

L'ART A CATALUNYA A L'ÈPOCA DE CARLES III

Joan-Ramon Triadó

Liminar.

El primer problema que es planteja a l'analitzar l'època de Carles III és el de limitar el seu estudi, segons una o altra presa de posició. La sutilesa de Pierre Vilar (1), referida a la cultura en el seu aspecte més ampli, ens pot servir per definir el camp estret de l'arquitectura i les arts plàstiques. Així, hom ha de prendre partit, o si més no ha d'intentar una simbiosi, entre el que Vilar anomena el problema de la distinció entre *Cultura a Catalunya*, *cultura catalana* i *cultura de Catalunya*. És obvi que l'elecció del títol d'aquesta comunicació ja és en si mateix una presa de posició per part nostra. Com historiadors de l'art ens interessa tot el que es fa a Catalunya i, més encara, en un moment en el que la singularitat respecte a altres zones de producció peninsular i, àdhuc, europees és difícil d'esbrinar. Ja hem insistit en aquest tema (2) a l'afirmar que entenem per art català aquell que es fa a Catalunya, per la qual cosa no és problemàtic qualificar així l'art d'artistes foranis que s'instal·len a casa nostra, ja que el que defineix l'art d'una determinada zona de producció no és només l'artista, sinó la societat que el fa possible potenciant-lo, dirigint-lo i consumint-lo. Alhora, com més endavant veurem, parlar de colonitzacions artístiques i/o culturals creiem que és erroni i hom prefereix emprar els termes *influències* i *singularitats* a l'hora de fer l'anàlisi d'aquest art de l'època de Carles III.

Estat de la qüestió bibliogràfica i materials de treball.

L'art a Catalunya en temps de Carles III ha estat tractat de manera parcial i fragmentada. Aquesta fragmentació ve donada per les dades del regnat -1759/1788- que el fa partícep del darrer barroc i de les noves tendències il·lustrades. En el nostre llibre *L'Època del Barroc. 1600-1808*, (3) aquest període ocupa el final del capítol *L'Art sota la dominació centralista* i l'inici del titulat *1775-1808: els inicis del Neoclassicisme*.

- 1.- P. Vilar: "Procés històric i cultura catalana". Dintre de *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1982, pp. 9-51. Vid. Ricardo García Cárcel: "Cultura y mentalidades en la Cataluña del antiguo régimen". Actes del Primer congrés d'Història Moderna de Catalunya Barcelona, 1984, pp. 523-529.
- 2.- J.R. Triadó: "L'art català del segle XVII. Estat de la qüestió i problemes metodològics". D'Art. Barcelona, 1986, pp. 161-172. També, del mateix autor: "*L'art a l'època del Barroc: una proposta d'anàlisi interdisciplinària*". Actes de les Jornades sobre el Barroc Català (Girona, de 17 al 19 desembre 1987). En premsa.
- 3.- J.R. Triadó: *L'època del Barroc. 1600-1808*, Barcelona, 1984.

Sense voler ser exhaustius -els casos particulars aniran sortint a mesura que analitzem els aspectes conceptuals i ideològics- farem, primer, un breu repàs de la bibliografia general. En aquesta època veurem un redreçament arquitectònic i alhora urbanístic i viari que respondrà a un nou concepte ideològic, no mancat de pervivències tradicionals -llegiu barroques-. Aquestes tipologies han estat ben tractades, de manera general, per Manuel Arranz, en quant als arquitectes (4), i per Horacio Capel i el seu equip, en el camp del enginyers militars (5). La pintura ha estat objecte d'un estudi minuciós per part de Santiago Alcolea Gil (6) i l'escultura té, encara, com a referència de caire globalitzador a César Martinell (7). No podem oblidar l'estudi del gravat que té en Rosa María Subirana Rebull (8) una fonamental aportació. Gravat entès com element creador, difusor i documental. Aquest últim aspecte ens introdueix a un darrer tema, tractat de manera parcial, però que en el cas que ens ocupa està ja bastant analitzat (9). Ens referim a les manifestacions festives que tingueren en temps de Carles III una gran incidència. Recordem l'arribada d'aquest rei a Barcelona i la seva estada a la ciutat, des del 17 al 21 d'octubre del 1759.

Les manifestacions efímeres, en la doble vessant lúdica i funerària condueixen el discurs cap a la utilització dels diversos materials de treball. Àdhuc les *Relacions* que podem trobar a l'Institut Municipal d'Història de la Ciutat, a la Secció de Reserva de la Biblioteca de Catalunya, Biblioteca del Seminari, Biblioteca Pública i Universitària i Arxiu de la Corona d'Aragó, hom té en aquest moment un document de primera mà que no pot obviar: *El Calaix de Sastre* (10), escrit pel poble Rafael d'Amat i Cortada, baró de Maldà.

Pel que fa referència a l'arquitectura feta pels enginyers militars, l'Arxiu de Simancas és de consulta obligada. També hom ha de tenir en compte les Actes de la Junta de Comerç, així com la documentació de l'Acadèmia de San Fernando a Madrid, ambdues punt de referència en l'estudi de la plàstica catalana del moment, en la doble via de la singularitat i les dependències.

