d'una de neoclàssica, podríem dir que en la primera hi manca l'ànima o la vida, tot i ser perfecta, mentre que en la segona el seu interior és exterioritzat, i s'hi detecta una placidesa continguda però viva. Per tant, no podem parlar d'escultors plenament neoclàssics en el nostre país fins a les primeres dècades del segle XIX. Damià Campeny, Antoni Solà, José Álvarez Cubero serien els màxims representants del neoclassicisme allunyat de l'academicisme rígid, tot i que alguna obra aïllada del segle anterior pot ser catalogada com a tal. L'evolució de l'aportació de Juan Adán, d'influència berniana continguda o temperada, donà pas a les pautes noves dels dits classicistes acadèmics. Altres artistes es mantingueren en la tradició barroca, però amb un estil personalitzat amb gràcia, i van saber aplicar i matisar la influència del nou corrent que s'imposava, com ara Amadeu i els Bonifàs, mentre que d'altres, fins i tot membres de l'Escola Gratuïta i pensionats a Roma, seguiren la rigidesa de les normes acadèmiques, incapaços de desprendre's del dogmatisme crearen obres d'estil acadèmic faltades de vida, com les de Francesc Bover.

No obstant això, la formació sòlida i exigent donà molts bons fruits dins la història de l'escultura catalana. En són un exemple els treballs dels germans Bonifàs, Ramon Amadeu, Salvador Gurri, els germans Folch, Damià Campeny i els seus deixebles, entre altres.

Campeny fou un bon mestre, la solidesa de la seva tècnica trencà amb les reminiscències barroques i guià en el bon gust els alumnes que passaren per l'Escola de Barcelona. Noms com Ramon Padró, el seu més directe col·laborador, Venanci i Agapit Vallmitjana, formen part del seu grup de seguidors d'ofici. D'altres, com Manuel Vilar, no entendríem la seva obra sense un inici en contacte amb la disciplina dogmàtica i el neoclassicisme de Campeny,²³³³ praxi docent que referma el nostre pont d'unió entre l'escultor català i el diplomàtic il·lustrat José Nicolás de Azara.

Tant l'obra com la docència de l'escultor Campeny han de ser valorades com una proposta que va més enllà de la seva disciplina, lligada a l'arquitectura i també a la pintura i el gravat. Ell aportà les bases de la fermesa del seu concepte de bon gust,

adquirit a Roma, i va permetre a si mateix adaptar-se a la nova ideologia romàntica, la mateixa que duïen els artistes catalans dins el seu esperit, molt lligada al que fou el seu passat més esplendorós.

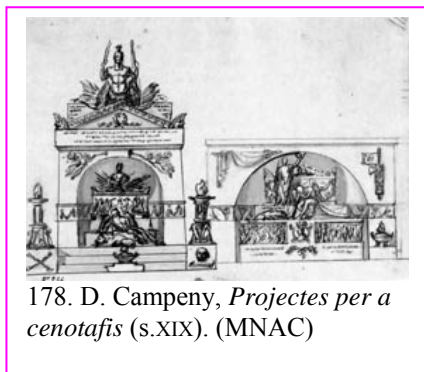
El seu estil, més donat a les formes serenes que a la depuració estilística aplicada per Canova, fou permeable a adoptar un caire romàntic, per tant molt allunyat de la fredor del marbre de Bertel Thorvaldsen. Carlos Cid fins i tot considerà Campeny un veritable romàntic en obres com la *Lucrecia* i *Cleopatra*, quan destacà que en aquestes obres bategen la tragèdia, la sensualitat i un missatge històric. A aquesta hipòtesi cal afegir la de Rosa Maria Subirana, que detecta en *l'Almogàver vençent a un cavaller francès* la dualitat entre la forma neoclàssica i el concepte romàntic en un tema literari de la història medieval.²³³⁴

En l'obra de Campeny s'ha apuntat un possible entroncament amb l'esperit de la imatgeria espanyola, per aquesta facilitat mostrada en la connexió amb l'espectador.²³³⁵ Nosaltres també ens adherim a considerar aquesta relació, perquè el pes i l'èxit dels imatgers a Catalunya fou molt important en el segle XVIII i continuà a l'inici del XIX. És com si el mataroní tornés a la línia encetada abans d'anar-se'n a Roma. Recordem el seu *Sant Bru* per a la Cartoixa de Montalegre. Aquella barreja de classicisme acadèmic i barroc que inicialment és present al llarg de la trajectòria artística del seu professor Salvador Gurri, tornà a aparèixer en Campeny quan arriba Barcelona, encara que d'una manera quasi imperceptible. A Roma es forjà en el neoclassicisme i connectà amb les teories del bon gust classicista difoses per Azara, basades en Winckelmann i Mengs i la pràctica de Canova i Thorvaldsen. A Barcelona, els encàrrecs que rep, poc substanciosos i de temàtica religiosa, fan pensar que gira la mirada cap a la tradició de la imatgeria catalana, com en el naturalisme de *La Porquerisa*. L'escultor només tornà a brillar en el seu neoclassicisme més internacional quan reproduí en marbre les obres que havia realitzat en guix a la Ciutat Eterna.

Les darreres obres de Campeny mantenen la sintonia del que va aprendre a Roma. Per exemple, en l'advocació a *Santa Joana Coeli* utilitzà la tècnica de l'acròlit, practicada en l'Antiguitat romana. El bronze l'utilitzà poc, potser a causa del preu del material, Campeny sempre va saber adaptar-se a les circumstàncies, fins i tot a una edat avançada, com en el *Monument a Galceran Marquet*.

²³³³ Fins i tot dins el radi de la seva influència s'inclouen alguns pintors com Josep Arrau i Barba, Vicenç Rodès i Francesc Pelegrí Clavé, entre altres. Síntesi de Cid 1952, 16. A aquests artistes s'hi poden afegir altres seguidors de Campeny relacionats per Bassegoda 1986, 163 i Subirachs 1998, 102.

²³³⁴ Cid 1998, 163-164 i Subirana 1998, 408. Obra que no és tinguda en compte per Gómez 1993, 47, quan tracta de posar José Álvarez Cubero per davant de Damià Campeny, dient que el nostre escultor no va saber sortir-se de l'Antiguitat en les seves obres ja que no va aplicar contemporaneïtat als temes, com, en canvi, ho va fer Álvarez en la *Defensa de Saragossa*.



178. D. Campeny, *Projectes per a cenotafis* (s.XIX). (MNAC)

Els seus panteons, projectes arquitectònics que no es dugueren a terme, presenten rigidesa geomètrica i s'hi detecta l'ús de la regla, el cartabó i el compàs, molt lligats a l'estètica i la pràctica romana, tipologies pròpies dels monuments del primer quart del segle XIX. Són esbossos de monuments funeraris imaginaris d'acord amb els mausoleus de l'arquitecte Giuseppe Valadier, amb

dissenys molts afins als que realitzaven Canova i Thorvaldsen. El repertori és neoclàssic, però el contrast d'ombres recorden *L'arquitectura de las sombras* d'Étienne Louis Boullée (1728-1799) i Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), arquitectes francesos molt acadèmics.²³³⁶

En l'evolució de l'escultura a Catalunya, José Nicolás de Azara jugà el seu paper, no sols acollint i formant aquests catalans pensionats en l'ambient estètic que es vivia a Roma, sinó per la seva tasca literària de transmissió del bon gust en l'Escola barcelonina amb la publicació de les *Obras de Mengs* (1780) i altres tractats que va promoure en el seu entorn cultural. També gràcies als continus models tramesos a Catalunya sempre orientats en l'estètica que ell defensà, preferències estètiques que van romandre vigents en les acadèmies europees i en l'Escola de Barcelona durant el segle XIX. Així, tant Campeny com Solà, les dues grans estrelles de l'escultura catalana, són dos bons exemples de creadors que han assimilat el que s'entenia per bon gust, els quals uniren a una bona praxi els coneixements necessaris per arribar a ser un gran artista. Aquests conceptes els va saber transmetre Azara i es van continuar aplicant en la docència barcelonina per part dels escultors que visqueren el seu entorn cultural –com ara Francesc Bover, encara que no arribà a ser un bon artífex– i per aquells que reberen el seu llegat.

²³³⁵ Triadó 1984, 264.

²³³⁶ Cid 1998, 98-99 i Riera i Mora 1998, 339.

3. L'orientació italiana en el gravat català

La quasi total dependència del gravat català al gravat francès canvià la seva orientació al final del segle XVIII, quan s'incorporaren un gran nombre de models italians en la docència en l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. La mirada dels professors i deixebles girà cap a Roma i Florència, perquè aquestes dues ciutats eren el punt de referència dels nostres artistes.²³³⁷ La bibliografia existent fins als darrers treballs d'investigació havia estat partidària de presentar la via francesa com a única font important en la preparació de gravadors. Però recentment aquesta línia s'ha diversificat, i nosaltres ens hi adherim. Concretament, volem demostrar com s'introduïren a Catalunya els models italians²³³⁸ a través de la relació de José Nicolás de Azara amb els màxims exponents del gravat, Pasqual Pere Moles i Manuel Salvador Carmona. Aquests dos gravadors es van formar a París, però no obstant això, també es van interessar pels dissenys italians.²³³⁹ Més endavant, els pensionats de la Junta de Comerç potenciaren aquesta inclinació.

La política proteccionista de Carles III fou un factor fonamental que millorà les condicions d'aquest col·lectiu artístic. Primer amb la proliferació d'acadèmies i escoles arreu del país, llocs on estimularen i premiaren el seu estudi, i segon alguns dels seus deixebles foren reconeguts amb el títol d'acadèmics per les seves creacions.

Un fet que afavorí aquesta disciplina artística fou la Reial ordre de 6 de gener de 1764, per la qual es decretava que la impressió de nous llibres litúrgics es realitzés a Espanya i no a l'estranger com fins aleshores s'esdevenia. Per tant, les làmines que els il·lustraven havien de ser estampades per artífexs autòctons. L'Ordre fou ratificada per Carles IV en una de nova de 27 de març del 1792 i més taxativa, atès que prohibia l'entrada en el país de manuals per aprendre a escriure. Conseqüentment, en el gruix dels llibres i de material s'havien d'incloure les quartilles de làmines utilitzades en la classe de gravat i en altres disciplines artístiques amb la finalitat de millorar cadascuna de les especialitats. L'objectiu era reduir la importació d'estampes estrangeres, les quals constituïen una càrrega per a l'erari públic.

²³³⁷ El mateix Azara considerà Florència, després de Roma, el bressol de les arts: «*retirar estos Jóvenes a sus casa, pero yo opino que convendría tal vez dexarlos algún tiempo en Florencia, donde después de Roma hai más proporción \que en ninguna otra Ciudad/ para cultivar las Artes, habiendo aquí escuela pública de ellas, y una cantidad más que suficiente de monumentos antiguos y modernos que poder estudiar*». Carta d'Azara a Huarte de 12/4/1798 conservada en l'arxiu familiar del diplomàtic, transcrita per Jordán 1995, doc. 230.

²³³⁸ Triadó 2004, 37-45.

²³³⁹ El nostre objectiu no és fer una història del gravat, sinó incidir en els gravadors i en fets puntuals que relacionen el gravat català amb la figura d'Azara. Sobre la història del gravat d'aquest període hi ha la tesi doctoral de: Subirana 1996, i les síntesis Subirana 2000-I, i Subirana 2000-II.

La iniciativa de difondre i fer propaganda del patrimoni del país, així com de divulgar els treballs científics, tal com es feia en altres països europeus, beneficià la tipografia i de pas la qualitat del llibre i, alhora, es va promoure la formació qualificada de gravadors i editors en tot el país.²³⁴⁰

A aquests factors favorables s'afegí la potenciació i l'impuls del gravat per part d'un grup de prohoms catalans membres de la Junta de Comerç, configurat per nobles i burgesos ennoblits en transaccions mercantils i industrials, especialment en el comerç tèxtil. Cercaren una alternativa a l'ensenyament gerenciat pels gremis i, l'any 1775, inauguraven l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, un organisme que havia de preparar en els principis del dibuix pintors, escultors, arquitectes i gravadors, i sobretot professionals del disseny per estampar les indies. Així, els gravadors passaren a ser titulats acadèmics amb els corresponents avantatges que el nomenament els atorgava.²³⁴¹ La producció calcogràfica requerí la participació de diversos artífexs per a cada fase del procés. L'obra original podia ser realitzada per un artista no necessàriament contemporani; a continuació, el dissenyador adaptava el model fent-ne un dibuix preparatori i, per últim, el gravador reproduïa amb la màxima perfecció la imatge d'acord amb l'original i aportava el seu talent artístic. Fins a la creació de l'Escola de Barcelona es pot dir que la formació del gravat en el nostre país era quasi autodidacta, basada en la còpia d'estampes i associada al gremi d'argenters per la utilització dels mateixos estris. El mestratge del gravador depenia de la seva habilitat i dels complements que incorporava en l'exercici de la seva activitat, com ara l'estudi d'algunes disciplines i de tractats o bé procurar-se viatges formatius.²³⁴²

Fins a la segona meitat del segle XVIII en l'àmbit peninsular i per extensió a Catalunya hi havia pocs gravadors. En general estaven poc motivats i faltats d'un sistema d'aprenentatge adient, el qual es basava en la transmissió del secret i l'experiència. També hi havia una absència de bibliografia sobre el gravat, per tant els gravadors es van veure obligats a recórrer als llibres foranis per obtenir informació tècnica. El «Modo de hacer el barniz para cortar de agua fuerte, y su operación, y cómo se hace el agua fuerte», un capítol d'*El museo pictórico y la escala óptica* (1715-1724), d'Antonio Palomino, i la *Instrucción para gravar en cobre y perfeccionarse en el gravado à buril, al agua fuerte, y al humo, con el nuevo methodo de gravar las planchas para estampar en colores, à imitacion de la Pintura; y un compendio historico*

²³⁴⁰ Subirana 1986, 173; Subirana 1988, 551-552, i Subirana 2000-I, 174.

²³⁴¹ El primer a considerar el gravat com un art liberal fou Antonio Palomino. Palomino 1715-1724, llibre 6, 95 i ss., i Subirana 1996, I, 44-45.

²³⁴² En aquest sentit consulteu la formació que rebé Francesc Via, que incloïa l'aritmètica, la geometria, l'arquitectura, el dibuix i la pintura, o el viatge a Roma de Miquel Sorelló, a Subirana 1996, I, 49-53.

de los mas célebres Gravadors, que se han conocido desde su invencion hasta el presente (1761) de Manuel de Rueda, foren els manuals indispensables dels nostres gravadors, a més d'alguns manuscrits aïllats que es publicaren.²³⁴³

En general, i d'acord amb les biblioteques que hem estudiat²³⁴⁴ s'aprecia la subordinació dels gravadors catalans especialment als tractats i manuals francesos sobre tècnica i teoria del gravat. Per exemple, en la biblioteca de Pasqual Pere Moles, segons el seu inventari *post-mortem* (1797), a més d'estar en possessió del manual de Rueda, tenia el: «*Tomo casi nou en octau un poch major [intitulat] La maniere De Graver al'Eauforte at Au Buril et de la Gravure en maniere Noire, enquadernat â la Francesa*».²³⁴⁵ Manuel Salvador Carmona considerà imprescindible aquesta obra per a la instrucció dels deixebles de la Real Academia de San Fernando.²³⁴⁶ Així, entre els llibres tècnics i teòrics francesos especialitzats en gravat, en l'Acadèmia de Madrid i l'Escola de Barcelona i també en la biblioteca de Moles trobem els títols següents: *Dictionnayre portatif des beaux Arts; La Clef des Sciences é Des Beaux Arts; L'Art Du Peintre, Doreux, Verniseur*, i *La maniere De Graver al'Eauforte at Au Buril et de la Gravure en maniere Noire*.²³⁴⁷ A través de l'informe de Manuel Salvador Carmona de l'any 1792 presentat al secretari de la Real Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte, sabem que el *Dictionnayre* corresponia a una segona edició del *Dictionnaire portatif de peinture, sculptures, gravure et architecture* (1781) d'Antonio Josep Pernety, el qual fou catalogat de tractat instructiu i didàctic perquè donava les bones regles per estampar.²³⁴⁸ Si ens basem en aquesta informació podem constatar la uniformitat de l'ensenyament acadèmic arreu d'Europa a través d'uns llibres majoritàriament francesos, que foren essencials tant per a Carmona com per a Moles.

En canvi, pel que fa als models i dissenys utilitzats en les classes de gravat, succeí que aquests màxims representants del gravat espanyol preferentment optaren pels exemplars italians. Així, els futurs gravadors catalans tindran les ciutats de Madrid i Florència com a destinació de les seves pensions, però no pas París. En aquesta orientació italiana hi intervingué José Nicolás de Azara, el qual passà a ser un dels protagonistes del gravat espanyol amb més implicació.

²³⁴³ Trobareu una llista d'aquests tractats i manuals utilitzats a Catalunya a Subirana 2000-II, 180-185.

²³⁴⁴ Consulteu el nostre estudi sobre el contingut d'algunes biblioteques catalanes en la part II d'aquest treball.

²³⁴⁵ Correspon a la reedició corregida i augmentada per Charles Nicolas Cochin, impresa a París per Antoine Jombert el 1745, titulada *De la maniere de graver à l'eau forte et au burin. Et de la gravûre en maniere noire*. Subirana 1985, 316, i Figueras 1993, 263, n. 2 i 4.

²³⁴⁶ L'informe de Carmona presentat a Bosarte el 25/9/1792 fou transcrit per Carrete 1989, 39.

²³⁴⁷ Correspon a l'obra del francès Abraham Bosse (1645), reeditada diverses vegades i, l'any 1761, traduïda al castellà per Manuel de Rueda. Figueras 1993, 263, n. 1, 2 i 4.

²³⁴⁸ Carrete 1989, 39.

3.1. L'empori del gravat en el qual es mogué Azara

A mitjan del segle XVIII aparegué un nou centre del gravat que compartia la supremacia de París. Francesco Bartolozzi i el seu deixeble Giovanni Volpato²³⁴⁹ es desplaçaren de Venècia a Nàpols i a Roma atrets per la demanda de gravat de traducció. Viatgers i antiquaris sol·licitaven estampes de les obres de Rafael i de les ruïnes i dels vestigis de l'Antiguitat clàssica d'Herculà, de Pompeia, de Pesto i de les nombroses excavacions que es duïen a terme,²³⁵⁰ sobretot a Roma i els seus voltants.

Després de passar per la Ciutat Eterna (1758-1764), Francesco Bartolozzi anà a Londres sol·licitat pel món del col·leccionisme. Durant el seu període en el Lazio dissenyà i gravà les vistes de Paestum, que s'editaren a la capital britànica en els quaderns: *Sei vedute delle rovine di Pesto* (1766) i, més tard, *Le Antichità di Pozzuoli, Baja e Cume* (1769).

De Florència partí cap a Nàpols el gravador Filippo Morghen,²³⁵¹ l'any 1758, on nasqué el seu fill Raffaello. Pare i fill participaren en la reproducció de frescos i bronzes per l'Acadèmia herculanense.²³⁵² L'any 1781 Raffaello Morghen anà a Roma al taller de Giovanni Volpato, el gravador de més èxit en la capital, per continuar la seva formació.



179. F. Bartolozzi, *Temple de Ceres* (1766).

Filippo Morghen col·laborà amb els seus dissenys en la publicació del llibre abans esmentat *Sei vedute delle rovine di Pesto* (1766) de Francesco Bartolozzi i en l'altre titulat *The ruins of Pestum, otherwise Posidonia in Magna Graecia* (1768). Els models es basaren en el material que havia recopilat prèviament el comte Gazzola, probablement facilitats als gravadors Bartolozzi i Morghen.²³⁵³ Finalment, els Morghen

²³⁴⁹ Lang 1950, 48, i Bernini 1985, 25.

²³⁵⁰ Consulteu les edicions sobre Paestum i el pas del gravat de Venècia a Roma a Lang 1950, 48-59, i les necessitats del nou mercat d'adquisició de records a Honour 1967.

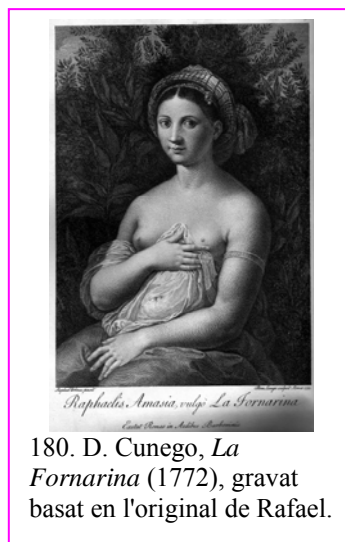
²³⁵¹ Filippo Morghen gravà el *Retrat de Carles III* i altres lletres inicials, capçaleres, colofons i il·lustracions en *Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni incise conqualche spiegazione*, vol. I, 1757. Tornà a ser reproduït el retrat a Bayardi 1755-1792, vol. VII, 1779.

²³⁵² Acadèmia fundada per Carles III per controlar l'accés a les ruïnes d'Herculà i difondre les peces trobades. Camillo Paderni fou l'inspector del nou Museu de Portici. Praz (1939) 1982, 88.

²³⁵³ De totes les versions sorgides del material de Gazzoli sobre les ruïnes de Paestum, segons Azara la millor fou la realitzada per Paolo Antonio Paoli, titulada *Paesti Quod Posidonian etiam dixere Rudera. Rovina della Citta di Pesto detta ancora Posidonia*, Roma (1784). Paoli recuperà els dissenys del comte, i va fer que Giovanni Volpato, Francesco Bartolozzi, Carlo Nolli i Antonio Baratta participessin en els gravats. Azara considerà magnífica la versió de Paoli i digna de la protecció del Rei. Fins i tot destacà el mèrit de l'autor en l'ofici del diplomàtic a Floridablanca de 26 d'agost de 1784 i de 18 de novembre de 1784. AAESS llig. 355/8 i 233, vegeu els estudis de Rodríguez Ruiz 1986, 40 n. 76, i Moleón 2003, 250;

establiren el seu taller a Florència, on trobaren mercat en la reproducció de les pintures de Leonardo, Rafael, Rubens, Guido Reni, i les «vedute» de Nàpols i rodalies.

Com que a Roma hi havia una mancança de bons gravadors per reproduir les obres de Rafael, l'arribada d'aquests gravadors resolgué aquest problema. A partir de l'any 1770, Giovanni Volpato i el seu taller es dedicaren a aquesta empresa, i passà a ser un renovador del gravat de traducció per la llibertat i el detallisme que conferí als motius decoratius «*all'antica*». Entre els dissenyadors més apreciats a Roma, hi figuraven els traductors de l'obra de Rafael, l'arquitecte Pietro Camporesi, el pintor Giuseppe Cades, els gravadors Giovanni Ottaviani, i el deixeble de Volpato, Raffaello Morghen.²³⁵⁴ Aquest darrer aportà «*purità del disegno, la conservazione del carattere di quel pittore (Raffaello) e la maniera dell'intaglio piú nitida e grandiosa*».²³⁵⁵ També hi intervingueren el pintor i gravador Domenico Cunego i el dissenyador Buenaventura Salesa,²³⁵⁶ col·laboradors d'Azara i dos dels artistes més propers al seu cercle artístic. Cunego treballà la manera negra,²³⁵⁷ traduí les pintures més conegudes de Mengs i participà en nombrosos encàrrecs promoguts pel diplomàtic, per tant, es relacionà amb els artistes espanyols pensionats.²³⁵⁸ Per a Azara, el pintor Buenaventura Salesa fou el millor dissenyador i seguidor de la praxi de Mengs, un dels motius pel qual li delegà la direcció de la seva Escola en el Palau d'Espanya a Roma.



180. D. Cunego, *La Fornarina* (1772), gravat basat en l'original de Rafael.

De la Scuola romana, Giuseppe Cades destacava com a traductor d'originals en gravat pel seu talent en la imitació.²³⁵⁹ Fou un expert en el disseny d'obres de Miquel

l'aportació de cada artista a Moleón 2003, 244-246, i una relació de totes les edicions basades en el treball de Gazzola en la part II d'aquest treball.

²³⁵⁴ Consulteu la relació i la col·laboració entre aquests gravadors a Marini 1988, 122.

Nicolás de la Cruz y Bahamonde destacava en el seu viatge per Itàlia la reproducció de les pintures de Rafael i Mengs per part de Volpato, Ottaviani, Morghen i Cades. Posà de relleu cadascuna de les virtuts dels artistes. Dels gravadors, ressaltà concretament l'estil valent de Giuseppe Cades i el seu disseny correcte; lloà Giovanni Volpato, remarcà el burí majestuós de Domenico Cunego i el del celebrat Raffaello Morghen, i considerà Angelo Campanella com un exemple de l'escola italiana. Cruz 1806, 229 i 290-302.

²³⁵⁵ Valorat pels puristes natzarens pel seu disseny a primers del segle XIX. Bernini 1985, 27.

²³⁵⁶ Bernini 1985, 28, i Marini 1988, 159.

²³⁵⁷ En l'estudi del gravador Pascal a Berlín Cunego va aprendre la tècnica de la mezzotinta (1785-1789), tècnica que va difondre per Itàlia anomenada la *maniera nera*. Azara defensarà aquesta tècnica.

²³⁵⁸ Cunego reproduí en gravat la pintura de la Sala dels Papirs del Vaticà, dissenyada per Francisco Javier Ramos, i les de les llunetes de Carlos Espinosa (1776), però fou especialment famós pel seu treball de traducció dels frescos del Vaticà de Rafael, talment com Raffaello Morghen. Roettgen 1999, 320.

²³⁵⁹ Leandro Fernández de Moratín qualifica d'alt nivell els dissenys de Giuseppe Cades, però sotmesos a la voluntat de l'artista: «*los dibujos de Cades pasan, quando él quiere, por estudios del Guercino, de Julio Romano, de Andrea del Sarto y de los más famosos profesores antiguos*». Moratín 1780-1802, 569,

Àngel i Rafael, i molt valorat pel seu encert en les composicions, en la gradació dels colors de Ticià i en la potenciació del clarobscur.²³⁶⁰

La demanda dels col·leccionistes dugué Volpato a associar-se amb el pintor suís Abraham Louis Rodolphe Ducros (1748-1810) per realitzar aigüaforts en color de monuments i paisatges romans. Fou un treball especialitzat que seguia el que havia iniciat Giovanni Battista Piranesi i Giovanni Paolo Panini (1691-1765) per atendre les demandes dels viatgers del *Gran Tour*.²³⁶¹

La presència a Roma de Bartolozzi, Volpato i els Morghen²³⁶² va fer que París perdés el lideratge en el món del gravat, tot i que els llibres tècnics francesos continuaren sent la font de referència més important dins el món acadèmic. Com hem anat veient, tant Pasqual Pere Moles com Manuel Salvador Carmona, formats en la capital parisenca, no dubtaren a decantar-se per la capital italiana per importar models, estar al dia del que succeïa en el mercat i, així, treure'n el màxim profit estètic per a les acadèmies i escoles espanyoles. També comptaren amb l'ajut d'Azara, un expert en aquesta matèria molt ben relacionat amb tots aquests gravadors, els quals foren els seus col·laboradors en diferents empreses que va promoure. Per exemple, del taller de Volpato, Giovanni Folo i Pietro Fontana participaren en les reproduccions dels monuments pels funerals de Carles III (1789)²³⁶³ i Raffaello Morghen gravà el retrat de Carles III de l'original de Mengs, el qual va il·lustrar l'*Elogio storico di Carlo III Re delle Spagne* (1789) d'Onorato Gaetani.²³⁶⁴

Per mediació d'Azara, tant Giovanni Volpato com Raffaello Morghen intervingueren en els dissenys d'algunes de les pintures per a la *Compañía para el Grabado de los Cuadros de los Reales Palacios*. L'any 1794, el diplomàtic disposava de

i Moratín 1793-97, 584. Durant la seva estada a Roma, Moratín visità amb freqüència el taller de Cades. Andioc 1973, 212, n. 4; Cruz 1806-1807, IV, 290-302, i García Portugués 2004, premsa.

²³⁶⁰ Lanzi (1789-1796) 1968-1974, 422-424; Czère 1981, 153-175.

²³⁶¹ L'èxit d'aquest procediment fou gran. Per exemple, l'any 1819 Francesco Piranesi presentava a París en l'*Exposition de l'Industrie Française* 175 pintures en guaix i aquarel·la, seguint la tipologia gràfica de Giovanni Volpato. Aquesta mena de reproduccions es convertiren en un gènere. Consulteu les característiques d'aquest tipus de gravat i influències a *Images* 1985; Bernini 1988, 24, i Marini 1988, 143-144.

²³⁶² Els Morghen primer anaren a Portici i, abans d'instal·lar-se a Florència, passaren per Roma. Tot i així, la relació amb els gravadors romans continuà, recordem que Raffaello Morghen fou deixeble i gendre de Volpato. Malamani 1911, 25.

²³⁶³ En aquest cas, com a promotor disposava de suficients recursos, tant humans com monetaris, per demostrar el seu talent artístic i els seus dots de mecenes. La direcció i el guarniment foren de l'arquitecte José Panini; les làmines de l'aparat del gravador Giovanni Volpato; les escultures de Pascual Cortés; les medalles de Tadeo Cauce [Canze?], i les pintures de Buenaventura Salesa, Carlos Espinosa i Francesc Agustín, les quals van ser gravades per Tomaso Pieroli, Pietro Fontana, Giuseppe Brossi, Giovanni Petri i Geronimo Carattoni. Castellanos 1849-50, separata XXI, 413-414.

El compte de despeses de Gabriel Durán per la seva participació en les exèquies ens permet apreciar com es va fer la distribució o repartiment de les diferents tasques entre els artistes espanyols pensionats. Jordán 1995, doc 177, 617, compte de despeses de 26/2/1790.

²³⁶⁴ Gaetani 1789, 135, i Jordán 1988, 320, il.

les següents làmines realitzades per aquests i altres gravadors italians: *El devallament de la Creu* de Mengs, dissenyat per Salesa i gravat per Volpato (1791);²³⁶⁵ *El Naixement* de Mengs, dissenyat per José Beratón i gravat per Morghen (1791); *La Sagrada Família* de Giulio Romano, dissenyada per León Bueno i gravada per Girolamo Carattoni; *La Sagrada Família* de Rafael Sanzio, dissenyada per José Juan Camarón i gravada per Giovanni Folo; *La Caritat* de Andrea del Sarto, dissenyada per Agustín Esteve i gravada per Giacomo Bossi, i per últim, la *Sagrada Família* de Mengs, dissenyada per José Beratón i gravada per Angelo Campanella.²³⁶⁶

Francesco Bartolozzi també col·laborà a Londres amb la *Compañía* en la traducció d'alguns quadres com ara «*La concepción en óvalo menos de media figura de Mengs*».²³⁶⁷

Giovanni Volpato destacà principalment per haver gravat les voltes i les pilastres de les Llotges Vaticanes, els monuments de Paestum per a l'edició de Paoli²³⁶⁸ i els *quadri riportati* d'Annibale Carracci de la Galeria Farnese, estampes que arribaren a l'Escola barcelonina a través de les trameses d'Azara. El gravador venecià Volpato s'integrà en la cultura romana de finals del segle XVIII, seguint les pautes marcades per les publicacions de Winckelmann i els escrits de Mengs que Azara recollí en les *Obras de Mengs* (1780).²³⁶⁹ Com a resultat d'aquesta estètica assimilada per Volpato, a la qual s'afegí el seu gendre Morghen, sortiren publicades les seves reflexions en *Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle Arti, pubblicati ed incisi da Giovanni Volpato e Raffaele Morghen* (1786). L'edició incloïa una selecció de les millors estàtues gregues i llatines més representatives del bon gust que serviren per transmetre el concepte de bellesa i contribuïren en la docència i en l'estudi de l'art en les escoles i acadèmies.²³⁷⁰

Al començament del segle XIX, l'Acadèmia de Saragossa edità aquest manual en castellà, probablement per mediació d'un dels seus professors, Buenaventura Salesa,



181. J. J. Camarón, *Fugida d'Egipte*, original de F. Bayeu. (Araniuez)

²³⁶⁵ Vegeu la *Deposizione de Mengs* de la cambra de Carles III en el Palau de Madrid, dissenyada per Buenaventura Salesa i gravada per Giovanni Volpato. Bernini 1985, 28, i Marini 1988, 159.

²³⁶⁶ Carrete 1987, 564-565, i Jordán 2000, 68.

²³⁶⁷ Gálvez 1927, 368; Carrete 1979, 71-72, núm. 64; Roettgen 1999, Kat nr. 3, i Jordán 2000-II, 74.

²³⁶⁸ Tema al qual hem dedicat algunes pàgines per la seva importància com a excavació i model a reproduir en la part II d'aquest treball.

²³⁶⁹ Bernini 1988, 27.

²³⁷⁰ Cartilla que fou reeditada per la demanda de les escoles i acadèmies. Volpato 1786, 1831 i la versió castellana s.d. editada a Saragossa.

destinat en aquesta plaça per recomanació del diplomàtic aragonès.²³⁷¹ Així mateix, en la Real Academia de San Fernando corria per les classes l'anomenada «*cartilla de principios de diseño grabado por Morghen y Volpato por originales antiguos en treinta y seis láminas*», oferta per Silvestre Pérez l'any 1801.²³⁷² Aquesta sèrie de dades permeten fer-nos una idea del grau en què Morghen era considerat el màxim exponent del gravat en l'ensenyament en el nostre país.

Per tant, la preeminència del gravat i sobretot del disseny se situava a Florència, a Roma i a l'entorn d'Azara al final del segle XVIII, disciplina que era superior a la que es desenvolupava en la resta d'Europa, a excepció del nou focus londinenc al voltant de Francesco Bartolozzi. Leandro Fernández de Moratín així ho va descriure en el seu diari de viatge, qualificant el gravat de:

*«una de las artes que más florecen en esta ciudad: ¿quién ignora el mérito de Morghen? [...] lo que no se haga en Roma con el buril no hay que buscarlo en otra parte. Pero lo que más admira en este género es / la abundancia de profesores, ¿qué importa que nosotros citemos a Carmona, Moles y Selma, si en Roma se hallarán veinte grabadores de igual mérito, y muchos superiores a éstos, y otros sin número, que pasarían por buenos en cualquier otra parte, y que en esta ciudad se cuentan como los últimos?».*²³⁷³

Amb aquests mots Moratín evidenciava l'èxit del gravat en l'àmbit cultural d'Azara. El nostre protector de les arts, de fet, es vanaglorià particularment de tenir al seu costat un grup de bons dissenyadors i gravadors. Per aquest motiu Florència va atraure Rafael Esteve Vilella (1778-1847), que hi anà sota el mestratge de Morghen,²³⁷⁴ figura considerada capdavantera en la tècnica calcogràfica europea. A aquesta aproximació cap a la Toscana i al taller de Morghen, més tard s'hi afegí Francesc Fontanals, pensionat per la Junta de Comerç (1805).

3.2. La tècnica emprada pels nostres gravadors i les funcions del gravat

A Catalunya la tècnica de l'estampat també varià a mitjan del segle XVIII. Hi hagué una preferència per la denominada tècnica al buit, aiguafort i punta seca, mentre

²³⁷¹ Nomenat pintor de cambra (1799) i director de la classe de pintura en la Academia de San Luis de Saragossa (1800). Carta d'Azara a Iriarte de 18/7/1800, transcrita per Jordán 1995, doc. 238.

Vegeu les actes de la Real Academia de las Nobles Artes de San Luis de Saragossa de 1802, LXVIII-LXIX i CXXXVI, a Olaechea 1965, II, 551, n. 65, i Jordán 1998, 447, n. 50.

²³⁷² Arbaiza-Heras 1994, 347.

Recordem que tant Buenaventura Salesa com Silvestre Pérez foren dos dels pensionats espanyols més pròxims a Azara, els quals recomanà i ajudà.

²³⁷³ Moratín 1793-97, 585.

²³⁷⁴ Carrete 1978-II, 23-24.

que l'estampació en relleu o xilografia fou relegada a un ús més popular i al món del llibre. En la talla dolça es pretenia assolir el volum, la textura i la tonalitat jugant amb la intensitat del blanc i del negre. Altres tècniques de gravar entraren tímidament en el nostre país, com ara la de punts, gradació tonal obtinguda a través del puntejat, una pràctica que donà molt bons resultats en les carnacions, aplicada per Francesco Bartolozzi a Londres. Així mateix l'aiguatinta, una variant de l'aiguafort i el gravat al fum, també conegut com la manera negra o mezzotinta, s'introduïren amb èxit a Catalunya.²³⁷⁵

Tot i aquesta diversitat de procediments, la tècnica més utilitzada pels catalans i espanyols fou descrita per Isidoro Bosarte en el *Diario de Barcelona* de la manera següent:

*«Quiero decir: que los Grabadores suelen hacer el primer aspecto de una lámina al agua fuerte; y luego la concluyen á buril, por razon de mayor suavidad y pulidez. En esta reaccion ó repaso al buril, corrigen los excesos que ha cometido el aguja; ó el agua, y las faltas ú omisiones en que han incurrido. Grabadores á puro buril hay pocos. En París hay tres ó quatro solamente. Todos los demas, cuyas obras nos deleytan, graban al agua fuerte, y luego concluyen con un poco de buril».*²³⁷⁶

Es va estendre la idea que els gravadors francesos eren només burinistes. El cert fou que dominaren la tècnica de la punta seca i, a excepció de l'obra extraordinària de Claude Mellan (1598-1688), primer treballaven l'aiguafort, després perfilaven i efectuaven un acabat fi amb les incisions del burí. Com hem vist més amunt, a l'entorn d'Azara s'aplicà aquest mètode, que el diplomàtic defensà sobretot en la seva variant de l'aiguatinta, coneguda com la *manera negra*.

Azara fou un entès en gravat i s'envoltà a Roma dels millors gravadors i dissenyadors del moment. Participà en nombroses associacions que es crearen per aconseguir les millors estampes, i així engrossà les seves col·leccions i va poder facilitar a les acadèmies i escoles espanyoles els models d'estudi més idonis. L'objectiu d'aquestes associacions era dur a terme la reproducció d'obres d'artistes capdavanters i de les peces més valuoses de les nombroses col·leccions existents a Roma.

Aquesta activitat comercial de làmines i la d'Azara com a promotor el relacionà amb els gravadors més reconeguts del moment: els deixebles de Francesco Bartolozzi, els quals estaven al dia en els procediments tècnics més avantguardistes. Circumstàncies

²³⁷⁵ Més informació i alguns exemples de les diferents tècniques els trobareu a Subirana 1996, I, 10-18, i Subirana 2000-II, 175-179.

²³⁷⁶ *Diario de Barcelona*, núm. 187, 6 de juliol de 1794, 757-759, notícia transcrita a Subirana-Triadó 2002, 945-946.

que el convertiren en un expert en aquesta disciplina,²³⁷⁷ per això aconsellà Manuel Salvador Carmona, i en més d'una ocasió l'elogià, però també el criticà per aconseguir del seu amic les reproduccions més perfectes.

Aprofità la funció difusora del gravat en el seu propi benefici i reproduí les seves col·leccions i els models que considerava essencials. Per a Azara, el mèrit de l'estampa residia en la fidelitat a l'original. L'artista havia de ser capaç de conservar el caràcter de l'obra original, el *genio del prototipo*, per aquest motiu fou molt crític sobre el treball de la major part dels gravadors: «*de los franceses ninguno, de los ingleses aún peor, y de los italianos pocos*».²³⁷⁸ Fou contundent en el domini d'aquest art i, per tant, no vacil·là a assessorar tècnicament artistes tan qualificats com Tomás Prieto, especialitzat en el gravat de medalles, i Manuel Salvador Carmona en el gravat de reproducció.²³⁷⁹

Un altre aspecte que va retreure a Carmona fou que s'adherís a la moda d'estampar amb tintes pàl·lides: «*de la flojedad de tintas en las estampas que de él recibia*» i de «*la heregía de estampar con tinta blanca en lugar de negra*». Li indicà que, segons el seu parer s'havien d'imprimir: «*las estampas con el negro más negro, con negro del infierno, ó más negro que el mismo diablo, si puede ser, y déjese V. que no sea lumbre de la moda que corre por las orillas del Manzanares*». Sobre la seva reproducció de l'*Autoretrat de Mengs* li recomanà: «*Digame V. si ha acabado de grabar su retrato (el de Mengs), y permítame que le diga que sí no mejora la tinta con que imprime sus estampas, les quita más de la mitad del mérito que tiene; por otra parte, es tan floja y blanquezca, que á pesar de la excelencia del grabado las oscurece cualquiera garabato francés o alemán*».²³⁸⁰ També li va retreure que després de la mort de Carles III es dediqués a obres menors i es deixés ajudar per deixebles mediocres.

En el segle XIX, el gravador català Blai Ametller seguí la praxi dels seus mestres Pasqual Pere Moles i més tard Manuel Salvador Carmona, i així aconseguí teoritzar sobre el mètode per arribar al grau de perfecció en l'aprenentatge d'aquesta disciplina en la Real Academia de San Fernando. En el seu pla general d'estudis artístics dels anys 1816 i 1829, Ametller determinava com s'havia d'obtenir una correcta traducció del model pictòric, el qual consistia a treballar les textures, els relleus i les tonalitats per oferir diverses intensitats de colors. Així mateix, el gravador havia d'aconseguir que la «*composición proporcione poder unir los dos métodos del buril, y agua fuerte entrando*

²³⁷⁷ Recordem que el seu oncle l'inicià en edat temprana en aquesta disciplina artística.

²³⁷⁸ Carderera 1862, t. I, 67; Ciavarella 1979, I, 46; Jordán 2000, 68.

²³⁷⁹ Carderera 1950, 77.

²³⁸⁰ Vegeu la correspondència d'Azara a Carmona, la major part s.d., en la qual anima i aconsella el gravador per tal d'optimitzar els seus treballs. Carderera 1862, Carderera 1950, 67-68 i Sánchez Cantón 1943, 190.

*a la parte la punta seca, para que educado el discípulo metodicamente adquiriera, y sea conducido a el grado de perfección a que debe aspirar».*²³⁸¹

L'Acadèmia espanyola, com a centre aglutinador i potenciador del gravat, professionalitzà la disciplina. Fins a la fundació de l'Escola barcelonina, el gravat a Catalunya fou tingut com un treball subsidiari d'altres feines artesanals com ara l'orfebreria i l'argenteria. Els gravadors estaven associats a aquests gremis perquè utilitzaren estris i tècniques afins a aquests oficis. No obstant això, a Catalunya la calcografia havia millorat per la col·laboració dels argenters i gravadors en el món editorial i, sobretot, per la presència de burinistes nòrdics establerts en el país. El mestratge arribava per la pràctica, atès que el gravador era un autodidacta.²³⁸² Dins d'aquest col·lectiu despuntà Pasqual Pere Moles, que treballava en el taller escola dels germans Tramulles. Francesc Tramulles coneixia la tècnica de l'aiguafort després d'haver-la estudiat a Madrid i París. Una de les fites d'aquests germans fou la de desvincular les nobles arts del món gremial a través de la creació de l'Escola, i el gravat n'havia de formar part, motiu pel qual ajudaren Moles a promoure's artísticament.

La materialització del disseny d'aquests germans combregava amb la necessitat de la Junta de Comerç, associació de la noblesa comercial i la burgesia. Així, tots plegats requeriren bons dissenyadors per al desenvolupament de la indústria tèxtil.²³⁸³

La protecció de l'ensenyament fou un dels objectius primordials de la Junta des del seu inici, per això no es dubtà d'enviar Pasqual Pere Moles a París per a perfeccionar-se en l'art del gravat. Prèviament li havien atorgat el títol de gravador de la Reial Junta i del Consolat, davant les esplèndides làmines realitzades per a les ordenances governatives dels cossos de comerç (1764). L'any 1766 el pensionaven a París amb el compromís de trametre a la Junta obres que demostrassin el seu progrés i la promesa, un cop finalitzada la seva pensió, de dedicar-se a l'ensenyament en l'Escola barcelonina per formar tants deixebles com li fossin assignats.²³⁸⁴

Amb Pasqual Pere Moles a Catalunya i la creació de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona²³⁸⁵ es produí un canvi qualitatiu en els resultats dels gravadors. Els deixebles de l'Escola trobaren un estímul molt encisador en l'obtenció del grau d'acadèmic. Aquest títol els proporcionava prestigi social i artístic, i beneficis tals com immunitats i prerrogatives, també el dret a dur espasa i a exercir lliurament el seu art

²³⁸¹ Transcrit per Subirana 2000-II, 176.

²³⁸² L'estudi d'aquest món dels gremis ha estat treballat per Subirana 1996, i Subirana 2000-II, 193.

²³⁸³ Subirana 1986, 175, i Triadó 1988, 546.

²³⁸⁴ Alcolea 1952-62, I, 68.

²³⁸⁵ Recordem que una de les fites de l'Escola era formar uns perfectes pintors, escultors, arquitectes i gravadors a través dels principis dels dibuix.

sense haver de retre comptes a cap gremi.²³⁸⁶ D'aquesta manera, els gravadors passaven de ser imitadors d'imatges a ser gravadors de reproducció, i el seu reconeixement augmentà notablement pel seu virtuosisme i originalitat, fins arribar a ser qualificats d'artistes.

L'aprenentatge era llarg i costós, requeria un gran esforç, temps i, alhora, la implicació pecuniària de mecenes. Per això, per a l'Escola fou essencial primer formar els pensionats i més tard poder recuperar-ne la inversió fent-los exercir de professors.

A partir de la segona meitat del segle XVIII es produí una gran demanda de gravat de traducció. Els seus artífexs evolucionaren des del treball artesanal fins al propi d'un artista. Pel que fa les seves creacions, a la sensibilitat i el domini tècnic del dibuix, deixaren la seva empremta personal. Això només fou possible gràcies a la seva preparació en l'Escola, seguint un aprenentatge metòdic i tècnic d'origen francès i fent servir uns models de procedència italiana, preferentment trets de l'Antiguitat clàssica i dels artistes que reunien l'estètica del bon gust que havia definit Azara en les *Obras de Mengs* (1780). Així, el gravador es professionalitzà i demostrà el seu domini de les qualitats del clarobscur i dels diferents sistemes del traç, i també va ser vist com a il·lustrat perquè cercava en les fonts literàries la seva inspiració, una de les característiques en les quals més insistí Azara en la formació dels seus tutelats.

També hi hagué un increment considerable en l'adquisició de làmines, per la diversitat de funcions que complia el gravat.²³⁸⁷ La mateixa dinàmica de les escoles i les acadèmies fomentà no sols el progrés en les arts en general, sinó també el consum i l'engrandiment del mercat, per exemple, les estampes eren regalades com a incentiu de l'estudi. D'aquí la contínua necessitat de l'Escola de Barcelona de comprar periòdicament exemplars que servien de models per inculcar el bon gust als deixebles. A més s'utilitzaven per guarnir les parets de les classes, d'aquesta manera es potenciava el petit col·leccionisme.



182. Moneda propietat de Girolamo Carattoni

El col·leccionista alhora necessità el gravador per donar conèixer les seves obres, talment com va fer l'associació creada per reproduir les col·leccions reials. Azara també se'n valgué hàbilment per divulgar les seves peces i les dels seus amics, les quals foren reproduïdes en la seva traducció de *La Historia de la vida de Marco*

²³⁸⁶ Segons l'Estatut de la Real Academia de San Fernando, article 34, publicat el 12/4/1752.

²³⁸⁷ Vegeu les diferents funcions del gravat a Carrete 1981, 21-40, i Subirana 2000-II, 226-233.

Tulio Cicerón (1790), entre altres. És un exemple de les moltes edicions promogudes pel diplomàtic, en les quals va fer ús d'una de les funcions del gravat: la de donar suport a l'explicació del text.²³⁸⁸

En el primer volum va reproduir els seus bustos en marbre de Caius Marius, de Lucius Cornelius Sylla, la moneda d'Antico XII Dioniso i les gemmes de Marc Tul·li Ciceró i de Marc Antoni; en el segon volum, els bustos de marbre de Demòstenes, d'Isòcrates, d'Aristòtil i de Plató; en el tercer volum, el bust en marbre de Juli Cèsar, la moneda de Marc Tul·li Ciceró i de Juli Cèsar, i la gemma de Sext Pompeu; en el quart, i darrer volum, els bustos de marbre de Lísia i del fill del Cèsar Ottaviano Giovinetto, de Carneade i de Sòcrates, i la moneda de Marc Antoni i Ottavia.²³⁸⁹

En la introducció o *Noticia de las Estampas que adornan este tercer tomo* del llibre de Ciceró, Azara constata algunes de les seves possessions i les d'altres col·leccionistes per identificar-les: «[...] *El retrato que aquí se da de César* [correspon al gravat del bust situat en el principi del llibre VII] *está sacado del de mármol que yo poseo*[...] *El otro retrato lo poseo yo grabado en un bello jacinto, del qual se ha sacado la presente estampa* [es refereix a la medalla amb l'efigie de Sext Pompeu que hi ha al principi del llibre novè] *Yo poseo una cornalina en que está grabado este mismo reverso del pileo y los puñales, y encima la cabeza de Lucio Junio Bruto establecedor de la libertad Romana* [així identificava Azara el gravat de la medalla amb la inscripció de LIBERTAS situada a l'inici del llibre novè] [...] *produciendo aquí esta moneda de plata que hizo acuñar siendo Triumviro monetar, que es muy rara, y la poseo yo* [al final del llibre novè incloïa el gravat amb l'efigie de POMPEIUS]». ²³⁹⁰ El mateix Azara considerava una obra comercial l'edició del seu Ciceró «*L'edizione è mercantile e niente di più*». ²³⁹¹

A Catalunya també s'inicià aquest esperit d'acumular obres. El col·leccionisme abans només s'havia dut a terme per humanistes i, en casos molt aïllats, per la noblesa catalana. Un precedent erudit el tenim en el vicecanceller de la corona catalanoaragonesa Miquel Mai (Barcelona?-Madrid 1546), el qual posseïa una biblioteca i una col·lecció d'obres de l'Antiguitat clàssica envejable per qualsevol il·lustrat. ²³⁹² En el període que estudiem, el col·leccionisme provenia majoritàriament de

²³⁸⁸ Azara 1790, vol. II, llibre IV, «[...] *El de Pericles, frente del Libro quarto, se descubrió pocos años hace entre las ruínas de la Vila de los Pisones en Tivoli, y ahora está en el Museo Vaticano*».

²³⁸⁹ Azara 1790, il·lustracions dels 4 vol.; vegeu les imatges reproduïdes a Cacciotti, 1993, 1-54.

²³⁹⁰ Azara 1790, vol. III, llibre IV i VII. Consulteu la transcripció identificadora i històrica del text en l'apèndix documental núm. 43.

²³⁹¹ Ciavarella 1979, II, 40, 17/9/1790.

²³⁹² Fou objecte d'interès dels intel·lectuals catalans del segle XIX, consulteu més informació a Garriga 1985, 135-166.

les estampes conservades pels artistes,²³⁹³ làmines utilitzades com a models,²³⁹⁴ les quals responien a l'estètica del bon gust defensada per Azara.

La imperant necessitat dels industrials d'aconseguir uns bons models per millorar la producció de teixits incrementà la demanda d'estampes, tasca que fou encomanada a l'Escola de Barcelona. Dissenys que també embelliren els documents mercantils, des de les accions de companyies, patents de productes i altres documents oficials utilitzats en les transaccions comercials.²³⁹⁵

En aquest període il·lustrat l'estampa complí la funció de donar a conèixer fets històrics, perquè la imatge contribuïa a la comprensió dels textos dels llibres literaris i històrics i alhora la complementava. En el segle XIX el gravat adquirí el protagonisme d'informador d'episodis de la guerra i de la vida social, per tal de mostrar els costums i la moral de l'època.²³⁹⁶ Fins i tot l'estampa s'utilitzà per fer sàtires de les imposicions i les conductes reials no acceptades pel poble en general, com la crítica que ridiculitzava José I en *Els horrors de la guerra* (1810-1820) de Francisco de Goya. Recordem que prèviament, en el segle XVIII havia servit com a eina política per incentivar l'expulsió dels jesuïtes, per aquests motius, l'Edicte de 30 d'abril de 1767 prohibia el sarcasme sobre la conducta del Rei i dels ministres.²³⁹⁷

Tot i així, el gravat no va perdre el seu paper d'induir a la pregaria i sensibilitzar cap a la pietat i la devoció i, sobretot, el de fer propaganda d'esdeveniments reials, festejos, proclamacions, victòries militars, casaments, naixements, celebracions funeràries i coronacions, moltes vegades únics testimonis d'aquests actes socials efímers. Una característica nova d'aquest període fou la socialització dels temes difosos en les làmines, en els quals s'incloïen fets propis d'altres capes socials. El mateix succeí amb el retrat, a més de la monarquia i la noblesa, els herois i els artífexs de renom foren immortalitzats acompanyats dels elements o dels fets històrics que els atorgà la fama.

Les publicacions científiques es multiplicaren, les acadèmies i altres centres d'ensenyament necessitaven l'estampa per fer feaent i interpretar el que deien els

²³⁹³ L'any 1894 se celebrà una exposició a l'Ateneu Barcelonès de la col·lecció de Jaume Andreu Cordelles. Fou un col·leccionista que reuní un gran nombre de làmines dels hereus d'alguns gravadors, Blai Ametller entre els més importants, avui en el fons del gabinet de gravats de la Real Academia de San Fernando. També la col·lecció de dibuixos i gravats reunida per Raimon Casellas fou fruit de la compra als hereus, avui conservats en el MNAC. La col·lecció del pintor acadèmic Valentín Carderera reuní un gran nombre de gravats de Manuel Salvador Carmona i dibuixos i esbossos de Rafael Mengs cedits a la BN. En conjunt, tots aquests testimonis gràfics de dissenyadors i gravadors permeten fer una lectura del que significà el gravat calcogràfic a Catalunya. Consulteu Carderera 1862 i 1950; Andreu 1894; *Col·lecció* 1992; Abad 1999, 10, i Subirana 2000-II, 227.

²³⁹⁴ De l'ús del gravat se n'ha parlat àmpliament en la part II d'aquest treball, i especialment en el capítol dedicat als models adquirits per l'Escola i utilitzats en els concursos.

²³⁹⁵ Trobareu alguns exemplars reproduïts a Subirana 1985, 192-195.

²³⁹⁶ Vegeu la funció de propaganda de fets històrics i socials a l'inici del segle XIX a través del gravat a Bozal 1988, 262-269.

manuals, alhora que sorgí l'interès per fer edicions més luxoses adreçades als bibliòfils. Novament figura el nom d'Azara com a impulsor d'aquesta pràctica, atès que, amb el seu amic l'impressor pamesà Giambattista Bodoni, proporcionà i promogué aquest tipus de llibres selectes, els quals habitualment regalava als seus amics erudits de la Cort espanyola, un mètode per donar a conèixer les seves empreses.

Obsequià els amics i persones notables i influents amb edicions, sobre les quals els demanava el parer. Aquest fou el mitjà que més va utilitzar per divulgar el seu mecenatge i les seves col·leccions. El regal fet a la persona adequada garantia l'èxit del llibre. Per exemple, el cardenal Lorenzana va rebre d'Azara un exemplar del *Ciceró*.²³⁹⁸ Aquest llibre fou molt preat i elogiat per Jovellanos per estar ben escrit i traduït,²³⁹⁹ així com les *Obras de Mengs*.²⁴⁰⁰ Aquest últim fou regalat al duc de Villahermosa i ambaixador a Torí; a l'arxiduc Ferdinando; a l'arxiduc de Milà; al Sant Pare; a Eugenio Llaguno; al comte di Firmian; a l'*abate* Amaduzzi, als seus amics Obach i Aguera,²⁴⁰¹ i a l'ambaixador de Malta.²⁴⁰²

3.3. Algunes premisses prèvies a l'aportació d'Azara al gravat català

Abans dels models tramesos pel diplomàtic José Nicolás de Azara al director de l'Escola de Barcelona Pasqual Pere Moles, la influència de l'Antiguitat clàssica procedent d'Itàlia havia arribat a Catalunya a través del treball del gravador català Miquel Sorelló (c. 1700-c. 1765),²⁴⁰³ instal·lat a Roma. Destacà pel seu domini tècnic en la captació de la llum i del volum i per l'interès a difondre la seva admiració per l'Antiguitat grecollatina, abans que la nova estètica classicista arrelés amb força en el panorama acadèmic i



183. M. Sorelló, *Ofrena a Bacus* (1760). (BC)

²³⁹⁷ Carrete 1981, 38-40.

²³⁹⁸ Jordán 1995, doc. 125, 625. Carta d'Azara a Lorenzana datada del mes de desembre de 1790.

²³⁹⁹ Sánchez 1994, 45 i 72-4

²⁴⁰⁰ Azara 1780-a. Agueda 1989, 26 i Sánchez 1994, 85, estudis que recullen les lloances de Jovellanos a l'edició de les *Obras de Mengs* d'Azara.

²⁴⁰¹ Ciavarella 1979, 24, 27, 30, 32 i 34, cartes de 31/8/1780, i 31/10/1780 «*Insomma se questa gente ne dice moltissimo male del opera, io cominciarò a credere che è una cosa buona*»; 30/11/1780, 4/1/1781, i 1/2/1781.

²⁴⁰² Ciavarella 1979, 36, 15/2/1781 «*l'ambasciatore, è restato incantato dell'Edizione*».

Sobre aquesta pràctica d'Azara de donar a conèixer les seves col·leccions i publicacions, així com els destinataris de gran part dels seus regals, vam dedicar-hi un ampli espai en la nostra tesi de llicenciatura. García Portugués 2000-I, 63-77.

²⁴⁰³ D'aquest gravador en tenim la tesi doctoral de Rafael Cornudella (Cornudella 1998) i una publicació posterior sobre els seus orígens (Cornudella 1999).

especialment en l'Escola de Barcelona. L'*Ofrena a Bacus* (1760),²⁴⁰⁴ inclosa dins el *Catalogo degli antichi monumenti di Ercolano*, constituí una de les seves primeres imatges de l'Antiguitat romana que arribaren a Catalunya. Fora d'aquest gravat de reproducció, les seves composicions i el seu estil es van mantenir dins els paràmetres barrocs.

A excepció d'algun exemple com el de Sorelló, el pes de la formació en gravat fou francesa, estilísticament identificable en les formes dels mestres de Pasqual Pere



184. F. Tramulles, disseny de la portada de la *Máscara Real* (1764), gravat de J. A. de Fehrt. (AHCB)

Moles, els germans Tramulles. Les estampes sorgides del seu obrador, com la *Máscara Real executada por los Colegios y Gremios de la Ciudad de Barcelona para festejar el feliz deseado arribo de nuestros Augustos Soberanos Dn. Carlos tercero y D^a Maria Amalia de Saxonia, con el Real Príncipe e Infantes* (1759) tenen una concepció barroca deutors del rococó francès, les quals contrasten amb l'estètica de línia senzilla i classicista del gravador Sorelló. Les

làmines de la *Máscara Real* foren dibuixades per Francesc Tramulles i gravades per J. A. de Fehrt (1723-1774) i pel seu deixeble parisenc Étienne Fessard (1714-1777). També col·laborà com a gravador el millor alumne de Tramulles, Pasqual Pere Moles, en les caplletres i tres capçaleres de text.²⁴⁰⁵ Aquesta empresa constituí un estímul docent pel gravat calcogràfic de la segona meitat del segle XVIII i, sobretot, per formar bons dibuixants abans de ser instaurada l'Escola barcelonina.

A Barcelona, la Junta de Comerç s'erigí en el motor per millorar el comerç i la indústria, recuperà els ingressos de l'antic Consolat del Mar, i tenia com objectiu vetllar pels interessos dels seus comerciants i industrials. Consegüentment, la protecció a les arts no es va fer esperar. Primer arribà per als artistes acadèmics de mèrit: la Junta ordinària de 2 de setembre de 1759 concedia a l'escultor Pere Costa la gràcia de ser eximit de contribucions i al pintor Francesc Tramulles de ser alliberat de sotmetre's al gremi.²⁴⁰⁶ A continuació, la Junta considerà necessari fundar una Escola, amb una clara funció econòmica vinculada a la fabricació de les indianes, sense deixar que les motivacions pràctiques marginessin les artístiques.²⁴⁰⁷

²⁴⁰⁴ Sorelló cercava noves tècniques i noves influències sense perdre el contacte amb la terra nadiua. Bayardí 1755-1792; Subirana 2000-II, 250 il.

²⁴⁰⁵ Més informació sobre la recuperació calcogràfica catalana i els deixebles dels germans Tramulles la trobareu en els estudis de Subirana 1996, i Subirana 2000-II, 249-253.

²⁴⁰⁶ ARASF, 2/9/1759, fol. 51 i ss; Pita 1989, 445.

²⁴⁰⁷ La Junta de Comerç delegà aquesta empresa a l'Escola Gratuïta de Dibuix. Paral·lelament al fet de proporcionar formació als artistes, el seu propòsit fou «*el adelantamiento de las artes, fábricas y oficios*

L'engranatge per fer viable l'Escola Gratuïta de Dibuix es posava en marxa, atès que hi havia una prioritat econòmica lligada al desig generalitzat de gaudir d'una institució acadèmica. L'Escola havia de ser dirigida per Moles, el pensionat que s'estava a París des de l'any 1766 perfeccionant-se en la tècnica del gravat.

El gravador Pasqual Pere Moles estigué a París sota el mestratge de Nicolas Gabriel Dupuis i va seguir els mateixos passos que Manuel Salvador Carmona havia fet una dècada abans. Dupuis fou famós com a dissenyador i gravador, però especialment per haver traduït al gravat les obres de la galeria de Dresde i per haver reproduït les dels mestres italians presents a Anglaterra, junt amb el seu germà.²⁴⁰⁸

A la mort de Dupuis (1771), Moles passà a instruir-se sota la direcció de Charles Nicolás Cochin,²⁴⁰⁹ un altre dissenyador il·lustrat molt prolífic pels seus estudis d'obres italianes. La seva orientació de Cochin fou producte del viatge que va fer per Itàlia amb el crític d'art Le Blanc, el marquès de Marigny i l'arquitecte Soufflot. Les seves publicacions *Lettres sur les peintures d'Herculanum* (1751); *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie* (1758); i *Lettres à un jeune artiste peintre, pensionné de l'Académie Royale de France à Rome* (1774) són alguns exemples del seu coneixement de les obres de l'Antiguitat clàssica.²⁴¹⁰

Així mateix, Cochin era un especialista en la tècnica del gravat, i participà en la reedició corregida i augmentada de l'obra de Antoine Jombert titulada *De la manière de graver à l'eau forte et au burin. Et de la gravûre en manière noire* (1745).²⁴¹¹ Tot i així, hem de puntualitzar que la formació dels dos màxims representants del gravat espanyol, Manuel Salvador Carmona i Pasqual Pere Moles, permeté una educació acadèmica afí i paral·lela encaminada a fer uns bons artífexs dels seus respectius deixebles.²⁴¹² Ambdós

mecánicos». Consulteu el Reglament pronunciat de 21 de novembre de 1776, esmentat per Marès 1964, 39, i Fontbona 1983, 40.

²⁴⁰⁸ Consulteu l'entrada biogràfica a Bénézit 1976, vol. IV, i una síntesi en l'apèndix biogràfic.

²⁴⁰⁹ LAJ, llibre núm. 3, 29/5/1771, 202; Triadó 1988, 547, i Subirana 2000-II, 255.

²⁴¹⁰ Praz 1982, 102-103. Sobre el viatge d'aquests personatges a Itàlia vam parlar en el subcapítol dedicat als llibres de viatges en la part II d'aquest treball.

Charles Nicolás Cochin detectava en el *Voyage d'Italie* el talent dels artistes a través les seves obres, les quals havien de transmetre dignitat, gràcia, elegància, originalitat, varietat, naturalitat i enginy i mai no havien de ser fredes: «*Une des plus grandes beautés de l'art..., qui est l'effet du sentiment qui meut l'artiste en opérant, c'est cet art dans le travail, cette sûreté, cette facilité de maître qui souvent fait toute la différence du vrai beau, de ce beau qui excite l'admiration, avec le médiocre qui nous laisse toujours froids. C'est ce faire (ainsi que le momment les artistes) qui distingue l'original d'un grand maître d'avec la copie la mieux rendue, et qui caractérise si bien les vrais talents de l'artiste, qu'une petite partie d'un tableau, même la moins intéressante, décèle au vrai connaisseur que le morceau doit être d'un grand maître.*». «*Del'illusion dans la peinture*». Cochin (1758) 1773, 69 i transcrit per Michel 1991, 26-27.

²⁴¹¹ Figueras 1993, 263, n. 2 i 4.

²⁴¹² Abans de tornar a Barcelona, Pasqual Pere Moles havia rebut alguns nomenaments que reconeixien la seva habilitat artística. Obtingué el títol de gravador oficial de la Junta de Comerç; acadèmic supernumerari el 1765, i de mèrit el 1770 per la Real Academia de San Fernando; acadèmic de mèrit de la

uniren a la part tècnica assolida amb els seus professors francesos el gust pels models italians, tan valorats estèticament en l'ambient cultural d'Azara com a paradigma del bon gust.

A mitjan segle XVIII París era considerada el màxim bastió en el món del gravat, no sols per l'habilitat dels seus artistes, sinó pel material tècnic existent. No obstant això, no hem d'oblidar la mirada cap a Itàlia d'aquests especialistes en gravat i de la mateixa Acadèmia francesa pel fet d'enviar els millors deixebles pensionats concretament a Roma per tal d'assolir el que significava la trobada amb l'Antiguitat clàssica. L'objectiu era que fessin seu el nou moviment estètic, consistent a trobar el «*vero e bello*» que duria a la ideologia neoclàssica iniciada per Winckelmann i Mengs, seguida i difosa per Azara a través de les nombroses empreses que va patrocinar.

3.4. Pasqual Pere Moles, director de l'Escola de Llotja, i l'entrada de models italians

Durant la seva estada a París, Pasqual Pere Moles donà mostres de la seva vàlua i mèrits, per tant la Junta de Comerç considerà que era l'artista més idoni per ensenyar aquesta disciplina. L'any 1770 la Junta accedia a renovar-li la pensió, i novament li recordava la seva obligació d'aplicar-se per, més endavant, poder preparar els nous gravadors, un cop tornés a Barcelona.²⁴¹³ Els bons resultats de Moles, units a un pressupost suficient, feren que el 7 d'octubre de 1773 la Junta acordés enviar un ofici al marquès Grimaldi, aleshores ministre de Carles III, per obtenir l'autorització d'obrir l'Escola.²⁴¹⁴

Després de vuit anys a París, Moles tornava a Barcelona el mes de març de 1774 amb els gravats següents: *la Plegaria a l'amor*, sobre la pintura de Jean Baptiste Greuze (1725-1805), i *La pesca del cocodril* de François Boucher (1703-1770).²⁴¹⁵ El 10 d'abril de 1775 s'aprovaven els estatuts de l'Escola Pública de Dibuix i Gravat, i Pasqual Pere Moles n'era nomenat director.²⁴¹⁶

Impregnat de l'esperit adquirit a París, Moles orientà la Junta de Comerç en les seves adquisicions. En un inici va fer arribar material de la capital parisenca, on s'havia

de San Carlos el 1769; membre numerari de la Reial Acadèmia Francesa el 1774 i gravador de cambra del Rei de França; acadèmic de la Reial Acadèmia de Tolosa i soci de mèrit de les reials societats de Jaca i Saragossa. Subirana 2000-II, 255.

A París, Manuel Salvador Carmona fou membre de la Reial Acadèmia de Pintura i Escultura (1759), i acadèmic i gravador del Rei de França (1761).

²⁴¹³ Demanà successives pròrrogues que li foren atorgades. Alcolea 1959-1962, I, 69; Subirana 1985, 82, i Subirana 1996, II, 754-919.

²⁴¹⁴ Carrera 1957, 9; Alcolea 1959-62, I, 71, i Subirana-Triadó 2001, 126.

²⁴¹⁵ *Catálogo* 1987, núm. 435 i 436.

²⁴¹⁶ Riera i Mora 1994, 27-28; Subirana 1985, 255-258, i Subirana 1996, I, 193-203.

perfeccionat en la pràctica del gravat, però ràpidament s'inclinà per demanar nous models a Roma, d'acord amb la seva formació junt amb els dissenyadors Dupuis i Cochin. El primer era un especialista en el gravat dels mestres italians, i el segon, un viatger il·lustrat que prenia com a referent els models de l'Antiguitat clàssica trobats arreu d'Itàlia. Per tant, les adquisicions²⁴¹⁷ de Moles a París obeïren a obtenir material per proporcionar als seus deixebles una bona formació tècnica, però alhora també dirigí la seva mirada i la dels seus alumnes cap a Itàlia per aconseguir els tan preats models, com ho havien fet els seus mestres francesos.

D'aquesta manera, tot i la seva formació francesa, acabà per decantar-se cap a models italians, així ho demostra el seu escrit adreçat a la Junta del 19 d'octubre de 1786: *«En que expresa que para el aumento y variedad de buenos originales muy necesarios en esta Escuela de Dibujo de su cargo seria conveniente que la Junta se interesase con la Rl. Academia de Sn. Fernando a efecto de que se le facilite una porcion de diseños de principios, Cabezas, y figuras echos por aquellos Maestros, ô de los que han enviado de Roma sus Pensionados»*. Al mateix temps, descobria la seva preferència pels models de l'«Escuela Italiana» i demanava a la Junta de Comerç l'autorització *«para que a poca costa haga comprar en Roma sus figuras de Academia, seis copiadas por las Antiguas, seis Cabezas, y doze de principios de los de mejor estilo, que podrán costar unos cien escudos Romanos»*.²⁴¹⁸ El 22 de gener de 1787, l'aleshores secretari de la Real Academia de San Fernando, Antonio Ponz, enviava alguns exemplars de còpies de models italians dels seus pensionats per complir amb la sol·licitud de Moles.²⁴¹⁹

També en els models triats per a les convocatòries de premis hem detallat aquesta preferència italiana, talment com en l'intercanvi i les relacions amb les altres acadèmies. La pròpia dinàmica de l'Escola, d'acord amb les pautes establertes en els exercicis obligatoris, fou procliu a la còpia de models italians pels alumnes per accedir a classes superiors.²⁴²⁰

L'objectiu de Moles fou depurar el gust artístic i rebutjar les fórmules barroques dels cercles gremials, i sempre es preocupà per qüestions pedagògiques. L'any 1778 redactava un informe per a la Junta, amb motiu d'un litigi entre escultors i fusters, en el qual mostrava la seva inclinació acadèmica contrària a les pràctiques barroques: «Al

²⁴¹⁷ L'Escola també es nodrí de models a través de les donacions, d'aquesta manera incrementà el seu material i configurà el que més endavant seria el Museu o col·lecció de la futura Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona. Trobareu més informació sobre el material i models que entraren a l'Escola de Barcelona. Consulteu-ho a Subirana 1985; Subirana 1996, I; Subirana 2003-II, 651-666 i en el capítol dedicat a les adquisicions de models en la part II d'aquest treball.

²⁴¹⁸ LAJ, llibre núm. 11, 19/10/1786, 149.

²⁴¹⁹ LAJ, llibre núm. 11, 22/1/1787, 193.

²⁴²⁰ Hem dedicat un subcapítol a les convocatòries de premis de l'Escola de Barcelona dins el capítol sobre els models en la part II d'aquest treball, en el qual n'hem proporcionat alguns exemples.

*principio los adornos llenos de gusto e inteligencia, degeneraron en extravagancias, hojarasca y caprichos chinoscos, desconocidos de la naturaleza, mestra de la verdadera escultura».*²⁴²¹ En el Reglament de l'Escola Gratuïta de Dibuix (1776) es prioritzava: «*formar por medio de los principios del Dibujo perfectos Pintores, Escultores, Arquitectos. Gravadores, &, comunicar las luces precisas para criar, y promover el buen gusto en las Artes y Oficios, haciendo que se apliquen, y se aclaren las Ideas, se acostumbren a preferir las formas sencillas, y naturales â las extravagantes, y compuestas».*²⁴²² Escrits de l'Escola i el seu director que testimonien la sintonia amb l'estètica del bon gust d'Azara i amb la del seu amic Isidoro Bosarte en preferir les formes senzilles en detriment de les complexes, un clar al·legat contra els conceptes i les formulacions barroques, i a favor de les formes utilitzades en el món acadèmic europeu.

Els primers models utilitzats per començar les classes provenien del material que Moles havia dut de París i d'una partida d'emmotllats i guixos tramesos d'Itàlia.²⁴²³ Aquesta rapidesa en la demanda de material italià corrobora el nostre plantejament de la tendència dels artistes francesos per cercar a Itàlia el cànon del bon gust.

De la relació de Moles i Azara, fonamentada principalment en els enviaments de models des de Roma, hem parlat suficientment al llarg d'aquest treball. Només volem recordar i insistir en la preferència, tant de l'Escola de Barcelona com de la Real Academia de Madrid, a adquirir reproduccions de vestigis de l'Antiguitat clàssica: des de restes arquitectòniques fins a escultures reconegudes com a gregues i romanes; així com la selecció de pintures i escultures modernes restringida a artistes com ara Rafael, Poussin, Reni, Mengs, Carracci, Domenichino, Guercino, Lanfranco, Miquel Àngel i Rusconi, entre altres. Aquests models arribaven al nostre país traduïts per col·laboradors del cercle cultural d'Azara, entre els quals destacaven els gravadors i els dissenyadors Morghen, Volpato, Cades, Salesa, etc.²⁴²⁴ En conjunt eren obres i artistes àmpliament recomanats i descrits per les seves peculiaritats en les *Obras de Mengs* (1780), estètica d'Azara que fou seguida en totes les acadèmies europees.

També emfasitzem la confiança i l'afinitat de la Junta amb Moles a l'hora de permetre al gravador una total llibertat per aconsellar sobre el material a adquirir que considerés més necessari per a l'Escola. Així, succeí que a la mort del pintor Francisco Bayeu, l'any 1795, un dels fidels seguidors de l'estètica mengsiana, la Junta demanà al

²⁴²¹ Consulteu la transcripció a Subirana 1985, 351; Subirana 1996-I, i Subirana 2000-II, 234-235.

²⁴²² BC, AJC, caixa 143, CVIII, 2, 183; transcrit per Subirana 1985, 361-363; Riera i Mora 1994, 33-34, i Subirana 2000-II, 259.

²⁴²³ LAJ, llibre núm. 5, 15/9/1774.

²⁴²⁴ En el catàleg de l'obra de Volpato es pot apreciar la relació d'aquest gravador amb les obres trameses per Azara a l'Escola barcelonina. Fiorani 1988.

secretari de la Real Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte, que comprés obres de l'artista finat, però «a prevención le indique Moles».²⁴²⁵ D'aquesta manera vam detectar la vinculació estètica del gravador amb l'ortodòxia d'Azara, evident en el moment d'elegir els models més adients per a l'Escola.

La preocupació de Moles per impartir una bona i adequada docència condicionà la tendència estètica dels seus deixebles, la qual s'adaptava a les exigències marcades per la Real Academia de San

Fernando que, com ja hem assenyalat, responia a les pautes marcades per Mengs. Per tant, la incidència d'Azara en l'ensenyament de l'Escola de Barcelona encara es veïé més potenciada quan acollí, protegí i dirigí els pensionats catalans enviats sota la seva tutela.

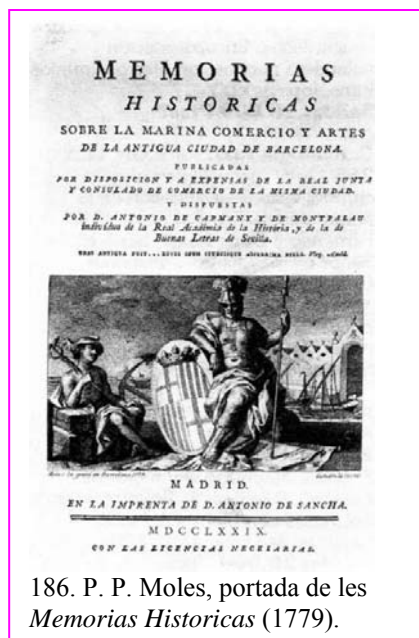


185. M. S. Carmona, *Caiguda dels gegants* (1769), original de F. Bayeu. (Palacio Real)

3.4.1. Treball en equip: professors i deixebles de l'Escola

El gravador i director Pasqual Pere Moles hagué de partir de zero amb un ensenyament comú per a totes les disciplines. Malgrat les mancances inicials sortiren de l'Escola uns bons gravadors que assoliren el grau d'acadèmics. La formació en els principis del dibuix oferí un ampli ventall de possibles artistes. L'entrada de Pere Pau Montaña a l'Escola, el primer any de la seva activitat, proporcionà a Moles el col·laborador ideal per treballar en equip i per poder respondre i complir encàrrecs importants i fer possible la participació dels deixebles en alguna empresa.

Un d'aquests encàrrecs d'envergadura fou la il·lustració de les *Memorias historicas* i el *Libro del Consulado* d'Antoni de Capmany. La realització fou liderada per Pasqual Pere Moles, sota la supervisió de Capmany, l'ideòleg,²⁴²⁶ i intervingueren altres artistes i professors tant de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona com de la Real Academia de San Fernando.



186. P. P. Moles, portada de les *Memorias Historicas* (1779).

²⁴²⁵ LAJ, llibre núm. 13, 1792-1796, 5/10/1795, 461.

²⁴²⁶ AJC, caixa núm. 20, llig. XIII (bis), 2,108. Carta d'Antoni de Capmany adreçada a Juan Vidal Mir, datada de l'11 de setembre de 1790. Tracta de l'elaboració i la participació dels artistes en la il·lustració del llibre. Consulteu Subirana 1988, 557-565.

El treball es perllongà des del 1779 fins al 1792, de manera que es va enriquir el panorama de models utilitzats a l'Escola amb un material extraordinari que influirà sobretot en el alumnes més avantatjats de l'entorn del gravador.²⁴²⁷

En les primeres estampes (1779-1781) dominen les representacions al·legòriques: *l'Al·legoria dedicada a la ciutat de Barcelona, Al·legoria del Comerç, Al·legoria del Comerç i la Indústria de Barcelona; Al·legoria de la Història; Els déus mercuri i mart dialoguem*; capçaleres de lletres, vinyetes, i altres de més realistes com la *Vista del port de Barcelona*, d'originals de José Camarón, Antonio Carnicero (1748-1814) i Pere Pau Montaña, gravades totes pel mateix Moles.²⁴²⁸

Finalitzà l'empresa els anys 1790 i 1791, quan es van estampar més caplletres i

l'Al·legoria de la Marina Mercant; Els déus Temis, Neptú i Mercuri sostenen el Llibre del Consolat i El port de Rodas. En aquest període intervingué Luis Paret y Alcázar com a dissenyador. Pel que es dedueix en algunes cartes d'Antoni de Capmany, Blai Ametller participà en el gravat d'alguns dibuixos de Paret tals com



187. B. Ametller, *Al·legoria de la Junta de Comerç* (1791), disseny de L. Paret.

les *Armes al·legòriques del Consolat* i el *Frontis de les Lleis Marítimes del Consolat*.²⁴²⁹

Fou una ocasió excel·lent per al novell Ametller, que Moles va saber aprofitar per beneficiar el seu deixeble. Prèviament havia demanat a la Junta que el català pensionat a Madrid gravés una vinyeta i que Pere Pau Montaña dibuixés unes capçaleres, peticions que foren acceptades per la Junta de Comerç.²⁴³⁰ Amb aquesta mediació de Moles a favor de companys i col·laboradors, complia uns dels objectius de qualsevol director: proporcionar sortides professionals a membres de l'Escola que havien demostrat la seva perícia. No obstant això, els encàrrecs foren limitats i els propis requeriments del seu càrrec minvaren la capacitat creativa d'un gravador que havia assolit els màxims guardons i honors com a acadèmic.

²⁴²⁷ Un estat de comptes en l'Arxiu de la Junta de Comerç de 10 d'abril de 1780 especifica la realització d'algunes làmines per part de Pasqual Pere Moles, tals com: *Mercuri i Mart, tres trofeus, Set lletres i El Port ideal*. Vegeu la documentació a l'AJC, caixa núm. 20, llig. XIII (bis), 2, 11, 6; 2, 17, 3; 18, 3, i 1, A8.

²⁴²⁸ Subirana 1988, 557-565; Subirana 1985, 218-232, i una síntesi iconogràfica d'aquesta obra de Capmany en el capítol dedicat als models i concretament a l'ús de l'al·legoria i de temes de l'Antiguitat clàssica en la part II d'aquest treball.

²⁴²⁹ AJC, caixa núm. 20, llig. XIII (bis), 2, 108. Carta d'Antoni de Capmany adreçada a Juan Vidal, del mes de setembre de 1790.

²⁴³⁰ Sol·licitud i resposata a l'AJC, caixa 20, llig. XIII (bis), 2, 111 i 110; l'enviament a Moles del frontis de les *Lleis del Consolat* fet per Paret, per tal que Blai Ametller la gravés, i el cobrament de l'obra a l'AJC, caixa núm. 20, llig. XIII (bis) 1, 37 i 2, 71.

L'estampa, habitualment regalada, actuà de vehicle transmissor dels models més rellevants al final del segle XVIII, tal com hem anat veient. Així mateix, el seu paper més important per al nostre estudi fou la seva contribució testimonial d'algunes obres desaparegudes i que, alhora, demostraven la col·laboració entre diversos artistes. En aquest sentit, el director de l'Escola barcelonina proporcionava als seus deixebles una formació pràctica seguint el posicionament sempre defensat per Azara: treballar en una obra real com a últim estadi en l'aprenentatge de l'alumne per tal d'assolir la categoria d'artista. També afavorí els comitents amb l'obtenció d'obres ben resoltes i de baix cost.

Una altra de les primeres col·laboracions del pintor Montaña²⁴³¹ amb el gravador Moles es produí arran de les festes del mes de juny de 1782, amb motiu de la inauguració del nou altar major en l'església de Santa Maria del Mar. El pintor dissenyà el *Grup de la Verge dels Dolors*, probablement influït per *La Pietat* d'Adán en la Seu de Lleida, gravada per Moles, la qual era



188 i 189. J. Adán, *Pietat* (c. 1776) i P. P. Moles reproducció de la *Pietat* del convent del Bonsuccés (1782).

venerada en el convent del Bonsuccés dels pares servites de Barcelona.²⁴³² Un model de ressò bolonyès que Montaña també pintà per a l'església barcelonina de la Mercè.

L'any següent, a Barcelona se celebrava el naixement dels infants bessons Carles i Felip, fills dels prínceps d'Astúries, i la pau amb Anglaterra, els dies 8, 9 i 10 de desembre, motius pels quals fou guarnit l'edifici de Llotja.²⁴³³ Moles deixà proves d'aquest esdeveniment, a més d'un gran nombre de làmines dels carruatges dels col·legis i gremis barcelonins que desfilaren en la Màscara al·legòrica. Aquestes estampes foren ideades i dibuixades pels seus companys l'escultor Salvador Gurri i el pintor Pere Pau Montaña, tot i que només figuren en la signatura el nom del pintor i del gravador.²⁴³⁴

També fou decorada la casa de l'industrial Joan Pau Canals. El comerciant aprofitava aquest acte per agrair a Carles III el seu títol nobiliari de baró de la Vallroja i la política econòmica que havia permès la lliure circulació de mercaderies i la supressió

²⁴³¹ De Pere Pau Montaña es coneix un dibuix del *Crucificat venerat* en el monestir de Sant Jeroni de la Murtra, gravat l'any 1778 per J. A. Martí, i un *Natzaré* dibuixat i gravat l'any 1780 per Agustí Sellent. Alcolea 1959-62, XV, 122.

²⁴³² MNAC, S.G, registres 3256, 3257, 4141 i 27244; Alcolea 1959-62, I, 124, i Subirana 1985, 191, núm. 87.

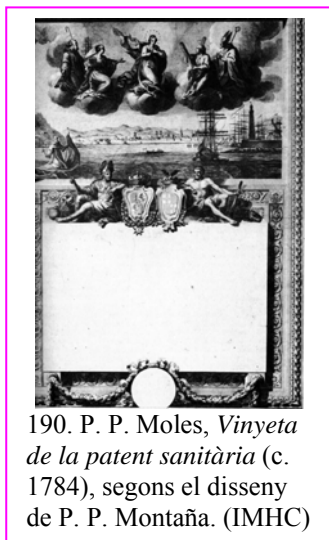
²⁴³³ Moles aprofità en aquesta ocasió un model fet a París i canvià algun detall de la composició, per exemple l'*Al·legoria del naixement de l'Infant Carles Climent*, gravada el 1771, fou retocada per celebrar el naixement dels prínceps bessons. Aquesta fou una pràctica habitual per estalviar costos. Subirana 1987, 725-731, i Subirana 2000-II, 224-226.

²⁴³⁴ Un testimoni i únic de tot el projecte que s'havia de dur a terme fou la làmina en la qual figurava el carruatge dedicat al rei Ataülf, la seva esposa Gal·la Plàcidia i els sis fills, comitiva acompanyada d'una

de les duanes. Un altre testimoni que ens n'ha arribat a través del gravat d'Agustí Sellent Torrent (en actiu 1779-1808).²⁴³⁵

Van tornar a treballar junts per decorar la façana del nou edifici de Llotja amb motiu de commemorar la proclamació de Carles IV el 12 de febrer de 1789. La Junta de Comerç encarregà a Moles diverses làmines de la Màscara Real que foren dibuixades per Montaña.²⁴³⁶ Hem conegut aquestes festes efímeres gràcies a les descripcions i als gravats realitzats en cadascuns dels actes commemoratius.²⁴³⁷

A petició de la Junta de Comerç, Moles participà en el guarniment de documents oficials, per exemple el gravat d'*El taller d'indianes* imprès en un pagaré de 27 de febrer de 1802. També en diverses vinyetes de documents mercantils, com el que porta la llegenda: «*Fabrica de todas suertes de Pañuelos, y demas Tegidos de Seda de Miguel Vidiellas y Canaleta en Barcelona*» (1782); en una pòlissa d'assegurances marítimes (1782), i en la vinyeta amb orla per



190. P. P. Moles, *Vinyeta de la patent sanitària* (c. 1784), segons el disseny de P. P. Montaña. (IMHC)

a les patents de sanitat necessàries en cadascuna de les embarcacions que sortien del port de Barcelona (c. 1784-1785), tots aquests gravats foren del director de l'Escola barcelonina i dissenyats per Montaña.²⁴³⁸ L'*Encapçalament* d'una pòlissa d'assegurances (1793)²⁴³⁹ i l'*Orla* de les accions del Banc Nacional de Sant Carles són altres exemples de la utilització d'aquesta disciplina per cobrir una demanda de la

nova classe social industrial. En aquest darrer cas, Moles es basà en un original de Cosme Acuña.²⁴⁴⁰

De la *Vinyeta* amb el tema de l'*Al·legoria de l'Escola de les Nobles Arts*, d'aquests dos professors, va ser-ne utilitzada la planxa per altres documents, com són la «*Noticia Historica [...] Escuela Gratuita de las Nobles Artes*» (novembre 1789), la «*Relación de los premios [...]*» (1793), la «*Continuación de las Actas [...]*» (1797) i, segurament, fou inclosa en més escrits oficials de la Junta de Comerç pel tema que hi figurava: les tres nobles arts, representades per tres infants amb els seus atributs

multitud de personatges, entre els quals cal destacar Hèrcules, Mercuri i Lucínia. LAJ 1784-1785, llibre núm. 9, 395 i 417; Triadó 1984, 225; Subirana 1987, 725-731, i Subirana 1985, 196, núm. 150.

²⁴³⁵ Guarniment que ens ha arribat pel gravat d'Agustí Sellent. Consulteu el fons conservat en la Biblioteca Nacional a Páez 1981-85, núm. 2018, 133, i els estudis sobre la seva obra a Subirana 1987, 727, i Subirana 1996, I, 205-206.

²⁴³⁶ LAJ, llibre 12, 46; 73, i llibre 13, 131. Alcolea 1959-62, II, 125; Marès 1964, lám. 85, i Subirana 1985, 212-213.

²⁴³⁷ Descripció minuciosa dels actes pel baró de Maldà, Amat 1769-1816, vol. I, 30/1/1789, 32-55.

