

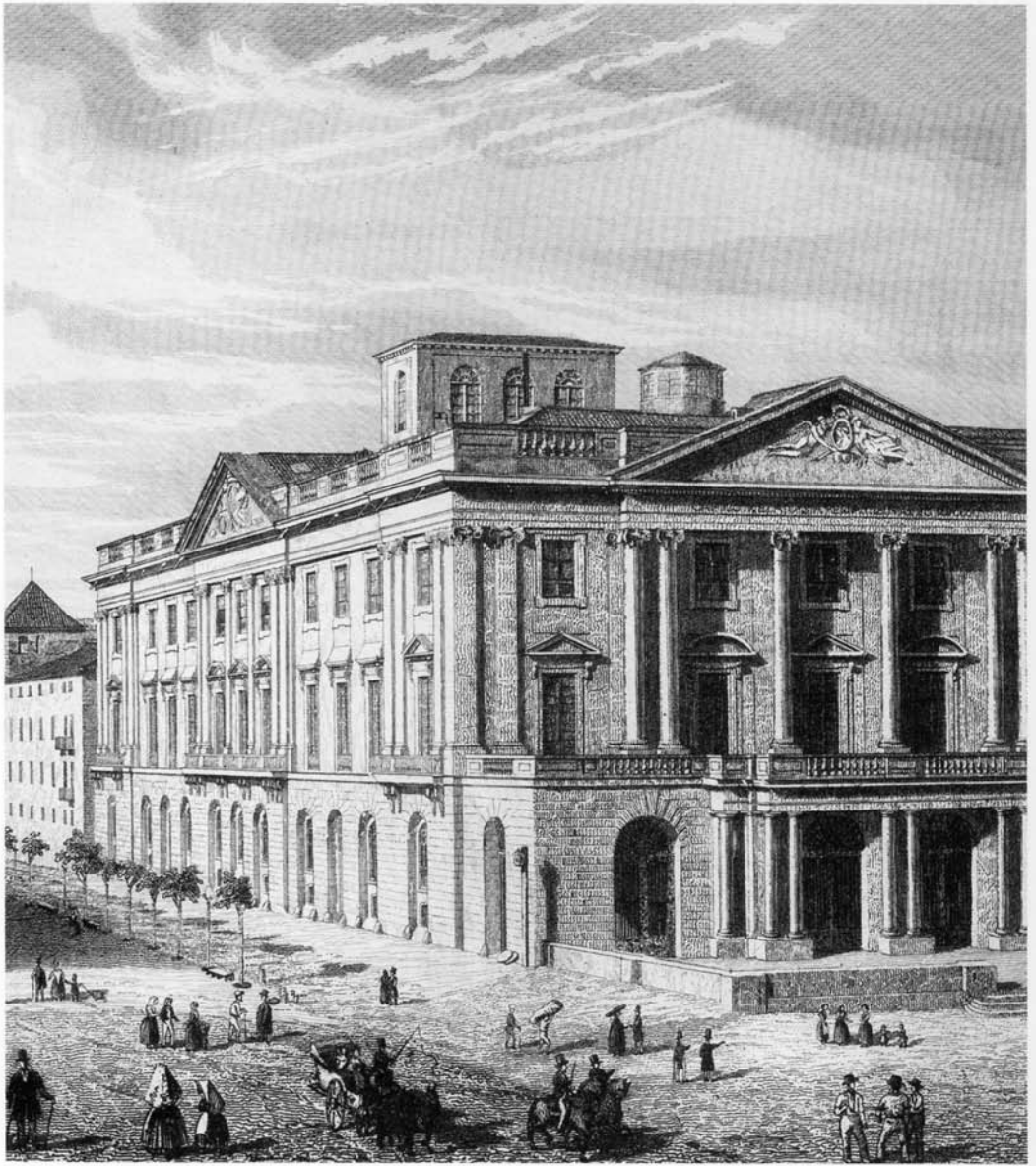
## En el decurs del Discurs.