Ara bé, nosaltres que sempre hem defés un contacte directe amb l'obra d'art hem d'incidir en l'anomenada "labor de camp" que, sense oblidar el positivisme, intenti, a partir dels nous materials trobats, una contextualització del conjunt. Així, documentació, notícies i realitzacions es completaran en un discurs que hom creu que ha de ser crític. És obvi que no hem de menysprear l'art que es fa a Catalunya, però tampoc l'hem de sobrevalorar. El que si demanem a l'historiador de l'art i, per extensió, a qui estudia el fet cultural, és que faci l'anàlisi des de dins el període, deixant de banda perjudicis ideològics o estètics. Una època s'enten quan estem immersos en ella, amb l'avantatge, per nosaltres, que tenim la perspectiva del temps que apaivaga les passions i potencia la raó.

- 4.- Manuel Arranz. *Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII*. Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 1979 (tesi doctoral inèdita).
- 5.- Horacio Capel et al.: *Los ingenieros militares en España: Siglo XVIII: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona, 1983.
- 6.- Santiago Alcolea Gil: "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV (1959-1960) i (1961-1962), Barcelona, 1969.
- 7.- César Martinell: *Arquitectura y escultura barroques a Catalunya*. vol. III: *Barroc Acadèmic (1731-1810)*. "Monumentalia Cataloniae", vol. XII. Barcelona, 1963.
- 8.- Vegu Rosa María Subirana Rebull: *Pasqual Pere Moles (València, 1741 Barcelona, 1797)*. Biblioteca de Catalunya. Barcelona 1988.
- 9.- Aquest tema ha estat tractat a bastament per part d'historiadors i historiadores de l'art i ha estat tema central dels congressos "El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII" (Madrid, 1987) i de l'últim del C.E.H.A., celebrat a Múrcia (1988).
- 10.- Rafael Amat i Cortada, Baró de Maldà: *Calaix de Sastre*. Manuscrit iniciat l'any 1769, fins el 1816. Còpia moderna manuscrita a la biblioteca de l'Institut Municipal d'Història de la Ciutat. També, del mateix autor, *Miscelànea*, Ms. A-254, Institut Municipal d'Història de la Ciutat.

El problema de les definicions.

Un dels aspectes que més ens preocupa al fer referència a l'art català del darrer terç del segle XVIII és el de les definicions. Els llibres i articles no es posen d'acord en els termes a emprar per qualificar les manifestacions artístiques, d'aquest període i sovint trobem classificats de neoclàssics edificis més aviat acadèmics o si més no, classicistes. Així, barroc, rococó, acadèmic, classicista, neoclàssic, es barregen entre si, sense assolir el grau de comprensió mínima que seria exigible en un estudi rigorós.

Creiem que cal fugir de les generalitzacions i estudiar de manera individual cada una de les realitzacions. Només des de l'anàlisi particular podrem arribar a definir el desenvolupament artístic d'un període que representa la fi de la tradició barroca i el començament d'una reacció que portarà, de manera parcial, a un neoclassicisme incipient, alhora que diferenciat dels corrents teòrics i pràctics de la resta d'Europa. Hom diria que hi ha més una voluntat que unes formes neoclàssiques.

Cal iniciar el recorregut per l'arquitectura, ja que en ella trobem, de manera destacada, el major nombre de contradiccions. L'arquitectura religiosa es desenvoluparà entre un tradicionalisme d'arrel barroca i un academicisme deutor del classicisme iniciat ja en el període anterior pels enginyers militars. La importància de la portada, així com el tester mitilini, es palesen a la façana de la *Santa Cova* de Manresa, iniciada anys abans, alhora que la façana de l'*església de Sant Celoni* (1762), amb una decoració d'esgrafiats de clar accent barroc i l'interior del *Santuari de la Mare de Déu de la Gleba* (1759), d'un sentit teatral propi del barroc tardà, edevenint punt final de l'anomenat tradicionalisme, que ja havia estat trencat per l'enginyer Pedro Martín Cermeño a l'*església de Sant Miquel del Port* (1753), un dels pocs exemples deutors del classicisme barroc d'influència romanes. Són, però, l'*església de la Mercè* (1765-1775) i la *Seu Nova* de Lleida (1769-1781) els dos exemples que poden portar a polèmica. La *Mercè*, obra de Josep Mas i d'Ordal, autor que tornarem a trobar en realitzacions de caire civil, fou certament analitzada per Alexandre Cirici: "*La façana principal que dona a la placeta és l'únic exemplar barceloní de façana barroca de planta corbada. Pertanyal sever gust borrominesc de l'arquitecte Josep Mas i d'Ordal, tant injustament anomenat neoclàssic per molts tractadistes*" (11). Per contra, la *Seu Nova* de Lleida, projectada per Pedro Martín Cermeño i construïda per Josep Prat i Delorta, representa el punt final de l'*academicisme* que havia dominat el camp arquitectònic de la mà dels enginyers militars. La dominat el camp arquitectònic de la mà dels enginyers militars. La tipologia religiosa s'anirà esmerçant a casa nostra, però no volem oblidar, encara que és lleugerament posterior, l'*església de Vilallonga* (1794), obra de José Miguel de Toraya, seguidor de Ventura Rodríguez, únic exemple que s'endinça en l'esperit neoclàssic.