²⁴³⁸ Vegeu les il·lustracions en el catàleg Subirana 1985, 192-195.

²⁴³⁹ Subirana 1985, 232, núm. 134.

²⁴⁴⁰ Subirana 1985, 240-241, núm. 143.

corresponents, emparades pels déus Mercuri i Minerva, els quals assumien el paper de la Junta de Comerç.²⁴⁴¹

Plegats van dirigir la reparació de la Cambra del Reial Tribunal del Consolat, des del daurat de cornises i sostres, l'estuc del sòcol i les balconades,²⁴⁴² fins a pintar l'al·legoria de Carles III en la Sala de la Llotja, empresa en la qual intervingueren un gran nombre de deixebles de l'Escola.

De nou col·laboraven tots dos en la reproducció de temes religiosos com l'*Adoració dels Pastors* (1786) per a l'església del convent dels pares franciscans de Barcelona.²⁴⁴³ La composició i les figures estaven inspirades en l'*Adoració* de Mengs (1770), una obra que més tard influirà en la del pintor Josep Bernat Flaugier (1808).²⁴⁴⁴ Altres exemples foren la reproducció de la *Santa Victòria jacent* (c. 1793) dins d'una urna de vidre, venerada en el convent dels pares agustins a la vila de Vinaròs, la *Nostra Senyora de la Trapa* (c. 1795) del monestir de Santa Susanna a Maella (Saragossa) i el *Sant Pelegrí* per a l'ordre dels servidors de Maria (c. 1795).²⁴⁴⁵



191. P. P. Moles, *Adoració dels pastors* (1786). (MNAC)

Així mateix, Montaña inicià algunes activitats decoratives i pictòriques en les quals participaren els deixebles. I novament feia una demostració d'aquest ambient interdisciplinari inculcat i dirigit per Moles. Probablement aquesta aliança responia al fet que era un requeriment inherent de la mateixa disciplina del gravat.

Moltes d'aquestes col·laboracions entre els professors i deixebles de l'Escola barcelonina les coneixem gràcies al gravat, a més dels registres de les peces en les actes i publicacions de la Junta de Comerç. Per exemple, el *Retaule de santa Maria de Mataró* (1779), desaparegut l'any 1936, que representa en la làmina *La Verge de la Candelera amb el nen Jesús* i les *Santes Juliana i Semproniana*, n'és un cas. L'estampa mostra les escultures originals de l'escultor Salvador Gurri, de les quals en tenim un testimoni gràcies al gravat dibuixat per Montaña i realitzat per Moles (1786-1787).²⁴⁴⁶

S'ornamentà l'església de Sant Francesc de Paula (orde dels mínims) i el gravat de Moles tornà a ser la prova visual de l'existència dels retrats dels beats *Gaspar de Bono* i *Nicolás de Longobardis* (1787) i un altre del *Beat Gaspar Bono dirigint-se a la*

²⁴⁴¹ Vegeu la il·lustració en el catàleg Subirana 1985, 208.

²⁴⁴² LAJ, llibre núm. 11, 21/6/1787, 279 i 280.

²⁴⁴³ Alcolea 1959-1962, I, 124, i Subirana 1985, 202-203.

²⁴⁴⁴ Relacionada amb l'*Adoració dels pastors* (1774) atribuïda a Josep Cantallops i recentment a Carlo Ratti, segons l'original d'Anton Raphael Mengs. Vegeu Fontbona-Durá 1999, 152, i el nostre estudi a García Portugués 2006-I.

²⁴⁴⁵ Subirana 1985, 233, i 236-237, núm. 135, 138 i 139.

Regna dels cels (1787). El mateix succeí amb l'estampa de la pintura de *Nostra Senyora del Roser* de Pere Pau Montaña.²⁴⁴⁷

Per a l'arquitectura efímera, el gravat fou essencial com a document gràfic històric, així com en el treball interdisciplinari entre diversos artistes. Per exemple, el túmul erigit per les exèquies de fra Thomas de Boxadors,²⁴⁴⁸ celebrades en el convent de Santa Caterina el 3 i 4 d'abril de 1781, fou una obra de l'escultor Salvador Gurri, gravada per Pasqual Pere Moles.²⁴⁴⁹ Observem que el túmul, dins del seu academicisme, conserva reminiscències barroques i té alguns tocs neoclàssics, atès que molt probablement els professors de l'Escola reberen la influència dels models italians tramesos a través d'Azara.

A la mort de Carles III, el desembre 1788, s'elevaren diversos túmuls a Catalunya en el seu honor: el 28 de gener de 1789, en la catedral de Barcelona; el 15 de gener, en l'església de Sant Francesc de Paula, per encàrrec de la Junta de Comerç (disseny de Pere Pau Montaña i gravat de Moles), i el 16 de febrer, a Vilanova i la Geltrú, a expenses del gremi de *mareants*.²⁴⁵⁰ Totes aquestes mostres de dolor per honorar el finat proporcionaren als deixebles de l'Escola models objectes de còpia,²⁴⁵¹ especialment l'aparat funerari promogut per la Junta amb les consegüents teles i cartrons reproduïts en gravat, alguns dels quals se'ls quedà Moles i d'altres es posaren a la venda.²⁴⁵²

Junt amb la transcripció de la cerimònia, foren enviades altres estampes a la Real Junta de Comercio y Moneda del Reyno. És un exemple de com els gravats circulaven per tot arreu i podien passar a ser models en altres llocs.²⁴⁵³ Aquestes reproduccions acadèmiques mostren com era el treball artístic de les arquitectures efímeres a Catalunya, molt diferent fou el túmul erigit a Carles III per Azara en l'església de *Sant Giacomo degli Spagnoli* a Roma. El diplomàtic proporcionà a l'Escola un model innovador que mostrava en què consistia el bon gust en el seu entorn cultural romà,

²⁴⁴⁶ Subirana 1985, 206-207.

²⁴⁴⁷ Consulteu el catàleg a Subirana 1985, 204-205 i 214.

²⁴⁴⁸ El cardenal Boxadors havia mort a Roma el 14 de desembre de 1780, era un dels amics del nostre promotor de les arts, el seu valedor i mediador entre el porprat. El diplomàtic expressà la seva pèrdua a l'impressor Bodoni amb les paraules següents: «*colla morte del mio caro amico Cardinal Boxadors, che finì di vivere sabato scorso. Così che mi vedo mancar a torno i miei amici, e mi trovo solo de miei spagnoli in mezzo ad un paese straniero*». Azara 1768-80, III; Carta d'Azara a Bodoni a Ciavarella 1979, 31, 28/12/1780.

²⁴⁴⁹ Amat 1769-1816, març 1781, 209, Triadó 1984, 256 i 259, i Subirana 1985, 190, núm. 86.

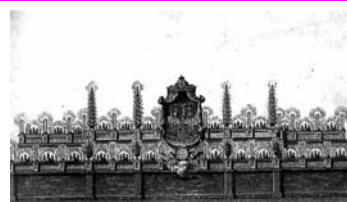
²⁴⁵⁰ LAJ: llibre núm. 12, 46, 62, 73, 201, 241 i 273, 30/4/1789, 28/5/1789, 22/6/1789, 11/2/1790, 26/4/1790 i 28/6/1790. Alcolea 1959-62, II, 125, i Subirana 1985, 209-211.

²⁴⁵¹ LAJ, llibre núm. 12, 30/4/1789 i 22/6/1789, 46 i 73.

²⁴⁵² LAJ, llibre núm. 12, 18/5/1789, 62.

²⁴⁵³ LAJ, llibre núm. 12, 11/2/1790, 201.

encami cap a l'estètica neoclàssica.²⁴⁵⁴ Així mateix, Azara va rebre de la Junta de Comerç una *Notícia històrica de l'Escola de les Nobles Arts*, la *Relació dels premis distribuïts en 1789*, les estampes del funeral que la Junta va disposar a la mort de Carles III, i de la decoració i la il·luminació de la façana de la Casa de la Llotja per proclamar Carles IV com a nou Rei.²⁴⁵⁵



192. P. P. Moles, *Decoració de l'edifici de Llotja* (1789), disseny P. P. Montaña amb motiu de la proclamació de Carles IV. (1789). (MNAC)



193, 194 i 195. P. P. Moles, *Túmulo a Carles III* erigit per la Junta de Comerç a Barcelona; G. Volpato, *Túmulo a Carles III* promogut per Azara a Roma (1789), i P. P. Moles reproduceix el *Túmulo al comte Lacy* (1793).

A partir d'aquest model tramés de Roma, s'aprecia un canvi estilístic en els artistes catalans aplicat en posteriors architectures efímeres, les quals també coneixem a través de les seves reproduccions en làmines. N'és un exemple el túmul erigit en les exèquies del comte Lacy en el convent de Sant Agustí Nou, dissenyat per Pere Pau Montaña i gravat per Pasqual Pere Moles (1793). En aquest cas la tendència cap a l'estil neoclàssic es detecta des del vessant iconogràfic al formal. El cadafal disposat en grades és sobri i ha perdut la teatralitat barroca. Uns paràmetres que es tornaren a repetir en el túmul elevat en honor al bisbe Eustaquio de Azara (1797) en la seu barcelonina, basat en l'original de fra Guillem Gaig i gravat per Pasqual Pere Moles.²⁴⁵⁶

²⁴⁵⁴ Sobre la importància d'aquest túmul en l'àmbit europeu hem parlat en el subcapítol precedent dedicat a l'arquitectura a Catalunya.

²⁴⁵⁵ AEES, llig. 455, núm. 252, transcrit en l'apèndix documental, núm. 63.

²⁴⁵⁶ Amat 1769-1816, vol. VI, 24/6/1797, 203; Triadó 1984, 259-260; Triadó 1988, 543; Subirana 1985, 233-234 i 239, i García Portugués 1998, 371-380.

3.4.2. Els deixebles de Pasqual Pere Moles

Prèviament i durant el funcionament de l'Escola barcelonina molts gravadors estaven integrats en diferents corporacions gremials, com a única via per exercir la seva professió. Nissagues com les dels gravadors Via, els Costa, els Serdanya, i Joan Matons, Francesc Tramulles o Ignasi Valls figuraven registrats com a agremiats, principalment en el gremi dels argenters, i en d'altres, com un tal Ignasi Pons que figurava en el d'espasers; Josep Coromina en el de pintors; Francesc Boix en el de dauradors, i Antoni Sabater en el d'«hitoneros». Excepcionalment al marge d'aquestes institucions gremials, existiren negocis familiars com el dels gravadors Abadal, i d'altres artífexs que pertanyien a una comunitat religiosa i exercien la seva activitat d'acord amb les necessitats editorials dels ordes.²⁴⁵⁷

A l'Escola cercaren les formes més apropiades amb l'objectiu que fossin útils per a la indústria tèxtil. De les classes de Moles destacaren alguns deixebles per la seva destresa. Alguns foren destinats a ser dissenyadors de teixits, i d'altres, els més hàbils, assoliren el grau d'acadèmics; els més afortunats fins i tot arribaren a ser pensionats.

De la primera generació de gravadors calcogràfics de l'Escola de Barcelona, sobresurten els acadèmics Josep Coromina, Blai Ametller i Esteve Boix. El primer, a la mort de Moles, serà el seu successor en la docència i els altres dos foren pensionats a Madrid sota la direcció de Manuel Salvador Carmona per millorar en la seva disciplina. Tant el nom de Blai com el de Coromina figuraven a l'inici del funcionament de l'Escola, al voltant de l'any 1776, i Boix s'incorporà més tard, l'any 1780.²⁴⁵⁸ Posteriorment s'afegirà a aquest grup de grans gravador, Francesc Fontanals, el qual anirà a Florència i treballarà en l'obra de Raffaello Morghen. Al seu retorn a Barcelona serà professor de l'Escola.²⁴⁵⁹

La formació en el gravat consistí bàsicament en la còpia de models. S'aplicaven les normes acadèmiques amb l'objectiu de dominar el gest i el traç. Així, els més dotats aconseguien l'expressió desitjada. Josep Coromina,²⁴⁶⁰ per exemple, guanyava el premi de trenta pesos per dibuixar i gravar amb burí «*la talla del Divino Pastor que está en la Escuela*» en la primera convocatòria a premi de gravat celebrada l'any 1789.²⁴⁶¹

²⁴⁵⁷ Trobareu més informació sobre l'activitat d'aquests gravadors basada en el treball artesà en la tesi doctoral a Socias 1992 i Subirana 1996, I, 44-52; 169-202 i les recerques de Subirana 2000-II, 208-258, i Socias 2001.

²⁴⁵⁸ Subirana 2000-II, 200.

²⁴⁵⁹ Vegeu altres gravadors de la segona meitat del segle XVIII a Ràfols 1951-54; *Col·lecció* 1992 (Subirana) 268-269, i Subirana 1996, I, 177-202, i Subirana 2000-II, 262-263.

²⁴⁶⁰ LAJ, llibre núm. 11, 1/9/1788, 514, i llibre núm. 12, 9/11/1789, 146.

²⁴⁶¹ Carrete 1978-II, 22; Subirana 1996, II, núm. 38, 981-1035.

Per la seva habilitat, Blai Ametller aviat destacà en l'Escola com a gravador. Aquest fou el motiu pel qual, l'any 1782, la Junta de Comerç proposava aquest alumne per cobrir una vacant en la fàbrica de vidre de la Compañía de Vitalicios a Tortosa,²⁴⁶² oferta que fou rebutjada perquè el jove volia completar els seus estudis. Successivament Blai anà guanyant diversos premis: en l'especialització en flors i guarniments, en la disciplina de model en guix, i el premi d'invenió de flors. Així mateix, el gravador va fer servir la làmina amb el tema d'una *Verge i el Nen* per sol·licitar, en un informe adreçat al director, una pensió per dedicar-se exclusivament a estudiar la talla dolça, per a la qual fou compensat amb «seiscientos reales de arditas».²⁴⁶³ Ametller volia acumular mèrits per anar a Madrid, aquest fou el motiu del seu regal per a la Junta de la còpia de *Mater Salvatoris* de Giovanni Battista Cipriani (1727-1805), un gravat excepcional en la nitidesa del tall i en la definició dels volums.²⁴⁶⁴

Quan la Junta General de Comercio y Moneda del Reino examinà les proves d'examen enviades a la Real Academia de San Fernando, a Blai Ametller li fou concedida la pensió de gravat calcogràfic. La proposta del director de l'Escola de Barcelona havia consistit en la reproducció en làmina de la *Magdalena* de l'original de Giovanni Lanfranco, una pintura que la Junta havia adquirit aquell mateix any.²⁴⁶⁵ José Nicolás de Azara no sols va tenir coneixement d'aquest premi, sinó que els prohoms de la Junta de Comerç —el comte de Santa Coloma, Juan Miguel de Yndart i José Forn y de Milans— li feren arribar una estampa del guanyador de la pensió: «El S.r Bay.º D.n Miguel Cuber entregará a V.E. una estampa del Opositor q.e logró la pención del gravado, que remite la Junta a V.E., para que vea los adelantos de este Mozo (q.e la Superior del Reyno ha destinado a Madrid), y su buena disposición para perfeccionarse y ser útil a este Reyno».²⁴⁶⁶



196. B. Ametller, *Magdalena* (1790). (MNAC)

Paral·lelament a l'èxit de Blai Ametller, un altre jove, Esteve Boix, anava acaparant els premis mensuals de l'Escola,²⁴⁶⁷ el qual rebia



197. E.Boix, *L'Anunciació* (1793), de l'original d'A. R. Mengs. (MNAC)

²⁴⁶² LAJ, llibre núm. 9, 5/8/1782 i 12/8/1782, 112 i 118.

²⁴⁶³ LAJ, llibre núm. 7, 401; llibre núm. 8, 76-77, 257 i 380; llibre 21/10/1784, 184-185; llibre núm. 10, 6/10/1785, 184-185 i 375. Presentà per la *Verge i el Nen*. LAJ llibre núm. 11, 22/5/1786, 71.

²⁴⁶⁴ Subirana 1996, II, núm. 39, 1036-1135, i Subirana 2000-II, 199.

Consulteu quina fou la relació de Cipriani amb l'ambient artístic d'Azara e

²⁴⁶⁵ LAJ, llibre núm. 12, 30/4/1789, 47, i 22/7/1790, 75.

²⁴⁶⁶ AEISS, llig. 455, núm. 249; carta de 18/12/1790, signada pels pro adreçada a Azara, transcrita parcialment per Riera i Mora 1994, 677-678 doc. 126, 626, i García Portugués 2000, doc. núm. 66.

²⁴⁶⁷ LAJ, llibre núm. 12, 2/8/1790, 293-294.

les gratificacions i els honors com a dissenyador i gravador de làmines.²⁴⁶⁸ L'any 1793, Esteve Boix guanyava el premi de gravat per «*dibuxar y grabar a buril el medio cuerpo de Nuestra Señora de la Anunciación, pintado por D.n Antonio Rafael Mengs*».²⁴⁶⁹ Reproduïa una pintura de l'artista més valorat per Azara i per les acadèmies europees, així mateix l'elecció responia als models més reiterats en la praxi de l'Escola. L'any 1795 la Junta li atorgà la pensió per anar a Madrid per la còpia de «*La estatua de faulo de los platos*».²⁴⁷⁰ Novament l'Escola utilitzava un dels models de l'Antiguitat clàssica més recomanats per l'estudi atès que, segons escriví Azara en les *Obras de Mengs* (1780), proporcionava a l'artista la possibilitat de desenvolupar l'expressivitat i el gest. L'escultura clàssica reunia una de les característiques definides i més valorades segons el concepte de bon gust que imperava en els cercles il·lustrats: mostrar l'ànima en les formes externes amb contenció i elegància.

L'any 1797, Esteve Boix marxà cap a Madrid sota l'emparament de Manuel Salvador Carmona.²⁴⁷¹ Aquell mateix any despuntava en l'Escola de Barcelona, Francesc Fontanals, el qual fou destinat a especialitzar-se en gravat per «*la tabla en desorden echa de pluma que acompaña*», presentada a la Junta de Comerç.²⁴⁷²

A la mort de Moles, Pere Pau Montaña passà a ser el director de l'Escola²⁴⁷³ i Josep Coromina fou nomenat tinent director i per tant el responsable de l'especialitat de gravat. Coromina havia exercit de col·laborador de Moles i de professor des de l'any 1794. Blai Ametller, el deixeble de Moles més ben dotat artísticament, consolidava la seva plaça a Madrid junt amb Carmona, i Esteve Boix conclouïa la seva formació en la Real Academia de San Fernando.²⁴⁷⁴

3.5. La relació d'Azara amb el gravador Manuel Salvador Carmona

El primer destí dels deixebles de gravat premiats amb pensió per la Junta de Comerç fou Madrid, junt amb el director i màxim dirigent en gravat calcogràfic en la Real Academia de San Fernando, Manuel Salvador Carmona. La seva trajectòria artística estava orientada perfectament en la línia de la formació emprada per Pasqual

²⁴⁶⁸ LAJ, llibre núm. 12, 31/10/1791, 454 bis, i núm. 13, 2/9/1793, 4/9/1794 i 10/9/1795, 353 i 450-451.

²⁴⁶⁹ *Relacion* 1793; Subirana 1996, II, 1136-1996, i Jordán 2000-II, 75 i 83 n. núm. 28.

En el *Diario de Barcelona* figurava Esteve Boix com a «*Grabador de láminas de esta ciudad, de 19 años de edad*». Subirana 2000-II, 198, il.

²⁴⁷⁰ LAJ, llibre núm. 13, 23/5/1796 i 9/6/1796, 520 i 525.

²⁴⁷¹ LAJ, llibre núm. 14, 14/9/1797 i 18/9/1797, 267 i 270.

²⁴⁷² LAJ, llibre núm. 14, 12/10/1797, 287.

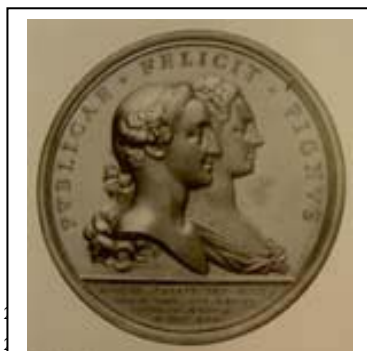
²⁴⁷³ Alcolea 1959-62, II, 126.

²⁴⁷⁴ Carrete 1978-II, 22, i Subirana 2000-II, 259.

Pere Moles. Tant l'un com l'altre havien obtingut honors i un aprenentatge tècnic semblant a París amb una dècada de diferència. Carmona, talment com ho va fer més tard Moles, anà a instruir-se a l'estranger per dedicar-se més endavant a la docència i cobrir una de les mancances artístiques existents en el nostre país. Estudià en l'obrador de Nicolas Gabriel Dupuis (1752-1763) a París,²⁴⁷⁵ el qual influí directament en els models a utilitzar, preferentment estampes de Gérard Audran (1640-1703), Cornélio Visscher (a. 1610-1670) i Gérard Edelinck (1640-1739), entre d'altres, a més de material gràfic amb paisatges que recreaven l'Antiguitat clàssica de Charles Nicolas Cochin. Tot plegat constituí un precedent que la Junta de Comerç repetí amb el gravador Moles amb uns propòsits molt similars. Així, tenim els dos gravadors espanyols més importants formats sota les mateixes directrius i amb el mateixos gustos.

Per tant, la presència dels models italians que abans hem descobert en la docència de Moles els tornem a trobar en la de Carmona. En el gravador madrileny s'afegí un altre factor que influí decisivament en la seva mirada cap a Itàlia: el fet que Mengs, el seu sogre, tingués la residència i el taller en aquest país, així com també Azara, el seu amic i protector de les arts.

Sense abandonar els models francesos i recorrent habitualment als manuals tècnics d'aquest país veí, Manuel Salvador Carmona va incloure models italians en el seu repertori i, sobretot l'obra de Mengs, mostrant la seva fidelitat a l'estètica d'Azara. En aquesta selecció també contribuïren els encàrrecs que el pintor proporcionà al gravador entre la noblesa espanyola,²⁴⁷⁶ però fou fonamental la relació de confiança i respecte que establí amb el diplomàtic aragonès.



198. Medalla commemorativa de les noces reials (1765).

Aquesta bona sintonia entre el gravador i el seu mecenes tingué l'origen molt abans de la mort de Mengs, quan, l'any 1763, el pintor, el gravador i el medallista Tomás Prieto, sota la coordinació d'Azara, participaren en l'encunyació de la medalla commemorativa de les

Carmona a París a Carrete 1989, 37, i Lafuente 1989, 42.

e 5/11/1778. Li proposà traduir la pintura de la Sala dels Papirs per al pte. Vegeu la transcripció del document i la resposta del gravador del LIII i LV, núm. 20 i 22, respectivament. En aquesta darrera carta quedava demostrat el benefici del gravador pel seu vincle familiar amb Mengs, sobretot quan Carmona comunicà al pintor la seva visita al comte de Floridablanca i aquest suggerí «*que ya nos veriamos que tenia que encargarme varias cosas...*».

L'any següent, amb data 24 de maig, Carmona escrivia a Mengs per notificar-li que: «*La obra que el Ministro [comte de Floridablanca] pensaba en emplearme creo dixe à V.eran unas seis laminas pequeñas que se han de repetir entre tres gravadores y son para poner en unos Cantos escritos por Don Tomas Yriarte tocante a la Musica, de las quales me han entregado el primer dibuxo, echo por Ferro, pues Maella no los ha hecho como avian ablado, y dan mucha prisa para gravarlo prontamente*». Vegeu la transcripció del document a Carrete 1981, LXIII-LXIV, núm. 32.

noces dels prínceps Carles i Maria Lluïsa.²⁴⁷⁷ Tot i aquesta primera trobada l'amistat es consolidà quan Carmona anà a Roma per casar-se amb la filla gran del pintor, Anna Maria, i es va quedar a la ciutat des del mes d'agost fins al desembre de 1778.²⁴⁷⁸ Allí visità els llocs i les col·leccions més prestigiosos, fou rebut per Pius VI i li atorgaren el títol d'acadèmic de l'Accademia di San Luca.²⁴⁷⁹ En la correspondència familiar entre Carmona i el seu sogre, un cop el matrimoni va tornar a Madrid, sempre hi figuraven paraules d'agraïment i afecte vers el diplomàtic.²⁴⁸⁰ Així mateix, Azara li professà admiració i respecte com a amic i artista.²⁴⁸¹

A la mort del pintor, el diplomàtic escriví al gravador sobre el seu compromís envers la família: «*En lo que toca à aquello poco que Yo puedo hacer por su Familia en seguro que lo hare, también o mejor que si Mengs no hubiera muerto. Ojala pudiese infundir á otros el zelo que Yo tengo. VM. y su esposa continuen á embiar sus Cartas y lo demas que les ocurra á mi por medio de la Secretria de Estado*».²⁴⁸² Per consegüent, Carmona traduí en gravat algunes obres del pintor, i més tard dirigí el registre de les pintures realitzades a Espanya pel seu sogre, llista que fou inclosa en l'edició de les *Obras de Mengs* (1780). Així, tal com va fer Mengs, Azara li continuà proporcionant treballs de volada i renom.²⁴⁸³

El nostre promotor de les arts considerà el gravador, mestre en la seva disciplina, digna de ser reconegut per algunes de les seves traduccions, les quals valorà com a excel·lents i l'aconsellà sobre com dur amb èxit alguna empresa. Així mateix, l'encoratjà en les propostes que va creure que podien atraure el mercat de l'art i el mecenatge, com retratar nobles o reproduir les obres més rellevants de Mengs.²⁴⁸⁴

En la carta de dol, el polític descrivia a Carmona l'alt concepte artístic que tenia de Mengs: «*Dentro de pocos dias embiaré la tercera estampa de las Pinturas de Vila Negroni que recibira Vm por mano de Llaguno. Es la ultima cosa en que puso la mano el pobre Difunto, y por eso no debe serle à Vm desagradable. Esta obra se continuara*

²⁴⁷⁷ Premios 1991, 93; Jordán 1995, 17-18 i doc. 2-6; Villena 1999, 141-159, i Sánchez Espinosa 2001, 170 i 176.

²⁴⁷⁸ Carrete 1977, 358, i Carrete 1987, 492. Vegeu també la transcripció d'algunes cartes entre Mengs i la seva filla Anna Maria destinades a Madrid.

²⁴⁷⁹ Carderera 1862 i Carderera 1950, 77, i Carrete 1987, 492-494.

²⁴⁸⁰ Vegeu la transcripció d'aquests documents a Carrete 1981, doc. núm. 22, 26, 32 i 42.

²⁴⁸¹ Carta d'Azara a Bodoni a Ciavarella 1979, I, 23/1/1781, 34.

²⁴⁸² Document transcrit per Carrete 1981, LXXII, núm. 42.

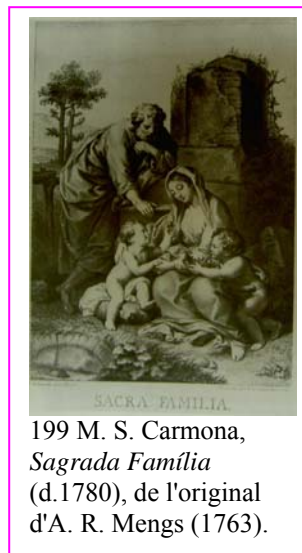
²⁴⁸³ Carderera, el col·leccionista de l'obra de Carmona, lamentà que a la mort de Carles III el gravador es dediqués a obres menors, elogià el paper de mecenes d'Azara a Roma i del duc d'Alba a Espanya per haver-li encarregat treballs i retrats dignes de ser esmentats. Un tema en el qual Azara havia incidit quan retreia a Carmona el seu treball titllant-lo de «*pequeñeces*». Carderera 1950, 57-59.

²⁴⁸⁴ Consulteu la correspondència d'Azara a Carmona de 15/3/1782, 5/8/1784, 12/11/1786, transcrita per Carderera 1862 i 1950, 51, i la relació de retrats i encàrrecs realitzats, especialment per a aristòcrates espanyols, a Carderera 1862 i Carderera 1950.

como mexor se podra, pero siempre la contare acavada donde acavo Mengs».²⁴⁸⁵

Aquestes paraules proven l'amistat que Azara professava al gravador, així com els seus coneixements d'expert en la matèria, atès que sabia diferenciar una obra d'art de la que no ho era, tot i que en aquest cas no estigués acabada.

Aprofitant l'entusiasme del moment per les pintures de Mengs, Carmona, ajudat per Azara, en gravà algunes. Davant les primeres traduccions en gravat, el diplomàtic el tractà de mestre, fins i tot digué *«ha hecho no una estampa, sino un cuadro»* i envià un exemplar al Papa i al pintor Von Maron, a fi de difondre la maestria del seu amic.²⁴⁸⁶ Azara es vanaglorià de la fama de Carmona assolida per l'*Adoració dels pastors* i del *Descans de la Verge en la fugida d'Egipte*,²⁴⁸⁷ per això el gravador proposà al diplomàtic el projecte de reproduir tota l'obra del pintor. La iniciativa va agradar Azara, tot i no estar d'acord en la manera de dur-la a terme. També en el seu paper d'orientador estètic i d'entès en el mercat de l'art esmentava a Carmona alguns encàrrecs que tenia en marxa, els quals, segons els seu criteri, li reportarien prestigi pels models triats: *«Creo que Llaguno ha hablado á V. de grabar los dos retratos de Leonardo de Vinci de que envié los diseños. Tanto por el autor, como por los españoles que representa, son cosa de hacernos honor»*.²⁴⁸⁸ En el text recalcava les premisses bàsiques per atraure compradors en aquest tipus d'empreses i encaminava el gravador cap a un èxit segur.



De 1784 a 1790 Carmona es dedicà a retratar a la noblesa. Azara li recomanà gravar el retrat del XIIè duc d'Alba perquè *«es una obra de hacer honor»*.²⁴⁸⁹ Sota el seu patrocini i la seva revisió participà en la il·lustració de la *Historia de la vida de M. T. Cicerón* (1790). D'altra banda, Eugenio Llaguno escriví a Carmona per notificar-li que havia enviat *«a el Sr. Azara pruebas de los retratos del Ciceron y del niño roscio»*. La resposta del diplomàtic davant les proves consistí a fer un repàs de com estava el gravat a Europa:

«No hay duda que Carmona los ha grabado de maestro, conservando el carácter del original, que es el gran punto en que no entra la mayor parte de los grabadores; de los franceses ninguno, de los ingleses aún peor, y de los italianos pocos. Bartolozzi, que da hoy la ley, tiene la particularidad de convertirlo todo en sustancia propia. Cuando

²⁴⁸⁵ Carta d'Azara a Carmona de 12/8/1779, transcrita per Carrete 1981, LXXII, núm. 42.

²⁴⁸⁶ Carta d'Azara a Carmona de 21/12/1780, transcrita per Carderera 1862 i Carderera 1950, 50.

²⁴⁸⁷ Carta d'Azara a Carmona de 15/3/1782, transcrita per Carderera 1862 i 1950, 51.

²⁴⁸⁸ Carta de Azara a Carmona de 22/11/1786, transcrita per Carderera 1862 i Carderera 1950, 51.

²⁴⁸⁹ Carta d'Azara a Carmona de 5/8/1784, transcrita per Carderera 1862 i Carderera 1950, 51.

*graba á Ticiano es lo mismo que cuando graba á Reinols ó á Angélica (Kauffman), siempre Bartolozzi. Es como los buenos estómagos, que indiferentemente convierten todos los alimentos en [...]. Ríase V.un poco, y cuando vea á Ponz, enséñele este párrafo».*²⁴⁹⁰

A més d'elogiar els resultats de Carmona i de col·locar-los per sobre de tot el que feien els més importants gravadors europeus, els comparava amb l'obra de Francesco Bartolozzi, fins i tot rebutjava del venecià la seva tendència mecànica. Tot i així, davant la reproducció de la Mancheguita, la marquesa de Llano, basat en l'original de Mengs, Azara trobà defectes en el gravat del seu amic:

*«He visto con gran gusto el retrato de la Manchega grabado por Vm., porque se eternizará así un cuadro cuanto lo merece. Los paños los ha tocado Um. superiormente, como maestro en su arte, y sólo en la fisonomía habria que decir que queda un poco hinchada».*²⁴⁹¹

De totes aquestes observacions d'Azara sobre el treball de Carmona, considerem interessants les apreciacions tècniques, les quals demostren el nivell dels seus coneixements en aquesta disciplina, especialment quan criticà la pal·lidesa de les tintes de les estampes que rebia. Li aconsellava que s'oblidés de les modes i que

millorés la impressió, per fer-la digna i negra, i a continuació posava en relleu tot el seu mèrit d'excel·lent gravador.²⁴⁹²

A més de potenciar la calcografia i de ser un expert en la seva valoració, Azara aprofità la funció difusora d'aquesta disciplina artística en benefici propi, atès que va reproduir les seves col·leccions i els models que ell considerava essencials. Per al nostre promotor de les arts, l'estampa complia la funció de propaganda, per això, un dels requisits que tot gravador havia de tenir era el de ser fidel a l'original. L'artista havia de ser capaç de conservar el caràcter de l'obra original: el «genio del prototipo».²⁴⁹³

Carmona comptava amb l'ajut d'Azara, per aquest motiu, en l'informe que redactà per a la Reial Acadèmia de San Fernando, de 25 de setembre de 1792, recomanava pel bé de la docència que es fes una sèrie completa de dibuixos de les estàtues i els caps de l'Antiguitat que posseïa l'Acadèmia i que es pengessin a les parets



122. M. S. Carmona, *Carles III* (1783), de l'original d'A. R. Mengs (1761).

²⁴⁹⁰ Transcripció de la carta d'Azara a Llaguno, s. d., a Carderera 1950, 54.

²⁴⁹¹ Carta de finals de 1791, transcrita per Carderera 1862, i Carderera 1950, 55.

²⁴⁹² Consulteu la correspondència d'Azara a Carmona a Carderera 1862 i Carderera 1950, 67-68, esmentades per Sánchez Cantón 1943, 190.

junt amb estampes dels millors gravadors. També demanava fer una altra sèrie amb dibuixos d'obres de mestres insignes com Rafael, Miquel Àngel, Mengs i Carracci, per acostumar els deixebles al bon gust.²⁴⁹⁴ Aquests suggeriments de Carmona estaven dins els paràmetres proposats per Azara en les *Obras de Mengs* (1780), un llibre que actuà de manual en la docència de moltes acadèmies i en totes les disciplines artístiques.

3.5.1. Els pensionats a Madrid: Blai Ametller i Esteve Boix²⁴⁹⁵

En aquest ambient mengsià a l'entorn de Manuel Salvador Carmona arribà a Madrid el gravador català Blai Ametller, el primer pensionat per la Junta de Comerç en aquesta disciplina. L'objectiu del viatge fou millorar la seva tècnica, assolir el grau d'acadèmic i aconseguir prou fama per accedir a bons encàrrecs. Treballà sota la direcció del gravador del Rei i, immediatament, el mes de maig de 1792, enviava les primeres proves de la seva aplicació a l'Escola de Barcelona. Les estampes representaven *El dolç somni de Jesús*²⁴⁹⁶ amb la Mare de Déu (de cos sencer) amb el nen Jesús adormit als braços; sis figures dibuixades de còpies d'estàtues antigues i una vinyeta per al llibre d'Antoni de Capmany, treballs que obtingueren el reconeixement de la Comissió de la Junta barcelonina.²⁴⁹⁷

L'any següent Ametller guanyava la medalla d'or en els premis generals convocats per la Real Academia de San Fernando. Realitzà el *Retrat de Ventura Rodríguez* de l'original de Francisco de Goya i el *Gladiador moribund*, un dels models de l'Antiguitat clàssica recomanat per Azara en les *Obras de Mengs* (1780). La medalla fou tramesa a Barcelona el mes de setembre i exposada al públic per estimular altres alumnes en l'estudi.²⁴⁹⁸

La Junta de Comerç, contenta amb els progressos del gravador, l'any 1794 li atorgava una pròrroga de la pensió.²⁴⁹⁹ També coincidí amb el seu reconeixement com a gravador a Madrid i l'inici de la seva col·laboració amb Luis Paret y Alcázar. Aquest pintor era sol·licitat per mecenes i per gravadors ja que el consideraven un dels artistes més creatius i capaç de proporcionar un bon



201. B. Ametller, *Codigo...* (1791), disseny de L. Paret. (BC)

²⁴⁹³ Carderera 1862, t. I, 67, i Ciavarella 1979, I, 46.

²⁴⁹⁴ ARASF, 1-18/14; Bédat 1974, 220 i 315; Ruiz Ortega (1986) 1999, 422.

²⁴⁹⁵ Consulteu el catàleg d'aquests dos gravadors a Subirana 1996, II, 1036-11

²⁴⁹⁶ Basat en l'original de la pintura d'Antoni Pereda, *Catálogo* 1988, núm. 58

²⁴⁹⁷ LAJ, llibre núm. 12 14/11/1791, 466 bis; llibre núm. 13, 2/1792, 12, i 31/

²⁴⁹⁸ LAJ, llibre núm. 13, 2/9/1793, 239. ARASF, Premios-Borradores de A
26 r; Azcárate-Durá-Rivera 1988, núm. 1235.

²⁴⁹⁹ LAJ, llibre núm. 13, 18/9/1794, 355.

acabat al dibuix, per tant, era coneixedor de les necessitats de la reproducció calcogràfica. El primer contacte entre els dos artífexs es produí en la vinyeta esmentada per al *Código de las costumbres marítimas de Barcelona* (1791) d'Antoni de Capmany. Més endavant vindrien més encàrrecs. Concretament aquest vessant d'il·lustrador de llibres fou el més fructífer per a Blai Ametller, el qual treballà per a les impremtes madrilenyes més importants de la darrera dècada del segle XVIII. Aquesta unió artística es repetí en el disseny de vinyetes per a targetes de visita.²⁵⁰⁰

En aquest període la Real Academia de San Fernando s'interessà per reproduir les pintures més cèlebres de les col·leccions espanyoles existents en convents, col·legis i de particulars. La *Gaceta de Madrid* del 14 de febrer de 1797 es feia ressò de la venda d'una làmina amb el tema *La Magdalena*, de Mateo Cerezo, que hi havia a l'església dels carmelites descalços a Madrid.²⁵⁰¹

També la *Gaceta de Madrid* publicà la venda de diversos llibres i nombroses estampes amb el títol *Noticia de las Obras que se hallan de Venta en el Despacho de la Imprenta Real en el año de 1797...*, entre els quals s'esmentaven diverses edicions promogudes i patrocinades per Azara com ara la «*Introducción a la Historia natural y a la Geografía física de España*» de William Bowles (1775), la «*Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, escrita en ingles por Conyers Middleton...*» (1790) i «*Los diez libros de archîtectura de M. Vitruvio Polión*» de José Ortiz (1787). Entre les làmines soltes indicades cal destacar les «*Veinte y ocho estampas de retratos y viñetas según se publicáron en la Historia de la vida de Ciceron, en 50 rs*»,²⁵⁰² les quals donaren a conèixer peces de les col·leccions de bustos, medalles i gemmes del nostre promotor de les arts.²⁵⁰³

A Barcelona arribaren les estampes del *Combat a les Aigües de Tolón* i el *Retrat de la marquesa de Valldeolmos i de Torrecilla* del gravador català (1796),²⁵⁰⁴ l'any següent Blai Ametller era nomenat acadèmic de mèrit per la Real Academia de San Fernando pel seu treball de traducció de les tres pintures del Palau Reial de Madrid,

²⁵⁰⁰ Abad 1999, 46 i 139. Segons Abad, la relació entre Paret i Ametller contribuí al fet que el gravador català conegués el gust centroeuropeu d'estil rococó, molt allunyat del seu estil més neoclàssic. Discrepem que aquest coneixement es produís a Madrid, perquè considerem que a Barcelona l'obra dels germans Tramulles orientada cap a aquesta estètica era un referent dels artistes.

²⁵⁰¹ *Gaceta de Madrid*, núm. 13, 14/2/1797, 131-132. Per subscripció també s'encetaren altres empreses, com reproduir estampes de la Bíblia. Trobareu més informació en la *Gaceta de Madrid* núm. 19 del 7 de març de 1797; núm. 33 d'abril de 1797; núm. 71, de setembre de 1797; núm. 79, d'octubre de 1797, i núm. 89 de novembre de 1797.

²⁵⁰² *Gaceta de Madrid*, núm. 19, 7 de març de 1797, núm. 19, 197 (15).

²⁵⁰³ Per a més informació sobre aquest tema consulteu el treball de Cacciotti 1993 i la nostra tesi de llicenciatura García Portugués 2000-I.

²⁵⁰⁴ LAJ, llibre núm. 13, 19/12/1796, 585-586.

presentades junt amb un Memorial.²⁵⁰⁵ Dues d'aquestes les envià a l'Escola de Barcelona amb el compromís de remetre'n la tercera. Paral·lelament, Manuel Salvador Carmona notificava a la Junta de Comerç la gràcia obtinguda pel gravador català i acceptava el compromís de dispensar una tan bona tutela al nou pensionat Esteve Boix.²⁵⁰⁶

La Junta considerà que Boix havia complert els requisits per gaudir d'una beca guanyant el premi per unanimitat l'any 1797 amb la làmina del *Faune tocant els címbals*.²⁵⁰⁷ Aquell mateix any sobresortia entre l'alumnat de l'Escola de Barcelona el gravador Francesc Fontanals, al qual se li atorgà una pensió d'estudi amb la possibilitat de poder anar més endavant a Madrid.²⁵⁰⁸

L'any 1800, Ametller començà a fer algunes substitucions docents en la Real Academia de San Fernando i el seu nom apareixia registrat com a mestre ajudant en la sala de principis junt amb el de Joseph Vázquez. Un cop finalitzada la Guerra de la Independència, exercí de tinent director (1816). Com a col·laborador més destacat de Carmona participà en la realització d'algunes de les estampes encarregades per la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* (1789). De les 24 làmines editades realitzades pel gravador català, en destaquen les següents: l'*Aguador de Sevilla* de l'original de Velázquez; la *Santa Rosa de Lima* de Murillo, el *San Gregorio Magno* de Ribera; i les *Exèquies de Juli Cèsar* de Lanfranco.²⁵⁰⁹ Aquesta empresa fou dirigida pel pintor Francisco Bayeu i el gravador Carmona, els quals comptaren amb l'ajut del nostre diplomàtic entès en gravat, tant pel que fa a consells tècnics i pràctics com en la implicació dels seus col·laboradors Raffaello Morghen, Giovanibattista Volpato i Buenaventura Salesa.²⁵¹⁰ Així mateix, Azara fou accionista de

²⁵⁰⁵ ARASF Presentació d'obres 1785-1830, 23-3/1. Abad 1999, 24.

²⁵⁰⁶ LAJ, llibre núm. 14, 14/9/1797 i 18/9/1797, 267 i 270.

²⁵⁰⁷ LAJ, llibre núm. 13, 23/5/1796 i 9/6/1796, 520 i 525.

²⁵⁰⁸ LAJ, llibre núm. 14, 12/10/1797, 287.

²⁵⁰⁹ Vegeu els seus inicis en el professorat a Abad 1999, 27-28.

²⁵¹⁰ Carrete 1978-II, 26. Consulteu la llista de pintors i gravadors espanyols, en alguns casos esmentats junt amb el títol de les seves obres, i la intervenció d'altres amics italians i espanyols en l'empresa a Carrete-Correa 1984, 42-43; Carrete 1987, 564-565 i Abad 1999, 28, n. 151.

la *Compañía*²⁵¹¹ i intervingué en la supervisió i els encàrrecs dels treballs que es realitzaren a Roma.²⁵¹²

L'any 1807 s'incorporava en la direcció de la *Compañía* Blai Ametller, que inventarià les làmines i els dibuixos amb el preu corresponent.²⁵¹³ La seva intervenció en aquests inventaris permeté al gravador poder valorar tot el treball executat, de manera que arribà a la conclusió que molts del dibuixos traduïts de les pintures no donaven la idea de l'estil dels pintors. També considerà essencial que els artífexs de talla dolça tinguessin present l'original per captar amb precisió els colors i els matisos.²⁵¹⁴ Amb aquestes paraules recollia una de les màximes difoses per Azara en les *Obras de Mengs* (1780), encara vigents en el segle XIX.

Així mateix constatà que «*las Estampas no guardan ningun orden uniforme de clases ni de tamaño, lo que impide notablemente la facilidad de su venta*». Dels temes afirmà que «*en unas se halla que el asunto es del todo insignificante y despreciable como los retratos de personas desconocidas y ridículas*», destacava així la mediocritat dels dissenys i remarcava:

*«la distancia que hay entre los dibuxos, que han servido para el grabado y los cuadros originales, de que apenas se conserva vestigio y son muy pocos los que dan idea del estilo de los Pintores, ya que por falta de esmero en la elección de los dibujantes y ya por el equivocado concepto que se formó de la posibilidad del empeño de esta clase de obras, sin que los grabadores tengan á la vista los quadros mismos que se han de executar».*²⁵¹⁵

²⁵¹¹ L'any 1789 es constituí a Madrid la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* amb la finalitat d'afavorir en tot el Regne l'estudi dels models nacionals i estrangers i estendre l'espendor de la col·lecció espanyola arreu d'Europa. El 16 de novembre d'aquell any Carles IV autoritzà l'associació, i es posaren a la venda 150 accions de 3.000 reials cadascuna. La majoria dels seus socis pertanyien a la noblesa; hi destacaven noms com el duc d'Hijar, el marquès d'Oriani, el duc de Villahermosa, el comte de Campo Alange, el marquès de Montealegre, el duc d'Alba, el marquès d'Astorga i el duc d'Osuna, i el secretari i consiliari de la Real Academia de San Fernando, Pedro de Silva. La contribució reial consistí en la protecció i la subscripció d'accions per part del príncep d'Astúries, l'any 1790, repetides el 1798. Navarro 1878-1879, 7; Gálvez 1927, 367-373; Carrete 1978-II, 24-25; Carrete 1979, 61-69; Carrete 1981, 31; Rose 1981, 173; Carrete 1984, 12-14; Carrete 1987, 564; *Catálogo* 1987, 64-69; Abad 1999, 28, n. 151, i Jordán 2000-II, 74.

²⁵¹² El mateix Azara descriví la seva participació i la de Carmona en el projecte: «*No sé cómo quedará V. con la dirección del grabado de los cuadros de palacio; porque yo tengo muy poca esperanza de que hagamos cosa de provecho, no obstante que soy uno de los cofrades y que me he encargado de la ejecucion de algunas láminas*». Carta d'Azara a Carmona de 12/2/1794 transcrita per Carderera 1862 i Carderera 1950, 61-63; Carrete 1979, 61-69; Carrete 1987, 564; *Catálogo* 1987, 64-69; Lafuente 1989, 51, n. 43, i Jordán 2000, 68. Tema que hem esmentat abans quan hem relacionat Azara amb els gravadors italians.

²⁵¹³ Aquest inventari es tornà a demanar a Ametller per una Reial ordre de 26 de febrer de 1816; prèviament, l'any 1812, feia altre inventari amb taxació perquè la Reial Calcografia es va fer càrrec de les làmines i els dibuixos dipositats en la Impremta Reial. Carrete 1978, 27, i Abad 1999, 29.

²⁵¹⁴ ARASF Libros de Actas de Juntas Ordinarias, Generales y Públicas, 3/88, 86 v., posa l'exemple de l'estampa del cap del Baptista tramesa per Francesc Fontanals des de Florència, el qual fou considerat un gravat mediocre perquè no respectava l'original. Consulteu la transcripció a Abad 1999, 30.

Fins i tot criticà els gravats realitzats a l'estranger: «*Tienen poco aprecio para los verdaderos inteligentes, porque, dando razon del manejo y destreza del buril de los grabadores no la dan de las pinturas que representan*». ²⁵¹⁶

Les conclusions del gravador Blai Ametller s'afegien al pronòstic assenyalat anys enrere per Azara a Carmona. Des de bon començament va preveure el fracàs de l'empresa vistes les primeres mostres: «*Si los dibujos que se envían a otras partes son como los míos, será una chapucería la obra. Se lo he dicho, y en vez de agradecerlo, se enojan; y luego ponen mil defectos a lo que se les envía*». Una altra de les crítiques del diplomàtic se cenyí a la tria del tema: «*Me han cargado de Madonas, cuyas estampas ni regaladas las quieren por aquí*». D'aquesta manera presagiava el poc interès dels col·leccionistes i marxants: «*Hasta ahora ni un asociado ha comparecido por aquí ni le habrá, porque todo el mundo quiere ver, antes de dar su dinero, la muestra de lo que prometen*». ²⁵¹⁷ Per això, es deslliurà molt hàbilment del compromís de fer gravar les estampes a Roma, com es desprèn de la carta de Pedro de Silva adreçada a Azara:

«[...] *por gravadores, aí, en Paris, y en Londres, hemos dado comisión para buscar los mejores, si es por estampas a Vmd. Mismo le pedí que nos buscasse uno, y por haberme Vmd.respondido que era imposible, recurrimos a París, si es por dibujantes, los Quadros q.e están en Madrid, no pueden dibujarse en París ni en Roma, con que hemos buscado el mejor Pintor de España para que bajo su dirección se hagan los dibujos*». ²⁵¹⁸

Les paraules d'Azara estaven plenament justificades, atès que la temàtica consistí majoritàriament en temes religiosos seguits dels retrats. ²⁵¹⁹ Les obres programades foren un total de 95, de les quals es van poder gravar 74 i només 50 passaren a la Reial Calcografia. Tan sols se'n publicaven 24, la resta o no es gravaren o no les aportaren els artistes. ²⁵²⁰

Malgrat l'auguri poc encisador justificat per Azara, participà en el projecte i escriví a Carmona per fer-li ressò del seu pensament contrari: «*en ejecución del proyecto tan extraordinario que han emprendido esos señores, de hacer grabar los cuadros del rey, en que contra mi voluntad me han metido; pues lo tengo por una cosa*

²⁵¹⁵ Transcripció a Carrete 1978-II, 27; Carrete 1979, 61-69, i *Catálogo* 1987, 64-69.

²⁵¹⁶ *Ibidem.*, n. anterior.

²⁵¹⁷ Carta d'Azara a Carmona del 12 de febrero 1794, transcrita per Carderera, 1950, 62; text citat per Carrete 1979, 61-69; *Catálogo* 1987, 64-69; Carrete 1987, 571-575, i Cacciotti 1993, 41 n. 40.

²⁵¹⁸ Es refereix a Francisco Bayeu, vegeu la transcripció de la carta s. d. a Jordán 1995, doc. 170.

²⁵¹⁹ Vegeu *Catálogo* 1987, 69, i Carrete 1987, 575.

²⁵²⁰ Carrete 1978-II, 27; Carrete 1979, 61-67; Carrete 1981, 31, i Carrete 1987, 564-575.

*casi imposible de poderla ejecutar bien. Sin embargo, por la parte que á mi me han encargado, espero no quedar mal».*²⁵²¹

Tant Carmona com Azara tenien l'experiència d'haver intentat dur a terme l'empresa de gravar totes les obres de Mengs, que finalment fou abandonada. Des del 1786, Carmona havia consultat Azara sobre aquest projecte posat en marxa a través de subscripció. El diplomàtic fou bastant escèptic a dur a bon port aquesta iniciativa, atès que no la considerava viable: «*Ni aún en sueño creo posible hallar los centenares de asociados que se necesitan [...] En fin, o yo me equivoco mucho, o es más fácil volar a la luna que combinar trescientas cabezas españolas inteligentes, amantes de las artes, y que entren en este proyecto con el verdadero espíritu a que deberían entrar».*²⁵²²

Azara coneixia molt bé el mercat de l'art, per tant estava predisposat, molt encertadament, a abandonar la seva implicació vista la mediocritat de les mostres rebudes. Per això també escriví al pintor Francisco Javier Ramos manifestant-li el seu descontentament i la voluntat de complir i de desfer-se tan aviat com pugués del seu compromís: «*Por otra parte veo los dibujos que se me envían para gravar y las críticas que hacen de los gravados que envío; lo que hará que en acabando los que traigo entre manos no quiero mezclarme más en tal cosa».* També afegí que a Espanya no hi havia bons gravadors, a excepció de Carmona.²⁵²³

Així es malbaratà el projecte i l'escassa alegria que Azara havia tingut a l'inici, veient el treball dels seus col·laboradors, Volpato i Morghen. Escriví a Ramos per posar-lo al corrent: «*Volpato ha acabado ya de gravar el descendimiento de Mengs para la Compañía de Señores que quieren publicar las pinturas del Rey. No estoy descontento de la obra y enviaré la lámina con la primera barca. Morghen grava el Nacimiento, pero está aún muy atrasado»*,²⁵²⁴ i amb els mateixos termes s'expressà a Carmona per explicar-li l'estat del procés.²⁵²⁵

Després de diverses aturades, l'any 1805 es reprengué el projecte.²⁵²⁶ No obstant això, la venda de les estampes fou un altre cop minsa i les despeses no deixaven

²⁵²¹ Carta d'Azara a Carmona de 12/1/1791, transcrita a Carderera 1862 i Carderera 1950; esmentada per Carrete 1987, 570.

²⁵²² Vegeu la transcripció de la carta d'Azara a Carmona, s. d. a Carderera 1862 i 1950, 52, i Lafuente 1989, 51, n. 41.

²⁵²³ Carta d'Azara a Ramos, de 2/1/1793, transcrita per Contreras 1959, IV, 22-23.

²⁵²⁴ Contreras 1959, carta III, 21-22, Azara-Ramos de 8 febrer 1792.

²⁵²⁵ *Ibidem*. Carta d'Azara a Carmona, de 12/1/1791, en n. 1016.

²⁵²⁶ Godoy proposà José Juan Camarón com a director per reproduir en dibuixos i gravats els millors quadres de les col·leccions reials, el qual fou rellevat de la direcció de pintures de la Reial Fàbrica de Porcellana. Es dedicà a treure dibuixos de les pintures i donar-les a gravar a artistes espanyols, entre els quals hi havia Blai Ametller. Rose 1981, 177.

d'incrementar-se, per tant, l'any 1812, tots els béns de la *Compañía* foren dipositats a la Impremta Reial fins que, l'any 1818, la Calcografia adquirí tot el patrimoni.²⁵²⁷

A més de l'experiència assolida en la gerència d'aquesta empresa heretada de



202. B. Ametller, Portada de l'Arte de escribir (1798), segons el disseny de L. Paret. (BC)

Carmona, en la Cort Blai Ametller tingué l'oportunitat de participar en altres projectes d'envergadura, sobretot en el món editorial, i tornava a treballar amb Luis Paret y Alcázar.²⁵²⁸ A més de la vinyeta per al *Llibre del Consolat* d'Antoni de Capmany (1791), abans esmentada, i la representació de Clio i Erato per a *Las Muses del Parnàs* de Quevedo (1791-1794), més endavant gravà la vinyeta de la *Pharmacopea Hispana* (1794); la portada per al *Diccionario de Agricultura* de l'abate Roseir (1796); el *Retrat d'Hernán Cortés* per a *México conquistado. Poema heroyco de D. Juan de Escoiquez* (1798); la portada de l'Arte de escribir por reglas y con muestras de Torcuato Torio de la Riva

(1798),²⁵²⁹ i participà en la segona edició del Quixot de Juan Antonio Pellicer, titulada *El Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra* (1800).²⁵³⁰

Traduí al gravat les imatges creades per l'escultor català Josep Antoni Folch, un artista caracteritzat pel seu neoclassicisme, per exemple en la portada de les *Poesias de D. Manuel José Quintana* (1802); en la vinyeta del retrat ovalat de Catilina i de Cèsar (c. 1804); i en altres vinyetes de trofeus i camafeus, així com en la targeta de visita de l'escultor. Entre les col·laboracions amb altres artistes, figura la *Virgen de la Servilleta* de Murillo de l'altar major dels pares caputxins de Sevilla, dibuixada pel pintor Francesc Agustín, desplaçat a Madrid de camí a Barcelona per ocupar la plaça de director de l'Escola barcelonina. Reproduí el *Monument a la memòria del conqueridors del Nou Món*, col·locat a la Puerta del Sol el 13 de desembre de 1833, de l'arquitecte Custodio Teodoro Moreno, dibuixada per Manuel Rodríguez i Juan Gálvez. Passà al gravat el

²⁵²⁷ Abad 1999, 28 n. 151.

²⁵²⁸ Un altre dels gravadors que reproduí els dissenys de Paret fou Luis Moreno Tejada (1739-1805).

²⁵²⁹ Consulteu la relació de la participació d'Ametller en el món editorial a Abad 1999, 46.

²⁵³⁰ Nou volums en els quals participaren Paret y Alcázar en els dibuixos i Moreno Tejada i Blai Ametller en els gravats, entre altres. Vegeu la il·lustració del *Retrat de Cervantes*, gravada per Ametller en el *Quijote* 2005, 310, i García Portugués 2005-II.

Les estampes es posaren a la venda i foren anunciades per la *Gaceta de Madrid*, el 4 setembre 1798, núm. 34, 723; el 25 setembre 1798, núm. 77, 802, i el 30 d'octubre de 1798, núm. 88, 935.

En aquesta edició augmentada amb noves notes, vinyetes i una nova anàlisi de Pellicer, hi participà Azara perquè fou requerit pel bibliotecari reial per fer-ne un repàs i aportar la seva opinió i valoració.

Sobre la participació d'Azara i Ametller en el llibre de Pellicer, consulteu la transcripció de les cartes de Pellicer a Azara en l'article de García Portugués 2005-II i en l'apèndix documental núm. 99 i 101.

Retrat del General Urrutia de Francisco de Goya, de José Martínez, i el *Triomf de la religió*, segons el disseny de José López Enguinados.²⁵³¹

A la mort de Carmona (1820), Ametller fou el màxim representant acadèmic del gravat, perpetuador del gravat calcogràfic de finals del XVIII. Primer assolí el títol de gravador de cambra (1815) i després el de director de la Real Academia de San Fernando (1821). El mètode seguit pel català per instruir els seus alumnes fou el mateix que aplicà el seu professor en les classes, descrit pel seu antecessor quan presentà a Isidoro Bosarte l'informe del projecte de reforma dels estudis, l'any 1792.²⁵³²

Com Carmona, el 1816 Ametller es va voler proveir de làmines per guarnir la sala de gravat de la Real Academia de San Fernando, i com a material d'estudi trià uns bons models per a la casa del marquès de Latorrecilla: «*Tres buenos retratos grabados por Edelinck y dos grandes de composición grabados por Audelan; siendo sensible que la Academia careza aún de obras de otros insignes gravadores como Bervic, Lebrun, Volpato, Morghen e igualmente que de la colección de estampas de los quadros de Palacio*».²⁵³³ Així, el gravador prenia com a exemplars d'estudi les mateixes figures cabdals del gravat francès, en les quals, vint anys abans, el seu mestre reconeixia «*el verdadero Arte del grabado*». Tot i que l'orientació artística transmesa per Ametller als seus alumnes fou francesa, també fou italiana, d'aquí la presència dels noms de Volpato i Morghen.²⁵³⁴

En conjunt, el seu mètode docent pateix d'estancament i el seu nou pla d'estudis de l'art del gravat de l'any 1820²⁵³⁵ omet incorporar la nova tècnica que ja estava en funcionament arreu d'Europa, la litografia, i repeteix les màximes acadèmiques. En primer lloc, considerava l'art del gravat important per a les nobles arts; també instava els seus deixebles perquè practiquessin el dibuix com a únic objectiu abans de dedicar-se a les altres disciplines; recomanava que aprenguessin a manipular amb facilitat el burí; els proposava incloure l'observació i el coneixement i els cominava a aplicar la simplificació en la còpia; ressaltava la importància d'aconseguir un pols afinat i la seguretat necessaris per copiar als grans mestres; els aconsellava treballar els originals

²⁵³¹ Consulteu l'obra realitzada per Ametller a Páez 1981-1985, I, núm. 103, 40-43; *Catálogo* 1987, núm. 57, 58, 61 i 62; Subirana 1996, II, núm. 39, 1036-1135, catàleg del gravador, i Abad 1999, 46. Alguns d'aquestes dissenys els hem atribuït a Josep Antoni Folch atès que estan signats com a «*J. Folch*», un tema que hem explicat abans parlant de l'escultor i de la difusió del seu neoclassicisme.

²⁵³² Consulteu l'Acta de la Junta extraordinària de 28 d'octubre de 1792 desada a l'ARASF i transcrita per Ruiz Ortega (1986) 1999, núm. 284, 420-423. La proposta de Carmona per reformar l'ensenyament en la Real Academia reiterava la importància de dibuixar obres de grans mestres tals com Miquel Àngel, Rafael, Carracci i Mengs, entre altres, els mateixos artistes que Azara trià en les *Obras de Mengs* (1780).

²⁵³³ ARASF, Llibres d'Actes de les Juntas Ordinaria, Generales y Públicas (3/127), 119 v.-120 r., donat a conèixer per Abad 1999, 29.

²⁵³⁴ Per tant som contraris a considerar que la influència italiana fos inferior, tal com diu Abad 1999, 29.

segons el que havien estudiat i experimentat; els proposava aprendre la teoria i practicar; i finalment, assenyalava que traduïssin el quadre al clarobscur amb l'estil apropiat.²⁵³⁶ En general el Pla d'estudis d'Ametller rememorava els mateixos paràmetres que Azara havia difós unes quantes dècades abans en els seus escrits estètics i en les seves actuacions de promotor de les arts.

Blai Ametller es mostra anacrònicament conservador. L'any 1832 refermava la seva postura del Pla general d'estudis que s'havia imprès el 1821, i així repetia la vigència del seu Pla i marginava la possibilitat d'introduir la tècnica de la litografia dins de la Real Academia de San Fernando.²⁵³⁷ Amb ell finalitzà aquesta preeminència atès que una altra tècnica, la litografia, s'anava imposant. No obstant això, vora els anys cinquanta, a l'Escola barcelonina es repetia en el *Boletín de Nobles Artes* l'excel·lència del gravat en burí: «Puede asegurarse que de todas las artes de imitacion no hay ninguna que sea de tanta utilidad como el grabado» i s'exemplificava amb la traducció d'un quadre d'un original de Murillo «grabado por el exquisito buril de Esteve».²⁵³⁸

Aquest altre gravador, Esteve Boix, pensionat per la Junta de Comerç, s'adaptava als nous corrents estilístics, temàtics i tècnics. Arribà a Madrid el 1797, i el 15 de gener de l'any següent Bernardo de Iriarte intercedia perquè li fos concedit un premi per la seva aplicació. El 22 de febrer enviava a la Junta de Comerç dotze dissenys a llapis i el 13 d'agost vint-i-cinc exemplars d'una estampa que representava la *Magdalena* de l'original de Charles Le Brun (1619-1690).²⁵³⁹

A Barcelona, Boix havia treballat en obres de Mengs i havia demostrat el seu bon tecnicisme, per exemple en l'*Anunciación*,²⁵⁴⁰ en l'*Ecce Homo* i en la *Immaculada*.²⁵⁴¹ Dins



203. E. Boix, *La Visitació* (1811). (MNAC)

²⁵³⁵ Encarregat a Ametller el 1816, aleshores tinent director de gravat, ja que Carmona estava inhabilitat en les seves funcions de director de gravat per problemes de salut. Abad 1999, 30.

²⁵³⁶ ARASF, Pla d'estudis presentat a la Comissió el 23 de novembre de 1820, 1-18/15, transcrit per Abad 1999, 31.

²⁵³⁷ Consulteu les propostes d'introduir la litografia en l'Acadèmia de Madrid rebutjades per Ametller, a Abad 1999, 31.

²⁵³⁸ *Boletín* (1846-1847), article de T. Blasco Soler de l'1/10/1846, núm. 13, 199-201.

²⁵³⁹ Alcolea 1959-62, I, 11 i 165, i Páez 1981-1985, I, núm. 295/2, 148.

²⁵⁴⁰ *Relacion* 1793; MNAC núm. inv.1771; Jordán 2000-II, 75 i 83 n. núm. 28.

La venda d'aquesta estampa fou anunciada en la *Gaceta de Madrid*, núm. 35, 2/5/1797, 364, junt amb *El Mag* de l'original de Rembrandt, pel qual va obtenir la pensió de gravat. La notícia diu així: «Estampa de nuestra Señora de la Anunciacion, original de caballero Mengs, grabada por D.Estéban Boix, y premiada por la Escuela de Nobles Artes de Barcelona. = Otra de un Mago, que ha grabado el mismo por un quadro original de Rembrandts, y con la qual obtuvo la pension del grabado en la referida Escuela de Barcelona. Se hallarán, á 4 rs.cada una, en la Librería de Escribano, calle de las Carretas».

²⁵⁴¹ Els gravats sobre les pintures de Mengs foren publicats en *El Arte en España*, vol. VI. Sanjuanena 1867, recollit per Páez 1981-1985, núm. 295/13.

d'aquests paràmetres acadèmics gravà *La Visita de la Mare de Déu a Santa Isabel* de Rafael, a través de la còpia que hi havia a la sagristia d'El Escorial. Realitzà un magnífic tractament del paisatge, aconseguí els volums i les textures ben delimitats amb carnacions suaus,²⁵⁴² d'acord amb la línia estètica marcada per Azara per assolir la categoria d'artista.

Tot i aquesta fidelitat acadèmica, la seva tendència fou incorporar temes històrics i paisatgístics en el seu repertori, i incloure en el seu treball la nova tècnica, la litografia. Alguns exemples foren les seves vistes de Madrid i les escenes commemoratives com ara *L'entrada del general Alava a Vitòria el 21 de juny de 1813* i *El dia 10 de Març de 1820 a Cadis a la plaça de Sant Antoni*, avui plaça de la Constitució. Aquesta activitat més avantguardista la compaginà amb estampes per il·lustrar edicions literàries com *El Quixot* (1831) o les vinyetes per a les *Poesia de Don Francisco Martínez de la Rosa* (1833), entre altres.²⁵⁴³ Malgrat aquests canvis i el fet d'haver inclòs en el seu treball la litografia, l'aportació d'Esteve Boix no va ser de l'envergadura ni de la innovació de Francisco de Goya en el gravat. El pintor aragonès fou genial i únic, obrí la porta al nostre art contemporani amb el seu mètode i les realitzacions artístiques, com ara: *Los Caprichos* (1799); *Los desastres de la Guerra* (1810-1820); *Tauromaquia* (1819); *Los disparates o proverbios* (a. 1820); i *Los Toros de Burdeos* (1825).

3.6. Josep Coromina, successor docent de Pasqual Pere Moles en l'Escola de Barcelona

Procedent de la Real Academia de San Fernando, l'Escola de Barcelona rebia material dels pensionats que contribuïa a la formació de gravadors i d'alumnes d'altres disciplines. Aquests dibuixos i làmines mantingueren els paràmetres del bon gust definits per Azara, encara vigents en el segle XIX. En aquesta línia estètica i dogmàtica seguí el successor de Pasqual Pere Moles en l'ensenyament del gravat a l'Escola de Barcelona, el tinent director Josep Coromina.²⁵⁴⁴ A la cerimònia d'atorgament de premis de 15 de novembre de 1797, el nou director, Pere Pau Montaña, deixava un clar testimoni conforme seguia les pautes docents del seu predecessor, i cercava preferentment els models de l'Antiguitat clàssica per orientar els seus deixebles cap al neoclassicisme.²⁵⁴⁵ Per tant, la seva mirada es dirigirà a Itàlia en detriment de França.

²⁵⁴² Valoració de Subirana 2000-II, 260-261.

²⁵⁴³ Consulteu les obres de Boix d'aquest període a Madrid a Páez 1981-1985, núm. 295, i Subirana 1996, II, catàleg del gravador, 1136-1196.

²⁵⁴⁴ Carrete 1978-II, 22; Subirana 1996, II, 981-986, i Subirana 2000-II, 259.

²⁵⁴⁵ Vegeu la transcripció parcial del text en el subcapítol dedicat als models utilitzats en els concursos en la part II d'aquest treball.

Així mateix, corroborava la seva afinitat amb el pensament dels prohoms de la Junta en la necessitat de decorar amb bons models les galeries de l'edifici de Llotja.

Josep Coromina, secundat per Montaña, continuà la pràctica de regalar estampes als guanyadors en les successives oposicions convocades per a l'atorgament de premis. També s'aproprià de models per a la seva casa taller, per la qual cosa la làmina fou el material més idoni per formar els deixebles més avantatjats.

En les aules de dibuix coincidien els aspirants a pintors, escultors, gravadors, arquitectes i artesans, en funció de les aptituds dels alumnes, i aquells que més destacaven en alguna disciplina assistien al taller del professor corresponent. Cal suposar que de la mateixa manera que el seu predecessor Moles portava els millors deixebles al seu taller, Coromina seguí aquesta tradició, talment com feien altres professors especialitzats en diferents disciplines.²⁵⁴⁶ Així, en les classes de l'Escola només restaven quasi exclusivament els alumnes destinats a formar-se en un ofici.

El projecte d'embellir l'edifici de Llotja, iniciat per Pasqual Pere Moles i Pere Pau Montaña, en el qual participaren els escultors catalans pensionats a Roma, Manuel Oliver i Francesc Bover, a més d'altres artistes i professors de l'Escola, culminà el 1802 amb els preparatius per rebre els reis i la seva comitiva.²⁵⁴⁷

Per disposició de l'intendent president del comerç i fàbriques de la plaça es creà una comissió per obsequiar els reis, la qual decidí una sèrie d'actuacions a la ciutat. Primer, es proposà que els col·legis i gremis de la ciutat aportessin una carrossa triomfal per a l'entrada solemne dels reis, formada per dues companyies de cinquanta homes muntats a cavall, altres dues amb el mateix nombre d'homes vestits de miquelets, amb estendards i tocant instruments musicals. Segon, es demanava guarnir el recorregut des de les Drassanes fins al Palau Reial. Tercer, per perpetuar la seva memòria, s'encunyarien monedes d'or i d'argent i la Junta de Comerç s'encarregaria de determinar la mida i el nombre de peces. Quart, s'erigiria un arc triomfal a l'entrada del passeig i davant la muralla del mar. Cinquè, es realitzaria un combat naval a càrrec dels patrons i mariners catalans per a l'entreteniment dels reis: *«deberia formarse un Salon espacioso y decentemente adornado en el Baluarte de S.r Carlos ò sus inmediaciones con algunos Palcos colaterales, para las Personas de mayor distincion de la Comitiva de los Reyes, y demás que se tuviere à bien convidar»*. Sisè, es projectà en el passeig de l'Esplanada:

²⁵⁴⁶ Aquesta pràctica era habitual en el món acadèmic, per exemple, l'escultor Josep Antoni Folch, matriculat en la Real Academia de San Fernando, rebia classes en el domicili taller de Juan Adán. Així mateix succeïa a Roma. Els artistes, paral·lelament a assistir i concursar a l'Accademia di San Luca, anaven als tallers d'altres artistes i practiven amb els models de les grans col·leccions. Vegeu el capítol dedicat als llibres de viatges en la part II d'aquest treball.

²⁵⁴⁷ Per a més informació específica consulteu Alcolea 1972 i 1982; Pérez Samper 1973; Arranz-Fuguet 1984 i 1987, i Subirana-Triadó 2001.

«*Glacis de la Ciudadela por la parte que havia frente al Real Palacio y Puente, que se debe construir en él Muralla del Mar, Montaña de Monjuich en su vertiente a la Ciudad y embarcaciones del Puerto se podría formar una iluminación de buen gusto con arcos y agujas en los puntos mas inmediatos al Real Palacio, según la idea que se está formando, y se sujetaria, antes à la Junta para su aprobacion. Un Castillo de fuego en el Mar ô en el Baluarte de la Higuera, frente del Convento de S.n Sebastiano contribuiria â la diversion de s.s.M.M. en aquel dia, y la Real Casa Lonja podría acompañar con una iluminacion en todo su edificio*».²⁵⁴⁸

Aquests fastos i intervencions artístiques, així com tot el parament en edificis, places i carrers que finalment es dugueren a terme foren difosos en làmines, així, s'incrementà el nombre de models en dibuixos i gravats als quals tingueren accés els deixebles de l'Escola. Per exemple, les tretze làmines de la Màscara Real dissenyades per Bonaventura Planella i impreses en un fulletó editat per la Companyia de Jordi Roca y Gaspar (1802), les quals recollien l'estada dels reis a Barcelona i el seu viatge a Figueres des de l'11 de setembre fins al mes de novembre.²⁵⁴⁹

D'altra banda, l'ambient cultural i artístic de Roma a l'entorn d'Azara continuà present en els seus col·laboradors, en molts casos amics, quan van retornar a Espanya, el qual seria recreat en successives actuacions en els seus destins. Aquest fou el cas de l'arquitecte Silvestre Pérez, el qual, l'any 1801, oferia a la Real Academia de San Fernando «*la cartilla de principios de diseño grabado por Morghen y Volpato por originales antiguos en treinta y seis láminas*». El propòsit de l'arquitecte era proporcionar models i una guia per col·locar en la Biblioteca, per al bé i l'estudi dels alumnes.²⁵⁵⁰

La cartilla no era una altra que la publicació dels *Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle Arti...* (1786) de Volpato i Morghen.²⁵⁵¹ Una edició, realitzada per dos dels gravadors col·laboradors d'Azara, que hi havia a l'Escola Gratuïta de Barcelona i que havia estat nodrint la docència catalana amb un nombre respectable de models dissenyats i gravats per Morghen, els quals havien estat copiats pels deixebles. A Saragossa, tal com ja hem dit més amunt, es publicà una edició castellana de la cartilla sense datar; tot fa pensar en una possible intervenció del dissenyador Buenaventura

²⁵⁴⁸ LAJ, llibre núm. 19, 19/7/1802, 77-83.

²⁵⁴⁹ Títol: *Relacion de las diversiones, festejos publicos y otros acaecimientos que han ocurrido en la ciudad de Barcelona desde el 11 de Setiembre hasta principios de Noviembre de 1802, con motivo de la llegada de SSMM y AA a dicha ciudad; y del viage à la villa de Figueras*. Triadó 1984, 225.

²⁵⁵⁰ Arbaiza-Heras 1994, 347.

²⁵⁵¹ Recull de les millors estàtues antigues, seguint les pautes de Winckelmann i Mengs per trobar la bellesa ideal, per tant una eina útil en les escoles i acadèmies.

Salesa, destinat a la Real Academia de San Luis. Dos exemples més de com la ideologia estètica d'Azara continuava i s'estenia per Espanya a l'inici del segle XIX.

Aquesta orientació italiana per preferir els models d'aquest país era compartida pel professorat de l'Escola barcelonina. Concretament tenien dos valedors en potència: el tinent director de pintura, Francesc Rodríguez, i el d'escultura, Francesc Bover, pensionats que van estar sota la tutela d'Azara. Durant les seves estades a Roma (1791-1796), tots dos van rebre una formació basada en els dissenys proposats per Buenaventura Salesa, aleshores director de l'Escola d'Azara situada en el Palau d'Espanya, i es van poder relacionar amb Giovanni Volpato i Raffaello Morghen i assistir sovint als seus tallers. Per tant, el cos docent de l'Escola coneixia molt bé aquests gravadors i compartia l'opinió del diplomàtic de considerar-los els millors dissenyadors i gravadors europeus.

Mentrestant, a Catalunya, Francesc Fontanals havia estat demostrant la seva perícia a la Junta de Comerç des de feia uns quants anys.²⁵⁵² L'any 1805 era pensionat a Florència per anar al taller de Raffaello Morghen, junt amb el màxim exponent del gravat calcogràfic,²⁵⁵³ no per formar-se sinó per perfeccionar-se.²⁵⁵⁴ A més a més, a la Toscana hi governaven els infants de Parma en el seu regne d'Etrúria,²⁵⁵⁵ mecenes que podien afavorir-lo.

El pas de Fontanals per Madrid abans d'anar a Florència no està clar, tot i que gaudí d'una pensió temporal, atorgada el 12 d'octubre de 1797, per continuar estudiant a Barcelona i després a Madrid.²⁵⁵⁶ Diverses obres realitzades posteriorment a aquest any el situen a la ciutat comtal, com ara l'*Al·legoria de la monarquia espanyola* (1802), homenatge a la vinguda dels reis. També va realitzar la *Verge de la consolació* (1800), original de Cipriani; la *Sibil·la Pèrsica* (1801), de Durer; el *Mater Christi* (1802), de Mignard; el *bust d'August* (1803), dissenyat per



204. F. Fontanals, *Santa Caterina* (1804) de l'original de F. Preciado (c. 1787). (MNAC)

²⁵⁵² Consulteu els seus primers premis guanyats a l'Escola de Barcelona a BC: LAJ, llibre núm. 17, 6/2/1800, 22/9/1800, 10/11/1800, 26-28, 313-314 i 349, en model de guix en disseny i invenció de flors, fins al de gravat, en un premi ordinari, BC: LAJ, llibre núm. 20, 27/12/1803, 296-306.

²⁵⁵³ Fins i tot s'ha arribat a assenyalar que Morghen fou admirat com un ídol de l'època i les seves obres considerades essencials per als estudis de l'Escola. Cladellas 1932, 316.

²⁵⁵⁴ LAJ llibre núm. 21, 26/11/1804, 215.

²⁵⁵⁵ La relació d'Azara i del pensionat Damià Campeny amb el Regne d'Etrúria la vam assenyalar a García Portugués 2006-II, I, 665-673 i també en el subcapítol dedicat a l'escultura en aquesta part del treball.

²⁵⁵⁶ LAJ llibre núm. 14, 12/10/1797, 287-288. El mes de febrer de 1802 participà en una convocatòria per a premi de pensions en la categoria de gravat en làmines. Triadó 1984, 216 i Carreño 2001, 13-14. Alguns historiadors situen la seva estada a Madrid des del 1798 fins al 1804, just quan acabava de marxar a Florència. Fontbona 1983, 27.

Salesa; el *Sant Francesc de Paula* (1804), de Ribera,²⁵⁵⁷ i un bust de *Santa Caterina d'Alexandria* de l'original que va trametre Francisco Preciado l'any 1787, gravat l'any 1804, i premiat per l'Acadèmia de San Carlos a València.²⁵⁵⁸ De nou comprovem com a primers del segle XIX el conjunt d'obres realitzades per aquest gravador seguien les pautes de còpia dels bons models d'acord amb les regles acadèmiques, tal com Azara defensà en les *Obras de Mengs* (1780).

Paral·lelament al floriment de Fontanals i als seus intents, primer per aconseguir una pensió per anar a Florència i després per prorrogar-la i ampliar-ne la dotació, altres gravadors destacaven en l'Escola barcelonina. L'alumne Fèlix Sagau Dalmau (1786-1850) presentà en la modalitat de gravat en medalles el segell d'armes de la Junta i per la mateixa Junta fou proposat a la General per gaudir d'una pensió de quatre anys a Madrid. Aquesta gràcia es produïa al mateix temps que Fontanals guanyava el premi de gravat en làmines amb el *Retrat d'Antoni Pérez*, secretari d'Estat de Felip II, basat en l'original de Durer (1803).²⁵⁵⁹ A la capital, Sagau obtenia la medalla d'or en els concursos de la Real Academia i la Junta de Comerç li augmentà la pensió per poder estudiar maquinària i adquirir instruments.²⁵⁶⁰

La Junta catalana, d'acord amb la Reial ordre de la Junta General de Comercio y Moneda de 2 de gener de 1807, signada pel director del Tribunal comissionat, Don Juan Soler, havia estimat que el deixeble Antoni Casas no estava prou preparat per anar a Florència al taller de Rafael Morghen. Segurament al darrere hi havia una manca de recursos, i s'intuïa la inestabilitat política que estava a punt de produir-se.²⁵⁶¹ Prèviament Casas havia estat gratificat amb cent lliures per un dibuix a ploma de la *Samaritana*, i se li atorgà una despesa de 3.000 reals a Barcelona,²⁵⁶² a suggeriment de la Real Academia de San Fernando.²⁵⁶³ La mateixa pensió rebia Fontanals, després d'haver concursat tots dos l'any 1802.²⁵⁶⁴

²⁵⁵⁷ De totes aquestes obres es conserven algunes làmines en burí i aigüafort al MNAC.

Dues làmines amb un mapa i dos globus, MMAC (GDG) 8963, clixé 93679 G; MNAC (GDG) 3692; MNAC (GDG) 3688; MNAC (GDG) 5802; MNAC (GDG) 8975; MNAC (GDG) 8974, i MNAC (GDG) 2614, donades a conèixer per Cladellas 1932, 313, i Carreño 2001, catàleg.

²⁵⁵⁸ MNAC (GDG) 5793; *Catálogo* 1833, sala 1, núm. 79; *Catálogo* 1837, gal. núm. 9; Cladellas 1932, 183; Alcolea 1959-61, I, 115; Marès 1964, 156, làm.30; Páez 1981, 355; *Col·lecció* 1992, (Subirana), núm. 243, 268-269; Subirana 1996, 400 i 413; Fontbona-Durá 1999, 69-70, i Carreño 2001, catàleg.

²⁵⁵⁹ LAJ llibre núm. 20, 17/10/1803, 234, 244 i 247; Alcolea 1959-62, I, 111; Carrete 1987-II, 22, i Subirana 2000-II, 190.

²⁵⁶⁰ Carreras 1957, 42-43. Fontbona 1983, 24.

²⁵⁶¹ BC Caixa 204, llig. CXLIX, doc. 169-170, transcrit en l'apèndix documental núm. 140 bis.

²⁵⁶² Segons l'informe de Jaume Folch, rebia dues pessetes diàries de pensió per estudiar gravat. Consulteu BC Caixa 204, llig. CXLIX, doc. 168, carta de Folch a Manuel del Burgo de 6/6/1807.

²⁵⁶³ Carreras 1957, 37; Subirana 2000-II, 256.

²⁵⁶⁴ BC Caixa 204, llig. CXLIX, doc. 173. Antoni Casas era fabricant de mitges de seda d'ofici, pels seves dots va ser pensionat per tal que estudiés gravat i pogués mantenir la seva família.

Finalment, a Antoni Casas li atorgaren el permís per anar a Madrid per estudiar junt amb Manuel Salvador Carmona i Blai Ametller (1808), i també una pensió vitalícia de setze pessetes diàries com a premi per un dibuix a ploma de l'estampa de *La comunió de Sant Jeroni*, una còpia de la làmina del gravador francès Frey basada en el quadre original de Domenichino Zamperi.²⁵⁶⁵ Novament es triava un model de la col·lecció vaticana i un dels artistes recomanats per Azara per tal de ser reproduït. En aquest cas tenim l'exemple en la còpia d'un gravador francès, el qual havia utilitzat un original italià, representatiu del lligam dels models italians i del tecnicisme francès que encara mantenia la seva vigència en el segle XIX.

3.7. Francesc Fontanals a Florència i el seu pas per terres franceses

Mentrestant, Francesc Fontanals a Florència s'havia guanyat l'amistat i la confiança de Raffaello Morghen, fins a arribar a signar conjuntament algunes estampes. També es relacionà amb altres artistes neoclàssics com Pietro Benvenuti, el qual ocupava la càtedra de pintura en l'Accademia florentina des de l'any 1804 i en fou elegit el director el 1807. Ens referim al pintor que havia destacat pel seu rigorós disseny neoclàssic, pel clarobscur i pel control del color.²⁵⁶⁶

Entre les obres de Fontanals realitzades a la Toscana hi figuren una *Matrona amb caduceu* (1805); *Maria Magdalena amb un àngel* (1806), patrocinada pels reis d'Etrúria,²⁵⁶⁷ i *El temps i les estacions* de Poussin.²⁵⁶⁸ Planxes dibuixades i gravades per Francesc Fontanals, dirigides per Raffaello Morghen, i per tant signades pels dos gravadors.²⁵⁶⁹ També dibuixà el retrat del comte duc d'Olivares.²⁵⁷⁰ Durant aquest període, el gravador català aconseguí una tècnica molt depurada en la transcripció d'originals.

Del seu pas per Florència, Fontanals proporcionà models a l'Escola de Barcelona representatius de la línia acadèmica i ortodoxa difosa per Azara, per tant, models idonis perquè fossin copiats pels deixebles. Les làmines, totes gravades per Raffaello Morghen

²⁵⁶⁵ BC Caixa 204, llig. CXLIX, doc. 168. La petició fou cursada el 6 de juny de 1807 per la Real Academia de San Fernando i adreçada a Manuel del Burgo pel director de l'Escola de Barcelona, Jaume Folch, el qual hi adjuntà un informe del gravador.

²⁵⁶⁶ Ottino 1967, 90-91.

²⁵⁶⁷ MNAC (GDG) 9865, porta inscrit en el marge inferior esquerra: «*Tabulam hanc pinxist RUSTICUS quae seratur in Aula Regis Etruriae*». Estampa donada a conèixer per Cladellas 1932, 184-186, Carreño 2001 F004.

²⁵⁶⁸ MNAC (GDG) 5825.

²⁵⁶⁹ Consulteu les obres atribuïdes a aquest període florentí a Cladellas 1932 i Carreño 2001.

²⁵⁷⁰ Fontanals esmenta com a dibuixos destacables d'aquest període aquest retrat i la *Maria Magdalena* en la carta del gravador adreçada al baró de Castellet, membre de la Junta de Comerç, el 18/11/1818. Transcrita a l'apèndix documental núm. 153.

i Giovanni Volpato, reproduïen: *La peinture* de Gavino Hamilton; *Poesis. Picta in fornice imminet Parnasso* de Rafael, dissenyada per Bernardinus Nocchi; *La poesie*, pintada per Hamilton; *Justitia. Picta in fornice imminet tabulae (vulgo) la Giurisprudenza i la Philosophia. Picta in fornice imminet tabulae (vulgo) la Scuola d'Atene*, totes dues basades en originals de Rafael, dissenyades per Nocchi,²⁵⁷¹ i el *Cap de Sant Joan Baptista* de l'original de Domenichino.²⁵⁷²

La invasió napoleònica truncà els seus estudis i «*como prisionero en rehenes, en compañía de S.E. Dn Pedro Gomez Labrador y otros fieles españoles, de carcel en carcel fue conducido á Dijón en Francia*».²⁵⁷³ L'any 1808 era traslladat a Dijon, probablement perquè no va jurar fidelitat a José Bonaparte durant l'ocupació francesa. D'aquest període són famosos els seus dibuixos de l'arquitectura borgonyona, paisatges



205. F. Fontanals, *Vista de Dijon* (1808-1814). (MNAC)

reals o testimoni dels monuments històrics, com els de Savigny les Beaune, Saint Colombe en Auxois, Talmay, Alise Sainte Reine i el Monastère de Cîteaux, entre altres, en els quals les construccions medievals i renaixentistes són els

principals protagonistes.²⁵⁷⁴ Aquests paisatges responen a una idea preromàntica en parangó amb les il·lustracions d'Alexandre de Laborde en el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, Description de la Principauté de Catalogne* (1806-1820).²⁵⁷⁵ Aquest camí més tard el seguiren els romàntics Lluís Rigalt i Farriols (1814-1894) en *l'Album Enciclopédico-Pintoresco de los Industriales* (1854), amb litografies de diferents artífexs, i Francesc Xavier Parcerisa Boada (1803-1876), dissenyador de les litografies en *los Recuerdos y bellezas de España*.²⁵⁷⁶

També retratà juristes i polítics francesos, com *Charles de Brosses* (1809), *Charles Antoine Séguin* (1810) i el físic i naturalista *Horace de Saussure* (1810), entre altres.²⁵⁷⁷ En tots ells aplicà un estil depurat, net i precís, per tant seguia la tècnica de Morghen, la qual contrastava amb els seus paisatges preconitzadors del romanticisme i de l'estil que s'utilitzà en la litografia.

²⁵⁷¹ Obres conservades en el MBVB, localitzades i catalogades per Carreño 2001.

²⁵⁷² MNAC (GDG) 3735, clixé 56236 G, Cladellas 1932, 183, i Carreño 2001, catàleg.

²⁵⁷³ *Col·lecció* 1992 (Subirana) 269.

²⁵⁷⁴ Àlbum de dibuixos d'alguns edificis conservats en la BC ms. 916-1, secció de manuscrits; Fontbona 1983, 26, i Fontbona 1989, 16-22.

²⁵⁷⁵ Durán 1975, 436

²⁵⁷⁶ Consulteu aquest plantejament preromàntic establert per Fontbona 1983, 26-27.