Una aproximació a la història del  
pensament estètic a l'Acadèmia  
de Belles Arts (1856-1904).

Discurs d'ingrés de l'acadèmica electa  
Il·lma. Sra. Dra. Mireia Freixa i Serra,  
llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el  
20 de febrer del 2008. Discurs de con-  
testa de l'acadèmica numerària Il·lma.  
Sra. Dra. Pilar Vélez. Barcelona, 2007



En el decurs del Discurs.  
Una aproximació a la història del  
pensament estètic a l'Acadèmia  
de Belles Arts (1856-1904)



*L'edifici de la Llotja, seu de l'Acadèmia de Belles Arts, i el convent de Sant Sebastià al fons. Fragment d'un gravat d'Antoni Roca, a partir d'un daguerreotip, que ilustra l'obra de Francesc Pi i Margall, España. Obra Pintoresca, Barcelona, 1842.*

REIAL ACADEMIA CATALANA  
DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

En el decurs del Discurs.  
Una aproximació a la història del  
pensament estètic a l'Acadèmia  
de Belles Arts (1856-1904)

Discurs d'ingrés de l'acadèmica electa  
Il·lma. Sra. Dra. Mireia Freixa i Serra,  
llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el  
20 de febrer del 2008. Discurs de con-  
testa de l'acadèmica numerària Il·lma.  
Sra. Dra. Pilar Vélez. Barcelona, 2007





A Joan Ramon Barbany, per tot.

Disseny: Enric Satué  
Maquetació: Víctor Oliva. Disseny gràfic, S.L.  
Impressió: Arts Gràfiques Alpres, S.L.

© Mireia Freixa i Serra  
© Pilar Vélez  
Dipòsit legal: B-4.783-2008

EXCEL·LENTÍSSIM SENYOR PRESIDENT,  
IL·LUSTRÍSSIMES SENYORES ACADÈMIQUES,  
IL·LUSTRÍSSIMS SENYORS ACADÈMICS,  
SENYORES I SENYORS,

És per a mi un gran honor ocupar aquesta estrada davant de tots vostès, il·lustríssims senyores i senyors acadèmics, i davant també de tota la meua família, el meu marit, fills i néts, els meus pares i germans, i també d'amics de molts anys, de companys i alumnes que m'han volgut acompanyar en aquest acte solemne d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, entitat dues vegades centenària i, com a conseqüència, plena d'història, fet molt emocionant des de la meua professió d'historiadora de l'art.<sup>1</sup> I he de confessar que malgrat que porto molts anys dedicada a la docència no puc amagar un cert neguit en parlar davant d'aquesta audiència, a la vista també dels retrats dels qui n'han estat membres: Damià Campeny en el seu taller i amb uniforme acadèmic pintat per Vicent Rodes, Claudi Lorenzale d'Antoni Caba o tots els antics intendants de la Junta de Comerç.<sup>2</sup> En qualsevol cas, els asseguro que no ho faré seguint la retòrica pròpia dels discursos del segle XIX que he llegit i treballat per preparar aquesta dissertació d'ingrés. En un llenguatge molt més planer vull analitzar com han evolucionat les idees a la nostra Acadèmia des de la seva constitució com a tal, el 1850, fins als primers anys

del segle XX, a través dels discursos que els acadèmics que ens han precedit van adreçar des d'aquesta mateixa tribuna.