Serà, però, en els monuments funeraris de caràcter efímer on hom pot trobar millor una evolució estilística clara. Des del *Túmulo del comte de Perelada* (1756), dissenyat per Manuel Tramulles i conegut pel gravat d'Ignasi Valls, i el de la reina Amàlia, primera esposa de Carles III, projectat pels germans Tramulles, dibuixat per Carles Grau i gravat també per Ignasi Valls, obres ambdues d'un fort classicisme formal, arribarem un altre cop a una realització posterior com és el *Cadafal del comte de Laci* (1793), realitzat pel convent de Sant Agustí de Barcelona, plenament inserit en l'esperit i les formes neoclàssiques (12).

11.- Alexandre Cirici Pellicer: *Barcelona pam a pam*. Barcelona, ed. de 1979, p. 194.

12.- Projectat per Pere Pau Montaña i gravat per Pasqual Pere Moles. Vegeu Rosa Maria Subirana Rebull, *Op. Cit.*, núm. 136 del catàleg.

L'arquitectura civil és en ella mateixa objecte de major controvèrsia, degut a unes formes més sencilles i utilitàries, derivades de la tradició acadèmica d'arrel classicista. Obre la llista el palau de la *Virreina* (1772-1778), projectat per Manuel Amat i Junyent, que havia estat virrei del Perú. La façana podria llegir-se en clau classicista, mai neoclàssica, i àdhuc aquest caràcter auster va ser modificat per unes addicions escultòriques que li donen un caire a mig camí entre el rococó i l'esmentat classicisme. Els altres palaus (13) de la Rambla barcelonina -*el de la marquesa de Moja* (1774-1789) i *el del senyor March de Reus* (1775-1781), obra de Josep Mas d'Ordal i Joan Soler i Faneca, respectivament- segueixen unes pautes semblants, reforçant, però, el caràcter auster, per la qual cosa ens resistim a qualificar-los de neoclàssics. Com tampoc ho és *l'edifici de Llotja*, obra també de Joan Soler i Faneca, començat l'any 1774. Només cal fixar-nos en l'escala noble, d'una mobilitat barroca aliena a qualsevol proposta ideològica i formal del nou estil. Tanquem aquest apartat civil amb una de les obres més singulars del període, que ens ajuda a refermar el nostre discurs. Ens referim al *Col·legi de Cirurgia* de Barcelona (1762-1764), projectat per Ventura Rodríguez, autor mal classificat com a neoclàssic i que nosaltres preferim denominar acadèmica. Acabem, doncs, dient que l'arquitectura de l'època de Carles III serà eminentment acadèmica i classicista, no exempta de decoracions de caire barroc o rococó, segons l'obra sigui religiosa o civil.

Si bé, malgrat el que hem exposat, encara es podria discutir o entrar en el debat neoclassicisme/no neoclassicisme en el terreny arquitectònic, el que està fora de tot dubte és la seva exclusió en el camp de les arts plàstiques.

L'escultura seguirà dins un tradicionalisme d'arrel barroca, en tot el que fa referència a la retaulística i obra monumental, per altra banda tan lligades a l'arquitectura, malgrat aquestes manifestacions entraran en franca decadència, després de la seva culminació en el *retaula cambril de la Mare de Déu* (1747-1758) en el Santuari del Miracle, a Riner, obra de Carles Morató i Brugaroles. Una de les raons d'aquesta davallada s'explica per la circular de Carles III, de data 25 de Novembre del 1777, dirigida a tots els bisbes dels seus regnes, a fi d'aconseguir que en llurs diòcesis no es fessin més retaules de fusta pels greus perills d'incendi que aquells provocaven. Com escriu Alcolea, "aquestes ordres del rei produïren un cert efecte en els ambits catalans, com ens ho demostren alguns retaules destacats en el que el material ja no fou de fusta, sinó que hi foren emprats marbres i pedres de diferents colors, com és el cas del de la capella de la Universitat de Cervera (Segarra), del 1777-1784, o els dels Sants Martírs (1781), de la seu de Manresa, tots dos obra de Jaume Padró i Cots" (14). Tot i això, la fusta es seguí utilitzant, com ho demostra una obra tardana, veritable punt final del barroc, com és la *capella de la Mare de Déu dels Colls*, a Sant Llorenç de Morunys, obra de Josep Pujol. Però la pedra i el marbre s'introduïren amb força, com ho prova l'obra de l'acadèmic Carles Salas, a la *capella de Santa Tecla* de Tarragona (1777), de clar regust berninià, o el desaparegut *retaula-baldaquí barroc* (1772-1783), dissenyat per Deodat Casanovas i esculpit per Salvador Curri, per l'església de Santa Maria del Mar. Alhora, i ja en el estudi estilístic de les realitzacions, cal veure que el barroc exhuberant *retaula d'Albí* (1788), de Feliu de Sayas- o el barroc atemperat, de caire berninià -*retaula de la Seu Nova* de Lleida, de Joan Adam (1777-1783)-, juntament amb l'obra dels Real a Vic o del millor dels escultors de l'època, Lluís Bonifaç i Massó -autor entre d'altres del tristement destruït *cadirat baix de la Seu Nova* de Lleida, defugen de manera coherent qualsevol formulació no barroca, àdhuc classicista. Semblanment, la pintura no es farà ressò de noves propostes i seguirà un camí