²⁵⁷⁷ Alguns d'aquests paisatges i retrats es conserven en el MNAC, informació facilitada per Cladellas 1932, 312-320; Fontbona 1989, 16, i Carreño 2001.

Després de sis anys de reclusió i quatre a Dijon, fou reclamat per Raffaello Morghen a París. Anà a la capital francesa per entrar en el taller del seu mestre, però com el mateix Fontanals manifestà en l'historial presentat a la Junta de Comerç l'any 1815, no es va poder «*ad[h]erir como buen español à los Sentimientos de su Maestro*» i es va veure abandonat a la seva sort.²⁵⁷⁸ Morghen es trobava a la capital francesa per sol·licitud expressa del director general del Musée Central des Arts, Dominique Vivant baró de Denon (1747-1825), el qual pretenia crear un escola de gravadors.²⁵⁷⁹

Tot i haver canviat el seu estil, el gravador català realitzà temàtiques dignes de l'ortodòxia acadèmica, com un dibuix de mig cos de *Sant Jeroni*, el qual seria elegit per la Real Academia de San Fernando perquè el passés a gravat i així poder valorar el seu mèrit per atorgar-li el títol d'acadèmic en aquesta disciplina (1818).²⁵⁸⁰ Concretament el *Sant Jeroni* és esmentat per Fontanals com una obra que va iniciar a París quan anà a la capital sol·licitat pel seu mestre Morghen: «*en donde el Exp.te empezo la lamina del dibuxo de S.n Geronimo q.e presenta à V.S.*».²⁵⁸¹

Així, ens trobem com el gravat calcogràfic, que havia viscut la seva màxima esplendor a Roma i a Florència al voltant d'Azara, es recuperava en la capital parisenca en la primera dècada del segle XIX i prenia el relleu italià com a punt d'atracció dels artistes. En aquest canvi també influí l'èxit de la variant introduïda per Giovanni Volpato i Abraham Louis Rodolphe Ducros, consistent a aplicar l'aquarel·la en el gravat que complia el paper de souvenir. Aquest camí l'havia iniciat Giovanni Battista Piranesi com a gènere en les seves *vedutti* dels monuments més paradigmàtics i les reproduccions de l'Antiguitat clàssica. Per entendre la importància d'aquesta associació entre Volpato-Ducros, només assenyalem que el taller de Piranesi, ara en mans del seu fill Francesco Piranesi (1758-1810), participà en l'*Exposition de l'Industrie Française* a París, l'any 1819, amb 175 «*Peinture à la gouache et à l'aquarelle à l'imitation de Volpato*». Per aquest motiu, de nou hem de sumar una prova més que a la ciutat de les llums, quinze anys després de la mort de Giovanni Volpato, les estampes en aquarel·la eren molt sol·licitades i continuaven també existint com a gènere.²⁵⁸² Així mateix, constituïa un signe de la recuperació del lideratge en les arts de la capital parisenca i, sobretot, de la capacitat d'apreciar les noves tècniques. Aquest predomini l'havia perdut

²⁵⁷⁸ BC Caixa 204, llig. CXLIX, doc. 162-163, de 15/1/1815, transcrit en l'apèndix documental núm. 147, i parcialment a *Col·lecció* 1992 (Subirana) 269.

²⁵⁷⁹ Consulteu el treball de Denon en els museus imperials a Boyer 1965, 20, i Mardrus 2000, 510.

²⁵⁸⁰ Dada aportada per Fontanals en la carta que adreçà al baró de Castellet de la Junta de Comerç, el 18/11/1818, transcrita en l'apèndix documental núm. 153.

²⁵⁸¹ Consulteu la transcripció del recurs de Fontanals a la Junta de Comerç, datat el 15/1/1815, en l'apèndix documental núm. 147.

²⁵⁸² Trobareu la vinculació Ducros-Volpato i la revolució en el gravat com a estampa a Bernini 1988, 24.

per l'autoritat que va assolir en la segona meitat del segle XVIII la destresa i l'habilitat de Giovanni Volpato a Roma i les del seu gendre, Raffaello Morghen, a Florència.

3.8. El gravat calcogràfic en l'Escola de Llotja quan s'imposava la litografia

L'ocupació de Catalunya per les tropes franceses tampoc permeté que als nostres artistes els anés millor la situació. L'escultor Jaume Folch havia succeït Pere Pau Montaña en la direcció de l'Escola de Llotja (1805), un acadèmic que s'havia format en l'ambient artístic i cultural d'Azara. Fou un continuador de la via dogmàtica iniciada pels seus predecessors en el càrrec, per això encarregà a la Junta de Comerç la compra periòdica d'estampes a la comissió de dibuix en benefici dels alumnes.²⁵⁸³

Durant la Guerra del Francès (1808-1814), la direcció de l'Escola passà al pintor Josep Flaugier. Jaume Folch i altres professors i membres de la Junta foren relegats, i gairebé tots fugiren per no haver jurat fidelitat a Josep I. Un cop finalitzats els conflictes bèl·lics, tornaren a Barcelona i els que no van morir, com és el cas de Josep Coromina, recuperaren el seu càrrec a l'Escola. Per tant, Coromina continuà com a tinent director i fou l'ajudant del director Jaume Folch.²⁵⁸⁴



206. J. Masferrer, *Alçament contra Napoleó de 1808* (1817), disseny de S. Mayol. (MNAC)

Després de la Guerra hi hagué un interès generalitzat dels professors i ajudants de l'Escola per reflectir en estampes les accions patriòtiques. Així, el gravat s'erigí en el vehicle més a l'abast dels artistes com a transmissor del seu sentiment patriòtic contrari a l'ocupació francesa. Josep Coromina es dedicà a gravar escenes polítiques de la resistència a la política dels francesos, tals com el *Pla del Setge de Girona* o la *Vista de la*

ciutat de Barcelona ocupada pels francesos i bloquejada per mar per l'almirall Hollowell (1814).²⁵⁸⁵ En aquest treball Coromina demostrava el seu domini tècnic, qualitat que va saber transmetre als seus deixebles, tot i així no assolí el nivell dels seus contemporanis Blai Ametller i Esteve Boix. En l'*Heroisme de la ciutat de Barcelona el*

²⁵⁸³ Per exemple, la compra del 13 de març de 1806. Subirana 2000-II, 233.

²⁵⁸⁴ Consulteu la resolució de la Comissió de la Junta de 23/9/1814, transcrita en l'apèndix documental núm. 143.

²⁵⁸⁵ Fontbona 1983, 30; Subirana 1996, II, 981-1035, i Subirana 2000-II, 209.

9 d'abril de 1809, dissenyat per Antonio Rodríguez i gravat per Francesc Fontanals,²⁵⁸⁶ l'escena reproduïa la negació de prestar jurament d'obediència a Josep Bonaparte per part dels prohoms de la ciutat en presència del general Duhesme.

Els pintors Bonaventura Planella i Salvador Mayol s'afegiren a fer de dissenyadors. Per a Planella significà una via de redempció davant la Junta de Comerç per haver continuat en el càrrec de professor de l'Escola durant l'ocupació francesa.²⁵⁸⁷ Per això, més tard, amb el retorn dels Borbons al poder, planejà l'edició de sis escenes, totes referides a un únic tema: la repressió de la conspiració del 1809 a Barcelona, una manera d'honorar les solemnes exèquies dels executats celebrades del 16 al 20 d'octubre de 1815. En aquesta línia, també cal destacar la contribució d'obres de gravadors valencians, com l'*Enterrament dels ajusticiats el 1809*, gravat per Francesc Jordan. Creacions que, en si mateixes, són eminentment documentals, entre les quals cal destacar la làmina abans esmentada de Francesc Fontanals de l'*Heroísmo de las autoridades de Barcelona el 9 de abril de 1808*.²⁵⁸⁸

El pintor Salvador Mayol participà en la realització d'alguns dissenys per fer una exaltació heroica i patriòtica de les campanyes militars. L'objectiu era posar en ridícul les actuacions dels francesos, com ara el dibuix que obrí la sèrie titulada el *Levantamiento simultáneo de las provincias de España contra Napoleon* (1808), gravat per Joan Masferrer (1817)²⁵⁸⁹ i la *Vista de la batalla dada en las colinas del Bruch en Cataluña el dia 6 de junio de 1808*, gravada per Josep Coromina (s. d.). També en aquesta línia s'editaren les làmines de la *Horrorosa escena cerca de Calella en 1808* (1822), dissenyada per Bonaventura Planella, gravada per Giovanni Folo i acabada per Josep Coromina; l'*Acció de Sant Cugat del Vallès*, dibuixada per Rodríguez i gravada per Folo (1822); l'*Ocupació de Barcelona ubicada en el Pla de Palau* i la *Resistència de l'Arboç el 1808* (1822), totes dues dissenyades per Rodríguez i gravades per Aloisio Fabri.²⁵⁹⁰

Paral·lelament, a Madrid, Blai Ametller era premiat pel gravat de les *Exèquies de Juli Cèsar* de Giovanni Lanfranco (1808-1810), sobre un disseny d'Agustí Esteve. El

²⁵⁸⁶ La làmina anà dedicada «al Exmo Ayuntamiento de la ciudad de Barcelona su mas So Sr José Coromina» (c.1822). BC XII.3-A 92; MNAC (GDG)s. r.; Cladellas 1932, 318; Páez 1981, 355, i Carreño 2001 F018.

²⁵⁸⁷ Consulteu aquest problema de Planella per tornar-se a incorporar al professorat per haver continuat en l'Escola sota la direcció del pintor Josep Flaugier a BC: AJC caixa 143, llig. CVIII, 1,200- CVIII, 1, 205, doc. C.

²⁵⁸⁸ Vegeu un resum dels gravats històrics realitzats en aquest període a Cladellas 1932, 314, i Fontbona 1983, 28-32.

²⁵⁸⁹ D'aquest gravador, com d'altres que aniran sortint en aquest treball, en tenim poques dades i, per tant, requereixen més estudi. Consulteu les poques notícies a Subirana 1996, I, 213.

²⁵⁹⁰ Fontbona 1983, 32, i Quílez 1999, s. p. Sobre els gravadors foranis que treballaven a Catalunya falta fer un estudi, tema que va plantejar Subirana 1996, I, 219-220.

gravador català fou elogiat per la seva habilitat, i feia palesa la seva fidelitat a les pautes estètiques marcades pel gravat romà de l'entorn d'Azara i de ser un digne successor del seu mestre, Manuel Salvador Carmona. No obstant això, s'ha de ressaltar l'elecció d'aquest tema perquè, per als acadèmics, hi havia al darrere una connotació de rebuig a la violència i a la traïció que llavors



207. B. Ametller, *Exèquies de Juli Cèsar* (1809-1822).

s'estava vivint políticament amb l'ocupació francesa. Així, l'obra de Blai contribuï amb el seu testimoni al·legòric a ressaltar un fet històric, recolzat per un altre de l'Antiguitat clàssica i alhora triava el model d'un artista valorat en el món acadèmic.

Aquest component antinapoleònic manifestat pels artistes continuarà amb la restauració de Ferran VII, per exemple en la planxa editada pel Real Cuerpo de Artillería, la qual feia parella amb la del gravador Rafael Esteve sobre *L'enterrament de Daoíz i Velarde*, basat en el disseny de Josep Ribelles.²⁵⁹¹

Quan l'activitat a l'Escola de Barcelona retornà a la normalitat, l'any 1814, els joves gravadors catalans intentaren aconseguir una plaça dins el professorat de l'Escola. Antoni Casas presentà a la Junta una còpia de la *Verònica* de Claude Mellan i sol·licità la plaça de tinent director,²⁵⁹² i Francesc Fontanals mostrà els seus mèrits amb l'estampa de *Santa Caterina de Siena*, una obra que serà molt apreciada per la Real Academia de San Fernando. Per aquests treballs, la Junta nomenà Casas ajudant de professor, mentre que Fontanals rebria una gratificació.²⁵⁹³

Francesc Fontanals restà poc temps a Catalunya, la seva mirada estava posada a Madrid per assolir el títol d'acadèmic. Tot i així, presentà a la Junta de Comerç un recurs per obtenir aquesta gràcia, així com un rescabament pecuniari pel seu treball de pensionat en un període ple de conflictes polítics, en el qual es va trobar desvalgut.²⁵⁹⁴ La Junta li atorgà algunes compensacions, d'acord amb el que havien obtingut altres agraciats, perquè considerà que havia complert les seves obligacions de pensionat segons l'informe certificat que havia presentat de Raffaello Morghen.²⁵⁹⁵ Entre les obres

²⁵⁹¹ Fontbona 1983, 30.

²⁵⁹² BC JC caixa 204, llig. CXLIX,1, doc. 156, datat el 4/7/1814.

²⁵⁹³ Carrera 1957, 58.

²⁵⁹⁴ Document de 15/1/1815 adreçat a la Junta de Comerç, en el qual es detallen les obres més importants que realitzà a l'estranger, així com el seu pas per Florència i Dijon. Consulteu la transcripció en l'apèndix documental núm. 147.

²⁵⁹⁵ Vegeu la transcripció parcial d'aquesta resolució en l'apèndix documental núm. 150.

d'aquest període, hi trobem alguns temes com una *Verge voltada d'àngels*, un *Sant Marià* (1816), la *Caritat* de Greuze i l'esmentada *Santa Caterina de Siena*.²⁵⁹⁶

Durant la invasió francesa, l'any 1812 Josep Flaugier havia confiscat les pintures de la sèrie de Sant Francesc d'Antoni Viladomat del convent dels framenors. Abans de ser retornades als franciscans, un cop acabada la guerra, es procedí a fer-ne les còpies corresponents. De totes aquestes, Francesc Fontanals passà a gravat l'*Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdocí*.²⁵⁹⁷

L'any 1818, el gravador era a Madrid per demostrar els seus mèrits i assolir per fi el preat títol. Adreçà una carta al baró de Castellet, membre de la Junta de Comerç, per donar a conèixer els seus èxits, a més d'esmentar les obres més paradigmàtiques del seu període a Florència i Dijon. A la capital espanyola rebé grans honors pels seus dibuixos de la *Lucrecia*, del *retrat del Comte Duc d'Olivares* i del *Sant Jeroni*, mentre que la Real Academia de San Carlos el nomenava acadèmic de mèrit per unanimitat per l'estampa de la *Magdalena*, gravada a Florència, i la *Caterina de Siena*, gravada recentment.²⁵⁹⁸ Posteriorment, a Catalunya, el gravador realitzà dos *Bustos femenins romans* (1822).²⁵⁹⁹

A la Cort, el gravador va merèixer la consideració del pintor de cambra Vicente López i aconseguí la seva protecció i la d'altres membres del professorat de l'Acadèmia de Madrid.²⁶⁰⁰ Aquestes recomanacions i tutela li serviren per entrar dins el cos del professorat especialitzat en gravat a l'Escola de Barcelona, en el qual figuraven Josep Coromina com a tinent director (1797-1834), el pintor Jacint Coromina com a ajudant del seu pare; Antoni Casas, també ajudant i més tard professor (1814-1834), i Francesc Fontanals, que entrà com a ajudant per passar a ser professor (1817-27) i tinent supernumerari (1820) quan ocupà la plaça del pintor Ramon Planella, que havia marxat cap a Roma pensionat per al seu perfeccionament artístic.²⁶⁰¹

Aquesta estètica que assumia com a paradigma del bon gust la reproducció de l'Antiguitat clàssica com a model tingué la seva continuïtat en el gravador Antoni Casas. Pels volts de l'any 1819, Casas tragué el disseny de l'estàtua en guix d'enormes dimensions del *Laocoont*, que no podia ser traslladada a la classe i, per tant, no es feia

²⁵⁹⁶ Páez 1981, 355; Subirana 1992, 269, i Carreño 2001, catàleg.

²⁵⁹⁷ MNAC 11543, Fontbona-Durá 1999, 92.

²⁵⁹⁸ Carta del gravador adreçada al baró de Castellet, membre de la Junta de Comerç, del 18/11/1818, transcrita en l'apèndix documental núm. 153.

Segons l'*Inventari* de 26 de gener de 1821 de Francesc Rodríguez, en la sala de presidència de la Llotja hi figuraven: un senador de París, la *Magdalena* i la *Santa Caterina de Siena*, i en la secció de miniatures, un quadre del gravador. Consulteu l'*Inventari* 1821 a BC JC llig. CVI, 6 fol. 15 n. a 9 r.

²⁵⁹⁹ Azcárate-Durá-Rivera 1988, núm. 1775 i 1301.

²⁶⁰⁰ Carta del gravador adreçada al baró de Castellet, el 26/12/1818, transcrita en l'apèndix documental núm. 154.

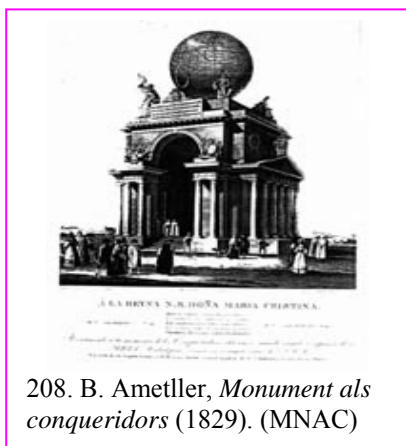
²⁶⁰¹ AJC 1814-20, JC 101 9, 9, 1820, i AJC caixa 143, llig. CVIII, 1, 200 i llig. CVIII, 1, 205.

servir de model. La Junta el gratificà pel dibuix amb una onza d'or,²⁶⁰² així quedava constància de l'ús d'aquest model de l'Antiguitat clàssica a les classes de l'Escola.

Una de les primeres actuacions del nou director de l'Escola (1821), el pintor Francesc Rodríguez, fou elaborar un inventari de les existències de l'Escola. La llista detallava estudis gravats sobre obres de Rafael, col·leccions de caps i reproduccions de les Llotges del Vaticà del mateix pintor, traduccions i còpies de pintures originals i de peces clàssiques realitzades pels deixebles de l'Escola o pels pensionats de la Junta.²⁶⁰³ Tots aquests exemples clarament formaven part de la línia estètica recomanada pel diplomàtic en les *Obras de Mengs* (1780).

El Reglament de l'any 1825 incorporà la classe d'arquitectura civil, la qual es convertí en una de les més importants de l'Escola. El nombre de disciplines impartides es reduïren a set, i la de gravat passava a ser incorporada a la sala que la Junta considerés més convenient. El gravat experimentà un període de decadència com a conseqüència de l'entrada de la litografia, malgrat tot, la Junta desistí de suprimir l'estudi dins l'Escola. El fill de Josep Coromina no seguí el seu pare en el gravat i preferí la pintura. Marxà a Roma des d'on va trametre algunes pintures destinades a guarnir la sala de la presidència de l'Escola a fi de celebrar la visita reial de finals del 1827.²⁶⁰⁴

El gravat novament serà testimoni d'un esdeveniment reial, però, en aquest cas, la tècnica emprada serà la litografia. Bonaventura Planella realitzà els dissenys de La Màscara Real celebrada la nit del 6 de gener de 1828, estampada a Barcelona per Antonio Monfort l'any 1828.²⁶⁰⁵ També la impremta de la viuda d'Agustín Roca lliurava a la Junta de Comerç les estampes litografiades del vestuari tradicional de les diferents comarques catalanes.²⁶⁰⁶



208. B. Ametller, *Monument als conqueridors* (1829). (MNAC)

Així mateix succeí amb les exèquies de la reina Maria Josefa Amalia de Saxònia, erigides en el creuer de la catedral de Barcelona, les quals foren dibuixades per Bonaventura Planella i litografiades per Antonio Monfort,²⁶⁰⁷ i també amb el projecte arquitectònic de Custodio Teodoro Moreno, el *Monument a la memòria dels conqueridors espanyols del Nou món*, erigit en

²⁶⁰² Carrera 1957, 65.

²⁶⁰³ BC, llig. CVI, 6, fol. 15 n a 29 r. *Inventari 1821* transcrit per Ruiz Ortega (1986) 1999, 443-445.

²⁶⁰⁴ Carrera 1957, 77 i 85.

²⁶⁰⁵ Compareu les litografies de Bonaventura Planella amb el programa al·legòric publicat en el *Diario de Barcelona*, núm. 10, 10/1/1828, 74-77.

²⁶⁰⁶ Per exemple els *Paysanos labradors del Vallés* de Catalunya. Vega 1988, 80, i Subirana 2000-II, 279.

²⁶⁰⁷ Vega 1988, 80.

honor del casament de Ferran VII amb Maria Cristina de Borbó, dibuixat per Manuel Rodríguez i gravat per Blai Ametller l'any 1829.²⁶⁰⁸

L'any 1834 morien, víctimes del còlera, el pintor Salvador Mayol i el gravador Josep Coromina. Per al càrrec de subdirector de l'Escola es presentaren professors d'altres disciplines, mentre que la classe de gravat fou amortitzada. L'ensenyament de gravat passà al taller de Joan Masferrer (?-1847) i el pintor valencià Vicent Rodés, instal·lat a Barcelona des de l'any 1820, impartí la classe de la sala de principis en l'Escola.²⁶⁰⁹

La litografia aviat rellevà al gravat calcogràfic, sobretot en el món editorial.²⁶¹⁰ La riquesa de matisos en la gradació de la llum i la imprecisió dels contorns oferien una característica molt diferent de la finalitat del burí, i afavorien els ambients emboirats idealitzats per l'esperit romàntic. Molts pintors de l'Escola es dedicaren a ser dissenyadors d'aquesta nova tècnica, entre ells destacà Francesc Xavier Parcerisa, que participà en la publicació de *los Recuerdos y bellezas de España*. L'èxit de l'obra fou imitat per altres projectes editorials en *l'Espanya obra pintoresca* (1842), o la *Barcelona antigua y moderna* (1854), ambdues il·lustrades amb calcografies de dos deixebles de l'Escola, Antoni Roca (en actiu a mitjan segle XIX) i Àngel Fatjó i Bartrà (1817-1880), els quals exerciren de professors a l'Escola de Barcelona i per tant es dedicaren quasi exclusivament a la docència i al món del llibre.²⁶¹¹

Altres gravadors sortiren de la cantera de l'Escola barcelonina. De les classes de Josep Coromina cal destacar noms com el de Jaume Batlle i Mir (1801-1858) i un tal Coderch, especialitzats en la tècnica del boix,²⁶¹² Miquel Boada, premiat el 1825, i Joaquim Furnò i Abada, dedicats a la il·lustració del llibre, dels quals es coneix poca cosa més, així com Esteve Buxó, gravador en metall de paisatges i retrats. La trajectòria dels gravadors deixebles de Josep Coromina fou molt dispar en les seves especialitzacions. El seu fill Bartolomé Tomàs Coromina (1808-1867) anà a Madrid (c. 1830) sota la direcció del gravador de medalles Mariano González Sepúlveda, seguint els passos d'un altre medallista, Fèlix Sagau, esmentat abans. En la capital guanyà

²⁶⁰⁸ Bassegoda 1974 il.

²⁶⁰⁹ Carrera 1957, 96. En les oposicions convocades l'any 1864 encara es demanava aquesta tècnica. Subirana 2000-II, 267.

²⁶¹⁰ Consulteu l'inici de la litografia a Serra 1922, 464-467; Fontbona 1983, 38; Vega 1988, 23-243; Subirana 1985-II, 537-540; Subirana 1991; Subirana 1992-I; Vélez 1997, 149 i 250, i Subirana 2000-II, 277-279 i 537.

²⁶¹¹ Fontbona 1983, 94-95, i Subirana 2000-II, 278-9. Aquest fou l'inici d'altres publicacions tals com *l'Àlbum Enciclopédico-Pintoresco de los Industriales* (1854), text i imatges de Lluís Rigalt (1814-1894), amb la participació de litografies de diversos artifexs i les il·lustracions populars cromolitogràfiques de Tomàs Padró Pedret (1840-1877) conegut dins el món de la premsa satírica. A Barcelona, l'any 1853 es fundà una acadèmia de litografia. Trobareu més informació i l'adequació del sistema als models de dibuix de l'Escola barcelonina a Subirana 2000-II, 278-9.

diversos premis, fou acadèmic de la Real Academia de San Fernando l'any 1844 i professor el 1864. Finalment fou nomenat director de la Fàbrica Nacional del Sello.²⁶¹³



209. J. Amills, *José Nicolás de Azara*, litografia (1847).

Santiago Maria Folch, fill de l'escultor Jaume Folch, es formà en el taller de Josep Coromina i orientà la seva especialització cap a la talla dolça. Després de l'ocupació francesa guanyà el premi de disseny d'un model en guix (1816). D'aquest gravador es conserva en la Biblioteca Nacional el gravat titulat *Plan del aparato para la lavadura de las telas*, una de les il·lustracions del *Tratado teórico y práctico de la fabricación de pintados ó indianas*, segons els dibuixos de Carles Ardit i Treno (c.

1777-1821);²⁶¹⁴ la làmina fou gravada per Folch l'any 1819. En aquest llibre també hi participaren altres gravadors, com Antoni Casas i Joan Amills (fs. XVIII-1854).²⁶¹⁵ Amills s'especialitzà en el retrat de personatges rellevants de la Il·lustració, entre els quals figuraven el de José Nicolás de Azara i el del seu germà Félix, dissenyat per Vicent Rodés.²⁶¹⁶ Així mateix, gravà els dissenys de Bonaventura Planella per l'obra de Pròsper de Bofarull *Los Condes de Barcelona vindicados y cronologia y genealogia de los Reyes de España* (1836).

El nou corrent romàntic s'imposava en detriment de les línies perfilades de l'academicisme, però sense rebutjar els models neoclàssics que s'integraven dins d'aquests paisatges de llum crepuscular amb ruïnes misterioses. Per tant, les pautes formulades per Azara en les *Obras de Mengs* (1780) i difoses amb les seves actuacions promotores es mantingueren dins el món acadèmic, foren assimilades i transformades per aquest nou corrent romàntic que s'anava introduint. Ara, en comptes dels models de l'Antiguitat clàssica, s'incorporaven els vestigis propis del país i els monuments més rellevants del nostre passat més esplendorós, sobretot el gòtic.

²⁶¹² Consulteu la tesi doctoral de Francesc Fontbona sobre la xilografia a Catalunya. Fontbona 1988.

²⁶¹³ D'aquests gravadors en tenim poques notícies, noms trets del diccionari biogràfic d'Ossorio 1868-69.

²⁶¹⁴ Carles Ardit destacà en l'estampat i guarniments de flors en teixits. Aconseguí una pensió de dos anys per anar als cantons suïssos, adreçada al perfeccionament de guarniment en la fabricació de teles i teixits, des del blanqueig fins al filat, així com de l'estampació, pintures i colors. Vegeu l'informe de la Comissió de la Junta de 20/10/1824 a BC, caixa 204, llig. CXLIX, 1, doc. 34, i les obligacions que prèviament havia signat per gaudir de la pensió per dos anys, datada del 23/10/1814, BC caixa 204, llig. CXLIX, 1, doc. 140.

²⁶¹⁵ AJC, caixa 204, llig. XCLIX, doc. 40, 4 d'agost 1814, documents i informació donada a conèixer per Riera i Mora 1994, 207.

²⁶¹⁶ Páez 1966-70, núm. 792-5 i 790-2, i Páez 1981-85, I, núm. 197, 3, 47-48. El retrat fou reproduït a Azara 1847; Castellanos 1848; Castellanos 1849-1850, I i II; Castellanos 1852-1854; Castellanos 1856. Consulteu la tesi de llicenciatura de Meritxell Verneda sobre el gravador Joan Amills, presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona, Verneda 2006, cat. núm. 142.

3.9. Algunes qüestions puntuals sobre el gravat a Catalunya

En apropar-nos als resultats del treball gràfic de Blai Ametller i de Francesc Fontanals i contrastar-los, hem trobat necessari assenyalar que les recerques realitzades fins ara han destacat la precisió de Blai Ametller en la talla dolça en un nivell molt superior a la de Francesc Fontanals, considerat més mediocre avaluant la relació de l'original amb el gravat. També s'ha exaltat el virtuosisme del primer demostrat en les *Exèquies de Juli Cèsar*, una obra de gran format, mentre que Fontanals només realitzà gravats de mides reduïdes.²⁶¹⁷ Aquesta valoració respon en realitat a la concepció acadèmica difosa per Azara, a la qual Fontanals, influït pels nous corrents emergents arribats de l'estranger, difícilment podia mantenir-se fidel ni combregar filosòficament amb l'estètica del segle XVIII. Aquest inconformisme, com sempre succeïa en artistes més avançats en el seu temps, l'haurà de modificar claudicant a les circumstàncies acadèmiques de l'Escola de Barcelona per tal d'aconseguir la plaça de professor. La tendència de Fontanals fou una altra, el seu pas per Dijon significà la transformació de la seva tècnica i estètica. La imprecisió que oferia la litografia era més afí amb el nou camí que inicià, així, els seus paisatges i architectures borgonyones s'inseriren en la faceta preromàntica quan destacava en els seus apunts monuments medievals com ara la catedral de Semur-en-Auxois, Sancte Colombe i el Monestir de Thi (1808-1814). Per aquest motiu, la historiografia ha destacat del seu treball la seva sensibilitat en la plasmació d'un paisatge real amb monuments històrics, un preromanticisme que posteriorment desenvoluparen el pintor i escenògraf Lluís Rigalt i el dissenyador i gravador Francesc Xavier Parcerisa, en una línia molt propera a la d'Alexandre Laborde en el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, Description de la Principauté de Catalogne* (1806-1820).

D'altra banda, el màxim representant del gravat calcogràfic al tombant del segle, Raffaello Morghen, segons el nostre parer i d'acord amb l'estètica d'Azara avantatjà Ametller en morbidesa (una delicadesa blana) però no en elegància, atès que l'italià realitzà una obra més monòtona enfront la varietat temàtica del català.

Blai Ametller dominà la perspectiva i la unitat en el conjunt de la composició, s'apropà a la idea exacta de l'original pictòric, i cercà les qualitats que Azara sempre valorà i assenyala. No tan sols seguí les seves pautes, sinó que també va col·leccionar estampes dels seus professors Pasqual Pere Moles i Manuel Salvador Carmona i dels

²⁶¹⁷ Cladellas 1932, 317, i Abad 1999, 30.

seus companys Esteve Boix i Moreno de Tejada.²⁶¹⁸ Gràcies a aquesta afecció, ens han arribat prou models per poder establir connexions entre el gravat català i les influències franceses i italianes.

Els coneixements tècnics d'Azara en gravat i la seva influència i relació amb els dos màxims representants del gravat espanyol al final del segle XVIII, Pasqual Pere Moles i Manuel Salvador Carmona, repercutí d'una manera decisiva en un canvi de tendència orientada a aconseguir models italians, tot i que, com ja hem apuntat, necessità els estudis tècnics francesos. Tots dos, tant Moles com Carmona, d'acord amb la preparació que van rebre a París i la que els havien llegat els seus mestres, no dubtaren a cercar els seus models a Itàlia. La confiança del gravador valencià amb el seu homònim de Madrid féu que dirigís els primers pensionats de la Junta de Comerç a la Real Academia de San Fernando. Tot i així, la mirada dels deixebles, com la de Francesc Fontanals,²⁶¹⁹ es mantingué cap a Florència, on trobaren el que consideraven el màxim exponent del gravat al tombant del segle. Aquesta preparació formativa prioritzava els models basats en l'Antiguitat clàssica i les realitzacions dels artistes renaixentistes i moderns recomanats per Azara en les *Obras de Mengs*. Per aquest motiu, gran part dels gravats de reproducció que es van promoure des de les institucions acadèmiques i escoles responien a les pintures i les escultures del seu propi patrimoni o les corresponents a les col·leccions reials, amb un gran nombre de pintures del pintor filòsof. Aquests models proposats des de la praxi docent perllongaren la seva vigència en les primeres dècades del segle XIX, malgrat que el gravat calcogràfic estava destinat a ser suplantat per una nova tècnica, la litografia, i que la classe fos separada del pla d'estudis de la Real Academia de San Fernando i de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.

²⁶¹⁸ Osorio 1868-69; Andreu 1894, i Subirana 1996, II, 1036-1135.

²⁶¹⁹ Aquest deixeble de l'Escola de Llotja estava destinat a estudiar sota la direcció de Pasqual Pere Moles, malauradament Moles se suicidà, i Fontanals hagué de cercar el seu pervindre. Subirana 1985, 92.

4. La incidència d'Azara en la pintura a Catalunya

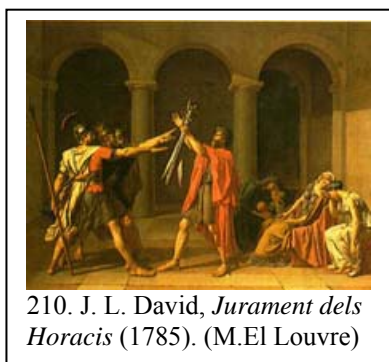
El sistema docent transmès per Azara en la pintura catalana del final del segle XVIII i l'inici del XIX, a diferència del que succeí en altres disciplines artístiques com l'arquitectura, l'escultura i el gravat, significà una relaxació en l'evolució estilística dels artistes en l'Escola de Barcelona. En primer lloc, per la defensa a ultrança per part del diplomàtic de la paleta d'Anton Raphael Mengs,²⁶²⁰ un pintor que ja no podia ajudar, secundar i rectificar els pensionats catalans en el seu treball pictòric. En segon lloc, per la mateixa pràctica acadèmica consistent a copiar dibuixos i models, majoritàriament proporcionats pel diplomàtic i recomanats en les *Obras de Mengs* (1780). I, per últim, per la mediocritat general dels nostres pintors i dissenyadors ancorats en l'academicisme, aspecte que afectà directament en el fet que el procés de canvi estilístic no progressés cap a un neoclassicisme del nivell de Jacques Louis David o dels espanyols José de Madrazo (1781-1859), Juan Antonio Ribera (1782-1860) i José Aparicio (1773-1838). Aquests pintors seguiren una línia artística en parangó amb l'estil escultòric desenvolupat per Bertel Thorvaldsen, totalment allunyats de la línia marcada per l'elegància canoviana, un camí que va iniciar el pintor Mengs i que tan bé van saber valorar Winckelmann i Azara. Concretament aquestes dues tendències estilístiques dintre d'un mateix concepte estètic serà un dels motius pels quals el nostre promotor de les arts mai no acceptà l'opció de la fredor formal de l'obra de David.

Abans d'intentar conèixer quina fou la seva incidència en la pintura catalana, estimem convenient detenir-nos un moment en la relació d'Azara i David i la que va establir amb Francisco de Goya. Així, a través dels dos pintors més rellevants i innovadors d'aquest període, poder comprendre quin fou el criteri estètic aportat pel promotor de les arts als pensionats catalans i a l'Escola de Barcelona. Així mateix, hem cregut oportú apropar-nos a la presència de Mengs a Catalunya i constatar quina fou l'altra opció estilística desenvolupada paral·lelament a la docència impartida en l'Escola. Tot un marc que permet relacionar i entendre les diferents alternatives formals que pogueren influir en els nostres artistes.

²⁶²⁰ L'anomenà Apel·les, fins i tot un segon Rafael, i pintor filòsof. Fea 1787, XI; Rottgen 1968, 53.

4.1. La relació d'Azara amb Jacques Louis David i Francisco de Goya

Després de la mort de Mengs (1779) a la Roma dels anys noranta, triomfaven els pintors Pietro Benvenuti; Pompeo Batoni; Vincenzo Camuccini (1771-1844), deixeble de Batoni i seguidor de la teoria estètica de Mengs; Felice Giani (1758-1823), conegut en el nostre país pel *Triomf de la Pau* pintat al sostre del Palau d'Espanya a Roma; Angelica Kauffmann; Gavino Hamilton; Anton von Maron, gendre de Mengs; Christoph Unterberger (1732-1798), i Giuseppe Cades.²⁶²¹ Els artistes triaven, entre les diferents ofertes, l'Acadèmia de Florència, la di San Luca o la francesa a Roma i els tallers dels pintors més reputats, abans esmentats, o senzillament es dirigien a la Ciutat Eterna atrets pel que s'hi coïa estèticament. A aquest ambient artístic s'hi afegí Jacques Louis David amb estades que van ser celebrades pels erudits i per la premsa.²⁶²²



Las trobades més significatives entre Azara i David es produïren a Roma, quan el pintor francès exposà el *Jurament dels Horacis* (1785), i més tard a París, amb motiu de la realització i l'exhibició del *Retrat eqüestre de Bonaparte travessant el Gran Sant Bernat* (1800).²⁶²³

En una de les habituals reunions dels *Arcadi*, associació d'intel·lectuals literaris, de la qual fou membre Azara amb el nom d'*Admeto Cillenio*,²⁶²⁴ els socis van dedicar un sonet al pintor David: «*Domenica 21. Agosto gli Arcadi si radunarono nel Bosco Parrasio vagamente accomodato per tenervi una pubblica Accademia. Fra i Sonetti, che resero piú vaga la festosa Adunanza furono particolarmente grati quello del Sig. Agb. Eogli in lode del rinomato Sig. David pel di lui Quadro esposto alla pubblica vista*». ²⁶²⁵ Aquest homenatge al pintor ens suggereix que podria ser un dels artistes convidats als cenacles d'Azara, als quals assistien un selecte grup de contertulians, entre els quals no faltaven els millors i més importants erudits i artistes presents a la ciutat.

²⁶²¹ Trobareu més informació sobre aquest ambient pictòric relacionat amb Azara i l'estètica de Mengs a Ottino 1967, 82-95.

²⁶²² Molts són els estudis sobre les estades de David a Roma, concretament ens hem basat en l'estudi de Laclotte 1972, Caso 1972 i el catàleg David 1981, 229-233.

²⁶²³ Un quadre que només va romandre a Espanya durant onze anys perquè José Bonaparte se'l va endur als Estats Units. Una besnéta de Bonaparte el llegà al museu parisenc de la Malmaison. Jordán 1991, 410. El quadre representa un fet històric: Napoleó travessant el Sant Bernat. Sánchez Espinosa 1994, 148-149.

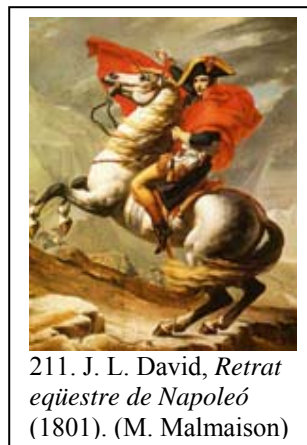
²⁶²⁴ Cacciotti 1993, 3; García Portugués 2000-I en el capítol «Azara degli Arcadi, membre d'associacions, acadèmies i organitzador de tertúlies» i una síntesi a García Portugués 2000-II, 1083-1091. Entre els membres dels *Arcadi* hi hagué molts amics i col·laboradors del diplomàtic.

²⁶²⁵ Notícia publicada al *Chracas* núm. 1112, 27/8/1785, 9; Hyde 1982, 271.

Més documentada tenim la relació de David i Azara a París, gràcies a un intercanvi de regals d'Estat entre França i Espanya (1799). El retrat equestre obeí a una petició reial per complaure l'egolatria de Bonaparte i complir, alhora, amb l'objectiu del Rei d'aconseguir una obra del pintor.²⁶²⁶

David realitzà quatre versions del mateix retrat, diferenciades només per petits canvis en el color del cavall i de la capa del cònsol general, les quals foren totes exhibides al Museu del Louvre durant dos mesos a partir del 22 de setembre de 1801.

Azara, ignorant de les premisses de l'encàrrec reial per haver-hi intercedit l'anterior ambaixador,²⁶²⁷ demanava informació a Espanya i instruccions per visitar el taller de David atès que considerava que: *«No toca a mí decidir del mérito de estas pinturas, y el talento y manera del Pintor son demasiado conocidos; lo que me toca es preguntar a V.E. como me he de comportar con él»*.²⁶²⁸ Aquestes paraules són prou eloqüents perquè posen de relleu l'èxit del pintor i alhora la poca passió d'Azara envers la seva paleta.²⁶²⁹



211. J. L. David, Retrat equestre de Napoleó (1801). (M. Malmaison)

Més descriptiu fou amb Bernardo de Iriarte, a qui deixà palès sense embuts tot el que més li molestava de l'estil del pintor francès:

«Esta semana he enviado al Rey el Retrato de Bonaparte hecho por el famoso David, no el Rey que compuso los Salmos. En mi carta de remisión no he querido decir lo que me parecía, para que ahí os lo juzqueis como urais[queráis]. A ti, sin embargo, te diré que ha costado cien mil reales, y que si me los dieran a mí para que lo tubiera en mi casa, no lo alojaría en ella. Fue una fineza de política de mi Antecesor ordenar este Quadro para hacer la corte y congraciarse la Nación. In primis, se parece a Bonaparte como a ti, lo que para un retrato ya ves que es un punto esencial. El ginete está arrodillado, y no sentado en la silla. Galopa

²⁶²⁶ *«Así tendremos una cosa de ese célebre Artista y complaceremos a ese Ydolo [Bonaparte]»*. Carta del secretari d'Estat Mariano de Urquijo adreçada a l'aleshores ambaixador de París Ignacio Múzquiz, de l'11 d'agost de 1800, transcrita per Jordán 1991, 506.

D'altra banda, el primer cònsol Napoleó regalava a Carles IV sis escopetes de caça i quatre armes curtes de la Manufactura Nacional, segons Azara: *«Todas de lo más magnífico y demás buen gusto que creo se haya visto nunca en el mundo»*. Carta d'Azara a Ceballos, de 4/4/1802, transcrita per Jordán 1991, 505.

²⁶²⁷ Des de l'encàrrec del retrat fins a l'enviament, hi hagué diversos canvis polítics que afectaren Azara. L'encàrrec el realitzà quan el diplomàtic havia estat destituït de la seva primera ambaixada a París. Els primers tràmits foren del nou ambaixador, Ignacio Múzquiz, el qual fou reemplaçat per Azara el mes de desembre 1800, moment en què inicià la seva segona ambaixada. El mateix succeí amb el primer ministre Mariano de Urquijo, relegat de la Secretaria d'Estat pel cosí de Manuel Godoy, Pedro Ceballos, el mes de desembre de 1800.

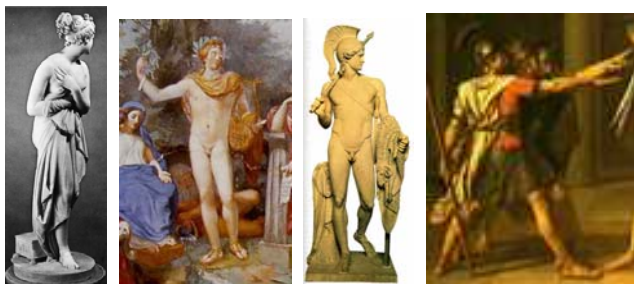
²⁶²⁸ Carta d'Azara a Ceballos, datada a París de 29/9/1801, transcrita per Jordán 1991, 507.

²⁶²⁹ La resposta de Madrid fou de mer tràmit: recollir el quadre i fer-ne el pagament. La tramesa coincidirà amb el Tractat d'Amiens. Azara comunicava que estava en possessió del quadre el 4/4/1802, i el 17/7/1802 l'enviava. Carta d'Azara a Ceballos transcrita per Jordán 1991, 507.

*no se sabe sobre qué, y va a embestir contra una montaña, y el caballo es mucho mayor que los Alpes. Los soldados que están debaxo de la barriga no se sabe lo que son, y están en tan exacta proporción como una mosca a un elefante. En fin, no hai color que no sea falso, si no es el tricolor de la faja o echarpe, y la carne está pintada con ceniza. Compáralo con los cavallos de Velázquez y no te quedará que decir, ni que pensar».*²⁶³⁰

Aquesta línia davidiana influirà en els pintors espanyols que anaren a París i passaren pel seu taller, com els abans esmentats Madrazo, Ribera i Aparicio.²⁶³¹

D'acord amb la valoració estètica de bon gust defensada per Azara, l'exemple que millor pot clarificar la diferència d'estil entre la pintura de Mengs i David el trobem en les singularitats formals que hi ha entre l'escultura realitzada per Canova i Thorvaldsen en el marc del neoclassicisme.²⁶³² La delicadesa i finor de l'obra del venecià en la reinterpretació de l'Antiguitat clàssica manté paral·lelisme amb l'estil que Mengs havia iniciat dues dècades abans en pintura. Així mateix, detectem la fredor i les formes hieràtiques en l'obra de l'escultor danès, característiques apreses en l'estudi dels vestigis de l'Antiguitat clàssica, i les quals relacionem amb l'estil que David va desenvolupar i va aplicar en la seva pintura.



212, 213, 214 i 215. A. Canova, *Venus Itàlica* (1802); A. R. Mengs, detall de *Apol·lo al Parnàs* (1761); B. Thorvaldsen, *Jàson i el velló d'or* (1801), i J. L. David, detall del *Jurament dels Horacis* (1785).

Conceptualment l'estil de David anava en contra de l'ideal de bellesa que Azara havia promulgat i del pensament estètic dels seus amics Mengs, Milizia i Arteaga. Per això, el diplomàtic apuntà: «*Esta idealización de las facciones se debe a la poca disposición de Napoleón para posar, actitud que*

justificaba recordándole al pintor que los grandes hombres de la antigüedad no habían posado, y que el parecido no se conseguía colocando un pequeño lunar en la nariz, sino reflejando el carácter de la fisonomía».²⁶³³ Segons Azara, responia a una imatge de

²⁶³⁰ Carta d'Azara a Iriarte, datada a París el 21/7/1802, transcrita per Jordán 1991, 511.

²⁶³¹ Aquests pensionats primer van estar destinats a París i després a Roma.

²⁶³² Les diferències estètiques entre els dos escultors han estat estudiades per Debenedetti 1977, 157-174.

²⁶³³ Discrepem amb Javier Jordán d'Urries quan afirma que: «*No supo ver el genio emergente de David ni acertó a entender su destacado papel en la evolución de la pintura*». Vegeu Jordán 1995, 524. Azara senzillament defensava altres valors estètics que no eren afins amb els de David. També hem d'assenyalar que resulta molt fàcil des de la nostra perspectiva veure la importància i la repercussió de la pintura de David en l'obra de futurs artistes.

Més a prop de la nostra hipòtesi, hi ha el treball de Mario Praz, quan defineix l'obra de David en relació amb la classicitat descrita per Winckelmann. Troba que el pintor es veu obligat a transformar la visió tridimensional de l'escultura a la bidimensional pròpia de la pintura, fet que empobreix el color. Per aquest camí es pot entendre per què no agradà a Azara el resultat de David. Praz (1939) 1982, 148. Així

Napoleó vencedor, allunyat de la clemència i la benevolença envers el vençut i de la propaganda napoleònica que pretenia ser un exemple de virtut. Tant a nivell formal com conceptual, David no s'ajustava a les pautes marcades per Winckelmann, Mengs i consegüentment a les del diplomàtic aragonès.

Molt diferent fou la valoració d'Azara de l'obra de Francisco de Goya. Tot i que la relació i les trobades es van produir, les dades existents són circumstancials i poc concretes. Per aquest motiu, hem partit d'alguns fets documentats i després hem mirat enrere per detectar quines foren les coincidències i oportunitats que hi concorregueren. No sols pel que fa al lloc, temps i oportunitats, sinó també a través de la mateixa evolució estilística del pintor, la qual demostra el seu pas per Roma.

L'any 1801²⁶³⁴ Azara rebia de Goya el regal dels retrats de Carles IV i Maria Lluïsa, com a mostra del seu agraïment per haver-lo afavorit i intercedir en el seu nomenament com a primer pintor del Rei.²⁶³⁵

Una de les qualitats que caracteritzaren Azara fou que no recomanà ningú que no s'ho mereixés, d'acord amb el seu assenyat criteri estètic. Així, a través de la seva mediació per ajudar Goya, hem pogut confirmar la seva mútua coneixença i formular la trobada en l'espai i el temps entre els dos aragonesos, gentilici que també fomentà aquesta relació.

Francisco de Goya havia participat en el concurs de l'Acadèmia de Parma, celebrat l'any 1771, amb el tema *l'Arribada d'Aníbal a Itàlia*. Per tant, el pintor s'havia presentat davant el seu representant diplomàtic Azara, aleshores agent general en aquest país,²⁶³⁶ a fi de complir els passos obligatoris de tots els desplaçats. També hagué de

mateix, l'estudi d'Emilio Lavagnino detecta en la pintura de David que ha perdut la puresa de contorns que recomanava Winckelmann. Lavagnino 1957, 182.

Al llarg d'aquest treball i en diferents subcapítols hem anat desvetllant la nostra reflexió sobre els motius pels quals David no fou un referent dels pensionats de l'entorn d'Azara; vegeu «La diàspora d'aquests pensionats...» en la part I d'aquest treball, i a través de la visió del literat Moratín, que critica l'ensenyament de pintura del diplomàtic a l'Acadèmia «La incidència d'Azara en els llibres de viatges», en la part II d'aquest treball.

²⁶³⁴ El diplomàtic estava de pas en la Cort madrilenya, abans de prendre possessió de la segona ambaixada a París (1801-1803). Castellanos 1849-1850, 101-102 i 249-259; Ciavarella 1979, II, 163-164; Arnaiz 1988, 138; Cacciotti 1993, 35 i 53, n. 209; Sánchez Espinosa 2000, 47, i Moleón 2003, 316.

²⁶³⁵ Són els mateixos retrats que més tard els reis voldrien posseir. El nebot d'Azara, el cardenal Bardaxí, gestionà els tràmits. Castellanos 1849-1850, 101-102 i 249-259; Arnaiz 1988, 138, i Cacciotti 1983, 35 i 53, n. 209.

²⁶³⁶ Azara fou agent de prec a Roma (1766) i a Parma (1771). Tots dos eren aragonesos, així com el jesuïta José Pignatelli, per això el treball de Goya amb l'orde espanyol dels trinitaris el vincula directament amb la família Pignatelli. La mateixa família va promoure la fundació d'una acadèmia de belles arts a Saragossa i va patrocinar les pintures dels frescos en la capella del Pilar a la Seo, en les quals treballà Francisco de Goya.

seguir el protocol i adreçar una carta al comte Rezzonico, amb l'objectiu de poder accedir al concurs esmentat.²⁶³⁷

Posteriorment, és molt probable que Goya i Azara coincidiren quan el diplomàtic viatjà a Madrid entre els anys 1774 i 1776. En aquell moment el pintor es dedicava als dissenys dels cartrons per a tapissos sota la direcció de Ramón Bayeu i rebé l'encàrrec de la decoració de l'església de San Antonio de la Florida (Madrid).

Totes aquestes dades són possibles, però poc concretes. Malauradament, la correspondència d'Azara a Barbuñales (1799-1800) es va perdre durant la Guerra de la Independència, un testimoni documental que hauria aclarit el motiu i en base a què Azara intervingué en la recomanació de Goya al Rei.²⁶³⁸

Tot i així, l'evolució pictòrica de l'artista corrobora el nostre plantejament i fa viable algunes de les seves preferències i influències estètiques que significaren el salt qualitatiu en la seva pintura, la qual no s'entén sense haver passat per Itàlia. Especialment es fa evident per la capacitat del pintor per integrar i assimilar diferents estils i introduir elements de l'Antiguitat clàssica.

En un inici fou fidel a la paleta del seu mestre José Luzán Martínez (1710-1795),²⁶³⁹ un seguidor dels canons i la composició de Pietro da Cortona (1596-1669). En la capital aragonesa, a través de Francisco Bayeu y Subías (1734-1795) se sentí atret per la pintura de Corrado Giaquinto (1703-1765). A Madrid assistí a la Real Academia de San Fernando (1763), i amb el pintor Bayeu participà en els frescos de la sala del príncep d'Astúries en el Palau Reial. Durant aquest treball en el palau, Goya experimentà el seu canvi estilístic quan va conèixer la inventiva de Luca Giordano (1634-1705) i va practicar la pinzellada solta i ràpida de Corrado Giaquinto, així, es deslliurava de tot el que representava la cultura oficial instituïda dins l'Acadèmia.²⁶⁴⁰

A partir de l'any 1766 és quan se situa a Itàlia el pintor aragonès. No li va atraure la còpia d'obres de l'Antiguitat clàssica ni la dels grans mestres renaixentistes i barrocs, preferí les «*vedutti*» o paisatges on les restes antigues hi eren presents, per tant, les escenes apreses de la realitat fou el que més l'interessà. Per aquest motiu, al seu retorn a Espanya, s'introduí en la temàtica dels «*majos*» i «*majas*», bandits i toreros, personatges trets de la realitat que reflectien l'harmonia de la vida del poble.

²⁶³⁷ Les primeres biografies de Goya del segle XIX foren realitzades des d'un punt de vista romàntic, atès que es descrivia Azara ajudant Goya per alliberar-lo del pes de la justícia romana, que el culpava d'haver raptat la novícia d'un convent romà. Aquest fet la historiografia no l'ha pogut ratificar. Arnaiz 1988, 136-138.

²⁶³⁸ En les cartes del pintor adreçades a Martín Zapater, Azara és esmentat com a «*Lizanero*» o «*Lizanear*» per la seva condició d'ostentar el señorío de Linaza. Consulteu aquestes cartes a Arnaiz 1998, 139.

²⁶³⁹ En el taller de Luzán (1759-1763) s'inicià en el gravat. Longhi 1954, 28-39, i Silva 1989, 406.

²⁶⁴⁰ Vegeu els inicis de Goya abans d'anar a Roma a Sánchez Cantón 1965, 341, i Mangiante 1992, 15-22.

Els vestigis antics es troben en la majoria dels seus quadres, els quals provenen de la seva estada a Itàlia, fragments de la Roma antiga i ruïnes arquitectòniques clàssiques, tals com la piràmide, la columna, els capitells i els frontons. Per exemple, en el retrat d'homes il·lustres seguí les pautes de Pompeo Batoni en la modulació pictòrica, així s'anticipava al que serà el clima romàntic d'atmosferes crepusculars, com ara el *Retrat de Gaspar Melchor de Jovellanos* (1784). De Mengs prendrà els empastos dels *incarnati* i els efectes profunds i introspectius, amb què donarà uns resultats plàstics quasi escultòrics.²⁶⁴¹



216. F. de Goya,
*Retrat de M. G. de
Jovellanos* (1784).
(Museu del Prado)

Entre els documents conservats que justifiquen i situen Goya a Roma i a Saragossa hi figuren: la carta de presentació adreçada al secretari de l'Acadèmia de Parma el comte Rezzonico per poder participar en el concurs, datada a Roma el 20 d'abril de 1771. L'escrit de la Comissió de premis de 27 de juny que l'identifica: «L'autore n'è il Sig. Franceso Goja [sic] Romano, e scolare del Signor Francesco Vayeu[sic]»;²⁶⁴² la paraula «romano» és indicativa de l'origen de la seva inscripció en el concurs. Per últim, la carta del primer ministre de Parma Guglielmo de Tillot, en la qual informava el pintor que en el segon trimestre de 1771 li seria tornat el quadre a Saragossa.²⁶⁴³

El llenguatge rafaelesc teoritzat per Winckelmann i aplicat per Mengs no entusiasma Goya. A diferència d'altres artistes establerts a Roma, se sentí atret per la paleta i composició de Giaquinto. En la Ciutat Eterna visqué el darrer alè de la flama barroca i tractà d'assimilar el nou estil, però el seu lema fou seguir el seu camí amb total llibertat. Sortia al carrer i al camp per trobar el «vero» i els temes que l'estimulaven a representar-los. Goya fugí del sistema acadèmic tradicional, basat quasi exclusivament en la còpia del dibuix i del gravat,²⁶⁴⁴ i trobà una nova metodologia didàctica que significà la seva revelació i la seva genialitat.

A Madrid passà gradualment del llenguatge del rococó tardà per adaptar-se a temàtiques de models neoclàssics, però també incorporà el que havia après i

²⁶⁴¹ Mangiante 1992, 72-73.

²⁶⁴² L'estada de Goya a Roma fou més llarga de dos o tres mesos, segons Mangiante 1992, 26.

²⁶⁴³ La devolució del quadre s'efectuà a Saragossa perquè el pintor havia tornat a Espanya el mes de juliol. Allà aconseguí l'encàrrec d'elaborar el fresc de *L'adorazione angelica del nome di Dio* per a la Seo del Pilar, gràcies a les referències de Francisco Bayeu i José Pignatelli donades al canonge del capítol, Ramon Pignatelli. La composició recorda els frescos romans de la capella Ruffo in San Lorenzo in Damaso i la volta de la Santa Croce in Gerusalemme, obres de Giaquinto i la coloració i les tonalitats provenen de la influència del fresc romà *La gloria di sant'Eusebio* de Mengs. Amb aquest treball obtingué fama i, el 25 de juliol de 1773, Goya es casava amb la filla del pintor Bayeu. Mangiante 1992, 123-125.

²⁶⁴⁴ Es valgué del gravat en la seva etapa formativa. Vegeu alguns exemples a Silva 1989, 406.

experimentat a Roma.²⁶⁴⁵ En aquest període s'introduí en la lectura històrica i



mitològica, adherint-se així a la poètica neoclàssica, tot i que el seu estil oficial sempre fou superficial. L'impacte de la Roma antiga en Goya no produí l'efecte que anys després serà decisiu en la renovació del llenguatge pictòric de David, el qual prengué com a models als artistes Rafael, Miquel Àngel i Poussin, entre altres. Només en l'expressivitat dels seus personatges i en els contrastos del clarobscur, Goya està dins d'aquest ambient purament neoclàssic dominat pel hieratisme de David.²⁶⁴⁶ Per Azara aquesta paleta tan personal de Francisco de Goya col·locaria al pintor junt amb aquells artistes dignes d'estudi i de còpia en les acadèmies,

com Miquel Àngel i Diego Velázquez, i per tant els seus quadres foren susceptibles de formar part de la seva col·lecció.

4.2. Anton Raphael Mengs a Catalunya i la paleta dels nostres pintors

Una primera aproximació al delit per la pintura d'Anton Raphael Mengs a Catalunya es produí, abans de la relació establerta entre el diplomàtic José Nicolás de Azara i el director de l'Escola de Barcelona Pasqual Pere Moles, a través dels deixebles del pintor. Per exemple en la còpia de l'*Adoració dels pastors* (1774) de l'original de Mengs, atribuïda al mallorquí Josep Cantallops i recentment a un altre dels seus deixebles, el pintor Carlo Ratti.²⁶⁴⁷

Les fonts documentals i bibliogràfiques de finals del XVIII i principis del XIX registren la presència d'altres obres de Mengs a Barcelona: una Anunciació i una Verge Santíssima. La primera és mencionada per Azara en la «Lista de las pinturas de Mengs, existentes, ó hechas en España» en el capítol de les «Reflexiones sobre la Belleza y gusto...» en les *Obras de Mengs* (1780).²⁶⁴⁸ La segona figura en el testament del pintor Cantallops, com a llegat al seu marmessor, Onofre Glòria, també vocal i cònsol del Tribunal de la Junta de Comerç. Glòria havia rebut el quadre com a pagament pels seus favors i la mediació en la venda dels seus béns. Aquesta obra sembla ser que provenia d'un regal de Mengs al pintor mallorquí.²⁶⁴⁹

²⁶⁴⁵ Consulteu el canvi d'estil en la pinzellada, la composició i el gest dels personatges en les representacions de Goya després del seu pas per Roma. Mangiante 1992, 32-35.

²⁶⁴⁶ Mangiante 1992, 68-76 i 176.

²⁶⁴⁷ MNAC/MAC 5704 del fons de la RACBASJ. Fontbona-Durá 1999, 31; Quílez 1999, s. p.; Collu 1983, i Roettgen 1999, I, 47.

²⁶⁴⁸ Azara 1780-a, núm. 59, XLIX.

²⁶⁴⁹ Consulteu les possibles obres de Mengs a Barcelona a Quílez 1999, s. p.

La fama i el prestigi assolits per Mengs en les corts europees, sobretot com a retratista de l'aristocràcia, arribà fins a Carles III, i l'any 1761, el pintor ja estava a Madrid. Junt amb el seu amic l'escultor Felipe de Castro exerciren una forta influència en la dinàmica de la Real Academia de San Fernando, tant des del punt de vista dogmàtic com de l'estètica impartida en les classes. Aquesta mateixa línia serà introduïda i seguida plenament a Catalunya en l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona (1775) i en les filials sorgides arreu del país a l'empara de la barcelonina.²⁶⁵⁰ Així, la pintura de Mengs i el seu estil passaren a ser els més admirats i requerits pels prohoms de la ciutat, industrials, comerciants i nobles. A aquest apropament cap al pintor s'afegí la seva valoració positiva de l'obra d'Antoni Viladomat. D'aquesta manera s'incrementava la seva simpatia en el nostre país, atès que considerà Viladomat el millor pintor d'Espanya i qualificà d'extraordinària la seva paleta.²⁶⁵¹

Amb el funcionament de l'Escola Gratuïta de Dibuix, la pintura catalana desenvolupà dues opcions artístiques en el país: l'acadèmica i la lliure de dogmatisme. Totes dues partiren de l'artista Antoni Viladomat, el qual trobà la seva continuïtat en els germans Tramulles, Francesc i Manuel.²⁶⁵² Per tant, per conèixer i valorar la repercussió del diplomàtic en la pintura catalana cal tenir present els diferents camins estètics seguits pels nostres pintors i, sobretot, incidir en l'altre corrent pictòric o alternatiu a l'ensenyament acadèmic.

L'Escola de Llotja tenia el pintor Pere Pau Montaña com a capdavanter, el qual adoptà les pautes marcades per Anton Rafael Mengs en la Real Academia de San Fernando, sostingudes i refermades posteriorment pel nostre promotor de les arts. Les morts sobtades d'alguns artistes, com Pau Montaña i Cantó (1775-1801) i Francesc Lacoma i Sans (1784-1812), aturà una molt probable renovació de la pintura dita acadèmica. Així, aquesta línia ortodoxa serà continuada dins l'Escola per un mediocre Francesc Rodríguez, ancorat estèticament, primer com a màxim responsable en pintura i després com a director. Tot i així, l'academicisme tindrà una petita revifalla neoclàssica

²⁶⁵⁰ La influència de Mengs i Castillo a l'inici de la Real Academia de San Fernando i la d'aquesta en l'Escola de Barcelona és un tema que hem tractat en els subcapítols dedicats a les dues institucions en la part II d'aquest treball.

²⁶⁵¹ En el seu *Diccionari*, Ceán Bermúdez recollia les paraules de Mengs «[Viladomat] pintor y el mejor de España en su tiempo, según dica Mengs quando vió sus obras». Ceán (1800) 1965, vol. V, 236; Alcolea 1959-62, II, 204-205; Triadó 2004, 2.

També Ceán recollí les paraules de l'amant de les belles arts i inquisidor en la ciutat de Barcelona, Nicolás Rodríguez Laso, que digué del pintor català el mateix que Ciceró de Veleyo Patérculo: «*que todos los progresos que hizo en el arte, los debió solamente á si mismo, pues los dos maestros que tuvo no le enseñaron otra cosa que moler colores y preparar lienzos*». Ceán (1800) 1965, vol. V, 238.

²⁶⁵² Com a impulsors del procés de gestació de la futura acadèmia d'art a Barcelona, els germans Tramulles es preocuparen per refermar el principi de la independència de l'artista davant la intransigència exercida pel Col·legi de Pintors. Alcolea 1959-62, I, 49-65; Alcolea 1984, 187-195; Triadó 1984, 135-140; Quílez 1994, 195.

amb el pintor francès Josep Bernat Flaugier i en alguns deixebles de l'Escola,²⁶⁵³ sobretot després de la Guerra del Francès, els quals inclogueren en la seva paleta noves propostes estètiques que significarien l'evolució i l'adaptació de la proposta defensada per Azara, basada en la reinterpretació dels models acuradament seleccionats, i la posterior derivació cap a altres temàtiques i estils.

L'altra via pictòrica s'interessà per la pinzellada agosarada de Luca Jordano, seguida a Catalunya per Francesc Tramulles i sobretot per Francesc Pla, conegut com «*el Vigatà*» (1743-1805). Més endavant trobarà el seu continuador dins l'Escola en el pintor Salvador Mayol, especialment quan s'introduí en la temàtica costumista i utilitzà un recurs pictòric més lliure, molt proper a la línia practicada i defensada per Francisco de Goya en la Real Academia de San Fernando.²⁶⁵⁴

Així, a Catalunya, Francesc Pla serà el representant de la pintura al marge del món acadèmic, dins del gremi del Col·legi de Pintors. Assolí un gran èxit entre els prohoms de la ciutat i desenvolupà la seva activitat artística paral·lelament a la de l'Escola de Barcelona. El contorn perfilat de les formes no fou essencial en les seves obres, una de les premisses bàsiques en l'aprenentatge acadèmic, i la seva pinzellada fou més àgil. Justament per la seva concepció pictòrica, no considerem Francesc Pla únicament un artista afrancesat, com fins ara ho havia plantejat la historiografia.²⁶⁵⁵ Amb tot, la influència francesa en l'obra dels pintors Antoni Viladomat i dels germans Tramulles també es detecta en la de l'heterodox Francesc Pla. Tots ells, en les seves singularitats, presenten solucions noves i configuren una opció diferent de les propostes classicistes italianes, que a poc a poc guanyaven terreny a Catalunya.

Dins el dogmatisme acadèmic de l'Escola de Barcelona, també es detecta una certa influència francesa en l'obra de Josep Bernat Flaugier a principis del segle XIX. No obstant això, al llarg del nostre estudi incidirem a demostrar que la via francesa no fou tan decisiva com reiterativament els estudiosos han identificat en la pintura catalana de finals del segle XVIII. En molts casos aquesta tendència fou compartida i superada pel corrent italià, no només perquè els pintors incorporaren els models enviats i adaptaren l'estètica difosa en els tractats que contínuament arribaven de Roma, sinó pel fort

²⁶⁵³ Abans de la Guerra, trobem per exemple els incipients paisatges de Pau Rigalt en la *Diana descansant* (1799), inici de la renovació en la nostra pintura, i el neoclassicisme hieràtic i fred de Bonaventura Planella en l'*Al·legoria de la Junta de Comerç* (1803).

²⁶⁵⁴ Consulteu l'informe de Francisco Goya de l'any 1792 presentat a Bernardo de Iriarte, tema que hem tractat en el subcapítol dedicat a la Real Academia de San Fernando en la part II d'aquest treball.

²⁶⁵⁵ Benet 1958-I, 261-300, i Subirana-Triadó 2001, 142. Josep Maria Garrut apunta en la pintura de Pla «*un conato goyesco*», Garrut 1974, 41-42.

Vegeu els dos corrents introduïts a Espanya pels dos grans mestres estrangers Mengs i Giaquinto a Morales-Arnaiz 1988, 58-61.

control que exercí la Real Academia de San Fernando, seguidora dels postulats de Mengs propagats i potenciats per la tasca editorial i didàctica de José Nicolás de Azara.

A més a més, les obres de l'Acadèmia bolonyesa del segle XVII al voltant dels germans Carracci i la seva escola estaven presents com a models clàssics objecte de reproducció en totes les acadèmies i escoles europees, convivien amb les particularitats de cada indret i s'hi adaptaven. Tant és així que no hauríem de distingir l'academicisme francès de l'italià, perquè tots dos s'agermanaren en l'ambient il·lustrat de finals del segle XVIII interessant-se pel retrobament de l'Antiguitat clàssica. Per sintetitzar, l'acadèmia francesa aportà al nostre país la seva sistemàtica implacable, que s'adaptarà a les noves propostes estètiques seguint el mètode recomanat en les *Obras de Mengs* (1780) i que Azara defensarà com a única via disciplinària per assolir una bona formació. No obstant això, principalment serà d'Itàlia d'on vindran els models per reproduir en totes les disciplines de l'ensenyament i en totes les acadèmies europees, inclosa i especialment la francesa. Així, tant els models italians com la formació dels artistes pensionats a Roma permeteren definitivament aquesta evolució pictòrica on es detecta una continuïtat barroca, un academicisme rigorós i un academicisme denominat «clàssic» fins a arribar al neoclassicisme més pur i al neoclassicisme romàntic, estils que convisqueren en el temps amb matisos i variacions. En tot aquest procés evolutiu Azara tindrà un paper molt important, sobretot en el fet que les acadèmies i escoles elegiran Roma en comptes de París com a destí dels pensionats. El diplomàtic els garantia tenir a prop dels tutelats un protector, coneixedor i defensor del sistema per assentar les bases del que significava el «*bon gust*» en les arts. Per això, quan al final del segle les circumstàncies polítiques variaren, també canvià el destí dels pensionats. Un exemple el tenim en el trasllat dels béns artístics dels diferents estats italians a París per complir amb el Tractat de Tolentino (1797).²⁶⁵⁶ Aquesta circumstància coincidí amb el nomenament d'Azara com a ambaixador d'Espanya a França.

L'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona reunirà la praxi de les dues tendències a la qual afegirà altres peculiaritats en funció de la tradició, del moment i dels artistes.²⁶⁵⁷ En aquest sentit, el gravador i director de l'Escola Pasqual Pere Moles n'és una prova. Format amb Francesc Tramulles, l'any 1766 fou enviat a París per la Junta de Comerç. En la capital parisenca va rebre el mètode i la tècnica francesa, però també el nou concepte de bellesa imperant, a través dels estudis i dels viatges dels seus mestres orientats a cercar l'Antiguitat a Itàlia. Per tant, s'adonà que el focus més important i el destí dels artistes i erudits francesos era Roma. El mateix David necessità fer diversos

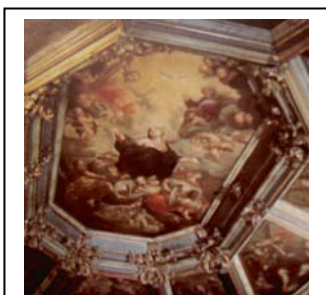
²⁶⁵⁶ Consulteu la creació d'un museu a París a *Révolution* 1989, III, 812-921.

viatges a la Ciutat Eterna per aconseguir l'essència renovadora del seu estil.²⁶⁵⁸ Com ja hem assenyalat, quan arribà a Barcelona Pasqual Pere Moles sol·licità models francesos, però sobretot en demanà d'italians per poder iniciar les seves classes, i d'aquesta manera s'establiren els primers contactes amb Azara.

Abans de la fundació de l'Escola de Barcelona, per assolir la fama i obtenir encàrrecs els pintors havien de formar part del gremi del Col·legi de Pintors, institució que els autoritzava a treballar i a tenir taller. Aquests pintors agremiats ho tingueren molt difícil per continuar la seva tasca artística o artesana un cop instaurada l'Escola, per tant, per als pintors, igual que per als artistes d'altres disciplines, passar per l'Escola de Llotja significava prestigi, un futur professional i ser reconeguts com a artistes independents.

Així, el primer que es desvinculà del Col·legi de Pintors fou Antoni Viladomat, el qual exercia lliurement la seva professió, requerit contínuament pel gremi per afiliar-se des de l'any 1721. En diverses ocasions presentà greuges perquè el Col·legi l'impedia tenir una botiga pública de pintor, amb deixebles i ajudants. Finalment, imposà el seu criteri i continuà treballant, així, la seva fama i la seva obra foren les protectores del seu independentisme gremial.²⁶⁵⁹

Estilísticament les *Quatre Estacions* es relacionen amb models venecians, holandesos i francesos. Probablement es deixà influir pels artistes que vingueren al nostre país amb la cort de l'arxiduc Carles.²⁶⁶⁰ Més avantguardista fou en les seves natures mortes, les quals han estat assenyalades com a prefiguracions de les que farà Francisco de Goya. L'extensa obra religiosa de Viladomat, desplegada per moltes esglésies i convents catalans, fou de qualitat molt diferent, possiblement per la intervenció d'ajudants del seu taller, apreciable en la sèrie de Sant Francesc efectuada per al convent dels framenors de Barcelona (1722-1724).²⁶⁶¹ Com a pintor fou molt superior als seus coetanis, tot i haver tingut



218. A. Viladomat, *Assumpta* (d. 1722). Sala de Juntes a l'església de Sta. Maria de Mataró. Un exemple del ressò italià en el seu procedir pictòric.

²⁶⁵⁷ Les contradiccions en l'aplicació del terme academicisme i la tendència a simplificar en la localització d'influències acadèmiques franceses o bolonyeses foren plantejades per Triadó 2004, 42.

²⁶⁵⁸ Viatjà a Roma del 4/11/1775 a l'agost de 1780, i de l'octubre de 1784 a l'agost de 1785. *David* 1981, 229-233.

²⁶⁵⁹ Alcolea 1959-62, II, 196 i 198.

²⁶⁶⁰ Consulteu la tesi doctoral Francesc Miralpeix on figura tot el ressò italià en Viladomat durant aquest període a Miralpeix 2005, I, 67-77.

²⁶⁶¹ Vegeu la relació d'obres de Viladomat i les que se li atribueixen, a Alcolea 1959-1962, II, 201-210, i el catàleg a Miralpeix 2005, II i III.

En el fons de la Real Academia de Nobles Artes de Sant Jordi de Barcelona hi ha força obres catalogades de Viladomat i dels seus ajudants. Fontbona-Durà 1999, 81-92.

només una formació local i no haver sortit mai de Catalunya. En general té un estil de concepció barroca amb algunes peculiaritats considerades clàssiques d'influència italiana. Preparava les teles acuradament amb velats i transparències, feia ús de pinzellades enèrgiques amb matèria abundant. Combinà els tons freds amb una gamma càlida de colors, utilitzà reiteradament posicions difícils i escorços complicats, expressions forçades en rostres i gestos exagerats. El seus treballs de drapejats destacaren pels plecs dibuixats i la sensació de pes dels caients. En les seves composicions dominaven l'elegància i l'allargament de les proporcions i, en molts casos, les acompanyava amb magnífics paisatges.²⁶⁶²

Altres pintors que intentaren desvincular-se del gremi foren els germans Tramulles, deixebles de Viladomat i professors de molts dels artistes més representatius d'últims del segle XVIII. L'any 1754 es col·legiaren per evitar plets i treballar lliurement. Van combinar la voluntat d'autonomia amb la lluita per introduir una escola a Barcelona,²⁶⁶³ seguint els models de l'Acadèmia francesa com a única via per consolidar la seva independència. L'any 1772, gràcies a l'ajut de la Junta de Comerç, els Tramulles iniciaren les classes de dibuix a l'Escola de Nàutica, i les despeses foren sufragades per aquesta institució mercantil.²⁶⁶⁴

Per la seva singularitat, les obres dels germans Tramulles representen un altre paradigma dins la pintura catalana. Els seus dibuixos i gravats són deutors del corrent francès, amanerament rococó explicable per una possible estada a París de Francesc Tramulles o pel seu coneixement artístic del que es feia en aquest país veí, mentre que en les obres religioses es detecten influències manieristes reformades cap a postulats més clàssics. Probablement Manuel Tramulles assimilà el bagatge pictòric après pel seu germà en la Real Academia de San Fernando i introduí innovacions en la seva paleta, sobretot en composició.²⁶⁶⁵

Aquestes renovacions estilístiques en la pintura de Viladomat i dels germans Tramulles es veieren apaivagades per l'academicisme impartit en les classes de l'Escola, i per aquesta voluntat estètica de fer obres gairebé mimètiques dels models originals, en les quals imperava la fredor i la manca de gràcia. No oblidem que, a Barcelona, amb l'objectiu d'assolir el rang d'acadèmia, l'Escola seguí l'ortodòxia de la de San Fernando de Madrid i la de San Carlos de València, les quals reproduïen el sistema d'ensenyament

²⁶⁶² Consulteu la valoració estètica de l'obra de Viladomat a Alcolea 1959-62, II, 212; Triadó 1984, 192-198, i Triadó 2004, 42-43.

²⁶⁶³ Riera i Mora 1992-II, II, 63-72.

²⁶⁶⁴ Alcolea 1959-62, I, 49-65; Alcolea 1984, 187-195; Triadó 1984, 135-140, i Quílez 1994, 193-195.

²⁶⁶⁵ *Col·lecció* 1992, 118-120 (Ruiz); Quílez 1994, 196, i Triadó 2004, 43.

practicat a la di San Luca i a la francesa a Roma. Aquesta praxi funcionà molt bé en escultura i gravat i proporcionà artistes de primera a l'inici del segle XIX, més tardanament també en arquitectura, però no pas en pintura. En aquesta disciplina hi van concórrer alguns factors que no permeteren una brillant trajectòria cap al neoclassicisme, per exemple la mort prematura d'una generació d'artistes, abans esmentada, i la mediocritat del successor de Pere Pau Montaña, Francesc Rodríguez, com a màxim responsable de la pintura a l'Escola.

4.3. Els pintors pensionats a Roma

La influència de José Nicolás de Azara en la pintura catalana fou el resultat de la seva forta implicació com a defensor de la forma i l'estil de l'obra pictòrica d'Anton Rafael Mengs i del seu pensament estètic. En la Real Academia de San Fernando se seguí el dogmatisme ortodox establert pel pintor, el qual s'interessà per deixar fermes postuladors del seu estil entre els professors, com Mariano Salvador Maella i Francisco Bayeu. En aquesta estètica es veurà atrapat Francisco de Goya en els seus començaments artístics, al final del segle XVIII, però ràpidament demostrarà el seu desacord i una paleta molt diferent, mentre que la resta dels docents continuaren ancorats en postures que resultaren poc innovadores a principis del segle XIX.

L'aportació d'Azara en la pintura catalana fou la inductora de l'admiració acadèmica per l'obra de Mengs, per la de Rafael, Correggio i Ticià, entre altres, i pels vestigis de l'Antiguitat clàssica. Testimonialment fou documentada en les trameses de models italians efectuades per mediació del diplomàtic registrades en els *Llibres dels Acords* de la Junta de Comerç, i sobretot en la producció artística de Pere Pau Montaña i els seus deixebles que aplicaven les formes importades de Roma. Tot i així, tal com defensem al llarg d'aquest treball, s'han de transcendir aquestes trameses i analitzar la incidència de l'estètica descrita per Azara en la publicació de les *Obras de Mengs* (1780) i en les edicions dels seus clàssics i en els tractats d'estètica que va propugnar posteriorment, escrits que consolidaren i difongueren la seva postura del bon gust.

Així, tant els pensionats de la Junta de Comerç, enviats sota la tutela d'Azara, com la dels artistes que s'aventuraren a anar pel seu compte a Roma, junt amb l'intervencionisme de la Real Academia de San Fernando, propulsaren i mantingueren aquesta continuïtat estètica dins la praxi docent arreu del territori espanyol.

Canvi apreciable segons Francesc Quílez quan compara els retrats del regidor Nicolau Sibil·la (178-1799) i el del bisbe Eustaquio de Azara (1727-1797), aleshores abat del monestir de Sant Cugat (1784-1788). Quílez 1994, 197-198.

Abans de presentar aquests protagonistes de la pintura catalana, insistim a assenyalar que l'edició dels escrits de Mengs fou molt més innovadora com a guia orientadora cap al neoclassicisme que la pròpia paleta del pintor. La seva classicitat s'emmarcà dins un academicisme fugisser del barroc, també titllat de protoneoclassicisme, caracteritzat per l'elegància que més tard desenvoluparà Canova en escultura. Per tant, no cal adjudicar un nom definidor de la seva obra, però entenem l'admiració que li professaren Winckelmann i Azara. Segons el nostre criteri Mengs, que va morir el mateix any que Canova anà a Roma, era un artista que, si hagués viscut dues dècades més, estava encaminat a convertir-se en l'homònim pictòric de l'escultor venecià en l'estil que s'anomenà neoclassicisme.

Del grup de pintors que viatjaren a Roma, uns quants formaren part del seguici de Mengs i d'altres de Francisco Preciado, i tots ells foren col·laboradors de les activitats promotores del diplomàtic. Alguns d'aquests artistes tornaren a Espanya i fomentaren l'estètica que havien après com a professors de la Real Academia de San Fernando. Altres restaren amb Azara per formar part, més tard, del cos docent de la seva Acadèmia situada en el Palau d'Espanya. Així, aquest professorat serà l'encarregat d'expandir el concepte del «*bon gust*» a Catalunya a través dels pensionats per la Junta de Comerç, tant els que foren destinats a Madrid com els que anaren a Roma. Del col·lectiu de pintors espanyols i estrangers que circulaven habitualment per l'entorn més pròxim del cercle artístic d'Azara dels anys noranta figuraven Gabriel Durán, Giuseppe Cades, Giovanni Volpato, Carlos Espinosa, Manuel Napoli, Christoph Unterberger i Buenaventura Salesa. Dos dels deixebles de Mengs, Francisco Javier Ramos i Francesc Agustín, havien tornat a Espanya abans que fos fundada l'Acadèmia del diplomàtic.

L'aprenentatge proporcionat per Azara a aquests pensionats tenia determinats privilegis, com el fet de viure en una ciutat com Roma, que en si mateixa era una gran escola on podien trobar per tot arreu models on poder aprendre. Així mateix, gaudiren del seu patrimoni artístic i les seves col·leccions, en aquest cas la pictòrica els facilità bons models objecte de còpia, com també la seva biblioteca, la qual els garantia una font d'inspiració per als seus treballs.²⁶⁶⁶

El català Francesc Rodríguez, com la resta de pensionats, va poder familiaritzar-se amb les obres dels grans mestres del renaixement i estudiar els monuments que en el seu país només es coneixien a través dels gravats de llibres i estampes. A més, tingué la possibilitat de participar en els cercles artístics i en els debats més actuals i punyents, en els quals el nostre protector de les arts era un dels interlocutors més vàlids de l'estètica

²⁶⁶⁶ Consulteu l'admiració dels viatgers a Roma per la col·lecció i la biblioteca d'Azara a García Portugués 2004 i en el subcapítol dedicat als llibres de viatge a l'entorn d'Azara en la part II d'aquest treball.

del moment, i va poder ser presentat als millors artistes del moment, especialment als de l'Acadèmia francesa a Roma, amb els quals el diplomàtic mantingué una excel·lent relació.²⁶⁶⁷

José Nicolás de Azara es congratulà de la decisió de la Junta de Comerç de posar Francesc Rodríguez sota la seva direcció.²⁶⁶⁸ Assumí immediatament la seva responsabilitat de tutor i li oferí poder estudiar cada nit dibuix del natural en la classe que havia disposat en el Palau d'Espanya. També gaudí d'un pla d'estudis, acceptat per la Junta i compartit amb els seus companys catalans, que els alliberava de complir amb els estatuts de pensionat i els permetia dedicar tot el temps a perfeccionar-se en la seva disciplina.²⁶⁶⁹

Els enviaments²⁶⁷⁰ del pintor català són una prova del seu treball a Roma i de les visites i dels estudis realitzats pels diferents museus, galeries i col·leccions romanes. Per



219. F. Rodríguez, *Heliodor foragitat del temple* (c. 1791), basat en l'original de Rafael.

tant, s'ajustava al recorregut considerat obligatori per a tot artista i *dilettanti* que passava per la ciutat. El primer any d'estada, per disposició d'Azara, Francesc Rodríguez va trametre dues còpies dels originals de Rafael i dels Carracci.²⁶⁷¹

És molt probable que assistís a les classes de l'Accademia di San Luca a Roma, com els seus companys de pensió, els escultors Francesc Bover i Manuel Oliver. Però aquests darrers aconseguiren premis, un guardó que no obtingué el pintor català.

El director de l'Acadèmia Buenaventura Salesa demostrà ser, a més d'un bon dissenyador, un fidel seguidor del mètode protector d'Azara quan, emulant el

²⁶⁶⁷ L'aproximació fou determinant quan refugià en la seva ambaixada els francesos que fugien de la tensió originada per la mort el secretari de la delegació de la República francesa, Nicolás Jean Hugon de Bassville (1793). *Chracas*, núm. 1894 (23.2.1793), 14-20; Mor 1840, 15; Azara 1847, 7 i ss.; Muriel 1894, XXXII, 44; Rousseau 1913, 98; Alcázar 1936, 32; Corona 1945, 157-162; Andrieux, 1968, 198-201; Boyer 1969, 8-9; Sambricio 1973, 50; Sambricio 1975-I, 51; Sambricio 1975-II, 264-269; Ciavarella 1979, 78 i 80; Sambricio 1986, 269; Olacoea 1987, 74; Tejerina 1988, 602 n. 24; Sánchez Espinosa 2000, 28; García Sánchez J. 2002, 41, n. 13, i Moleón 2003, 286-7.

²⁶⁶⁸ Amb ell arribà pensionat l'escultor Francesc Bover. LAJ llibre núm. 12, 22/7/1790 i 19/8/1790, 287 i 304, 13/1/1791, 367 i 431. AEES, llig. 455, núm. 253, transcrit per Jordán 1995, doc. 120.

²⁶⁶⁹ AEES, llig. 455, núm. 254-5 i 249, transcrit per Jordán 1995, doc. 123 i 126, i García Portugués 2000-I, doc. 65 i 66, i parcialment per Riera i Mora 1994, 512-513, i Subirana 1998, 403. Tema al qual ens hem referit en el subcapítol dedicat a l'Acadèmia d'Azara en la part I d'aquest treball.

²⁶⁷⁰ «...cuidó de enviar copias de cuadros y esculturas existentes en la galería de Campidoglio, hechas por los pensionados Rodríguez y Bover, así como algunas figuras dibujadas en la Academia de Roma». LAJ 1791, 367 i 431 del 13 gener i 7 juliol. Enregistraments a Carreras 1957, 22, i Alcolea 1959-62, I, 92, no detallats a Subirana 1985, Ruiz Ortega (1986) 1999 i Riera i Mora 1994. Menció que deu obeir a una documentació perduda.

diplomàtic, suggerí a la Junta de Comerç que proporcionés als seus pensionats un treball on poder posar en pràctica el que havien après. La Junta accedí i els encarregà treure models clàssics per decorar i guarnir l'edifici de Llotja. El mes de novembre de 1795 els pensionats, agraïts, complien els seus deures i enviaven «*dos Quadros, Estatuas, y bajo relieve*».²⁶⁷²

Durant aquest període es produí el setge de la ciutat per part de les tropes franceses, i en conseqüència, els pensionats patiren estretors pecuniàries. Aquesta circumstància no va fer defallir Azara del seu criteri i decidí, davant els progressos obtinguts i per tal de què assolissin una bona formació, que els seus tutelats es quedessin durant més temps a Roma. La paralització de les activitats dels antiquaris i del mercat i el retard en el pagament de les pensions, que en molts casos eren insuficients, obligà alguns pensionats a dedicar-se a altres oficis.²⁶⁷³ Tot i les dificultats, l'Acadèmia continuà funcionant i Francesc Rodríguez, junt amb els escultors catalans, s'hi van estar fins a finalitzar les successives pròrrogues de la pensió. Tornaren a Barcelona l'any 1796.

En el Palau d'Espanya es trobaren amb artistes de diferents procedències institucionals i de totes les disciplines artístiques. Sobretot destacaren el col·lectiu d'arquitectes madrilenys i el de pintors de l'Escola gaditana.²⁶⁷⁴ Francesc Rodríguez, com els altres pensionats catalans, no gaudiren del favor d'Azara perquè no formaven part de l'òrbita dels seus preferits. Una prova d'aquesta diferència entre els millors alumnes i els que senzillament eren estudiants quedà reflectida en l'aquarel·la d'Isidro Velázquez,²⁶⁷⁵ en la qual figuren els pensionats que anaren de viatge a Ariccia registrats en la llegenda, quasi tots arquitectes, tot i que era una visita per admirar els frescos de Domenichino, un dels pintors recomanats per Azara com a objecte d'estudi i de còpia dins la pràctica acadèmica.

L'entrada de les tropes franceses el mes de febrer de 1798 i la proclamació de la República romana dispersà els últims pensionats. Respecte al col·lectiu de pintors, cal

²⁶⁷¹ Aquestes obres corresponen als originals d'*Heliodor foragitat del temple* de Rafael Sanzio de les Estances Vaticanes i a la *Magdalena penitent* d'Annibale Carracci de la Galeria Doria Pamphili. Vegeu Fontbona-Durá 1999, 75-76.

²⁶⁷² LAJ, llibre núm. 13, 17/1/1793; 7/2/1793; 18/9/1794; 8/1/1795; 19/11/1795; 23/11/1795, i 18/12/1795, 146, 155, 355, 385, 471, 474 i 480.