Ocuparé la plaça que havia estat de l'Il·lustríssim Sr. Dr. Frederic Udina i Martorell, que va passar a supernumerari el 15 de novembre del 2006 i que, seguint també la tradició, vull recordar en aquest acte. Té per a mi molt de record personal aquest fet. Vaig conèixer el Dr. Udina en els anys de la meua adolescència a través de l'amistat que unia les nostres famílies. Recordo la visita que vam fer als fons de l'Arxiu de la Corona d'Aragó i també les corregudes per les escales de la Torre del Rei Martí i pels teulats del Palau del Lloctinent per escapar-nos a la torreta des d'on es veien les finestres de l'Arxiu Mas –que després vaig poder identificar com el taller d'Alexandre de Riquer–. Més tard, amb els seus fills, vam fer els índexs –a 10 cèntims de pesseta l'entrada– del llibre *Barcelona vint segles d'història*, obra que havia redactat amb el Dr. Josep M. Garrut, també acadèmic d'aquesta institució. Frederic Udina i Martorell, doctor en Filosofia i Lletres, era membre del Cuerpo de Archivos y Bibliotecas del Estado i va estar adscrit al l'Arxiu de la Corona d'Aragó, on va ocupar els càrrecs de sotsdirector (1948-1961) i de director (1961-1982). Va ser també director del Museu d'Història de la Ciutat (1959-1979). Havia concursat al cos de catedràtics d'Universitat i obtingué una càtedra a la Universitat de Valladolid que no va arribar a ocupar, ja que va optar per restar al servei de l'arxiu i del museu. Però va reprendre la tasca docent a la Universitat Autònoma de Barcelona, a la qual va estar lligat des de la seva fundació fins la data de la seva jubilació, el 1987.

La seva recerca s'ha centrat en la història de l'Edat Mitjana a Catalunya i la seva bibliografia és prou coneguda, ja que es troba recollida en tots els repertoris d'història medieval –150 registres recollits en el Catàleg Collectiu de les Universitats de Catalunya– i que, per qüestions òbvies d'espai, no puc entrar a detallar. Només vull recordar que va participar en tot tipus de empreses historiogràfiques, des de llibres col·lectius que han estat fonamentals per a l'estudi de la nostra història, fins a la seva participació en el primer volum de la *Catalunya Romànica* (1994), i a la intervenció en congressos nacionals i internacionals, o la col·laboració en revistes fonamentals amb vista a l'estudi de l'art

medieval, com ara els *Cabiers de Civilisation Médiévale* o la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Només voldria citar entre la seva bibliografia, perquè sintetitzen molt bé el seu caràcter d'investigador, el recull de treballs *Articles selectes (1944-1997)*, de l'any 2000, i *Textos clàssics para la historia de Barcelona*, recurs electrònic del mateix any.<sup>3</sup>

El Dr. Udina Martorell va ser elegit membre de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi el 17 de març del 1976 i va ingressar-hi el 30 d'octubre del 1980 amb el discurs *Cinquanta llargs anys d'arqueologia barcelonina a través de l'actuació municipal* que va ser contestat pel Dr. Joan Bassegoda Nonell. El seu pas per l'Acadèmia no va ser anodí, per tal com va ser director del *Butlletí*, secretari general entre el 1984 i el 1994 i tresorer entre els anys 1993 i 1997.

El discurs és un gènere literari que va assolir una gran fortuna a Europa des de l'època de la Il·lustració. Té unes característiques formals específiques. És curt, no més de 30 o 40 pàgines, escrit sempre en primera persona i –aquesta és potser la idea fonamental– adreçat a un públic molt concret, en el nostre cas els alumnes i el claustre de professors de l'acadèmia. El diccionari defineix el concepte com “allò que hom diu d'una manera seguida, especialment allò que dit o llegit en públic, tracta d'un assumpte amb cert mètode i certa extensió”.<sup>4</sup> Com a tipologia literària a les acadèmies d'art es generalitza al segle XVIII dins d'actes públics de lliurament de premis, els *discorsi* de l'Accademia Romana di San Luca, les *conferències* a l'Académie Royale, els *discourses* a la Royal Academy o les *oraciones*, segons el lèxic de l'Academia de San Carlos de València.