13.- Vegeu Santiago Alcolea Gil: *El palau Moja*. Barcelona, 1987. També, M. Arranz i J. Fuguet: *El palau Mare*, Barcelona, 1987.

14.- Santiago Alcolea Gil: "Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art català del segle XVIII". *D'art*, núm. 10 (Universitat de Barcelona, maig del 1984), pp. 192-193.

ideològic i formalment barroc, no exempt de puntuals referències classicistes, paleses en els quadres de Francesc Tramulles per les *capelles de Sant Esteve i Sant Marc* (1763) de la Seu barcelonina, on són presents elements -clàssics obelics, temples- i runes. Cal recordar, però que aquests tipus de referència són usuals a les darreries del segle XVII, tant a l'escola romana, com napolitana i no per això, òbviament, les qualifiquem de neoclàssiques. Ahora, apareixeran els estudis acadèmics a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, el que farà que es produeixi un canvi estilístic que tindrà en Pasqual Pere Moles, el seu director, i en Pere Pau Montaña els seus màxims valedors, ahora que Manuel Tramulles ens farà una proposta de caire afrancesat en els seus dibuixos costumistes i Francesc Plà, el Vigatà derivarà vers unes composicions dinàmiques i expressives difícils de definir.

El gravat continuarà las línies marcades per la pintura i escultura en el seu aspecte de traducció com pel que es refereix a la resta. La Màscara Reial, segons disseny de Francesc Tramulles i gravats de J.A. de Fehrt i Pasqual Pere Moles, són clares referències a la festa barroca i algunes de les caplletres o culs de llàntia són deutores del gust rococó.

No voldríem acabar aquesta primera reflexió, sense parlar de l'aspecte global de la decoració que incideix, tant a l'exterior com a l'interior dels edificis. Ja esmentada la decoració escultòrica de la Virreina, cal incidir en les decoracions d'una obra com la sala d'antomia del Col·legi de Cirurgia amb gelosies i mobles de perfils barrocs, així com els grans programes pictòrics dedicats a Carles III, a la Casa Bofarull de Reus, obra de Pere Pau Montaña, més proper a solucions venecianes a lo Tiepolo, amb "trompe l'oeil" acusat i il·lusionisme plenament barroc.

L'art i el pensament il·lustrat.

Tema controvertit en l'estudi de l'art català d'aquest moment és el paper del pensament il·lustrat en la gènesi i ulterior realització de l'obra d'art. Hom creu que no es pot caure en l'error d'una valoració unívoca que faci dels il·lustrats mecenes altruistes, sense cap desviació egoista. Pensem que el mecenatge és una autoafirmació a la qual es treu partit o és una inversió que, a curt o llarg termini, produeix benefici.

Un any abans de l'arribada a Espanya de Carles III, hi ha un intent de fundar, com alternativa als gremis i col·legis, una Acadèmia de Belles Arts amb uns estatuts encaminats a la *perfecció artística*, semblantment al fet a Madrid a l'Acadèmia de San Fernando. L'abast del projecte és palès pel seu caràcter interdisciplinari i pel nom dels seus promotors. Obre la llista Francesc Tramulles, *pintor académico de la Real Academia de San Fernando y director de pintura de la de Barcelona* i el segueixen Manuel Tramulles "*pintor*"; Carles Grau, "*escultor*"; Ignasi Valls, "*escultor de plata y gravador*"; Josep Martí y Amat, "*maestro mayor de las obras reales de arquitectura civil de esta plaza*"; Ramon Esplugas "*arquitecto*"; Josep Sala "*pintor*"; Josep Martorell, "*escultor de plata*"; i els pintors Ignasi Parera, Josep Arolas, Pere Llopis, Bonaventura Miranguelo, Pere Bofill i Francesc Xuriach, "*todos los vecinos de dicha ciudad de Barcelona, impedidos del zelo del bien publico y ornato de la Republica que del conocimiento y destreza en las tres nobles artes se espera resultar (...)*" (15).

Cinc anys després, diversos professors d'art varen sol·licitar a Carles III la instal·lació d'una Acadèmia de Nobles Arts a Barcelona i semblantment a les darreries del 1771, el comte de Ricla, a les hores capità general, manifestà als regidors barcelonins els seus desigs de patrocinar la creació d'una Acadèmia de les Tres Noble Arts, per la qual tenia quasi concedida dotació, però li mancava local.