²⁶⁷³ Azara transmetia a Ramos les dificultats que tenien els artistes: passaven fam i es veien obligats a realitzar altres feines i a aprendre altres oficis no artístics per sobreviure. Vegeu la transcripció de les cartes a Contreras 1959, 23-26, IV, VI i VII, del 2/1/1792; 12/2/1794, 5/5/1794 i 15/7/1795.

Consulteu les maniobres d'Azara per procurar alimentació als seus pensionats a Corona 1945, 296-297, i Riera i Mora 1994, 651-652.

²⁶⁷⁴ Trobareu més informació sobre l'Escola de Cadis i els seus orígens a Orozo 1973, 23-31, i sobre els pensionats en arquitectura a Moleón 2003, i una síntesi del que representaren aquests col·lectius en el subcapítol dedicat a l'Acadèmia d'Azara en la part I d'aquest treball.

²⁶⁷⁵ Barcia 1906, 1161.

destacar la marxa cap Florència de Buenaventura Salesa i, immediatament després, cap a París acompanyant Azara. Un mes i mig més tard es dirigia a Espanya recomanat pel diplomàtic. Fou nomenat pintor de cambra (1799) i director de la classe de pintura de Real Academia de San Luis de Saragossa.²⁶⁷⁶ Per tant, és comprensible que Francesc Rodríguez trametés el títol d'acadèmic a l'acadèmia aragonesa (1819), atès que hi havia el seu antic director i professor a Roma, Buenaventura Salesa.²⁶⁷⁷

Els pintors Gabriel Durán i Carlos Espinosa restaren a Itàlia, encarregats de mantenir unida la colònia d'espanyols, junt amb artistes estrangers i italians d'aquesta i d'altres disciplines. Aquest ambient artístic continuarà vigent en el segle XIX, i acollirà el català Miquel Cabanyes. Tot i que aquest no conegué personalment el diplomàtic, sí que recollí el seu concepte de bon gust basat en l'Antiguitat clàssica afi a la formació que havia rebut a l'Escola de Barcelona.

A Espanya, la Real Academia de San Fernando seguirà dins el vessant ortodox de l'estètica mengsiana preservada i cultivada per aquests pensionats retornats de Roma.



220. F. Agustín,
*Davallament de
Crist* (d. 1790).

Per exemple, Francesc Agustín ocupà un lloc docent a l'Escola de Dibuix de Còrdova (1790) i seguí l'esperit d'una formació il·lustrada adquirint estàtues, bustos i caps de l'Acadèmia de San Fernando, estampes de Raffaello Morghen, i configurant una petita biblioteca. Les seves bones relacions amb l'Acadèmia de Madrid li proporcionaren el càrrec de director supernumerari de l'Escola de Barcelona (1799), però no arribà a la ciutat comtal, entretingut en la Cort madrilenya per atendre ordres reials.²⁶⁷⁸ Tot

i aquesta projecció d'Agustín, exemple del seguiment de les premisses d'Azara, l'opinió del nostre il·lustrat sobre aquest pintor no fou gaire bona, i el considerà un deixeble més de Mengs.²⁶⁷⁹

A Madrid també aconseguí càrrecs rellevants el pintor José Juan Camarón, com el de director de la Fàbrica Real de Porcelanas i ser nomenat per Manuel Godoy per dirigir la reproducció de dibuixos i gravats dels quadres de les col·leccions reials (1805).²⁶⁸⁰ Ens referim al pensionat que intercedí entre Azara i la Junta de Comerç per

²⁶⁷⁶ Olaechea 1965, t. II, 551, n. 65; Jordán 1998, 447, n. 50.

²⁶⁷⁷ Presentà *La mort d'Abel* (1819). Alcolea 1959-62, II, 155-158.

²⁶⁷⁸ Alcolea 1959-1962, II, 28; Marès 1964, 58 i 300; Sánchez Cantón 1965, 197; Jordán 1995, 259-265, i Jordán 1998, 447.

Segons F. J. Sánchez Cantón, en aquest període rebé l'Ordre reial de copiar els quadres de Murillo de la catedral de Sevilla, a més de viatjar a Cadis per reconèixer objectes artístics que portava el vaixell «*Mercuri*» capturat pel corsari espanyol «*El Poderoso*». Moria a Utrera el 25 d'octubre de 1801.

²⁶⁷⁹ BN mss.20089, carpeta 8, doc. 59. Carta d'Azara a Iriarte de 18/7/1800, transcrita per Jordán 1995, doc. 238, 731. Un pintor que exercí de professor de pintura, arribà a pintor de cambra (1800) i pretenia ser director de l'Escola de Barcelona.

²⁶⁸⁰ Rose 1981, 177.



221. F. J. Ramos, *Retrat d'Azara* (1784) (RAH), segons l'original d'A.R. Mengs (1774).

proporcionar models, sobretot dibuixos originals de Mengs, entre els anys 1779 i 1782.²⁶⁸¹

Francisco Javier Ramos fou el millor deixeble de Mengs segons Azara. Arribà a ser pintor de cambra de Carles III (1787), i exercí de professor en la classe de color (1794) de la Real Academia de San Fernando.²⁶⁸² Es tracta del pintor que havia decorat amb un elaborat programa iconogràfic els murals del despatx i el dormitori d'Azara en el Palau d'Espanya.²⁶⁸³

També fou el dissenyador de les pintures de Mengs que foren gravades per Domenico Cunego, entre les quals es mencionen l'*Al·legoria de sala dels Papirs* al Vaticà (1782) i el *Retrat del diplomàtic* (1781).²⁶⁸⁴ Aquest pintor, dedicat a la docència, influirà en els seus deixebles a Madrid i, per tant, en futurs pensionats catalans destinats a la capital. El 20 d'agost de 1796 Ramos presentà a l'aleshores secretari d'aquesta institució Isidoro Bosarte (1792-1807)²⁶⁸⁵ un informe crític sobre la decadència en l'ensenyament, exemple de l'estètica importada de Roma.²⁶⁸⁶

Els fruits esperats que havien de sorgir de l'Acadèmia d'Azara foren irrellevants en la renovació de la pintura, però conseqüents amb la línia dogmàtica seguida.²⁶⁸⁷ Davant d'aquesta sistemàtica en la reproducció i valoració de la pintura de Mengs, poc es podia esperar de genuí en l'obra del pensionat català Francesc Rodríguez. El mateix succeí amb Francesc Agustín, el qual tampoc repercutí en el desenvolupament del neoclassicisme en el nostre país, i, a més, fou un pintor que com hem vist abans no gaudí del reconeixement d'Azara.²⁶⁸⁸ No gaire diferent fou el paper exercit per Francisco Javier Ramos, en aquest cas un dels favorits del diplomàtic, el qual mantingué

²⁶⁸¹ Tema que hem tractat en el subcapítol dedicat a les adquisicions de models en la part II d'aquest treball. Consulteu les obres que realitzà durant la seva estada a Roma a Cánovas 1989, 175-176.

²⁶⁸² Contreras 1959, 17, i Jordán 1995, doc. 98 i 100.

²⁶⁸³ *Giornale* 1786, núm. 15, 15/4/1786, 113-4, vegeu la transcripció a l'apèndix documental núm. 31. L'èxit de les pintures fou comunicat per Azara a Floridablanca. Consulteu la transcripció a l'apèndix documental núm. 34.

Francisco Xavier Ramos assolí fama a través d'aquest encàrrec d'Azara, pel qual obtingué encàrrecs d'altres mecenes, com ara el *Ganimedes*, pintat per al príncep Iusepoff, o el retrat del «*Nobil Uomo il Sig.D. Domenico Cerunio Brigadiere degli Eserciti di S.M.Cattolica*». *Giornale* 1787, núm. 19, 12/5/1787, 143-4, i núm. 39, 29/9/1787, 303.

²⁶⁸⁴ Recentment ha sortit a subhasta aquesta còpia de l'original de Mengs realitzada per Ramos, adquirida per la Real Academia de la Historia de Madrid (2002). *Alcalá Subastas*, 3-4 de desembre 2002, núm. 27, informació proporcionada per la mateixa Real Academia. Un exemplar del gravat de D. Cunego es troba a la Biblioteca Nacional.

²⁶⁸⁵ Bédat 1974, llistat dels membres i càrrecs corresponents; Fernández-Sánchez 1988, 371-458.

²⁶⁸⁶ RASF 1-16/22, 20/8/1796, transcrit per Ruiz Ortega (1986) 1999, 432, doc. 312.

²⁶⁸⁷ Vegeu el testimoni sobre la mediocritat dels pensionats descrita per Moratín en el seu viatge, a García Portugués 2004 i en els subcapítols dedicats a Azara vist pels viatgers, en la part II d'aquest treball.

aquest academicisme mengsià sense deslliurar-se de ser un imitador amb poca capacitat innovadora, però sí que fou un bon professor. La influència de Buenaventura Salesa en la docència fou diferent. Instal·lat en l'Acadèmia de Saragossa, aportà unes bases prou dignes per fer florir la pintura²⁶⁸⁹ en la recentment creada Real Academia de San Luis. De les aules saragossanes sortí el pintor acadèmic d'Osca, Vicente Muñoz (1786-1856) qui, en honor al mecenes de les arts, copià el *Retrat d'Azara* de l'original de Mengs.²⁶⁹⁰

En general tots aquests pintors, inclòs el català Francesc Rodríguez, que arribà a ser director de l'Escola barcelonina, s'adheriren filosòficament al canvi i posaren les bases en l'ensenyament perquè l'estil evolucionés cap el neoclassicisme, no pas d'una manera contundent però sí prou significativa. Francesc Rodríguez destacà únicament com a retratista seguint l'estil de Mengs. Tot i tenir una mentalitat oberta, algunes vegades es mostrà contrari a algun avantguardisme, especialment davant d'una paleta tan lliure com la que va desenvolupar Salvador Mayol.

Així, la visió poc esperançadora de Leandro Fernández de Moratín sobre el mètode utilitzat en la formació dels pintors pensionats sota la direcció d'Azara es materialitzava anys més tard a Espanya. El literat va intuir que la docència no s'havia de limitar a la còpia controlada per un professor inestable com Giuseppe Cades, fidel a l'estètica d'Azara, de vegades excel·lent i de vegades desinteressat.²⁶⁹¹ D'altra banda, pintors com Jacques Louis David, Angelica Kauffmann i Pompeo Batoni no foren un referent vàlid en la docència de l'Acadèmia d'Azara i, per consegüent, tampoc pel pensionat català.

Tal com presagiava i constatà Moratín, els pintors sota la protecció d'Azara foren bastant dolents.²⁶⁹² El professorat estava més preocupat pel dibuix i el traç que per pintar. Mengs, mort l'any 1779, encara era per al diplomàtic el màxim exponent d'aquesta disciplina, a més de Giovanni Volpato i Giuseppe Cades,²⁶⁹³ més aviat dissenyadors de gravats que no pas pintors dins el seu cercle artístic.²⁶⁹⁴ D'altra banda, aquests deixebles tutelats per Azara tampoc es mostraren disposats a indagar per obtenir

²⁶⁸⁸ L'opinió d'Azara sobre Francesc Agustín fou bastant negativa respecte de la seva capacitat artística. Contreras 1959, carta I Azara a Ramos 7/5/1788.

²⁶⁸⁹ Creiem que al darrere hi havia el patrocini de l'edició aragonesa de Volpato i Morghen. Volpato-Morghen (1786) s.d.

²⁶⁹⁰ Aquesta obra fou comprada per la Diputació de Saragossa al Casino el 25 de juny de 1982 i està registrada en l'Inventari de Béns Artístic de la Diputació amb el núm. 2014. En la Biblioteca Universitària de Saragossa es conserva un gravat que probablement serví de model per a l'oli. Informació facilitada pel José Ignacio Calvo Ruata, doctor en història de l'art i cap de la Secció de Restauració dels Béns Mobles de la Diputació de Saragossa.

²⁶⁹¹ Moratín 1793-1797, 584.

²⁶⁹² Entre ells els gaditans i el català Francesc Rodríguez.

²⁶⁹³ Tot i així, Cades retratà Moratín. Vegeu la carta del literat a Melón del 30/7/96, transcrita per Andioc 1973, 211 i 212 n. 4. Andioc 1967, 156 recull la realització del retrat datat el novembre de 1795.

²⁶⁹⁴ Vegeu les pintures de Cades en el Palau d'Ariceia a Czére 1981, 153-175.

i assimilar tot el que els oferia una ciutat com Roma, totalment oberta a les seves necessitats per la mediació del diplomàtic i que els proporcionava una lliçó actualitzada i inspiradora per iniciar-se en una activitat creadora, com va fer Francisco de Goya aprofitant al màxim en el seu viatge a Itàlia.

A més, hem d'afegir que tot i l'admiració del diplomàtic per Mengs i tenir la seva pròpia acadèmia, Azara no fou rígid i facilità l'accés dels artistes espanyols a tallers i acadèmies privades del seu entorn cultural. Carlos Espinosa, per exemple, completà la seva formació en el taller privat de Pompeo Batoni, el pintor retratista que competí amb Mengs en l'àmbit europeu. Segons el nostre parer, això només succeïa quan el deixeble destacava, llavors el nostre protector de les arts actuava en conseqüència i proporcionava més eines a l'artista.²⁶⁹⁵

Així, podem afirmar que fou la mediocritat d'aquests artistes el que estacionà la seva paleta. El mateix Azara manifestà a Francisco Javier Ramos una queixa veient la poca habilitat dels pensionats de l'Escola de Cadis, segons la quals els gaditans només volien formar-se en pintura quan, de fet, com a molt només podien dedicar-se a l'escultura i el gravat.²⁶⁹⁶ La realitat fou que la majoria acabaren formant part del cos docent de les diferents escoles i acadèmies espanyoles.²⁶⁹⁷ Talment com Francesc Rodríguez, el qual, després d'haver adquirit una bona base a Roma, la fonamental per arribar a ser un bon pintor i evolucionar, solament accedia a ser un bon professor i més tard director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona (1827-1840), però no transcendí com a artista.

Tot i aquest nivell tan ajustat assolit per Rodríguez, a Barcelona foren molt celebrades les seves obres trameses des de Roma. El 4 de novembre de 1796, el baró de Maldà assenyalava en el *Calaix de Sastre* la seva admiració per les obres exposades en l'edifici de Llotja dels quatre pensionats per la Junta de Comerç.²⁶⁹⁸ De les escultures de Manuel Oliver i de Francesc Bover només esmentà les obres en fang i «*homes de guix de cos enter*», i de les estampes de Blai Ametller, «*làmines en quadros sense il·luminar, també primoroses les figures*», però sobre les pintures de Francesc Rodríguez²⁶⁹⁹ s'entretenia a identificar-les, una per una, i aportava un comentari qualificador de cadascuna: «*Divino Salvador Jesús de mig cos, ab vestidura natzarena, ensenyant als*

²⁶⁹⁵ Recordem que així ho va fer amb Damià Campeny.

²⁶⁹⁶ Contreras 1959, carta IX, 27, Azara-Ramos 13 abril 1796. Vegeu la trajectòria artística d'aquests pensionats a Banda 1984, 129-140; Jordán 1995, doc. 296, i Jordán 1998, 439.

²⁶⁹⁷ Orozco 1973, 19-28. Consulteu una síntesi del destí d'aquests pensionats en el subcapítol dedicat a l'Acadèmia d'Azara en la part I d'aquest treball.

²⁶⁹⁸ Amat 1769-1816, vol. VI, 4/11/1796, 157-158.

²⁶⁹⁹ Deduïm que són de Rodríguez, però existeix la possibilitat que hi hagi algunes de Pau Montaña, aleshores pensionat a Madrid. El text parla en general, tot i que els protagonistes són els artistes que acabaven de tornar dels seus destins.

hebreus, ab sos tres santíssims dits, lo misteri de la Santíssima Trinitat»; que «hermosa i atractiva la [testa] del Bon Jesús, no cansant-se hom de contemplar-se a aquell divino rostro blanc» i detallava els seus cabells castanys; «del Divino Redemptor assotat en la columna, i los ulls tan compassius, que movia los afectes d'hom a eternir-se»; «d'un sant Pere, que al fugir de la presó se li apareix Cristo ab la pesada creu al coll, i l'exclamació del sant apòstol»; d'un vell amb una considerable barba blanca, que recolzava el braç i plorava en veure «que semblava viu»; del «Ninyo Jesús en el pesebre, i que bonic i que hermós l'infant Jesús» per descriure la contemplació de la Mare de Déu, la presència d'algun pastor, el bou i la mula i més figures, i, finalment, incloïa la Judit vestida d'heroïna amb el sable i el cap tallat d'Holofernes «ab la mirada que fa la vista en la invocació del nom de l'Altíssim». El baró destacava d'aquesta manera el bon paper dels pensionats que, amb aquestes obres, demostraven el seu talent i aplicació i les posava a l'altura de les que duïen a terme els pintors estrangers.

Després de conèixer quin fou el pensament i la pràctica protectora d'Azara i les crítiques de Leandro Fernández de Moratín sobre la pintura que s'impartia en les classes de l'Academia del diplomàtic,²⁷⁰⁰ només podem afegir que les pintures de Rodríguez foren correctes dins el més estricte academicisme, però molt allunyades dels resultats que assoliren la pintura europea i sobretot l'espanyola amb la figura de Francisco de Goya en el període que ens ocupa.

4.4. La fidelitat del professorat de l'Escola de Llotja a l'estètica de Mengs

La producció del tinent director i més tard director de l'Escola de Barcelona, Pere Pau Montaña, especialment en grans empreses pictòriques, és la clau que ens permet conèixer quina fou la formació dels deixebles que passaren per les seves aules i taller. La seva praxi en general durà a l'encarcarament de l'academicisme a Catalunya, estil que perpetuaran els màxims responsables de la pintura i més endavant els futurs directors, Francesc Rodríguez (1827-1840) i Vicent Rodés (1840-1858). Tot i així, no s'ha de menystenir aquesta línia acadèmica impartida a la Llotja, perquè, com veurem, d'aquesta institució sorgiren artistes qualitativament bons, i es pot dir que fins i tot es produí un període d'esplendor en la pintura catalana. Circumstàncies imprevisibles malbarataren una possible renovació pictòrica per la marxa sense retorn d'artistes com a conseqüència de la Guerra del Francès i, sobretot, per la mort prematura d'alguns artistes que prometien. Aquestes dues causes afectaren directament el nostre desenvolupament pictòric. Per tant, la pintura catalana necessità una nova generació

²⁷⁰⁰ Tema on hem incidit en la part I i sobretot en la part II d'aquest treball.

d'artistes que la revitalitzés, els quals, un cop acabada la Guerra, s'orientaren cap a formulacions costumistes i romàntiques, i entroncaren amb la paleta de Francesc Pla, l'altra línia pictòrica paral·lela i present a Catalunya al marge del dogmatisme de l'Escola.



223. M. Illa, atribució de la pintura en el Saló del palau barceloní d'Erasme de Gònima.

Des de l'inici de l'Escola, Marià Illa (1748-1810) figurava dins el cos de professorat en pintura.²⁷⁰¹ Com Pere Pau Montaña també fou un dels primers ajudants de Pasqual Pere Moles (1777). De l'obra d'Illa coneixem el *Retrat de l'Intendent Juan Felipe de Castaños y Urioste*, una còpia de l'original de Mengs (1787),²⁷⁰² el retrat de l'*Intendent Juan Miguel de Indart y Galañena* (c. 1789) i la tela de *Sant Joaquim i santa Anna ensenyant a la Verge*. També comparteix l'autoria, junt amb Josep Bernat Flaugier, de les pintures de la residència barcelonina d'Erasme de Gònima.²⁷⁰³

Així mateix, formà part de la docència l'acadèmic de mèrit per la Real Academia de San Fernando, Tomàs Solanes (c. 1760-1809), abans de finalitzar els anys vuitanta i després d'haver estat pensionat per la Junta de Comerç a Madrid sota la direcció de Mariano Salvador Maella. Solanes assolí el càrrec de tinent director de l'Escola l'any 1788. El *Llibre dels Acords* l'esmenta com un dels artistes que s'emportaven llibres al seu taller, un fet que només podia fer un professor, tal com «*se practica en las R. Academias*».²⁷⁰⁴ L'Escola va rebre alguns dibuixos que foren exhibits per estimular l'estudi dels alumnes, entre els quals s'indicava una *Verge amb sant Josep i el Nen acompanyats per dos angelets*.²⁷⁰⁵ A aquest artista només se li atribueixen dues obres que concretament segueixen les pautes mengsianes: una còpia del *Sant Sebastià* de Guido Reni (c. 1780-1784) i la *Sagrada Família amb un àngel* (c. 1782); probablement corresponen al treball que realitzà a Madrid sota el mestratge del pintor Maella.²⁷⁰⁶

A través del greuge presentat l'any 1782 pel Col·legi de Pintors en el Jutjat ordinari de la ciutat, pel qual s'acusava uns quants deixebles de l'Escola d'haver exercit

²⁷⁰¹ Aquest professor de l'Escola deixà de prestar els seus serveis a l'Escola l'octubre de 1783 per motius de salut, i l'any 1801 demanava a la Junta que el reincorporessin en la primera vacant. Alcolea 1959-62, I, 85.

²⁷⁰² Pere Pau Montaña retratava l'intendent Manuel de Terán, baró de la Linde (1787). Fontbona-Durá 1999, 65.

²⁷⁰³ Camón-Morales-Valdivieso 1984, 222; Fontbona-Durá 1999, 45-46, i Triadó 2001, 130. Se li atribueixen les pintures de *Sant Raimond de Peñafort* del convent de Santa Caterina de Barcelona. També d'altres en la residència del fabricant d'indianes Erasme de Gònima. Subirana-Triadó 2001, 148.

²⁷⁰⁴ LAJ, llibre núm. 11, 13/10/1788 i 20/10/1788, 528.

²⁷⁰⁵ Sol·licità des del 18 d'octubre de 1781 un ajut econòmic i pròrrogues de la seva pensió i feia aquest enviament l'any següent. Informació proporcionada per Alcolea 1959-62, I, 90 que no hem pogut contrastar perquè no hem trobat el document.

com a pintors sense estar-hi col·legiats, coneixem el nom de dos dels deixebles que destacaven en pintura sota la direcció de Pere Pau Montaña: Francesc Rodríguez i Francesc Vidal (c. 1760-d. 1821). Tots dos havien participat en l'elaboració dels escuts d'armes que foren col·locats en l'enterrament del governador de Barcelona i tinent general Félix Bruch.²⁷⁰⁷ Un altre pintor deixeble de Montaña que figura en aquest incident fou Joan Pau Vélez, del qual tenim poques notícies, però sabem que fou reclamat pel bisbe d'Urgell per treballar en la seu d'aquesta població.²⁷⁰⁸

Els noms dels ajudants i futurs professors de l'Escola sorgiren d'aquest alumnat format sota les premisses marcades per la Real Academia de San Fernando i, per tant, de les pautes estètiques descrites per Azara en les *Obras de Mengs* (1780). La mort del director de l'Escola, el gravador Pasqual Pere Moles (1797), significà que l'estament docent es bellugà per suplir-ne la vacant. L'acadèmic de mèrit i tinent director de l'Escola, Pere Pau Montaña,²⁷⁰⁹ optà a la plaça de director,²⁷¹⁰ i Tomàs Solanes i el pintor Josep Casas²⁷¹¹ sol·licitaren el lloc de Montaña que quedava lliure. Finalment, el pensionat Francesc Rodríguez, acabat d'arribar de Roma, fou nomenat tinent director de pintura.²⁷¹²

Davant el gran nombre d'alumnes matriculats i la bona marxa de l'Escola, l'any 1798 la Junta va resoldre ampliar la plantilla amb dos nous assistents de tinent directors. Els elegits foren Joan Giralt (1772-c. 1814) i Josep Arrau i Estrada (1774-1817),²⁷¹³ dos pintors que sobresortien en les classes per la seva dedicació. De Giralt es

²⁷⁰⁶ Alcolea 1959-62, I, 90, i Fontbona-Durà 1999, 79.

²⁷⁰⁷ Altres noms menys coneguts també hi figuren, com ara Joan Pau Vélez i Bonaventura Miraquelo, i el daurador Miquel Petit. LAJ llibre núm. 9, 25/10/1782, 159. Alcolea 1959-62, I, 62.

Més tard demanen poder exposar els seus quadres a la Llotja com a deixebles de pintura i sense especificar-ne el tema. LAJ llibre núm. 10, 27/10/1785, 394.

Concursaren en diverses ocasions. El premi de la pensió a Roma fou per al guanyador Francesc Rodríguez amb el tema *Penteu és assassinat a la festa de Bacus* (1789). LAJ, llibre núm. 11, 21/8/1787, 304-305, i núm. 12, 30/4/1789, 47. En l'inventari de 1847 fou enregistrada l'obra com *El triomf de Bacus*, Fontbona-Durà 1999, 75.

²⁷⁰⁸ LAJ llibre núm. 12, 8/1/1789, 2. Alcolea 1959-62, II, 189-190. Un pintor, com molts altres que requereixen el seu estudi i fer un seguiment de la seva aportació artística a Catalunya.

²⁷⁰⁹ Garín 1945, 147-148. Montaña es presentà el 22/10/1799 a la prova d'examen de la Real Academia de San Fernando amb *La fugida a Egipte* per optar a acadèmic de mèrit d'aquesta institució. Consulteu Azcárete-Durà-Rivera 1988, núm. 2244.

²⁷¹⁰ Francesc Agustín també demanà la plaça de director supernumerari de l'Escola de Barcelona (1799), títol que li fou atorgat per recomanació de Bernardo de Iriarte, aleshores viceprotector de la Real Academia de San Fernando. No obstant això el pintor, entretingut a Madrid, complia les ordres reials, més tard moria, i el director en funcions Montaña no trobà cap impediment per exercir-ne plenament el càrrec (1801). Alcolea 1959-1962, II, 28 i 82-85; Marès 1964, 58 i 300; Jordán 1995, 259-265, i Jordán 1998, 447.

²⁷¹¹ Aquest pintor surt en nombroses ocasions en la documentació que formava part del cos docent, però no tenim cap dada concreta de la seva trajectòria artística, per tant és un altre exemple que mostra la necessitat de fer una investigació sobre aquests pintors de finals del segle XVIII.

²⁷¹² LAJ, llibre núm. 14, 31/10/1797, 303.

²⁷¹³ Segons l'acord de la Junta barcelonina en la sessió del 3 de desembre de 1798. Alcolea 1959-62, I, 82-83, i Riera i Mora 1994, 36.

conserven en la pinacoteca de la Llotja els retrats dels dos primers directors de l'Escola: una còpia del de Pasqual Pere Moles de l'original de Vicente López (1797) i el del seu sogre, Pere Pau Montaña.²⁷¹⁴ Josep Arrau i Estrada provenia del Col·legi de Pintors (1742) i era mestre amb botiga (1779).²⁷¹⁵ En l'Escola havia guanyat diversos premis amb la còpia de figures d'estampes i de model de guix, i el premi extraordinari de model de disseny, entre els anys 1787 al 1791.²⁷¹⁶ Montaña el requerí com a col·laborador en els seus programes pictòrics, i fou l'autor dels episodis del Quixot de l'edifici de la Duana (c. 1790).²⁷¹⁷ Aquest és un exemple d'un artista agremiat amb taller, però que cercava els avantatges de ser acadèmic, motiu suficient per matricular-se a les classes de l'Escola barcelonina. Tot i així, arribarà a ser més famós el seu fill, Josep Arrau i Barba, com a pintor retratista, científic i literat.

Francesc Vidal, un altre deixeble de l'Escola, passà a ser tinent director l'any 1787, després d'haver guanyat el 1785 una gratificació pecuniària i d'estampes per la millor obra d'invenció, que representava un Sant Sopar.²⁷¹⁸ No obstant això, la seva obra més rellevant fou l'*Oferiment de dos bessons nonats a Júpiter* (1783) per celebrar el naixement dels fills bessons de Carles IV.²⁷¹⁹

Des de l'inici de l'Escola, el pintor Francesc Lisoro (?-c.1814) fou ajudant en la correcció de treballs, i rebé la gratificació de la propietat del càrrec l'any 1780. Després d'haver exercit de professor durant més de vint-i-tres anys, arribà a ser subdirector de l'Escola (1801), títol que li fou atorgat quan es produí l'ocupació de l'Escola per part del govern intrús.²⁷²⁰

Gaietà Pont (?-d. 1853), un altre deixeble de Montaña, es distingí per les gratificacions i els premis rebuts pels seus dissenys en la classe de model del natural des de l'any 1791. Fou tinent director sense sou (1803) i s'autoproclamà tinent director supernumerari a partir de l'any 1807, adjudicació estatutària que fou rebutjada des de

²⁷¹⁴ Fontbona-Durá 1999, 44-45.

²⁷¹⁵ Presentà *l'Oració en l'Hort* per incorporar-se en el Gremi de Pintors (1743). Un inventari *post-mortem* detallava diversos lligalls amb estampes de temes religiosos, caps, mans i altes figures i dibuixos, 43 paisatges, 86 temes religiosos, i 22 retrats, entre els quals constaven els següents: el del rei Ferran VI i la seva esposa, de Carles III, del marquès de la Mina, del comte d'Aranda i d'altres, segons Alcolea 1959-62, II, 22.

²⁷¹⁶ Alcolea 1959-62, II, 24-25.

²⁷¹⁷ Quílez 2000, 22-33; Triadó 2001, 140. L'atribució d'aquestes pintures es planteja partint de la seva comparació amb les pintures de la Casa Alegre de la Sagrera a Terrassa (1807). Quílez 1998-1999, 214.

²⁷¹⁸ LAJ llibre núm. 10, 15/3/1784, i 21/10/1785, 39 i 184. Alcolea 1959-62, II, 107. El segon premi fou per a Francesc Rodríguez.

²⁷¹⁹ Alcolea 1959-62, II, 190-192; Fontbona-Durá 1999, 81, i Subirana-Triadó 2001, 132.

²⁷²⁰ LAJ llibre núm. 6, 1/11/1776, 26/5/1777, 294; núm. 12, 26/6/1789, 109; núm. 20, 11/1803 i 27/12/1803, 268 i 306. Alcolea 1959-62, II, 102. D'aquest artista professor no en tenim gaire dades. Potser foren seves algunes de les obres encara anònimes conservades en la RACBASJ i registrades en el catàleg. Consulteu Fontbona-Durá 1999.

Madrid aquell mateix any. Quan finalitzà l'ocupació francesa, fou nomenat ajudant titular (1814)²⁷²¹ i professor de dibuix de figures en l'Escola.

Un altre ajudant titular fou Benet Calls (c. 1774-1833). Exercí de professor junt amb Gaietà Pont i Francesc Vidal després de la Guerra.²⁷²² En aquest període d'aprenentatge fou premiat per un *Gladiador moribund* (1793) i pel tema *David i Abisai entren a la tenda de Saül* (1797).²⁷²³

Tots aquests deixebles de l'Escola de Barcelona i de les classes taller de Montaña, la majoria ajudants dels professors titulars al final del segle, exerciren el seu paper de docent fidels a l'estètica mengsiana en el segle XIX.



224. P. Rigalt, *Diana descansant* (1799).

Els inicis formatius de Pau Rigalt i Fargas, un altre dels futurs professors, se situen en l'Escola, d'acord amb els diversos premis que li concediren en les classes de figures d'estampa entre els anys 1794 i 1795.²⁷²⁴ D'aquest període es conserva en la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi una *Diana descansant* (1799),²⁷²⁵ de la qual destaca el seu tractament bucòlic del bosc i la seva tendència cap a l'estil romàntic. L'originalitat de l'obra no permet catalogar Rigalt d'acadèmic, tot i que la corporeïtat de la figura femenina s'acosta al volum procedent d'un model escultòric de l'Antiguitat clàssica, per tant, formaria part d'una reinterpretació neoclàssica. És un dels artistes classificats de deixeble de Josep Bernat Flaugier, però no hem trobat cap dada concreta que ho testimonii, per tant, discrepem dels estudis que ho accepten. El cavalcament de dates en la localització de Flaugier a París entre els anys 1797 i 1799, quan Rigalt signà i datà la *Diana* el 1799, corrobora el nostre dubte.²⁷²⁶ Així mateix, el paisatgista és assenyalat com a col·laborador en els programes pictòrics de Pere Pau Montaña,²⁷²⁷ si afegim que a partir del 1800 desenvolupà la seva trajectòria artística a Madrid, això dificulta la seva

²⁷²¹ Consulteu els seus inicis i els nomenaments a Alcolea 1959-62, II, 144-145, i Riera i Mora 1994, 171-172.

²⁷²² LAJ llibre núm. 26, 18/7/1813, 22/8/1814 i 25/8/1814, 31-33, 67 i 69. Riera i Mora 1994, 171-172.

²⁷²³ LAJ llibre núm. 13, 2/9/1793, 239-240; llibre núm. 14, 31/10/1797, 307. Alcolea 1959-62, 43; Riera i Mora 1994, 153; Fontbona-Durà 1999, 30, i Subirana-Triadó 2001, 128.

²⁷²⁴ Alcolea 1959-62, II, 153.

²⁷²⁵ La historiografia l'esmenta com una Venus, consulteu Fontbona-Durà 1999, 72-73.

²⁷²⁶ Carrera 157, 34; Alcolea 1959-62, II, 153; Garrut 1974, 55; Triadó 1984, 264, i Subirana-Triadó 2001, 146.

²⁷²⁷ Quílez 1998-1999, 212-213. Rigalt és assenyalat dins la cohort de Pere Pau Montaña en els treballs de decoració pictòrica en la Duana de Barcelona.

vinculació amb el pintor francès. A més durant l'ocupació francesa no restà a l'Escola junt amb Flaugier, sinó que es retirà a Sitges.²⁷²⁸

Recentment, hem localitzat posats en venda dos olis atribuïts a Josep Bernat Flaugier amb el tema *Rinaldo aturant el suïcidi d'Armida* i *Els amors de Rinaldo i Armida* (c. 1799).²⁷²⁹ Dues obres de les quals n'hauríem d'investigar la procedència per acabar de determinar l'autor de les pintures. Alguns aspectes formals, com ara el paisatge del darrere de l'escena principal, ens apropen a la pintura de Pau Rigalt, així com la gamma de colors i la corporeïtat escultòrica de l'Armida, molt diferent de la paleta i formes de Flaugier.²⁷³⁰



225 i 226. P. Rigalt, *Dues escenes de Rinaldo i Armida* (c. 1799) atribuïdes a J. B. Flaugier. (Galeria d'Art Gothslund).

L'any 1791, Bonaventura Planella guanyava el tercer premi de la classe de model de disseny. No en tenim més informació fins als seus dibuixos per a la Màscara Real (1802). Guanyà el concurs a premis generals de 1803 amb el *Mercuri* i *La Junta de Comerç davant Júpiter i Juno*. L'any següent, obtenia la plaça de substitut de tinent director dins el cos del professorat amb les mateixes condicions que els pintors Benet



227, 228, 229 i 230. B. Planella, Júpiter de l'*Al·legoria de la Junta de Comerç* (1803) i J. B. Flaugier, sant Josep de l'*Adoració dels Pastors* (1808). (RACBASJ)

Call, Gaietà Pont i Jacint Coromina (1804).²⁷³¹ L'obra de Planella és un exemple del resultat de la paleta d'un deixeble de l'Escola que s'ha inserit plenament en la fredor neoclàssica sorgida del rigor acadèmic.

²⁷²⁸ *Boletín Enciclopédico* 1846-1847, 1, secció biogràfica per Josep Oriol y Bernardet, 9.

²⁷²⁹ Relat idealitzat de la primera creuada, poema èpic titulat la *Gerusalemme liberata* (1851) de Torquato Tasso (1544-1595.)

²⁷³⁰ *Rinaldo aturant el suïcidi d'Armida*, (oli/tela 134 x 79,5 cm) i *Els amors de Rinaldo i Armida* (oli/tela 134 x 79,5 cm.) en la Galeria d'Art Gothslund, Barcelona (2006).

²⁷³¹ *Continuación* 1803, 20; Benet 1958-I, 268; Alcolea 1959-62, II, 141-142; Triadó 1984, 211; Riera i Mora 1994, 164; Quílez 1995, 193; Subirana-Triadó 2001, 147; Fontbona-Durá 1999, 66-67.

Els ajudants de professor Bonaventura Planella, Benet Calls, Gaietà Pont, junt amb Jacint Coromina, fill del gravador Josep Coromina, protagonitzaren un incident jeràrquic dins els cos docent en autoproclamar-se tinent directors. La Junta de Comerç rebutjà les seves peticions de millora en les aules, i deixà molt clara la seva condició: «no son tenientes supernumerarios, como lo intentan persuadir, si solo ayudantes de Teniente Director, sin sueldo». Por aquest document coneixem les funcions docents d'aquests pintors ajudants. BC: AJC, caixa 204, llig. CXLIX,1, doc. 25 del 10/12/1807.

El Júpiter de l'Al·legoria de Planella és una còpia quasi exacta del sant Josep de *l'Adoració dels pastors* (1808) de Josep Bernat Flaugier, així, aquest déu, talment com el sant, partien del sant Josep de *l'Adoració dels pastors* de Mengs de l'any 1770 conservat en el Museu del Prado. Així mateix, és molt probable que tots aquests exemples s'inspiraren en un model de Júpiter de l'Antiguitat clàssica. Sense entrar en la composició del tema, el sant Josep de *l'Adoració dels pastors* (1774) de l'obra atribuïda a Josep Cantallops i recentment a Carlo Ratti, conservada en el Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, té els mateixos trets facials, per tant, podria ser novament l'original de Mengs el model en què s'emmirallaren tots aquests pintors. Aquest és un exemple de la pràctica acadèmica d'utilitzar els mateixos models. Alhora planteja el nostre dubte segons el qual Planella era deixeble de Flaugier o no ho era, més aviat el considerem un dels seus col·laboradors i que, a causa de les circumstàncies polítiques que estaven a punt d'esdevenir-se, s'accentuà encara més la seva mútua relació.²⁷³²



231. B. Planella, frag. pictòric de la sala de la casa dels Castellarnau a Tarragona, segle XIX.

A Bonaventura Planella li atribuïm les al·legories dels quatre elements: foc, aire, aigua i terra, en els vèrtexs del sostre de la sala adjacent al saló noble del palau tarragoní dels Castellarnau. Els aspectes formals fan viable la seva participació com a col·laborador de l'artista principal, a qui presumptament se li encarregà el fresc del saló principal.



232. J. B. Flaugier, detall del fresc en el saló de la casa dels Castellarnau a Tarragona, s. XVIII-XIX.

Si les pintures del palau de Castellarnau corresponguessin a Flaugier, això també seria un exemple de la repetició de formes decoratives aplicades en els programes pictòrics que es perpetuaren fins ben entrat el segle XIX, utilitzades per Pere Pau Montaña i Francesc Pla «*el Vigatà*». Els quatre continents representats són els protagonistes de l'encimbellament comercial del propietari de la casa, junt amb escenes històriques i al·legòriques presents amb la finalitat de vanagloriar-lo. Per tant, hem de tenir present el treball desenvolupat per Pere Pau Montaña a Reus, sota el patrocini de la família Bofarull, i les nombroses mostres deixades en la capital del Baix Camp, com una possible alternativa a l'autoria tarragonina. Entre els seu treballs, s'esmenten la

²⁷³² Consulteu l'estudi a Quílez 1995, 268, i les imatges en el catàleg Fontbona-Durá 1999, 43 i 66.

decoració pictòrica del Palau Bofarull, del Teatre de les Comèdies, de l'ermita de la Misericòrdia i de l'Hospital, entre altres.²⁷³³

En els programes de Montaña sempre hi trobem la petja d'altres artistes, a voltes perquè en foren col·laboradors i d'altres perquè deixà l'obra inacabada. D'això en són testimoni dues de les quatre teles que guarneixen el saló noble del Palau Bofarull, realitzades després de l'any 1803. Per exemple, la pintura de *Sosostris al temple de Vulcà*, atribuïda a Bonaventura Planella, repeteix el tema i la composició que el taller de Pere Pau Montaña realitzà per a la Duana, treball en el qual també va intervenir Planella.²⁷³⁴

El nostre propòsit és deixar apuntades aquestes col·laboracions de Planella amb Montaña i Flaugier, primer com a tema pendent que convindria que fos continuat en futures investigacions per tal d'ampliar la visió historiogràfica que assenyala Planella sempre com a deixeble del pintor francès²⁷³⁵ i, segon, constatem que el pintor i escenògraf treballà pel taller de Montaña, i que prèviament havia estat deixeble de l'Escola.

En l'Escola, el fill del màxim responsable de la pintura, Pau Montaña i Cantó (1775-1801), guanyava el premi general de pintura de 1793, i l'any següent el seu pare demanava a la Junta una pensió per enviar-lo a Madrid sota la direcció de Mariano Salvador Maella, com a retribució dels seus serveis prestats durant anys com a tinent director.²⁷³⁶ Aquesta gràcia li fou concedida perquè la Junta considerà que contribuiria a millorar l'ensenyament per les bones disposicions del jove Pau.²⁷³⁷ També s'atorgà a Pere Pau Montaña el permís per anar dos mesos a la capital per assistir a l'acte del seu nomenament d'acadèmic de mèrit i el del seu fill d'acadèmic supernumerari, l'any 1799.²⁷³⁸

El cos de tinent directors en actiu en la disciplina de pintura al tombant del segle estava format per Joan Giralt, Josep Arrau,²⁷³⁹ Francesc Rodríguez, Francesc Lisoro (només en funcions), Francesc Vidal i Salvador Molet (1773-1836), en

²⁷³³ El treball desenvolupat per Pere Pau Montaña a Reus el trobareu en l'estudi de Quílez 1998-1999, 208.

²⁷³⁴ La família Bofarull sol·licità al director de l'Acadèmia de Girona, Francesc Roca, que finalitzés l'obra inacabada de Montaña. Com que no prosperà aquesta col·laboració, finalment se li encarregà a Flaugier. Sembla ser que prèviament havia estat rebutjat l'ofertament de Flaugier per ser contractat en els treballs del Palau Bofarull. Quílez 1998-1999, 209-210.

²⁷³⁵ Carrera 1957, 50; Marès 1956-II, 8; Quílez 1998-1999, 209-217, i Subirana 2001, 146 i 167.

²⁷³⁶ LAJ, llibre núm. 13, 14/7/1794, 343.

²⁷³⁷ LAJ llibre núm. 13, de 14, 18 i 19/9/1794, 353-355.

²⁷³⁸ LAJ llibre núm. 16, 14/11/1799, 230. Alcolea 1959-62, I, 84 i *Historia* 1994, 204.

²⁷³⁹ LAJ llibre núm. 15, 3/9/1798, 248 és nomenat tinent director interí de l'Escola i en LAJ, llibre núm. 20, 17/3/1803, 76 és equiparat a la resta de tinent directors de l'Escola, amb el dret de torn de vot i la resta de distincions. Alcolea 1959-62, II, 24.

l'especialitat de flors.²⁷⁴⁰ Pere Pau Montaña, el director, i Francesc Agustín com a director supernumari en qualitat d'interí. Benet Calls, Gaietà Pont, Pau Rigalt i Bonaventura Planella eren ajudants i col·laboradors del director de l'Escola i del seu taller, i més endavant formarien part del professorat titular. D'aquí prové la factura tan diferent que es constata en moltes de les obres dirigides per Montaña, com ara les voltes de l'edifici de Llotja (1787); les escenes del Quixot i les al·legories mitològiques pintades en els salons de la Duana, avui Govern Civil (1790); les quatre teles per a l'església de Santa Maria de Mataró (1793);²⁷⁴¹ les pintures del saló Bofarull a Reus (1798)²⁷⁴² i les del Palau Palmerola, recentment restaurades i actualment en estudi. Posteriorment, l'any 1803, Josep Casas i Carles Ardit assoliren el títol de tinent director amb limitacions.²⁷⁴³

Una de les pintures més famoses dins la historiografia de Pere Pau Montaña foren *La Pietat* i *La Deposició del Cos de Crist* de la capella del Sagrament en l'església de la Mercè. L'estil respon al que es feia en la Real Academia de San Fernando per influència del pintor Anton Raphael Mengs²⁷⁴⁴ i connecta clarament amb els models classicistes de l'Escola bolonyesa dels germans Carracci.²⁷⁴⁵ S'aprecia una contenció de formes i tant el braç caigut com el cap vençut recorden els models de l'Antiguitat clàssica ja esmentats en relació amb les pietats de Juan Adán. Les composicions de Montaña contrasten amb els treballs realitzats pels pintors del gremi, atès que fugí del patiment barroc que dominava la temàtica religiosa.

Pere Pau Montaña fou el director de tots els projectes que es realitzaren per a l'acte de benvinguda a Carles IV i el seu seguici per celebrar el doble matrimoni entre Ferran, príncep d'Astúries, i Maria Antònia de Nàpols, i el de la infanta Maria Isabel amb l'hereu del tron napolità, Francesco Genaro, l'any 1802. El programa fou plasmat en una *Relació*, en la qual s'inclogueren les obres decoratives encarregades per a aquest

²⁷⁴⁰ Marià Illa estava de baixa per malaltia (1783). Alcolea 1959-62, I, 85. Tomàs Solanas fou destituït per problemes disciplinaris. LAJ llibre núm. 13, 2/5/1793, 196.

²⁷⁴¹ L'any 1936 se salvaren tres teles. La quarta és una reproducció del pintor Jordi Arenas. El baró de Maldá fa una ressenya del quadre que estava pintant Montaña per a l'església parroquial de Mataró, en el qual representava sant Cugat predicant en la vila on figuren les dues santes màrtirs i patrones, Juliana i Semproniana. Amat 1769-1816, vol. VI, 19/6/1796, 103.

²⁷⁴² Quílez 1998-9, i Triado-Subirana 2001, 140.

²⁷⁴³ Alcolea 1959-62, 86.

²⁷⁴⁴ Mengs pintà la *Deposició de Crist* per a Carles III, quadre que fou col·locat en el seu dormitori. Aquesta obra fou traduïda per Buenaventura Salesa i gravada per Giovanni Volpato en els anys vuitanta. Consulteu el catàleg de Marini 1988, 158, núm. il. 286.

²⁷⁴⁵ Aquestes obres es coneixien a través del gravat: el model de la Pietat, que havia utilitzat l'escultor Juan Adán per a les seves pietats, entre les quals hi ha la de la Seu lleidatana. Aquest tema i relacions entre les obres els hem tractat en el subcapítol dedicat a l'escultura a Catalunya en aquesta part III. Relació d'origen italià que també establí Garrut 1974, 44; Triadó 1984, 255-256; Subirana-Triadó 2001, 136; Triadó 2003, 141, i vam publicar a García Portugués 2003, 629-650.

acte: quadres, gravats, dibuixos, escultures i arquitectures efímeres.²⁷⁴⁶ Totes aquestes manifestacions artístiques al llarg d'aquest treball han estat mencionades entre les obres aportades per Azara i les proporcionades pels pensionats catalans sota la seva tutela. Els models es basaven en pintures italianes preferentment de Guido Reni, Dominichino, Guercino, l'Escola bolonyesa dels germans Carracci i els seus seguidors, com ara el pintor Giovanni Lanfranco com a capdavanters; en escultura, es basaven en les obres de Camilo Rusconi i Miquel Àngel, entre altres.

Es van dur a terme tot un conjunt de decoracions complementàries i temporals dirigides a commemorar la protecció reial, que incloïen la presència de déus, deesses i al·legories mitològiques, aixecades en la plaça Palau. Es construï un pont per unir el Palau amb la Duana, així com fonts, monuments, temples, arcades, la il·luminació dels edificis i les carrosses creades a aquest efecte. Tots els preparatius foren seguits de molt a prop des de Madrid. Barcelona fou triada per la reina Maria Lluïsa com el lloc més apropiat per acollir les dues famílies reials d'Espanya i Nàpols. El 27 de febrer de 1802, el primer secretari d'Estat Pedro Ceballos envià un comunicat a l'Ajuntament en el qual manifestava la seva intenció de fer un viatge el mes de setembre per comprovar com estaven els preparatius. Prèviament, el 5 de juliol de 1802, per complir i seguir tot el procés d'execució del projecte s'havia creat una comissió nomenada per la Junta.²⁷⁴⁷ La Llotja, la Duana i el Palau es convertiren en el centre polític i econòmic de la ciutat, i, durant uns quants mesos, Barcelona fou el nucli de la vida política, diplomàtica i social d'Espanya.²⁷⁴⁸

La participació dels deixebles de pintura de Montaña, Miquel Cabanyes, Gaietà Pons i Benet Calls quedà registrada el 21 d'agost d'aquell any amb motiu dels pagaments que van rebre per pintar dues voltes en l'edifici de Llotja: la primera en la sala immediata al saló amb sortida a la terrassa, i la segona en la sala de dibuix. El 7 de setembre era esmentat Josep Casas i Benet Calls pels seus celatges en el gabinet de l'Escola i per una obra en la sala de nàutica. El pintor i director de l'Escola d'Olot, Joan Carles Panyó, també col·laborà en la decoració dels frisos d'aquesta sala i de l'anomenada el *Vaixell*, i en l'elaboració d'alguns dels obeliscos que van fer servir per il·luminar la terrassa de l'edifici.²⁷⁴⁹

²⁷⁴⁶ Cid 1948, 425-426; Pérez Samper 1973, 108-132; Garrut 1974, 45-47, i Subirana-Triadó 2001, 138.

²⁷⁴⁷ Projecte en el qual participaren nombrosos artistes i artesans. Montaña fou ajudat per Tomás Soler Ferrer, l'arquitecte de la Llotja, Cayetano Falt, el maquinista de la Junta que s'encarregà dels ferratges, i Pablo Mora, fuster de l'obra. Vegeu quins foren els membres d'aquesta comissió a LAJ llibre núm. 19, 5/7/1802. Cid 1948, 425-426.

²⁷⁴⁸ Consulteu les transformacions en la ciutat a Pérez Samper 1973, 108-132, i el programa pictòric a Garrut 1974, 45-47, i Subirana-Triadó 2001, 138.

²⁷⁴⁹ Vayreda 1933, 33 i ss.; Cid 1948,456; Alcolea 1959-62, 132, i Grabolosa 1976, 48 i 132.

Aquest mateix any s'havia convocat un concurs de pintura premiat amb pensió. El tema demanat fou *L'adoració del vedell d'or*. El guanyador fou Miquel Cabanyes i s'atorgà un accèssit a Francesc Lacoma i Sans, un alumne que havia destacat en les



233. F. Lacoma, *L'Adoració del vedell d'or* (1796). (RACBASJ)

classes de l'Escola des de l'any 1796. No obstant això, s'alteraren els resultats a Madrid, quan, el 5 d'agost, la Junta Suprema de Comercio y Moneda donà el primer premi a Francesc Lacoma.²⁷⁵⁰ Tot i així, la Junta de Comerç decidí enviar a Cabanyes a Roma i a Lacoma a Madrid. El primer rebrà la influència de l'entorn cultural llegat per Azara, i el segon tindrà de professors a Francisco Javier Ramos i Mariano Salvador Maella, dos seguidors

de la paleta i l'estètica de Mengs.²⁷⁵¹

A la mort de Pere Pau Montaña (1803), el lloc de director de l'Escola fou per a l'escultor Jaume Folch, el qual seguí, com ja hem explicat, els paràmetres estètics dels seus predecessors.²⁷⁵² La direcció d'aquest escultor no significà cap ruptura, perquè justament fou un artista que havia passat per Roma, havia viscut l'ambient cultural d'Azara i coincidia plenament amb l'estètica desenvolupada fins aleshores en l'Escola.

4.5. L'obra de Josep Bernat Flaugier abans de la Guerra del Francès

Abans de la invasió de les tropes franceses, aparegué en l'escenari de la pintura catalana el futur responsable de l'Escola durant l'ocupació del Govern intrús (1808-1813), Josep Bernat Flaugier.²⁷⁵³ Al voltant de l'any 1774 assistí al taller dels germans Tamulles, i després fou deixeble de l'Escola de Barcelona. Més endavant, el trobarem a

²⁷⁵⁰ D'aquest primer període a Lacoma se li atribueix la còpia del *Retrat de Beatrice Cenci*, segons un original de Guido Reni. També podria ser una obra de Pau Montaña. Correspon a un model que hi ha en la Galleria Nazionale dell'Arte Antica a Roma, identificada per Riera i Mora 1994, 337-338 i catalogada per Fontbona-Durá 1999, 53.

²⁷⁵¹ LAJ llibre núm. 19, 16/2/1802; 8/3/1802 i 6/12/1802, 49, 66 i 216. Alcolea 1959-1962, 94-102; Triadó 1984, 215-216; Fontbona-Durá 1999, 50; Dupré 2000, 11, i Subirana-Triadó 2001, 129-130. En aquest concurs també hi participaren els pintors Antoni Sanahuja, Jaume Riera i Mora i Gaietà Point, entre altres. D'aquests artistes catalans en tenim molt poques dades i caldria fer un seguiment de la seva trajectòria.

²⁷⁵² A la mort de Pere Pau Montaña (novembre 1803), es realitzà un canvi d'estructura dins l'Escola, amb un clar intervencionisme de la Real Academia de San Fernando. Així, Carles IV nomenà Jaume Folch escultor de mèrit de la Real Academia de San Fernando i director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, el qual prengué possessió del càrrec el 10 de maig de 1805. BC: AJC llig. CVI, 2, 88 a 92 i 93, 17/1/1805, 342.

²⁷⁵³ Ocupà el lloc de Jaume Folch perquè aquest s'hagué d'exiliar per no jurar la seva fidelitat a Josep I, talment com molts dels nostres pintors que començaven a destacar en l'Escola barcelonina.

Tarragona, Montblanc, Reus i en el Monestir de Poblet,²⁷⁵⁴ contrades on desenvolupà el seu treball pictòric primordialment basat en obres religioses. Tal com ja hem esmentat abans, se li atribueixen els frescos del saló noble de la casa dels Castellarnau a Tarragona i les pintures desaparegudes de la casa Fernando Miró a Reus, avui l'Hotel Londres.

La primera notícia del retorn de Flaugier a Barcelona consta documentalment l'any 1790, quan el daurador barceloní Pere Comellas presentà una carta del pintor francès a la Junta. En l'escrit manifestava el seu desig de ser admès per oposar en la primera classe de pintura, com a antic deixeble de l'Escola.²⁷⁵⁵

Entre els anys 1797 i 1799 se'l situa a París en el taller de David. Veient l'obra realitzada abans de la Guerra del Francès, es fa difícil creure en aquest possible viatge, atès que, com veurem, la seva paleta més neoclàssica podia obeir a la influència del gravat. Per tant, la presència de la tan repetida i nomenada roba d'estil imperi en els personatges representats fou, de fet, una moda que arribà a tots els estaments socials, visible en els carrers barcelonins per la contínua afluència a Catalunya dels francesos borbònics que fugien de la Revolució francesa (1789),²⁷⁵⁶ i amb més intensitat quan les faccions napoleòniques ocuparen el nostre país (1808-1814).²⁷⁵⁷

Pocs anys abans del seu encimbellament per dirigir l'Escola, realitzà el *Sant Oriol curant miraculosament al ferrer*; les pintures de la cúpula i les de les petxines de l'església barcelonina de Sant Sever i Sant Carles Borromeu amb el tema de la glorificació de la Verge; les pintures religioses amb episodis de la vida de Maria per a la torre d'Ignasi Foxà, en el barri d'Horta (1799), les quals no corresponen als vuit plafons amb escenes de la vida de la Mare de Déu conservats en el Palau de Pedralbes procedents de la casa de Ramon de Vedruna (c. 1795),²⁷⁵⁸ recentment atribuïdes a la paleta de Pere Pau Montaña.²⁷⁵⁹ Així mateix,



234 i 235. F. B. Flaugier i P. P. Montaña, *Noces de la Verge*, s. XVIII-XIX.

²⁷⁵⁴ Allí deixà el desaparegut quadre religiós de *Sant Bernat i la Verge de la Misericòrdia* (1789) destinat a la Sagristia Nova del Monestir de Poblet. Folch 1955; Trenc 1997, 299, i Subirana-Triadó 2001, 143.

²⁷⁵⁵ Alcolea 1959-62 II, 70-72.

²⁷⁵⁶ La duquesa d'Orleans, o Lluïsa Maria Adelaida de Borbó Penthière, arribà a Barcelona el mes d'agost de 1798. Suñé 1943, 4. Consulteu l'amistat de la duquesa d'Orleans amb Azara en el subcapítol dedicat al pas del diplomàtic per la ciutat comtal. A aquest tema ens hem referit en la part I d'aquest treball.

²⁷⁵⁷ Amat 1769-1816, vol. VI, 75, 3/2/1796. El baró de Maldà descriu l'abillament que s'estava posant de moda a Barcelona. Considerà ridículs i «petrimetres» els qui el portaven, influïts per «algunes madames franceses fugitives de Toló».

²⁷⁵⁸ Aquestes pintures són datades entre els anys 1792 i 1793 per Triadó 1984, 255; Subirana-Triadó 2001, 143, mentre que segons la informació de la torre d'Ignasi Foxà són de 1799. Vegeu Folch 1955;

considerem que les pintures llegades per Francesc Fàbregas als museus catalans: l'*Anunciació*, el *Naixement de Sant Joan Baptista*, els *Esponsals de la Verge* i la *Presentació al Temple*,²⁷⁶⁰ pertanyen a una altra sèrie diferent de la d'Horta. Tot i que podrien ser les mateixes pintures, només una recerca més acurada ens treuria de dubtes. De moment hem triat el tema de les *Noces de la Verge* de Flaugier del llegat Fàbregas, i el mateix tema de Pere Pau Montaña de la casa Vedruna, amb l'objectiu de diferenciar les dues paletes. De la primera cal destacar l'arquitectura que emmarca la composició de concepció neoclàssica i de la segona, les formes mengsianes dels personatges.

A través de les làmines gravades per Agustí Sellent coneixem altres treballs de Flaugier d'aquest període: la *Verge de Montserrat* (1791), *Sant Josep* (1792), *Sant Jeroni de la Murtra* i la *Verge amb el nen*, *Santa Teresa* i *Santa Eulàlia* per a les estampes d'A. Corominas i G. Canali.²⁷⁶¹ En conjunt, en totes aquestes obres predominen els temes religiosos i presenten una estilística molt allunyada de la del pintor francès David. En aquesta línia hem d'afegir pintures posteriors al seu possible viatge a París: el *Sant Sopar*, l'*Èxtasis de Sant Ignasi* (1799),²⁷⁶² una sèrie de dibuixos conservats en la Reial Acadèmia de Sant Jordi, i l'oli de *La Casta Susanna*, del Museu Víctor Balaguer a Vilanova i la Geltrú.²⁷⁶³ També el programa pictòric de la casa d'Erasme de Gònima, de dubtosa atribució a Flaugier, i les teles col·locades a les façanes de la casa amb motiu de les festes en honor de la beatificació de Josep Oriol, documentalment testimoniades els dies 6 i 23 de juny de 1807,²⁷⁶⁴ no mostren cap renovació estilística. Aquestes realitzacions unrien les paletes de Flaugier amb les d'altres artistes catalans.²⁷⁶⁵ Algunes decoracions miraculoses de sant Josep Oriol en la

Trenc 1997, 299, i Quílez 1994, 16. Probablement parlem de les mateixes pintures, però cal deixar-les anotades per a l'estudi en futures investigacions.

²⁷⁵⁹ Quílez 1998-1999, 212. Comproveu que el *Desposori de Josep i Maria* és un altre en l'obra inclosa en l'estudi de Maseras 1934, 310. D'aquí deu venir l'error historiogràfic perpetuat en els estudis que esmenten aquesta obra, i que Quílez creu haver descobert quan afirma que la sèrie dedicada a la Verge Maria provinent de la casa Vedruna és de Montaña, atribució correcta en relació amb el pintor, però no té en compte l'altra.

²⁷⁶⁰ Maseras 1934, 309-311. L'estudi Fontbona 1989, 9-11 inclou el tema de l'*Anunciació* i el de la *Presentació de la Verge al Temple*, dues obres que poden tenir dos orígens diferents.

²⁷⁶¹ Subirana-Triadó 2001, 144.

²⁷⁶² Llunyania destacada per Trenc 1997, 300, a la qual nosaltres ens adherim.

²⁷⁶³ Subirana-Triadó 2001, 144. Aquest oli ha estat esmentat dins la col·lecció del senyor Josep Erasme de Janer, junt amb *El Sacrifici d'Abraham* i *Samsó*, dues obres de les quals hauríem d'indagar el seu destí. Foren registrades en l'Exposició d'Art Antic de Barcelona, organitzada per la Junta Municipal de Museus i Belles Arts, l'any 1902. Maseras 1934, 307-308.

²⁷⁶⁴ Alcolea 1959-1962, II, 142; Quílez 1994-II, 17; Quílez 1995, 201 i Subirana-Triadó 2001, 144-149. Sobre el programa pictòric desenvolupat en la casa d'Erasme Gònima ens vam referir en la part II d'aquest treball.

²⁷⁶⁵ Al teòric i també pintor Joan Carles Anglès només se li coneix *El miracle de sant Josep Oriol* (c. 1806). És un altre artista que tindrà protagonisme durant l'ocupació francesa, quan Flaugier passarà a ser el director de l'Escola. Participà junt amb la col·laboració d'altres artistes en la publicació de *La Vida del Beato Josep Oriol*, escrita per J. F. Masdeu, impresa a Barcelona l'any 1807. En el llibre s'incloueren

basílica de Santa Maria del Pi dificulten la diferenciació entre les que realitzà Josep Bernat Flaugier i les de Bonaventura Planella.²⁷⁶⁶ Tot i així, s'esmenta la participació de Planella en la capella dels Desemparats en l'església de Santa Maria del Pi dins de l'equip d'ajudants de Flaugier, concretament en *El martiri dels set germans Macabeus i de la seva mare* (1806), per l'efecte de neutralitzar el dramatisme de la tortura i fer l'escena agradable.²⁷⁶⁷

De tota l'obra de Flaugier destaquem l'oli sobre fusta del llegat Fàbregas al Museu Nacional d'Art de Catalunya, que representa *l'Himeneu* d'una parella jove (c. 1807),²⁷⁶⁸ perquè tant el vestuari com la composició recorden les pintures trobades a Pompeia. Així mateix *l'Adoració dels Pastors*, tela signada i datada per l'artista francès l'any 1807, és una pintura que respon compositivament als paràmetres de *l'Adoració de Mengs* (1770).²⁷⁶⁹ Els trets físics del sant Josep els hem associat abans amb els de Júpiter de *l'Al·legoria de les Arts de la Junta de Comerç* (1803) de Bonaventura Planella. Probablement els dos artistes s'inspiraren en el mateix model, la còpia de l'obra de Mengs o la d'un emmotllat de l'Antiguitat clàssica, com el cap del *Laocoont*, present en les aules de l'Escola.

Per tant, insistim a assenyalar que el canvi estilístic en Flaugier es produí quan prengué el càrrec de director de l'Escola i no abans. Per això, discrepem en el fet de marcar un abans i un després del seu possible viatge entre els anys 1797 i 1799 en la seva pintura.²⁷⁷⁰ Després de l'any 1808, no sols es produí el seu canvi formal, sinó també conceptual, atès que va introduir noves temàtiques i va posar en pràctica en l'Escola la seva activitat de museòleg.

4.6. Adquisicions de la Junta de Comerç de models fidels a l'estètica difosa per Azara

nombrosos gravats que foren dibuixats per Vicente López, Josep Flaugier, Bonaventura Planella i Marià Illa, entre altres. Col·lecció particular de la família Boada de Badalona. Alcolea 1948, 466, i Fontbona 1983, 18.

²⁷⁶⁶ Consulteu els diferents actes celebrats en la ciutat el mes de juny de 1808 a Bassegoda 1982, 21, i Quílez 1995, 201

²⁷⁶⁷ Quílez 1995, 195-198.

²⁷⁶⁸ Maseras 1934, 311, llegat Fàbregas, MNAC.

²⁷⁶⁹ Fontbona-Durá 1999, 43 i 66.

²⁷⁷⁰ Aquesta diferència estilística fou marcada a partir d'aquests anys per Quílez 1994-II, 20; recollida en l'estat de la qüestió sobre el pintor Flaugier per Trenc 1997, 298, i repetida i acceptada per Quílez 2000, 32-33, i Subirana-Triadó 2001, 170. Nosaltres situem la línia divisòria en l'obra de Flaugier entre un any abans i un any després de ser director de l'Escola de Barcelona (1808).

Per indicació dels directors de l'Escola de Barcelona, la Junta de Comerç havia anat adquirint dibuixos i gravats preferentment de Rafael, Mengs, Correggio, Carracci, Guercino, Guido Reni i Lanfranco, d'acord amb la selecció de models recomanats per Azara²⁷⁷¹ en l'edició de les *Obras de Mengs* (1780). Aquest conjunt d'obres capdavanteres passaren a ser copiades pels deixebles en el seu aprenentatge, els quals definiren així la praxi pictòrica en les acadèmies i, per consegüent, en l'Escola de Barcelona de finals del segle XVIII i principis del XIX.

Al llarg d'aquest treball hem assenyalat les trameses que arribaren a l'Escola procedents de Roma, les quals són una mostra del seguiment dels paràmetres d'Azara. Per exemple, Pasqual Pere Moles sol·licitava a la Junta, el 20 d'octubre de 1791, la compra a Pere Pau Montaña d'un quadre d'Antoni Viladomat, considerat el millor pintor de Catalunya segons Mengs mateix. La proposta fou acceptada i entrà en el fons de la Llotja la tela de *Crist portador de la Creu en el moment d'aparèixer a Sant Ignaci i dos companys més*,²⁷⁷² un subministrament que constitueix una prova de l'afany particular del pintor per adquirir obra d'acord amb les premisses mengsianes.

Aquesta tendència estètica també fou prioritzada per la Junta de Comerç a l'hora de formar bons artífexs en l'estampat de indians, i d'afavorir l'ensenyament del dibuix, gravat i pintura, classes que estigueren molt ben considerades i gratificades. Des del començament s'establí la distinció de pintura de flors, una categoria que competia amb les considerades nobles arts, per tant, hi hagué un interès molt especial a promoure el bon gust i la perfecció en les manufactures del tèxtil.²⁷⁷³

La destitució de Tomàs Solanes en les classes de dibuix, pel seu comportament poc respectuós, propicià el ressorgiment de la pintura de flors com a nova disciplina. Fou substituït per Jaume Rovira i, poc temps després, per Salvador Molet, en aquell moment pensionat a València sota la direcció de Benito Espinós (1748-1818), el qual destacava per la seva perícia en la realització de rams de flors.²⁷⁷⁴ Un Edicte d'abril de 1794 convocà el concurs d'oposició per a la plaça de subtinent en l'especialitat de flors i dissenys d'indians i setins, amb el clar propòsit de potenciar el bon gust en aquestes disciplines. Amb aquest fi la Junta es va comprometre a potenciar la nova classe amb una col·lecció de les pintures de les *Llotges* de Rafael i de restes de l'Antiguitat. El càrrec fou guanyat per Salvador Molet.²⁷⁷⁵

²⁷⁷¹ Tema al qual ens hem referit i hem dedicat un subcapítol en la part II d'aquest treball.

²⁷⁷² LAJ, llibre núm. 12, 20/10/1791, 468.

²⁷⁷³ Subirana 1986, 175, i Triadó 1988, 546.

²⁷⁷⁴ LAJ, llibre núm. 13, 2/5/1793, 196. Alcolea 1959-62, II, 118-119. Consulteu les obres conservades d'aquests pintors de flors en la RACBASJ a Fontbona-Durà 1999, 59-62.

²⁷⁷⁵ LAJ, llibre núm. 13, 3/4/1794 i 23/6/1794.

El nou tinent havia de donar classes totes les nits durant dues hores per exercitar els alumnes en el dibuix i el color a través de la còpia d'originals. Probablement aquests professors formarien una bona col·lecció de dibuixos i gravats i la Junta, amb les seves adquisicions, fomentava el tipus de models dels quals s'havia de disposar. Per tant, aquesta nova classe s'adherí en l'ús d'uns models que no eren altres que els que es feien servir en les classes de pintura per preparar els futurs artistes acadèmics.

Aquest afany de l'Escola per aconseguir uns bons models, segons les propostes d'Azara, explicaria la raó per la qual Francesc Lacoma i Fontanet (1778-1849), especialista en flors, inclogué una figura femenina de clares connotacions pompeianes dins d'una garlanda de flors (1803). L'obra responia al tema demanat en el concurs d'aquell any: «un vestido para una señora, adornado de una guardilla de dos palmos de alto, y cuyo dibujo sea adaptable para cenefa de dos palmos de alto, y cuyo dibujo sea adaptable para cenefa de cubre cama, executable todo en pintado de indianas».²⁷⁷⁶ Així mateix, passà a ser un altre exemple la còpia de la *Verge de la cadira* de Rafael, sense datar, atribuïda a aquest pintor i que



236. F. Lacoma, *Ornament de flors* (1803). (RACBASJ)

nosaltres creiem que obeiria a la mà del seu homònim Francesc Lacoma i Sans, al qual ens hem referit abans.



237. F. Lacoma, *Verge de la cadira* (1808-1814). (RACBASJ)

Les característiques estilístiques neoclàssiques de la figura femenina de Lacoma i Fontanet són molt diferents del resultat formal obtingut en aquesta còpia, més pròpia de la temàtica treballada pel seu cosí.²⁷⁷⁷ En el catàleg de pintura de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi es planteja la hipòtesi conforme aquesta còpia pertany a Francesc Lacoma i Fontanet, atès que la *Verge de la cadira* no era coneguda a Catalunya. Aquest plantejament no ens convenç, sobretot perquè tot i que aquest original de Rafael conservat en el Palau Pitti de Florència fou traslladat a París, tal com hem dit en repetides ocasions el gravat tingué una funció de primeríssim ordre alhora de difondre bons models, especialment els de Rafael, considerat un dels grans mestres digne de ser copiat dins el món acadèmic. En el catàleg s'incideix en el fet Francesc Lacoma i Fontanet, després d'haver assolit diversos premis, gratificacions i recompenses en els concursos de l'Escola en què participà a partir de l'any 1799, anà pensionat per la Junta de Comerç a París (1804),²⁷⁷⁸

²⁷⁷⁶ *Continuación* 1803, 22,23 i 28. Fontbona-Durá 1999, 48.

²⁷⁷⁷ Alcolea 1959-62, I, 96, i Fontbona-Durá 1999, 51.

²⁷⁷⁸ LAJ llibre núm. 27/2/1804 i 18/6/1804, 42 i 119, pensió que li fou atorgada per quatre anys. El 10/12/1804 arribà a París. Alcolea 1959-62, I, 97-98.

i es creu que és en aquest període parisenc quan podria haver pintat aquesta còpia.²⁷⁷⁹ Discrepem novament d'aquesta hipòtesi, atès que aquest pintor es dedicà quasi exclusivament a la pintura de flors i al retrat, mentre que el seu cosí es mantingué en la línia acadèmica de professar la seva admiració a Rafael. Tort i així, hem d'afegir que a Catalunya es coneixia aquesta obra perquè justament el mes de maig de 1798 la Junta de Comerç adquirí un conjunt d'estampes sense identificar-ne el nom i la «*Madonna de la Seggiola*».²⁷⁸⁰ Informació que desmunta la hipòtesi plantejada.²⁷⁸¹

Francesc Jubany i Carreras (1787-1852), un altre pintor que havia destacat a l'Escola en l'especialitat de flors, desaparegué de l'escenari català quan, l'any 1811, durant l'ocupació francesa, fou capturat a Tarragona i exiliat a Tournus, i més tard anà a Lyon, on fou molt apreciat pels seus retrats i paisatges.²⁷⁸²

Un recorregut per la pinacoteca del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, tot i la pèrdua de patrimoni,²⁷⁸³ constitueix un referent testimonial dels models més habituals utilitzats pels artistes de l'Escola en aquest període. S'aprecia l'interès de la comissió de la Junta de Comerç perquè els alumnes copiessin obres mestres, especialment les de Mengs i les d'artistes classicistes italians, tal com marcaven les directrius dogmàtiques instaurades en la Real Academia de San Fernando i descrites en les *Obras de Mengs*, exemples de la dependència artística als models defensats pel nostre diplomàtic com els més adequats per assolir una bona formació.²⁷⁸⁴

A aquesta tendència estètica s'afegí el nou Reglament de l'any 1807, en el qual s'establien les obligacions dels pensionats, una mostra més de la perpetuació dels paràmetres promoguts pel diplomàtic en el segle XIX.²⁷⁸⁵ D'entre les obligacions que havien de complir, cal destacar dos apartats: el número sis, en el qual s'especifica que tant els pintors com els escultors havien d'enviar dibuixos d'estàtues i de baix relleus, i el número set, en el qual se'ls insta concretament a remetre dues còpies de quadres de Dominichino, de Rafael o d'Annibale Carracci.

²⁷⁷⁹ La seva trajectòria artística se situa en els tallers de David, Gros i de l'especialista en flors, Gerard van Spaendonck (1758-1840). L'obra de Lacombe es basà en natures mortes i retrats. Fou premiat amb la medalla d'or en el Saló parisenc l'any 1810, i posteriorment el 1812 i el 1814. No tornarà a Barcelona, tot i haver estat requerit per la Junta el 17 d'octubre de 1814, atès que desplegarà la seva activitat en el país veí. Alcolea 1951, 149-157; Alcolea 1959-62, 99; Fontbona 1983, 18; Trenc 1998, 201-203, i Quílez 2000, 28. Vegeu algunes d'aquestes obres realitzades a París en el catàleg Fontbona-Durà 1999, 49-50.

²⁷⁸⁰ LAJ, llibre núm. 15, 5/1798, 97.

²⁷⁸¹ Fontbona-Durà 1999, 48-50.

²⁷⁸² Tornà a Barcelona per ocupar la plaça de professor de flors l'any 1852, càrrec que no arribà a exercir. Fontbona 1983, 28; Fontbona 1989, 12, i Fontbona-Durà 1999, 47.

²⁷⁸³ Del gran nombre de dibuixos i obres de Mengs i d'altres models tramesos a l'Escola no en queden rastres. Hem de suposar que foren regalats o bé es van fer malbé per l'ús, dues opcions pròpies de la dinàmica de l'Escola.

²⁷⁸⁴ Consulteu el catàleg Fontbona-Durà 1999.

²⁷⁸⁵ Fou enviat pel ministre Pedro Ceballos el 28 de febrer a l'ambaixador davant la Santa Seu, Antonio Vargas y Laguna. AAESS llig. 734, exp. X, núm. 336-337; Riera i Mora 1994, 681-683.

Anteriorment, el discurs de Pere Pau Montaña per a la cerimònia de la distribució dels premis generals i anuals celebrada el 15 de novembre de 1797 ja s'adheria a l'estètica mengsiana. Feia palès que el progrés en les arts es devia a la recta instrucció dels deixebles, els quals tenien al seu abast exemplars exquisits de les millors estàtues gregues i la col·lecció de quadres originals i de còpies de mèrit que guarnien les sales i classes de l'edifici de Llotja. D'aquesta galeria de peces no resten més testimonis que algunes referències documentals, com ara les reflexions sobre la bellesa de Josep Farriols, llegides en la solemne distribució dels premis atorgats per l'Escola Gratuïta de Dibuix l'any 1803. Farriols posava com a exemple de la perfecció «*el Apolo Pitio, la Palas de Albani, el Laoconte, el grupo de Niobe, el Gladiador cadente, el Gladiador moribundo, el Antinoo, el Torso de Belvedere*», models usualment copiats pels alumnes, els quals es trobaven a la seva disposició en les classes.²⁷⁸⁶ Malgrat els diferents registres d'entrada d'obres en els *Llibres dels Acords* de la Junta de Comerç, la primera vegada que es fa una llista del fons fou en *l'Inventari* que realitzà Francesc Rodríguez l'any 1821, el qual encara no es pot dir catàleg, però sí que configura una mostra del contingut fidel a l'estètica d'Azara.²⁷⁸⁷

La compra per part de la Junta de Comerç d'obres i gravats d'aquests artistes introduïren i potenciaren el gust per un academicisme que, ben assumit o no tant, definí la praxi pictòrica de finals de segle XVIII i principis del XIX, dominada per una certa igualtat i monotonia formal i temàtica evident en les obres que s'han conservat.

4.7. Una aproximació a l'estil d'artistes capdavanters al tombant del segle

²⁷⁸⁶ *Continuación* 1797; Farriols 1803, fol. 17-18; donat a conèixer per Riera i Mora 1994, 168-174; Subirana-Triadó 2001, 134-137, i Subirana 2003, 651-666.

²⁷⁸⁷ *Inventari* 1821. Registre poc precís que només permet fer-ne una visió general. BC: AJC llig. CVI, 6, fol. 15è, núm. a 20 rg. Inventari datat el 26/1/1821 per Francesc Rodríguez. Transcrit per Ruiz Ortega (1986) 1999, núm. 365, 443-445.

El desenvolupament florent de la pintura catalana dins el marc acadèmic es veié truncat per la mort inesperada de Pau Montaña i Cantó i Francesc Lacoma i Sans, els quals s'encaminaven a formar part del cos del professorat de l'Escola. També el fet que no tornessin a Barcelona dos artistes pensionats per la Junta de Comerç afectà el resultat final: l'esmentat Francesc Lacoma i Fontanet, especialista en flors i enviat a París, i Miquel Cabanyes, el qual establí la seva residència a Roma.

Des de Madrid, Pau Montaña va trametre tres quadres, còpies d'originals del Palau Reial, i vuit figures acadèmiques on mostrava els seus progressos. La Junta, un cop examinada la tramesa, el 9 de juny de 1796 acordà que fossin exposades les obres a les aules com a estímulo per als alumnes. D'aquests treballs s'han identificat el *Sant Pau*, còpia de Guido Reni (1795); el *Sant Joan Evangelista*, còpia d'Alonso Cano (1795); l'*Heroidies amb el cap del Baptista*, còpia de Guido Reni (a. 1796); una variant de *Salomé amb el cap del Baptista* de Guido Reni (Galleria Nazionale d'Arte Antica a Roma), i una còpia sense especificar-ne quina, de Mariano Salvador Maella (Real Academia de San Fernando a Madrid).²⁷⁸⁸

L'any següent arribava a Barcelona una còpia de *La Immaculada Concepció* de Murillo²⁷⁸⁹ i l'any 1798 ingressaven a la Junta de Comerç el *Retrat de Carles IV i Maria Lluïsa de Parma*, còpia de l'original de Mariano Salvador Maella; una còpia de l'*Autoretrat* de Murillo, i una altra de la *Beatrice Cenci* de Guido Reni (a. 1796).²⁷⁹⁰ Així mateix, se li atribueixen la còpia d'un retrat de Velázquez (1798) i la de *Jesús disputant amb els doctors* de Ribera (s. d.).²⁷⁹¹

Aquesta aproximació a l'obra realitzada per Pau Montaña a Madrid, identificada i present en els museus barcelonins, mostra aquest gust acadèmic per reproduir originals d'artistes com Rafael, Alonso Cano, Guido Reni, Murillo, entre altres, i els de Maella, el seu mestre, pintors que foren posats de relleu per Azara com a models a copiar.

El mes de juliol de 1796 li fou adjudicada la segona medalla en la primera classe de pintura de la Real Academia de San Fernando per la *Pau de Basilea a Carles IV*, coneguda com l'*Al·legoria de la Pau de Basilea*, i *La mort de Sant Joan Baptista*, el guanyador del premi fou el pintor neoclàssic José Aparicio.²⁷⁹² Aquest guardó és un testimoni del bon camí emprat per Montaña, el qual podia haver afavorit la pintura catalana si la mort no hagués segat la seva trajectòria artística.

²⁷⁸⁸ LAJ, llibre núm. 12, 2/7/1795, 432, i núm. 13, 9/6/1796 i 28/7/1796, 524 i 539.

²⁷⁸⁹ LAJ, llibre núm. 14, 5/5/1797, 116.

²⁷⁹⁰ *Continuación* 1803, 14-15. Vegeu les diferents trameses de Pau Montaña a la Junta de Comerç entre els anys 1795 i 1798 a Alcolea 1959-1962, II, 120-122, i el catàleg a Fontbona-Durá 1999, 62-64.

²⁷⁹¹ Fontbona-Durá 1999, 343.

El paral·lelisme formal entre els dos artistes en la representació de l'*Al·legoria de la Pau de Basilea* és evident per la similitud dels resultats. S'apropen a conceptes neoclàssics en l'enquadrament arquitectònic, mentre que els cortinatges i els personatges encara estan dins les característiques pròpies del barroc.²⁷⁹³ No obstant això, per la prova de «repente» amb el tema *La mort de Sant Joan Baptista*, la diferència entre els dos guanyadors és substancial, sobretot perquè Montaña presenta una composició pròpia del barroc tardà, subratllada per la túnica del botxí. Tot i així, la concentració de la mirada dels personatges en el tema principal o únic punt de fuga crea un ambient fred i hieràtic davant l'execució, i s'acosta a la nova concepció estètica mengsiana.



238, 239 i 240. P. Montaña i J. Aparicio, *La mort de Sant Joan Baptista* (1796), i J. A. Ribera, *Josep a la presó* (1802). Exercicis presentats en les proves de la Real Academia de Madrid. (ARASF)

Aquesta representació de Montaña no està tan lluny formalment de la del segon guanyador de la prova de pintura de l'any 1802, realitzada pel pintor neoclàssic Juan Antonio Ribera (1782-1860). En la prova de «pensado» amb el tema de *Josep a la presó*, s'aprecia en el tractament dels drapejats aquest estil barroc tardà que Montaña aplicà uns quants anys abans.

Amb aquests exemples hem comparat l'obra del pintor català amb la de dues de les màximes figures de la pintura neoclàssica espanyola, dos artistes que foren pensionats a París, passaren pel taller de David, i després s'estigueren a Roma.²⁷⁹⁴ Tant Ribera com Aparicio foren respectivament acadèmics de mèrit els anys 1820 i 1817, mentre que Pau Montaña va ser-ne titular l'any 1799, un reconeixement acadèmic que li reportà el nomenament de tinent director de l'Escola barcelonina sense sou, en espera de la primera plaça vacant.²⁷⁹⁵ No sabem si la titulació obeí a qüestions burocràtiques o si veritablement fou considerat un artista de pes o de prou nivell per exercir de professor, el cert és que Montaña, tot i ser més jove que els altres, obtingué el títol molt abans. No

²⁷⁹² Azcárate-Durá-Rivera 1988, núm. 1634/P. Inventari de dibuixos de proves i exàmens en la Real Academia de San Fernando; *Premios* 1991, 77. El primer premi fou per a José Aparicio. *Historia* 1994, 203 i 206, il. núm. 180.

²⁷⁹³ De la tela es conserva un dibuix o esbós que probablement serví per a la pintura definitiva conservada en la Real Academia de San Fernando, datada de l'any 1798. Vegeu el dibuix conservat en el MNAC ref. GDG/1854/5 reproduït a *Col·lecció* 1992, 145 (Ruiz).

²⁷⁹⁴ *Historia* 1994, 203-206, il. núm. 177, 178, 179 i 180 (1796) i 227-230 il. 205 (1802).

²⁷⁹⁵ LAJ llibre núm. 16 i 17, 14/11/1799, 230 i 16/1/1800, 12. Alcolea 1959-62, II, 122, i *Historia* 1994, 204.

obstant això, la seva prometedora carrera es va veure malmesa el 14 d'octubre de 1801 amb la seva mort.

L'altra trajectòria artística que es malbaratà fou la de Francesc Lacoma i Sans, pensionat a Madrid (1803). Entre les seves primeres obres trameses a la Junta de Comerç, com a prova del seu aprofitament, hi figuren la còpia de la *Magdalena penitent* de l'original de Mengs i una còpia amb variants de *Sant Pau ermità* de Ribera.²⁷⁹⁶



241. F. Lacoma, *Mort d'Ananias* (1808). (ARASF)

El primer quadre de la seva invenció fou la representació de *l'Establiment de les noves poblacions a Sierra Morena per ordre de Carles III* (1805). Amb aquesta obra havia participat en la prova de «pensado» per a la convocatòria de premi celebrada per la Real Academia de San Fernando, però no va obtenir cap vot.²⁷⁹⁷ Tot i així, fou gratificat per la Junta per estimular el seu treball de pensionat. L'any següent enviava a la Junta el seu *Autoretrat pintant al seu oncle* i una còpia del *Retrat de Campomanes* de l'original de Mengs, a més d'un dibuix del model del natural. L'any 1807 aconseguia una pròrroga de la seva pensió per dos anys més, i remetia a la Junta una còpia del *Davallament de Crist*. De nou triava un altre original de Mengs de la col·lecció del Rei. A aquest període en la Cort, i sense concretar la data d'enviament, hi pertanyen una còpia del *Crist crucificat* de l'original d'Alonso Cano i la de *l'Adoració del Pastors* de Mengs.²⁷⁹⁸

En el catàleg de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi figuren una sèrie de còpies atribuïdes a Francesc Lacoma i Sans amb els temes següents: *Sant Joan* de Mengs; *la Verge de la Concepció* de Murillo; *Martin Luther i la monja* de Guido Reni; *Sant Pere* de Ribera; *la Magdalena*, i dos retrats més de Van Dyck,²⁷⁹⁹ les quals amplien el nombre de models acadèmics fidels als paràmetres aconsellats per Azara.

L'any 1808, Francesc Lacoma participava en la convocatòria del premi de pintura en la Real Academia de San Fernando amb el tema de «pensado» *El Gran*

²⁷⁹⁶ LAJ llibre núm. 20, 15/12/1803 i 12/1/1804, 288, 3 i 65. La *Magdalena penitent* pertanyia a la col·lecció reial. Aquesta tela passà a formar part de la col·lecció de Wellington. Fontbona-Durá 1999, 50. El sant Pau fou identificat erròniament com un sant Jeroni pels atributs que incloïa. Vegeu Alcolea 1959-62, 97-102. Consulteu la nova identificació amb algunes petites variants d'un original de Josep Ribera en les obres trameses per Lacoma a la Junta en el catàleg Fontbona-Durá 1999, 50-54.

²⁷⁹⁷ Fontbona-Durá 1999, 51-52. Per a la prova de «repente» es demanà el tema de *Samsó empresonat pels filisteus*. *Historia* 1994, 239.

Aquest mateix any es presentà per a la prova de pintura de segona classe el pintor Mariano Folch (creiem que era un parent dels escultors catalans); no obtingué cap premi. *Historia* 1994, 242-243.

²⁷⁹⁸ LAJ llibre núm. 22, 23 i 24, 21/10/1805; 18/9/1806 i 10/11/1806, 198, 135 i 171; 2/1807 i 30/4/1807, 32, 37 i 83. Alcolea 1959-62, 97-102, i Subirana-Triadó 2001, 147.

²⁷⁹⁹ Fontbona-Durá 1999, 343.

Capità a Taranto i per a la prova de rapidesa realitzà la *Mort d'Ananías*, i tornà a ser-ne el guanyador.²⁸⁰⁰ Encara que l'Acadèmia adjudica l'obra a Francesc Lacoma i Fontanet, nosaltres creiem que és fruit d'una confusió entre les biografies dels dos artistes, perquè quan fou atorgat aquest premi, l'especialista en flors es trobava a París des de l'any 1804, i així ho corroboren les diferents *Natures mortes* signades i datades a partir de 1805 per aquest pintor, llegades per testament a la Junta de Comerç.²⁸⁰¹

La tendència del professorat de l'Escola a l'inici del segle XIX fou la de mantenir-se en l'ortodòxia acadèmica que s'havia practicat en el segle XVIII, prioritzant els mateixos models. No obstant això, hi ha una orientació cap als temes històrics per cercar en el propi passat la glòria del país. Així, Francesc Lacoma i Sans s'inclou dins el conjunt d'artistes formats en l'academicisme, però amb un treball força notable, que malauradament es truncà amb la seva mort l'any 1812, tal com succeí amb Pau Montaña.²⁸⁰²

Un altre pintor que contribuï a incrementar els models de l'Escola fou el pintor Miquel Cabanyes, pensionat per la Junta de Comerç a Roma l'any 1803. En la carta de presentació al llavors ambaixador davant la Santa Seu, Antonio Vargas y Laguna, la Junta també li dipositava la confiança com a protector dels pensionats, com una dècada abans havia fet amb Azara, l'anterior ambaixador. Durant el llarg període que Cabanyes restà a Roma, va conviure amb el millor i més prolífic ambient neoclàssic que es vivia en aquesta ciutat. Així mateix, compartí l'amistat amb altres artistes i tots els esdeveniments polítics que encara consolidarien més fortament aquestes relacions que anys enrere Azara havia propiciat.²⁸⁰³

L'Estat pontifici fou ocupat pel govern francès, i l'ambaixador Vargas es limità a comunicar als pensionats l'ordre de signar la seva adhesió al nou Rei. La negació unànime dels pensionats a sotmetre's significà el seu empresonament. Miquel Cabanyes fou reclòs junt amb els pintors José de Madrazo i José Aparicio²⁸⁰⁴ i els escultors Damià Campeny, Antoni Solà, Teodor Mur, Ramón Barba i José Álvarez Cubero en el

²⁸⁰⁰ *Historia* 1994, 252, il. 228.