El discurs, tot i la seva qualitat de document escrit, no perd el valor de la paraula “parlada”, i disculpin la redundància perquè el discurs, des de l'època clàssica fins al segle XIX, estava estrictament reglamentat per les normes estrictes de la retòrica, l'*intellectio* –o l'orientació prèvia–, la *dispositio* –o l'estructura de l'exposició–, que són fases pretextuals; després vindrien l'*exordio*

—captar l'atenció del públic—, la narració dels fets —la *confirmatio*— o crítica —i, finalment—, l'*actio* —la transmissió vocal—. Una sèrie de condicions retòriques que coneixien molt bé els oradors i que eren també esperades pel públic. Al llarg dels textos que he analitzat, però, veiem com evoluciona aquest concepte de discurs. Manuel Milà i Fontanals, per exemple, qui coneixia perfectament les normes de la retòrica,<sup>5</sup> les seguia amb fidelitat, i aquestes ja són abandonades a la fi de segle. D'altra banda, les característiques formals i estilístiques del discurs converteixen aquest gènere literari en documents de gran contingut programàtic, trameten un missatge concís fent-hi ús de tots els recursos de l'oratorïa, fins i tot, corrent el risc d'esquematzar en excés els continguts teòrics. Salvant les distàncies de temps i de format literari, presenta unes característiques similars a les que podem trobar en els manifestos artístics del segle XX.<sup>6</sup>

Entre els discursos que han estat fonamentals per a la història de l'art i de l'arquitectura no podem deixar de citar el que va pronunciar Pietro Bellori a l'Accademia Romana di San Luca<sup>7</sup> el tercer diumenge de maig del 1664, intitulat *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architectto*,<sup>8</sup> que ha estat bàsic en la definició del pensament del classicisme al Seicento i en tota la teoria artística posterior. Perquè van ser els models de les altres acadèmies europees cal citar-ne els dictats des del 1667 a l'Académie Royale de peinture et sculpture.<sup>9</sup> I tampoc no voldria deixar d'enumerar els de Sir Joshua Reynolds a la Royal Academy of Arts de Londres. El gran pintor es reservava com a director de l'Acadèmia el dret de dirigir la paraula al públic, i al llarg d'aquests parlaments, llegits entre els anys 1769 i 1790, es va anar definint la teoria estètica que va moure l'art britànic als darrers anys del segle XVIII. Van ser editats, primer com a opuscles, i tot seguit en forma de llibre, el 1797,<sup>10</sup> la qual cosa significa que el que havia nascut com una senzilla prèdica s'havia convertit en un document teòric imprescindible.

Més a prop nostre, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrava *Juntas públicas* tot coincidint amb la distribució de premis, obertes al públic i presidides per les autoritats —podia ser-hi el mateix rei— des de la proclamació dels estatuts del 1757. En el curs de l'acte, s'hi pronunciaven discurs-

sos que s'editaven i es posaven a la venda.<sup>11</sup> L'any 1864 es va fer obligatori redactar una dissertació d'ingrés, i es van començar a publicar d'una manera regular des del 1872.<sup>12</sup> Per la seva banda, l'acadèmia de San Carlos de València, el nostre precedent més directe, va iniciar les seves Juntas Pùblicas el 18 d'agost del 1773 amb la lectura d'un discurs adreçat, en aquest cas, als estudiants premiats.<sup>13</sup>

A l'acadèmia catalana no es fan discursos d'ingrés fins al 1952, i el que trobem al segle XIX són parlaments en actes pùblics, d'inauguració de curs o de lliurament de premis, molt vinculats al caràcter docent que tenia aleshores la institució. Com va documentar qui durant tants anys va ser president de l'Acadèmia, Frederic Marès, i també Josep Bracons en el seu discurs d'ingrés en aquesta casa,<sup>14</sup> el Reial Decret de 31 d'octubre del 1849 regularitzava els estudis de Belles Arts i l'estructura de les acadèmies, tot impulsant la creació d'Academias Provinciales de Bellas Artes sota la tutela de les quals es posaven les escoles. L'acte de constitució de l'Acadèmia va ser el 27 d'abril del 1850 sota la presidència de l'Illm. Sr. Joaquim Desvalls i de Sarriera, marquès d'Alfarràs, formada, en un primer moment, per nobles i prohoms de la ciutat. Els vells professors de l'escola s'hi integraren el 12 de setembre i el 24 d'octubre del mateix any.