15.- A.H.P.B., Jacinto Boramon, Manual 1758, fol. 157, segons S. Alcolea "La pintura a Barcelona...", pp. 246-248.

Tots aquests tempteigs desembocaran, l'any 1775, en la creació a Barcelona de l'Escola Gratuïta de Dibuix de la Junta de Comerç.

Quines foren les raons perquè la Junta financiés el projecte? Una lectura precipitada pot donar a entendre que la necessitat de formar bons dibuixants per la creació de models d'indianes, però creiem que la raó cal buscar-la també en un desig de promoure les Belles Arts i un cert afany proteccionista vers els artistes de casa nostra. Coincidim amb Rosa María Subirana Rebull (16) quan escriu "*Generalment, hom afirma que l'ahnel de promoció industrial fou l'únic motiu que impulsà la formació de l'Escola Gratuït de Dibuix i que la preocupació pels propòsits artístics fou posterior. Pensem que queda prou clar que ambdós objectius van estretament relacionats des d'un primer moment*". Aquests objectius queden palesos en el primer article dels estatuts que per si sols venen a refermar el que hem afirmat: "*Como el fin, que se ha propuesto la R(ea)l Junta Particular de Comercio, y consultado de el Prin(cipa)do de Cataluña en la Ereccion de la Escuela gratuita de Diseño en la Ciudad de Barcelona, sea el dar buenos conocimientos sobre Manufacturas, y Artefactos a toda classe de Gentes, el 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 con acierto los talentos, se multipliquen, i aclaren las ideas, se acostumbren a preferir las formas sencillas, y naturales a las extravagantes, y compuestas, y finalmente el adelantamiento de las Artes, Fabricas y Oficios mecanicos; ha acordado no limitar el numero de los individuos de dicha Escuela, ni fixarlo a cierto genero de Gentes, para que así logrando su intento sea de mayor utilidad al Publico...*" (17).

Aquesta línia d'actuació la tornarem a veure a l'anàlitzar el paper de la Junta de Comerç en la edició de les "Memorias Históricas" i el "Libro del Consulado" d'Antoni de Capmany. Els dos primers volums de les "Memorias Historicas" porten data del 1779 i foren dedicats a Carles III. Cal destacar l'acurada edició d'aquests volums i la seva il·lustració, amb gravats de Pasqual Pere Moles -exempció feta de l'escut d'Armes Reials, obert per Fernando Selma-, segons dissenys de José Camarón, Pere Pau Montaña, Antonio Carnicero i el mateix Moles. Tornem a coincidir en la valoració que fa Rosa María Subirana Rebull "(...) *queremos remarcar que con la edición de las "Memorias Historicas" (...) la Real Junta Particular de Comercio y Consulado de Cataluña reflejó, una vez más, su mentalidad ilustrada, el financiar y promocionar -sin ningún afán de lucro- unos estudios de alto nivel que ayudarían a mejorar la opinión que sobre nuestros valores intelectuales tenían en el resto de Europa*" (18).

Fora de l'actuació de la Junta de Comerç, cal citar el paper de l'Església. L'adscripció il·lustrada d'un gran nombre de bisbes fou determinant pel canvi estilístic introduït en aquest període. Així, el bisbe de Girona, Tomàs de Lorenzana, fou un gran adepte a l'academicisme impulsat per Ventura Rodríguez, cosa que és palesa a la *capella de Sant Narcís*, afegida entre els anys 1782-1792 a la col·legiata de Sant Feliu de Girona, amb una traça d'elipses intersecants, que centralitza la planta. Són dos, però, els bisbes que més varen influir en l'esmentat canvi. Ens referim al de Solsona, Rafael Lasala, i al de Barcelona, Gabino Valladares. Al primer, es deu el palau episcopal de Solsona (1776-1792) i al segon, l'acabament de tractadistes de neoclàssics.

16.- Rosa María Subirana Rebull: "Pasqual Pere Moles, gravador, primer director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona". *D'Art*, núm. 12 (Barcelona, 1986), pàg. 175.

17.- Recollit per Rosa María Subirana Rebull, *Ibidem*, pàg. 175.

18.- Rosa María 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). *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte* Murcia, (11 al 14 de Octubre de 1988).

Si afegim, també, el de Tarragona, sembla evident que la decidida inclinació estilística dels esmentats prelats degué influir en les realitzacions fetes a les esglésies i parròquies de les seves diòcesis. Creiem que un repàs d'aquest període es força esclaridor de voluntats elitistes -bisbes i prohoms il·lustrats- que imposaren un canvi d'orientació artística pel damunt del gust del poble. Hom diria que, de manera institucionalitzada, el gust d'uns pocs s'imposà al d'una gran majoria, alhora que començà una justificació del canvi, que defensaren els escriptors i tractadistes de l'època, que insistentment atacaren l'estil barroc. La lectura del "*Viaje de España*" (1772-1774) d'Antonio Ponz, a més dels materials insubstituïbles que recull, mostra un menyspreu sistemàtic per les realitzacions barroques.