²⁸⁰¹ Aquesta confusió d'atribució entre els Lacoma figura a Gómez 1993, 155. Consulteu el catàleg Fontbona-Durà 1999, 47-50. Un seguiment de la trajectòria dels dos pintors Lacoma ha posat en relleu la necessitat de fer una revisió de tota l'obra dels dos artistes.

²⁸⁰² Després de passar un període de penúries econòmiques marcades per la suspensió de les pensions i l'ocupació de les tropes franceses, el 24 de desembre de 1812 moria a la capital. LAJ llibre núm. 25, 30/5/1808, 125. Alcolea 1959-62, 100-101.

²⁸⁰³ Només gràcies a l'ambient cultural que Azara llegà fou possible aquesta confraternització entre els diferents artistes.

La carta fou donada a conèixer per Riera i Mora 1994, 352. Vargas es va desentendre davant els problemes i fou l'escultor Antonio Canova, amic dels pensionats espanyols, qui en tingué cura.

²⁸⁰⁴ Juan Antonio Ribera (1779-1860) arribarà més tard a Roma. Tots ells passaren pel taller de David. El primer a arribar a París, l'any 1799, fou José Aparicio. José Madrazo s'hi va estar des del 1802 fins al

castell de Sant'Angelo durant trenta-tres dies. Antonio Canova hi intercedí i foren alliberats per la seva mediació, un fet diplomàtic que corresponia a l'ambaixador d'Espanya, però l'astut mediador Azara ja no hi era.²⁸⁰⁵

Més greu per al pintor foren les conseqüències de l'incident Pentini,²⁸⁰⁶ protagonitzat per l'arquitecte Ulises Pentini, l'home de confiança de l'ambaixador Vargas. La documentació del cas posava de relleu el greuge que va patir Miquel Cabanyes en veure com el seu treball era devaluat. L'interrogatori a l'escultor Ramón Barba desvetllà, a més de l'abandó de l'ambaixador envers els seus tutelats, que els pensionats estaven sotmesos a encàrrecs precaris.²⁸⁰⁷ Per exemple, figurava la sol·licitud de l'ambaixador a Pentini perquè valorés el mèrit de les armes pintades per Cabanyes i el resultat fou taxat a la baixa, i encara considerat excessiu, fet que afectà directament el pintor. Així mateix constava la prohibició a Cabanyes de realitzar qualsevol obra per al Rei i la nació. D'altra banda, també s'indicaven algunes obres del pintor, com uns angelets que va pintar per a Santa Maria la Major amb motiu de les exèquies de la Reina Mare, o la seva intervenció en alguna obra situada en el tram de l'escala del segon pis del Palau d'Espanya. Aquest menyspreu pels pensionats protagonitzat per l'ambaixador, tant si tenia raó o no, de cap manera hagués succeït sota la direcció d'Azara, un promotor de les arts que coneixia perfectament a tots els artistes que estaven sota la seva protecció, els quals va saber dirigir en el seu perfeccionament.

Un cop acabat el setge de les tropes franceses a Catalunya, Cabanyes fou requerit per la Junta de Comerç juntament amb altres pensionats per reorganitzar l'ensenyament de l'Escola. Cabanyes no complí la darrera obligació de desplaçat i decidí romandre a Itàlia junt amb l'escultor Antoni Solà. Tot i així, la presència de Cabanyes a Roma significarà un suport pels futurs pintors destinats a la plaça. Aquesta dada la coneixem perquè el pintor jurà fidelitat a la nova Constitució de 1820,²⁸⁰⁸ i per la

1806, quan es traslladà a Roma, probablement amb Aparicio; Juan Antonio Ribera guanyà la pensió l'any 1802 i se n'anà de París l'any 1809. Trenc 1998, 199-206.

²⁸⁰⁵ Aquest episodi és recollit dins la bibliografia dedicada a Canova. Consulteu Missirini 1825; 218-219; Malamani, 1911, 123-124; Pardo Canalís 1951, 63; Hubert 1964, 216; Riera i Mora 1994, 657, i Cid 1998, 58-59.

²⁸⁰⁶ La transcripció de la declaració de Barba a les preguntes del ministre obeí a la resposta de Pentini en la carta ofensiva remitada per Barba datada del 13 de gener de 1820, en la qual implicava l'ambaixador Vargas. Pardo Canalís 1967, 57-64. Tema que vam tractar en relació amb els escultors en el subcapítol dedicat a l'escultura a Catalunya.

²⁸⁰⁷ Gràcies a aquest text hem pogut concretar l'any de naixement del pintor: «A continuación de aperecimiento a Barba, figuran en el original las declaraciones del pintor Miguel Cabañas, natural de Barcelona, soltero, de cuarenta y dos años, dignas de tenerse en cuenta para un estudio sobre dicho artista. Sigue luego la orden, cumplimentada, de unir el expediente las tres cartas que se detallan en el texto; una de Barba a Pentini - de 4 de enero-, otra, copia, de la dirigida por Pentini a Barba de 17 de enero y la tercera, de igual fecha, remitida por Pentini a Vargas». Pardo Canalís 1967, 63, n. 43.

²⁸⁰⁸ Riera i Mora 1994, 658.

pròrroga de dos anys més de pensió concedida per la Junta un cop acabada la Guerra (1814), com a premi per no haver signat l'adhesió a Napoleó.²⁸⁰⁹

Entre les obres que va trametre a la Junta barcelonina figuraven uns dibuixos del *Cap del Salvador*, la còpia d'un retrat de Leonardo da Vinci i la d'un faune. Aquesta tramesa fou seguida d'altres sense especificar el nom dels models.²⁸¹⁰ No obstant això, se li atribueix la còpia de *La Sibila* de l'original de Domenichino, registrada en l'*Inventari* de la Junta de Comerç de l'any 1833, autoria compartida amb el pintor Ramon Planella, un altre dels pensionats que anaren a Roma posteriorment, o també amb Francesc Rodríguez, però és més dubtosa.²⁸¹¹ Una altra obra d'atribució poc fiable és el *Retrat de Maria Lluïsa de Borbó i Parma*, esposa de Carles IV, que es conservava en la galeria de retrats del Palau d'Espanya.²⁸¹² Tot i la poca concreció sobre l'aportació de Cabanyes a l'Escola, les obres que hem esmentat corroboren la línia acadèmica seguida per aquest pensionat, i alhora verifiquen la preferència que el cos docent tenia per aquest tipus de models de finals del segle XVIII.

4.8. Algunes tendències pictòriques definides

Els estils de Pere Pau Montaña i de Francesc Pla marcaren la pluralitat dominant en el panorama pictòric barceloní al final del segle XVIII i a principis del segle XIX. Els dos artistes, amb una formació comuna amb els germans Tramulles, presentaren dues concepcions diferents en la creació artística: una de més dibuixística, on el contorn de la línia era més evident, i l'altra de pinzellada més lliure.

Montaña seguí l'academicisme oficial arrelat a l'Escola de Dibuix, emparat per la Junta de Comerç i per les reials acadèmies del país, una línia vinculada amb el que es feia en les acadèmies europees, especialment en la de Roma.²⁸¹³ La seva producció i la del seu taller fou nombrosa i sobretot responia a encàrrecs oficials i d'alguns dels prohoms catalans, caracteritzada pel predomini del valor decoratiu i iconogràfic de les representacions.

²⁸⁰⁹ BC: AJC, Caixa 204, llig. CXLIX, doc. 132-133, 31/12/1814, transcrit a l'apèndix documental núm. 145.

²⁸¹⁰ LAJ llibre núm. 21, 28/5/1804, 97. Cabanyes aconseguí diferents retribucions entre els augments de la pensió i gratificacions. Alcolea 1959-62, I, 97-100 i Riera i Mora 1994, 617.

²⁸¹¹ Fontbona-Durá 1999, 100.

²⁸¹² Podria ser una obra de qualsevol pintor espanyol pensionat a principis del segle XIX. Consulteu la llista de retrats en el Palau d'Espanya a Roma descrita per Tormo 1942, II, 207-209.

²⁸¹³ Tema que hem desenvolupat quan hem incidit en quin fou l'ensenyament impartit en les acadèmies europees després de la publicació de les *Obras de Mengs* (1780), a través dels seguidors i deixebles del pintor en la part II d'aquest treball.

Fora de la uniformitat estilística i dogmàtica de l'àmbit acadèmic, destacava l'obra de Francesc Pla per damunt de tot el que realitzaven els agremiats al Col·legi de Pintors. La seva paleta apuntava signes de tendència preromàntica, sobretot a l'hora de configurar espais paisatgístics com a rerafons de les seves composicions.

Davant de l'art metòdic i correcte de la línia mengsiana de Pere Pau Montaña, amb formes elegants, amables i escultòriques, se situa la pintura impulsiva i agosarada del *Vigatà*, de pinzellada vigorosa, fugissera de les formes limitades pel dibuix, amb un traç segur de pinzellada visible i enèrgica. Aprofitava l'entrada de llum natural per situar el nucli central en els seus programes pictòrics i adaptava les pintures a l'estructura arquitectònica de l'estança, com en els frescos del Palau Moja (1791). Jugava amb la llum i les ombres contrastades i incloïa elements arquitectònics i escultòrics clàssics.²⁸¹⁴ Aquesta pinzellada lliure i aquests recursos compositius els trobem en *L'Anunciació* de la seva sèrie dedicada a la Mare de Déu, en la qual s'aprecia la influència italiana de Corrado Giaquinto en l'ambientació etèria del recinte i en la solució de les ales dels àngels. Tot i així feia servir una solució més aviat perfilada per definir les figures.²⁸¹⁵

D'entre les obres del seu inici professional a Vic cal destacar el programa pictòric que desenvolupà a la casa Fontcuberta (c. 1770), propietat atribuïda al terratinent militar Miquel Fontcuberta Morgades. En el saló principal i en la sala o possible despatx va recórrer a solucions molt properes als treballs de Pere Pau Montaña: escenes amb al·legories en les quals destacaven les virtuts del comitent. Formalment mostra una pinzellada molt particular amb el traç expressiu que el caracteritzà, present

sobretot en els cabells, en els gestos de les figures i en els plecs de les robes,²⁸¹⁶ prova evident que havia partit del dibuix per extreure'n les formes.

En el seu taller treballà el seu cunyat Lluçà Romeu Quingles (1761-d. 1846), del qual es troben pintures en nombroses esglésies d'Osona. Junt amb qui fou alhora el seu mestre, Francesc Pla, realitzaren la pintura decorativa de la casa Cortada (c.1780),²⁸¹⁷ en



242 i 243. F. Pla i Ll. Romeu, frag. pictòrics de Casa Cortada (c.1780).

²⁸¹⁴ Santiago Alcolea situa la paleta de Francesc Pla com a seguidor de Jean Charles Delafosse (1734-1789) i la seva formació amb els germans Tramulles. Alcolea 1959-62, 111-112; Alcolea 1987-II, 26. Com hem assenyalat abans en relació amb els primers protagonistes de la pintura acadèmica catalana, nosaltres incidim més aviat a reprendre la influència d'Antoni Viladomat.

²⁸¹⁵ Alcalá Subastas, de l'1 i 2 de desembre de 2004, 42 i 43, núm. 68 i 69. *L'educació de la Verge i l'Anunciació* corresponen a dues teles de les setze de la sèrie, dotze de les quals es troben en el MNAC.

²⁸¹⁶ Consulteu l'estudi de tot el programa a Coll, 2000, 241-252.

²⁸¹⁷ Camps 1965, 23.

la qual es detecta una factura pictòrica molt diferent. Romeu necessità la delimitació de la línia per poder assolir les formes, tot i que compositivament recorda les solucions que Pla aplicarà en el Palau Moja.

Montaña utilitzà més aviat el color alegre i el dibuix àgil; s'hi detecta la seva intenció d'agradar i segueix uns esquemes compositius repetitius, poc variats. Domina l'arquitectura clàssica en els seus paisatges que actuen d'emmarcament, amb ambientacions plenes d'al·legories. Una factura elegant mengsiana evident es troba en el programa pictòric del Palau Palmerola de finals del segle XVIII.



244. P. P. Montaña, pinturas en el saló del Palau Palmerola a Barcelona (1784).

En apropar-nos als treballs presentats pels deixebles de Pere Pau Montaña en les convocatòries per optar a premis, hem comprovat una certa repetició compositiva poc original que, sovint, feia difícil trobar un guanyador absolut. Mostra d'aquest academicisme presoner del sistema docent, amb poc marge per la creativitat fou *L'Adoració del vedell d'or*, un tema demanat per l'Escola en la convocatòria de l'any 1802, Miquel Cabanyes en fou el guanyador i l'accèsit fou per Francesc Lacoma i Sans.²⁸¹⁸ Una mirada a la pintura amb el mateix títol classificada d'anònima, pendent d'atribuir en el catàleg de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, fa palesa de la dificultat d'identificar-ne l'autor, ateses les similituds formals i compositives que s'hi apliquen.²⁸¹⁹

Un cas semblant el trobem en l'escassa originalitat pictòrica dels ajudants i professors de l'Escola de Barcelona, Francesc Rodríguez i Francesc Vidal, ja que tots dos tenen una clara dependència del tema que es demana. Sembla com si la literatura s'imposés a la pintura per impedir-ne la creativitat.²⁸²⁰ Una de les premisses en la qual més insistí José Nicolás de Azara fou la d'adquirir coneixements històrics i literaris paral·lelament a la pràctica en l'aprenentatge. Concretament el seu propòsit era que els deixebles assolissin una bona preparació cultural per poder extreure més partit de les seves realitzacions, per tant, els proporcionà les eines necessàries perquè fossin creadors i tinguessin opció a l'originalitat. La realitat fou que la praxi acadèmica produí un resultat totalment invers, el qual explicaria la semblança de les obres presentades en el concurs de 1802 abans esmentat.

²⁸¹⁸ LAJ, llibre núm. 19, 16/2/1802; 8/3/1802 i 6/12/1802, 49, 66 i 216.

²⁸¹⁹ Altres participants foren Antoni Sanahuja, Jaume Riera i Mora o Gaietà Pont. Corroborà la nostra hipòtesi el fet que en el catàleg de la Reial Acadèmia de Sant Jordi col·loquin una d'aquestes teles en la relació d'anònims de l'Escola davant la dificultat de trobar-ne l'autor. Fontbona-Durà 1999, 110. Per tant, estem davant d'uns pintors que necessiten ser estudiats.

²⁸²⁰ Aquesta imposició literària a la pictòrica fou plantejada per Subirana-Triadó 2001, 139.

La pintura catalana en mans del professor i després director de l'Escola de Barcelona, Pere Pau Montaña, deixà enrere la tradició barroca i s'introduí en el nou gust estètic basat en la contenció de les formes i l'elegància que arribava a Catalunya a través dels tractats de Winckelmann i els promoguts per Azara. En l'Escola adquirí importància la còpia de les troballes antigues i dels models recomanats pel diplomàtic, al mateix temps que s'implantava un academicisme rigorós controlador de les activitats artístiques des de la Real Academia de San Fernando, institució que incidí decisivament en l'orientació docent de l'Escola barcelonina. Tot i que la Junta i el professorat rebutjaven aquesta ingerència, tanmateix la secundaven per assolir el reconeixement institucional d'Acadèmia.

La manera de procedir de Montaña, els seus deixebles –més endavant professors de Llotja– i la formació impartida en les noves filials de l'Escola que s'anaven creant en el país, encapçalada per l'Escola de Dibuix d'Olot, foren l'exemple més representatiu d'aquest academicisme poc innovador que seguia l'estil que inicià Mengs, transmès, difós i fomentat per Azara. Com a exemple il·lustratiu, tenim l'ofertament d'un premi de 200 reals per part del prohoms Francesc Bolós a l'Escola d'Olot per a la millor còpia del *Retrat del marquès de Aytona a cavall*, sobre un original de Mengs gravat per Raffaello Morghen.²⁸²¹

Els deixebles de Montaña reberen aquest tipus d'instrucció acadèmica, i alguns evolucionaren cap a propostes estilístiques neoclàssiques que auguraven un futur prometedor a la pintura. Tot i així, el més habitual fou que es mantinguessin ancorats en la rigidesa acadèmica i que només presentessin algun toc neoclàssic, com ara l'escassa obra de Francesc Rodríguez, el qual es dedicarà quasi exclusivament al retrat en el segle XIX. Ens referim al mateix pintor que tingué la fortuna d'haver gaudit de l'ambient artístic de l'entorn d'Azara, marcat pel gran influx de les teories de Mengs. La seva evolució fou lenta, tot i que va estar immers dins el període neoclàssic i arribà, propiciat per una vida llarga, al ple romanticisme. De fet, l'única obra que es pot considerar neoclàssica és el seu *Autoretrat*, de nivell molt superior als seus retrats dels intendants del Principat de Catalunya.²⁸²² A Roma, entre els anys 1791 i 1796, treballà sobre els

²⁸²¹ Grabolosa 1976, 56.

²⁸²² Un gènere que havia iniciat com a tal l'anterior director de l'Escola de Barcelona, Pere Pau Montaña, amb el retrat del seu comitent *Francesc de Bofuall Miquel* (a. 1780); de l'intendent *Manuel de Terán* (1787), i del bisbe *Joaquim de Santillán y Valdivieso* (a. 1781), de factura molt millor que la del seu successor. Un tema encara per investigar. Fontbona 1983, 42; Fontbona-Durá 1999, 65-76, i Subirana-Triadó 2001, 144.

temes mitològics i religiosos d'estil acadèmic plens de referents clàssics, però només ideològicament fou neoclàssic, seguidor dels paràmetres del bon gust d'Azara.²⁸²³

Alguna alenada renovadora la trobarem en l'obra de Josep Bernat Flaugier. No obstant això, en el seus programes decoratius murals repetí concepcions compositives del barroc tardà. Només fou més innovador en els temes costumistes i històrics realitzats quan exercí de director de l'Escola. Tal com hem assenyalat abans referint-nos al llegat Fàbregas, les cinc obres de temàtica religiosa de Flaugier, segons el nostre parer no són neoclàssiques sinó acadèmiques, recullen l'esperit compositiu dels renaixentistes en el tractament arquitectònic d'emmarcar l'escenari, totalment fugisser de la concepció barroca, en els quals el ritme i el moviment han desaparegut i domina l'expressió dels representats. Aquesta descripció ens torna a apropar als postulats defensats per Azara en les *Obras de Mengs*. Així, la composició sobre fusta sí que es pot catalogar de concepció neoclàssica, ja que representa l'escena de l'Antiguitat clàssica de l'himeneu d'un jove matrimoni, celebrat per unes dansarines.²⁸²⁴ Aquest ball recorda la solució estètica reflectida per Mengs en *l'Apol·lo al Parnàs* a Villa Albani (1761), on també es reproduïen les dansarines trobades a Herculà.²⁸²⁵ Per tant, es reitera la influència italiana sense passar pel sedàs de la francesa.

Al final del segle XVIII en l'església barcelonina de Sant Sever i Sant Carles Borromeu, Josep Bernat Flaugier deixà la seva empremta neoclàssica en algunes figures en la cúpula i en les petxines, tot i que el resultat encara és una mostra molt impregnada de l'academicisme vigent en la pintura catalana.²⁸²⁶ Concep les formes clàssiques en el tractament dels àngels, les quals associem amb el relleu de la Victòria de la casa de la Farnesina a Roma i amb el



245, 246 i 247. J. B. Flaugier, detall pictòric en l'església de Sant Sever i Sant Carles Borromeu (s.XVIII), i dos models de l'Antiguitat clàssica amb els temes de la Victòria i el vol d'Icar.

²⁸²³ No creiem adequat qualificar Francesc Rodríguez de neoclàssic. Una o dues obres dins la seva trajectòria no són suficients per catalogar-lo dins d'aquest estil, per tant discrepem de Subirana-Triadó 2001, 168, tot i que és cert que ideològicament va ser neoclàssic.

²⁸²⁴ No estem d'acord amb Alfons Maseras quan afirma que les cinc obres religioses són neoclàssiques atès que segueixen la moda francesa. Segons el nostre parer, s'emmarquen totalment en la línia del que es realitzava en les acadèmies europees i, per tant, estaven dins l'estètica del bon gust defensada i debatuda a Roma. Respecte a l'escena mitològica, creiem que encerta quan la classifica de romana. Maseras 1934, 311-312.

²⁸²⁵ Sobre la reinterpretació dels vestigis de l'Antiguitat trobats a Herculà ens hi hem referit en la part II d'aquest treball.

²⁸²⁶ Triadó 1984, 252-253, i Triadó 1999, 125.

motiu en un llum itàlic de terra cuita que representa el vol d'Ícar.²⁸²⁷ Aquest detall del treball del pintor constitueix un exemple de l'estètica neoclàssic aplicat a un tema religiós, de manera que fa compatible l'estètica neoclàssica en aquest gènere, tot i la llunyania conceptual. Tanmateix, aquests àngels neoclàssics formen part d'una concepció acadèmica on l'il·lusionisme barroc encara hi és present. Haurem d'esperar fins a l'any 1808 per tenir una pintura més neoclàssica de Flaugier en el *Retrat de Josep Napoleó I*.²⁸²⁸

En el programa pictòric desenvolupat per Joan Carles Panyó en la casa pairal del Noguer de Segueró, a Maià de Montcal, Girona (1798-1802), reproduí escenes de la



248. J. C. Panyó, programa pictòric en el saló de la casa pairal a Noguer de Segueró (1808-1814).

història de Josep i passatges de Tobies. Formalment presenten aquesta continuïtat del pes de la tradició del barroc tardà en la preferència per temes religiosos en la pintura decorativa. Tot i així, el seu tractament pictòric s'ha associat al de Francesc Pla,²⁸²⁹ concretament una de les paletes més apartades de la formació acadèmica que s'impartia a l'Escola de Barcelona. No obstant això, aquest artista polifacètic demostrà l'assimilació dels nous corrents

que s'anaven imposant, i constituí el punt de partida de la futura i esplendorosa Escola olotina. Probablement gràcies a l'empara i el mecenatge del prohoms Francesc Xavier Bolós, home sensible a les arts.²⁸³⁰

En les terres d'Olot i de Camprodon Joan Carles Panyó aplicà solucions que va aprendre a l'Escola de Barcelona amb Pasqual Pere Moles, el seu valedor per exercir de director en l'Escola a la Garrotxa, i amb Pere Pau Montaña, el màxim responsable en pintura. Aquest contacte el va continuar mantenint durant força temps. Tornà a Barcelona en diverses ocasions i intentà incorporar-se en el cos docent.²⁸³¹ Com a col·leccionista de gravat rebé altres influències que es detecten en les pintures al tremp del santuari de Nostra Senyora del Tura i, per tant, són acceptables tant la connexió pictòrica establerta amb la configuració arquitectònica de Josep Bernat Flaugier,²⁸³² com les solucions en perspectiva amb una simbiosi d'arquitectura i pintura aplicades per

²⁸²⁷ La primera, un plafó ornamental d'un dels sostres de Vil·la Farnesina de finals del segle I a.C (Roma, Museu Nacional) i la segona, una terra cuita del segle I d.C. (Londres, Museu Britànic).

²⁸²⁸ Maseras 1934, 307, i Fontbona 1983, 15.

²⁸²⁹ Vayreda 1933, 20, i Grabolosa 1976, 46 i 126 i 129 documentació de les pintures.

²⁸³⁰ Durant la guerra, Bolós protegí el pintor; va promoure la decoració de la seva farmàcia i de la seva casa a Camprodon. També adquirí obra de l'escultor imatger Ramon Amadeu, i es convertí en un col·leccionista de les seves figures. Per tant, aquest prohoms del tèxtil es distingí com a protector d'aquests artistes, i els emparà i refugià durant l'ocupació francesa. Grabolosa 1974, 49-51.

²⁸³¹ El MNAC té un dibuix de santa Sibina, la patrona d'Olot, de Joan Carles Panyó. Vayreda 1937, 44-47.

²⁸³² Subirana-Triadó 2001, 144.

Pere Pau Montaña en el Palau Bofarull de Reus. Així mateix, el seu treball en la casa pairal del Noguer de Segueró, tan diferent de l'exemple abans esmentat, és vinculat i comparat amb el de Francesc Pla,²⁸³³ tot i que, en general, la paleta de Panyó fou correcta i acadèmica.

Aquest període de bonança en la pintura es truncà l'any 1808, quan la Junta tingué dificultats econòmiques i reduí les pensions a dues de les terceres parts assignades, fins al 16 de març de 1809, moment en què se suspengueren totes les pensions i es dissolgué la institució.²⁸³⁴ Per tant, haurem d'esperar després de la Guerra del Francès per trobar alguna creació original sorgida de les aules de l'Escola de Barcelona.



249. J. B. Flaugier, *Retrat de Josep I* (c. 1808). (MNAC)

4.9. La pintura catalana sota el domini de Josep Bernat Flaugier

Com hem anat veient, la pintura catalana de les darreries del segle XVIII i principis del XIX fou primordialment acadèmica, i en pocs casos es pot qualificar de neoclàssica. Algunes solucions s'apropen conceptualment i algunes formes i composicions mostren aquesta tendència en la disposició dels personatges i en el seu hieratisme. Dins d'aquest grup tenim el *Retrat de Josep Bonaparte* (c. 1808) de Josep Bernat Flaugier, el qual obeí més aviat a la còpia – probablement a través d'un gravat de l'obra de David– que a la mateixa solució assimilada pel pintor en el seu qüestionable pas pel taller de David a París.²⁸³⁵ El retrat es realitzà per commemorar l'ascens al tron de Josep I, el qual presidí els actes de jurament de fidelitat en la sala d'audiència del Palau de Justícia de Barcelona, per tant, era un model imposat i una obra compromesa amb les circumstàncies polítiques.²⁸³⁶ Es tracta de l'única obra de l'artista d'aquestes característiques estilístiques, que no es repeteixen en altres obres.

L'any 1808 es van suspendre les sessions de la Junta de Comerç per la intervenció del general Duhesme, cap militar de la província. El Decret de 27 de juliol nomenà una nova Junta, en la qual figurà com a vocal el pintor Joan Carles Anglès, que

²⁸³³ Vayreda 1932, II, 122-123.

²⁸³⁴ Alcolea 1959-1962, I, 100.

²⁸³⁵ Procedeix del llegat Fàbregas; és considerada la millor obra de Flaugier, probablement copiada d'un gravat per imposició del Govern intrús. Maseras 1934, 309. Hipòtesi que trobem més encertada que la de relacionar l'artista amb l'art de David, segons Triadó 1984, 264.

²⁸³⁶ Fontbona 1983, 14; Quílez 1994-II,17; Trenc 1997, 300 i Subirana-Triadó 2001, 171. D'altra banda, en un darrer estudi Francesc Quílez esmenta aquest llenguatge de David en relació amb Flaugier com a «elements massa epidèrmics que evidentment, no constitueixen per se cap un d'inflexió», Quílez 2000,29-30.

més tard en serà cònsol i jutge del Tribunal de Comerç per haver jurat fidelitat al nou Govern. Anglès fou un afrancesat coneixedor de les idees de Winckelmann i admirador de l'obra pictòrica de Mengs i David. Com a pintor només se li coneix *El miracle de sant Josep Oriol* (c. 1806), tot i que el seu *Discurso sobre la enseñanza del dibujo* (1809) el considerem més interessant per al nostre estudi.²⁸³⁷

Josep Bernat Flaugier va prendre possessió del càrrec de director de l'Escola, i en foren professors els pintors escenògrafs italians Cesare Carnavali (c. 1765-1841?) i Giuseppe Lucini (c. 1779-1845).²⁸³⁸ De l'aportació de Flaugier a l'Escola cal destacar la seva activitat com a museòleg, la qual s'ha vinculat amb el seu possible viatge a París entre els anys 1797 i 1799. Si així fos, hauria coincidit amb l'arribada d'obres italianes procedents del botí aconseguit pel Tracat de Tolentino (1797) a la capital francesa, les quals incrementaren el fons del Museu de Napoleó, així com la fama del futur emperador.²⁸³⁹ Aquesta pràctica recopiladora d'obres d'art per tal de ser exposades s'havia generalitzat a Roma durant el segle XVIII, període en el qual s'obriren museus privats i públics.²⁸⁴⁰ Aquesta qüestió interessà la Cort madrilenya i, per consegüent, es posà en marxa la construcció del Museu del Prado, així també els consiliaris de la Real Academia de San Fernando imposaren l'obligació de trametre obra dels professors de les diferents acadèmies i escoles del país.

Així mateix, l'inici del museu de la futura Reial Acadèmia de Sant Jordi està relacionat amb la confiscació de béns eclesiàstics, especialment els pictòrics, procedents dels convents suprimits pel Decret de Josep Napoleó de 18 d'agost de 1809.²⁸⁴¹ Entre l'obra que es requisà figura la sèrie de *La Vida de Sant Francesc* d'Antoni Viladomat²⁸⁴² i l'oli *La Visió de Sant Bernat* de Placido Costanzi, atribuït a Carlo Maratta.²⁸⁴³

A partir de 1808, Flaugier s'endinsà en un nou gènere, el costumisme, i realitzà alguns quadres històrics, com ara *La batalla de Molins de Rei de 21 de desembre de 1809*, una de les tres escenes encarregades pel general Chabran de la Guerra del

²⁸³⁷ Ruiz 1919, 293 i 299-377; Ainaud 1944, 9; Folch 1955, 10-11; Garrut 1974, 46, i Fontbona 1983, 18. Sobre aquest discurs i els seus coneixements estètics, en fem referència en la part II d'aquest treball.

²⁸³⁸ Artistes que havien col·laborat amb l'escultor Salvador Gurri en les obres que es realitzaren a Mataró. Marès 1956-II, 8, i Quílez 2000, 32.

²⁸³⁹ En l'establiment d'aquesta Pau intervingueren el cònsol general Bonaparte i el diplomàtic Azara. Vegeu com anà l'arribada del botí a París a García Portugués 2006-II, I, 665-673.

²⁸⁴⁰ Tot l'ambient cultural romà a l'entorn d'Azara el vam descriure a García Portugués 2000-I, 63-7.

²⁸⁴¹ Les peces foren integrades en la primitiva col·lecció de l'Escola de Barcelona i les registraren el director Flaugier i el pintor Lucini. Bohigas 1944, 23-24; Carrera 1957, 45; Trenc 1997, 300; Fontbona-Durá 1999, 13-25, i Quílez 2000, 32. Així es va poder recuperar i conservar molta obra que altrament hauria desaparegut en els incendis de 1835, la Setmana Tràgica de 1909 i en la Guerra Civil de 1936.

²⁸⁴² Concretament aquesta sèrie procedia del convent de fraimenors de Barcelona. Confiscada l'any 1812, enriquiren el museu projectat per Flaugier i abans de ser retornades, a partir de l'any 1814, foren copiades atès que es consideraven essencials per a l'estudi dels seus deixebles. L'any 1835 definitivament passaren a formar part del Museu. Alcolea 1964, 204-205, i Fontbona-Durá 1999, 81-92.

²⁸⁴³ Procedent de Sant Felip Neri. Quílez 2000, 33.

Francès.²⁸⁴⁴ La temàtica religiosa desapareixia de la paleta de Flaugier, a excepció de les escenes del martiri de santa Eulàlia (1812).²⁸⁴⁵ Per tant, la veritable contribució del pintor en el panorama artístic català es concreta en la introducció d'un nou llenguatge figuratiu en les escenes populars.²⁸⁴⁶ En aquest període, Flaugier ridiculitzà la violència i el fanatisme del poble català amb la representació d'una massa anònima i frustrada en els episodis bèl·lics. En les escenes costumistes prioritzà el ball, per exemple en l'*Al·legoria de l'amor* o la dansa popular en els dibuixos, tals com el *Pas de Bolero* i la *Barella en una taverna*.²⁸⁴⁷ En aquestes obres domina l'aire caricaturesc i es posa de relleu l'heroïcitat i el dramatisme, i resulta una crònica de la vida social catalana.²⁸⁴⁸

Aquests episodis costumistes tenen el seu precedent català en la temàtica d'esbarjo de Francesc i Manuel Tramulles, i connecten perfectament amb l'obra de Salvador Mayol, tot i que estilísticament no hi concorden i la sàtira va contra faccions diferents. Fou un gènere utilitzat en els cartons destinats a la tapisseria reial per Gianbattista Tiepolo (1696-1770) amb sèries de temes populars. Ramón Bayeu i Francisco de Goya, amb el «majismo», participaren en aquest gènere, on la galanteria i la sensualitat evocaven la pintura de Jean Antoine Watteau (1684-1721). També Mengs, en els seus retrats de l'aristocràcia, introduí aquest fenomen del «majismo» en el *Retrat d'Isabel Parreño* (1773), conegut com «la Mancheguita» per la seva indumentària,²⁸⁴⁹ un precedent mengsià que desenvolupà àmpliament Francisco de Goya.²⁸⁵⁰



250. A. R. Mengs, *Retrat de la "Mancheguita"* (1773). (RASf)

La manera de vestir denominada *imperi* fou una moda que arribà a tots els estaments socials a últims del segle XVIII. Era present i visible en els carrers per la contínua influència de francesos borbònics a Catalunya, els quals fugien de la Revolució francesa del 1789, molt abans que Napoleó fos proclamat emperador, l'any 1804.²⁸⁵¹

²⁸⁴⁴ Avui en el Museu Militar de Montjuïc. Maseras 1934, 309; Trenc 1997, 300-301, i Quílez 2000,30.

²⁸⁴⁵ Col·lecció particular procedent del Palau de la Virreina, atribuïda a Flaugier per Carles de Bofarull en el catàleg de l'exposició d'Art Antic de Barcelona, organitzada l'any 1902 per la Junta Municipal de Museus i Belles Arts. Sis plafons van formar part del Museu Artístic de Josep Carreres d'Argerich. Maseras 1934, 307-308, i Triadó Subirana 2001, 143.

²⁸⁴⁶ Trenc 1997, 300, i Subirana-Triadó 2001, 171.

²⁸⁴⁷ *L'Al·legoria de l'amor* i els dibuixos procedents del fons del MNAC foren donats a conèixer en «L'Albada de la Modernitat», una exposició en la Sala d'Art Artur Ramon de l'any 1994. Quílez 1994-II, i Trenc 1997, 302.

²⁸⁴⁸ Procedents de la col·lecció Caselles es conserven en el MNAC diversos dibuixos d'aquestes escenes de miquelets i danses, junt amb d'altres de religioses. Consulteu la *Col·lecció* 1992, 129-130 (Joan Sureda).

²⁸⁴⁹ Azara 1780-a, XXI, i Sánchez 2000, 13.

²⁸⁵⁰ Francesc Quílez considerà Mengs el veritable progenitor d'aquest gènere. Quílez 1994, 25.

²⁸⁵¹ Amat 1769-1816, vol. VI, 75, 3/2/1796. A Catalunya, la Reial pragmàtica recollida pel baró de Malda amb data de març de 1787 (vegeu la transcripció a Triadó 1984, 240) distingia com havia de vestir el

El costumisme pictòric de Flaugier és fred i irreal, en molts casos rígid, i la caricatura i l'exageració del gest deformen les fesomies de les cares. Molt diferents foren les escenes crítiques de Salvador Mayol, amb una pinzellada més àgil i lliure. Per al català, la pintura era una eina per ridiculitzar l'invasor i algun fet polític, per això, la seva obra ha de ser considerada un testimoni dels avatars de la història política de Catalunya.²⁸⁵²



251. F. B. Flaugier, detall de l'Al·legoria de l'amor (1808-13).

La incorporació de temes del poble i de la vida quotidiana en aquest període de dominació²⁸⁵³ està més en la línia dels «majos» de Francisco de Goya que en la influència francesa, per això les obres de Mayol són qualificades de «goyescas».²⁸⁵⁴



252. S. Mayol, *Escena de Ball* (1813). (Mallorca, Museu de Lluç)

El fatxenda és el protagonista de la seva obra, d'extracció humil, apareix en actitud arrogant i desafiadora, i mostra el seu ressentiment contra l'influx estranger. Representa una temàtica molt allunyada de les normes neoclàssiques pel caràcter quasi de caricatura dels personatges i anuncia en què consistirà el nou gènere, el costumisme.

Salvador Mayol s'exilià a Mallorca durant la Guerra i treballà sobre aquest fenomen del «majismo» que s'imposava arreu d'Espanya. Va dur a terme la *Berenada al camp*, l'*Escena de ball*²⁸⁵⁵ i la *Baralla en una taverna* (1813), a més d'algunes intervencions en temes religiosos per a les esglésies mallorquines de Sant Nicolau i de Sant Jaume. Les obres tenen un dibuix enèrgic i concís, i són molt cromàtiques i expressives. A través de la deformació de les anatomies accentuava la caricatura, i compositivament eren molt dinàmiques. Aquestes dones i homes francesos o afrancesats d'extracció popular, denominats «incroyables», utilitzaren un vestuari basat en les pintures d'Herculà i Pompeia.²⁸⁵⁶ La roba cenyida a les formes del cos era el vestuari reproduït de l'Antiguitat clàssica en les ballarines de l'*Apol·lo al Parnàs* (1761) de

poble i la noblesa en funció del seu grau social, i incloïa unes normes per a la mescla d'estils que s'anava incorporant en el vestuari de la nova burgesia. Aquest fet demostra la bonança econòmica del burgès i el seu desig d'ascendir d'estament social. Barcelona fou coneguda com «La Coblentza del sur». Suñé 1943, 4.

²⁸⁵² Quílez 1999, s. p., i Trenc 1997, 301-302.

²⁸⁵³ Un primer estadi en la pintura catalana el trobaríem en la representació d'*El Born* i *La Pescateria* de finals del segle XVIII. Subirana-Triadó 2001, 144-145.

²⁸⁵⁴ Quílez 1994-II, 22.

²⁸⁵⁵ Es conserven en el Museu de Lluç (Mallorca).

²⁸⁵⁶ Així mateix representa l'inici del que serà la gestació d'obres dedicades a les col·leccions de vestits, i les tipologies d'indumentàries regionals. Quílez 1999, s. p.

Mengs, abans esmentat, i en les «*Danzatrize*» d'Antonio Canova dels anys noranta i en d'altres posteriors del segle XIX.²⁸⁵⁷

Aquesta moda amplià l'àrea de connexions culturals, així, l'estil que es denominarà *imperi* no es pot explicar sense fer una mirada vers el món de l'Antiguitat clàssica, les reinterpretacions d'aquests artistes i el paper dels promotors en la divulgació de les imatges trobades en les excavacions.²⁸⁵⁸

Després de la *Diana descansant* (1799),²⁸⁵⁹ amb un rerafons preludi del gènere paisatgístic dels romàntics i realistes, Pau Rigalt es retirà a Sitges durant l'ocupació francesa, on treballà en la decoració de can Llopis; a Canyelles, en la de la casa Baró, i a Vilanova i la Geltrú, en la de les cases de can Cabanyes, can Ferret o la sinya Indiano.²⁸⁶⁰

L'ajudant de professor de l'Escola de Llotja, Bonaventura Planella, exercí de titular durant la Guerra fins a l'any 1811, moment en què es traslladà a Girona per fer de delineant de l'Estat Major de l'Exèrcit.²⁸⁶¹ Tornarà al cos docent de l'Escola a la mort de Josep Bernat Flaugier, l'any 1813, però perdrà el seu càrrec amb la restitució del poder de l'antiga Junta de Comerç.²⁸⁶²

En aquest període, Benet Calls dedicà una part del seu temps a fer una crònica amb versos satírics i patriòtics de la retirada de les nostres tropes de Madrid i Saragossa, publicats en el *Diario de Manresa*. El paper de Calls fou descrit per Raymundo Ferrer en la *Barcelona cautiva*: «*Nunca han faltado ni faltan Españoles fieles, que se las remiten para darles un buen rato. Tal es entre otros Don Benito Calls, quien ha arrostrado varias veces los imminentes peligros á que se exponia*». ²⁸⁶³ Després de ser editada una llarguíssima oda en honor a Napoleó en el *Diario*, s'inseria un text que la refutava, acció que fou lloada per Ferrer: «*No solo se remitian desde esta supeditada Capital á fuera varios papeles patrióticos, sino que (fingiendo la letra y echándolo al Correo) se enviaban á los mismos Generales franceses copias de los versos y folletos que salian contra los mismos ¡Quanta exposicion en estos envios!*». ²⁸⁶⁴

²⁸⁵⁷ *Danzatrice* i la *Danzatrice con i cembali* (1798-99), conservades en la Gliptoteca de Possagno. Més tard presentà les versions d'aquestes ballarines en marbre: la *Danzatrice on la mani sui fiachi* (1806), la *Danzatrice col dito al mento* (1809) i la *Danzatrice con i cembali* (1809), entre d'altres. Malamani 1911, 163; Bassi 1959, 137; Argan 1968-1969, 131, i Apolloni 1999, 37. Aquestes ballarines han estat esmentades com a models en la part II d'aquest treball.

²⁸⁵⁸ L'estudi de Francesc Quílez (Quílez 1999). Sembla oblidar-se de l'origen de la moda francesa dita *imperi*.

²⁸⁵⁹ Fontbona-Durà 1999, 72-73.

²⁸⁶⁰ *Boletín* 1846-1847, 1. Secció biogràfica de Josep Oriol Bernardet, 9; Ràfols 1951-54, vol. II, 442, i Fontbona 1983, 23.

²⁸⁶¹ Quílez 1999, s.p.

²⁸⁶² Fontbona 1983, 16.

²⁸⁶³ Ferrer 1815-1818, vol. I, 354. Fets que es produïren l'11 i el 21 d'agost de 1808.

²⁸⁶⁴ Ferrer 1815-1818, vol. I, 354. Es publicà a Manresa el 12 de setembre de 1808.

Un altre pintor que es refugià a Mallorca durant l'ocupació francesa fou Francesc Planella i Coromina (1802-1870).²⁸⁶⁵ Un cop a l'illa, participà en les dues pintures que simulaven baix relleus en el *Grup escultòric al marquès de la Romana* de Josep Antoni Folch.²⁸⁶⁶ La primera representava el moment en què el marquès reuní les tropes que comandava a Dinamarca i les restituïa a Espanya, i en l'altra hi figurava la imatge del regne de Galícia en el moment de ser alliberat dels francesos gràcies a l'astúcia militar del marquès. Aquestes pintures glorificaven les accions del difunt en defensa de les llibertats del país, segons el Decret de les Corts de Cadis de l'any 1811.

4.10. Alguns intents renovadors en l'academicisme pictòric de l'Escola

El 28 de maig de 1814 les tropes franceses abandonaven la ciutat i, pocs dies després, el 3 de juny era restituïda la Junta de Comerç.²⁸⁶⁷ Jaume Folch es reincorporà en la direcció de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona i hagué de reorganitzar el cos docent i adequar les classes a les necessitats industrials i a l'alumnat que s'hi havia matriculat. Els estampats tornaven a ser una de les prioritats de la Junta, per aquest motiu s'afegí una nova càtedra de botànica per dibuixar les flors sobre el natural, talment com es feia amb la figura humana.

Joan Carles Anglès fou destituït com a membre de la Junta i com a professor. No obstant això, el baix nivell ofert en les classes sota el màxim responsable de la pintura, Francesc Rodríguez, propicià que un dels alumnes més destacats de l'Escola, Pau Rigalt, i després altres com Josep Arrau i Barba i Jaume Batlle i Mir, compaginessin els seus estudis amb l'assistència al taller d'Anglès, conegut a Barcelona per l'Escola d'Atenes. Tot i la mediocritat de la paleta d'Anglès,²⁸⁶⁸ proporcionà als seus deixebles, a més de l'accés a les seves col·leccions, una molt bona teoria d'acord amb les pautes que defensà Azara en les *Obras de Mengs*. El seu estudi de principis estètics, gustos i afeccions són un exemple del pensament d'aquell moment.²⁸⁶⁹

L'Escola barcelonina i la Junta de Comerç tornaren a la normalitat quan s'inicià la tasca d'inventariar les obres confiscades pels francesos, amb l'objectiu de restablir alguns objectes al seu lloc d'origen, treball que resultà molt laboriosa. Per exemple, l'11

²⁸⁶⁵ Germà d'una nissaga de pintors entre els quals figuren Bonaventura i Ramon Planella. No hem trobat més dades d'aquest pintor.

²⁸⁶⁶ Aquest tipus de pintures eren conegudes en el segle XIX com a «baix relleus de clar-obscur». Llabres 1958, I, 314-315, i Riera i Mora 1996-II, 7.

²⁸⁶⁷ Riera i Mora 1994, 67

²⁸⁶⁸ Santiago Alcolea analitzà formalment l'obra i destacà la força del dibuix amb un resultat deplorable, arrelat a la tradició pictòrica barcelonina del segle XVIII. Alcolea 1948, 467.

²⁸⁶⁹ Ainaud 1944, 7-29; Folch 1955, 10-11; Garrut 1974, 46, i Fontbona 1983, 18. La relació teòrica entre Mengs i Anglès l'hem treballat en la part II d'aquest treball.

d'abril de 1815 la comunitat dels trinitaris calçats sol·licitava recuperar la *Verge de l'Anunciació* i una *Dolorosa* dipositades a la Llotja durant l'ocupació francesa. Al mes següent, el director de l'Escola proporcionava a la Comissió de la Junta una llista de les obres retornades a diferents ordes religiosos i admetia un possible error.²⁸⁷⁰

En aquest primer any de funcionament de l'Escola Jaume Folch es preocupà de nou per adquirir dos volums de la pintura de la «*Tosca[na]*», d'acord amb la Comissió de la Junta de Comerç, amb l'objectiu de beneficiar la docència.²⁸⁷¹ També renovà el cos educatiu per suplir les vacants de les defuncions dels professors Tomàs Solanes, Francesc Lisoro i Joan Giralt, les quals significaren atorgar-ne el relleu a joves aspirants que, alhora, deixaven vacants les seves places per a altres deixebles. Els canvis aprovats per la Junta de Comerç foren els següents: Francesc Rodríguez passà a ser tinent director i ajudant en la direcció de Jaume Folch; Francesc Vidal ocupà el lloc de Francesc Lisoro, i els joves Benet Calls, Gaietà Pont i Jacint Coromina foren nomenats ajudants. Es marginà Bonaventura Planella per la seva adhesió política als francesos;²⁸⁷² foren ajudants suplents Pau Rigalt i Joan Carles Panyó,²⁸⁷³ i Antoni Casas primer suplent, amb opció a ocupar la primera plaça d'ajudant que quedés lliure. Josep Arrau i Estrada continuà com a ajudant de tinent director i la Junta recomanà Salvador Molet que continués en la seva especialitat de flors, però amb una millora de sou.²⁸⁷⁴

Gràcies al recurs de Gaietà Pont presentat a la Comissió de la Junta de Comerç amb el propòsit de cobrar uns treballs, sabem quina fou la seva activitat en aquests primers anys. Reclamava el pagament de la còpia d'un quadre que hi havia a l'Escola d'Antoni Viladomat, i l'any següent la còpia d'un original d'Anton Raphael Mengs situada a l'altar de la capella de la Llotja.²⁸⁷⁵ La pintura de Viladomat correspon a l'*Aparació de l'àngel a Sant Francesc*, i sembla ser que també realitzà la del *Naixement de Sant Francesc*, segons la informació aportada en el catàleg del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.²⁸⁷⁶ Aquestes obres, confiscades durant

²⁸⁷⁰ BC: AJC caixa 204, llig. CXLIX, 1, doc. 103, 11/4/1815; doc. 104-105 i 106 de 7/5/1815 i 10/5/1815, i doc. 150 i 152 de 9/9/1814, documents en els quals el prior dels carmelites sol·licitava el retorn dels quadres que li foren confiscats, mentre que el de Sant Felip Neri deixava un quadre de *Sant Bernardino* a la Llotja per reproduir-lo i llegar l'original a la galeria de l'Escola.

²⁸⁷¹ BC: AJC caixa 204, llig. CXLIX, 1 doc. 146, 24/9/1814, transcrit a l'apèndix documental núm. 142.

²⁸⁷² BC: AJC caixa 143, llig. CVIII, 1, 200 i 205.

²⁸⁷³ Sol·licitud de Joan Carles Panyó a la Junta, el mes d'octubre de 1813. BC: AJC llig. XXI bis, 184.

²⁸⁷⁴ LAJ llibre núm. 26, 31-33 18/7/1813, 67 i 69, 22/8/1814 i 25/8/1814. Riera i Mora 1994, 171-172 i 620. BC: AJC caixa 204, llig. CXLIX, 1, doc. 155 i 156, 7/7/1814 i 4/7/1814.

²⁸⁷⁵ BC: AJC caixa 204, llig. CXLIX, 1, doc. 125 de 5/12/1815 i doc. 81 i 82 d'11/10/1816 i un altre del mes d'octubre del mateix any.

²⁸⁷⁶ LAJ llibre núm. 26, 1/12/1814, 9/2/1815 i 3/7/1815, 216, 76 i 389. Alcolea 1959-62, II, 145.

L'original de Viladomat es troba en el MNAC, i la còpia de Gaietà Pont (MNAC inv. 11527). Consultueu Fontbona-Durà 1999, 87-88 i més informació sobre possibles obres realitzades pel pintor. L'original provenia del convent dels framenors de Barcelona. Fou requisat per Josep Bernat Flaugier per al museu

l'ocupació francesa, s'havien de retornar als ordes religiosos, empresa en la qual intervingueren Gaietà Pont, un tal Josep Casas i Francesc Fontanals, entre altres.²⁸⁷⁷

Tot i les misèries que patiren els nostres pensionats a Roma amb l'ascens al tron de Josep I, i més tard amb el retorn al poder de Pius VII, com ja hem assenyalat abans, el pintor Miquel Cabanyes i l'escultor Antoni Solà van preferir romandre a la ciutat. Les expectatives eren molt bones després de l'actuació d'Antonio Canova en la restitució del patrimoni que havia estat espoliat per Napoleó, emparat pel Tractat de Tolentino (1797). Així, es perfilava que Roma recobriria la seva esplendor com a nucli cultural més important europeu. Punt on confluirien teòrics i artistes defensors del neoclassicisme i recuperaria la posició preeminent de finals del segle XVIII.²⁸⁷⁸ L'aparició dels natzarens germànics en la ciutat no féu més que enriquir el concepte neoclàssic al qual s'afegí una ideologia romàntica que coincidia en la màxima d'assolir la depuració de les formes i de tenir l'obra de Rafael com a màxim exponent.²⁸⁷⁹ Aquesta orientació filosòfica serà un dels motius pels quals Roma i Florència tornaran a ser el destí dels pensionats catalans.

Un d'aquests catalans atrets per aquest nou corrent fou Ramon Planella i Conxello. Havia nascut en una família de pintors encapçalada pel seu pare Gabriel Planella (1754-1824).²⁸⁸⁰ Entre els anys 1799 i 1805 despuntava en les aules de l'Escola barcelonina i obtenia diversos premis, alguns d'extraordinaris.²⁸⁸¹ Durant la Guerra del Francès desaparegué de l'àmbit artístic català²⁸⁸² i s'ha apuntat una possible anada a Mallorca²⁸⁸³ junt amb el pintor Salvador Mayol. Després de la marxa del govern intrús, desenvolupà una bona trajectòria artística, però curta, en la pintura catalana. S'incorporà a l'Escola com a substitut interí de la classe de flors de Carles Ardit, el qual marxava cap a Suïssa pensionat per la Junta de Comerç (1814). En pocs anys Planella consolidà les seves relacions amb el grup d'intel·lectuals liberals que preparaven la Renaixença a Catalunya a l'entorn de Bonaventura Carles Aribau, entre els quals hi havia el literat

de la Llotja (1812), i reproduït per Gaietà Pont (1812). Retornà al convent l'any 1822 i reingressà en la col·lecció del Museu el 1835.

²⁸⁷⁷ BC: AJC caixa 204, llig. CXLIX, 1, doc. 11 i 12 de 8/5/1815. Probablement foren més els artistes que hi participaren, només que documentalment són aquests els assenyalats. Alcolea 1964, 204-205, i el catàleg de la RACBASJ a Fontbona-Durà 1999, 84-92.

²⁸⁷⁸ Consulteu el retorn de l'esplendor de Roma a García Portugués 2006-II, I, 665-673.

²⁸⁷⁹ Cid 1998, 56.

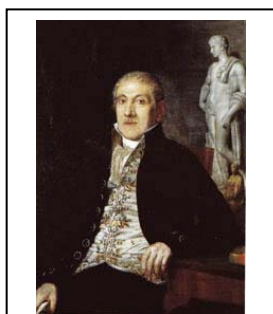
²⁸⁸⁰ Destacat com a escenògraf i pintor decoratiu agremiat al Col·legi de Pintors, germà de l'esmentat Bonaventura Planella.

²⁸⁸¹ Alcolea 1959-1962, II, 143-144, i Fontbona 1999, 150.

²⁸⁸² No havia seguit ni políticament ni estilísticament el vessant associat a Josep Bernat Flaugier. Ramon Planella es manifestà contrari a l'ocupació francesa, dibuixà uns *Apunts de porcs* (c. 1808), probablement per il·lustrar un poema publicat l'any 1808 titulat *La persecució dels porcs*, i atribuït al seu amic Muns i Serinyà. Fontbona 1999, 152.

²⁸⁸³ Darrerament s'ha pogut testimoniar el pas de Ramon Planella per les Illes Balears perquè va sortir al mercat de l'art una pintura d'un gerro de flors signat per aquest artista i datat a Maó l'any 1812. Vegeu Alcalá Subastas 2000, informació proporcionada per Francesc Fontbona.

Ramon Muns i Serinyà, el poeta Joan Làrios de Medrano i l'il·lustrat arquitecte Francesc Renart i Arús.²⁸⁸⁴



253. R. Planella,
*Retrat de Jaume
Folch* (c. 1815).
(RACBASJ)

Retratà el seu director l'escultor *Jaume Folch Costa* (c. 1815) amb una qualitat en parangó amb la que anys més tard Vicent Rodés realitzarà de l'escultor *Damià Campeny* (c. 1838). Francesc Fontbona fins i tot relaciona l'expressió del rostre de Folch amb la dels retrats *José Luis Munárriz* i *Ignacio Olmuryan* de Francisco de Goya.²⁸⁸⁵ L'any 1816, Planella guanyava la pensió per ampliar els seus estudis a Roma.²⁸⁸⁶ D'aquesta ciutat foren trameses el 30 de setembre de 1820, per l'aleshores director dels pensionats, l'escultor Antoni Solà, la còpia de *La Sagrada Companyia* (1816-1819) de Benvenuto Tisi Il Garofalo i la còpia del *Triomf de Galatea* de Rafael (1819) inacabada, la qual fou finalitzada per Pelegrí Clavé.²⁸⁸⁷ Aquests exemples no només mostren l'habilitat del pintor, sinó la continuïtat acadèmica basada en la còpia dels grans mestres segons els paràmetres que havia marcat Azara en les *Obras de Mengs* (1780). Aquest pintor, que havia aconseguit un lloc preeminent en la societat cultural i artística barcelonina, moria a Roma l'any 1819.²⁸⁸⁸

L'any 1821 succeí Jaume Folch en el càrrec de director de l'Escola el mestre més antic de pintura, Francesc Rodríguez, un perpetuador de la tendència acadèmica que havia rebut durant la seva formació a Barcelona i a Roma.²⁸⁸⁹ La seva vacant de tinent director en pintura fou per a Francesc Vidal. Gabriel Planella, pare del finat pintor Ramon, fou nomenat ajudant, i Bonaventura Planella, després que en dues ocasions li rebutgessin la seva sol·licitud d'entrada, finalment fou admès primer com a ajudant de Carles Ardit en la classe de flors i després ocupà la seva plaça. Abans d'incorporar-se a l'Escola, Bonaventura Planella s'havia dedicat a fer dissenys per publicar estampes antinapoleòniques amb el propòsit de recuperar el seu prestigi, concretament sis escenes dedicades a un únic episodi de la guerra: la repressió de la conspiració de 1809, per exemple la gravada el 1815 sobre l'*Enterrament dels ajusticiats el 1809* i posteriorment

²⁸⁸⁴ El *Diario de Barcelona*, 5-12-1819, 2714-16 dedicava un espai a un artista. Antoni Martí Cortada «Martilo» publicà un llarg poema elegíac per a la glòria del jove pintor; el 13-12-1819, 2781. Un tal «Salocín» el qualificà d'«*Apel·les segon*», i, el 14-1-1820, 108-111, Ramon Muns i Serinyà, amb el pseudònim «*Montano*» el considerà un digne successor de Velázquez i Flaugier. Dades donades a conèixer per Fontbona 1983, 44 i transcrits a Fontbona 1999, 149-151.

²⁸⁸⁵ Fontbona 1999, 154.

²⁸⁸⁶ Marès 1964, 346, i Fontbona 1999, 150.

²⁸⁸⁷ Palau 1941, XIV, 456-457; Marès 1964, 85; Barrio 1966, XXXIX, 153; Fontbona-Durà 1999, 69 i Fontbona 1999, 151.

²⁸⁸⁸ Palau 1941, 456 i Carrera 1957, 63. Antoni Solà donà notícia a la Junta de Comerç de la pèrdua de Ramon Planella.

l'any 1822 en altra sèrie de làmines dirigida pel gravador Josep Coromina amb l'*Horrorosa escena cerca de Calella en 1808*.²⁸⁹⁰

Una de les primeres empreses de Rodríguez com a director fou la d'inventariar el fons de peces de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. La revisió d'aquesta llista distribuïda per sales mostra un gran nombre dels models recomanats per Azara en la docència, des de gravats i dibuixos de les *Llotges vaticanes* de Rafael, entre altres obres, fins als emmotllats de l'Antiguitat clàssica, com el *Laocoont* i les còpies realitzades pels alumnes més destacats. Aquest ressò estètic i dogmàtic del nostre promotor de les arts es tornà a repetir en el registre dels llibres conservats, la majoria basats en temes històrics, iconògrafs i estètics, entre els quals figuraven les *Obras de Mengs*.²⁸⁹¹

El 18 de novembre de 1822, amb motiu de la supressió dels ordes religiosos i en vista dels oficis rebuts pel cap polític superior interí i l'alcalde segon del constitucional, la Junta de Comerç disposà que Francesc Rodríguez i Damià Campeny anessin als suprimits convents de Sant Francesc d'Assís, dels caputxins i, més tard, al de la Mercè, per classificar les obres de pintura i tot el que tingués un valor artístic.²⁸⁹² Com a conseqüència més immediata, el 9 de desembre Rodríguez reclamava què fos retornada a l'Escola tota la sèrie de *La Vida de Sant Francesc* del convent de fraimenors de Barcelona, per considerar-la essencial en la formació dels deixebles.²⁸⁹³

Després de la Guerra es produí un canvi qualitatiu en la pintura catalana a l'entorn del pintor Pau Rigalt. D'ajudant suplent passà a dirigir la classe de perspectiva i de paisatge l'any 1825,²⁸⁹⁴ i s'introduí en la tendència del romanticisme pictòric. Destacà com a paisatgista, decorador i escenògraf, així mateix s'especialitzà en òptica a l'Escola de Física per adquirir coneixements que serien molt útils als deixebles d'arquitectura. La seva *Pastoral* conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya és considerada una pintura fonamental i necessària per conèixer els primers passos en l'art romàntic i posteriorment realista.²⁸⁹⁵ Tot i així, en l'obra encara es detecta la influència de les normes acadèmiques dins una estètica i ideologia neoclàssica assumida, però amb un aire preromàntic que recorda el món bucòlic del rococó. Aquest record pel passat

²⁸⁸⁹ BC: AJC llig. CVI, 1 a 9, 27/6/1821. Recentment nomenat acadèmic de mèrit per la Real Academia de San Luís (1819). Alcolea 1959-62, II, 158.

²⁸⁹⁰ Fontbona 1983, 16 i 29-32. Sobre aquests dissenys de Bonaventura Planella ens hem referit en el subcapítol dedicat al gravat en aquest part del treball.

²⁸⁹¹ Tot i així, el registre és general i no permet aprofundir-hi més. BC: AJC llig. CVI, 6, fol. 15è núm. a 20 rg. Inventari datat del 26/1/1821 per Francesc Rodríguez. Transcrit per Ruiz Ortega (1986) 1999, núm. 365, 443-445.

²⁸⁹² Carrera 1957, 68 i Cid 1998, 71.

²⁸⁹³ Fontbona-Durà 1999, 87-92

²⁸⁹⁴ Fins aquest any havia exercit de professor interí en el càrrec de director d'aquesta classe. BC: AJC, caixa 204, llig. CXLIX, 1, doc. 130. *Boletín* 1846, 1, secció biogràfica de Josep Oriol Bernardet, 9.

²⁸⁹⁵ Subirana-Triadó 2001, 169.

enllaçaria amb alguns dels paisatges de la sèrie de sant Francesc i les estacions d'Antoni Viladomat.²⁸⁹⁶

El més creatiu dels pintors actius després de la Guerra del Francès fou Salvador Mayol. Es resistí a adaptar-se a la rigidesa neoclàssica presentant unes composicions molt dinàmiques centrades en la vida barcelonina. Dins la seu de l'Escola no es va distingir com a alumne, ni accedí a premis, però arribà a professor de pintura a l'oli l'any 1825,²⁸⁹⁷ tot i que els seus companys consideraven les seves obres impròpies per fer-les servir de models d'estudi. Aquest rebuig del professorat partia del principi d'una formació basada en models i formes acadèmiques on es prioritzava encara l'Antiguitat clàssica i del cànon estètic del neoclassicisme.

Malgrat la seva renovació estilística, Mayol es mostrà acadèmic com a professor de pintura a l'oli en l'Escola de Llotja (1825-1834). El seu *Samsó i Dalila*, *Judit i Holofernes* i la *Venus tallant les ales a Cupido* (d. 1813), realitzats dins l'ambient acadèmic, denoten que volia estar d'acord amb la normativa filosòfica d'aquesta institució. No obstant això, són més cèlebres les obres costumistes abans esmentades del seu període d'exili i les posteriors *Un café en Carnaval* (c. 1825), *La sastreria* i *La barreteria*, que presenten unes composicions fugisseres de la rigidesa acadèmica que poc tenen a veure amb el neoclassicisme del moment. Un cas semblant succeí amb el seu *Autoretrat*. Comparant-lo amb el de Francesc Rodríguez, s'aprecien dues postures ben diferenciades dins el marc acadèmic: mentre Mayol recuperava el seu dinamisme, l'originalitat i la seva pinzellada plena de vida associada al «majismo» de Goya, Rodríguez realitzava una de les poques obres més pròximes al neoclassicisme, la més reeixida de tots els seus retrats.²⁸⁹⁸

D'acord amb la hipòtesi plantejada per Rafael Benet, avalada per Francesc Quílez, hem de trobar en la iconografia de Mayol la ironia contra els afers polítics i quotidians que aplicà Francisco de Goya.²⁸⁹⁹ Escudat en el tema carnalesc, Mayol utilitzà la disfressa o l'aire festiu popular per ridiculitzar el poder i manifestar alguna controvèrsia política. Per exemple, en la pintura del *Pla de la Boqueria* (1820), hi figura un obelisc commemoratiu de la vinguda dels reis a la ciutat



254. S. Mayol, *Pla de la Boqueria* (1820).
(AHCB i BMVB)

²⁸⁹⁶ Camí que ja va enllaçar Santiago Alcolea en la seva tesi doctoral. Alcolea 1964, 211.

²⁸⁹⁷ Fins aquell any havia exercit de professor interí en el càrrec de director d'aquesta classe. BC: AJC, llig. CVI, 2, 74-75.

²⁸⁹⁸ S'inscriuen en la pintura de temàtica comercial destinada a servir d'ensenyas per al botigues, que té l'origen en Watteau. Fontbona 1983, 44; Fontbona-Durá 1999, 56, i Subirana-Triadó 2001, 169.

²⁸⁹⁹ Benet 1958, I, 271, i Quílez 1994-II, 68-75. Hi ha dues versions, una d'elles una rèplica, la primera en el BMVB, Vilanova núm. d'inv. 3818, i la segona en l'AHCB núm. 2717.

de Barcelona l'any 1802, enmig d'una escena popular. Aquest projecte arquitectònic resultà frustrat. De fet, també havia de significar el perllongament de la protecció reial, però en la pintura de Mayol passava a ser un indicatiu de la inestabilitat i debilitat reial.²⁹⁰⁰

El guanyador de la classe de flors i guarniments en la convocatòria a premis generals de juny de 1825 fou Joaquim Planella i Conxello,²⁹⁰¹ mentre que el premi de pintura quedà desert, ja que no s'hi presentà ningú. Tot i així, el pintor d'indianes Andreu Anglada fou gratificat amb setze duros per un temple dòric, un exemple més de com un model molt valorat en el món acadèmic encara es demanava en els concursos com a mètode d'estudi, ja ben avançat el segle XIX.

L'any 1826, Pau Rigalt veié millorada la seva situació econòmica després de demanar a la Junta que les classes de perspectiva i de paisatge es fessin de dia a fi d'aprofitar la llum natural.²⁹⁰² També sol·licità un permís per sortir al camp durant el període de vacances acompanyat dels deixebles que volguessin pintar vistes dels llocs més pintorescos de Catalunya. Així, dos anys més tard, veient els resultats de les seves classes, la Junta accedia fins i tot a contractar un bidell per transportar la cambra fosca els dies de sortida.

Aquest desplegament de recursos per a la pintura fou desigual, per exemple, a Francesc Lacoma i Fontanet no li fou acceptada una tramesa de París d'una col·lecció de peces anatòmiques,²⁹⁰³ però sí que entraren a l'Escola les pintures enviades per Jacint Coromina²⁹⁰⁴ procedents de Roma, les quals guarniren la sala de la presidència en la qual se celebrà la visita dels reis Ferran VII i Maria Josefa Amalia, el 18 de desembre de 1827.²⁹⁰⁵

Prèviament, el mes d'octubre de 1826 la Junta havia suprimit els premis i les gratificacions trimestrals i només s'atorgaven mencions honorífiques que validaven el pas d'una classe a l'altra. El mes de juny d'aquest any s'havia realitzat una exposició

²⁹⁰⁰ D'aquesta obra frustrada en feia ressò el baró de Maldà en el seu *Calaix de Sastre*. Amat 1769-1816, vol. XXIX, 10/11/1804; El 30 d'octubre de 1802, en nom dels monarques, Manuel Godoy posà la primera pedra del projecte. Pi i Arimon 1854, 371.

²⁹⁰¹ Seguidor de la pintura valenciana de Benito Espinós. Consulteu les pintures conservades de Joaquim Planella en la RACBASJ a Fontbona-Durà 1999, 68.

²⁹⁰² Carrera 1957, 76.

²⁹⁰³ Carrera 1957, 77. Aquest deu ser el motiu pel qual moltes de les obres d'aquest pintor conservades en la RACBASJ procedeixen del llegat del pintor de 26 de desembre de 1846. Fontbona-Durà 1999, 48-50.

²⁹⁰⁴ Carrera 1957, 77. D'aquest pintor en tenim poques dades a part de saber que feia d'ajudant en les classes del seu pare, Josep Coromina, en l'Escola de Barcelona.

²⁹⁰⁵ Consulteu tot el fast i els guarniments per celebrar la visita reial en la *Relacion* 1827, inclosa dins el *Diario de Barcelona*, núm. 1 1/1/1828, 9 i ss. Les diferents recepcions reials i les manifestacions de suport de les institucions a la monarquia a través d'una comissió creada per a aquest efecte repetiren els esdeveniments que anys enrere celebraren per acollir la comitiva reial de Carles IV, l'any 1802, com són la Màscara Real, guarniments i il·luminacions d'edificis, recepcions i balls. Consulteu el *Diario de Barcelona*, de desembre 1827 a gener de 1828.

d'arts i manufactures, i fou premiada la pintura a l'oli d'Antoni Ferran i Satayol (1786-1858) pels temes d'història i de literatura: *Sòcrates preparat per prendre la cicuta* i un passatge històric *d'Eusebi i Ernestina*, junt amb la de *Moisès al desert*. En la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi es conserven diverses obres posteriors de Ferran, en les quals es detecta la seva incipient tendència romàntica. En altres casos, com en el *Retrat d'Antoni Celles*, aplicà una pinzellada lliure propera a la de Francisco de Goya.²⁹⁰⁶

Un altre ajudant de professor fou Segimon Ribó i Mir (1799-1854), el qual arribà a ser titular del cos docent de la Llotja a partir de l'any 1841. Encara que se'l situa a Roma l'any 1829, realitzà una obra secundària. En general, el seu dibuix denota un bon ofici acadèmic amb ambientacions romàntiques i la presència d'algunes formes encara barroques visibles en la *Maria Magdalena*, en la utilització d'un traç senzill, elegant i esquemàtic.²⁹⁰⁷



255. S. Ribó, *Naixement de Venus* (1825). (RACBASJ)

Durant la seva estada a Itàlia li proposà al director Francesc Rodríguez poder finalitzar la còpia de *La Galatea* de Rafael, deixada a mig fer per Ramon Planella (1919), però fou finalment acabada per Pelegrí Clavé (1839). En la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi es conserva el *Naixement de Venus* (1825), una pintura acadèmica que pretén ser formalment neoclàssica amb una ambientació romàntica.²⁹⁰⁸ Tot i així, resulta molt superior el seu dibuix de *l'Al·legoria de l'amistat* (1850), inserit plenament en l'estil romàntic.²⁹⁰⁹

En la tardor de 1828, l'ajudant de professor Bonaventura Planella estava a Girona. Un ofici d'aquest Ajuntament signat pel baró de Foxà, vicepresident de la Junta de Comerç, justificava que l'artista continués fora del cos docent per poder finalitzar la pintura del teatre gironí i en demanava el permís.²⁹¹⁰



256. B. Planella, *Al·legoria...* (1831).

L'any 1831 la Comissió de la Junta triava entre els projectes presentats per decorar el sostre del saló de sessions de l'edifici de Llotja el de Salvador Mayol, finalment realitzat per Bonaventura Planella d'acord amb la proposta de Mayol. El sostre mostra un model d'academicisme

²⁹⁰⁶ Ossorio (1868-69) 1883-4; Subías 1951, 50; Marès 1964, 167; Fontbona 1983, 10, i Fontbona-Durá 1999, 39-40. Consulteu l'apèndix biogràfic.

²⁹⁰⁷ MNAC/GDG/2986/D. Consulteu la *Col·lecció* 1992, 153-154 (Vicente Maestre).

²⁹⁰⁸ Benet 1958-61, II, 269; Marès 1964, 159 i 334, Fontbona 1983, 44, i Fontbona-Durá 1999, 72.

²⁹⁰⁹ MNAC/GDG/2985/D. Consulteu la *Col·lecció* 1992, 153 (Vicente Maestre).

²⁹¹⁰ Una dada que es coneix per l'amonestació de la Junta al pintor perquè no assistia a classe, després d'haver estat informada pel director de l'Escola, Francesc Rodríguez, el mes de novembre de 1828.

rigorós, exemple d'un aprenentatge sistematitzat, bastant mediocre amb un programa iconogràfic centrat en el retrat del Monarca, i representa al·legòricament l'agraïment de la Junta de Comerç a Ferran VII per la seva visita a Barcelona, l'any 1827.²⁹¹¹



També són de Planella dues al·legories de *La Puresa* i *La Immortalitat* per a la capella dels Desemparats de l'església de Santa Maria del Pi, atribuïdes erròniament a Salvador Mayol, així com una sèrie de dibuixos conservats en el gabinet de dibuixos i gravats del Museu Nacional de Catalunya, on es troben els estudis preparatoris per a la Gràcia, la Constància, la Humilitat, i altres que confirmen l'autoria de Planella de les dues al·legories.²⁹¹² Recentment han sortit a subhasta pública més olis, que amplien la sèrie d'al·legories segons la iconografia de Cesare Ripa amb *La Mansuetud*, *La Gràcia*, *La Virtut*, *La Humilitat*, *La Castedat* i *La Constància*.²⁹¹³

Paral·lelament Bonaventura Planella continuà la seva vinculació amb el món del teatre, on s'havia iniciat amb el seu pare, Gabriel Planella. Realitzà diversos muntatges escenogràfics arreu de Catalunya, dels quals es conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya un teló de boca per al teatre de Vinaròs.²⁹¹⁴ A més d'un gran nombre de dissenys per a ser gravats, entre els quals destaquem les estampes de Joan Amills per a l'obra de Pròsper de Bofarull *Los Condes de Barcelona vindicados y cronologia y genealogia de los Reyes de España* (1836).

En conjunt, ens trobem amb un professorat encara influït per l'academicisme de finals del segle XVIII, que utilitzen els models recomanats per Azara, però, alhora intenten, i en molts casos alguns artistes ho aconsegueixen, adaptar la seva paleta a les

²⁹¹¹ Cid 1948, 435-437, i Quílez 1995, 206.

Els cupidos portadors de l'escut de la ciutat ja els vam relacionar amb els que representen els quatre elements en el saló adjacent del saló noble del palau del Castellarnau a Tarragona, en el capítol de models en la part II d'aquest treball.

²⁹¹² Carrera 1957, 89, i Quílez 1995, 202-204.

²⁹¹³ Alcalá Subastas, 5 i 6 de maig de 2004, núm. 20, 21 i 22.

²⁹¹⁴ MNAC/GDG/2374/D. *Col·lecció* 1992, 139 (Isidro Bravo).

La nissaga dels Planella continuà destacant artísticament en la realització d'escenografies, gènere en el qual comença Gabriel Planella i fou seguit pels seus fills Joan Planella (1785-1845) i Bonaventura Planella, i pel seu nét Josep Planella (1804-1890).

noves tendències estilístiques que s'anaven imposant amb força en el nostre panorama artístic.

4.11. Continuïtat i noves propostes estètiques en la pintura del segle XIX

L'any 1834, el professor de la classe de pintura a l'oli Salvador Mayol i el subdirector de l'Escola, el gravador Josep Corominas, morien víctimes del còlera. Entre els pretendents a les places, hi havia Bonaventura Planella, Vicent Rodés i Antoni Ferran. La Junta s'inclinà pel famós retratista Rodés, Antoni Ferran passà a ser el seu ajudant amb sou i la classe de gravat fou amortitzada.²⁹¹⁵

L'any 1833, en les aules de l'Escola destacaven Pelegrí Clavé i Francesc Cerdà,



els quals havien presentat a la Junta una composició plenament neoclàssica amb el tema *Salomó proclamat rei d'Israel a prec de Betsabé i per consell de Natan* (1833). Els dos pintors foren gratificats. Clavé obtingué la

pensió per anar a Roma i Cerdà marxava l'any següent pensionat pel seu *Ganimesdes arrabassat per Júpiter en forma d'àliga* (1834).²⁹¹⁶ Durant aquest període de becarí, Clavé va trametre a l'Escola una còpia de *l'Ecce-homo* de Guercino (1835), *El sommi d'Elies* (1837) i *El bon samarità* (1838), pintures en les quals s'aprecia la influència estètica natzarena en models acadèmics que s'havien demanat en el segle XVIII. Cerdà envià la còpia d'*El trasllat de Crist* de Rafael (1838),²⁹¹⁷ coneguda com la *Deposizione Borghese*, i mostrava així la seva afiliació als natzarens en la tria d'un exemple molt difós en gravat i demanat per les acadèmies a través del disseny de Stephanus Tofanelli, gravat per Giovanni Volpato als anys vuitanta.²⁹¹⁸

A Roma s'hi estaven Claudi Lorenzale i Sugrañes (1815-1889), el qual encapçalava, junt amb l'erudit escriptor Manuel Milà i Fontanals (1818-1884), el grup de natzarens catalans a l'entorn de Friedrich Overbeck (1789-1869), al qual s'afegiren els nous pensionats. Les obres de Lorenzale *Jael i Sísara* (1837), premiada per l'Escola amb la medalla d'argent, i les posteriors *l'Origen de l'escut del comtat de Barcelona*

²⁹¹⁵ Carrera 1957, 96.

²⁹¹⁶ Carrera 1957, 94-95.

²⁹¹⁷ Consulteu l'obra d'aquests pintors a la RACBASJ a Fontbona-Durà 1999, 201-202.

²⁹¹⁸ Marini 1988, 152 núm. il. 280.

(1843), *Un pastor* (c. 1847) i *El naixement de la Mare de Déu* (c. 1849),²⁹¹⁹ delaten aquest canvi evolutiu del neoclassicisme cap el romanticisme i l'interès pel passat històric propi amb clars signes rafaelians. El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva en el seu fons diversos dibuixos de Lorenzale, concretament el de *Prohibició a la reina Joana d'acompanyar el príncep de Viana a Barcelona* (c. 1866). El pintor se centra en un tema de la història de Catalunya, d'acord amb la producció filosòfica dels natzarens. Així mateix, constitueix una prova de la seva qualitat artística, amb una composició dinàmica i original. El quadre està exposat a l'Ajuntament de Vilafranca del Penedès. Molt diferent és el dibuix d'*Alexandre troba el cadàver de Darios*, d'estil convencional propi de l'academicisme, l'acció és freda i el moviment contingut, sembla un retorn als models antics recomanats per Winckelmann i Mengs. En aquest cas és més aviat neoclàssic que romàntic, i segurament aquest dibuix sense datar correspon a la seva primera etapa formativa en l'Escola de Llotja.²⁹²⁰

Paral·lelament a aquests deixebles premiats en pintura, l'any 1834 el professor Pau Rigalt presentava a la Junta de Comerç una obra del seu fill Lluís Rigalt i Farriols, considerada útil per al curs de perspectiva i paisatge, amb plànols i elevacions de les figures i cossos inclinats i composicions ideals. Pretenia que la Junta valorés els coneixements del seu fill i el proposava per anar a les escoles de Milà i Roma a fi de perfeccionar-se.²⁹²¹ La formació de Lluís Rigalt a l'Escola fou riquíssima i variada, assistí a les classes de diferents disciplines impartides per Antoni Celles, Francesc Rodríguez, Damià Campeny, Bonaventura Planella, Salvador Mayol i sobretot a la del seu pare (1827).²⁹²² Finalment, Lluís Rigalt anà pensionat a Madrid l'any 1839 i s'establí en el taller del paisatgista romàntic Jenaro Pérez Villaamil (1807-1850). El 26 de gener de 1840 presentava els exercicis reglamentaris a la Real Academia de San Fernando per assolir el grau d'acadèmic de mèrit en l'especialitat de paisatge i perspectiva, els quals consistien en cinc quadres a l'oli de vistes de Madrid. Per a la prova de perspectiva pintà l'oli d'«*un interior subterráneo destinado para almacén*», un estudi de l'anterior sobre paper, i dos plànols d'un capitell d'ordre dòric, i per la prova específica de paisatge, l'oli d'un «*Paisaje nocturno con incendio de un palacio*» i els dibuixos de «*sis estudios de árboles*».²⁹²³ Malgrat que el segle XIX estava força avançat i el romanticisme estava en ple apogeu en les institucions acadèmiques, encara es demanava en les proves que es

²⁹¹⁹ Fontbona-Durà 1999, 235-236 i Maestre 200, 38.

²⁹²⁰ MNAC/GDG/1427/D; MNAC/GDG/26229/D; MNAC/GDG/26243/D, i MNAC/GDG/26219/D. Consulteu la *Col·lecció* 1992, 155-156 (Vicente Maestre).

²⁹²¹ Carrera 1957, 94.

²⁹²² Durà 2002, 17.

²⁹²³ Proves inventariades amb els núm. 203; A-5423; A-5660 i A-5661; 357 i 2524. Vegeu la relació de Durà 2002, 17, n. 6.

representés un capitell d'ordre dòric, un dels paradigmes estètics de l'Antiguitat més apreciat en la Roma d'Azara de finals del segle XVIII.

Quant tornà a Barcelona fou nomenat professor de l'Escola de Llotja (1840), tinent director supernumerari (1844) i director de les classes de perspectiva i paisatge (1845) a la mort del seu pare. Realitzà els dissenys de la Casa Xifré (1839) i col·laborà com a dibuixant i gravador en el volum dedicat a Catalunya de la sèrie *España. Obra pintoresca*, de Francesc Pi i Margall (1842) i en els dissenys de la façana de l'Hospital d'Arenys de Mar (1846). La seva trajectòria continuà en el dibuix de diversos indrets de Catalunya. En els anys quaranta prioritzà les vistes d'edificis mig derruïts conseqüència

dels fets revolucionaris de 1835, plenament inserits en la filosofia dels romàntics.²⁹²⁴



262. J. Batlle, *Escena del Diluvi* (1846). (RACBASJ)

Un altre dels professors ajudants de l'Escola d'orientació neoclàssica amb ambientacions romàntiques fou Jaume Batlle i Mir. Havia estudiat en el taller de Joan Carles Anglès (1817) i quatre anys a Florència. Des de la Toscana aconseguí la pensió de la Junta on pintà *Dànae* (c. 1847); *Ricard Cor de Lleó* (c. 1847), un cap de guerrer (1847) i *l'Escena del Diluvi* (1846). Aquesta darrera obra fou lloada

per l'arquitecte Josep Oriol i Bernardet atès que la considerà una obra pròpia de florentins pel seu dibuix correcte, l'harmonia del color, el coneixement anatòmic i la bellesa compositiva.²⁹²⁵ Aquesta descripció respon als objectius que havia d'assolir un bon artista, segons els termes dogmàtics demanats en les acadèmies, i d'acord amb els escrits d'Azara en les *Obras de Mengs*.

Per l'Escola de Barcelona passà Josep Arrau i Barba, format amb el seu pare i en el taller de Joan Carles Anglès. Assistí a l'Escola de Llotja (1819-1826) i rebé lliçons de Damià Campeny, a qui considerà el seu amic. També estudià en el Col·legi de Medicina (1824-1825) i Anatomia (1826-1830). S'especialitzà en el tenyit d'indianes, fabricació de colors i restauració d'obres pictòriques. L'any 1836 era nomenat director d'ornament en l'Escola, després d'haver viatjat a Milà i Madrid i d'haver adquirit coneixements artístics i culturals. Es relacionà amb els màxims representants de la filosofia i la pintura espanyola, Bonaventura Carles Aribau i Vicente López. Novament tornà a Itàlia i restà un llarg període a Roma, on coincidí amb el pintor català Pelegrí Clavé. S'especialitzà en el retrat i va realitzar escrits teòrics per millorar les arts i la indústria. En conjunt la

²⁹²⁴ Fontbona 1983, 84 i Durá 2002, 17.

²⁹²⁵ *Boletín* 1/8/1846, Josep Oriol Bernardet, núm. 9, 137-138. Altres obres rellevants són: el *Retrat de la reina Isabel II, nena* (1843); el *Retrat de Vicent Rodés* (1858), i *Captiva redimida* (s. d.). Fontbona-Durá 1999, 191-192.

seva formació i trajectòria artística és un altre exemple del que Azara considerava que havia de tenir un artista de renom. Els seus estudis sobre els pintors Zurbarán i Murillo i el seu interès per les excavacions a Tarragona són mostres de la seva inquietud per la teoria i la pràctica treballades paral·lelament i a l'uníson.²⁹²⁶ Entre les seves obres més reixides conservades a Catalunya en tenim el *Retrat de Ferran VII* (1833), premiat per la Junta de Comerç junt amb el *Retrat de Vicent Rodés, Retrat de Juan Agell y Torrents* (1835), l'*Autoretrat* (1837) i l'*Albanesa* (1845).²⁹²⁷ Aquest pintor, més aviat teòric que artista pels seus resultats, s'inserí en el corrent romàntic per les seves amistats i filosofia, però en la seva paleta dedicada quasi exclusivament al retrat, escollia un model que corregia fins a assolir una bellesa elegant, i seguia les lleis de la perspectiva per arribar a la perfecció del que pintava. Una praxi ben assumida que s'entén per la seva formació, i que recorda les pautes acadèmiques recomanades per Azara. No obstant això, a tot aquest rigor pràctic i intel·lectual sempre hi faltaran l'enginy i l'habilitat per donar el pas decisiu per arribar a ser un gran artista. Per aquest motiu Arrau no passà de ser un correcte retratista, elegant i impregnat de la sensibilitat romàntica.

A Madrid també anà pensionat un altre retratista sortit de les aules de l'Escola de Barcelona, Joaquim Espalter i Rull (1809-1880). No és cap raresa la rellevància en aquest gènere, perquè els màxims responsables acadèmics de l'Escola, Francesc Rodríguez i Vicent Rodés, eren retratistes, i perquè era un gènere molt demanat per la burgesia catalana. Després continuà els seus estudis a l'Acadèmia de Marsella (1829), marxà cap a París fins a l'any 1833, tornà breument a Barcelona, i immediatament viatjà a Roma i Florència sota la tutela d'Antoni Solà on visqué l'entorn dels natzarens i afiançà la seva amistat amb Federico Madrazo (1815-1894). Al seu retorn a Espanya s'instal·là definitivament a Madrid (1842). La seva obra mostra l'admiració que prodigava a Rafael i la fidelitat a la filosofia envers els seus amics natzarens. Potencià el volum modelat de les figures, testimoni del seu pas per les classes d'anatomia, dominà la perspectiva i adquirí uns amplis coneixements mitològics. També visità les obres de diversos museus i, en conjunt, obtingué una formació dins els paràmetres acadèmics seguits pels pensionats en el segle XVIII. No obstant això, la seva afiliació a la tendència estilística rafaeliana l'englobà en el grup de natzarens, on les solucions compositives i figuratives provenien de les grans obres rafaelesques, impregnades d'una delicadesa i sensibilitat present en la seva paleta.

Són poques les teles conservades a Catalunya per la curta estada d'Espalter en la nostra terra, entre elles tenim el *Retrat d'Octavi Carbonell* (1842), on domina la

²⁹²⁶ Trobareu més informació de l'artista i teòric a Ràfols 1937 i a l'apèndix biogràfic.

²⁹²⁷ Vegeu més obres de Josep Arrau i Barba a Folch 1956, 10-11, i Fontbona-Durà 1999, 187.

senzillesa i el caràcter sever del personatge. Ressalta el volum i la utilització de la línia contínua que delimita el contorn, una solució lligada a la concepció del bust escultòric de l'Antiguitat clàssica i als principis de Mengs defensats per Azara. A Madrid retratà la burgesia catalana: comerciants, banquers i industrials que estaven instal·lats en la capital, com ara el *Retrat de la família Flaquer* (c. 1842), entre altres. També executà alguns d'oficials, com el *Retrat d'Isabel II* (1844), i acceptà encàrrecs decoratius en edificis institucionals, per exemple la decoració del Paraninf de la Universitat Central (1855-1858). Els seus paisatges van descriure un ambient banyat per la llum nítida, càlida i vibrant. Són obres molt eclèctiques que rememoren tot el seu passat formatiu, com *La fugida a Egipte* o *La era cristiana* (1871), en la qual al fons situà el Coliseu i l'Arc de Constantí.²⁹²⁸ Com a natzarè, trobem els gestos reservats i ètics que ens recorden les reflexions d'Azara sobre la continuïtat en l'expressió de les figures representades en l'art. Es tractava d'una reinterpretació de l'estètica del mecenes transformada pels nous valors, però, alhora, Espalter feia servir un dels models més apreciats de l'entorn cultural i artístic del diplomàtic, l'obra de Rafael, encara vigent a últims del segle XIX en l'obra dels artistes catalans.