El sentit docent d'aquests actes està expressat clarament en la segona sessió —la qual, com veurem, és la primera que es va imprimir—. El secretari, Sr. D. Andrés de Ferran, el dia 11 d'octubre del 1857 va obrir amb aquestes paraules: *“Esta es la segunda sesión pública que celebra la Academia de Bellas Artes. Con ella se abren nuevamente a la juventud estudiosa otras de las fuentes donde la inteligencia humana viene a apagar la sed que la oprime en una época en que el saber, para no quedar rezagado en el general movimiento de las cosas, se hace paso ante el humo del carbón de piedra, en alas del mensajero eléctrico que le conduce hasta los últimos confines del globo.”* I la mateixa idea, quasi amb els mateixos termes, es defensa a l'acte de 19 de març del 1876 quan se'n reprenen les sessions pùblicas després del període republicà, *“son un poderoso medio de despertar la emulación ante los jóvenes que concurren a la escuela”*. S'insisteix en alguns punt d'interès, per exemple que la forma-



ció dels joves artistes ha d'anar al costat del progrés i que ha de ser conduïda amb cura pels mestres —remarcant així la importància de l'ensenyament, un dels principis de l'estructura de les acadèmies en els anys de la Il·lustració—. El caràcter docent d'aquests actes fa que moltes vegades els discursos es converteixin en una sèrie de consells als alumnes premiats o pensionats, llegits normalment pel director. Són les clàssiques recomanacions d'aprofitament, d'exigència i de compliment del deure als quals es van introduint, a poc a poc, altres criteris, com ara el necessari emmirallament en els artistes que van saber avançar-se al seu temps i, en els anys de la fi-de-segle, hi trobarem dures crítiques al modernisme.

Per establir la relació de discursos llegits a les sessions públiques he treballat amb dues sèries de documents. Els discursos mateixos que, sovint, es publicaven d'una manera independent, i les actes de les sessions públiques, que inclouen també els discursos amb molts d'altres materials d'interès, les elocucions als estudiants, el parlament del president, el nombre d'acadèmics que assisteixen o la presència d'autoritats... La sessió se celebrava normalment durant la tardor, però algunes vegades podria retardar-se fins als primers mesos de l'any següent, la qual cosa produeix algun desajust cronològic, és a dir, alguns anys apareixen dues edicions i, en correspondència, d'altres anys no se'n publiquen. Així mateix, he pogut constatar que hi ha períodes en blanc, el més llarg dels quals entre la Revolució de setembre del 1868 i els anys de la primera república i l'etapa compresa entre el 1876 i el 1883. Els discursos s'encarregaven per designació directa del president a diferents acadèmics, sense cap lògica aparent. Això significa que molts no van fer servir mai aquesta tribuna, mentre que d'altres ho feren més d'un cop. No hi participà mai, per exemple, un dels professors i acadèmics més influents en el seu moment, Josep Serra Porson, pintor d'èxit, competidor de Martí i Alsina, i que imposava el tardoromanticisme de Bouguereau i Meissonnier practicant una pintura anecdotista que va defensar contra tot i contra tothom. Tampoc no hi trobem un altre artista prestigiat, Lluís Rigalt i Farriols, ni tampoc els vells mestres de l'Acadèmia: Damià Campeny, Josep Casademunt, Vicenç Rodes i Josep Bover.