Autonomia i/o dependència.

No hi ha res més pernicios per l'art que l'autarquia cultural, raó per la qual creiem que el nostre anàlisi referent als invariants i dependències forànics no pot obviar l'incidència que en el camp de les arts tingué l'establiment a Barcelona de la Cort de l'Arxiduc Carles, així com la creació l'any 1752 de l'Acadèmia de San Fernando a Madrid. Ambdós fets són anteriors a l'època de Carles III, però significaren un redreçament artístic català en la doble vessant de l'obra i l'artista.

Òbviament, rebutjem una lectura per nosaltres errònia sobre el paper de Catalunya en el supòsit de la victòria de Carles III d'Austria damunt el borbó Felip V. Hom creu que els resultats haguessin estat semblants, si més no en el que fa referència a les arts, ja que els models d'influència internacionals tenien com a punt de referència França i Itàlia. I si l'arquitectura hagués rebut un impuls en l'hipotètica, encara que improbable, elecció de Barcelona com a seu de la cort, la plàstica encara hagués tingut una major colonització cultural que hagués portat potenciació de l'art autòcton. Hom creu -la Cort de Madrid és un bon exemple- que l'arribada d'artistes foranis hagués apaivagat el resurgiment pictòric català, ja que una cosa ben diversa és el que hom classifica d'influències i models, que el que comporta tota colonització cultural. La primera fa seus els nous plantejaments, donant-li una dimensió pròpia; els segons fan innecessàries les aportacions locals, que esdevenen art mimètic i de consum popular. Hem defensat arreu l'alt nivell de la plàstica catalana amb noms com Francesc Tramulles, Pasqual Pere Moles, Carles Salas, Lluís Bonifaç i Massó, ... autors d'un cert autonomisme però, alhora, relacionats amb els cercles artístics nacionals i internacionals. Aquesta relació és avui encara un tema poc estudiat, com és el cas de Francesc Tramulles, que es formà amb Viladomat i amplià els seus estudis a Madrid, entre 1746-1747, on només el contacte amb els pintors reials i la visió de les obres del Segle d'Or, degueren ser suficients per un home frisós d'un art català internacional i del qual ja tenia notícia a través de les sàvies explicacions d'un Viladomat, que havia gaudit, efímerament, de la cort de l'Arxiduc. Però, una més que probable estada a l'Acadèmica francesa de París acabà per donar-li la força i la categoria que les seves obres trasllueixen i que de no estar-ne assabentats hauríem de deduir. Alhora, Pasqual Pere Moles, format a París amb Nicolas-Gabriel Dupuis i Charles-Nicolas Cochin, gràcies a una beca de la Junta de Comerç, des de l'any 1766 al 1774, introduirà l'ensenyament del gravat a Catalunya a través de l'Escola Gratuïta de Dibuix, donat-se en ella la paradoxa que després de treballar pels cercles il·lustrats francesos o espanyols a França, a la seva arribada a Barcelona, la seva tasca es reudirà considerablement degut al seu càrrec de director de l'Escola. Altres artistes, com els escultors Carles Salas (1760) i Lluís Bonifaç i Massó (1763), l'arquitecte Josep Prat (1774) i l'crudit i artista Joan Pau Canals (1760) foren anomenats Acadèmics de Mèrit de San Fernando, fet que té un doble valor: el saber-se capacitats de manera raonada per la pràctica de l'art, com els artistes de cort i alhora el sentir-se reconeguts com a nobles. Això últim trencà definitivament el paper preponderant dels gremis i col·legis, ja que aquesta titulació comportava la concessió del privilegi de noblesa personal amb immunitats,

prerrogatives i exempcions, dret a portar espasa i d'exercir lliurament el seu art, sense pertanyer a cap gremi; és més, es prohibia taxativament de ser membre d'un gremi sota pena de perdre totes i cadascuna de les prerrogatives abans esmentades. Més tard, àdhuc el Col·legi de Pintors, després d'un estira-i-arronsa, desapareixerà arran d'una Reial Ordre de Carles III de data del 21 de febrer del 1786, ben a prop del centenari de la seva fundació en temps de Carles II.

Es així com Catalunya surt del seu aïllament, per inscriure-se en una àmplia panoràmica no exempta de relacions internacionals, àdhuc les nacionals, que tindran a les darreries de segle el seu punt més àlgid, degut a les beques que la Junta de Comerç concedirà als seus alumnes, primer per anar a ampliar estudis a Madrid i quelcom més tard a Roma.