El 30 de juny de 1835, en plena revolució anticlerical,²⁹²⁹ la Junta de Comerç decidí dur a la Llotja el quadres del convent de San Francesc el Gran, un dels edificis malmesos i incendiats per la turba, missió que fou confiada als professors Rodríguez, Campeny, Rodés i Arrau. Rodríguez fou l'encarregat de fer l'inventari dels convents que havien de ser suprimits. Campeny realitzà l'inventari dels convents dels caputxins i dels mercedaris. La Junta, preocupada per reunir els quadres de mèrit de l'Escola, creà una comissió gestora, en la qual participà Lluís Rigalt en la classificació de les obres.²⁹³⁰

Josep Maria de Cabanes, vicepresident de la Junta i admirador de les arts, proposà a la Junta de Comerç que es traguessin còpies de les obres de més mèrit i que se substituïssin per d'altres de més apropiades a l'establiment; també suggerí que s'imprimís un llibre senzill que expliqués què era la Llotja de Mar i la seva contribució a les arts. D'aquesta iniciativa de l'any 1835, dos anys més tard es publicava la *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña y de su casa Lonja*, escrita per Lluís Bordas, professor d'italià en la Reial Acadèmia de les Bones Lletres.

²⁹²⁸ Consulteu l'obra d'Espalter a Miquel 1910, 268-272; Coll 1999, 155-162, i en l'apèndix biogràfic.

²⁹²⁹ L'any 1835 el govern Mendizábal es proposà solucionar els greus problemes de l'economia espanyola a través d'una desamortització eclesiàstica i la venda dels béns de les comunitats religioses suprimides. A Barcelona aquesta solució va anar precedida d'una crema de convents que significà la fi de diversos monuments arquitectònics i de patrimoni artístic.

²⁹³⁰ BC: AJC caixa 127, llig. XCV, I, fol. 11 i 12. Inventari de les obres procedents de diversos convents del 21/8/1835. Marès 1964, 164; Fontbona-Durà 1999, 91, i Durà 2002, 17.

Així, l'Escola es convertí en la seu dipositària de pintures i altres béns artístics sortits dels convents barcelonins amenaçats de desaparició en les revoltes de l'any 1835. La comissió anomenada *Junta de enagenación de edificios y efectos de conventos suprimidos de la provincia de Barcelona* realitzà una tasca de recollida selectiva de la pintura i escultura dels convents desamortitzats, amb la intenció de crear un museu.

Aquell mateix any 1835, Rodríguez havia acabat l'examen de les obres d'art dels convents dels agustins calçats, dels servites, i dels trinitaris calçats. Lliurà a la Junta l'inventari dels quadres dipositats en les sales de l'Escola i els notificà què en el convent de San Francesc hi havia alguns quadres del pintor Antoni Viladomat dignes d'ocupar un lloc distingit en la galeria de l'Escola.

La mateixa Escola impulsà el projecte de dibuixar i aixecar els plànols dels edificis que havien de ser enderrocats. Aquesta preocupació per no perdre el patrimoni artístic implicà Lluís Rigalt l'any 1841, el qual s'encarregà de dibuixar diferents vistes del convent de Santa Caterina, mentre que l'arquitecte Josep Casademunt n'aixecava els plànols, amb dibuixos de les parts ornamentals, un treball que es publicava l'any 1886.²⁹³¹

Producte d'aquestes expropiacions, l'any 1837 s'incrementà considerablement la col·lecció d'obres de l'Escola, i s'obrí un museu públic en la Reial Acadèmia de Bones Lletres, ubicat en el convent de Sant Joan. Dos anys després, en el *Reglamento de la Escuela de Nobles Artes establecida en Barcelona a expensas de la Junta de Comercio* s'establien les bases per a la creació del primer museu d'art públic de Barcelona.²⁹³² Finalment, la Llotja acollí les pintures dels convents de Sant Francesc, de la Mercè, dels trinitaris calçats, dels caputxins, de Sant Felip Neri, dels agustins calçats, de Santa Caterina, dels teatins i dels carmelites descalçats.

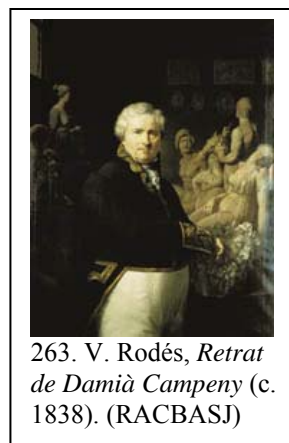
El darrer director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona i successor de Rodríguez com a director de l'Escola de Barcelona fou el pintor Vicent Rodés, establert a Barcelona des de l'any 1820. El càrrec l'ocupà de 1840 a 1858 i prèviament fou professor de l'Escola en la classe de color i composició.²⁹³³ L'interès d'anar més enllà en el període que ens ocupa és per demostrar la continuïtat de les pautes acadèmiques

²⁹³¹ Portà per títol *El convento de Santa Catalina*, editat a Barcelona per l'impremta de Fidel Giró.

²⁹³² BC: AJC publicat a Barcelona l'any 1830, capítol 12, article 36. Transcrit a Fontbona-Vélez 1996, 55. Així culminaven les inquietuds de Josep Bernat Flaugier i Francesc Rodríguez en el seu intent de fer un inventari l'any 1821. Trobareu més informació en l'estudi Fontbona-Vélez 1996, 52-55.

²⁹³³ Justament la classe que impartí Francisco Javier Ramos en la Real Academia de San Fernando. En l'edició de Carlo Fea de les *Opere de Mengs* (1787) s'inclogueren documents conservats de Ramos i Carlos Espinosa de Mengs, tots especialistes en aquest tema, que serviren per a les *Riflessioni per far bene le tinte di carne, ed il pastello*, una versió augmentada de l'edició d'Azara de 1780. Fea 1787, X, i 160. Consulteu la carta de Ramos a Carmona de 17/1/1782, transcrita per Tellechea 1969, 68-70, núm. 9 i Jordán 1998, 440.

instaurades al final del segle XVIII i seguides en ple segle XIX, tot i que l'Escola estava oberta a acceptar noves propostes estètiques. Rodés fou un retratista excel·lent el qual demostrà en el *Retrat de Damià Campeny* el seu domini tècnic amb una composició perfecta on combregaven molt ben distribuïts en l'espai la figura de l'escultor amb les seves obres neoclàssiques més rellevants. Aquest mestratge de Rodés també es troba en el *Retrat de Ferran VII*, i en els d'alguns intendants i industrials catalans realitzats entre els anys 1834 i 1846, quan el pintor valencià prengué el relleu del vell i malalt Rodríguez en el retrat, de manera que complia els compromisos del català i finalitzava el *Retrat de l'intendent Fidalgo* (1834).²⁹³⁴



263. V. Rodés, *Retrat de Damià Campeny* (c. 1838). (RACBASJ)

L'Exposició de Productes de la Indústria Espanyola que se celebrà l'any 1844 en l'edifici de Llotja, a la qual assistiren la reina Isabel II, la reina mare Maria Cristina i la infanta Maria Fernanda, constitueix un altre referent per conèixer quins eren els protagonistes de la pintura catalana sorgits de l'Escola de Barcelona quan ja havia passat quasi mig segle XIX. Claudio Lorenzale, llavors acadèmic de mèrit i tinent director supernumeri de l'Escola, participà amb diversos quadres originals, una còpia de Rafael i quatre retrats; Lluís Rigalt, també acadèmic i tinent director, aportà diverses aiguades amb paisatges i dos esbossos per a decoracions teatrals; Pau Milà i Fontanals (1810-1883),²⁹³⁵ participà amb quadres originals, dos esbossos, un retrat a l'oli i set composicions en dibuix; Pelegrí Clavé, oferí un quadre original a l'oli; Gabriel Planella i Conxello (1780-1850), director de la classes de flors, un retrat a l'oli, diverses miniatures i tres quadres de flors; Josep Arrau i Barba, acadèmic i tinent director de la classe d'ornament, dos projectes de teatres, un quinqué i un guarniment decoratiu per a sostre; F. Xavier Parcerises, unes vistes del natural en litografies, i altres artistes, com l'il·lustrador Antoni Roca, l'arquitecte Josep Oriol Mestre i l'escultor Damià Campeny exhibiren les seves obres.²⁹³⁶

Amb motiu d'aquest esdeveniment, es destinaren unes sales especials per als objectes artístics i es nomenà una junta organitzadora per a pintura. Milà, Rigalt i Lorenzale foren designats per rebre la Reina el dia de la visita oficial, tres artistes que són els representants de l'escola romàntica en l'art barcelonès. Milà i Lorenzale passaren per Roma, de 1832 a 1840 el primer, i de 1836 a 1843 el segon. Tots dos, junt amb

²⁹³⁴ Garrut 1974, 54; consulteu el catàleg de l'obra de Rodés a Fontbona-Durà 1999, 73-74, i Triadó Subirana 2001, 169.

²⁹³⁵ Trobareu més informació a Fontbona 1983, 102.

²⁹³⁶ Martinell 1951, 87-89; Durán 1975, 452-457; Fontbona 1983, 112.

Espalter i Clavé, formarien el grup català dels natzarens. L'any 1846 es creà la Sociedad de Amigos de la Bellas Artes, dirigida per Claudi Lorenzale, la qual actuarà fora de l'òrbita de l'Escola i com un organisme independent de la producció artística.²⁹³⁷ Aquest estil sorgit dins l'Escola assimilarà el dogmatisme acadèmic i el reinterpretarà i adaptarà als nous corrents estètics que s'imposaven. Per això, malgrat la diversitat estètica entre els diferents estils, no foren postures antagòniques i pogueren conviure simultàniament. Les dues tendències tenien Rafael com el model més valorat en els seus estudis.

4.12. Algunes consideracions a l'aportació d'Azara en la pintura catalana

La praxi doctrinal basada en la còpia repetitiva desenvolupada en la pintura catalana com a sistema d'aprenentatge en l'Escola no donà com a fruit un estil neoclàssic de volada, tal com havia succeït en altres disciplines artístiques. Algunes circumstàncies van concórrer perquè fos així, les quals ja hem assenyalat al llarg d'aquest treball. Una de les més importants fou la mort prematura de deixebles a qui s'augurava un excel·lent futur per les seves habilitats. Cal destacar-ne els noms de Pau Montaña (1801), Francesc Lacoma i Sans (1812) i Ramon Planella (1819). Altres pintors, després de la seva pensió optaren per no tornar a Catalunya, com Miquel Cabanyes, destinat a Roma (1803) i Francesc Lacoma i Fontanet a París (1804). Aquests artistes, possibles futurs docents de l'Escola, podrien haver influït i renovat la pintura catalana abans de l'esclat de l'estil romàntic.

El màxim responsable de pintura dins l'Escola de Barcelona després de la mort de Pere Pau Montaña (1803) fou Francesc Rodríguez, el qual ja exercia de professor abans de la fi del segle XVIII. Parlem del mateix pensionat que va estar més de cinc anys a Roma sota les directrius de José Nicolás de Azara i Buenaventura Salesa en l'Acadèmia fundada pel diplomàtic en el Palau d'Espanya. En aquest període s'evidencià la seva mediocritat, no sols testimoniada per la seva producció artística sinó perquè no assolí cap premi ni aconseguí cap gràcia especial del protector de les arts en Roma. El seu estil es caracteritzà per mostrar un academicisme sense gràcia, propi d'un sistema docent adotzenat i avorrit, basat en exercicis repetitius de la còpia d'obres d'altres artistes.

Francesc Rodríguez arribà a ser un correcte retratista, un gènere que sol·licitava la nova burgesia. Retratà els intendants que alhora foren els presidents de la Junta de Comerç i l'*Autoretrat* (c. 1805) fou la seva millor obra, considerada neoclàssica. Es dedicà a l'ensenyament i a la direcció de l'Escola i, així, contribuï en la pintura d'una

²⁹³⁷ Martinell 1951, 90.

manera més conceptual, aportant les bases acadèmiques orientades a aconseguir l'estil neoclàssic. En la praxi, la seva obra fou d'un nivell bastant fluix, a excepció de les còpies d'originals del seu període de pensionat: *Heliodor foragitat del temple* de Rafael (c. 1791), la *Magdalena penitent* d'Annibale Carracci (c. 1791), i posteriorment *La Visió de Sant Bernat* de Plácido Costanzi (1814).

El successor de Rodríguez en la direcció de l'Escola, el pintor Vicent Rodés (1840-1858), havia exercit prèviament de professor de color i composició (1834). Seguí en aquesta línia formativa d'arribar a la perfecció formal, pròpia d'un artista acadèmic, en un moment on l'estil romàntic s'havia inserit plenament en la pintura catalana. No obstant això, des que s'establí a Barcelona, l'any 1820, destacà per la seva habilitat i domini en el retrat de la burgesia i noblesa catalana i, més tard, dels membres de la Llotja, tant professors com intendants, entre els quals figura el *Retrat de l'escultor Campeny*.

Tot i aquest panorama tan poc encisador de la pintura catalana, perpetuador del sistema acadèmic, hi hagué una petita revifalla amb l'aportació estilística de Josep Bernat Flaugier i dels seus col·laboradors, abans que deixebles,²⁹³⁸ Pau Rigalt i Salvador Mayol, els quals ja exercien d'ajudants en el cos docent de l'Escola i van contribuir en la introducció de nous gèneres pictòrics en les seves classes. Al mateix temps, Bonaventura Planella realitzava una pintura titllada de neoclàssica, caracteritzada per la fredor hieràtica de les seves figures. Per exemple, aquestes característiques són paleses en *l'Al·legoria de la Junta de Comerç*, premiada en el concurs de l'Escola de l'any 1803, un estil que mantindrà en tota la seva obra pictòrica. Aquesta obra és considerada la més representativa de l'Escola de principis del segle XIX, en la qual s'aprecia una assimilació de l'estil de Pere Pau Montaña i de la fredor acadèmica de Francesc Rodríguez, del concepte reinterpretatiu mal entès de l'Antiguitat clàssica que desvirtuava, en aquest cas mancat de gràcia i elegància, el que significà l'obra de Mengs valorada per Winckelmann i Azara. Per tant, la presència d'elements neoclàssics no és circumstancial, ans al contrari, són un exemple d'una praxi matussera basada en un concepte ideològic assumit. Davant l'obra de Planella, discrepem en l'afirmació que s'hi localitza una barreja d'estils entre Montaña i Flaugier, encara més si tenim present la còpia de *l'Adoració dels Pastors* de l'original de Mengs realitzada pel francès (1807), en la qual s'aprecia el hieratisme de Planella, que hem localitzat en la seva obra de l'any

²⁹³⁸ Discrepem en el fet de considerar que Francesc Lacoma i Sans i Francesc Lacoma i Fontanet fossin deixebles de Josep Bernat Flaugier i tenim els nostres dubtes sobre Pau Rigalt, el qual ja exercia d'ajudant docent de l'Escola quan suposadament hi arribà Flaugier. Triadó 1984, 260-264 i Subirana-Triadó 2001, 146. Som partidaris de considerar Bonaventura Panella un dels seus col·laboradors i, per tant, podria ser un dels seus deixebles de taller. Així mateix succeeix amb Salvador Mayol, qüestió a la qual ens hem referit abans.

1803 i sobretot per la manca d'elegància de la paleta acadèmica que havia assolit Pere Pau Montaña dins d'un estil molt proper al concepte estètic que aplicà el pintor filòsof en les seves obres.

Al tombant del segle reaparegué el paisatge²⁹³⁹ en la *Diana descansant* (1799) de Pau Rigalt. El paisatge del fons preludiava el seu interès per aquest gènere, continuat pel seu fill dins d'un estil plenament romàntic. És considerada l'aportació més important de la pintura acadèmica catalana, com un pas renovador dins de la seva ortodòxia. A Europa, durant els anys vint es produí una revitalització del gènere paisatgístic atès que descobria tot un món misteriós a aplicar en l'art. En el Saló de París de 1824, hi intervingueren paisatgistes anglesos, entre els quals figurava John Constable (1776-1837) i Richard Parkes Bonington (1802-1828). Aquell mateix any, la Llotja incorporava l'assignatura de paisatge, i Pau Rigalt fou l'encarregat de l'ensenyament i de donar el primer pas per introduir el paisatge pictòric lliure i natural que assolirien els romàntics de la mà del seu fill Lluís Rigalt.

Durant el temps que Josep Bernat Flaugier ocupà la direcció de l'Escola, proliferà la pintura històrica i el costumisme. El mateix pintor francès aportà alguns testimonis bèl·lics a la història en *La batalla a Molins de Rei* (1808). També proporcionà una obra neoclàssica en el *Retrat de Josep Napoleó I*, però fou més important la seva contribució en la configuració d'un museu en l'Escola de manera sistemàtica. Aquesta activitat procedia del col·leccionisme generalitzat a Roma en el segle XVIII, que havia generat museus públics i privats, i que, a partir de l'any 1793, s'introduirà a París amb la creació del Museum National, motivat per la febre revolucionària, i del Musée Central des Arts, l'any 1797.²⁹⁴⁰ Aquesta conscienciació museològica culminarà amb el primer museu d'art públic a Barcelona en l'Acadèmia de Belles Arts.²⁹⁴¹

Les escenes costumistes de Salvador Mayol foren poc enteses dins l'ortodòxia docent de l'Escola, però aportaren a la pintura catalana unes obres molt creatives, com ara la *Baralla en una taverna* (1813), realitzada en el seu període d'exili a Mallorca i, posteriorment *Un cafè al Carnaval* (c. 1825). Es distingí per unes composicions dinàmiques, allunyades del neoclassicisme pictòric, per tant, fou mal entès pels professors de l'Escola. La seva pinzellada fugissera de la limitació del dibuix i orientada en la de Francisco de Goya estarà més a prop de la praxi de Francesc Pla que de la dels professors de l'Escola de Barcelona, encara immersos en l'academicisme. Aquesta

²⁹³⁹ Antoni Viladomat havia inclòs paisatge en algunes escenes de la vida de Sant Francesc d'Assís i en les seves Estacions.

²⁹⁴⁰ *Révolution 1789-1799*, 812.

²⁹⁴¹ Més informació sobre l'inici dels museus a Barcelona la trobareu a Fontbona-Vélez 1996, 52-55.

temàtica, conreada per Francisco de Goya, inspirada en episodis viscuts al carrer, també fou un tema practicat per Flaugier, probablement aquest és un dels lligams que li atribueixen Mayol com un dels seus deixebles. Aquest estil contrasta amb altres pintures que realitzà posteriorment el català, el qual tornà a ajustar-se als paràmetres acadèmics.

En la classe de flors, després de Salvador Molet destacaren dos germans de Bonaventura i Ramon Planella, Gabriel i Joaquim; també Francesc Jubany, i el nostre millor representant en aquest gènere de la pintura catalana a Europa, Francesc Lacoma i Fontanet, pensionat a París l'any 1804.

A la pintura històrica, d'al·legoria i literària, es dedicà el professor de l'Escola Antoni Ferran, fill de l'escultor Adrià Ferran, el qual proporcionà en conjunt unes obres poc reeixides. Dins d'aquest grup d'artistes, entre acadèmics i neoclàssics amb ambientació romàntica, es troba el professor Segimon Ribó i Mir, però amb una obra bastant secundària.

Per últim i per tancar aquest subcapítol centrat en la incidència d'Azara en la pintura catalana, hem d'esmentar el paper desenvolupat per l'escultor Antoni Solà com a director dels pensionats a Roma. Un artista del qual ja vam destacar les seves peculiaritats il·lustrades segons les quals mantenia la disciplina acadèmica com a única via per assolir una bona formació, partint de l'empremta i de l'aportació deixada pel nostre promotor de les arts en el segle anterior. En aquest entorn estètic visqueren els pintors Pelegrí Clavé, Francesc Cerdà, Joaquim Espalter i Claudi Lorenzale, noms lligats amb el romanticisme dels natzarens, els quals, al seu retorn a Catalunya, renovarien l'art i el vehicularien cap a noves propostes estètiques.

Aquest ideari de l'escultor català hereu del de Mengs difós per Azara es detecta en la carta que envià a la Junta de Comerç, en la qual es feia ressò de les obres trameses pels pensionats catalans l'any 1839. Per exemple, lloava Pelegrí Clavé pel seu encert compositiu i expressiu en el *Bon Samarità*, i destacava el seu treball de l'estudi del color en la còpia de l'*Amor diví, amor profà* de Ticià. L'estudi del color fou molt apreciat per Azara. El seu amic i deixeble de Mengs, Francisco Javier Ramos, arribà a professor d'aquesta especialitat en la Real Academia de San Fernando. També Francesc Rodríguez fou el responsable d'aquesta classe en l'Escola de Barcelona, coincidència que consolidà i probablement constituí un dels estudis acadèmics més recomanats com a disciplina obligatòria. L'escultor Solà continuava la seva descripció per ressaltar la còpia de *La Deposició de Rafael*, de Francesc Cerdà, com l'obra d'un mestre de la pintura, atès que tenia en compte totes les seves parts, oferia un dibuix correcte i havia

assolit l'expressió.²⁹⁴² Com hem assenyalat, el dibuix i l'expressió foren dos punts importantíssims i bàsics defensats per Azara en les *Obras de Mengs* (1780), i l'únic camí recomanat per obtenir la categoria d'artista.

Al llarg d'aquest subcapítol dedicat a la pintura, hem comprovat com l'obra de Mengs fou reproduïda i copiada pels deixebles de les acadèmies europees en qualitat d'artista capdavanter, junt amb la pintura de Rafael, Correggio, Ticià i l'Escola bolonyesa, al llarg del segle XVIII i del XIX. Així mateix, l'eclesiàstic Tomàs de Puiguriquer i Burgés (1793-1872), canonge (1819) i degà del capítol de Barcelona (1834), es dedicà a la pintura, preferentment a reproduir quadres de Rafael i sobretot de Mengs, alguns dels quals els llegà per testament al Museu de la Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi el 26 de maig de 1869. Entre les seves obres s'esmenta la còpia del presumpte *Retrat d'Andrea Navagero* de Rafael i les còpies dels retrats originals de Mengs a *José Nicolás de Azara*; *Margarita Guazzi*, i *Ismael Mengs* (fill del pintor). La reproducció del retrat del diplomàtic i protector de les arts constitueix un exemple de tot el que representà aquesta figura en les acadèmies espanyoles, així, la Diputació de Saragossa té la còpia efectuada pel pintor Vicente Muñoz, a la qual s'ha d'afegir la del deixeble de Mengs, Francisco Javier Ramos, que hi ha a la Real Academia de Historia.

Aquest repàs de la pintura catalana del final segle XVIII i pràcticament de les tres primeres dècades del XIX ha permès establir i enfortir la influència italiana en les arts, sense descuidar-nos del ressò francès. La incidència estètica d'Azara en el món acadèmic i en aquest cas en l'Escola de Barcelona, fins ara procliu a la tendència francesa segons la historiografia, recentment té en compte la via italiana, de manera que s'equilibren les dues tendències dins l'art català. Tot i així, incidim que la pintura francesa, i especialment l'acadèmica, necessità de l'anada dels artistes a Roma i altres indrets italians per cercar el seus models, per això, el neoclassicisme de l'obra de Jacques Louis David no s'entén sense els seus viatges a Roma.

²⁹⁴² BC: AJC llig. CVIII, 3, 218-219. Consulteu aquestes apreciacions de Solà per les obres dels seus deixebles a la carta datada del 22/1/1839, transcrita per Riera i Mora 2002, 491. Estem d'acord amb Anna Riera i Mora quan troba en les paraules de Solà afirmacions que reproduïxen el pensament estètic de Mengs en el capítol de les «Reflexiones sobre la belleza y el diseño», escrites i publicades per Azara l'any 1780. Idees que seran defensades en totes les acadèmies europees, inclosa l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.

IV: CLOENDA

José Nicolás de Azara va destacar com a home il·lustrat en un món de gran activitat cultural. Justament és en aquest context on s'aprecia la seva gran vàlua. Però no és un exemple aïllat i rar, ans al contrari. Azara posà la seva llavor, que cresqué i florí amb tota la seva esplendor en un ambient on pràcticament tothom que ostentava una posició social feia de mecenes, col·leccionista i gaudia d'una bona biblioteca. Azara no sols assolí prestigi a Itàlia i a Espanya, sinó també arreu d'Europa com a promotor i patrocinador de les arts i de les lletres.

Darrere seu no hi havia una família de l'alta aristocràcia que durant anys hagués exercit de mecenes atresorant obres d'art, ni tampoc disposava del patrimoni d'una gran fortuna que pogués atreure els artistes, sinó que la seva bona formació, el seu esperit per saber-se envoltar del millor, la seva inquietud per adquirir coneixements i les seves habilitats diplomàtiques van donar com a resultat un home que se situà en la primera línia de la Il·lustració. La unió de totes aquestes característiques li atorgà la confiança necessària per emprendre nombroses activitats artístiques i literàries.

Els diferents càrrecs polítics que ocupà van ser un vehicle per aconseguir els seus propòsits: en la Secretaria d'Estat a Madrid (1760), d'agent de precés a Roma (1766), d'ajudant o substitut en funcions dels ambaixadors José Moñino (1772) i el marquès de Grimaldi (1776), d'ambaixador d'Espanya davant la Santa Seu (1784) i, finalment, d'ambaixador d'Espanya a París (1797). Aquests càrrecs li van permetre posar de relleu la seva gran capacitat de relacionar artistes i comitents i l'habilitat per treure'n profit fins a esgotar les més petites possibilitats, el resultat de tot plegat fou un mecenes en potència.

Així, Azara fou conegut com a bibliòfil, erudit, promotor, patrocinador, col·leccionista, defensor de l'estètica del bon gust basada en l'Antiguitat clàssica, i protector d'artistes i literats. Totes aquestes virtuts il·lustrades foren elogiades i difoses per Antonio Ponz en el *Viage de España* (Ponz 1772-1794), amb el clar propòsit de ser un exemple a emular pels erudits espanyols.

Destacà com a bibliòfil amb una bona biblioteca, respectada en el món editorial europeu pel seu contingut en edicions rares i en un gran nombre de llibres dels segles XV i XVI. Així mateix, va promoure llibres d'autors clàssics en la impremta del seu amic, el tipògraf Giambattista Bodoni. No obstant això, sobretot va tenir molta rellevància que la seva biblioteca estigués a l'abast dels pensionats per a la seva consulta i formació. D'aquesta manera els proporcionà una eina instrumental per reinterpretar temes i

superar en l'aprenentatge la mera fase de còpia. Aquest objectiu s'assolí, i alguns dels nostres pensionats no només adquiriren les nocions suficients, sinó que també les van transmetre més tard als seus propis deixebles com a professors de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. Així mateix hem incidit en l'interès d'aquests docents per tenir una bona biblioteca, no tan sols reduïda a la disciplina que havien d'impartir, sinó amb prou volums per dotar els alumnes de coneixements. Recordem les de Pasqual Pere Moles, Antoni Celles i Antoni Solà. Per aquest motiu hem plantejat la hipòtesi que altres professors molt probablement tenien també els seus propis llibres de consulta.

Azara fou reconegut com a erudit, entès en iconografia, literatura i història, i es relacionà i col·laborà amb els experts en aquestes matèries. Per tant, estava preparat per a un dels postulats del neoclassicisme, que era el de ser un *connaisseur* en mitologia i literatura per donar contingut a l'obra. Constituï una font de saviesa per als artistes sota la seva tutela, en molts casos amics i col·laboradors, als quals va fer participar en les seves tertúlies, on es van poder impregnar de les darreres novetats i contactar amb els millors creadors en la seva especialitat artística i cultural. A aquests cenacles tingueren accés els pensionats catalans i d'altres que, en molts casos, exerciren a Madrid de professors dels nostres artistes que hi anaren destinats.

Les col·leccions d'Azara obeïren a un criteri establert prèviament que donava coherència al fons. En escultura prioritzà els bustos clàssics de filòsofs i oradors, la majoria aconseguits en les excavacions que ell mateix va promoure o en les quals hi va participar. En pintura, primordialment foren obres del seu admirat pintor Mengs; de l'Escola espanyola, còpies de Ribera, de Velázquez i de Murillo, entre altres, i d'artistes que va defensar com els millors: Rafael, Ticià i Correggio. També atresorà un gran nombre de camafeus, gravats, porcellanes japoneses, mosaics, dibuixos, miniatures, medalles, etcètera, col·leccions que transmetien els principis estètics que defensà. Els pensionats catalans van poder accedir a aquestes obres, i justament creiem que foren, en molts casos, els models que proporcionà a l'Escola de Barcelona i formaren part de les còpies trameses alhora pels pensionats. Aquest material probablement constitueix els primers exemplars que més tard contribuiran a configurar un museu, tot i que aquest fet va requerir unes circumstàncies polítiques que afavoriren el requisament d'obres d'esglésies i convents durant la Guerra del Francès i posteriorment amb la desamortització de Mendizábal (1835). Segons el que hem exposat, una de les primeres actuacions de Francesc Rodríguez, només estrenat el seu càrrec de director de l'Escola de Barcelona (1821), fou inventariar tot el patrimoni de l'Escola, activitat que responia a aquest criteri museístic que més tard gestarà el fons del futur Museu de la Llotja.

Azara va rebre molt bons elogis i el reconeixement dels seus contemporanis per les empreses que va promoure. Per exemple, superà les expectatives de l'encàrrec de Carles IV per celebrar amb pompa i fast la mort de Carles III. Per a aquesta ocasió, erigí un túmul en l'església de *San Giacomo degli Spagnoli* a Roma, considerat per molts estetes el paradigma de la nova estètica. Així mateix foren reconegudes en l'àmbit europeu l'edició dels seus clàssics de luxe i les excavacions iniciades amb el clar propòsit de proporcionar nous models de l'Antiguitat. En aquestes empreses participaren artistes i col·laboradors de renom junt amb artífexs espanyols, els quals sortiren beneficiats en prestigi i en nous projectes de treball.

S'interessà per l'arqueologia, font de les seves col·leccions. En l'excavació de Villa Negroni (1777) trobà unes pintures murals molt valorades, copiades i reproduïdes en diversos palaus i residències europeus, les quals foren barrejades amb les pintures de Pompeia i Herculà i les representacions rafaelesques de les Llotges Vaticanes.²⁹⁴³ En Villa dei Pisoni (1779) reuní la col·lecció de bustos de filòsofs grecs i romans llegada a Carles IV a fi que fossin exhibits al públic. Al final del 1793, iniciava l'exploració en la vil·la de Gai Cilni Mecenes,²⁹⁴⁴ i experimentà un canvi en el seu criteri arqueològic: abans que cercar restes antigues, evolucionà cap a un concepte més propi de l'arqueologia moderna, el qual consistí en l'estudi de l'arquitectura i en la comprensió de la forma de viure dels antics. En aquesta incursió arqueològica, s'hi afegí l'experimentat arqueòleg Pedro José Márquez i els pensionats espanyols de la talla de Silvestre Pérez, més endavant també s'hi incorporà el català Antoni Celles. L'aportació més divulgada d'aquesta excavació fou la troballa d'una planta amb un sol ordre, el dòric, considerat veritablement grec, així, és força comprensible que aquest ordre fos reproduït repetidament com a exercici acadèmic en les nostres acadèmies i escoles.

Una de les qualitats d'Azara que cal distingir fou la de docent. En qualitat d'això es preocupà perquè els artistes pensionats rebessin l'educació més adequada, fins i tot arribà a crear un pla d'estudis que els protegís dels encàrrecs obligatoris de les acadèmies, o dels deures que els distreien de l'estudi dels grans mestres. D'aquest pla es beneficiaren els escultors Francesc Bover i Manuel Oliver i el pintor Francesc Rodríguez. Un dels principis que va aplicar Azara consistí a conceptualitzar que, per arribar a ser un bon pintor, primer calia saber dibuixar, després pintar i finalment passar al fresc; per arribar a ser un bon escultor, en un inici s'havia de modelar en fang, més

²⁹⁴³ Pintures que estaven inspirades en els vestigis de la *Domus Aurea*, coneguts aleshores com les Termes de Titus.

²⁹⁴⁴ Les darreres recerques assenyalen Villa di Mecenate com "*il Santuario di Ercole vincitore*", també conegut com el "*Tempio della Tosse di Tivoli*". Rodríguez Ruiz 1986, 20-47; Cacciotti 1993, 17; Dupré 2000, 9, i Moleón 2003, 291.

endavant treballar el guix i culminar l'aprenentatge esculpint el marbre. La mateixa Acadèmia del Palau d'Espanya fou concebuda com un refugi del saber, amb accés a la seva biblioteca i a les seves col·leccions, espai que generà un ambient estimulador on es podia compaginar la pràctica amb la teoria seguint els paràmetres de l'Acadèmia francesa a Roma i fora de l'intervencionisme de la Real Academia de San Fernando.

La preocupació del diplomàtic fou proporcionar un bon aprenentatge com a suport fonamental per poder arribar a ser un bon artista. No és res més que el que van fer Pasqual Pere Moles en gravat, Damià Campeny en escultura, Antoni Celles en arquitectura i Pere Pau Montaña i més tard Francesc Rodríguez en pintura. Fins i tot Antoni Solà rebé la seva influència, només cal fer una mirada a l'extensa biblioteca de l'escultor, molt superior a la de l'Escola Gratuïta de Barcelona, així com analitzar el contingut dels seus discursos pronunciats en l'Accademia Romana di San Luca els anys 1835 i 1838, per adonar-nos del seu esperit il·lustrat en ple segle XIX. L'escultor Solà no va conèixer al nostre protector de les arts personalment, però en el seu període d'aprenentatge sí que participà del seu esperit il·lustrat a través de la formació en l'Escola de Llotja, i sobretot a Roma en el cercle d'espanyols, que encara es mantenien units en aquest esperit. Potser fou un dels motius pels quals l'escultor assumí el paper de director de pensionats, pel fet d'acceptar el vessant protector del diplomàtic.

Azara actuà com a tutor dels pensionats, però també va ajudar els artistes que considerava amb prou talent per progressar en l'estudi i en l'exercici d'alguna activitat artística. Per tant, els recomanà perquè obtinguessin el títol d'acadèmics de mèrit, un reconeixement que els permetria defensar la seva professionalitat al marge de l'estat gremial. Per aquest motiu intercedí per Manuel Oliver a la Junta de Comerç, amb l'objectiu que l'escultor participés de les pensions que recentment atorgava aquesta institució catalana.

Preocupat per la formació que s'impartia a Espanya, proporcionà a Catalunya un gran nombre de models en els quals les escoles catalanes van basar el seu ensenyament. Les seves trameses a l'Escola de Llotja no es reduïren als guixos habituals que podríem trobar en moltes acadèmies, sinó que va enviar dibuixos i esbossos de Mengs, el seu artista per excel·lència, així com pintures i dibuixos que eren reproduccions de les Llotges Vaticanes de Rafael. El tema l'*Escola d'Atenes* fou un dels més copiats, perquè era conceptuat com el paradigma més emblemàtic de la Il·lustració, o congregació de les arts i les ciències en l'Acadèmia. Reunia la ideologia del que representava una Acadèmia en el món clàssic, amb l'estètica apropiada consagrada en un gran artista com Rafael, la qual, al mateix temps, resultava ser la més idònia per a la formació d'artistes. En els diversos registres dels *Llibres dels Acords* consten anotades les entrades a

l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona de dibuixos de Mengs obtinguts dels originals del Vaticà de Rafael. Així, l'arribada dels pensionats catalans a Roma va obrir el camí perquè el nou corrent estètic que es vivia a la ciutat pontificia s'afiancés gradualment a Catalunya en el segle XIX. Aquest camí es va enriquir amb l'aportació de posteriors pensionats: Damià Campeny i Antoni Celles, els quals, a més de facilitar models neoclàssics, destacaren com a docents, i van fer compatibles la praxi i l'ensenyament. Mentrestant, a Roma, Antoni Solà perpetuava aquesta orientació estilística en els seus tutelats.

Sota la seva protecció van anar els primers pensionats catalans per la Junta de Comerç: el pintor Francesc Rodríguez i l'escultor Francesc Bover (1791-1796), i s'hi afegí Manuel Oliver, que havia anat a Roma buscant fortuna pel seu compte. Els resultats de la mediació d'Azara fou molt diferent en cadascuna de les disciplines i, tal com ja hem assenyalat en cloure cadascun dels apartats, obeïren a circumstàncies molt diverses, en les quals fou decisiva l'habilitat de cada artista, que en la majoria dels casos destacaren per la seva mediocritat. Aquestes divergències en els resultats van ser assenyalades per Leandro Fernández de Moratín en el *Viage a Italia* (Moratín, 1793-1797), de manera que la producció d'aquests artífexs demostrà el seu encert crític.

Així mateix, fou fonamental conèixer quin fou el seu ideari estètic a través de totes les edicions que va promoure, perquè per mitjà d'aquests llibres ens podem apropar extensament a l'aportació més rellevant que proporcionà a Catalunya, criteri estètic que s'estengué arreu d'Europa.

Azara fou un defensor de l'estètica que cercava el bon gust en la classicitat grega i llatina, per tant es manifestà com a continuador de les idees de Winckelmann i Mengs. Aprofità els escrits del pintor per afegir-hi comentaris aclaridors i incloure dos capítols que finalment configuraren l'edició de les *Obras de Mengs* (1780) que, en realitat, són una mena de guia per a professors i artistes utilitzada arreu d'Europa, reeditada diverses vegades i traduïda a altres idiomes.

A través de les *Obras de Mengs* i sota l'empara del nom del pintor, Azara va difondre un sistema d'ensenyament que diferenciava l'artista de l'artesà. A més d'acceptar els models de l'Antiguitat clàssica de Winckelmann, com a defensor de l'art grec, i d'incloure les pintures de Correggio pel seu clarobscur, de Rafael per l'elegància i de Ticià pel color, descrites com a models en els textos del pintor filòsof, Azara afegí a la llista de pintures realitzades per Mengs a Espanya, i recomanà les dels pintors Rubens i Van Dyck pel seu tractament del color. Així, aportà una estètica que fou incorporada en les acadèmies i escoles europees, i per tant a Catalunya, de la qual s'han de destacar dos temes claus: la selecció de bons models i saber reinterpretar l'Antiguitat clàssica.

Aquestes bases les podem trobar en artistes precedents, com per exemple en la «terribilitat» de Miquel Àngel i en els ritmes i moviments excessius de Gian Lorenzo Bernini, un tema que apuntem per a futures recerques. En aquest període il·lustrat, però, tot i cercar els models de l'Antiguitat clàssica, es prioritzà la contenció en l'expressió com a màxim exponent que duria a l'estil neoclàssic. Per aquesta raó, Azara acceptà aquests escultors del passat, manieristes i barrocs, i pintors com a Velázquez i Guercino com a models d'estudi, atès que va reconèixer la seva grandesa, però alhora els posà com a exemples per no caure en els seus defectes, d'acord amb el seu ideal estètic. Els rebutjà pel seu apropament a la naturalesa perquè, segons Azara, s'allunyaven de la bellesa sublim que tant va admirar de Mengs i de Canova. Aquesta contenció expressiva s'apropà al que defensaven Winckelmann i Lessing en el *Laocoont*, els quals diferenciaven la representació artística de la poètica, la primera per la possibilitat de limitar en un punt fix els fets, i l'altra per expressar una acció en el temps. Segons Azara, l'art no ha d'explicar el que succeí abans i intuir què passarà més endavant, sinó que ha de mostrar l'expressió interior continguda i evitar l'actitud violenta i desagradable. En els artistes ressaltà la capacitat de saber mostrar els sentiments interns, sense passions, angoixes ni ires a fi de no malmetre la bellesa. Cercà la font de l'Antiguitat clàssica de les *Tusculanes* de Marc Tul·li Ciceró per definir el concepte de bellesa en la proporció del cos i el color, en la unió de la perfecció i l'agradabilitat i, sobretot, en la contenció de l'expressió, capaç de mostrar tot el dolor sense perjudicar la bellesa. Aportà una eina instrumental per a les acadèmies, que ha de ser considerada el primer llibre de filosofia espanyola.

En arquitectura, talment com les *Obras de Mengs* orientaren en les acadèmies i escoles el tipus de models a treballar en pintura, gravat i escultura, va promoure altres edicions de llibres d'estètica, de tècniques artístiques i dels que considerà útils per a una formació artística. Va ajudar Francesco Milizia, Esteban de Arteaga, José Ortiz, Vicente Requeno, Pedro García de la Huerta, entre altres, en els seus estudis i els recomanà perquè els fossin impresos i en alguns casos els atorguessin pensions pels seus treballs.

De tots els seus patrocinis, cal assenyalar la informació sobre els arquitectes espanyols que proporcionà en les publicacions de Francesco Milizia, la seva empara a l'arqueòleg Pedro José Márquez per investigar les vil·les descrites per Plini –recerques que foren editades–, i la seva intervenció com a mecenes en l'excavació de Villa di Mecenate, de la qual envià models a Catalunya, exemplars que arribaren al nostre país molt abans que s'obris la classe d'arquitectura de l'Escola de Barcelona sota la direcció d'Antoni Celles. Així, en els cercles erudits barcelonins, els mestres d'obres i enginyers

militars tingueren com a llibres de consulta els tractats promoguts per Azara que recomanaven l'estudi de Vitruvi, Palladio, Serlio, entre altres, els quals deixaren la seva empremta més classicista en l'edificació catalana, no en va es coneixia aquest grup d'intel·lectuals com els «*Milizies*».²⁹⁴⁵

D'entre els arquitectes que obtingueren el favor d'Azara, hi trobem Ignacio de Haan, el qual assolí un bon nivell, i exercí de professor en la Real Academia de San Fernando. Més tard, en els anys noranta, gaudiren a Roma d'aquest ambient cultural els pensionats Jorge Durán, Evaristo del Castillo, Manuel Martín Rodríguez, nebot de Ventura Rodríguez, Isidro Velázquez, deixeble favorit de Juan de Villanueva, i Silvestre Pérez. Aquests dos darrers arquitectes desplegaren el neoclassicisme arquitectònic arreu d'Espanya i influïren com els altres en la formació del nostre arquitecte català Antoni Celles en l'Acadèmia de Madrid. Celles seguí el camí del seu professor Pérez i col·laborà a Roma en les incursions arqueològiques de Pedro José Márquez. Quan Celles tornà a Catalunya, s'erigí en el màxim responsable docent dels futurs acadèmics, els quals desenvoluparen arreu del país una arquitectura designada com a neoclassicisme tardà.

Abans d'Antoni Celles només es pot parlar de construccions acadèmiques i classicistes, formes senzilles i utilitàries no exemptes d'alguna decoració barroca o rococó. De fet, la presència d'elements classicistes fa pensar en obres neoclàssiques quan, en realitat, en gran part són elements decoratius i no responen al caràcter utilitari, de reestructuració urbanística i de funcionalitat aplicat en la construcció després d'unir els corrents renovadors francesos a la teoria i la praxi italiana. Per això, Antoni Celles i tota la seva formació a Madrid i Roma, amb professors que visqueren l'entorn cultural d'Azara, reportà introduir a Catalunya una docència sòlida i oberta que va permetre el desenvolupament de l'arquitectura del segle XIX. Prioritzà la comprensió de l'edifici i l'espai, talment com estudià les restes de les vil·les romanes, construccions que oferien sintonia d'utilitat dels elements amb les estructures arquitectòniques. El nostre neoclassicisme tardà va patir una llarga elaboració teòrica, en la qual Azara va participar molt activament com a difusor del seu pensament estètic en el patrocini de tractadistes teòrics. Per tant, una gran part de les característiques del neoclassicisme eren presents en el segle XVIII gràcies a aquest pensament il·lustrat que donà com a resultat un neoclassicisme acadèmic, amb teòrics com Francesco Milizia. L'arqueologia també contribuí a afavorir la reproducció i la reinterpretació dels models constructius de l'Antiguitat clàssica. Així, el neoclassicisme a Catalunya es manifestà tardanament amb els acadèmics sorgits de les aules de l'Escola d'arquitectura, quan l'estètica del

²⁹⁴⁵ Triadó 1984, 253-255.

romanticisme ja s'estava incorporant a l'art. La formació impartida per Antoni Celles, ajudat pel seu deixeble Josep Casademunt, utilitzà els tractats tradicionals de Vitruvi, Palladio, Vignola i Milizia, però sota la direcció de Casademunt s'aplicaren les concepcions de J. N. L. Durand, *Précis de leçons d'architecture* (1802-1805) i de Jean Rondelet en el *Tratié théorique et pratique de l'Art de Bâtir* (1802-1817) a fi de desenvolupar una arquitectura més domèstica. Al darrere hi havia un criteri més empíric, en el qual l'utilitarisme i la funcionalitat foren essencials. Finalment, es pretenia que l'arquitectura respongués a una funció racional i actués com a element d'intervenció urbana. Un procediment basat en la raó que controlava i alhora incitava la invenció, per tant, adient a l'exercici regulador de les acadèmies, les quals foren transmissores de les regles per assolir la bellesa en aquesta disciplina. Així, a Catalunya trobarem un gran nombre d'edificacions realitzades pels deixebles de Celles que responien a les noves necessitats dels ciutadans i alhora organitzaven l'espai urbà.

En relació amb l'escultura, els pensionats per la Real Academia de San Fernando que primer es beneficiaren de la protecció d'Azara foren Juan Adán, Jaume Folch i Pascual Cortés. Quan van retornar a Espanya aportaren la seva praxi i els seus coneixements a futurs escultors, els quals s'endinsaren en les bases de l'estil neoclàssic a través d'una formació classicista que cercava la línia més pura.²⁹⁴⁶ Els nostres primers pensionats catalans, Francesc Bover i Manuel Oliver (1790-1796), tot i comptar en el seu entorn amb Antonio Canova i seguir la petja dels seus predecessors, no aconseguiren la gràcia que pregonava amb tanta intensitat el nostre promotor de les arts. Per aquest motiu, i després d'haver constatat la mediocritat dels catalans, quan la Junta de Comerç li encomanà la tutela de Damià Campeny, de seguida va comprovar la seva habilitat i immediatament fou destinat a col·laborar amb els millors escultors i restauradors del moment. Més endavant Antoni Solà s'uní a aquest llegat cultural deixat per Azara i es convertí en el curador de futurs pensionats. En molts sentits emulà el diplomàtic configurant una esplèndida biblioteca, així com en la seva capacitat de reinterpretar els textos clàssics per donar les seves versions escultòriques. Així mateix, els seus discursos pronunciats en la Scuola del Nudo de l'Accademia di San Luca: *Intorno al metodo che usarono gli antichi greci nel servirsi de' modelli vivi per le loro belle opere di arte* (1835) i *Sull'espressione nelle opere di belle arti* (1837) són el testimoni del seu concepte filosòfic. Repetia el que havien aconsellat Winckelmann, Azara, Arteaga, i fins i tot el mateix Canova: cercar en l'Antiguitat la varietat de les

formes, la simetria, la bellesa, la grandiositat, la gràcia, l'harmonia, l'elegància, el caràcter i les proporcions idònies per assolir el bon gust. Estètica que fou transmesa en ple segle XIX als deixebles de l'Acadèmia romana en un moment en què es produïa l'eclosió de la concepció romàntica en les arts.

En la Seu Nova de Lleida, Juan Adán havia introduït el seu estil classicista (1766-1782). A Madrid, després impartí classe per als escultors catalans Josep Antoni Folch i Ramon Belart, el primer conegut pel *Mausoleu* neoclàssic erigit per al marquès de la Romana a Palma (1808-1814), i el segon com a deixeble de Folch i el seu col·laborador. Al seu retorn a la Conca de Barberà, Belart patí una involució estilística, atès que es va deixar influir per l'estil dels germans Bonifàs, els quals havien deixat la seva petja en aquestes contrades i havien passat per la Seu lleidatana.

Jaume Folch, germà gran de Josep Antoni Folch, després de dirigir l'Escola de dibuix de Granada va rebre l'encàrrec del Rei d'ocupar el càrrec de director de l'Escola de Llotja. Tot i que no tenia gaire talent ni una praxi remarcable, sí que mantingué els canons acadèmics adequats per tal que els seus deixebles poguessin evolucionar en les seves activitats artístiques.

El responsable de l'escultura des de l'inici de l'Escola, Salvador Gurri, caracteritzat pel seu eclecticisme formal, va saber assimilar i incorporar les novetats que venien de fora. El primer pensionat per la Junta de Comerç, Francesc Bover, arribà a tinent director de l'Escola, un artista de factura mediocre però transmissor de la nova estètica. El retorn de Damià Campeny com a professor de l'Escola, i aviat com a màxim dirigent d'aquesta disciplina, significà el floriment de l'escultura en el nostre país, just en un moment en què aquesta passava a un segon terme darrere la potenciació de la pintura més sol·licitada pels comitents. La seva tècnica sòlida i les seves qualitats de docent proporcionaren una bona cantera d'escultors. De les seves aules sorgiren Josep Bover – fill de Francesc Bover –, Ramon Padró, Manuel Vilar, August Ferran i els germans Vallmitjana, així com artistes d'altres disciplines com ara el pintor Josep Arrau i Barba. Els seus deixebles obtingueren gràcies a ell una bona base per desenvolupar el neoclassicisme, tot i que formalment oscil·laren entre aquest estil, el romanticisme, el naturalisme i fins i tot el protomodernisme per la ingerència de les noves tendències que s'anaven imposant. Una transformació estilística que com ja hem assenyalat fou molt semblant a la que es produí en la Real Academia de San Fernando.

²⁹⁴⁶ Entre aquests escultors, Juan Adán i Jaume Folch deixaren la seva empremta a Catalunya, mentre que Pascual Cortés contribuï a les reformes de la finca Raixa per tal de convertir-la en un museu i fou el director i responsable de la restauració de les peces del col·leccionista Antoni Despuig.

En aquest període il·lustrat, el gravat s'erigí com el mitjà més útil per a la difusió de les idees. Azara l'utilitzà d'una manera propagandística i fou un promotor d'aquesta disciplina. Els millors gravadors del moment participaren en les il·lustracions dels llibres que va patrocinar, testimonis del seu avantguardisme, als quals hem d'afegir les empreses i les associacions en què va col·laborar per reproduir els models que després foren tramesos a la Real Academia de San Fernando i a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, i des d'aquestes a totes les escoles i acadèmies espanyoles.

Tot i que Azara era un coneixedor del gravat calcogràfic i comptava amb bons dibuixants, com Giuseppe Cades i Buenaventura Salesa, i els millors gravadors Raffaello Morghen i Giovanni Volpato com a col·laboradors, la seva repercussió en el gravat català fou indirecta. Cap pensionat de la Junta rebé instrucció en aquesta disciplina o s'hi dedicà sota la seva tutela, i fou a través de les trameses a Pasqual Pere Moles i de les directrius proporcionades a Manuel Salvador Carmona que orientà i inclinà la tendència del gravat a Espanya cap a models italians, perpetuant en aquesta disciplina els seus paràmetres del bon gust. L'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona comptà amb bons artífexs sorgits de les aules de Pasqual Pere Moles, com ara Josep Coromina, Blai Ametller, Esteve Boix i Francesc Fontanals, entre altres d'esmentats al llarg del treball. Tot i així, en el segle XIX una nova tècnica amb més llibertat de traç, la litografia, permetia reproduir més exemplars i abaratir costos i acabà relegant el gravat calcogràfic en un segon terme. Artistes com Francesc Fontanals, que despuntà com un excel·lent gravador junt amb Raffaello Morghen, s'inclinà per l'estil romàntic i s'adaptà a la nova tècnica; altres, com Esteve Boix, compaginaren les dues tècniques en funció de la demanda dels comitents, mentre que d'altres continuaran fins al final amb el gravat calcogràfic, com Blai Ametller, mantenint el sistema docent i els models recomanats al final del segle XVIII en ple segle XIX, com a successor de Manuel Salvador Carmona en la Real Academia de San Fernando.

En pintura, el resultat de la tutela d'Azara deixà molt que desitjar. Fins i tot Francisco Javier Ramos, el millor deixeble de Mengs segons el nostre mecenes, no passà de ser un simple professor de la Real Academia de San Fernando,²⁹⁴⁷ on es dedicà a la instrucció del color en la classe de pintura. Aquest fou el destí²⁹⁴⁸ del primer pensionat català per la Junta de Comerç, Francesc Rodríguez, un pintor poc hàbil que, després de passar per Roma, exercí de professor de color en l'Escola Gratuïta de Dibuix i l'any 1821 assolí el càrrec de director.

²⁹⁴⁷ Tot i que deixà algunes pintures en esglésies toledanes, gràcies a la recomanació d'Azara a l'arquebisbe de Toledo, Lorenzana.

Tot i així, el panorama de la pintura mural a Catalunya fou bastant bo amb dues tendències ben definides: la seguida en l'Escola amb Pere Pau Montaña com a capdavanter dels programes pictòrics, i la paleta més lliure de Francesc Pla, independent del sistema acadèmic.

Com a receptor del ressò italià, sobretot de models bolonyesos i romans que arribaven contínuament a l'Escola directament d'aquest país per mediació d'Azara o bé a través de l'Acadèmia de San Fernando, Montaña presentava una factura formal que nosaltres hem associat amb les formes sensuals i elegants per les quals fou admirat Anton Raphael Mengs i de les quals fou defensor no sols Azara sinó també Winckelmann. Del taller de Montaña es van perdre prematurament una generació d'artistes, el seu fill Pau Montaña i Francesc Lacoma i Sans, els quals haurien seguit el camí més proper als postulats estètics del nostre diplomàtic. No obstant això, dins l'academicisme ortodoxa de l'Escola, sortiren pintors de nivell, però haurem d'esperar al restabliment de la Junta de Comerç després de la Guerra del Francès. Abans es produí una petita revifalla neoclàssica amb la pintura de Josep Bernat Flaugier, davant la fredor formal del deixeble de l'Escola, Bonaventura Planella, i l'apropament d'aquest pintor francès al costumisme, una temàtica en la qual Salvador Mayol destacà i enllaçà la pintura catalana amb la sàtira política que realitzava Francisco de Goya a Madrid, tot i que els destinataris ironitzats eren altres vessants de la política. També fou un moment en què els temes històrics proliferaren producte dels esdeveniments més recents, fet que donà com a resultat la prioritització dels valors patriòtics en l'art, i així mateix Pau Rigalt encetava el gènere del paisatgisme.

No obstant això, la línia acadèmica estricta romandrà vigent en l'Escola secundada pel màxim responsable en pintura, Francesc Rodríguez, primer com a mà dreta del director l'escultor Jaume Folch i després com a director (1821-1840). Tot i que no sobresortí en la seva praxi artística, sí que va saber mantenir el sistema dogmàtic difós per Azara i assentà les bases de futurs artistes en la interpretació de les fons clàssiques i històriques i en l'evolució estilística de les seves paletes.²⁹⁴⁹ De les seves aules sorgiren pintors de la talla de Pelegrí Clavé, Francesc Cerdà, Joaquim Espalter i Claudi Lorenzale, entre altres,²⁹⁵⁰ noms vinculats al romanticisme dels natzarens, formats dins el rigor academicista seguidor de Rafael, els quals al seu retorn a Catalunya, després d'haver gaudit de les seves pensions a Roma, renovarien l'art i el vehicularien cap a noves propostes. Així mateix, l'ortodòxia acadèmica de Rodríguez

²⁹⁴⁸ De la majoria dels pintors que passaren per l'Acadèmia d'Azara.

²⁹⁴⁹ El pintor i teòric Joan Carles Anglès, seguit de l'ortodòxia mengsiana, també contribuí en aquesta pervivència estètica i disciplinària.

²⁹⁵⁰ També altresde menys coneguts que, com ja hem indicat, cal que siguin més estudiats.

fou seguida pel seu successor en el càrrec de director de l'Escola, Vicent Rodés, un pintor amb una paleta més afortunada, ampliada amb algunes manifestacions neoclàssiques, que es mostrà obert a incorporar nous estils quan el romanticisme estava en la seva esplendor.

L'evolució estilística de l'art a Catalunya, tot i el ressò d'Azara i la praxi dels artistes, no hauria estat viable sense l'interès de la burgesia catalana, a través de la Junta de Comerç, per millorar els seus negocis. Al marge del caràcter purament utilitari de la Junta, que demanava a l'Escola Gratuïta de Dibuix la formació de bons artesans per a la indústria tèxtil, van fer un pas important posant en pràctica idees ambicioses en la formació de veritables artistes. Potser induïts per l'esperit de la Il·lustració i pel desig de voler equiparar l'Escola amb les activitats de les acadèmies, no van estalviar esforços per pensionar els primers deixebles que destacaren per les seves habilitats.

Al llarg de tot el treball hem comprovat la complexitat que representa el pas d'un estil a un altre, d'acord amb l'estètica que s'imposava en la Catalunya de finals del XVIII i primers del XIX. Així, ens hem trobat en un període de transició en el qual els termes de barroc tardà, l'academicisme i el neoclassicisme eren terminologies que sovint es barrejaven i, en moltes ocasions, eren utilitzades erròniament. En aquest període els protagonistes estaven condicionats per les influències exteriors i determinats per les inèrcies tradicionals de l'art català. Gradualment els artistes s'integraren en el nou gust estètic, en unes disciplines foren més avantguardistes i en d'altres més retardataris, i la seva incorporació es produí quan el nou corrent del romanticisme començava a dominar l'ambient artístic i cultural en el nostre país. Per tant, per tot el que hem exposat, no podem catalogar un artista en un corrent estètic únic, sinó que en aquest període hem de qualificar les obres, moltes vegades individualment i no en el seu conjunt, per determinar a quina tendència se circumscriuen. Això és així perquè justament en la Il·lustració, i gràcies a personatges com José Nicolás de Azara, fou necessari indagar en les fonts del saber, la història, la mitologia, la iconografia per conèixer la qualitat interpretativa dels nostres artistes a més de les seves habilitats. Una complexitat que donà nous estudis científics i mètodes a seguir com els utilitzats per l'arqueologia; es canviaren el principis de la restauració additiva per una de més respectuosa; s'iniciaren les primeres monografies d'artistes; proliferaren els tractats estètics i s'accentuaren les trameses d'un tipus de model, de manera que s'incidí en la transformació dels gustos dels receptors. Sortosament per al nostre país, tots aquests coneixements obtinguts a través d'un mètode rigorós aplicat en l'estudi de l'Antiguitat clàssica finalment derivaren

en la investigació del nostre passat més esplendorós i en l'interès per reflectir els esdeveniments polítics i socials que s'anaven succeint i s'adaptaren a les noves tendències estètiques.

Bibliografía

Abad 1999.

M. D. Abad Chocero, *Contribució a l'estudi del gravador Blai Ametller i Rotllan (1771-1841)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona (tesi de llicenciatura, inèdita), 1999.

Ademollo 1967.

A. Ademollo, *Saggio di riveditura di Bucce al libro del Sig. David Silvagni intitolato La Corte e la Società romana nei secoli XVIII e XIX*, Roma, A. Borzi ed., 1967.

Agincourt 1826

G. B. L. G. Séroux d'Agincourt, «Notizia intorno alla vita di d'Agincourt» dins *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, Prato, Giachetti, MDCCCXXVI, [1826].

Águeda 1980.

M. Águeda, *Catálogo de la exposición de obras de Antonio Rafael Mengs*, Madrid, Museo del Prado, 1980.

Águeda 1989.

M. Águeda, «Introducción» dins *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs*, [Dir. José López Albaladejo] Col. Tratados, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores Técnicos, 1989, pp. 9-57.

Aguerri-Salas 1989.

A. Aguerri i E. Salas, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, 2 vols., Madrid, 1989.

Aguilar 1981.

F. Aguilar Piña, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981.

Ainaud 1944.

J. Ainaud de Lasarte, «Juan Carlos Anglès, pintor neoclásico», dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol.II-4, Arte Moderno, Barcelona, Octubre 1944, pp. 7-29.

Ainaud 1952.

J. Ainaud de Lasarte, «Els gravadors catalans del segle XVIII» dins *Col·lecció de gravats contemporanis*, vol.II, Barcelona, Edicions de la Rosa Vera, 1951-52.

Ainaud 1978.

J. Ainaud de Lasarte, «El renacimiento, el barroco y el neoclásico» dins *Tierras de España. Cataluña*, vol.II, Madrid, Editorial Noguer, 1978.

Alba 2006.

Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya; 1600-1792 circa, edició a càrrec de Joan Bosch Ballbona, (cat.exp.) Girona, Museu d'Art de Girona del 15 de juliol al 10 de desembre, 2006.

Alcázar 1929.

C. Alcázar Molina, *El Conde de Floridablanca (notas para su estudio)*, Madrid, Suc.Rivadeneira, 1929.

Alcázar 1936.

C. Alcázar, «Azara y el despotismo ilustrado» dins *Colección de estudios Históricos, jurídicos, pedagógicos y literarios (Mélanges Altamira) treinta y dos monografías de Historia de España, Historia de América, Historia y Crítica Literarias, Derecho y Pedagogía, escritas por autores Españoles y Extranjeros, y ofrecidas a D. Rafael Altamira y Crevea con motivo de su jubilación de Catedrático y del cumplimiento de sus 70 años de edad*, Madrid, Bermejo, 1936, pp. 32-41.

Alcolea 1948.

S. Alcolea Gil, «Tres pintores barceloneses del siglo XVIII» dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1948, vol.VI, núm. 3-4, pp. 463-467.

Alcolea 1951.

S. Alcolea Gil, «Notas biográficas sobre los Lacoma» dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1951, vol.IX, pp. 149-157.

Alcolea 1959-62.

S. Alcolea Gil, «La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII» dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vols.XIV (1959-1960) – XV (1961/1962), Barcelona, 1959-62.

Alcolea 1964.

S. Alcolea Gil, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras (tesi doctoral 1964) extracte de 1965.

Alcolea 1966.

S. Alcolea Gil, «Sobre la etapa barcelonesa de Antonio Solà» dins *Archivo del Arte Español*, XXXIX, núm. 153, Madrid, 1966, pp. 89-91.

Alcolea 1972.

S. Alcolea Gil, «El Palacio Moya, en Barcelona, y su arquitecto Josep Mas», *D'Art*, núm. 1, Barcelona, 1972, pp. 5-11.

Alcolea 1984.

S. Alcolea Gil, «Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art català del segle XVIII», *D'Art*, núm. 10, Barcelona, 1984, pp. 187-195.

Alcolea 1987.

S. Alcolea Gil, *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1987.

Alcolea 1987.

S. Alcolea Gil, *Sobre la pintura catalana del segle XVIII: un cicle de Francesc Pla «El Vigatà»*, Barcelona, EMSA Manuel Barbié i Artur Ramon, 1987.

Alcolea 1989.

S. Alcolea Gil, *Escultura Catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*, (cat.exp.), Barcelona, Llotja, del 2 al 23 de novembre de 1989.

Alcolea 1998.

S. Alcolea Gil, *El Bicentenario del nacimiento de Ramon Amadeu (1745-1821)*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1998.

Alegre 1968.

L. Alegre, *Catálogo de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1968.

Alegret 1924.

A. Alegret, *Tarragona a través del siglo XIX*, Tarragona, Torres i Virgili, 1924.

Alonso 1976.

M. A. Alonso Sánchez, «El primer reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 3 (1976), pp. 91-102.

Alonso-Cervera 1980.

M. A. Alonso de Medina i B. Cervera i Flotats, *La formació d'una ciutat durant el neoclassicisme. Figueres i l'arquitecte Roca i Bros*, Barcelona, La Gaia Ciència, 1980.

Allroggen 1991.

A. Allroggen-Bedel, «La villa Albani, criteri di scelta e disposizione delle antichità» dins *Collezionismo e ideologia mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Multigrafica Editrice, 1991, pp. 205-221.

Andioc 1968.

R. i M. Andioc, «Notas» sobre L. Fernández de Moratín el *Diario (Mayo 1780 – Marzo 1808)*, edició de René i Mireille Andioc, Madrid, Ed. Castalia, 1968.

Andioc 1973.

R. Andioc, «Edició, introducció i notes» sobre l'*Epistolario de Leandro Fernández de Moratín [21 d'agost de 1782 al 4 de juny de 1828]*, Madrid, Ed. Castalia, 1973.

Andrieux 1962.

M. Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome Pontificale au XVIII siècle*, París, Hachette, 1962.

Andrieux 1968.

M. Andrieux, *Les Français à Rome*, París, A. Fayard, 1968.

Andreu 1894.

J. Andreu, «El grabado en Cataluña» (conferència de don Jaime Andreu a l'Ateneu Barcelonès) dins *La Vanguardia*, Barcelona, núm. 3988, any XIV, 10 juny 1894, pp. 1-2.

Apolloni 1999.

M. F. Apolloni, *Canova*. Col. Arte e Dossier núm. 68, Florencia, Industrie grafiche S.p.A, 1999.

Arco 1946.

R. del Arco, «Jovellanos y las bellas artes», *Revista Ideas Estéticas*, Madrid, núm. 13, t.IVI, 1946, pp. 31-64.

Arco 1949.

R. del Arco, «Azara. Juicios Estéticos», *Revista Ideas Estéticas*, Madrid, CSIC, VIII, 1949, pp. 273-292.

Archives 1981.

«Les archives du vicariat de Rome», *Revue de l'Art*, núm. 54, 1981, pp. 23-34.

Argan 1968-69.

G. C. Argan, *Antonio Canova*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Università degli studi di Roma, Bulzoni Ed., 1968-69.

Arbaiza-Heras 1994.

S. Arbaiza Blanco Soler i C. Heras Casas, «Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando», *Academia*,²⁹⁵¹ LXXIX, 1994, pp. 341-386.

Arbaiza-Heras 2000-2002.

S. Arbaiza Blanco Soler i C. Heras Casas, «Inventario de los dibujos arquitectónicos de los siglos XVIII-XIX en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, I, II, III, núm. 91, 93 i 95; 2000, 2001 y 2002.

Arnaiz 1988.

J. M. Arnaiz, «Goya, Pignatelli y Azara», *Archivo Español del Arte*, núm. 242, 1988, pp. 131-140.

Arranz-Fuguet 1987.

M. Arranz i J. Fuguet, *El Palau Marc. Els March de Reus i el seu palau a la Rambla de Barcelona*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1987.

Ashby 1927.

Th. Ashby, «Un mecenate inglese alla fine del Settecento a Roma», *Rivisti di Studi e di Vita Romana*, V, 1927, pp. 55 i ss.

Astorgano 2000.

A. Astorgano Abajo, «El conde de Aranda y las necesidades económicas del abate Requeno en 1792» dins *El conde de Aranda y su tiempo*, 2 vols., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, 2on.vol., pp. 559-577.

Assunto 1978.

R. Assunto, *Specchio vivente del mondo (Artisti stranieri a Roma 1600-1800)*, Roma, De Luca 1978.

Assunto 1984.

R. Assunto, *Verità e bellezza nelle estetiche e nelle poetiche dell'Italia Neoclassica e Primoromantica*, Roma, Edizioni Quasar, 1984.

Assunto 1973.

R. Assunto, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor (Milà 1973), 1990.

Azara F. 1992.

F. Azara, *Apuntamientos para la Historia Natural de los Pájaros del Paraguay y del Río de la Plata* [Vegeu Azara F. 1802-05], Madrid, Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología, 1992.

Azcárate 1985.

I. Azcárate, «Inventario de Dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de San Fernando realizadas entre los años 1818 y 1857», *Academia*, núm. 60, 1985, pp. 137-262.

Azcárate-Durá-Rivera 1988.

I. Azcárate, M. V. Durá, i E. Rivera, «Inventario de Dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)», *Academia*, núm. 66, 1988, pp. 363-478.

Azcue 1986.

L. Azcue Brea, «Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, Madrid (1986), pp. 257-327.

Azcue 1991.

L. Azcue Brea, «Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la dinastía Pagniucci», *Academia*, Madrid (1991), pp. 401-427.

Azcue 1992.

L. Azcue Brea, *El Museo de la Real Academia de San Fernando, la Escultura y la Academia*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

Azcue 1993.

L. Azcue Brea, «Los escultores españoles y las pensiones en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII», *Goya*, núm. 233, Madrid (1993), pp. 281-288.

²⁹⁵¹ La bibliografia presentada com a *Academia* és la nostra opció per abreviar les diverses opcions emprades en altres estudis, en els quals, a més d'*Academia*, utilitzen les sigles BRABASF o bé el nom sencer Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Azcue 1994.

L. Azcue Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (Catàleg i estudi), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

Balari 1878.

J. Balari i Jovany, «En Damià Campeny y Estrany», *La Renaixansa*, vol.II, any VIII, 1878, pp. 338-348.

Balari 1895.

J. Balari i Jovany, *Historia de la Real Academia de Ciencias y Artes*, Barcelona, L'Avenç, 1895.

Ballart 1988.

E. Ballart, *Pere Pau Muntanya*, 2 vols., Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi de llicenciatura inèdita), 1988.

Ballesteros 1922.

A. Ballesteros Beretta, «Cartas de D.José Nicolás de Azara», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol.XXX, quadern V, mayo 1922, pp. 401-404.

Banda 1984.

A. de la Banda y Vargas, «El Academicismo en las artes figurativas Gaditanas», *Archivo Español del Arte*, vol.VII, núm. 226, abril-juny, 1984, pp. 129-140.

Barberini 1991.

M. G. Barberini, «Villa Peretti Montalto-Negrone-Massimo alle Terme Diocleziane, la collezione di scultura» dins *Collezionismo e ideologia mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Multigrafica Editrice, 1991, pp. 15-90.

Barberini 1994.

M. G. Barberini, «La vita di Bartolomeo Cavaceppi» dins *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, (cat.exp.), núm. 60, Roma, Museo del Palazzo di Venezia, 25 gennaio-15 marzo 1994, pp. 13-35.

Barcala 1985.

A. Barcala, «José Nicolás de Azara y el “Dei Diritti dell'uomo”», *Trienio*, 6, Madrid (1985), pp. 3-36.

Barcelona 1986.

Barcelona. Art i Aigua. Fonts públiques i ornamentals, Barcelona, ed. Aldina, 1986.

Barcia 1906.

A. M. de Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906.

Barrio 1966-I.

M. Barrio Ogayar, *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX: La Academia de Bellas Artes*, Col. Studi e Ricerche, Bolonya, Zanichelli, 1966.

Barrio 1966-II.

M. Barrio Ogayar, «Un escultor español en Roma, Antonio Sola», *Archivo Español de Arte*, 1966, núm. 153, Madrid, CSIC Instituto Diego Velázquez, pp. 51-83.

Bassegoda 1973.

J. Bassegoda Nonell, *Los maestros de obras de Barcelona*, Barcelona, Editores técnicos asociados s.a., 1973.

Bassegoda 1974.

J. Bassegoda Nonell, *El templo romano de Barcelona*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1974.

Bassegoda 1986.

J. Bassegoda Nonell, *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*. Barcelona, Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, 1986.

Bassegoda 1989.

J. Bassegoda Nonell, «El Laberinto y el parque Güell», *Academia*, 69, Madrid, 1989, pp. 377-391.

Bassegoda 1991.

J. Bassegoda Nonell, «El primer arquitecte de l'Acadèmia, Josep Casademunt i Torrents (1804-1868)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 1991, pp. 11-19.

Bassegoda 1999.

J. Bassegoda Nonell, «Vida y obra del arquitecto Antonio Celles Azcona (1775-1835)», *Academia*, 88, Madrid, 1999, pp. 19-30.

Bassi 1957.

E. Bassi, «Due Diari del 1780» dins *Arte Neoclassica. Atti del Convegno Civiltà Veneziana*, Venezia-Roma, Fondazione Giorgio Cini, 12-14 Ottobre 1957, pp. 29-37.

Bassi 1959

E. Bassi, *Antonio Canova. I quaderni di viaggio (1779-1780)*, Edizione e commento a cura di Elena Bassi, Col. Civiltà Veneziana. Fonti e Testi, 2, Venezia, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, 1959.

Batlle 1931.

E. Batlle, «Bocets escultòrics originals de Damià Campeny (1771-1855) i de Ramon Padró i Pijoan (?-1876)», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1931, vol.I, núm. 4, pp. 108-117.

Batllori 1943-I.

P. M. Batllori, S. I., *Esteban de Arteaga. La belleza ideal*, (Clásicos Castellanos v.122), Madrid, Espasa Calpe, 1943.

Batllori 1943-II.

P. M. Batllori, S. I., «Ideario estético de Esteban de Arteaga», *Revista Ideas Estéticas*, Madrid, CSIC, núm. 3, 1943, pp. 87-108.

Batllori 1966.

P. M. Batllori, S. I., *La cultura Hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles-Hispanoamericanos-Filipinos 1767-1814*, Madrid, Ed. Gredos, 1966.

Batllori 1998.

P. M. Batllori, S. I., «Història, classicisme i filosofia al segle XVIII: Gustà, Pou i Els Masdeú» dins *Obra Completa*, vol.XVI, Barcelona, Biblioteca d'Estudis i Investigacion núm. 28, Tres i quatre, 1998.

Bédat 1967-8.

Cl. Bédat, «La Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1793», *Academia*, (1967) núm. 25, pp. 5-52 i (1968) núm. 26, pp. 31-86.

Bédat 1970.

Cl. Bédat, «Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia de 1797: Inventario revelador de influencias artísticas», *Revista Ideas Estéticas*, 1970, núm. 109, pp. 43-54.

Bédat 1982.

Cl. Bédat, *Los académicos y las Juntas 1752-1808*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1982.

Bédat (1974) 1989.

Cl. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, (Toulouse 1974) 1989.

Benet 1958-I.

R. Benet, «L'Art Neoclàssic i Romàntic. La pintura» dins *L'Art Català*, vol.2, Barcelona, Aymà, 1958, pp. 261-300.

Benet 1958-II.

R. Benet, «L'Art Neoclàssic i Romàntic. La escultura» dins *L'Art Català*, vol.2, Barcelona, Aymà, 1958, pp. 225-260.

Bénézit (1911-1923) 1976.

E. Bénézit, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs et Graveurs*, París, Librairie Gründ, 1976.

Bérchez 1981-I.

J. Bérchez Gómez, «J.F.Ortiz y Sanz, correspondencia mantenida desde Roma a propósito de su traducción de Vitruvio (1780-1782)», *Archivo de Arte Valenciano*, Año LXII, Valencia, 1981, pp. 62-70.

Bérchez 1981-II.

J. Bérchez Gómez, «Estudio introductorio. Auge del "Vitruvio" en el Academicismo Español» dins *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio escrito en Francés. Por Claudio Perrault de la Real Academia de las ciencias de París. Traducido al castellano por don Joseph Castañeda teniente director de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, en Madrid, Imprenta de Gabriel Ramiren, Impresor de la Academia Año de MDCCLXI [1761]*, Murcia, Comisión de cultura del Colegio Oficial de aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería Librería Yerba y consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

Bergós 1958.

J. Bergós, «L'Art Neoclàssic i Romàntic. L'arquitectura» dins *L'Art Català*, vol.2, Barcelona, Aymà, 1958, pp. 182-224.

Bernini 1985.

G. Bernini Pezzini, «Il Settecento e l'Ottocento» dins *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, cat.mostra, Roma, Quasar, 1985.

Bernini 1988.

G. Bernini Pezzini, «Giovanni Volpato, un Bassanesse a Roma» dins *Giovanni Volpato (1735-1803)*, cat.exp., Bassano, Ghedina & Tassotti, 1988.

Berte 1955.

J. Berte-Langereau, «L'Espagne et le Royaume d'Etrurie», *Hispania*, XV, núm. LX, 1955, pp. 353-455.

Bertieri 1913.

R. Bertieri, *L'arte di Giambattista Bodoni, studio di Raffaello Bertieri con una notizia biografica a cura di Giuseppe Fumagalli*, Milano, Bertieri e Vanzetti, 1913.

Besques 1901.

P. Besques, «La première ambassade de D. José Nicolás de Azara á Paris (Mars 1798 – Aout 1799)», *Bulletin Hispanique*, t. 3, Burdeos, Annales de la Faculté des Lettres (1901), pp. 245-51 i 406-24.

Blanco 1971.

A. Blanco Freijeiro, *Arte Griego*, Madrid, Bibliotheca Archaeologica, CSIC, 1971.

Blanco 1984.

C. Blanco Sánchez, «La edición vitruviana de la Imprenta Real», *Goya*, núm. 181-182, 1984, pp. 68-74.

Bohigas 1973.

O. Bohigas, «Los cementerios como catálogo de arquitectura», *CAU*, núm. 17, 1973, pp. 59-64.

Bohigas 1944.

P. Bohigas Tarragó, «Contribución a la biografía de Flaugier», *Anales y boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II-3, Barcelona 1944, pp. 23-29.

Bonet 1981.

A. Bonet Correa, «El grabado en España y su significación» dins *Estampas. Cinco Siglos de Imagen Impresa*, Madrid, 1981, pp. 9-11.

Bordas 1837.

L. Bordas, *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña y de su casa Lonja, que por disposición de la misma Junta ha redactado D.Luis Bordas*, Barcelona, Imprenta Ignacio Oliveres y Compañía, 1837.

Bordignon 1957.

G. Bordignon Favero, «Il tema delle grazie in Foscolo e Canova» dins *Arte Neoclassica. Atti del Convegno Civiltà Veneziana*, Venezia-Roma, Fondazione Giorgio Cini, 12-14 Ottobre 1957, pp. 67-71.

Bordoni 1991.

S. Bordoni, «I libri di modelli nell'Inventario del 1756 all'Accademia di San Luca a Roma» dins *Collezionismo e ideologia mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti. Roma, Multigrafica Editrice, 1991, pp. 177-204.

Borghese 1957.

L. Borghese, «Antonio Canova e l'estetica Classica morale» dins *Arte Neoclassica. Atti del Convegno Civiltà Veneziana*, Venezia-Roma, Fondazione Giorgio Cini, 12-14 Ottobre 1957, pp. 73-84.

Boselli 1931.

A. Boselli, *Correspondenza di Antonio Agostino Renouard con Giambattista Bodoni*, Firenze, Ed. Leo S. Olschki, 1931.

Boyer 1963.

F. Boyer, «Bodoni et la France», *Bodoni celebrato a Parma*, Parma, Biblioteca Palatina, novembre 1963, pp. 187-9.

Boyer 1965.

F. Boyer, «A propos de Canova et la restitution en 1815 des oeuvres d'art de Roma», *Rivista Italia di Studi Napoleonici*, a.IV, núm. 12, ott. 1965, pp. 18-24.

Boyer 1969.

F. Boyer. *Le Monde des Arts en Italia et la France de la Révolution et de l'Empire*, Torino, Etudes et recherches. Società Editrice Internazionale, 1969.

Bozal 1988.

V. Bozal González, «La estampa, documento y fuente de información. El grabado popular en el siglo XIX» dins *El Grabado en España (siglos XIX-XX)*, col. *Summa Artis*, vol. XXXII, Madrid, 1988, pp. 261-272.

Braidense 1972.

Biblioteca Nazionale Braidense, *Mostra antologica di G.B.Bodoni*, (Cat. Milano 18-31 gennaio 1973), Milano, Ed. U. Allegretti di Campi, 29 dic. 1972.

Brook 1999.

C. Brook, «Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento», *Ricerche di Storia dell'Arte*, núm. 68, 1999, pp. 17-30.

Brusatin 1989.

M. Brusatin, *Antonio Canova. Pensieri sull'arte*, Montebelluna, ed. Amadeus, 1989.

Bulbena 1927.

E. Bulbena Estrany, *Ramon Amadeu. Maestro imaginero catalán de los siglos XVIII y XIX*, Barcelona, Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, [1927].

Burgos 1993.

F. X. Burgos Rincón, *Imprenta y cultura del libro en la Barcelona del Setecientos (1680-1808)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona (tesi inèdita), 1993.

Busiri 1960.

A. Busiri Vici, «Privilegi nobiliari e cavallereschi dei Presidenti della Accademia di S.Luca», *Capitolium*, vol. XXXV, núm. 4, 1960, pp. 10-16.

Busiri 1967.

A. Busiri Vici, «A Papal Ceremony by Desprez», *Apollo*, maig 1967, pp. 366-370.

Busiri 1980.

A. Busiri Vici, «La situazione romana durante l'occupazione napoleonica», *L'Urbe*, 1980, gener-febrer, pp. 1-10.

Cacciotti 1992.

B. Cacciotti, «Scavi Azara» dins B. Palma Venetucci, *Le erme tiburtine e gli scavi del Settecento*, Roma, Leonardo de Luca Editori, 1992, pp. 177-221.

Cacciotti 1993.

B. Cacciotti, «La collezione di José Nicolás de Azara, Studi preliminari», *Bollettino D'Arte*, 78 (1993), pp. 1-54.

Cacciotti-Mora 1996.

B. Cacciotti i G. Mora, «Coleccionismo de antigüedades del clasicismo. Relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII», *Hispania. Revista Española de Historia*, LVI/1, n.192, 1996, Madrid, CSIC, pp. 63-75.

Cacciotti 2001.

B. Cacciotti, «Copie dall'antico tra i ritratti delle collezioni reali spagnole» dins *Atti del Symposium, El coleccionismo de escultura clásica en España. La Casa Real y los illustres coleccionistas en los siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 i 22 de maig de 2001, pp. 173-193.

Cacciotti 2003.

B. Cacciotti, «La dattiloteca di José Nicolás de Azara» dins *Atti del Convegno, Illuminismo e Illustración. Le antichità e i suoi protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, Erma di Bretschneider Editore, 30 novembre - 2 desembre 2001, 2003.

Calatrava 1988.

J. A. Calatrava Escolar, «El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada», *Fragmentos*, 12-13-14, 1988, pp. 81-93.

Calvo 1982.

F. Calvo Serraller, *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Ilustración y Romanticismo*, vol.VII, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Camón-Morales-Valdivieso 1984.

J. Camón Aznar, J. L. Morales Marín i E. Valdivieso González, «Arte Español del siglo XVIII» dins *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XXVII, Madrid, Espasa-Calpe, (1984) 1991 (4ªed.).

Camps 1965.

J. de Camps, *Les cases pairals catalanes*, Barcelona, Edicions Destino, 1965.

Campitelli 1991.

A. Campitelli, «La scuola di Thorvaldsen nelle ville Torlonia di Roma e Castel Gandolfo» dins *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1991, pp. 59-76.

Cánovas 1989.

S. Cánovas del Castillo, «Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma 1740-1808», *Academia*, núm. 68, 1989, pp. 155-209.

Cantarellas 1977-78.

C. Cantarellas Camps, «Raixa, una aplicació de la idea de Villa Italiana en Mallorca», *Mayurqa*, núm. 17, 1977-1978, pp. 79-83.

Cantarellas 1981.

C. Cantarellas Camps, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 1981.

Cantarellas 1992.

C. Cantarellas Camps, «Un mecenas de la Ilustración, el Cardenal Despuig» dins *Actas VII Congreso Español de Historia del Arte. Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Murcia, Universidad de Murcia, (1988), 1992, pp. 459-463.

Capmany 1925.

A. Capmany, «Informació periodística», *Gasetta de les Arts*, abril de 1925, núm. 22, pp. 5-8.

Capmany 1926.

A. Capmany, «Arquitectura decorativa funerària», *Gasetta de les Arts*, 15 de novembre de 1925, núm. 37, pp. 4-5; 1 de desembre de 1925, núm. 38, pp. 5-6 i 1 de març de 1926, núm. 44, pp. 1-2.

Caracciolo 2000.

M. T. Caracciolo, «La Rome de Canova» dins *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia, Istituto Vento di Scienze, lettere ed arti, 2000, pp. 157-191.

Carbonell 1996.

M. Carbonell, «Adrià, l' (Ferran i Vallés, Adrià)» dins *Gran Enciclopèdia de la pintura i l'escultura a les Balears*, vol.I, Palma, Promomallorca, 1996, 10-13.

Carderera 1862.

V. Cardedera, «Manuel Salvador Carmona», *El Arte en España, revista quincenal de las Artes del Dibujo*, vol.I, Madrid, Imprenta de M. Galiano, 1862, pp. 56-68 i 85-93.

Carderera 1950.

V. Cardedera, *Manuel Salvador Carmona*, Pròleg d'A. Rodríguez Moñino, Ibarra, Col. d'Opúsculos para Bibliófilos, VIII, València, Editorial Castalia, 1950.

Carreño 2001.

C. Carreño Pombar, *Francesc Fontanals i Rovirosa*, Barcelona, Universitat de Barcelona (estudi inèdit), juny 2001.

Carrera 1951.

J. Carrera i Pujal, *La Barcelona del segle XVIII*, 2 vols., Barcelona, Bosch, 1951.

Carrera 1957-I.

J. Carrera, *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona: 1775-1901*, Barcelona, Bosch, 1957.

Carrera 1957-II.

J. Carrera i Pujal, *La Universidad, el Instituto, los Colegios y las Escuelas de Barcelona en los siglos XVIII y XIX*, Barcelona, Bosch, 1957.

Carreras 1916.

F. Carreras Candi, «La Ciutat de Barcelona» dins *Geografia General de Catalunya*, vol.I, Barcelona, Albert Martín, 1916.

Carrete 1977.

J. Carrete Parrondo, «Antonio Rafael Mengs y Manuel Salvador Carmona (Correspondencia enero-junio 1779)», *Revista de Ideas Estéticas*, Barcelona, núm. 140, (1977), pp. 347-360.

Carrete 1978-I.

J. Carrete Parrondo, «Las Bellas Artes en el Archivo del Conde de Campomanes. Antonio Rafael Mengs- Antonio Ponz», *Revista de Ideas Estéticas*, Barcelona, núm. 142, t. XXXVI, textos (1978), pp. 161-181.

Carrete 1978-II.

J. Carrete Parrondo, *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, Madrid, club Urbis, 1978.

Carrete 1979.

J. Carrete Parrondo, «La Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios», *Cuadernos de Bibliofilia*, núm. 1, 1979, pp. 61-74.

Carrete 1981.

J. Carrete Parrondo, «Encuentro de dos artistas, Manuel Salvador Carmona y Antonio Rafael Mengs. Correspondencia 1778-1779», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, IV, Zaragoza, 1981, pp. XLI-LXXII.

Carrete 1981-II.

J. Carrete Parrondo, *Estampas. Cinco Siglos de Imagen Impresa*, (cat.exp.), Madrid, 1981.

Carrete-Correa 1984.

J. Carrete Parrondo i A. Correa, «El grabado y el arte de la pintura. Del Barroco a la Ilustración», *Goya*, núm. 181-182, 1984, pp. 38-43.

Carrete-De Diego-Vega 1985.

J. Carrete, E. De Diego i J. Vega, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, vol.I, estampas españolas, Madrid 1985.

Carrete 1987.

J. Carrete Parrondo, «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada» dins *El Grabado en España (siglos XV-XVIII)*, col. *Summa Artis*, vol. XXXI, Madrid (1987) 1994, pp. 393-644.

Carrete 1989.

J. Carrete Parrondo, *El grabado a Buril en la España Ilustrada:Manuel Salvador Carmona*, (cat.exp.), Madrid, Octubre-Diciembre, 1989.

Casa Llotja 2002.

La Casa Lonja de Mar. Un recorrido histórico por la sede corporativa de la Cámara de Comercio de Barcelona. Una obra simbólica de la arquitectura de Barcelona, Barcelona, Cambra de Comerç de Barcelona, 2002.

Casanovas 1932.

I. Casanovas, *La cultura catalana del segle XVIII. Discurs llegit en la segona festa d'unió interacadèmica haguda el dia 20 de desembre de 1932 en la Universitat de Barcelona pel P.Ignasi Casanovas membre numerari de l'Acadèmia de Bones Lletres*, Barcelona, Biblioteca Balmes (Duran i Bas, II), MCMXXXII[1932].

Casanovas 1955.

M. A. Casanovas, «L'Art Renaixentista i Barroc. El gravat» dins *L'Art Català*, vol.I, Barcelona, Ed. Aymà, 1955, pp. 125-150.

Casanovas 1958.

M. A. Casanovas, «L'Art Neoclàssic i Romàntic. El gravat» dins *L'Art Català*, vol.2, Barcelona, Aymà, 1958, pp. 301-308.

Casellas 1910-I.

R. Casellas, «Gravadors de Catalunya del segle XVIII. La talla dolça. En Sorelló», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 13 d'octubre de 1910.

Casellas 1910-II.

R. Casellas, «Gravadors de Catalunya. Els Germanas Tramullas», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20 d'octubre de 1910.

Casellas 1910-III.

R. Casellas, «Gravadors de Catalunya. En Pere Pasqual y Moles, primer director de Llotja», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 27 d'octubre de 1910.

Casellas 1910-IV.

R. Casellas, «Gravadors de Catalunya. En Blay Ametller», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 3 novembre de 1910.

Caso 1972.