Els més substanciosos des del punt de vista ideològic són els que podríem denominar “discursos d'autor”, en què es desenvolupa una sèrie d'idees de contingut estètic o, fins i tot, de tipus polític. Aquest grup és també el més significatiu numèricament i ens permet establir amb claredat la ideologia del seu redactor. Segueixen en importància els discursos que tracten de l'ensenyament de les arts, després les sessions necrològiques, veritables biografies de molts artistes, i, finalment, els parlaments, que analitzen aspectes concrets de la Història de l'Art.

En darrer lloc, vull justificar el període històric que he seleccionat. La data d'inici era fàcil de triar, el primer discurs que es va pronunciar en un acte públic, el de Pau Milà i Fontanals del 1856. La data que he escollit com a cloenda és la del 1904, en què Josep M. Tamburini presenta a la consideració de l'Acadèmia el text *El Ideal Artístico*, que, al meu entendre, justifica l'entrada definitiva a l'Acadèmia de l'estètica simbolista defensada pel Dr. Josep Torras i Bages. Es tracta d'un període de cinquanta anys en què a Barcelona es passa de la tradició clàssica i natzarena a l'eclosió plàstica dels primers anys del segle XX.

## I. EL DISCURS MAI NO PUBLICAT DE PAU MILÀ I FONTANALS

El discurs de la primera sessió pública de l'Acadèmia és, precisament, la història d'un discurs que mai no es va arribar a editar i que va provocar un enfrontament entre les autoritats locals i el seu autor, Pau Milà i Fontanals. Milà<sup>15</sup> havia guanyat per oposició la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts i era professor per una R.O. de 24 de febrer del 1851, per la qual cosa es va integrar a l'escola i a l'Acadèmia.<sup>16</sup> Havia assistit a les sessions amb regularitat, i havia mantingut una activitat molt activa com a professor, com es veu a través dels llibres d'actes de les sessions.<sup>17</sup>

En sessió plenària del 21 d'octubre del 1856,<sup>18</sup> el president marquès d'Alfarràs comunica que ha rebut un ofici de Pau Milà en el qual demana que la Junta General decideixi si s'havia d'imprimir el discurs que havia pronunciat el dia 5 del mateix mes. De les actes de les sessions plenàries de l'acadèmia, se'n des-

prèn que la Junta de Govern havia decidit no editar-lo per les pressions rebudes per part de governador civil, Narciso Pascual Palomer. L'acta recull el comentari de Milà, que deia exactament que *“si aparecía en aquel trabajo alguna idea o pensamiento enérgicamente expresado, no debía ser esto obstáculo para que dejara de llegar la verdad hasta el gobierno de S.M. siempre que se tratara de proposiciones en bien del país o de realzar el prestigio de las Bellas Artes naturales”*. Els acadèmics reconeixen *“el mérito literario y bellas formas del conjunto”* però *“no pudieron pesar el valor o la conveniencia [el subratllat és meu] de alguna ideas o expresiones, cuya interpretación podía quizá ser la de una censura u ofensa más o menos directa al Gobierno de S.M. representado en el mencionado acto por el Gobierno Civil y por el delegado del mismo Gobierno Narciso Pascual i Colomer”*.<sup>19</sup> Se li demana, doncs, de fer-hi unes petites esmenes: *“aquellas modificaciones que su ilustración y buen criterio le dictara”*. Pau Milà va optar per llegir de nou als acadèmics congregats els paràgrafs en litigi, tot insistint a mantenir la integritat del text. Tot seguit, va decidir abandonar la sessió amb el document i la Junta de Govern, a la fi, va optar per una solució salomònica. Com que no tenia a la vista el text va aprovar per unanimitat que *“la Academia no está en el caso de deliberar sobre una memoria que no tiene todavía en su poder”*.<sup>20</sup> El discurs no es va editar i això va comportar que Pau Milà presentés la seva dimissió, com acadèmic i com a professor, el 29 de novembre del 1856.