No podem oblidar la tasca dels enginyers militars, una de les més profitoses en el camp de les obres públiques i deutora de la política de Carles III. En aquest període agafà gran embranzida la política de xarxa viària i de regadiu empresa pels borbons. La raó d'aquest fet cal buscar-la en un intent d'aproximació de la cort a les províncies, que les feia més vulnerables, per properes en el temps, al poder reial, alhora que més sotmeses, malgrat que realment les millores de tot ordre en l'aspecte de camins i ponts fou notable. Els exemples són múltiples, però referits a Catalunya cal fer esment de la carretera a Aragó, amb notables ponts i viaductes, ideada per Pròsper de Verboom, revisada el 1761 per Pedro Martín Cermeño i dirigida per Joan Escofet. Destaca el pont de Molins de Rei (1765-1769), que malauradament les riuades de l'any 1971 s'emportaren per sempre; la carretera de Barcelona a Madrid, dirigida per Soler i Faneca, autor també del pont de Tremp sobre el riu Noguera; i la carretera i el pont sobre el riu Llobregat, segons disseny de Carles Saliquet i obra a partir del 1764, per la companyia de Carles Torrents.

Per últim i en aquest breu repàs de dependències, influències i imposicions, no podem obviar els projectes urbanístics d'aquest moment, la majoria d'ells dependents del poder central, ja sigui directament o a través dels seus representants.

A poc a poc Barcelona anirà perdent el seu caràcter militar i encara que el poder estarà en mans dels capitans generals, el comte de Ricla (1767-1772) n'és un bon exemple, el renaixement econòmic incidirà de mica en mica en l'estructura urbana. Un plànol de la ciutat datable entre 1765 i 1775 ens mostra una ciutat equilibrada, amb una zona d'àmplia densitat edificable dins la Barcelona vella, que no oblidava, però, les zones enjardinades al voltant de la ciutadella i la zona nord-oest de la ciutat fora murs. A la Barcelona nova es revaloritzen els horts del Raval i els propers de Sant Bertran. Es construeix, l'any 1768, un jardí botànic, obra de Juan Martín Cermeño, per al Col·legi de Cirurgia, entre el convent de Valldonzella i l'Hort dels Cecs al peu de les muralles i molt aprop del portal de Sant Antoni, i la Rambla comença a agafar un cert caràcter de bulevard a la manera francesa. La remodelació del port de Barcelona, amb la construcció de defenses contra temporals, obra de Joan Soler i Faneca, tanca la llista de les grans construccions urbanístiques barcelonines. No seria just, però, oblidar el marquès de la Mina, capità general de Catalunya, un dels màxims impulsors de les obres públiques. El panegíric que li féu el baró de Maldà en el seu *Celaix de Sastre*, amb motiu de la seva mort el 25 de gener de l'any 1767, és prou esclaridor. Diu així: "*Las memorias que deixa en aquesta ciutat de Barcelona durant son mando foren los camins de defora en lo circuit de Barcelona; los fanals de la ciutat en tots los carrers, y Plasas en las nits de Hivern (concretament l'any 1758); los magatzems sota la muralla de mar; Paseig de la riba empedrat tot. Los ponts nous de pedra ab pilastras de pedra, y barandillas de ferro antes de fusta...*".

Igualment important és la notícia que l'esmentat baró de Maldà recull del dia 20 de desembre del 1769. En aquesta data "*quedan posades casi per tots los carrers de la ciutat de Barcelona, y sos contorns, las rajores de Valencia, y inscripciones blavas de xifras, que explican lo número de las casas, divisió de sos quartels, Islas, y noms de cada Iglesia, y carrers, per la mayor claretad dels moradors y Forasters*". Òbviament, per la data sembla que fou idea del marquès de la Mina

la realització d'aquestes millores, malgrat es realitzés en temps del nou capità general, comte de Ricla (1767-1772).

La ciutat moderna queda definida per l'aparició a partir del 1772 de mercats estables -Born i Pla de la Boquerie amb la finalitat de prohibir la venda ambulat.

La remodelació de les ciutats fou una pràctica comuna del moment i raons econòmiques han de ser esgrimides per explicar aquest nou redreçament català. La costa torna a agafar embranzida per raó del comerç marítim. Així Tarragona és una de les ciutats amb millores més palpables. Paral·lelament a la remodelació de la Rambla barcelonina, la de Sant Carles fou objecte de marcada atenció urbanística i decorativa. L'arquitecte Josep Prat fou l'encarregat de la realització d'una sèrie d'edificis de caràcter unitari que serviren per embellir el passeig. Però la dinàmica constructiva tarragonina tindrà el seu desenvolupament al darrer quart del segle XVIII.

Cas curiosos en contraposició a la febre defensiva barcelonina fou el de Vic, que ben aviat urbanitzà el passeig de la muralla i s'estengué als raval. Exemple il·lustratiu fou la desaparició dels portals de les muralles. L'any 1772 començà per portal de Manlleu i continuà l'any 1775 amb el de Santa Eulàlia.

Quedaria incomplet aquest apartat si no citéssim la realització de plans urbanístics de caràcter general com les poblacions noves de protecció reial, com Sant Carles de la Ràpita, o d'iniciativa particular, com Almacelles (1774-1779), obra de Josep Mas d'Ordal (+ 1808), que constava de quaranta vivendes, a més d'església i d'una residència senyorial, alhora que les construccions de caire militar fetes fora de Barcelona.