J. de Caso, «Jacques-Louis David and the Style 'All'antica'», *The Burlington Magazine*, vol.CXIV, núm. 835, october, 1972, pp. 686-690.

Castañer 1994.

E. Castañer Muñoz, «Elements tradicionals i renovadors en els primers projectes de mercats de ferro a Barcelona (1848-1873)», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, (1994), pp. 201-214.

Castellanos 1848.

B. S. Castellanos de Losada, *Panteón biográfico-moderno de los ilustres Azaras de Barbuñuelos en el antiguo reino de Aragón, hasta el actual marqués de Nibbiano el señor don Agustín de Azara y Perera*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Sanchiz é hijos, 1848.

Castellanos 1849-1850.

B. S. Castellanos de Losada, *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español el magnífico caballero D. José Nicolás de Azara, marqués de Nibbiano*[...], I-II, Madrid, Imprenta de Don Baltasar González, 1849-1850.

Castellanos 1852-4.

B. S. Castellanos de Losada, *Glorias del Caballero Azara en el siglo XIX. Corona, que los poetas, orientalistas, hombres políticos y artistas españoles consagran a D. José Nicolás de Azara y Perera. Obra escrita en parte, y dirigida en lo demás*[...], 2 vols., Madrid, Imprenta de Don Baltasar González, 1852-4.

Castellanos 1856.

B. S. Castellanos de Losada, *Álbum Nacional y extranjero en honor del Caballero Azara, Corona científica, literaria, artística y política que las Universidades, Academias, Maestranzas*[...] *consagran a la buena memoria del célebre diplomático y [...] literato español* [...] D. José Nicolás de Azara y Perera [...], Madrid, Alejandro Fuentenebro, 1856.

Catalogo 1987.

Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara (1821), Bolonia, Sala Bolognese Arnaldo Forni, 1987.

Catálogo 1987.

Catálogo general de la Calcografía Nacional, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.

Cervera 1979.

L. Cervera Vera, *Índices de la obra noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España de E. Llaguno y J. A. Céan-Bermúdez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1979.

Ciavarella 1963.

A. Ciavarella, «L'eredità bodoniana e i tentativi di vendita della vedova» dins *Bodoni celebrato a Parma*, Parma, Biblioteca Palatina, novembre 1963, pp. 259-262.

Ciavarella 1979.

A. Ciavarella, «Notizia introduttiva» dins *De Azara-Bodoni*, 2 vols., Parma, Stamperia Real, 1979.

Cid 1946.

C. Cid, «Historia de algunos proyectos monumentales barceloneses de época neoclásica» dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol.IV, 3-4, Barcelona, 1946, pp. 417-444.

Cid 1947.

C. Cid, «Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona» dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. V, 1-2 . Barcelona, 1947, pp. 43-93.

Cid 1948.

C. Cid, «La decoración de la Casa Lonja de Barcelona» dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI, núm. 3-4, 1948, pp. 423-462.

Cid 1952-I.

C. Cid, «Una obra maestra del neoclasicismo español. La “Lucrecia muerta”, de Damián Campeny», *Arte Español*, vol. XIX, 1952, pp. 15-35.

Cid 1952-II.

C. Cid, «Cuatro siglos de arte y danza en la Lonja de Comercio de Barcelona», *Hispania*, núm. XLVIII, 1952, pp. 430-444.

Cid 1953.

C. Cid, «El paso del Santo Sepulcro del Gremio de Revendedores de Barcelona», *Archivo Español del Arte*, 1953, vol. XXVI, núm. 102, pp. 99-117.

Cid 1954.

C. Cid, «Dos servicios de mesa neoclásicos de Damián Campeny», *Arte Español*, vol. XX, 1954, pp. 85-102.

Cid 1955.

C. Cid, «El arte barcelonés y las visitas reales de 1802», *Hispania*, XV, núm. LIX, 1955, pp. 231-285.

Cid 1957.

C. Cid Priego. «Damián Campeny, artista mitológico», *Goya*, núm. 16, Madrid (1957), pp. 221-224.

Cid 1961-I.

C. Cid, «Notas biográficas sobre el escultor Salvador Gurrí», *Archivo Español del Arte*, vol. XXXIV, núm. 134, 1961, pp. 107-124.

Cid 1961-II.

C. Cid, «Retablos y altares barceloneses de Salvador Gurrí», *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, núm. II, 1961, pp. 115-140.

Cid 1989.

C. Cid, «Damián Campeny, escultor religioso del período neoclásico», *Liño. Revista anual de Historia del Arte*, núm. 8, 1989, pp. 79-107.

Cid 1992.

C. Cid, «El escultor neoclásico Damià Campeny y la "Iconología" de Cesare Ripa», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. VI, 1992, pp. 31-59.

Cid 1998.

C. Cid Priego, *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya/Caixa Laietana, 1998.

Cid 1999.

C. Cid, «Damià Campeny i Estrany, una vida i un art», *La taula de l'ambaixador. El Triomf de la taula de Damià Campeny*, Barcelona-Parma, Museu Marès i Galleria Nazionale, 1999, pp. 39-64.

Cirici 1944.

A. Cirici Pellicer, «La decoración ochocentista catalana en barro cocido» dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, II-2, pp. 39-65.

Cirici 1957.

A. Cirici Pellicer, *L'escultura catalana*, Palma de Mallorca, Ed.Moll, 1957.

Cladellas 1932.

E. Cladellas, «L'estampa catalana a la Biblioteca dels Museus. Francesc Fontanals i Rovirosa, gravador de Traducció» dins *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 13 i 17, juny-octubre de 1932, pp. 177-187 i 312-320.

Cleis-Nosedá-Ramelli 1996.

F. Cleis, L. Nosedá i A. Ramelli, *Una via milanese per Pietroburgo. La diffusione delle edizioni bodoniane in Europa nelle lettere fra Giocondo Albertolli e Giambattista Bodoni 1798-1813*, Parma, Museo Bodoni, 1996.

Col·lecció 1992.

La col·lecció Ramon Casellas, Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional D'Art de Catalunya, Catàleg d'exposició en el MNAC, Barcelona, 28 de juliol al 20 de setembre de 1992.

Coloma 1914.

L. Coloma, *Retratos de Antaño*, Madrid, 1914.

Coll 2001.

A. Coll Cerdà, «Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcuberta a Vic», *Locus Amoenus*, núm. 5, 2001, pp. 241-252.

Coll 1987.

I. Coll Mirabent, *Las claves del Arte Clásico*, Col.Las claves del arte, Barcelona, Planeta (1987) 1991.

Coll 1995.

I. Coll Mirabent, «Un pintor sitgetà a Madrid: Joaquim Espalter» dins *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, II, Barcelona, Biblioteca Abad Oliba (1995) 1999, pp. 155-162.

Collu 1983.

R. Collu, *Carlo Giuseppe Ratti. Pittore e Storiografo d'Arte*, Savona Liguria, 1983.

Comas 1897.

R. N. Comas, «Ensaig biografich-crítich del escultor barceloní Ramon Amadeu», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1897, any VII, núm. 30, pp. 209-214; núm. 31, pp. 225-235.

Conti 1981.

A. Conti, «Vicende e cultura del restauro», dins *Conservazione, falso, restauro*, vol.10, col·lecció a cura de F. Zeri *Storia dell'Arte Italiana*, Torí, Einaudi, 1981, pp. 39-112.

Conti 1988.

A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milà, Electa, 1988.

Contreras 1959.

J. de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, «Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de Cámara Javier Ramos», *Academia*, núm. 8 (1959), pp. 15-27.

Cornudella 1997.

R. Cornudella i Carré, «Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega», *Locus amoenus* 3, Barcelona, Universitat Autònoma (1997), pp. 97-122.

Cornudella 1998.

R. Cornudella i Carré, *El gravador català Miquel Sorelló a Itàlia*, Barcelona, Universitat Autònoma (tesi inèdita), 1998.

Cornudella 1999.

R. Cornudella i Carré, *Els orígens de Miquel Sorelló i la calcografia a Barcelona, c.1600-1725*, Barcelona, Col·legi de Notaris de Catalunya, 1999.

Corona 1945.

C. E. Corona Baratech, *José Nicolás de Azara. Un embajador español en Roma*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (tesi doctoral amb el títol *Don José Nicolás de Azara, agente general y ministro de España en Roma (1765-1798)*), Universidad de Madrid, (1945) 1948.

Corona 1955.

C. E. Corona Baratech, «Las relaciones entre Godoy y Azara y el tratado de subsidios de 1803», *Cuadernos de Historia Diplomática*, 2, 1955, pp. 103-174.

Cortarelo 1897.

E. Cortarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, Suc. Rivadeneyra, 1897.

Czére 1981.

A. Czére, «Esquisses nouvellement decouvertes de Giuseppe Cades aux peintures murales a Ariccia», *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, núm. 56-57, 1981, pp. 153-175.

Chierici 1913.

R. Chierici, *Giambattista Bodoni (1740-1813) Studio biografico*, Parma, Luigi Battei, 1913.

David 1981.

«J. L. J. Le peintre Louis David, 1748-1825. Souvenirs et documents inédits», dins *David e Roma*, (cat.exp.), Roma, dicembre 1981-Febbraio 1982, De Luca Editore, Accademia di Francia a Roma, 1981.

Debenedetti 1977.

E. Debenedetti, «L'opera di Thorvaldsen per la Villa Albani», *Storia dell'Arte*, núm. 30-31 (1977), pp. 157-714.

Debenedetti 1991.

E. Debenedetti, «Pierre Adrien Pâris e la collezione di antichità della Villa Borghese detta Pinciana», dins *Collezionismo e ideologia mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Multigrafica Editrice, 1991, pp. 223-257.

Debenedetti 1996.

E. Debenedetti, «Piranesi e il gusto collezionistico di Canova», dins *Artisti e Mecenati*, Col.Estudi sul Settecento Romano, Roma, Bonsignore Editorie, 1996, pp. 241-251.

Debenedetti 2000.

E. Debenedetti, «Villa Albani», dins *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia, Istituto Vento di scienze, lettere ed arti, 2000, pp. 243-261.

Dejean 1976.

C. Dejean, «La maison Pompéienne du prince Napoléon», *Gazette Beaux Arts*, LXXXVII, Avril, 1976, pp. 127-133.

Denvir 1983.

B. Denvir, *The Eighteenth Century. Art, design and society, 1689-1789*, London and New York, Longman, 1983.

Dessin 1960.

Le dessin à Barcelona de Viladomat à Fortuny (1700-1874), Tolosa, Musée Paul-Dupuy, 1960.

Domínguez 1925.

J. Domínguez Bardona, «Tres cartas de Mengs», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 2 (1925), pp. 226-28.

Dupré 2000.

X. Dupré Raventos, «Spagnoli a Villa Adriana», dins *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno. Elementi di novità e ricerche in corso*, Roma, CSIC, Museo Nazionale Romano a Palazzo massimo alle Terme, 23-24 giugno 2000, 2002 pp. 125-139.

Dupuis 1966.

L. Dupuis, «Una prophétie politique plusieurs fois de circonstance», dins *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, I, pp. 345-356.

Durá 2002.

V. Durá, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Dibuixos de Lluís Rigalt*, vol.III, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2002.

Durán 1955.

A. Durán i Sanpere, «L'Art Renaixentista i Barroc. L'Escultura», dins *L'Art Català*, vol.I, Barcelona, Aymà, 1955, pp. 353-380.

Durán 1975.

A. Durán i Sanpere, «Artistes de la Barcelona moderna», dins *Barcelona i la seva història*, vol.III, Barcelona, 1975, pp. 417-467.

Elías 1926.

F. Elías Bracons, *L'escultura catalana moderna*, 2vols, Barcelona, Barcino, 1926.

Elías 1938.

F. Elías Bracons, *La vida de Damià Campeny*, col. *Mestres catalans d'ahir i d'avui*, Barcelona, Edicions de la Junta d'Exposicions d'Art de Catalunya, 1938.

Elías Molins 1889.

A. Elías de Molins, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Escritores y Artistas Catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*, 2 vols., Barcelona, Imprenta de Fidel Giró, 1889.

Elvira 1993.

M. A. Elvira, «La actividad arqueológica de D.José Nicolás de Azara», dins J. Beltrán i F.Gascó, *La Antigüedad como Argumento. Historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía*, Sevilla, 1993, pp. 125-151.

Elvira 1994.

M. A. Elvira, «La antigüedad romanas en el Jardín del Príncipe y la Casa del Labrador», *Reales Sitios*, 122, 1994, pp. 57-65.

Fallani 1957.

G. Fallani, «Foscolo e Canova», dins *Arte Neoclassica. Atti del Convegno Civiltà Veneziana*, Venezia-Roma, Fondazione Giorgio Cini, 12-14 Ottobre 1957, pp. 113-122.

Fernández 1963.

J. Fernández, «Pedro José Márquez en el recuerdo y en la crítica», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 32, México (1963), pp. 5-19.

Fernández Banqué 2002.

M. Fernández Banqué, «La fortuna crítica del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona», dins *Actas del XIV Congreso CEHA. Correspondencia e integración de las Artes*, Málaga, t.III, vol.II, Málaga (2002) 2006, pp. 107-117.

Fernández Banqué 2003.

M. Fernández Banqué, «El retrat eqüestre de Carles III patrocinat per la Junta de Comerç de Barcelona, monument fracassat», dins *Actes 5è Congrès d'Història Moderna de Catalunya, La societat Catalana segles XVI-XVIII, Identitats, Conflictes i Representació, Pedralbes*, revista d'Història Moderna, núm. 23, Vol.II, Barcelona, Universitat de Barcelona, 15-19 de desembre de 2003, pp. 447-459.

Fernández Banqué 2004.

M. Fernández Banqué, *Salvador Gurri i Coromines (1749-1819), un escultor d'entre segles*, Barcelona, Universitat de Barcelona, (tesi doctoral inèdita), 2004.

Fernández-Sánchez 1988.

M. P. Fernández Agudo i M. A. Sánchez de León, «Índice de cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII», *Academia*, (1988) núm. 67, pp. 371-458.

Fernández Castro 2001.

M. C. Fernández Castro, *Leyendas de la Guerra de Troya*, Col. El Legado de la Historia núm. 38, Madrid, Alderaban Ed., 2001.

Fernández-Sierco 1981.

R. Fernández Díaz i E. Sierco Barón, «Educació professional i desenvolupament econòmic: les escoles de la Junta de Comerç», *L'Avenc*, núm. 37, 1981, pp. 58-61.

Figueras 1993.

E. Figueras Ferrer, «El primer tractat de gravat calcogràfic a Espanya», *Miscel·lània. Butlletí Museu Nacional d'Art de Catalunya*, I, 1, 1993, pp. 263-274.

Figueras 1994.

E. Figueras, «El primer tratado de grabado calcográfico en España», *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 921-925.

Figueras Gargallo 2003.

J. Figueras Gargallo, «La decoració pictòrica de la casa Ribera de Barcelona», dins *Actes 5è Congrés d'Història Moderna de Catalunya, La societat Catalana segles XVI-XVIII: Identitats, Conflictes i Representació, Pedralbes*, revista d'Història Moderna, núm. 23, vol.II, Barcelona, Universitat de Barcelona, 15-19 de desembre de 2003, pp. 579-606.

Fiorani 1988.

F. Fiorani, «I rami della calcografia Volpato. Un fondo storico dalle collezioni della Calcografia di Roma», dins *Giovanni Volpato (1735-1803)*, (cat.exp.), Bassano, Ghedina & Tassotti, 1988.

Folch i Torres 1926.

J. Folch i Torres, «Una obra de Damià Campeny, l'escultor neoclàssic pel gremi de Revenedors de Barcelona», *Gasetta de les Arts*, núm. 56, setembre de 1926, pp. 1-4.

Folch i Torres 1926.

J. Folch i Torres, «El pintor Lacomà (1784-1849)», *Gasetta de les Arts*, núm. 62, desembre del 1926, pp. 1-3.

Folch i Torres 1932.

J. Folch i Torres, «La sala de "El Viguetà" a l'antiga casa del marquès de Monistrol», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, gener del 1932, pp. 19-23.

Folch i Torres 1955.

J. Folch i Torres, «Obras del pintor Flaugier (1760-1812) en tierras tarraconenses», *Destino*, núm. 956, 3/12/1955, pp. 28-29.

Folch i Torres 1956.

J. Folch i Torres, «José Arrau y Barba, pintor barcelonés de la época romántica», *Destino*, núm. 991, Barcelona, 4 d'agost de 1956.

Fornari 1999.

L. Fornari, «Una obra de Damià Campeny a la Galleria Nazionale de Parma», dins *La taula de l'ambaixador. El Triomf de la taula de Damià Campeny*, Barcelona-Parma, Museu Marès i Galleria Nazionale, 1999, pp. 13-20.

Fontbona 1983.

F. Fontbona, *Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888*, col·lecció *Història de l'Art Català*, vol.VI, Barcelona, Edicions 62, 1983.

Fontbona 1984.

F. Fontbona, «Els gravadors de La Rosa Vera», dins *Els 98 gravadors de «La Rosa Vera»*, Barcelona, 1984.

Fontbona 1988.

F. Fontbona, *Xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya (1988) 1992.

Fontbona 1989.

F. Fontbona, «Rapports artistiques Catalogne-France au début du XIXe siècle», dins *Le Neoclassicisme en Espagne. Journées d'étude*, Castres, Musée Goya, (20-21 juillet, 1989), 1991.

Fontbona 1993-1994.

F. Fontbona, «El Museu de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi (1775), primer museu d'Art de Catalunya», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vols. VII-VIII. Barcelona, 1993-1994.

Fontbona-Vélez 1996.

F. Fontbona i P. Vélez, «Els primers museus d'art públics a Catalunya», *Serra d'Or*, núm. 433, gener 1996, pp. 53-55.

Fontbona 1999.

F. Fontbona, «Ramon Planella, la glòria efímera d'un segon Apel·les», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, II, Barcelona, Biblioteca Abad Oliba (1995) 1999, pp. 149-154.

Fontbona-Durá 1999.

F. Fontbona i V. Durá, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Pintura*, vol.I, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999.

Francastel 1957.

P. Francastel, «Canova dans le Néo-classicisme», dins *Arte Neoclassica. Atti del Convegno Civiltà Veneziana*, Venezia-Roma, Fondazione Giorgio Cini, 12-14 Ottobre 1957, pp. 133-144.

Fugier 1930.

A.Fugier, *Napoléon et l'Espagne 1799-1808*, 2 vols., París, Librairie Félix Alcan, 1930.

Furió 1839.

A. Furió [Sastre], *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en Mallorca*, Palma, Gelabert y Villalonga, 1839.

Furió 1840-I.

A. Furió, «Monumento erijido en Mallorca al marqués de la Romana», *El Museo de Familias ó Revista Universal*, vol.III, 1840, Barcelona, Imp. Bergnes, pp. 74-77.

Furió 1840-II.

A. Furió, *Panorama optico-histórico-artístico de las Islas Baleares*, Palma, Imp.de Pedro José Gelabert, 1840.

Gálvez 1927.

C. Gálvez, «Compañía de estampas de los mejores cuadros del Rey», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol.III, núm. 9, 1927, pp. 367-373, doc. 2.

Gállego 1977.

A. Gállego Gállego, «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1978, pp. 86-87 i 96.

Gállego 1979.

A. Gállego Gállego, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979.

Gallego 1987.

M. Gallego Olmos, «L'interval Neoclàssic (segles XVIII-XIX)», dins M. C. Farré i Sanpera, *L'Arquitectura en la Història de Catalunya*, Caixa de Catalunya, 1987, cap. 12, pp. 231-247.

Gallo 1991.

D. Gallo, «Ennio Quirino Visconti e il restauro della scultura antica tra Settecento e Ottocento», dins *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 1991, pp. 101-122.

García Llanso 1893.

A. García Llanso, *Una visita al Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y Geltrú*, Barcelona, Imp.de Jayme Jepús y Roviralta, 1893.

García Melero 1990.

J. E. García Melero, «Cartas a Bosarte desde Roma (correspondencia de Pedro García de la Huerta, Azara, Silvestre Pérez y Mengs con el secretario de la Academia de San Fernando)», *Academia*, 70, 1990, pp. 339-382.

García Portugués 1998.

E. García Portugués, «Cambios y pervivencias en los túmulos de nobles militares en la Cataluña del siglo XVIII», dins el *IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya, Catalunya i Europa a l'Edat Moderna*, vol.I, Barcelona, Universitat de Barcelona, 14-18 de desembre de 1998, pp. 371-380.

García Portugués 2000-I.

E. García Portugués, *José Nicolás de Azara, prototipus de mecenatge il·lustrat. Primera etapa romana (1766-1790)*. Universitat de Barcelona, (tesi de llicenciatura inèdita) 2000.

García Portugués 2000-II.

E. García Portugués, «José Nicolás de Azara y su primera etapa romana (1766-1790)», dins *Actas del XIII Congreso CEHA. Ante el nuevo milenio raices culturales, proyección y actualidad del Arte Español*. Granada, 2000, pp. 1083-1091.

García Portugués 2002.

E. García Portugués, «José Nicolás de Azara y la Arquitectura. Una vía más en la introducción del Neoclasicismo en Cataluña», dins *Actas del XIV Congreso CEHA. Correspondencia e integración de las Artes*, t.III, vol.II, Málaga (2002) 2006, pp. 143-157.

García Portugués 2003.

E. García Portugués, «José Nicolás de Azara i la Seu Nova de Lleida, un punt d'entrada del nou gust clàssic a Catalunya», dins *Actes 5è Congrés d'Història Moderna de Catalunya, La societat Catalana segles XVI-XVIII: Identitats, Conflictes i Representació, Pedralbes*, revista d'Història Moderna, núm. 23, vol.II, Barcelona, Universitat de Barcelona, 15-19 de desembre de 2003, pp. 629-650.

García Portugués 2004.

E. García Portugués, «José Nicolás de Azara y su incidencia en los libros de viajes», dins *Actas XV Congreso Español de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca, (2004) 2008, pp. 737-748.

García Portugués 2005-I.

E. García Portugués, «Los tratados de estética en el entorno cultural de José Nicolás de Azara (1730-1804), después de la publicación de las Obras de Mengs (1780)», dins les Actes del *Simposio de los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa*, organitzat pel CEHA i la Universidad de Extremadura a Trujillo, 11 i 12 de novembre de 2005, 2007, pp.375-388.

García Portugués 2005-II.

E. García Portugués, «El Quixot de Juan Antonio Pellicer (1738-1806), un exemple del procedir il·lustrat a través de dues cartes dirigides al bibliòfil José Nicolás de Azara (1730-1804)», *Butlletí Reial Cercle Artístic, ÈPOCA II*, núm. 17, octubre, novembre, desembre (2005), pp. 5-7.

García Portugués 2006-I.

E. García Portugués, «Una aproximació als models de temàtica religiosa a la Catalunya de finals del segle XVIII i inicis del XIX, d'acord amb les premisses estètiques defensades per José Nicolás de Azara (1730-1804)», dins *Jornades d'Història de l'art a Catalunya: L'època del barroc i els Bonifàs*, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, Museu de Valls i l'Institut d'Estudis Vallencs, Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006, 2007, pp. 279-298.

García Portugués 2006-II.

E. García Portugués, «José Nicolás de Azara (1730-1804) y el cambio hegemónico en las artes de Roma a París después del Tratado de Tolentino (1797), y su recuperación por la intervención del escultor Antonio Canova (1757-1822)», dins *Actas XVI Congreso Español de Historia del Arte. La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, vol.I, Las Palmas de Gran Canaria, 20/24 de novembre de 2006, pp. 665-673.

García Sánchez B 2002.

B. García Sánchez, «Promotores de las escuelas de dibujo en Cataluña a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX: espíritu ilustrado y factores económicos», dins *Actas del XIV Congreso CEHA. Correspondencia e integración de las Artes*, t. III, vol. II, Málaga (2002) 2006, pp. 293-304.

García Sánchez B 2003.

B. García Sánchez, «Las pinturas del Salón noble de la Casa Castellarnau de Tarragona: ¿reflejo pictórico del patrimonio de una familia?», dins *5è Congrés d'Història Moderna de Catalunya, La societat catalana segles XVI-XVIII: Identitats, Conflictes i Representació*, Pedralbes, revista d'Història Moderna, núm. 23, vol.II, Barcelona, Universitat de Barcelona, 15-19 de desembre de 2003, pp. 561-578.

García Sánchez J 2002.

J. García Sánchez, «El viaje al sur de Italia de Isidro González Velázquez», *Academia*, 94, 2002, pp. 27-45.

García Sánchez J 2005.

J. García Sánchez, *El valor de la Antigüedad en la formación de los arquitectos españoles pensionados en Roma (siglos XVIII-XIX)*, Madrid, Universidad Complutense (tesi doctoral) 2005.

García Sánchez J 2006.

J. García Sánchez, «Manuel Godoy, genio delle escavazioni», *Archivo Español de Arqueología*, 79, 2006, pp. 155-175.

García Sánchez L 1990.

L. García Sánchez, «La ornamentación de la Casa Lonja de Barcelona con motivo de la visita real de Carlos IV en 1802, lectura iconológica de las esculturas realizadas para la ocasión», dins *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, II, (Cáceres 1990), Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 701-709.

García Sánchez L 1992-I.

L. García Sánchez, «Descripción de las exequias de Fernando VI y Carlos III, Transición artística del arte español en la iglesia de Santiago de Roma», dins *Actas del IX Congreso CEHA*, t. II, León, Universidad de León (1992), pp. 164-178.

García Sánchez L 1994.

L. García Sánchez, «Proclamación, fiesta y solemnidad en Barcelona, El clasicismo efímero de la subida al trono de Carlos IV en 1789 a través de fuentes literarias del momento», dins *Actas del X Congreso CEHA*. Madrid, UNED (1994), pp. 555-560.

García Sánchez L 1998.

L. García Sánchez, «La correspondencia entre Pedro Díaz de Valdés, Obispo de Barcelona, y una princesa de la Casa de Orleans, Un epistolario inédito del 1802», dins *IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya, Catalunya i Europa a l'Edat Modern*, vol. II, Barcelona, Universitat de Barcelona, 14-18 de desembre de 1998, pp. 557-563.

García Sánchez L 1998.

L. García Sánchez, *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*, Barcelona, tesi doctoral, 1998.

Garganté 2003.

M. Garganté Llanes, *L'arquitectura religiosa set-centista a la Segarra i l'Urgell*, 2 vols., Barcelona, UB [tesi doctoral, inèdita], 2003.

Garganté 2006.

M. Garganté Llanes, «La suggestió de Palladio: El mestre d'obres Josep Renart i la mirada crítica a l'arquitectura religiosa barcelonina del Set-cents», dins *Jornades d'Història de l'art a Catalunya: L'època del barroc i els Bonifàs*, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, Museu de Valls i l'Institut d'Estudis Vallencs, Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006.

Garín 1945.

F. M. Garín Ortiz de Taranco, *La Academia valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, València, ed. Domenech, 1945.

Garriga (1985) 1989.

J. Garriga, «Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de Virtuts de la "col·lecció" de Miquel Mai», *D'art*, núm. 15, Barcelona, (1985) 1989, pp. 135-166.

Garrut 1974.

J. M. Garrut, *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*, Madrid, 1974.

Gavín 1980.

J. M. Gavín, «Inventari d'esglésies», dins *Arxiu Gavín*, 29 vols., Barcelona, Artestudi ed., 1980.

Gaya 1966.

J. A. Gaya Nuño, «Arte del siglo XIX», dins *Art Hispaniae*, vol.19, Madrid, 1966.

Geografía 1982.

Gran Geografía Comarcal de Catalunya, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1982.

Giani 1946.

G. Giani, *Saggio di bibliografia bodoniana*, Milà, Conchiglia, 1946.

Giani 1948.

G. Giani, *Catalogo delle autentiche edizioni Bodoniani*, Milà, Conchiglia, 1948.

Gil 1959.

A. Gil Novales, «José Nicolás de Azara», dins *Las pequeñas Atlántidas decadencia y regeneración intelectual de España en los siglos XVIII y XIX*, Barcelona, Seix Barral, 1959, pp. 52-67.

Gil 1986.

A. Gil Novales, «Azara y la Revolución Francesa», *Estudios de Historia Social*, 36-37, 1986, pp. 95-101.

Golzio 1929.

V. Golzio, «L'Accademia di San Luca come centro culturale e artistico nel'700», dins *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani*, vol.I, Roma, MCMXXIX-VII, [1929], pp. 749-767.

Gómez Moreno (1993) 1994.

M. E. Gómez Moreno, «Pintura y escultura española del siglo XIX», dins *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XXXV, Madrid, (1993) 1994.

Grabolosa 1974.

R. Grabolosa, *Olot, en les arts i en les lletres*, Barcelona, Diosa, 1974.

Grabolosa 1976.

R. Grabolosa, *Joan Carles Panyó i Figaró, primer director de les Escoles de Dibuix d'Olot i de Girona*, Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca adscrit al P.Francesc Eiximenis, de Girona, 1976.

Grabado 1923.

«El grabado en Cataluña», *Revista Gráfica*, Barcelona, Instituto Catalán de las Artes del Libro, julio a diciembre de 1923, pp. 35-41.

Gualandi 1979.

G. Gualandi, «Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica», *Ricerche di Storia dell'arte*, 1979, núm. 8, pp. 5-26.

Hartmann 1957.

J. B. Hartmann, «Appunti su alcune opere minori di Canova e Thorvaldsen», dins *Arte Neoclassica. Atti del Convegno Civiltà Veneziana*, Venezia-Roma, Fondazione Giorgio Cini, 12-14 Ottobre 1957, pp. 145-170.

Haskell 1981.

F. Haskell, «La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico», dins *Conservazione, falso, restauro*, vol.10, col·lecció a cura de F. Zeri *Storia dell'Arte Italiana*, Torí, Einaudi, 1981, pp. 5-35.

Haskell-Penny 1981.

F. Haskell i N. Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, (London 1981) 1990.

Haute 1912.

Chr. Haute Coeur, *Rome et la Renaissance de l'antiquité a la fin du XVIIIe siècle*. París, Fontenoing, 1912.

Henares 1977.

I. Henares Cuéllar, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 1977.

Hernando-Martínez 1987.

C. J. Hernando Sánchez i J. I. Martínez del Barrio, «Las antigüedades del embajador José Nicolás de Azara y su vinculación con el coleccionismo real», dins *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones. Congreso, Madrid-Aranjuez 27-29 d'abril de 1987*, Madrid, 1989, pp. 332-4.

Hernando 1988.

C. J. Hernando Sánchez, «Ideología ilustrada y gusto neoclásico: La imagen de Carlos III en las exequias realizadas a su muerte en la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma», dins *IV Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Carlos III: dos siglos después, Cádiz 7-9 de abril de 1988*, vol.II, Cadis, Universidad de Cádiz, 1993, pp. 245-255.

Hertel 1983.

D. Hertel, «Los bustos de emperadores romanos, las estatuas ideales de Yeso y los retratos griegos de la casa del Labrador de Aranjuez», *Reales Sitios*, 78, 1983, pp. 17-36.

Heydenreich-Lotz 1991.

L. H. Heydenreich i W. Lotz, *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Madrid, ed. Cátedra, 1991.

Historia 1994.

I. Azcárate, V. Durá, M. P. Fernández, E. Rivera i M. A. Sánchez, *Historia y Alegoría, Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

Hoefler 1852-66.

Dr. Hoefler, «José Nicolas de Azara», dins *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'a nos jours avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources a consulter publiée par Firmin Didot Frères*, 22 vols., París, 1852-66, vol.3, pp. 918-9.

Honour 1959.

H. Honour, «Antonio Canova and the Anglo-Romans. Part II: The first years in Roma», *The Connoisseur*, 1959, pp. 225 i ss.

Honour 1960.

H. Honour, «Vicenzo Pacetti», *The Connoisseur*, vol.CXLVI, núm 589, nov. 1960, pp. 174-181.

Honour 1967.

H. Honour, «Statuettes after the Antique: Volpatos Roman Porcelain Factory», *Apollo*, maig 1967, pp. 371-3.

Honour 1969.

H. Honour, «Canova's Theseus and the Minotaur», dins *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 1, 1969, pp. 4 i ss.

Honour 1972.

H. Honour, «Canova's Statues of Venus», *The Burlington Magazine*, vol.CXIV, núm. 835, october, 1972, pp. 658-70.

Honour 1982.

H. Honour, *Neoclassicismo*, Madrid, Ed. Xarait 1991, pp. 121-133.

Howard 1958.

S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*, (tesi doctoral, Chicago, 1958), New York, Garland, 1982.

Howard 1961.

S. Howard, «Some Eighteenth-Century Restorations of Myron's *Discobolos*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 25, (1961 Congress New York) 1962, pp. 330-4.

Howard 1970.

S. Howard, «Bartolomeo Cavaceppi and the origins of neo-classic sculpture», *The Art Quarterly*, 1970, vol. XXXIII, núm. 2, pp. 120-133.

Howard 1973-I.

S. Howard, «An Antiquarian Handlist and the Beginnings of the Pio-Clementino», dins *Eighteenth Century Studies*, 1973, vol. VII, núm. 1, pp. 40-61.

Howard 1973-II.

S. Howard, «G. B. Visconti's projected Sources for the Museo Clementino», *The Burlington Magazine*, vols. 221/41 (1973), pp. 735-736.

Howard 1990.

S. Howard, *Antiquity restored. Essays on the Afterlife of the Antique*, Vienna, Irsa, 1990.

Hubert 1964.

G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, París, Ed. E. de Boccard, 1964.

Hubert 2000.

G. Hubert, «Canova et la France», dins *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia, Istituto Vento di Scienze, lettere ed arti, 2000, pp. 405-427.

Hübner 1862.

E. Hübner. *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, Georg Reiner, 1862.

Hyde 1982.

V. Hyde Minor «References to Artists and Works of Art in Chracas, Diario Ordinario 1760-1785», *Storia dell'Arte*, 46 (1982), pp. 217-272.

Images 1985.

Images of the Grand Tour. Luouis Ducros. 1748-1810, (cat.exp.) Ginebra, ed. du Tricorne, 1985.

Iturri-Ferran 1806.

F. Iturri i S. Ferran, *Bibliotheca Excellentissimi DD.Nicolai Josephi de Azara ordine alphabetico descripta ab H. P. D.Francisco Iturri et D.Salvatore Ferran, Aestimata a Mariano de Romanis. Romae, Salvioni, MDCCCVI [1806]*.

Ivanoff 1957.

N. Ivanoff, «La parola "Stile" nel periodo Neoclassico», dins *Arte Neoclassica. Atti del Convegno Civiltà Veneziana*, Venezia-Roma, Fondazione Giorgio Cini, 12-14 Ottobre 1957, pp. 171-172.

Johns 1998.

Chr. M. S. Jonns. *Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe*, Los Angeles, Bekerley, 1998.

Jordán 1988.

J. Jordán de Urríes de la Colina, «Un retrato de Carlos III por Mengs», *Archivo Español del Arte*, núm. 243, Madrid (1988), pp. 319-323.

Jordán 1991.

J. Jordán de Urríes de la Colina, «El retrato ecuestre de Bonaparte en el Gran San Bernardo de David comprado por Carlos IV», *Archivo Español del Arte*, vol. XIV, núm. 256, Madrid, 1991, pp. 503-512.

Jordán 1995-I.

J. Jordán de Urríes, *José Nicolás de Azara, promotor de las artes*, Madrid, Universidad Complutense (tesi inèdita), 1995.

Jordán 1995-II.

J. Jordán de Urríes de la Colina, «La Galería de estatuas de la Casa de Labrador de Aranjuez, Antonio Canova y los escultores españoles pensionados en Roma», *Archivo Español del Arte*, t. LXVIII, Madrid, 1995, pp. 31-44.

Jordán 1998.

J. Jordán de Urríes de la Colina, «Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)», dins *I Congreso internacional de Pintura Española del siglo XVIII*, Marbella, 15-18 abril 1998, pp. 435-450.

Jordán 2000-I.

J. Jordán de Urríes de la Colina, «El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y las letras», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. LXXXI, (2000), pp. 61-87.

Jordán 2000-II.

J. Jordán de Urríes de la Colina, «Sobre la Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España», *Boletín del Museo del Prado*, XVIII, núm. 36, (2000), pp. 71-83.

Jordán 2003.

J. Jordán de Urríes de la Colina, «Azara coleccionista de antigüedades, y la Galeria de estatuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez», *Reales Sitios*, 156, 2003, pp. 56-68.

Jornaes 1991.

B. Jornaes, «Thorvaldsen's "Triumph of Alexander" in the Palazzo del Quirinale», dins *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 1991, pp. 36-41.

Joyce 1983.

H. Joyce, «The ancient frescoes from de Villa Negroni and their influence in the Eighteenth and Nineteenth Centuries», *Art Bulletin*, vol. XV, núm. 3, (1983), pp. 423-440.

Kaufmann 1955.

E. Kaufmann, *La Arquitectura de la Ilustración. Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, (1955), versió en castellà de Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

Labus 1818.

-G. Labus, *Notize intorno la vita di Ennio Quirino Visconti raccolte dal Dott. Giovanni Labus*, Milà, Nicolò Bettoni MDCCCXVIII [1818], pp. 1-31.

-G. Labus, *Notice Biographique de Ennio Quirino Visconti rédigée par M.r Jean Labus, membre de l'Académie Archeologique de Rome, d'ela Pontianian de Naples et de plusieurs autres sociétés savantes: traduite de l'italien par Sergent Marçeau*, Milà, Jena-Joseph Destefanis, 1818, pp. 1-39.

Labus 1826-1831.

G. Labus, *Opere Varie italiane e francesi di Enno Quirino Visconti raccolte e pubblicate per cura del dottor Giovanni Labus*, (vols.I-IV), Milano, Co'torchi della Società tip.de'classici italiani, MDCCCXXVI-MDCCCXXXI [1826-1831].

Laclotte 1972.

M. Laclotte, «J.L.David, reform and revolution», dins *The Age of No-classicism the Arts council of Great Britain*, 1972, pp. LXVII-LXXI.

Lafuente 1952.

E. Lafuente Ferrari, «Una antología del grabado español. Sobre la historia del grabado en España», *Clavileño*, núm. 18, 1952, pp. 35-50.

Lafuente 1989.

E. Lafuente Ferrari, *Sobre la historia del grabado español*, Bilbao, Caja de Ahorros Vicaína, 1989.

La Parra 2002.

E. La Parra López, *Manuel Godoy. La aventura del poder*, Barcelona, Tusquets, 2002.

Lanciani 2000.

R. Lanciani, «Dalla elezione di Clemente XI alla morte di Pio IX (23 novembre 1700 - 7 febbraio 1878)», dins *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, vol. 6, Roma, Quasar, 2000.

Lang 1950.

S. Lang, «The Early Publications of the Temples at Paestum», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 48-64.

Lavagnino 1957.

E. Lavagnino, «Il momento della "conversione" del Canova», dins *Arte Neoclassica. Atti del Convegno Civiltà Veneziana*, Venezia-Roma, Fondazione Giorgio Cini, 12-14 Ottobre 1957, pp. 173-198.

León-Sanz 1979

F. J. León Tello i M. V. Sanz Sanz, *La estética Académica Española en el siglo XVIII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo y Diputación de Valencia, 1979.

León-Sanz 1981.

F. J. León Tello i M. V. Sanz Sanz, *Tratadistas Españoles del Arte en Italia en siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

León 1980.

F. J. León Tello, «Antonio Rafael Mengs y el Neoclasicismo español», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, LXI, 1980, pp. 3-9.

León 1989.

F. J. León Tello, «Política académica de Carlos III, Creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia», dins *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, CSIC, 1989, pp. 436-442.

Lilli 1991.

Lilli, *Aspetti dell'arte neoclassica. Sculture nelle chiese romane 1780-1845*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1991.

Longhi 1954.

R. Longhi, «Il Goya romano e la "cultura di via Condotti"», *Paragone*, magi, Roma (1954), pp. 28-39.

López 1967.

J. López de Toro, «Cartas de José Nicolás de Azara al Cardenal Lorenzana», *Academia*, CLXI, quad. 1, Madrid (1967), pp. 7-28.

Lorente 1946-1947.

M. Lorente Junquera. «La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX», *Arte Español*, vol. XVI, 1946, pp. 74-79; i vol. XVII, 1947, pp. 102-110.

Llabrés 1958.

J. Llabrés Bernal, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, vol.I, 1801-1820, Palma, Imp.Soler, 1958.

Llotja 1986.

La Llotja i l'economia catalana. Del Consolat de Mar a la Cambra de Comerç (cat.exp.), Barcelona, Cambra Oficial de comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, 1986.

Maestre 1984.

V. Maestre Abad, «Recuerdos y Bellezas de España. Su origen ideológico, sus modelos», *Goya*, núm. 181-182, 1984, pp. 86-93.

Maestre 2000.

V. Maestre Abad, «Pablo Piferrer y su influencia en la escuela catalana del primer romanticismo pictórico», dins *Llotja. Escuela Gratuita de Diseño 1775. Escola d'Art 2000*, Barcelona, Escola de Llotja, 2002, pp. 36-51.

Mainer 1957.

J. Mainer, «L'Art Neoclàssic i Romàntic. Les arts decoratives. L'escultura», dins *L'Art Català*, vol.2, Barcelona, Aymà, 1957, pp. 309-330.

Malamani 1911.

V. Malamani, *Canova*, Milà, Ulrico Hoepli, 1911.

Mangiante 1992.

P. E. Mangiante, *Goya e l'Italia*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1992.

Manieri 1991.

G. Manieri Elia, «La quadreria napoletana de Marinis-de Sangro dall'influenza del classicismo romano al dissolvimento del collezionismo aristocratico», dins *Collezionismo e ideologia mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Multigrafica Editrice, 1991, pp. 307-345.

Manuale 1818.

Manuale tipografico del cavaliere Giambattista Bodoni. Parma, presso la Vedova MDCCCXVIII [1818], 3 vols., Parma, Ricci editore, 1965.

Marchán 1982.

S. Marchan Fiz, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona, 1982.

Mardrus 2000.

F. Mardrus, «La naissance du Musée du Louvre», dins *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, roma e Parigi*, Venezia, Istituto Vento di scienze, lettere ed arti, 2000, pp. 507 i ss.

Marès 1956.

-F. Marès, *El escultor Damián Campeny Estrany en el primer centenario de su muerte*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, MCMLVI. [1956]

-F. Marès, «El escultor Damián Campeny Estrany en el primer centenario de su muerte», Discurso leído en la sesión pública conmemorativa el 23 de abril de 1956 en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, *Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona. Ensayo*, núm. 5, 1956, pp. 1-52.

Marès 1964.

F. Marès, *Dos siglos de enseñanzas artísticas en el Principado, La Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita de Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona, Cámara Oficial de Comercio y Navegación de Barcelona, 1964.

Marini 1988.

G. Marini, «Cronologia», «Giovani Volpato e l'Opera di traduzione», i «Catalogo della incisioni», *Giovanni Volpato (1735-1803)*, cat.exp., Bassano, Ghedina & Tassotti, 1988.

Marja 1973.

E. Marja Rudat, «Actualidad y alcance de las ideas estéticas de Esteban de Arteaga», *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 123, XXXI, 1973, pp. 201-217.

Marquès 1990.

S. Marquès Sureda, *De l'Escola de Dibuix a l'Escola Municipal de Belles Arts (200 anys de projectes i realitats)*, Girona, Ajuntament, 1990.

Marre 2000.

D. Marre, «La cerilla de Darwin (o cómo los juicios sobre la ausencia de información pueden inducir la desvalorización social)», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universitat de Barcelona, núm. 69 (19), 1 d'agost de 2000, número extraordinari dedicat al II Coloqui Internacional de Geocrítica.

Martín 1946.

R. Martín Mayobre, «Una escultura de Canova», *Arte Español*, vol. XVI, 1946, pp. 113-123.

Martinell 1921.

C. Martinell, «En Francesc Bonifàs, escultor vallenc resident a Tarragona», *Bulletí Arqueològic de Tarragona*, vol.I, maig-juny 1921, núm. 2, (conferència a la diputació del 22 de juny de 1921), pp. 33-40 i [continuació] juliol-agost 1921, núm. 3, 57-58.

Martinell 1924.

C. Martinell, «A través d'una centúria de l'escultura catalana. Tres artistes oblidats», *Revista de Catalunya*, vol.I, núm. 4, 1924, pp. 343-352.

Martinell 1926.

C. Martinell, *La Seu Nova de Lleyda*, Valls, (Castells ed.,1926), ed.Lux, 1930.

Martinell 1934.

C. Martinell, «Artistes de tendència francesa a Catalunya en la segona meitat del segle XVIII. L'art francès a Catalunya a les darreries del segle XVIII», *Bulletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 472 i 473, 1934, pp. 348-351 i 370-374.

Martinell 1945.

C. Martinell, «Ramon Amadeu i Grau (1745-1821)», dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, vol.III, núm. 3, pp. 157-188.

Martinell 1948.

C. Martinell, «El escultor Lluís Bonifàs y Massó 1730-1786», dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1948, vol.VI, núm. 1-2, pp. 17-288.

Martinell 1951.

C. Martinell, *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, Escuela de Artes y Oficios artísticos, MCMLI [1951].

Martinell 1956.

C. Martinell, «Salvador Gurri, tercer director de la Escuela de la Lonja», *Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona. Ensayo*, núm. 7, Barcelona 1956, pp. 10-17.

Martinell 1963.

C. Martinell, «Barroc acadèmic (1731-1810)», dins *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, col·lecció *Monumenta Cataloniae XII*, vol.III, Barcelona, Alpha, 1963.

Martinelli 1957.

V. Martinelli, «Canova e la forma Neoclassica», dins *Arte Neoclassica. Atti del Convegno Civiltà Veneziana*, Venezia-Roma, Fondazione Giorgio Cini, 12-14 Ottobre 1957, pp. 199-212.

Maseras 1934.

A. Maseras, «Les pintures de Flaugier llegades pel doctor Fàbregas als nostres Museus», *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 41, Barcelona, 1934, pp. 306-312.

Massimo 1836.

V. Massimo, *Notizie storiche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane*, Roma, Dalla tipografia Salviucci, 1836.

Massó 2006.

J. Massó Carballido, «Francesc Bonifàs i Massó, arqueòleg», dins *Jornades d'Història de l'art a Catalunya: L'època del barroc i els Bonifàs*, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, Museu de Valls i l'Institut d'Estudis Vallencs, Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006.

Mata-Balasz 2006.

S. Mata i E. Balasz, «Els escultors Bonifàs i el seu entorn», dins *Jornades d'Història de l'art a Catalunya: L'època del barroc i els Bonifàs*, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, Museu de Valls i l'Institut d'Estudis Vallencs, Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006.

Matilla 1960.

A. Matilla Tascón, «Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a pintores de Cámara, y de las fábricas de tapices y porcelana. Siglo XVIII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LXVIII, 1, Madrid (1960), pp. 233-234.

Menéndez 1883.

M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 2 vols., Madrid, CSIC, (1883) 1974.

Mercati 1940.

A. Mercati, «'Bodoniana' dell'archivio Segreto Vaticano», Estratto da *Aurea Parma*, fasc. III-IV-V, Riv. di Storia Arte e Lettere XVIII, 1940.

Meulen 1995.

M. van der Meulen, «Rubens copia after the antique», dins *Corpus Rubenianum Ludwg Burchard*, vol. III part XXIII, Londres, Harvey Miller Publisher, 1995.

Michaud 1822.

-L. G. Michaud, «José Nicolas de Azara», dins *Biografia Universale antica e Moderna, ossia storia per alfabeto della viata pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti*, Venezia, Presso gio Battista Mistaglia MDCCCXXII [1822], 77 vols., vol. 4, pp. 64-65.

-*Biographie universelle ancienne et moderne*, 45 vols., París, 1843, vol. 2, pp. 534-5.

Michel 1991.

C. Michel, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin, 1758*, Roma, École française de Rome, 1991.

Michel 1996.

O. Michel, *Vivre et peindre, à Roma au XVIII^e siècle*, Col. de l'école française de Rome, núm. 217, Roma, Palais Farnèse, 1996.

Michon 1906.

É. Michon, «L'Hermès d'Alexandre dit Hermès Azara», *Revue Archéologique*, t. VII, París, janvier-fevrier 1906, pp. 79-110.

Miquel 1910.

F. Miquel Badia, *El Arte en España. Pintura y escultura modernas*, por D. Francisco Miquel y Badia individuo de número de La Academia de Bellas Artes de Barcelona y correspondiente de la Real Academia de Historia, Barcelona, A. Elías y Compañía, ed., s.d. [1910].

Miquel 1986.

C. Miquel, *Manuel i Francesc Tramulles, pintors*, 2 vols., Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi de llicenciatura inèdita), 1986.

Mirabent 1944.

F. Mirabent, «Esteban de Arteaga, por el P. Miguel Batllori», *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 7, 1944, pp. 89-95.

Miralpeix 2005.

F. Miralpeix, *el pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755)*, 3 vols., Girona, Universitat de Girona (tesido doctoral), 2005.

Miralles 1999.

F. Miralles, «La mesa del embajador. Damià Campeny», *La Vanguardia*, 23 juliol 1999, p. 15.

Moffitt 1986.

J. F. Moffitt, «La Arcadia Pictórica (1789) of Preciado de la Vega and the Ars Memoriae (for W. S. Heckscher)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 23 (1986), pp. 27-34.

Moleón 2002.

P. Moleón Gavilanes, «Arquitectos españoles en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Reales Sitios*, 152, 2002, pp. 48-63.

Moleón 2003.

P. Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Madrid, Abada, 2003.

Moli 1974-5.

M. Moli i Frigola, «Els arquitectes del segle XIX a la província de Girona, Bru Barnoya Xiberta (1809-1888)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. XXII, Girona, 1974-5, pp. 365-371.

Moli 1975.

M. Moli, «Historia urbana de la desamortización de Girona, la plaza de la Independencia», *Construcción, Arquitectura, Urbanismo (CAU)*, Barcelona, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1975, gener-febrer, pp. 120-125.

Moli 1977.

M. Moli i Frigola, «Martín Sureda Deulovol (1822-1890), artífice de la Girona de la segunda mitad del siglo XIX», *Estudios Pro Arte*, núm. 12, Barcelona, 1977, pp. 61-76.

Montaner 1983.

J. M. Montaner i Martorell, *Anàlisi del procés de transformació del cos de coneixements arquitectònics a Catalunya 1714-1859*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya (tesi doctoral), 1983.

Montaner 1988.

J. M. Montaner, «L'estada a Roma de l'arquitecte català Antoni Celles, 1803-1815», *L'Avenç*, núm. 120, 1988, pp. 16-24.

Montaner 1990.

J. M. Montaner i Martorell, *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990. [publicació de la tesi, Montaner 1983]

Montijano 2005.

J. M. Montijano García, «La arquitectura española del Renacimiento y del Barroco vista desde Italia: Francesco Milia, sus *Memorie degli architetti antichi e moderni* (1758)», dins *Simposio: de los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa*, y fue publicado en las Actas correspondientes del CEHA, Trujillo, Universidad de Extremadura, 11 y 12 de noviembre de 2005. [en premsa]

Montijano 2006-I.

J. M. Montijano García, «La arquitectura española y sus arquitectos vistos por Francesco Milizia», *Boletín de Arte*, núm. 26, Málaga, 2006, [en premsa]

Montijano 2006-II.

J. M. Montijano García, «Diversidad arquitectónica y tradición literaria en los apuntes sobre arquitectura inca y musulmana de Francesco Milizia. Primera aproximación», dins *Actas XVI Congreso Español de Historia del Arte. La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, 20/24 de noviembre de 2006, pp. 375-381.

Mor 1836.

J. Mor de Fuentes, *Bosquejillo de la vida y escritos de D. José Mor de Fuentes*, Barcelona, Imprenta de Don Antonio Bergnes, 1836.

Mor 1840.

J. Mor de Fuentes, *Elojio de D. Nicolás de Azara*, Barcelona, Imprenta de Don Antonio Bergnes y Compañía, 1840.

Mora 1998.

G. Mora, *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1998.

Morales-Arnaiz 1988.

J. L. Morales y Marín i J. M. Arnaiz, *Los pintores de la Ilustración*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1988.

Moreno 1983.

S. Moreno, *La escultura en la Casa Lonja de Barcelona. Neoclasicismo y Romanticismo Académico*. Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 1983.

Moreu 1966.

E. Moreu Rey, *El pensament il·lustrat a Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1966.

Moreu 1978.

E. Moreu Rey, «Els nuclis il·lustrats i els principals centres de cultura», dins *Història de Catalunya*, vol. IV, Barcelona, Salvat, 1978, pp. 273-285.

Moreu 1980.

E. Moreu Rey, «Sociología del libro a Barcelona al segle XVIII», *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, vol. VIII, Barcelona, 1980, pp. 275-301.

Muñoz 1916.

A. Muñoz, «La scultura barocca e l'antico», *L'Arte*, Roma, 1916, any XIX, pp. 129-160.

Muñoz Corbalán 1990.

J. M. Corbalán, *Los Ingenieros Militares de Flandés a España (1691-1718)*, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaria General, 1990.

Muñoz Corbalán 1991.

J. M. Corbalán, *La labor profesional de los ingenieros militares "borbónicos" de Flandés a España (1691-1718)*, Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi doctoral en microfitxa), 1991.

Muñoz Corbalán 2004.

J. M. Corbalán, *La Academia de Matemáticas de Barcelona: el legado de los ingenieros militares*, Madrid, Secretaria General del Ministerio de Defensa, Novatesa S.L., 2004.

Muriel 1893-4.

A. Muriel, «Historia de Carlos IV», dins *Memorial Histórico Español*, col. Documentos, Opúsculos y Antigüedades, la Real Academia de la Historia, t. XXXIII, vol. V, Madrid, Vda. Hijos Manuel Tello, 1893-4.

Natali 1933.

G. Natali, «Nota», dins *Giuseppe Spalletti Saggio sopra la bellezza*, Opuscoli Filosofici testi e Documenti inediti o Rari, Firenze, Leo S. Olschki, 1933.

Navarro 1878-9.

F. Navarro Villoslada, «Ediciones ilustradas del siglo XVIII», *La Ilustración Española y Americana*, (22-XII-1878) i (8-I-1879).

Navascués 1993.

P. Navascués Palacio, «Arquitectura Española (1808-1914)», dins *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XXXV, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

Navascués 1998.

P. Navascués Palacio, *L'Arquitectura Catalana entre el 1808 i el 1888, El Classicisme i l'Academicisme. El Romanticisme i l'arquitectura*, col·lecció *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol.3, Barcelona, Ed. L'Isard, 1998.

Nicolás 1993.

D. Nicolás Gómez, «Francisco Milizia o la transgresión de la norma iconográfica: un templo dórico monóptero rectangular en 1789», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 12 (1993), pp. 439-447.

Nicolás 1982.

S. Nicolás Gómez, «José Nicolás de Azara, representante en Italia del pensamiento ilustrado español», *Academia*, núm. 54, Madrid (1982), pp. 239-276.

Nicolás 1985.

S. Nicolás Gómez, «José Nicolás de Azara, excelente representante en Italia del pensamiento ilustrado español de talante más europeísta», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. XX, Zaragoza (1985), pp. 123-135.

Noticias 1910.

«Noticias Artísticas. Algunas obras de Damian Campeny», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol.XVIII, juny 1910, p.127.

Olaechea 1964.

R. Olaechea, «José II y J. Nicolás de Azara, Los dos viajes del emperador Austríaco a Roma», *Miscelanea Comillas*, 41, 1964, pp. 77-153.

Olaechea 1965-I.

R. Olaechea, *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII, la agencia de preces*, 2vols., Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), (1965) 1999.

Olaechea 1965-II.

R. Olaechea, «El embajador J.N. Azara entre Pío VI y Bonaparte (1796-97)», *Miscelanea Comillas*, 43 1965, pp. 97-292.

Olaechea 1969.

R. Olaechea, «La relación "amistosa" entre F. A. de Lorenzana y J. N. de Azara», dins *Suma de estudios en homenaje al ilustrísimo Dr. Angel Canellas López*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1969, pp. 805-850.

Olaechea 1980.

R. Olaechea Albistur, *El cardenal Lorenzana en Italia (1797-1804)*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, CECEL, 1980.

Olaechea 1985.

R. Olaechea Albistur, «Relaciones entre Iglesia y Estado en el siglo de las luces», dins *La Ilustración Española, Acta Coloquio Internacional*, Alicante, Diputación i Instituto Juan Gil-Albert, del 1 al 4 d'octubre de 1985, pp. 271-297.

Olaechea 1987.

R. Olaechea Albistur, «José Nicolás de Azara, literato y mecenas», dins *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa* (1985), Zaragoza, Diputación General de Aragón, Dpto. de Cultura y Educación, 1987, pp. 41-88.

Olarra 1947.

J. Olarra, «Il secondo centenario dell'Accademia Spagnuola di Belle Arti in Roma», *L'Osservatore romano*, Roma, (19-1-1947), 3.

Orozco Acuaviva 1973.

A. Orozco Acuaviva, *Orígenes de la Academia de Nobles Artes de Cádiz y artistas de su tiempo*, Conferencia de clausura del curso 1972-1973 del Ateneo de Cádiz prunciada el Viernes 1 de junio de 1973 por el Dr. D. Antonio Orozco Acuaviva, Cádiz, Imprenta Narvaez, 1973.

Orozco Díaz 1943.

E. Orozco Díaz, «Sobre el libro de Mengs», *Archivo Español del Arte*, núm. 16, Madrid (1943), pp. 264-269.

Ossorio 1868-69.

M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas (1868-69) 1883-1884.

Ottino 1967.

A. Ottino della Chiesa, *Il Neoclassicismo nella pittura italiana*, Milà, Fabri ed., 1967.

Páez 1952.

E. Páez Rios, *Antología del grabado español. Quinientos años de su arte en España*, (cat.exp.) Madrid, Biblioteca Nacional, 1952.

Páez 1966-70.

E. Páez Rios, *Iconografía hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, 5 vols., Madrid, 1966-70.

Páez 1981-85.

E. Páez Rios, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1981-85.

Palacio 1947.

V. Palacio Atard, «El Despotismo Ilustrado español», *Arbor*, vol.VIII, núm. 22, 1947, pp. 27-52.

Palacio 1964.

V. Palacio Atard, *Los españoles de la Ilustración*, Madrid, Guadarrama, 1964.

Palau 1941.

A. Palau Claveras, «Venus y cupido. Grupo en yeso del Museo de Arte de Cataluña, obra del escultor Antonio Solà», *Archivo Español de Arte*, 1941, vol.XIV, pp. 456-460.

Pantaleoni 1949.

M. Pantaleoni, *Disegni anatomici di Antonio Canova*, Roma, Fondazione E. Paterno, 1949.

Panza 1990.

P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del settecento*, Milà, Franco Angeli, 1990.

Pardo Canalís 1950.

E. Pardo Canalís, «Damián Campeny, escultor de Cámara», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LIV, Madrid, 1950, pp. 237-246.

Pardo Canalís 1951.

E. Pardo Canalís, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1951.

Pardo Canalís 1952.

E. Pardo Canalís, «Mengs», *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 37, Madrid, 1952, pp. 75-92.

Pardo Canalís 1957.

E. Pardo Canalís, «El escultor Juan Adán», dins *Seminario de Arte Aragonés*, vol.VII-IX, Saragossa, CSIC, 1957, pp. 5-63.

Pardo Canalís 1958.

E. Pardo Canalís, *Escultura neoclásica española*, Madrid, CSIC, 1958.

Pardo Canalís 1967-I.

E. Pardo Canalís, «Estancia en Roma del escultor Ramon Barba», *Revista de Ideas Estéticas*, vol.XXV, núm. 97, Madrid (1967), pp. 49-64.

Pardo Canalís 1967-II.

E. Pardo Canalís, «La Casa y Biblioteca del escultor Antonio Solà», *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid (1967), pp. 249-272.

Pardo Canalís 1971-I.

E. Pardo Canalís, «La Venus de Juan Adan », *Goya*, 1971, núm. 102, Madrid, pp. 435-436.

Pardo Canalís 1971-II

E. Pardo Canalís, «Unos textos de Reinoso trasapelados», *Revista de Ideas estéticas*, 1971, núm. 114, pp. 163-174.

Pardo Canalís 1972.

E. Pardo Canalís, «Alvarez Cubero y la Diana del Casón», *Goya*, 1972, núm. 109, Madrid, pp. 58-59.

Pardo Canalís 1975.

E. Pardo Canalís, «El Ganimedes de Alvarez Cubero», *Goya*, núm. 124, Madrid (1975), pp. 219-222.

Parés 1977.

J. Parés Rigau, «Gerona 1830-1900. Notas sobre urbanismo y arquitectura», *D'Art*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1977, pp. 43-48.

Paret 1991.

Luís Paret y Alcázar: 1746-1799, (cat.exp.), Gobierno Vasco, dpt. Cultura, 1991.

Pastor 1910-1942.

L. Pastor, *Historia de los Papas desde fines de la Edad Media*, versió de l'edició alemanya de R. P. Ramón Ruiz Amado, José Monserrat i Manuel Almarcha, vol. XXXIX, Barcelona, Gustavo Gili, (1910-1942) 1961.

Pavanello 1990.

G. Pavanello, «Una scheda pel "Apollo che si incorona" di Antonio Canova», dins *Antologia di Belle Arti. Studi sul Neoclassicismo II*, Roma, Umberto Allemandi, 1990, pp. 4-12.

Pelzel 1972.

T. Pelzel, «Winckelmann, Mengs and Casanova, A Reappraisal of a Famous Eighteenth-Century Forgery», *The Art Bulletin*, 54 (1972), pp. 301-315.

Pelzel 1979.

T. Pelzel, *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism*, New York, 1979.

Pemán 1978.

M. Pemán, «La colección artística de don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz», *Archivo Español del Arte*, núm. 51, 1978, pp. 53-62.

Pemán 1992.

M. Pemán, «Estampas y libros que vió Goya en casa de Sebastián Martínez», *Archivo Español del Arte*, núm. 259-260, 1992, pp. 303-320.

Pérez Samper 1973.

M. A. Pérez Samper, *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1973.

Pérez Samper 2000.

M. A. Pérez Samper, *La España del Siglo de las Luces*, Barcelona, Ariel, 2000.

Pérez Sánchez 1986.

A. E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986.

Pérez Santamaría 2002.

A. Pérez Santamaría, «Belleza, perfección y sabiduría de los ángeles en sermones y tratados del siglo XVIII», dins *Actas XIV Congreso CEHA. Correspondencia e integración de las Artes*, II, Málaga (2002) 2004, 853-868.

Permanyer 2004.

L. Permyer, «Descubren un enorme mural de gran claridad, se recupera la obra que Montaña pintó en 1784 en un Palacete de la calle Portaferriosa», *La Vanguardia*, 4 octubre 2004, vivir, 4.

Pevsner 1982.

N. Pevsner, *Las Academias de Arte: Pasado y Presente*, Madrid, Cátedra, 1982.

Pezzini-Fiorani 1993.

G. Pezzini i F. Fiorani, *Canova e l'incisione*, Vicenza, Ghedine & Tarsoti, 1993.

Pi 1854.

A. Pi i Arimon, *Barcelona Antigua y Moderna, ó descripcion é historia de esta ciudad desde su fundacion hasta nuestros dias*, 2 vols., Barcelona, Gorchs, 1854.

Pié 1981.

R. Pié Ninot, «Restitució projectual de sis places neoclàssiques catalanes. Cinc raons per presentar sis places catalanes de la segona meitat del vuit-cents», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Barcelona, núm. 145, març-abril 1981, pp. 40-53.

Pietrangeli 1951-2.

C. Pietrangeli, «Il museo Clementino in Vaticano», *Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Rendiconti*, 1951-2, pp. 87-109.

Pietrangeli 1943.

C. Pietrangeli, *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, vol. XXII, Rome, Inst. Stud. Roman, (1943) 1958.

Pietrangeli 1954-1974.

C. Pietrangeli, «I Musei Vaticani al tempo di Pio VI», *Bolletino dei Monumenti, Musei e Galleria Pontificie*, I/2, 1954-74, pp. 7-45.

Pietrangeli 1959.

C. Pietrangeli, «L'"Accademia del Nudo" in Campidoglio», *Strenna dei romanisti*, vol. XX, 1959, pp. 123-128.

Pietrangeli 1962-I.

C. Pietrangeli, «L'Accademia Capitolina del Nudo», *Capitolium*, anno XXXVII, I, núm. 3, març 1962, pp. 132-134.

Pietrangeli 1962-II.

C. Pietrangeli, «La Sala del trono nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio», *Capitolium*, vol. XVII, núm. 12, desembre 1962, pp. 869-876.

Pietrangeli 1972.

C. Pietrangeli, «Archeological excavations in Italy 1750-1850», *The Age of No-classicism the Arts council of Great Britain*, 1972, pp. XLVI-LII.

Pietrangeli 1974.

C. Pietrangeli, *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, Quasar-Accademia Nazionale di San Luca, 1974.

Pietrangeli 1975-83.

C. Pietrangeli, «Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia. Note Storiche», *La Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memoria*, I-V vols., 1975-1983.

Pietrangeli 1976-77.

C. Pietrangeli, «I Musei Vaticani al tempo di Pio VI», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 1976-1977, vol. XLIX, pp. 195-233.

Pietrangeli 1985.

C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani, cinque secoli di storia*, Roma, Quasar, 1985.

Piferrer-Pi i Margall 1839.

P. Piferrer i F. Pi i Margall, *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza é historia. Cataluña*, amb notes i adicions de A. Aulestia Pijoan, 2 vols., Barcelona, Ed. Cortezo (1839) 1884.

Piferrer 1932.

P. Piferrer, *Records i belleses de Barcelona*, Col. Popular Barcino, LXXXV, Barcelona, ed. Barcino, 1932.

Pinelli 1981.

A. Pinelli, «La sfida rispettosa di Antonio Canova. Genesi e peripezie del "Perseo trionfante"», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1981, núm. 13-14, pp. 21-40.

Pinelli 1991.

A. Pinelli, «Il Perseo di Canova e il Giasone di Thorvaldsen: due modelli di "nudo eroico" a confronto», dins *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 1991, pp. 21-33.

Piñero 1997.

R. Piñero Moral, «La filosofía española del arte en el siglo XVIII. Joseph Nicolás de Azara», dins *III Jornadas de Hispanismo Filosófico*, organizadas por la Asociación de Hispanismo Filosófico, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía, 6 y 7 de noviembre de 1997, pp. 69-78.

Pirondini s.d.

M. Pirondini, *La Scuola dei Carracci dall'Accademia alla Bottega di Ludovico* i *La Scuola dei Carracci i seguaci di Annibale e Agostino*, 2 vols., Modena, Ed. Artioli Editore, s.d.

Pirotta 1958.

L. Pirotta, «Non romani e non italiani presidenti dell'Accademia di San Luca», *Strenna dei Romanisti*, vol. XIX, 1958, pp. 293-302.

Pirotta 1962.

L. Pirotta, «Contributo alla storia dell'Accademia Nazionale di San Luca. Alunni stranieri delle scuole accademiche premiati nei vari concorsi», *L'Urbe*, vol. XXV, 1962, pp. 14-20.

Pirzio 1984.

L. Pirzio Biroli Stefanelli, «[Recensió a] Margarita Casarosa Guadaqui. Ritrattini in cera di epoca Neoclassica. La collezione Santarelli e un'appendice sulle cere antiche del Museo Nazionale di Firenze», *Bolletino d'Arte*, núm. 26, 1984, pp. 110-114.

Pirzio 1991-I.

L. Pirzio Biroli Stefanelli, «Note in margine alla "Descrizione Historia del Museo di Cristiano Denh" di Francesco Maria Dolce», dins *Collezionismo e ideologia mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Multigrafica Editrice, 1991, pp. 273-284.

Pirzio 1991-II.

L. Pirzio Biroli Stefanelli, «Le opere di Thorvaldsen nella glittica romana dell'Ottocento», dins *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 1991, pp. 91-99.

Pita 1989.

J. M. Pita Andrade, «Sobre Carlos III y la Academia de San Fernando», dins *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, CSIC, 1989, pp. 444-450.

Pollitt 1986.

J. J. Pollitt, *El arte helenístico*, Madrid, Nerea, (1986) 1989.

Pou 1921.

Fr. J. M. Pou Martí, *Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede*, vol. III, Índice Analítico de los Documentos del siglo XVIII, Roma, Palacio de España, Imprenta Pontificia en el Instituto de Pío IX, 1921.

Prados 1989.

J. M. Prados, «Exequias de Carlos III en Roma», dins *IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempo de Carlos III*. Madrid, CSIC, 1989, pp. 168-175.

Praz 1939.

M. Praz, *Gusto neoclásico*, Barcelona, G.Gili, (1939, 1958 i 1974) versió en castellà tercera edició, 1982.

Praz 1957.

M. Praz, «La fortuna del gusto Neoclassico e di Antonio Canova», dins *Arte Neoclassica. Atti del Convegno Civiltà Veneziana*, Venezia-Roma, Fondazione Giorgio Cini, 12-14 Ottobre 1957, pp. 1-28.

Premios 1991.

Los premios de la Academia, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Caja de Ahorros de Asturias, 1991.

Puig-Yeguas 2006.

I. Puig i J. Yeguas, «L'obra de Luigi Valadier a Lleida (1779-1780)», dins *Jornades d'Història de l'art a Catalunya: L'època del barroc i els Bonifàs*, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, Museu de Valls i l'Institut d'Estudis Vallencs, Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006.

Puiggarí 1887.

J. Puiggarí, *Álbum de grabados escogidos. Grado en España*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jesús, 1887.

Querol 2003.

B. de Querol de Quadras, «Las alegorías de las pinturas del salón de la casa de Josep de Bofarull i Miquel en la villa de Reus, ¿mentalidad del Sr. de Bofarull o del pintor Montaña?», dins *Actes 5è Congrés d'Història Moderna de Catalunya, La societat Catalana segles XVI-XVIII: Identitats, Conflictes i Representació, Pedralbes*, revista d'Història Moderna, núm. 23, Vol.2, Barcelona, Universitat de Barcelona, 15-19 de desembre de 2003, pp. 607-628.

Quijote 2005.

El Quijote. Biografía de un Libro 1605-2005, Madrid, Biblioteca Nacional, 2005.

Quílez 1993.

F. M. Quílez i Corella, «La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d'un mite artístic», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, I, 1, 1993, pp. 215-226.

Quílez 1994-I.

F. M. Quílez i Corella, «Una obra inèdita de Manuel Tramulles: el retrat de Carlos Antonio de Azcón Potay, comte de Vallcabra», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, (1994), pp. 185-199.

Quílez 1994-II.

F. M. Quílez i Corella, «Tradició i modernitat en la pintura de Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol», dins *L'albada de la modernitat*, Barcelona, 1994.

Quílez 1995.

F. M. Quílez i Corella, «Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX», *LOCVS AMOENVVS*, núm. I, dept. d'Art UAB, Bellaterra, 1995.

Quílez 1998.

F. M. Quílez i Corella, «Josep Cantallops i Salvador Mayol: dos exemples d'intercanvis artístics entre Catalunya i l'illa de Mallorca», dins *Renaixement i Barroc. Col·leccionisme i mecenatge al MNAC*, Palma, Sa Llotja, 1998, pp. 27-43.

Quílez 1998-1999.

F. M. Quílez i Corella, «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona», *LOCVS AMOENVVS*, núm. 4, dept. d'Art UAB, Bellaterra, 1998-9, pp. 201-217.

Quílez 2000.

F. M. Quílez, «Tendències acadèmiques en l'art de finals del segle XVIII i principi del segle XIX», dins *Llotja. Escuela Gratuita de Diseño 1775. Escola d'Art 2000*, Barcelona, Escola de Llotja, 2002, pp. 22-33.

Ràfols 1937.

J. F. Ràfols, «Un donatiu d'obres de Josep Arrau», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. VII, 1937, pp. 334-340.

Ràfols 1951-54.

J. F. Ràfols, *Diccionario Biográfico de Artistas de Catalunya*, 4 vols., Barcelona (1951-1954), 1980.

Ràfols 1958.

J. F. Ràfols, «Los arquitectos barceloneses de mediados del ochocientos», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 31-34, Barcelona 1958, pp. 422-427.

Ramallo 1973.

G. Ramallo, «Christopher Hewetson. Tres obras suyas en España», *Archivo Español de Arte*, XLVI, 1973, 181-187.

Redondo 1978.

M. J. Redondo Cantera, «Aproximación a la escultura funeraria española del siglo XIX», dins *Actas del II Congreso de CEHA*, Valladolid, 11-14 d'octubre 1978, pp. 145-150.

Révolution 1989.

La Révolution Française et l'Europe 1789-1799, (cat.exp.) Galeries nationales du Grand Palais, 16 mars - 26 juin 1989, Paris, ed. La Réunion des musées nationaux, 1989.

Riccomini 2003.

A. M. Riccomini, *Il viaggio in Italia di Pietro De Lama. La formazione di un archeologo in età neoclassica*, Roma, Edizioni ETS, 2003.

Riera Claville 1943.

M. Riera Claville, «Un diplomático español José Nicolás de Azara», *Cisneros*, núm. 2 (1943), pp. 77-80.

Riera i Mora 1990.

A. Riera i Mora, «Los albores del siglo XIX, escultores catalanes pensionados en Roma», dins *Actas del VIII Congreso de CEHA, Cáceres 1990*, vol. I, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 585-590.

Riera i Mora 1991-I.

A. Riera i Mora, «Damià Campeny: Una revisió biogràfica i bibliogràfica de l'escultor mataroní», *Revista de Catalunya*, núm. 51, abril 1991, pp. 91-107.

Riera i Mora 1992-II.

A. Riera i Mora, «Antecedentes de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, primeros síntomas de renovación de las artes», dins *Actas del IX Congreso CEHA*, t.II, León, Universidad de León, 1992, pp. 63-72.

Riera i Mora 1992-III.

A. Riera i Mora, «Versions escultòriques de Bacus i la Tardor: Simbolisme i Al·legoria de la vinya i el vi», dins *Vinyes i Vins, mil anys d'Història. Actes i Comunicacions del III Col·loqui d'Història Agrària*, vol. II, Barcelona, 1993, pp. 85-101.

Riera i Mora 1994.

A. Riera i Mora, «La carrera acadèmica de l'escultor Antoni Solà», *Revista de Catalunya*, núm. 88, setembre 1994, pp. 67-88.

Riera i Mora 1994.

A. Riera i Mora, *La formació dels escultors catalans, l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*, Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi inèdita), 1994.

Riera i Mora 1996-I.

A. Riera i Mora, «Moldes y vaciados de obras clásicas. La colección de Mengs viaja de Roma a Madrid», dins *XI Congrés del CEHA, El Mediterrani i l'art espanyol*, València, setembre, 1996, pp. 210-214.

Riera i Mora 1996-II.

A. Riera i Mora, «El neoclassicisme a la catedral de Palma: el Baptisteri i el Panteó del Marquès de la Romana», dins *La Catedral de Mallorca*, Mallorca, 1996.

Riera i Mora 1998.

A. Riera, «El Corpus de dibujos de Damià Campeny», dins *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya/Caixa Laietana, 1998.

Riera i Mora 1999-I.

A. Riera i Mora, «Ni arcs, ni templets, ni obeliscs, ni ruïnes... L'originalitat del *Triomf de la taula* de Damià Campeny», dins *La taula de l'ambaixador. El Triomf de la taula de Damià Campeny*, Barcelona-Parma, Museu Marès i Galleria Nazionale, 1999, pp. 65-92.

Riera i Mora 1999-II.

A. Riera i Mora, «La Mesa del Embajador», *Descubrir el arte*, agost 1999, núm. 6, pp. 110-113.

Riera i Mora 2002.

A. Riera i Mora, «El celo de Antoni Solà en los asuntos de la Academia de San Luca de Roma: ideario estético de un escultor catalán», dins *Actas XIV Congreso CEHA. Correspondencia e integración de las Artes*. Málaga, (2002) 2004, pp. 489-499.

Rinaldi 1996.

S. Rinaldi, *Tecnica e restauro della scultura lapidea nelle fonti dal Barocco al Neoclassicismo. Antologia di testi 1650-1802*, Roma, Lithos editrice, 1996.

Rius 1947.

J. Rius Serra, «El grupo de Daoíz y Velarde de Antonio Solà», *Archivo Español de Arte*, núm. 80, vol. XIX-XX, 1947, pp. 335-338.

Rodríguez Codolà 1907.

M. Rodríguez Codolà, «Un maestro imaginero. Ramon Amadeu», *Revista Cataluña*, desembre de 1907 i març de 1908.

Rodríguez Ruiz 1986.

D. Rodríguez Ruiz, «El orden dórico y la crisis del Vitruvianismo a finales del siglo XVIII, La interpretación de Pedro José Márquez», *Fragmentos*, núms. 8 y 9, Madrid (1986), pp. 20-47.

Rodríguez Ruiz 1987.

D. Rodríguez Ruiz, «Arquitectura y clasicismo en Pedro José Márquez», dins *Homenaje a Justo García Morales. Miscelánea de estudios con motivo de su jubilación*, Madrid, Anabad, 1987, pp. 677-698.

Rodríguez Ruiz 1992-I.

D. Rodríguez Ruiz, *La Memoria frágil. José de Herosilla y Las Antigüedades Arabes de España*, Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992.

Rodríguez Ruiz 1992-II.

D. Rodríguez Ruiz, *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

Rodríguez Ruiz 1995.

D. Rodríguez Ruiz, *Marco Lucio Vitruvio Polión. Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alianza Forma, 1995.

Rose 1981.

I. J. Rose Wagner, «Un proyecto dieciochesco malogrado: El plan de reproducir en grabados los cuadros principales existentes en las colecciones reales españolas», *Academia*, 1981, núm. 53, pp. 171-181.

Rossi 1981.

O. Rossi Pinelli, «Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1981, núm. 13-14, pp. 41-56.

Rossi 1991-I.

O. Rossi Pinelli, «Scultori e restauratori a Villa Borghese, la tirannia delle statue», dins *Collezionismo e ideologia mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Multigrafica Editrice, 1991, pp. 259-271.

Rossi 1991-II.

O. Rossi Pinelli, «Il frontone di Aegina e la cultura del restauro dell'antico a Roma intorno al 1816», dins *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 1991, pp. 123-129.

Roettgen 1968.

S. Roettgen, «I ritratti di Onorato Caetani dipinti da Mengs, Batoni e Angelica Kauffmann», *Paragone*, vol. 221/41, Roma (1968), pp. 52-71.

Roettgen 1977.

S. Roettgen, «Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann- Idee und Gestalt des Parnass in der Villa Albani», *Storia dell'Arte*, núm. 30-31 (1977), pp. 151-156.

Roettgen 1993.

S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779 and his British Patrons*, London, Zwemmer, 1993.

Roettgen 1999.

S. Roettgen, «Das malerische und zeichnerische Werk», dins *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, vol. I, Múnic, Hirmer Verlag, 1999.

Roettgen 2001.

S. Roettgen, «Introduzione. Catalogo delle Opere», dins *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, Venezia, Marsilio ed., 2001, pp. 19-34 i 97-364.

Roettgen 2003.

S. Roettgen, «Leben und Wirken», dins *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, vol. II, Múnic, Hirmer Verlag, 2003.

Rosselló 2005.

M. I. Rosselló, *L'interior a Barcelona en el segle XIX*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya (tesi doctoral), 2005.

Rousseau 1913.

F. Rousseau, «De Bâle à Tolentino. Lettres inédites du Chev. Azara (1795-97)», *Revue des Questions Historiques*, 93 (1913), I, pp. 96-104 i 500-20.

Ruiz Ortega (1986) 1999.

M. Ruiz Ortega, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, (tesi doctoral 1986) 1999.

Ruiz Pablo 1919.

A. Ruiz Pablo, *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758 a 1847)*, Barcelona, Henrich y Cia, 1919.

Ruiz Porta 1891.

J. Ruiz Porta, *Tarraconenses Ilustres. Apuntes biográficos*, Tarragona, F. Aris, 1891.

Sacs 1929.

J. Sacs, «Arquitectura barcelonina de la terra cuita», *Gasetta de les Arts*, núm. 13, desembre de 1929, pp. 206-211.

Saguar 1988.

C. Saguar Quer, «Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera del poblado», *Fragmentos*, 12-13-14, 1988, pp. 241-259.

Saguar 1990.

C. Saguar Quer, «El Cementerio del Este de Barcelona. Antonio Ginesi y la crisis del vitruvianismo», *Goya*, núm. 214, 1990, pp. 210-219.

Salas 1946.

X. de Salas, «Cuatro cartas de Azara a Llaguno, y una respuesta de este», *Revista de Ideas Estéticas*, Notas, vol. IV, núm. 13, 1946, pp. 106-109.

Salas 1962.

X. de Salas, «Notas sobre el retrato de la "Marquesa de Llano" por Mengs», *Archivo Español del Arte*, Varia, vol. XXXV, núm. 140, 1962, pp. 331-333.

Salmon 1998.

F. Salmon, «Charles Heathcote Tatham and the Accademia di S.Luca, Rome», *The Burlington Magazine*, núm. 1139, vol. CXL, 1998, pp. 85-92.

Sambricio 1973.

C. Sambricio, «Un álbum de dibujos poco conocido, el de Silvestre Pérez en la Biblioteca Nacional», *Archivo Español de Arte*, XLVI, núm. 181, Madrid, 1973, pp. 45-57.

Sambricio 1975-I.

C. Sambricio, *Silvestre Pérez. Arquitecto de la ilustración*, San Sebastián-Donosti, 1975.

Sambricio 1975-II.

C. Sambricio, «La teoría arquitectónica en Jose Ortiz Sanz 'El Vitrubiano'», *Revista de Ideas Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 131, Madrid, 1975, pp. 259-286.

Sambricio 1976.

C. Sambricio, «Las "Oraciones" en la Academia de San Fernando», *Revista de Ideas Estéticas*, vol. XXXIV, núm. 136, Madrid, 1976, pp. 341-366.

Sambricio 1986.

C. Sambricio, *La Arquitectura Española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y del CSIC, 1986.

Sánchez Cantón 1916.

F. J. Sánchez Cantón, «Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1916.

Sánchez Cantón 1929.

F. J. Sánchez Cantón, *Antonio Rafael Mengs 1728-1779, noticia de su vida y de sus obras con el Catálogo de la exposición celebrada en mayo de 1929*, Madrid, Museo del Prado, 1929.

Sánchez Cantón 1943.

F. J. Sánchez Cantón, «El libro ilustrado bajo Carlos III y Carlos IV (notas para su estudio)», *Revista de la Universidad de Madrid*, núm. 3, 1943, pp. 183-203.

Sánchez Cantón 1965.

F. J. Sánchez Cantón, «Escultura y Pintura del siglo XVIII-Francisco de Goya», dins *Ars Hispaniae*, XVII, Madrid, 1965.

Sánchez Cantón 1968.

F. J. Sánchez Cantón, *Dibujos españoles: desde el siglo X al XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.

Sánchez Espinosa 1994-I.

G. Sánchez Espinosa, *Las memorias de D. José Nicolás de Azara*, Madrid, Banco Central Hispano, Ed. Peter Lang, 1994.

Sánchez Espinosa 1994-II.

G. Sánchez Espinosa, «Gaspar Melchor de Jovellanos. Un paradigma de la lectura ilustrada», dins *El libro ilustrado. Jovellanos lector y educador*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1994.

Sánchez Espinosa 1997.

G. Sánchez Espinosa, *La biblioteca de José Nicolás de Azara*, Madrid, Calcografía Nacional Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997.

Sánchez Espinosa (1998) 1999.

G. Sánchez Espinosa, «José Nicolás de Azara, traductor: La Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón de Conyers Middleton», *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida (1998) 1999, pp. 285-296.

Sánchez Espinosa 2000.

G. Sánchez Espinosa, *Las memorias del ilustrado aragonés José Nicolás de Azara*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.

Sánchez Espinosa 2001.

G. Sánchez Espinosa, «La relación de las exequias de Carlos III en Roma y el nuevo gusto Neoclásico», *Goya*, núm. 282, Madrid, mayo-junio 2001, pp. 169-177.

Sancho 1997.

J. L. Sancho, «Mengs at the Palacio Real, Madrid», *The Burlington Magazine*, vol. CXXXIX, núm. 1133, August (1997), pp. 515-528.

Sancho-Jordán 2001.

J. L. Sancho i J. Jordán, «Mengs e la Spagna», *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, Venezia, Marsilio ed., 2001, pp. 71-86.

Sanjuanena 1867.

A. T. Sanjuanena, «Breves noticias sobre Don Blas Ametller y sus obras», *El Arte en España*, núm. 6, 1867, pp. 137-142.

Sanmartí-Ripoll 1981.

E. Sanmartí i E. Ripoll, «Història de la investigació», *L'Avenç*, núm. 38, 1981, pp. 20-26.

Sanmartín-Silvestre 1982.

A. T. Sanmartín i M. Silvestre, *Estampas y planchas de la Real Academia en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

Sarrailh 1979.

J. Sarrailh, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 1979.

Scarpellini 1968.

P. Scarpellini, *Canova e l'ottocento*, Milano, Fratelli Fabbri, 1968.

Selma 1993.

Fernando Selma. El gravado al servicio de la cultura ilustrada, Madrid, Fundació La Caixa, 1993.

Sentenach 1921-1922.

N. Sentenach, «Fondos selectos del archivo de la Academia de San Fernando: La galería del Príncipe de la Paz», *Academia*, 1921, vol. XV, núm. 60, pp. 204-211 i [continuació] 1922, vol. XVI, núm. 61, pp. 53-66.

Serafin 2001.

P. Serafin, «Documentazione e materiali numismatici: L'esempio di José Nicolás de Azara», dins *Atti del Convegno, Illuminismo e Illustración. Le antichità e i suoi protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, Erma di Bretschneider Editore, (del 30 novembre-2 dicembre 2001), 2003, pp. 355-371.

Serra y Bosch 1823.

P. Serra y Bosch, «Prologo» i «A la Real Junta de Gobierno de Comercio del Principado de Cataluña [una lloa manuscrita d'Ignacio March a l'obra de Milizia]», dins *Arte de saber ver en las bellas artes del diseño, escrito en italiano por Francisco Milizia, traducido al castellano por el arquitecto D. Ignacio March, y aumentado con un tratado de las sombras, y otro de la distribucion ó compartimiento de casetones en todo genero de Arcos y Bovedas, compuestos por el arquitecto D. Antonio Ginessi, traducidos al castellano por D. Pedro Serra y Bosch...*, Barcelona, Altafulla, (Barcelona, en la imprenta de Garriga y Aguasvivas, año 1823) 1987.

Serraclara 1999.

M. T. Serraclara i Pla, *Aportació d'una escultura inédita al catàleg de la producció de Ramon Amadeu i Grau (1745-1821)*, Barcelona, Pagés editors, 1999.

Sierra 1960.

L. Sierra, S. I., «La restitución de las reservas pontificias sobre impedimentos matrimoniales en la correspondencia Godoy-Azara (1796-1798)», *Hispania*, XX, núm. 78, 1960, pp.111-133.

Silva 1989.

P. Silva Maroto, «La influencia del grabado en el arte de la época de Carlos III», dins *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, CSIC, 1989, pp. 402-411.

Silvagni 1881-1885.

D. Silvagni, *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, per David Silvagni, 2vols., (Roma, Forzani, 1883), (Florència 1881-5) Roma, Biblioteca di Storia Patria, 1971.

Socias 1992.

I. Socias, *Els Abadal, un llinatge de gravadors*, Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi doctoral en microforma) 1992.

Socias 2001.

I. Socias, *Els impressors Jolis-Pla i la cultura gràfica catalana en els segles XVII i XVIII*, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, 2001.

Soto 1987.

V. Soto Caba, «El peso de la tradición. Los Arquitectos y la elaboración de los catafalcos cortesanos en la primera mitad del s.XVIII», dins *Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunicaciones. Congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 de Abril de 1987, p.714.

Soto 1988.

V. Soto Caba, «Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia Neoclásica y la herencia del Barroco», *Fragmentos*, 12-13-14, 1988, pp. 129-143.

Soto 1991.

V. Soto Caba, *Catafalcos reales del Barroco Español: Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1991, 74-199.

Stefani 1990.