A Barcelona, un dels projectes urbanístics més reeixits fou el de la Rambla. El comte de Ricla, l'any 1768, Felip de Cabanes, entre els anys 1773-1778, i el comte de l'Asalto, entre 1778 i 1789, foren els seus principals promotors. El primer projecte és de l'any 1772, i es deu a la iniciativa del comte de Ricla i de l'intendent Castaños, malgrat la seva realització s'ajornarà. Manuel Arranz i Joan Fuguet ens expliquen la labor de gestació del nou passeig, recollint una Reial Ordre del 1775 que regulava la urbanització de la Rambla (19), i que a continuació transcrivim: "*El frontispicio de todos los edificios ha de arreglarse a la linea proyectada (...) los frentes de los edificios en la parte que dan a la Rambla, deberán todos tener ochenta y seis palmos y no mas de elevación en su remate, y en una y otra cara de las dos esquinas desde el plan terreno hasta el primer piso ha de haver veinte y dos palmos, y los primeros pisos de las demas casas intermedias deberan arreglarse y correr en un llano y visual de un extremo a otro. De modo que todas (las casas) en los balcones de su primer piso demuestren estar con igualdad...*"

A la vegada es crea un *boulevard* a la manera francesa, amb pollancrecs alineats, que feien un eix rectilini des de Betlem a les Drassanes. Però la imatge i consecució urbanística no era acabada o el seu aspecte no era gaire reeixit, ja que els viatgers de l'època no en parlen fins a arribar a Ponz, qui l'any 1786, en el seu *Viaje de España* escriu, referint-se a Barcelona: "*No faltan paseos arbolados en las inmediaciones de esta ciudad, pero son en muy corto número para lo que podia ser. Desde el año 1780 se han plantado algunos arboles en la Rambla...*" (20).

La urbanització de la Barcelona nova, zona amb menys densitat de població, encara amb molts horts, es comença l'any 1787 amb el pla de parcel·lació del Raval al carrer de la riera Alta que segons Salvador Tarragó (21), juntament amb el de José Antonio Camps y Cía. de l'any 1771, "*són les dues formulacions privades més importants d'urbanització dintre muralles (...) l'avarícia del propietari barceloní és obvia en aquesta proposta que només deixava uns carrers*

19.- M. Arranz i J. Fuguet: *El palau Marc*. Barcelona, 1987. p. 69.

20.- Antonio Ponz: *Viaje de España*. Tom XIV "Cataluña". Madrid 1786, pàg. 91. Vegeu també el Baró de Maldà, que en el seu *Calaix de Sastre* ens dóna successives notícies sobre la urbanització de les Rambles i el plantat i l'arbratge.

21.- S. Tarragó: *Atlas de Barcelona*. Barcelona, 1982, pàg. 257.

de 4,50 m. i una placeta de 15 x 11 m. (...) l'estretor del sentir de propietat a casa nostra (...) donarà lloc a la urbanització més congestionada d'Europa al segle XIX".

En temps del comte de l'Asalto (1778-1789), s'urbanitzà, partint de la Rambla, el Carrer Nou, únic traçat en línia recta defugint les sinuositats comunes dels altres carrers. És, doncs, mínima la racionalització del Raval, i l'aspecte actual és bona prova d'un urbanisme especulatiu en mans de la burgesia del moment.

Una proposta d'anàlisi interdisciplinar.

La nostra proposta es planteja l'anàlisi de l'obra d'art dins un marc cultural ampli, fet que fa indispensable la col.laboració entre les distintes disciplines que s'integren en el seu estudi. L'història de la cultura, de les mentalitats i del pensament com anàlisi de conjunt ha estat feta fonamentalment per historiadors. Aquest fet ha comportat que la literatura, l'art, la filosofia.. esdevinguessin subsidiaris i es consideressin com meres connotacions indispensables. Creiem que una veritable història de la cultura no es només tasca d'un historiador més o menys informat en els diversos camps, sinó que és una feina d'equip. Seria prolixia l'enumeració de fets que ens porten a plantejar aquest desig i no és la nostra intenció confeccionar un memorial d'errades o de vulgaritzacions fetes per historiadors al referir-se a realitzacions artístiques. Hom les veu comprensibles, ja que l'home universal més que "rara avis" esdevé un impossible davant l'allau d'informació cada cop més inabastable. Això fa que, avui, l'especialització en una determinada àrea de coneixement sigui el més fructífer, sempre que es vegi com a part integrant d'una visió panoràmica àmplia que no obliidi que l'explicació d'un determinat moment històric-cultural serà la suma ponderada dels diversos anàlisis puntuals. Així doncs, la història de l'art s'incorpora a l'història de la cultura, que ara per ara ha estat poc conreada a casa nostra, pel fet que els especialistes en les diverses àrees de coneixement han cregut més oportú crear uns petits "regnes de taifes" superespecialitzats i a voltes s'han vist els intents foranis com discursos banals i poc científics.