O. Stefani, *I rilievi del Canova*, Milà, Electa, 1990.

Steindl 1991.

B. Steindl, «Una committenza Torlonia: la capella Torlonia a San Giovanni in Laterano», dins *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 1991, pp. 77-90.

Stuart 1912.

M. A. Stuart Jones, *Catalogue of the Ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome*, part I, *The sculptures of the Museo Capitolino*, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1912.

Subías 1951.

J. Subías Galter, *Un siglo olvidado de Pintura Catalana, 1750-1850*, Barcelona, Amigos de los Museos, 1951.

Subirachs 1992.

J. Subirachs, *Romanticisme i Realisme en l'escultura del segle XIX a Catalunya*, Barcelona, (tesi doctoral), 1992.

Subirachs 1994.

J. Subirachs, *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994. (publicació basada en la tesi doctoral).

Subirachs 1998.

J. Subirachs, *Escultura Contemporània, El Neoclassicisme. El Romanticisme*, dins col·lecció *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol.2, Barcelona, Ed. L'Isard, 1998.

Subirana 1986.

R. M. Subirana Rebull, «El gravat català del segle XVIII», *L'Avenç*, núm. 98, Barcelona, novembre 1986, pp. 34-37.

Subirana 1986.

R. M. Subirana Rebull, «Pasqual Pere Moles, primer Director de l'Escola Gratuïta de Dibuix», *D'Art*, núm. 12, Barcelona, 1986, pp. 173-180.

Subirana 1987.

R. M. Subirana Rebull, «Arte, Poder y Sociedad en la fiesta barroca, Celebración y Máscara Real en Barcelona, con motivo del Tratado de Versalles y el nacimiento de los infantes Carlos y Felipe, hijos del futuro Carlos IV (1783)», dins *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunicaciones. Congreso Madrid-Aranjuez 27-29 d'abril de 1987, pp. 725-731.

Subirana 1988.

R. M. Subirana Rebull, «El gravat calcogràfic i la seva il·luminació a mà», dins *Pedralbes. Revista d'Història Moderna: Catalunya a l'època de Carles III. Actes*. Universitat de Barcelona, núm. 8, II, Barcelona 1988, pp. 551-560.

Subirana 1988.

R. M. Subirana Rebull, «Las Memorias Históricas y el Libro del Consulado, de Antonio de Capmany. Relaciones entre el promotor y los artistas encargados de su ilustración (1779-1792)», dins *Actas VII Congreso Español de Historia del Arte. Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Murcia, Universidad de Murcia, (1988), 1992, pp. 557-564.

Subirana 1985.

R. M. Subirana Rebull, *Pasqual Pere Moles i Coronas, València 1741-Barcelona 1797*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, (tesi de llicenciatura 1985) 1990.

Subirana 1990-II.

R. M. Subirana Rebull, «La introducción de la litografía en Cataluña:sus relaciones con París y Madrid», dins *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, (Cáceres 1990), Mérida, Editora Regional de Extremadura 1992, pp. 537-541.

Subirana 1991.

R. M. Subirana Rebull, *Els orígens de la Litografia a Catalunya. 1815-1825*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991.

Subirana 1991-II.

R. M. Subirana Rebull, «El gravat a Catalunya al s.XVIII: Pasqual Pere Moles», dins *200 anys de la mort de Carles III (1788-1988). Catalunya sota el Despotisme Il·lustrat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991.

Subirana 1992.

R. M. Subirana Rebull, *Josep March: un pioner de la litografia*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1992.

Subirana 1994.

R. M. Subirana Rebull, «Aportaciones a la vida y obra de Antoni Monfort Miquel», dins *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, II, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 1259-1263.

Subirana 1996.

R. M. Subirana Rebull, *La calcografia catalana del XVIII. Dels argenters als acadèmics*, dos volums, Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi doctoral), 1996.

Subirana 1998.

R. M. Subirana Rebull, «Füssli i l'obra romana de Damià Campeny», dins *IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya, Catalunya i Europa a l'Edat Moderna*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 14-18 de desembre de 1998, pp. 401-430.

Subirana 2000-I.

R. M. Subirana Rebull, «La Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona y la enseñanza programada del grabado», dins *Actas XIII Congreso Español de Historia del Arte*, Granada, Universitat de Granada, 2000, pp. 1203-1213.

Subirana 2000-II.

R. M. Subirana Rebull, *El gravat i les arts del llibre*, dins col·lecció *Art de Catalunya Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells. Ars Cataloniae*, vol. 10, Barcelona, Ed. L'Isard, 2000, pp. 151-309.

Subirana-Triadó 2001.

R. M. Subirana Rebull i J. R. Triadó Tur, «El triomf de l'Academisme», dins *Pintura Moderna*, col·lecció *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol.9, Barcelona, Ed. L'Isard, 2001, pp. 124-163.

Subirana 2003.

R. M. Subirana Rebull, «Academicisme versus Neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona», dins *5è Congrés d'Història Moderna de Catalunya, La societat Catalana segles XVI-XVIII*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 15-19 de desembre de 2003, pp. 651-666.

Suñé 1943.

R. Suñé, «De la Coblenza del Sur», *El Correo Catalán*, año LXVIII, 18 desembre 1943, p.4.

Susinno 2001.

S. Susinno, «Anton Raphael Mengs in Arcadia Dinia Sipilio», dins *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, Venezia, Marsilio ed., 2001, pp. 57-70.

Tárrega 1976.

M. T. Tárrega, «Completo y formal inventario de cuanto D.Juan Domingo Oliveri compró para el servicio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, Madrid, 1976, núm. 43, pp. 5-22.

Tarragó 1944.

J. A. Tarragó Pleyan, «Materiales de arqueología de la Ciudad de Lérida», *Ilerda*, núm. 2-3, 1944, pp. 391-435 i pp. 415-438.

Tarrús-Comadira 1977.

J. Tarrús i N.Comadira, *Guia de l'arquitectura dels segles XIX i XX a la província de Girona*, Barcelona, La Gaya Ciència, 1977.

Tejerina 1988.

B. Tejerina «crítica i notes» al llibre de Leandro Fernández de Moratín, *Viage a Italia (Londres 1793 – Madrid 1797)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

Tellechea 1969.

J. I. Tellechea Idigoras, «Cartes de Manuel Salvador Carmona a Eugenio Llaguno Amirola (1780-1)», *Academia*, núm. 28 (1969), pp. 53-75.

Tellechea 1972.

J. I. Tellechea Idigoras, «Azara y la edición de las Obras de A.R. Mengs. Interpolaciones de Llaguno y Amirola», *Academia*, núm. 35 (1972), pp. 45-68.

Tittoni 1988.

M. E. Tittoni, «La fabbrica di biscuit di Giovanni Volpato», dins *Giovanni Volpato (1735-1803)*, (cat.exp.), Bassano, Ghedina & Tassotti, 1988.

Thorvaldsen 1989.

Bertel Thorvaldsen. 1770-1844. Scultore danese a Roma, (catàleg exposició, Roma, Galleria nazionale d'Arte Moderna, 31 ottobre 1989-28 gennaio 1990), Roma, De Luca, 1989.

Tormo 1942.

E. Tormo, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, 2vols., Madrid, Publicación de la sección de relaciones culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942.

Trenc 1997.

E. Trenc Ballester, «Le peintre Josep Bernat Flaugier et l'influence de l'art français en Catalogne au début du sixième siècle», dins *L'image de la France en Espagne (1808-1850), La imagen de Francia en España (1808-1850)*, (Coloquio internacional Université de Paris III, Sorbone Nouvelle CRODEC, Paris 1-2 diciembre 1995) Paris-Bilbao, Jean-René Ayjmes y Javier Fernández Sebastián eds., 1997.

Trenc 1998.

E. Trenc Ballester, «Los pintores neoclásicos españoles en París», dins *Actas del XXVIIIº Congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses, París y el mundo ibérico e iberoamericano*, Paris, Université Paris X-Nanterre, 1998, pp. 199-206.

Trenc 2001.

E. Trenc, *La Pintura del Segle XIX, El Neoclassicisme*, col·lecció *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol. 9, Barcelona, Ed. L'Isard, 2001.

Trevisani 1940.

P. Trevisani, *Bodoni epoca vita arte*, Milano, Ed. U. Hoepli, 1940.

Trevisani 1963-I.

P. Trevisani, «Bodoni a Parma», *Bodoni celebrato a Parma*, Parma, Biblioteca Palatina, novembre 1963, pp. 91-92.

Trevisani 1963-II.

P. Trevisani, *Ricordando a Bodoni nel CL anniversario della sua morte*. Milano, Alegetti i di Campi, 1963.

Triadó 1984.

J. R. Triadó Tur, *L'època del barroc 1600-1808*, col·lecció *Història de l'Art Català*, vol. V, Barcelona, Edicions 62, 1984.

Triadó 1988.

J. R. Triadó Tur, «L'Art a Catalunya a l'Època de Carles III», dins *Pedralbes. Revista d'Història Moderna: Catalunya a l'època de Carles III. Actes*, Universitat de Barcelona, núm. 8, II, Barcelona 1988, pp. 541-550.

Triadó 1994.

J. R. Triadó, *Arte en Cataluña*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.

Triadó 1995.

J. R. Triadó Tur, «La festa i les manifestacions efimeres a la Catalunya del segle XVIII, Proposta d'estudi i d'anàlisi», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. 2, Barcelona (1995) 1999, pp. 135-142.

Triadó 1998.

J. R. Triadó Tur, «L'escultura de la Il·lustració», dins *Escultura Moderna i Contemporània*, col·lecció *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol.2, Barcelona, Ed. L'Isard, 1998.

Triadó 1999.

J. R. Triadó Tur, *Arquitectura Religiosa Moderna. De l'Academicisme al Neoclassicisme*, col·lecció *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol. 5, Barcelona, Ed. L'Isard, 1999, 120-145.

Triadó 2000.

J. R. Triadó Tur, «La arquitectura en los inicios de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona», dins *Actas XIII Congreso Español de Historia del Arte*, Granada, Universitat de Granada, 2000, pp. 1215-1218.

Triadó-Subirana 2002.

J. R. Triadó i R. M. Subirana Rebull, «En torno al Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes de España y la huella teórica de Isidoro Bosarte en el arte catalán», dins *Actas XIV Congreso CEHA. Correspondencia e integración de las Artes*, II, Málaga (2002) 2004, pp. 919-946.

Triadó 2003.

J. R. Triadó Tur, *Els segles de l'època Moderna. Relacions artístiques amb l'exterior*, col·lecció *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol.15, Barcelona, Ed. L'Isard, 2003, pp. 110-167.

Úbeda 1987.

A. Úbeda de los Cobos, «Propuesta de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Archivo Español del Arte*, Madrid, núm. 240, (1987), pp. 447-461.

Úbeda 1988.

A. Úbeda de los Cobos, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1741-1800*, 2vols., Madrid, Universidad Complutense, 1988.

Úbeda 1989.

A. Úbeda de los Cobos, «El centralismo borbónico y la Escuela de Bellas Artes de Barcelona», *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, CSIC, 1989, pp. 467-474.

Usóz 1848 [Vegeu Azara 1768-80].

«Esta edición la ha hecho de Juan de Aguirre, i le ha ayudado en su tarea el abogado D. Tomás Vallejo Aguirre, es hoy dueño del manuscritos originales, qe. consiste en diez volumenes encuadernados en carton azul, de las mismas cartas de Azara. Aguirre me hizo el favor de prestármelos, i de ellos, he sacado la copia, puesta al fin, para llenar las supresiones hechas en los tres tomos impresos, por el mismo Aguirre. Que no sé yo si Azara se los agradecería. Por mi parte, creo qe. toda supresión en escritos de personas ya difuntas, es cosa mal hecha. [...]

Madrid 2.2^om.1848. Luis de Usóz i Ros», *El espíritu de Don José Nicolás de Azara, descubierto en su correspondencia epistolar con don Manuel de Roda*, 3 vols., Madrid, Ed.Aguirre, 1848.
(BN, Col.Usóz U.829)

Utrillo 1933.

M. Utrillo, «El pintor Joaquim de Cabanyes y els seus», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1933, vol. 3, núm. 30, pp. 341 i ss.

Varela 1990.

J. Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*, Madrid, Turner, 1990.

Vayreda 1932.

R. Vayreda, «Joan-Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol.II, 1932, núm. 11, pp. 117-125; núm. 15, pp. 245-251; i núm. 17, pp. 297-306.

Vayreda 1933.

R. Vayreda, *Joan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps. Estudi monogràfic il·lustrat amb vint-i-nou gravats i amb un pròleg de Cesar Martinell, arquitecte*, Olot, Sala Vayreda, any MCMXXXIII [1933].

Vayreda 1937.

R. Vayreda, «Estudi de conjunt de diversos fons de dibuixos instal·lats al Museu d'Art de Catalunya», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. VII, 1937, pp. 42-51.

Vega 1988.

J. Vega González, «La estampa culta en el siglo XIX», dins *El Grabado en España (siglos XIX-XX)*, col. *Summa Artis*, vol. XXXII, Madrid, 1988, pp. 23-243.

Vélez 1997.

P. Vélez, «La litografia a Catalunya de 1815 a 1855. De Josep March a Eusebi Planas», *Locus Amoenus*, núm. 3, 1997, pp. 147-160.

Vélez 1999.

P. Vélez, «Primera exposició temporal al Museu Frederic Marès, el Triomf de la taula de Damià Campeny» i «Damià Campeny (1771-1855) i el Triomf de la taula de Parma. Vicissituds històrico bibliogràfiques», dins *La taula de l'ambaixador. El Triomf de la taula de Damià Campeny*, Barcelona-Parma, Museu Marès i Galleria Nazionale, 1999, pp. 7-12 i pp. 21-38.

Vélez 2001.

P. Vélez, *Catàleg del Museu de Llotja. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Escultura i Medalles*, vol. II, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2001.

Verneda 2006.

M. Verneda Ribera, *Joan Amills i Costa. Gravador de làmines fines*, Barcelona, Universitat Autònoma (tesi de llicenciatura), 2006.

Vidal 2004.

J. Vidal Franquet, «Les imatges de la Mare de Déu de la Cinta (De forana a localista. Una aproximació a la iconografia de la Santa Cinta de Tortosa)», *Quaderns d Recerca I*, Tortosa, 2004.

Villena 1999.

E. Villena Cortés, «Anton Raphael Mengs y Tomás Francisco Prieto, artífices de la medalla conmemorativa del matrimonio de los príncipes Carlos y María Luisa», *Numisma*, núm. 243, 1999, pp. 141-165.

Viñaza 1889.

El Conde de la Viñaza [Cipriano Muñoz y Manzano], *Adiciones al Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 3vols., Madrid, (1889), 1894.

Visconti 1867.

E. Q. Visconti, *Dizionario biografico Artistico, Storico-Artistico e di Universale erudizione Archeologica*, Roma, Tipografia dei quattro Classici, 1867.

Vives 1950.

J. V. Vives, «El caballero de Azara», *Destino*, núm. 662, 15 d'abril de 1950, p.14.

Wert 1988.

J. P. Wert Ortega, «Jovellanos "Aficionado". Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística», dins *Actas del VII de CEHA*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pp. 571-579.

Westmorland 2003.

El Westmorland recuerdos del Grand Tour, (cat.exp.), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, abril-juny 2003.

Zanella 2000.

A. Zanella, «Il monumento funerario papale da Bernini a Canova», dins *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia, Istituto Vento di scienze, lettere ed arti, 2000, pp. 269-297.

Zannoni 1822.

G. B. Zannoni, *Elogio di Ennio Quirino Visconti scritto dall'Abate Gio. B. Zannoni regio antiquario nella Galleria di Firenze*, (Estratto dall'Antologia Fascic.XVIII), Firenze, nella tipografia di Luigi Pezzati, 1822.

Fonts documentals impreses²⁹⁵²

Accademia 1789.

Accademia di S. Luca 1789. *I Pregi delle Belle Arti celebrati in Campidoglio pel somene concorso tenuto dall'insegne Accademia del Disegno in San Luca li 25. Maggio 1789.* Essendone principe Il Signor Agostino Penna. In Roma, Dalle Stampe del Casaletti nel Palazzo Massinil (1789).

(Her Kat P-CIC 5370-1307/CC 1-2)

Accademia 1792.

Accademia di S. Luca 1792. *In lode delle Belle Arti, orazione e componimenti Poetici. Relazione del Concorso e de'Premi distribuiti in Campodoglio dall'Insigne Accademia del Disegno in S.Luca. Nel di 29.Maggio 1792.* Secondo l'istituzione del Nobil Uomo, Carlo Pio Balestra essendo principe dell'Accademia il signor Antonio Aspuncci Architetto. In Roma pel Casaletti (1792).

(Her Va 5400-3920 RARO)

Accademia 1795.

Accademia di S. Luca 1795. *Il Centesimo Secondo dell'Anno MDCCCXCV. Co'pregi delle Belle Arti, celebrato tanto in S.Luca, che nel Campidoglio. In occasione del Solemne Concorso Clementino tenuto dall'Insigne Accademia del Disegno di S. Luca, nel di 2.giugno di detto Anno.* Essendo Principe il signor cavaliere Tommasso Maria Conca Pittore descritto da Francesco Navone Architetto, e Segretario Accademico. In Roma pel Casaletti (1795).

(Her Va 6400-3950 RARO)

Accademia 1801.

Accademia di S. Luca 1801. *La distribuzione dei Premj solennizzate sul Campodoglio Li 27.Novembre 1801. Dall'Insigne Accademia delle Belle Arti, Pittura, Scultura, e d'Architettura in S. Luca.* Essendo Principe della medesima il sig. Cavaliere Vincenzo Pacetti Scultore e conte Palatino. Roma nella Stamperia Salomoni (1801).

(Ca 1005/8)

Amat 1769-1816.

R. d'Amat i de Cortada, baró de Maldà, *Calaix de Sastre en que se explicarâ tot quant va succehint en Barcelona, y vehinat, desde mitg any 1769. A las que seguirân las dels demás anys esdevenidors, per divertiment del Autor, y sos Oyents, adnexas en eld it Calaix de Sastre las mes mínimas frioleras,* Barcelona (1769-1816) 1990.

(IMHC còpia manuscrita per E.Santacana)

(Editada com a *Calaix de Sastre*, a cura de Ramon Boixareu. Barcelona, Curial, Biblioteca Torres Amat, 1990. Vols. I, 1769-1792; II, 1792-1794; III, 1795-1797; IV, 1798-1799; V, 1800-1801; VI 1802-1803; VII 1804-1807; VIII 1808-1810; IX, 1811-1812 i ...).

Andres 1786.

J. Andres, *Cartas familiares del abate D.Juan Andres a su hermano D. Carlos Andres, dandole noticia del viage que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785, publicadas por el mismo D. Carlos,* 2 vols., Madrid, Antonio de Sancha, MDCCLXXXVI [1786].

(BN, 2/39662-3 i 2/38155/8)

Antologia 1774-1797.

Antologia Romana 1774 –1797. In Roma ... presso Gregorio Settari Librajo al Corso.

(IASA, Per.3 bis. 1 (1774-1775)- 23(1797)).

(BCR, Per est.282, fins l'any 1782, vol. VIII)

Arcadi (Adunanza) 1780.

Accademia degli Arcadi, *Adunanza tenuta degli Arcadi in morte del Cavaliere Antonio Raffaele Mengs detto in Arcadia Dinia Sipilio,* In Roma per Benedetto Francesi [1780].

(BCR, vol. Misc. 293/1 Academia Adunanza)

²⁹⁵² Entenem per fonts documentals impreses separades de la bibliografia les obres realitzades per Azara, les coetànies a la seva vida i aquelles posteriors d'amics i col·laboradors del diplomàtic. Així mateix, hem inclòs les fonts impreses contemporànies als nostres artistes catalans que recullen el seu llegat estètic. En conjunt, totes les referències bibliogràfiques en les quals trobem el ressò de la influència d'Azara en l'àmbit artístic català.

Arcadi (*Elogio Fúnebre*) 1793.

Accademia degli Arcadi, *Elogio Funebre Coronato dall'Arcadi di Roma dell'eccellente poeta comico signor Carlo Goldoni Polisseno Fegeo P. A. Fragli Arcadi di Roma, Pisa Bologna; Maestri di lingua della Regal Famiglia di Francia*, Scritto da Tirsi Pastore fra gli Arcadi di Roma, In Venezia, 1793, Appresso Giacomo Storti.
(BCR, 1221-21)

Arcadi (*Adunanza*) 1795.

Accademia degli Arcadi, *Adunanza tenuta dagli Arcadi nella Sala del Serbatojo Il dì 12.Marzo 1795. In lode del defunto Cratillo Ideo Sig. Cavaliere Abate Girolamo Tiraboschi già Bibliotecario di S. A. S. Il Sig. Duca di Modena*, In Roma nella stamperia Pagliarini MDCCXCVI.
(BCR, 128/1)

Arrau 1855.

J. Arrau i Barba, «Memoria Necrológica de Campeny», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 12 de juliol de 1855.

Arrau 1857.

J. Arrau i Barba, «Necrología de D.Damian Campeny y Estrany, Escultor de Cámara de S.M., Profesor de la Academia de Bellas artes de Barcelona, socio de la misma, de varias otras academias y de la de Ciencias naturales y artes de esta ciudad» (sessió pública de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts el 15 novembre 1857), *Real Academia de Ciencias y Artes. Año Académico de 1910 á 1911 CXLVIII de la creación de este Cuerpo, CXLI de su erección en Real Academia Nómima del personal académico*, Barcelona, (1857) 1911, pp. 57-125.

Arteaga 1789.

E. de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación, por Don Esteban Arteaga, matritense, socio de varias Academias*, Madrid, D. Antonio de Sancha, MDCCCLXXXIX [1789]. (Reedició P.M.Batlloori, 1972).
(BN 3/51617)

Azara 1762.

J. N. de Azara, *Profecía política, verificada en lo que está sucediendo à los Portugueses por su ciega afición à los Ingleses: Hecha luego después del Terremoto del año de mil setecientos cinquenta y cinco*. Madrid Imprenta de la Gaceta, 1762, I-CXXXVI.
BN 3/27901 (3)

Azara 1765. [Garcilaso]

Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas de Azara, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, MDCCCLXV [1765]. [reeditada per Sancha el 1788 i 1796]
(BC, Res.1894 12 am. Sig 834 5 "19"Gar, edició Sancha 1788 B.C. A. 83-8 9265)
(BN 2-50004, 2-24983, 3-47284)

Azara 1768-80.

J. N. de Azara, *El espíritu de Don José Nicolás de Azara, descubierto en su correspondencia epistolar con don Manuel de Roda*, 3 vols., Madrid, Imprenta de J. Martín Alegria, (cartes entre el 7 de gener de 1768 i el 28 de desembre de 1780) 1846.[Ed.1848,vegeu Usóz 1848 amb la reconstrucció de tot allò suprimit en les cartes]
(BC Tus-8-2845-2847)

Azara 1775. [Bowles]

J. N. de Azara, *Introducción a la Historia natural y a la Geografía física de España, por D. Guillermo Bowles*, Madrid, Imprenta de D. Francisco Manuel de Mena, 1775. [Reeditada per la Imprenta Real el 1782 i 1789, i a Parma, la Stamperia Reale el 1783 traduïda a l'italià per Francesco Milizia].
(BN, 3/52648 i 2/67950; i BC, A97-8º-675/Sm 91(46)Bow i 55-8º51-52/sm91(46)Bow i 55(46)Bow).

-Introduzione alla Storia naturale e alla Geografia fisica di Spagna di Guglielmo Bowles pubblicata e commentata dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e dopo la seconda edizione spagnuola, più arricchita di note. Tradotta da Francesco Milizia, 2.vols., Parma dalla Stamperia Reale, 1783.

(ressenya en l' *Efemeridi Letterarie di Roma*, t. XIII, núm. VIII, 21 de febrer de 1784, pp. 61-63).
(UB 1.Medicina (F.A.) Esclòs prést 1 signatura 50 R-36)
(BC 55-8º 51-52 /Sm 91(46)Bow)

Azara 1776-1802. [vegeu Ciavarella 1979].

Azara-Bodoni, [Correspondència de 1776 a 1802 recopilada per A. Ciavarella, *De Azara-Bodoni*, 2 vols., Parma, Stamperia Real, 1979.

Azara 1780-a. [Mengs]

J. N. de Azara, *Obras de Don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de camara del Rey, publicadas por Don ...*, Madrid, en la imprenta Real de la Gazeta, MDCCCLXXX.
(BC, R.(7) 4º-27)

Azara 1780-b. [Mengs]

G. N. de Azara, *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, Parma, Stamperia Reale, 1780.
(BC, R.132 – 4º)

Azara 1783. [Mengs]

G. N. de Azara, *Opere di Anton Raphael Mengs su le Belle Arti pubblicate dal cavalier Giuseppe Niccolò d'Azara*, Bassano, 1783.

Azara (Descrizione) 1789.

Descrizione dell'Apparato funebre per le Esequie celebrate dalla Nazione Spagnuola nella sua Chiesa di s.giacomo in Roma alla memoria id Carlo III per ordine di Carlo IV di lui figlio Re di Spagna essendo suo ministro plenipotenziario D. Giuseppe Niccola De Azara, Roma, D.Marcos Pagliarini, Impresor de S.M. Catolica. MDCCCLXXXIX [1789].

Azara (Relacion) 1789.

Relacion de las exequias que celebraron los españoles en su Yglesia de Santiago de Roma a la memoria del Rey Carlos III, de orden de su hixo el Rey Nuestro Señor D. Carlos IV, siendo ministro plenipotenciario a la Santa Sede Josef Nicolas de Azara, en Roma por D. Marcos Pagliarini, impresor de S.M. Catolica MDCCCLXXXIX. [1789].

Azara 1790.²⁹⁵³

J. N. de Azara, *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, escrita en ingles por Conyers Middleton, bibliotecario principal de la Universidad de Cambridge, traducida por Don Joseph Nicolas de Azara*. Madrid, En la imprenta Real, 1790, 4 vols., 4º. [2ona edició, 4 vols.]Madrid, Imprenta Real 1804.
(BUB, 07 XVIII-1366; BN, 4/15268-71)
(BC PP[Pedro Pons] 1345-1348 / SM 92(27)(CIC)Mid)

Azara 1793.

J. N. de Azara, *P. Virgilii Maronis Opera*, 2vols., Parmae, In aedibus Palatinis, Typis bodonianis, MDCC XCIII [1793],
(BN R-1621/22)

Azara 1794.

J. N. de Azara, *Q. Horatii Flacci Opera*, Parmae, In aedibus Palatinis, Typis bodonianis, MDCC XCIV [1794].
(BN R-8438)

Azara 1794.

J. N. de Azara, *Catulli, Tibulli, Propertii Opera*, Parmae, In aedibus Palatinis, Typis bodonianis, 1794.

Azara 1795.

J. N. de Azara, «introducció i dedicatòries al cardenal Bernís, a Pius VI i a Lluís XV» a l'edició de F. J. Bernis, *La Religion vengée*, Poeme en dix chants, Parmae, Palais Royal, 1795.
(BN 3 67432)

Azara 1796 [Mengs].

The Works of Antony Rapahel, first Painter to His Catholic Majesty Charles III. Translated from the Italian. Published by the Chev.r Don Joseph Nicholas d'Azara, Spanish Minister at Rome, 2vols., London, Printed for R.Faudler & G.G. and J.Robinson, 1796.
(BC 75-8º 142-142,vols I-II)
MNAC 75 (43) (Men) Men R.20538-20539 RESERVA 8º

Azara 1799-1804. [Memorias]

J. N. de Azara, *Revoluciones de Roma que causaron la destitución del papa Pío VI como soberano temporal, y el establecimiento de la última República romana, así como la conquista de aquella parte de Italia por los franceses mandados por Napoleón; y relación de la política de España y de sus sucesos de Francia posteriores a estos acontecimientos. Memorias originales del célebre diplomático y distinguido literato español, del Excmo. Sr. D. José Nicolás de Azara* [obra publicada per Agustín de Azara], Madrid, Imprenta de Sanchiz (1799-1804), 1847.
(BC, R(9) 8º 19/ R-195846)

²⁹⁵³ No és una simple traducció del llibre de Middleton, sinó que és una obra nova. El nostre interès se centra en tot el que afegeix Azara, les estampes i la Notícia dels gravats que il·lustren els volums.

Azara F. 1801.

F. de Azara, *Essais sur l'Histoire naturelle des Quadrupèdes de la province du Paraguay, par don Félix d'Azara [...] Avec une Appendice sur quelques Reptiles, et formant suite nécessaire aux Oeuvres de Buffon; traduits sur le manuscrit inédit de l'Auteur, par M. L. E. Moreau-Saint-Méry [...]*, 2vols., Paris, Charles Pougens, Any XI (1801) (reeditat en 2 vols., Paris, M.me Huzard, Any IX-1801).

Azara F. 1802-05.

F. de Azara, *La Historia Natural de los Páxaros del Paraguay y del Río de la Plata* [1802-05]. (BN 9/159346)

Azara F. 1809.

F. de Azara, *Voyages dans l'Amérique Méridionale, par don Félix de Azara, commissaire et commandant des limites espagnoles dans le Paraguay depuis 1781 jusqu'en 1801... publiés d'après les manuscrits de l'auteur, avec une notice sur sa vie et ses écrits, par C.a. Walckenaer; enrichis de notes par G. Cuvier, secrétaire perpétuel de la classe des sciences phisques de l'Institut, etc. Suivis de l'histoire naturelle des Oiseaux du Paraguay et de la Plate, par le même auterur, traduite, d'après l'original espagnol, et augmentée d'un grand nombre de notes, par M. SONNINI, accompagné d'un Atlas de vingt-cinq planches.* [4 vols.] Tome Premier, Paris, Dentu, Imprimeur- Libraire, 1809. (BN 2/50119)

Cruz 1806-1807.

N. de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia, é Italia, por don Nicolas de la Cruz y Bahamonde, consiliario de la Real Academia de las Bellas Artes de Cadiz, Tomo Primero desde Ocaña hasta la Junquera*, Madrid, Sancha, MDCCCVI [1806]. *Tomo Quarto, que da una idea de Roma y de sus inmediaciones*, Madrid, Sancha, MDCCCVII [1807]. (BN Goya GMn/747 i GMn/756, 10 vols.)

Barthélemy 1796.

A. Barthélemy, *Voyage du jeune anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrieme siecle avant l'ere vulgaire, par M.L'Abbe Barthelemy...*, 9 vols., Madrid, Benoît Cano, [Paris, 1788, reeditat per Didot 1790 i Jansen 1799] 1796. (BN Cervantes 2/22495 a 2/22503; sala general 3/43624 a 3/43632)

Barthélemy 1801.

A. Barthelemy, *Voyage en Italie... imprimé sur ses lettres originales écrites au Comte de Caylus*, Paris, 1801.

Bayardi 1755-1792.

O. A. Bayardi, *Catalogo degli Antichi monumenti dissotterati dalla discoperta città di Ercolano per ordine della Maestà di Carlo re delle due Sicilie, e di Piacenza, gran principe ereditario di Toscana. Composto e esteso da Monsignor Ottavio Antonio Bayardi Protonotario Apostolico, referendario dell'una e dell'altra signatura, e consultore de' Sacri Riti*, 8 vols., In Napoli, nella Regia Stamperia di S.M., MDCCLV-MDCCXVII [1755-1792].

Bernis 1795.

F. J. Bernis, *La Religion vengée*. Poeme en dix chants, Parmae, Palais Royal, 1795. (BN 3 67432) Salón General

Bianconi 1780

G. L. Bianconi. *Elogio storico del cavaliere Anton Raffaele Mengs*, Milan, 1780.

Bofarull 1836.

P. Bofarull y Mascaró, *Los Condes de Barcelona vindicados y cronologia y genealogia de los Reyes de España por Prospero de Bofarull y Mascaró*, 2 vols., Barcelona, Juan Oliveras y Monmany, 1836.

Boletín 1846-1847.

J. O. y B., *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, núm. 2, 16/4/1846, p.26.
Boletín ..., núm. 5, 1/6/1846, pp. 76, 78 i 79.
A. Rovira, *Boletín ...*, núm. 9, 1/8/1846, pp. 137-142.
J. O. y B., *Boletín...*, núm. 11, 1/9/1846, pp. 169-171.
T. Blasco Soler, *Boletín...*, núm. 13, 11/10/1846, pp. 199-201.
Garriga, *Boletín...*, núm. 18 i 19, 16/12/1846 i gener de 1847, pp. 281-283.

Boni 1804

O. Boni, *Lettera del Cavaliere Onofri Boni al abate Gaetano Marini*, Firenze, 1804. (BHR, Kat P CIC 5370-1141)

Bosarte 1786.

I. Bosarte, *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las Nobles Artes de la Pintura, Escultura y Arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona*, Madrid, Antonio Sancha, 1786.

BN V C^a 132 núm. 20

Bosarte 1790.

I. Bosarte, *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos. Asunto propuesto en la Cátedra de Historia Literaria de los Reales estudios de Madrid al concluirse el primer año del curso Académico. PARTE PRIMERA, contiene las observaciones sobre la Escultura entre los griegos. Leída por Isidoro Bosarte en el día 29 de Mayo de 1790*. Madrid, en la oficina de don Benito Cano, 1791.

-PARTE SEGUNDA, contiene las Observaciones sobre la pintura entre los griegos. Leída por Isidoro Bosarte en el día 15 de junio de 1790, Madrid, en la oficina de don Benito Cano, 1791..

-PARTE TERCERA, contiene las Observaciones sobre la arquitectura entre los griegos. Leída por Isidoro Bosarte en el día 28 de junio de 1790, Madrid, en la oficina de don Benito Cano, 1791.

-PARTE CUARTA, contiene las Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos egipcios. Muchas mas cosas admirables tiene Egipto que todas las demas Regiones. Herodot.II.35. Leída por Isidoro Bosarte en el día 17 de julio de 1791, Madrid, en la oficina de don Benito Cano, MDCCXCI [1791].

BN BA 5119 CUARTA

Bosarte 1798.

I. Bosarte, *Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes en España. Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de Arquitectura*, Madrid, 1798.

Bosarte 1804.

I. Bosarte, *Viage artístico á varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen. Dedicado al Excmo. Señor D. Pedro Cevallos, primer secretario de estado &c. su autor Don Isidoro Bosarte, Secretario honorario de S.M., y en propiedad de la Real Academia de S.Fernando, Académico de número de la de la Historia*, Madrid, Imprenta Real, 1804.

BN Goya 7(46)(079.3) Bos

Bourgoin[g] 1804.

Baró J. F. de Bourgoing. «Notize historique sur le chevalier Don Joseph-Nicolas d'Azara, Arragonais, ambassadeur d'Espagne à Paris, mort dans cette ville le 5 pluviôse an 12» *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel*, núm. 195, París, press 15 germinal año 12 de la Republica, [5/4/1804] pp. 888-890. Reeditat en l'opuscle, «Noticia histórica sobre el caballero Don José Nicolás de Azara aragonés, embajador de España en París, muerto en dicha ciudad en 26 de Enero de 1804. Escrito en francés por M.Bourgoing, y puesto en castellano por un distinguido literato de nuestra época» (1804), dins *El espíritu de Don José Nicolás de Azara, descubierto en su correspondencia epistolar con don Manuel de Roda*. Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1846 (Vegeu Azara 1766-1780).

(BN 2/23.425 exemplar de la versió francesa i l'espanyola s'adjuntà en la publicació: Azara 1768-80).

Calaix de Sastre 1769-1816. (vegeu Amat 1769-1816).

Canova 1779-1780. (vegeu Bassi 1959).

Antonio Canova. *I quaderni di viaggio (1779-1780)*...

Capmany 1779-1792.

A. Capmany, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Madrid, (1779-1792) 1961-1963.

Capmany 1791.

A. Capmany y de Monpalau, *Código de las costumbres marítimas de Barcelona, hasta aquí vulgarmente llamado libro del Consulado ... por D. Antonio de Capmany, y de Monpalau, secretario perpetuo de la Real Academia de la Historia...*, Madrid, Sancha, M.DDD.XCI. [1791] (BC 1996-4-163)

Catálogo 1833.

Catálogo de las obras que existen en la 1ª sala de la galeria de Bellas Artes de la Real Junta de Comercio del principado de Cataluña, con los nombres de sus autores é indicación de lo que representan, [Barcelona, 1833]

Catálogo 1837.

Catálogo de las obras de pintura que posee la escuela de nobles artes, establecida en la casa Lonja de Barcelona y bajo los auspicios de la Junta de Comercio, [publicat entre les pàgines 82 i 93 de Bordas 1837].

Catálogo 1847.

Catálogo de las obras de pintura y escultura que existen en el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña, Imprenta de J. Ferrando Roca, Barcelona 1847.

Cavaceppi 1768-1772.

B. Cavaceppi, *Raccolta d'antiche staute, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, 3vols., Roma, MDCCLXVIII, 1768-1772.

Ceán 1800.

J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, Imp. Viuda de Ibarra, (1800) 1965.
(BC Grav 7(46)(03) Cea 12° 7 i BN GOYA 7:92(46)CEA)

Cochin 1758.

Ch. N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie...*, 3 vols., Lausanne, J. Pierre Heubach, (1758); Paris (1769), 1773.
(BN 3/19108 - 3/19110, 3 vols.)

Continuación 1797.

Continuación de las Actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes... y Relacion de los premios Generales que ademas de los anuales se distribuyeron a los alumnos de su escuela en la Junta General celebrada el día 15 de noviembre 1797, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada impresor, 1797.

Continuación 1803.

Continuación de las Actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes erigida con Real aprobación en la Casa Lonja de Barcelona a costa de la de los premios Generales que ademas de los anuales se distribuyeron a los alumnos de su escuela en la Junta General celebrada a los 27 de Diciembre de 1803, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada impresor, 1803.

Chracas 1766-1804.

Chracas, Diario Ordinario di Roma [també conegut com *Diario de Ungheria*], Roma 1766-1790.
(BCR, Microfilm Per.Est. 358)

Denon 1802.

D. Vivant, baró de Denon, *Voyage dans la Haute et la Basse Egypte*, París, Didot-l'Ainé, 1802.
(BN Goya ER/2977-ER/2978)

Deseando 1787.

Deseando la Real Junta de Comercio de este Principado aumentar el estímulo entre los Discípulos de su escuela Gratuita de las Nobles Artes[...] ha acordado pensionar por una vez tres de ellos, uno en cada una de las tres clases de Pintura, escultura y Grabado [...], Barcelona, 1787.
(ARASF, llig. 2-38/31)

Deseando 1789.

Deseando la Real Junta de Comercio de este Principado aumentar el estímulo entre los Discípulos de su escuela Gratuita de las Nobles Artes[...] ha acordado con la Superior aprobacion pensionar por una vez quatro de ellos, uno en cada una de las quatro clases de Pintura, Escultura y Grabado de Medallas y Láminas [...], Barcelona, 1789.
(BC AJC caixa 140, llig. CVI,doc. CVI, 4, 2).

Diario de Barcelona 1794.

[I.Bosarte], «Discurso sobre la Restauracion de las Bellas Artes de España», *Diario de Barcelona*, núm. 171, 20 de juny de 1794, pp. 698-699; núm. 172, 21 de juny de 1794, pp. 697-699; núm. 173, 22 juny 1794, pp. 701-703; núm. 174, 23 juny 1794, pp. 705-706; núm. 177, 26 juny 1794, pp. 717-718; núm. 178, 27 juny 1794, pp. 721-722; núm. 182, 1 juliol 1794, pp. 737-738, núm. 183, 2 juliol 1794, pp. 741-742, núm. 184, 3 juliol 1794, pp. 745-747; núm. 185, 4 juliol 1794, pp. 749-751; núm. 186, 5 juliol 1794, pp. 753-755; i núm. 187, 6 juliol 1794, pp. 757-759.

Diario de Barcelona 1795.

D. J. dt. A y DYVL y F., «Memoria sobre la Antigüedad y gloria de las bellas artes españolas, y de sus profesores, respondiendo al papel que se publicó en Italiano con el título Anales de Roma pertenecientes al mes de junio de 1795 y traducido salió a luz en el Diario de Barcelona de 6 de septiembre del propio año», *Diario de Barcelona*, 6 de septiembre de 1795.

Diario de Barcelona 1797.

«Disertación. Sobre los Altares de nuestros Templos hasta el tiempo presente», *Diario de Barcelona*, 17, 18 i 19 de maig de 1794.

Diario de Barcelona 1802.

«Noticias Particulares de Barcelona. Edicto», *Diario de Barcelona*, núm. 226, 15 d'agost 1802, pp. 985-6.

Diario de Barcelona 1818.

«Traducción de una carta escrita por D. Antonio Sola ...», *Diario de Barcelona*, núm. 201, 20 de juliol de 1818, pp. 1587-1592.

Diario de Barcelona 1823.

A.C. *Diario de Barcelona*, 17 d'abril de 1823, pp. 995-996.

A.C. *Diario de Barcelona*, 6 de maig de 1823, pp. 1128-1130.

Diario de Barcelona, 12 de maig de 1823, pp. 1177-1178 (se concluirá).

Antonio Ginesi, *Diario de Barcelona*, 13 de maig de 1823, pp. 1185-1186.

Un paisano, *Diario de Barcelona*, 13 de juny de 1823, p.2063.

A.C. *Diario de Barcelona*, 30 de juny de 1823, pp. 2213-2215.

Diario de Barcelona 1826.

«??» (Celles), *Diario de Barcelona*, 13 de desembre de 1826, pp. 2789-2791.

Diario de Barcelona 1827.

«??» (Celles), *Diario de Barcelona*, 24 d'abril de 1827, pp. 400-402.

«??» (Celles), *Diario de Barcelona*, 18 de desembre 1827, pp. 397-399.

Diario de Barcelona 1827 i 1828.

«Noticias particulares de Barcelona [sobre la vinguda del rei Ferran VII i la reina Maria Josefa Amàlia de Saxònia]», *Diario de Barcelona*, núm. 336 i 338, 3/12/1827, 2699; i 5/12/1827, 2709, entrada el 4 de desembre.

Diario de Barcelona, núm. 340, 6/12/1827, 2718-2719, guarniments de les cases.

Diario de Barcelona, núm. 341, 7/12/1827, 2724, visita a la catedral i casa del Bisbe, TE DEUM.

Diario de Barcelona, núm. 342, 8/12/1827, 2732, aniversari de la reina, salva d'artilleria i campanades.

Diario de Barcelona, núm. 343, 9/12/1827, 2738-2742, guarniments en diferents edificis barcelonins.

Diario de Barcelona, núm. 344 a 354, visites dels reis a les diferents institucions caritatives de la ciutat i eclesiàstiques i actes de besa mans al Palau Reial.

Diario de Barcelona, núm. 5, 5/1/1828, 38 es celebra una mogiganga a SSMM patrocinada per la Comisión de Reales Obsequios.

Diario de Barcelona, núm. 10, 10/1/1828, 74-77, la Màscara Real.

Diario de Barcelona, núm. 20 a 80, visites dels reis a diferents institucions civils i eclesiàstiques de la ciutat i actes de besa mans al Palau Reial.

Diario de Barcelona 1835.

«La Justicia domina á la Fuerza», *Diario de Barcelona*, 1835, p.860.

Distribucion 1834.

Distribucion hecha por la Real Junta de Comercio de Cataluña en 6 Agosto de 1834, á los alumnos de su Escuela Gratuita de Nobles Artes, de los premios y gratificaciones adjudicadas en el año académico concluido en junio del mismo 1834, Barcelona, En la Imprenta de los Herederos de D. Agustín Roca, 1834.

(MNAC 7(06) (46.71 BAR) JUN R-15556 RESERVA 4º)

Distribucion 1838.

Distribucion efectuada por la Junta de Comercio de Cataluña á los alumnos de su Escuela Gratuita de Nobles Artes, de los premios anuales y trimestres del año académico concluido en junio de 1838, Barcelona: en la imprenta de los Herederos de Roca, calle de la Libretería, año 1838.

(MNAC 7(06) (46.71 BAR) JUN R-15555 RESERVA 4º)

Efemeridi 1784.

«Storia naturale di Spagna cavato dalla memorie di Bowly Introduzione alla Storia naturale e alla Geografia fisica di Spagna di Guglielmo Bowles pubblicata e commentata dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e dopo la seconda edizione spagnuola, più arricchita di note. Tradotta da Francesco Milizia (1783)», *Efemeridi Letterarie di Roma*, vol.XIII, núm. VIII, 21 de febrer de 1784, 61-63.

(VAT PERIOD R.G.Period.IV.6 v.1-25 (1775-1802) any 1784).

Efemeridi 1796.

«Comentarj sopra la pittura encaustica col penello, del sacerdote D.Pietro Garzia de la Huerta, socio di varie accademie. Nella stamperia reale 1795, in 8», *Efemeridi Letterarie di Roma*, núm. III, 16 de gener, pp. 30-32 i núm. V, 30 de gener, pp. 37-40.

«Lo spirito del Machiavelli, ossia riflessioni del'a b.D.Antonio Eximeno sopra l'elogio di Nicolò Machiavelli detto nell'accademia fiorentina dal sig.Gio. Battista Baldelli, Cesena per gli eredi Biasini, 1795», *Efemeridi Letterarie di Roma*, núm. VI, 2 de febrer, pp. 42-46.

«La Religion vengée, Poème en dix Chants, Parma, dans le Palais Royal, 1795, in 8», *Efemeridi Letterarie di Roma*, núm. XXVII, 2 de juliol, pp. 210-212.

(VAT PERIOD R.G.Period.IV.6 v.1-25 (1775-1802) any 1796).

Farriols 1803.

J. Farriols, *Oración que en la publica distribucion de premios generales a los alumnos de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes de la Ciudad de Barcelona, formalizada a los 27 de diciembre de 1803 en la casa Lonja... dixo el doctor Don Josef Farriols...*, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada [1803].

Fea 1783.

C. Fea. «Notes»²⁹⁵⁴, de J.J.Winckelmann, *Storia delle arti del Disegno presso gli antichi*, Roma 1783.

(BHR, Micro KAT P - CIC 5370-59/1-26).

Fea 1787.

C. Fea, «Prefazione», de *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del Re Cattolico Carlo III pubblicate dal cavaliere D. Giuseppe Niccola D'Azara e in questa edizione Correte ed aumentate dall' avvocato Carlo Fea*. In Roma nella Stamperia Pagliarini MDCCCLXXXVII.[1787] Con licenza de' superiori.

(BHR, Micro Kat P-CIC 5370-168/1-8

BCR, Vol. Misc. 2673.1

BHR, Micro KAT p-cic 5370- 1313).

Fea 1788.

C. Fea, Progetto per una nuova edizione dell'Architettura di Vitruvio. A sua eccellenza il signor D. Carlo Francesco Baldassare Perone Conte di S.Martino, Barone di Quart, signore di s.Vicenzo, cav. del Supremo ordine della St. Annunziata, cavaliere gran Croce, e di Stato di Sua Maesta'. Il Re di Sardegna per gli Affari Esteri. [Carta de Fea a Perone datada el 25 d'agost de 1788, publicada a Roma en l'estamperia Pagliarini]

(BHR, F 200 3880 RARO)

Fea 1797

C. Fea, *Discorso intorno alle Belle Arti in Roma recitato nell'adunanza degli Arcadi il Di'XIV.Settembre Ora presentato all'Illustrissimo signor cavaliere Luigi Alvarez da Cunha e Figueredo incaricato d'affari di S.M. Fedelissima presso la S.Sede dall'Avvocato D.Carlo Fea*. "Ferret haec aliquam tibi fama salutem" Virg. Aeneid.Lib I, vers. 43. In Roma nella stamperia Pagliarini MDCCXCVV[1797] con licenza de' superiori.

Ferrer 1815-1819.

P. R. Raymundo Ferrer, *Barcelona cautiva ó sea diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses*, vols.I-V, Oficina de Brusi, Barcelona , 1815-1819.

(UAB vol.I RES/559; vol.II RES/558; vol.III RES/557; vol.IV RES/556; i vol.V RES/600)

(BN Cervantes R/63593 - R/63597, 5 vols.)

Gaetani 1789.

O. Gaetani, *Elogio storico di Carlo III Re delle Spagne*, Parma, Stamperia Reale, 1789.

²⁹⁵⁴ Prefazione dell'avvocato Carlo Fea alla sua Edizione della Storia dell'Arte di Winckelmann.

Gaceta de Madrid 1797.

Gaceta de Madrid, 31 de gener de 1797, núm. 9, p. 88. (Anunci de la traducció de la *Historia del Teatro de Francesco Milizia*).

Gaceta de Madrid, 14 de febrer de 1797, núm. 13, pp. 131-132.

Gaceta de Madrid, 7 de març de 1797, núm. 19, p. 197 (15).

Gaceta de Madrid, 18 d'abril de 1797, núm. 31, p. 318.

Gaceta de Madrid, 2 de maig de 1797, núm. 35, pp. 363-364.

Gaceta de Madrid, 28 de juliol de 1797, núm. 60, p. 676. (Venda als subscriptors del *Compendio cronológico de la Historia de España* per Joseph Ortiz).

Gaceta de Madrid, 5 de desembre de 1797, núm. 97, p. 1096. (Anunci de la venda de *La Comedia nueva d'Esteban de Arteaga* impresa en els tòrculs de Bodoni).

Gaceta de Madrid, 8 de desembre de 1797, núm. 98, pp. 1123-1224. (Anunci de la publicació del treball de Joseph Ortiz *La arquitectura de Andres Paladio*).

Gaceta de Madrid 1798.

Gaceta de Madrid, 2 de gener de 1798, núm. 1, pp. 11-12 (Subscripció edició del *Quixot de Pellicer*).

Gaceta de Madrid, 22 de juny de 1798, núm. 50, pp. 460-465.

Gaceta de Madrid, 28 de juliol de 1798, núm. 60, p. 676 (Subscriptors la H.de España d' Ortiz).

Gaceta de Madrid, 3 d'agost de 1798, núm. 62, pp. 622-623.

Gaceta de Madrid, 4 de setembre de 1798, núm. 74, p. 723.

Gaceta de Madrid, 25 de setembre de 1798, núm. 77, p. 802.

Gaceta de Madrid, 30 d'octubre de 1798, núm. 88, p. 935.

Gaceta de Madrid 1827.

Gaceta de Madrid, 4 d'octubre de 1827, pp. 481 i 484, oficis de l'arquebisbat de Tarragona i bisbat de Barcelona datats el 28/9/1827.

Gaceta de Madrid, 6 de novembre de 1828, núm. 136, p. 504. (anunci de la publicació de *L'Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y Mengs*, de Milizia traduït per Ceán Bermúdez).

Gaceta de Madrid, 10 de desembre de 1827, núm. 151, p.5 99. (Arribada dels reis)

Gaceta de Madrid, 15 de desembre, núm. 153, p. 608. (Visita reial)

Gaceta de Madrid 1828.

Gaceta de Madrid, 10 de gener de 1828, núm. 12, p. 46. (Màrcara Reial)

Gaceta de Madrid, 15 d'abril de 1828; núm. 46, p. 284. (Els reis surten el 9/4/1828 de Tarrassa i Sabadell cap a Saragossa).

(BN Microfilms)

García de la Huerta 1795.

P.García de la Huerta, *Comentarios de la pintura encáustica del pincel por D.Pedro Garcia de la Huerta, Presbítero, Sócio de varias Academias*, Madrid, Imprenta Real, 1795.

BN BA/4618

Gazeta Universal de Florencia 1797.

Gazeta Universal de Florencia, 4 de març de 1797.

Ginesi 1823.

A. Ginesi, «Tratado de las sombras. De la teoría de las Sombras [i] Metodo para distribuir los Casetones á toda especie de arcos, bovedas y cúpulas», dins *Arte de saber ver en las bellas artes del diseño, escrito en italiano por Francisco Milizza, traducido al castellano por el arquitecto D.Ignacio March, y aumentado con un tratado de las sombras, y otro de la distribucion ó compartimiento de casetones en todo genero de Arcos y Bovedas, compuestos por el arquitecto D.Antonio Ginessi, traducidos al castellano por D.Pedro Serra y Bosch...*, Barcelona, Altafulla (Barcelona, en la imprenta de Garriga y Aguasvivas, año 1823) 1987. (Vegeu Serra Bosch (1823) 1987).

Giornale delle Belle Arti 1784-1787.

Giornale delle Belle Arti e della Incisione Antiquaria, Musica, e Poesia. Per l'anno MDCCLXXXIII [1784, v.I]. Dedicato alla Santità di N.S. Papa Pio Sesto Felicemente Regnante. In Roma per il Casaletti. Con Licenzo de' Superiori.

... [1785 v.II] Dedicato All'Emò Principe il Signor Cardinale Gio, Mari Riminaldi.

... [1786 v. III] Dedicato all'Emò, e Rmò Principe il Sig.Cardinale Antonio Doria.

... [1787 v.IV] Dedicato all'Emò, e Rmò Principe il Sig.Cardinale Giuseppe Garampi.

(IASA, Per.13)

(BHR, Raro.Per B 100-3840)

Goethe 1786-1788.

J. W. Goethe. *Viatge a Itàlia* [Roma 1786-1788], trad. i notes de Rafael M. Bofill. Accèssit al Premi Ciutat de Barcelona i Premi "Crítica" Serra d'Or 1997, Barcelona, Columna, 1997.

Goya 1798.

J. Goya y Muniain, *El Arte poética de Aristóteles en castellano. Por D. Joseph Goya y Muniain*. [Madrid], Imprenta de don Benito Cano, 1798.

Goya 1798.

J. Goya y Muniain, *Los Comentarios de Cayo Julio Cesar, traducidos por D. Joseph Goya y Muniain, presbítero*, 2 vols., Madrid, Imprenta Real, por don Pedro Julián Pereyra, Impresor de Cámara de S.M., año de 1798.

Guattani 1784-1789.

G. A. Guattani, *Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belle arti di Roma...*, (1784-1789 i 1805), Roma. [Vegeu Memorie].

(BN Goya ER/687 a ER/692)

(BHR, Raro Ze 1105-3840/1-2 (1784 i 1785; 1786 i 1789), micr. Kat P-CIC 5370-1313/1-17)

(VAT STAMPATI R.G.ArteArch.III.215)

Guattani 1785-1788.

G. A. Guattani, *Memorie per la Belli Arti*, [vol.I,1785 al vol.4,1788]. In Roma nella stamperia Pagliarini.

(IASA, Per.It.463. Passato a, Rari Per.4)

(BHR, Micro KA P-CIC 5370-1330 /1-20)

Guattani 1805.

G. A. Guattani, *Memorie per la Belli Arti*, [vol.1805]. In Roma nella stamperia Pagliarini.

(IASA, Per.It.463. Passato a, Rari Per.4)

(BHR, Micro KA P-CIC 5370-1330 /1-20)

Guattani 1806-1819.

[G. A. Guattani], *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità etc.*, tomo I, Roma pel Salomoni. MDCCCVI [1806]

Memorie enciclopediche sulle antichità e belle arti di Roma per il MDCCCXVI. Roma MDCCCXVII, nella Stamperia de Romanis. (Tomo II, III, IV i V. In Roma, presso Carlo Mordacchini incontro il Teatro Argentina con approvazione, [s/a])

(BN BA/5618 al BA/5620)

Inventari 1821.

Ynventario de lo existente en la Academia de Bellas Artes, 1821.

(BC manuscrit AJC, Barcelona, CVI, 6, 14-21)

Inventari 1837.

Inventario general de lo q.^o contienen las Escuelas de Bellas Artes de la Junta de Com.^o, 1837.

(BC manuscrit AJC, Barcelona, 246, vol. VI i vol. VI², 1837)

Invitación 1824.

Invitación a los premios generales en Agricultura, Nobles Artes, Química y Maquinaria que propone la Real Junta de Comercio de Cataluña para el año de 1825, Barcelona, Viuda é Hijos de Antonio Brusi, 1824.

Izquierdo 1797

J. Izquierdo i Capdevila. El Amigo de los Hombres. *Elogio, que en las Solemnes Exequias celebradas por la Real Junta de Hospicio y Refugio de esta Ciudad, en su Iglesia el dia 29. De julio de 1797. A su Difunto Presidente el Ilustrisimo Señor D. Eustaquio de Azara, Obispo de esta Diocesis.dixo el M.R.P.M. Fr. ..., Doctor en Sagrada Teologia, Examinador Sinodal, Ex - Provincial, i Vicario Provincial de Cataluña, de la orden de N.P. San Agustín*, Barcelona, per Francisco Surià i Burgada. Impresor de S.M. [1797].

(BC, Full. Bon. 11.284).

Izquierdo 1810.

P. M. Izquierdo, *Inventario de los Libros que se hallaban en la Biblioteca de la Real Casa Lonja y de sesenta y seis volumnes recogidos de la Librería del difunto P.M. Izquierdo, en virtud de Decreto del Ex.^{mo} S.^{or} Comandante General de esta Provincia*, 12-gener-1810.

(BC AJC, caixa 17, llig. XII, 45,4-9).

Laborde 1806.

A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, Description de la Principatè de Catalogne* 1er.vol., París, Imprimerie de Pierre Didot L'Ainé, 1806-1820. [facsimil Abadia Montserrat 1974]

(BN BA 2056-9)

Lanzi 1789-1796.

L. Lanzi. *Storia pittorica dell'Italia, dal Risorgimento delle belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, (Venezia, Bassano, 1789), 3 vols., Firenze, Sansoni editore, 1968-1974.
(B.N. sala Goya)

LAJ 1775 i ss.

Libre dels Acords, conegut com, «*Libro en que se registran por el secretario de la Real Junta particular de Comercio de esta ciudad de Barcelona los acuerdos o resoluciones de la misma*».

Luengo 1765-1815.

M. Luengo, *Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del rey de España (1765-1815)*.

Llaguno 1829 .

E. Llaguno, *Noticias de los arquitectos y la arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo.Sr. ... Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D.Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 4 vols., Madrid (Imprenta Real, 1829) Turner, 1977.

Manifiesto 1822.

Manifiesto de los premios trimestres, extraordinarios, de honor, y gratificaciones por la Junta Nacional de Comercio en Barcelona á los alumnos de su Escuela Gratuita y aficionados al estudio de Nobles Artes distribuidos publicamente en el dia 10 de Junio de 1822, Barcelona: en la imprenta de la viuda de don Agustin Roca [1822].

MNAC 7(06) (46.71 BAR) JUN R-15557 RESERVA 4º

March 1811.

I. March, «A la Real Junta de Gobierno de Comercio del Principado de Cataluña [una lloa a l'obra de Milizia]», dins *Arte de saber ver en las bellas artes del diseño, escrito en italiano por Francisco Milizza, traducido al castellano por el arquitecto D.Ignacio March, y aumentado con un tratado de las sombras, y otro de la distribucion ó compartimiento de casetones en todo genero de Arcos y Bovedas, compuestos por el arquitecto D.Antonio Ginessi, traducidos al castellano por D.Pedro Serra y Bosch...*, Barcelona, Altafulla, (Barcelona, en la imprenta de Garriga y Aguasvivas, 1823) 1987. (Vegeu Serra Bosch (1823) 1987).

Márquez 1795.

P. G. Márquez, *Delle case di citta degli antichi romani*. Roma, Il Salomoni, MDCCXCV [1795].
(BN BA625)

Márquez 1796.

P. G. Márquez, *Delle Ville di Plinio il Giovani*, Roma, Il Salomoni, MDCCXCVI [1796].
(BN BA627)

Márquez 1801.

P. G. Márquez, *Sobre lo bello en general*, Madrid, Oficina del Diario, 1801.
(BN BA1532)

Márquez 1803.

P. G. Márquez, *Dell'Ordine Dorico. Ricerche dedicate alla Reale Accademia di S. Luigi di Saragoza*, Roma, 1803.
(BN BA1532)

Márquez 1808.

P. G. Márquez, *Esercitazioni architettoniche sopra gli spettacoli degli antichi con appendice sul Bello in generale. Opera dedicata alla Real Assemblée di Governo del Commercio di Catalogna da Don Pietro Marquez messicano*, Roma, presso il Salomoni M.DCCC.VIII [1808].
(BN BA2336)

Márquez 1812

P. G. Márquez. *Illustrazioni della Villa di Mecenate in Tivoli dedicate all'Accademia Romana di Archeologia da D.Pietro Marquez. Socio ordinario della medesima*, Roma nella Stamperia de Romanis MDCCCXII [1812].
(UPC R-D-D-I-4)

Mayans 1786.

G. Mayans y Siscar, *Rethorica*, 2 vols, [València, 1757], València, Josef y Thomas de Orga, 1786.

Mengs 1796.

A. R. Mengs, *The Works of Anthony Raphael, First Painter to his Catholic Majesty Carles III*, 2vols., London, R. Frandler, 1796.
(BC 75 - 8º 142-143 i MNAC)

Milizia 1781.

F. Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle Arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs, opera consacrata a S.E. il Signor Federigo Foscari, senatore amplissimo*. Venezia, Presso Giambatista Pasquali, 1781. (trad.al alemán en Halle, J.C.Hendel, 1785), (Ressenya en las *Efemeridi Letterarie di Roma*, t. XII, núm. XXV, 211 de junio de 1783, pp. 196-198).

Dell'arte di vedere nelle belle Arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs. Opera dedicata alla nobilissima Accademia Ligustica dell belle Arti. Seconda edizione dall'Autore accresciuta e corretta, Genova, Nella Stamperia Caffarelli, 1786 (reeditada a Venècia 1792 i 1798; trad. al francès en París, Chez Bernard, Any 6 de la República [1798]; i trad. al castellà a Barcelona, Imprenta de Garriga y Aguasvivas, 1823 [reimprès en facsimil a Barcelona, vegeu Serra y Bosch (1823) 1987], i en Madrid, Imprenta Real, 1827 [reimprès en facsimil, Madrid, Real Academia Española-Consejo General de la arquitectura técnica de España, 1992].

Milizia 1781 i Milizia 1785.

F. Milizia, *Memorie degli Architetti antichi e moderni. Terza edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore Francesco Milizia*, 2vols., Parma, dalla Stamperia Reale, MDCCLXXXI [1781].

-*Memorie degli Architetti antichi e moderni. Quarta edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore Francesco Milizia*, 2vols., Bassano, a Spese Remondini di Venezia, MDCCLXXXV[1785].

Milizia 1797.

F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica da Francesco Milizia*, 2 vols., Bassano, 1797.

(BN BA/1524 i BA/1525)

Missirini 1823.

M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S.Luca fino alla morte di Antonio Canova...*, Roma, Stamperia De Romanis, 1823.

(BFMBR 093.G.018)

Missirini 1825.

M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, 1825.

(BFMBR BIBL.1.D.15)

Moratín 1780-1808.

L. Fernández de Moratín, *Diario (Mayo 1780 – Marzo 1808)*, edició de René i Mireille Andioc, Madrid, ed. Castalia, 1968.

Moratín 1782-1828.

L. Fernández de Moratín, *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín [21 d'agost de 1782 al 4 de juny de 1828]*, edició, introducció i notes de René Andioc, Madrid, ed. Castalia, 1973.

Moratín 1793-97.

L. Fernández de Moratín, *Viage a Italia (Londres 1793 – Madrid 1797)*, edició crítica de Belén Tejerina, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

Montaña 1797.

P. P. Montaña, *Continuación de las Actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes erigida con Real aprobación en la Casa Lonja de Barcelona a costa de la Real Junta de Gobierno y Comercio del Principado de Cataluña y Relación de los premiso Generales que además de los anuales se distribuyeron a los alumnos de su escuela en la Junta General celebrada el día 15 de Noviembre 1797*, Barcelona, 1797.

(IMHC)

Montaña 1803.

P. P. Montaña, *Relacion de lo obrado en la Rl.Casa Lonja de Barcelona, y de los festejos con que aplaudió su Ylustre Junta el arribo de S.S.M.M., y AA. á la sobre dicha Ciudad, y demas plaucibles motivos, que, durante su mancion ocurrieron*, Barcelona, 17 Febrero de 1803, Ceremonial de l'Ajuntament de Barcelona, Any 1802

(IMHC)

Nibby 1828.

A. Nibby, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni e delle opere le piú insigni di pittura, scultura, ed architettura di questa alma città e delle sue vicinanze del Cavalier M. Vasi antiquario romano, riveduta, corretta ed accresciuta da A.Nibby*, 2vols., Roma, Stamperia de Romanis, 1828.

(BFMBR 093.B.030)

Ortiz 1787.

J. Ortiz y Sanz, *Los diez libros de archîitectura de M.Vitruvio Poliôn, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*, Madrid, Imprenta Real, 1787. [facsimil, Oviedo 1974] (BN Goya 72 (02) VIT)

Ortiz 1797.

J. Ortiz y Sanz, *Los cuatro libros de Arquitectura de Andreas Palladio, traducidos é ilustrados con notas por Don Joseph Ortiz y Sanz*, Madrid, Imprenta Real, 1797. [facsimil, Zaragoza 1987] (BN Goya 72 (02) PAL)

Ottaviani 1772.

G. Ottaviani, *Loggie di Raffaele in Vaticano*, Roma, Marco Pagliarini, 1772. (FBN)

Palomino 1715-1724.

A. Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1715-1724.

-*El Museo pictórico, y escala óptica. Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los demas accidentes que la enriquecen e ilustran. Y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus más radicales fundamentos. Por Don Antonio Palomino de Castro y Velasco*, tomo primero, Madrid, imprenta de Sancha, MDCCXCV, (reed.Aguilar 1947).

Preciado 1789.

F. Preciado de la Vega, *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789.

Premios 1825.

Premios generales adjudicados por la Real Junta de Comercio de Cataluña, en el concurso á que invitó en escrito de 13 de setiembre de 1824. Gratificaciones á los alumnos de sue escuela Gratuita de Nobles Artes y Breve noticia de la exposicon publica verificada en las salas de la Real Casa Lonja desde el dia 3 al 13 de junio del corriente año 1825, Barcelona, Viuda de D. Agustín Roca, 1825.

Ponz 1772-94.

A. Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella [...]*, 1ª ed., 18 vols., Madrid, Joaquín Ibarra, MDCCLXXII-MDCCXCIV [1772-94], (reeditat Madrid, Aguilar, 1947).

Prunetti 1786.

M. Prunetti, *Saggio Pittorico. I Canoni delle Pitture. II Riflessioni sul'arte critica pittorica. III Caratteri distintivi delle diverse scuole di pitture, e ristretto critico delle vite dei più valentuomini, e loro opere che nelle chiese de Rome esistono. IV esame analitico dei più rinomate pitture a fresco de' palacj di Roma. A sua eccellenza il signor D.Stanislao Sanseverino Amatore delle Belle Arti*, Roma, Zempel, 1786.

(BN BA 2481)

Prunetti 1795.

M. Prunetti, *Roma Antica*, Roma, 1795.

BN Goya ER/1888

Prunetti 1808-1811.

M. Prunetti, *L'Osservatore delle Belle Arti in Roma ossia esame analitico de' monumenti antichi, e moderni spettanti alla pittura, scultura e architettura, tuttora esistente nelle Chiese, Gallerie, Ville, ed altri luoghi dell'Alma città di Roma...*, 2vols., Roma, Gioacchino Puccinelli, 1808-1811. (BFMBR BIBL.14 A.54)

Prunetti 1820.

M. Prunetti, *Viaggio Pittorio-antiquario d'Italia e Sicilia ec. Cui seno annese le Riflessioni critico-artistiche: i caratteri distintivi delle Scuole di Pittura, coi loro più cel. Professori: l'Origine dell'Incisione in rame, col nome dei più valenti in quell'Arte: l'Itinerario moderno delle Porte col prezzo attuale; e il Ragguaglio delle Moente estere che hanno corso in Italia. Opera recente Di Michelangelo Prunetti, autore del Saggio Pittorico, e dell'Osservatore delle Belle Arti in Roma ec. Dedicata a su altezza serenissima D.Emanuelle Godoi Principe della Pace ec.ec.ec.* 4 vols., Roma, Presso Lino Contedini, 1820.

(BN BA 921/24 el BA 922 dedicat a Roma)

Ratti 1779.

C. G. Ratti. *Epílogo della Vita del fu Cavalier Antonio Raffaello Mengs*, Genova, 1779.

Requeno 1787.

V. Requeno, *Saggio sul ristabilimento dell'antica arte de'Greci e de'Romani Pittori del signor abate don Vincenzo Requeno, Accademico Clementino. Seconda edizione corretta ed accresciuta notabilmente dall'autore*, 2vols., Parma, dalla Stamperia Reale, MDCCLXXXVII [1784], 1787.

Relación 1793.

Relación de los premios general, que además de los anuales se distribuyeron a los alumnos de la Escuela gratuita de las Nobles Artes [...] en Junta General celebrada el día 7 de Septiembre de 1793, Barcelona [s.a.] [1793].

Relación 1802.

Relación de las diversiones, festejos públicos, y otros acaecimientos que han ocurrido en la Ciudad de Barcelona, desde el 11 de Septiembre hasta principios de Noviembre de 1802, con motivo de la llegada de SS.MM. y AA. à dicha Ciudad; y del viage à la villa de Figueras, Barcelona, por la Compañía de Jordi, Roca y Gaspar, 1802.

Relación 1827.

Relación de la visita que se dignaron hacer SSMM á la Real Casa Lonja en 18 de diciembre de 1827, Barcelona, *Diario de Barcelona*, núm. 1, 1828.
(IMHC, *Diario de Barcelona*, núm. 1, 1/1/1828)

Sempere y Guarinos 1785.

J. Sempere y Guarinos, «Azara», dins *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
(BN (Cervantes) INV 013(460) SEM)

Solà 1838.

A. Solà. *Sull'espressione nelle opere di Belle Arti. Discorso recitato all'insigne e Pontificia Accademia romana di San Luca nella premiazione del 1837...*, Estratto dal Giornale Arcadico, vol.74, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1838.

Teoli 1788.

G. Teoli, *Aurelii Prudentii Clementis V.C. Opera omnia nunc primum cum Codd.Vaticanis collata, praefatione, variantibus lectionibus, notis, ac rerum verborumque indice locupletissimum aucta et illustrata*, 2vols., Parmae, Ex Regio typographeo, MDCCLXXXVII [1788].
(Ressenya a l'*Efemeridi Letterarie di Roma*, t. XVII, núm. XVI, 19 d'abril de 1788, pp. 123-126, trad. en el *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, núm. 146, Madrid, dilluns 15 setembre de 1788, pp. 366-368).
(BN 5/4530)

Tofanelli 1817.

A. Tofanelli, *Descrizione delle sculture e pitture che si trovano al Campidoglio compilata da Agostino Tofanelli direttore del Museo, e gallerie Capitoline, Membro dell'Accademia di S. Luc ec.c. edizione Quarta emendata, ed accrescinta*, Roma, presso Carlo Mordacchini, 1820.
(BCR OX 5 C.C.; BFMBR BIBL.021.H.028; BN 3/76867)

Vasi 1806.

M. Vasi. *Itinerario istruttivo di Roma Antica e Moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni, e delle opere le più insigne di pittura, scultura, ed architettura di quest'alma città e delle sue adjacenze di Marianho Vasi Romano accademico etrusco di Cortona*. Tomo primo In Roma. Presso l'autore, nella via Babbuino, verso la piazza di Spagna, núm. 122. al prezzo di due Scudi legato in rustica, MDCCCVI, con permesso, e privilegio pontificio, (1794)[1806].
(BHR 450/4071 Raro)

Visconti 1788.

E. Q. Visconti, *Osservazioni di Ennio Quirino Visconti su due mosaici istoriati*, Parma, Reale tipografia, 1788.
(BHR, Micro Kat P-CIC 5370-1223)
(BCR, Misc. 402.6).

Visconti 1782-1807.

E. Q. Visconti. *Il Museo Pio-Clementino descritto da Giambattista Visconti prefetto delle Antichità di Roma*. Tomo Primo dedicato alla Santità di Nostro Signore Pio Sesto Pontefice Massimo [vol. I, 1782, els altres 6 vols. *descritto da Ennio Quirino Visconti Direttore del Museo Capitolino di Roma*]. Da Ludovico Mirsi, Mercante di Quadri incontro il Palazzo Bernini. In Roma MDCCLXXXII-MDCCCVII [1782-1807].
(BCR, 20 AI 109-115, 1782-1807, 7 v.)

Visconti 1796.

E. Q. Visconti, *Sculture del Palazzo della Villa Borghese della Pinciana brevemente descritte*, 2vols., Roma, Pagliarini, 1796
VAT Ferr.IV.6705 (1-2)

Visconti 1803-1809.

E. Q. Visconti, *Musée Français, Recueil complet des Tableaux, Statues et Bas-reliefs, qui composent la collection nationale; avec l'explication des sujets, et des dicours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure ... publié par Robillard-Peronville et Laurent. Dédié à l'Empereur et Roi*, Paris 1803-1809.

Visconti 1808.

E. Q. Visconti, *Iconographie grecque, par le chevalier E.Q.Visconti [...]*, 2 vols., Paris, De l'Imprimerie de P.Didot l'aîné, MDCCCVIII [1808].
(Casanatense HV 14-16 CC; Casanatense A III 89-91 CC; i VAT 1811 Racc.Gen.Storia II 1165 i R.G.Storia II 1166).

Visconti 1817-1826.

E. Q. Visconti, *Iconographie romaine, par le chevalier E.Q.Visconti [...]*, 2 vols., Paris, De l'Imprimerie de P.Didot l'aîné, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, Imprimeur du Roi, MDCCCXVII-MDCCCXXVI [1817-1826].

Visconti 1818-1822.

E. Q. Visconti, *Le Opere - Il Museo Pio Clementino*. Milano Presso gli Editori[Nicolo Bettoni] 1818-22.

(És una segona edició de Visconti 1782-1807, però amb canvis que afecten directament a José Nicolás de Azara).

(BCR HV 18-22 CC; BN u/2424-34 (Cervantes) Opere; i BN BA 1690/707 Museu).

Volpato-Morghen 1786.

J. Volpato i R. Morghen, *Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle Arti, pubblicati ed incisi da Giovanni Volpato e Raffaele Morghen*, Roma, Nella Stamperia Pagliarini, MDCCLXXXVI [1786].

-*Principj del disegno tratti dalle piú eccelenti statue antiche per i giovani che amano percorrere lo studio delle belle arti già pubblicati da Giovanni Volpato e Raffaele Morghen di nuevo incisi Teodoro Matteini e GalganoCirpiani...* Milà, Pietro e Giuseppe Vallardi , 1831.

-*Principios del dibujo sacados de las más excelentes estatuas antiguas para los jobenes, que quieren instruirse en las Bellas Artes. Publicados, i gravados por Juan Volpato y Rafael Morghen [sic]. Traducidos del italiano al español en Zaragoza &c., con licencia: En Zaragoza: En la Imprenta de la Viuda de Francisco Moreno, [sense any].*
(BN 2/51985(3))

Zafont 1841.

J. de Zafont y de Ferrer, *Breve Historia de la vida de los filósofos griegos, romanos, españoles y de otras naciones que se hallan en el museo que D. Juan de Zafont y de Ferrer, para instrucción de la juventud ha formado en San Pablo de Barcelona, escrita por el mismo*, Barcelona: en la oficina de don Juan Francisco Piferrer, impresor de S. M. Plaza del Ángel, 1841.

(MNAC 73(46.71) (MOR) ZAF R-5661 RESERVA 8º)

Fonts manuscrites²⁹⁵⁵

AEESS.

- AEESS llig. 360, f. 6, carta d'Azara al comte de Floridablanca, 14/5/1789. Transcrita a l'apèndix documental núm.34.
- AEESS, llig. 360, exp.45. Instruccions de la cerimònia d'entrega del Toisó d'Or al príncep Doria. Transcrit a l'apèndix documental núm.35
- AEESS, llig. 360, exp.45. José Esteban de Mendizábal envia al *Grefier del Toyson*, el comte de Castelblanco, la Relació de la funció celebrada per donar el Toisó d'or al príncep Andres Doria Pamfili Transcrit a l'apèndix documental núm.36
- AEESS, llig. 360, exp.41-46. Detall de despeses del segon trimestre de 1789 de l'Ambaixada Espanyola davant la Santa Seu a Roma, 30/9/1789. Transcrit a l'apèndix documental núm.37
- AEESS, llig. 360, exp.40. Relació de la funció de l'atorgament del Toisó d'or al duc de Montelibreto, D.Carlos Barberini, enviada per Esteban Mendizábal a Miguel d'Otamendi, 25/11/1789. Transcrit a l'apèndix documental núm.38.
- AEESS, llig. 360, exp.40. Azara notifica al Comte de Floridablanca haver realitzat la cerimònia d'entrega del Toisó d'Or al Duc de Montelibreto, D.Carlos Barberini. A la carta inclou les instruccions del Cerimonial, 25/11/1789. Transcrit a l'apèndix documental núm.39.
- AEESS llig. 455 núm 252. Carta d'Azara a la Junta de Comerç, 14/7/1790. Transcrita a l'apèndix documental núm.40.
- AEESS, llig. 365 núm. 29, Carta de Azara al comandant de la Guardia Marina de Cartagena Antonio Valdés, 22/10/1794, sol·licitant la protecció d' Horacio el fill del Príncep de Santa Cruz.
- AEESS, llig. 746, núm.1325, *Relazione della morte ed altri funebri onori tributati a Roma a SM Maria Luisa de Borbone, già augusta consorte di SM Carlo IV*. Roma, Chracas, 1819

ASR.

- Miscellanea Famiglie*. D'Azara 104/III, Busta 17, fasc.32. "Franchigia ottenuta dal S.C.Azara" (1789).

BC (AJC)

- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 23. Reglament per l'Estudi d'Arquitectura i Geometria de la Real Academia de San Fernando per a ser aplicat en l'Escola de Barcelona, 9/8/1799. Transcrit a l'apèndix documental núm. 101bis.
- Caixa 137, llig. CIV, 3, 46. Informe de la Junta de Comercio, 25/2/1801. Transcrit a l'apèndix documental núm.136.
- Caixa 204, llig.CXLIX, doc. 169-170. Carta de Manuel del Burgo a la Junta de Comerç, 29/1/1808. Transcrit a l'apèndix documental núm. 140bis.
- Caixa 204, llig.CXLIX, doc. 148. Informe de la Junta de Comerç, 23/9/1814. Transcrit a l'apèndix documental núm.143.
- Caixa 204, llig.CXLIX, doc. 146. Informe de la Junta de Comerç, 29/9/1814. Transcrit a l'apèndix documental núm.144.
- Caixa 204, llig.CXLIX, doc.132-133. Prórroga de la Junta de Comerç al pintor Miquel Cabanyes, 31/12/1814. Transcrit a l'apèndix documental núm.145.
- Caixa 204, llig.CXLIX, doc.134-135. Prórroga de la Junta de Comerç al escultor Antoni Solà, 31/12/1814. Transcrit a l'apèndix documental núm.146.
- Caixa 204, llig.CXLIX, doc.162-163. Recurs de Francesc Fontanals a la Junta de Comerç a Miquel Cabanyes, 15/1/1815. Transcrit a l'apèndix documental núm.147.
- Caixa 204, llig.CXLIX, doc. 8-9. Informe d'Antoni Celles a la Junta de Comerç, 24/9/1815. Transcrit a l'apèndix documental núm.149.
- Caixa 204, llig.CXLIX, doc. 166-167. Informe de Jaume Folch sobre les demandes de Francesc Fontanals, 30/10/1815. Transcrit a l'apèndix documental núm. 150
- Caixa 204, llig.CXLIX, doc. 17. Notificació de Jaume Folch a la Junta de Comerç, 2/1/1817. Transcrita a l'apèndix documental núm.151.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 68. Sol·licitud d'Antoni Celles a la Junta de Comerç, 29/8/1818. Transcrita a l'apèndix documental núm.152.

²⁹⁵⁵ Documents originals no editats, escrits per Azara o adreçats a ell i d'altres autories que es refereixen al diplomàtic.

- Caixa 204, llig.CXLIX, doc. 176. Informe de Francesc Fontanals a la Real Academia de San Fernando, 18/11/1818. Transcrit a l'apèndix documental núm. 153.
- Caixa 204, llig.CXLIX, doc. 177. Sol·licitud de Francesc Fontanals del favor reial a Vicente López, 26/12/1818. Transcrit a l'apèndix documental núm. 154.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 71. Carta d'Antoni Celles a la Junta de Comerç, 3/2/1820. Transcrit a l'apèndix documental núm. 155.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 136. Informe de l'arquitecte Josep Casademunt a la Junta de Comerç, 19/2/1824. Transcrit a l'apèndix documental núm. 157.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 140-141. Informe de l'arquitecte Francesc Arús a la Junta de Comerç, 5/11/1824. Transcrit a l'apèndix documental núm. 158.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 142-143. Carta de Francesc Arús a la Junta de Comerç, 15/11/1824. Transcrit a l'apèndix documental núm. 159.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 320. Carta d'Antoni Celles a la Junta de Comerç, 9/6/1827. Transcrita a l'apèndix documental núm. 160.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 269. Antoni Celles presenta a la Junta de Comerç el pla d'estudis el 1829. Transcrit a l'apèndix documental núm. 161.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 295. Notificació d'Antoni Celles a la Junta de Comerç, 14/3/1830. Transcrita a l'apèndix documental núm. 162.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 278. Informe d'Antoni Celles a la Junta de Comerç, 14/10/1830. Transcrit a l'apèndix documental núm. 163.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 280. Informe d'Antoni Celles a la Junta de Comerç, 31/10/1830. Transcrit a l'apèndix documental núm. 164.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 276. Resposta de la Comissió de la Junta a Antoni Celles, 10/12/1830. Transcrita a l'apèndix documental núm. 165.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 312. Ofici de la Junta de Comerç a Antoni Celles, 29/1/1831. Transcrit a l'apèndix documental núm. 166.
- Caixa 137, llig.CIV, doc. 3, 315. Informe d'Antoni Celles a la Junta de Comerç, 31/1/1831. Transcrit a l'apèndix documental núm. 167.
- AJC, Arxiu Renart, llig. XXVIII, 3, J.Renart, *Quinzenaris* (segon i tercer *Quinzenari: arquitectura civil i arquitectura religiosa*) 1809. Transcrits parcialment per Arranz-Fuguet 1987; Montaner 1990 i Garganté 2006.

BC (Fons Torres i Amat)

- Mss. 3783 sig. 22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm. 15, vol.32, 737-1804, doc. 333. Carta d'Azara al seu germà el bisbe de Barcelona Eustaquio, de 14/1/1795. Transcrita a l'apèndix documental núm. 59.
- Mss. 3783 sig. 22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm. 15, vol.32, 737-1804, doc. 178 i 120 (respectivament). Llista de les possessions espanyoles en territori de la República Romana estès per Gabriel Durán, 13/7/1798. Transcrit a l'apèndix documental núm. 93.
- Mss. 3783 sig. 22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm. 15, vol. 32, 737-1804, doc. 289. Pedro Josef Marquez escriu a Azara des de Florència el 9/9/1798. Transcrit a l'apèndix documental núm. 96.
- Mss. 3783 sig. 22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm. 15, vol.32, 737-1804, doc. 101. Intercanvi de material literari i manuscrits entre Bourgoing i Azara, 18/9/1798. Transcrit a l'apèndix documental núm.97.
- Mss. 3783 sig. 22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm. 15, vol.32, 737-1804, doc. 257. Carta de Joseph Goya y Muniain a Azara del 27/10/1798. Transcrit a l'apèndix documental núm. 98.
- Mss. 3783 sig. 22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm. 15, vol.32, 737-1804, doc. 257. Juan Antonio Pellicer demana l'opinió d'Azara dels dos volums del seu Quixot., 26/4/1799. Transcrit a l'apèndix documental núm.99.
- Mss. 3783 sig.22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm.15, vol.32 737-1804, doc.157. Carta del Comissaire de l'Académie de les Science Cossigny a Azara, 16/7/1799. Transcrita a l'apèndix documental núm.100.
- Mss. 3783 sig.22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm.15, vol.32 737-1804, doc.375. Juan Antonio Pellicer escriu a Azara el 22 de juliol de 1799. Transcrita a l'apèndix documental núm.101.

Mss. 3783 sig.22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm.15, vol.32 737-1804, doc.41. Carta del director de l'Observatoire Lalande a Azara, 18/8/1799. Transcrita a l'apèndix documental núm.102.

Mss. 3783 sig.22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm.15, vol.32 737-1804, doc.259. Carta de Joseph Goya y Muniain a Azara del 14/11/1798. Transcrita a l'apèndix documental núm.104.

Mss. 3783 sig.22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm.15, vol.32, 737-1804, doc.265. Carta de l'arquitecte Silvestre Pérez a Azara, 1/1/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm.106.

Mss. 3783 sig.22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm.15, vol.32 737-1804, doc.267. Carta de Pedro José Márquez a Azara des de València, 9/1/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm.107.

Mss. 3783 sig.22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm.15, vol.32 737-1804, doc.176. Ignasi Torres i Amat rep de Roma tres caixes de llibres, 4/7/1804. Transcripció a l'apèndix documental núm.137.

BN

Mss. 20089, carpeta 8, núm.41. Carta d'Azara a Bernardo Iriarte, 12/11/1799. Transcrita a l'apèndix documental núm.103.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.42. Carta d'Azara a Bernardo Iriarte, 22/11/1799. Transcrita a l'apèndix documental núm.105.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.120. Carta d'Azara a Bernardo Iriarte, 22/1/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm.108.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.26. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 1/3/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 109.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.32. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 22/3/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 110.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.60. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 23/7/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 111.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.61. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 29/7/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 112.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.62. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 2/8/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 113.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.65. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 9/8/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 114.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.67. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 16/8/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 115.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.68. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 20/8/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 116.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.69. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 23/8/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 117.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.70. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 27/8/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 118.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.73. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 6/9/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 119.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.74. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 10/9/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 120.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.77. Carta d'Azara a Fr.D.Joaquin de Madariaga, 4/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 121.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.78. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 6/9/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 122.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.4. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 11/10/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 123.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.5. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 18/10/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 124.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.13. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 15/11/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 125.

Mss. 20089, carpeta 8, núm.14. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 19/11/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 126.

- Mss. 20089, carpeta 8, núm.18. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 19/11/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 127.
- Mss. 20089, carpeta 8, núm.15. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 22/11/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 128.
- Mss. 20089, carpeta 8, núm.16. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 26/11/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 129.
- Mss. 20089, carpeta 8, núm.79. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 10/12/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 130.
- Mss. 20089, carpeta 8, núm.73. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 23/12/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 131.
- Mss. 20089, carpeta 8, núm.85. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 24/12/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 132.
- Mss. 20089, carpeta 8, núm.86. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 27/12/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 133.
- Mss. 20089, carpeta 8, núm.17. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 29/12/1800. Transcrita a l'apèndix documental núm. 134.
- Mss. 20089, carpeta 8, núm.93. Carta d'Azara a Bernardo de Iriarte, 6/1/1801. Transcrita a l'apèndix documental núm. 135.
- Mss. 20089/194 carpeta 11. *Retrato historico y Elogio funebre del Cavallero Dn. Josef Nicolas de Azara, por Fray Antonio Reyes, d.1806.*
- Mss.11034, 289 VB; i Mss. 4039, 1-125, *Reflexiones de D.José Nicolás de Azara sobre la beatificación de D. Juan de Palafox* (reflexions dirigides al Papa). (Jordán 1995, 32; Sánchez Espinosa (1994) 2000,17).

BN (Col.USOZ, U.829)

- Carta d'Azara a Manuel Roda, 16/10/1777. Carta no impresa en l'edició, manuscrita i doplegada en l'interior de l'edició (BN Usósz 1848 [Vegeu Azara (*Espíritu* 1768-80)]. Transcrita a l'apèndix documental núm.4.
- Llistat de Luis de Usósz manuscrit de tot allò suprimit en les cartes d'Azara a Roda des del 7/1/1768 al 28/12/1780, inclòs al darrera de l'edició (BN Usósz 1848 [Vegeu Azara (*Espíritu* 1768-80)]. Transcrit a l'apèndix documental núm.2.

VAT

- Ferraioli. III. 1916(int.6)/Misc.varie. Carta signada per N. N. Garzone de la Regia Stamperia de Parma dirigida a Azara, identificat com l'efemeridista de Mengs a Roma, datada a Parma el 8/3/1781. Transcrita a l'apèndix documental núm.10.