Tenim dues ressenyes posteriors dels fets que ens aclareixen millor les causes d'aquesta dimissió.<sup>21</sup> La primera ens la proporciona Felip Bertran d'Amat, el 1891, en un discurs d'homenatge als artistes romàntics que comentaré àmpliament més endavant i, el 1893, una carta d'Elies Rogent adreçada a Mañé i Flaquer<sup>22</sup> rememorant-hi els dos esdeveniments que, segons el seu punt de vista, van ser els més significatius en els primers anys de la Renaixença: la visita a Ripoll del 12 de febrer del 1863 i la dimissió de Pau Milà de l'Acadèmia de Belles Arts. Ambdós coincideixen en el motiu que va provocar el conflicte, denunciar l'excessiva interferència de l'Estat en l'escola barcelonina, en paraules de Bertran una demanda de *“descentralización administrativa”* que per Rogent es va convertir en *“una catilinaria contra la centralización de Madrid”*.

Afegeix Bertran que Milà, conscient que el text podia provocar malentesos, havia consultat un lletrat, el Dr. Roig i Rey, que no hi va veure causa d'ofensa a l'autoritat. El cert és que no es conserva el document, ja que segons les actes de l'acadèmia Milà es va endur el manuscrit. Rogent, per la seva banda, assegura que Milà el va esquinçar, fet versemblant ja que Bertran –segons el seu germà Manuel, que el va sobreviure–, no el va trobar entre els seus papers.

És evident que es tracta d'una qüestió política i que no hi hem de veure debats estètics de fons. Milà formava part de la nova generació romàntica i es plantejava d'una manera clara una progressiva descentralització que donés protagonisme a les institucions catalanes. No oblidem que era el període en què el mateix grup d'intel·lectuals promovia la restauració de la Universitat de Barcelona i iniciava un sòlid i insistent procés de recuperació de la llengua i la cultura nacionals.

## 2. UN ROMANTICISME NO TAN CONVINCENT

Tota la historiografia de l'art està d'acord que, al retorn de Roma dels joves becats de l'Acadèmia, Claudi Lorenzale i Pau Milà i Fontanals –sense oblidar Arrau i Barba, que rep una formació diferent–, i integrats com a professors a l'Escola de Llotja, es va imposar l'estètica natzarena, la qual va superar definitivament el gust neoclàssic dels vells professors, Campeny, Rodes, etc. El model natzarè era una estètica molt acomodada als ideals culturals de la Catalunya romàntica: d'una banda no abandonava les normes formals de l'academicisme i, al mateix temps, l'exaltació del medieval i el seu romanticisme implícit el posava en sincronia amb l'esperit de la Renaixença.

Elies Rogent, l'arquitecte més reconegut del seu moment, pronuncia en la segona sessió pública un discurs<sup>33</sup> sobre els principis que han de moure l'arquitectura moderna, cosa que és una bona síntesi del seu pensament. En primer lloc, presenta una revisió del art medieval a Catalunya, defensant-hi els principis de l'art cristià, model d'uns valors morals que poden –i han– d'inspirar la nova arquitectura. Parteix, en un punt de vista que es comú a molts altres acadèmics, de la valoració positiva de la potència industrial i econòmi-

ca moderna i acaba l'article amb un al·legat per finalitzar la façana de la catedral de Barcelona que ha de convertir-se en un símbol dels nous temps. Rogent, qui reconeix que “*artistas y literatos*” han iniciat aquest camí regenerador, no arribà, però, a definir altres temes de l'ideari del romanticisme, com ara el sentit nacional de l'art i l'arquitectura.

Reprèn el tema, al cap de tres anys, Manuel Milà i Fontanals,<sup>24</sup> que havia ingressat el 7 de febrer del 1858, passats dos anys de la dimissió del seu germà, i ens deixa un dels testimonis més patents del l'esperit de la Renaixença. Les coses havien canviat, el president de l'Acadèmia era encara el mateix, el marquès d'Alfarràs, tot i que dirigia l'escola el pintor natzarè, relacionat amb el moviment romàntic, Claudi Lorenzale.

No hi ha publicada l'acta de la sessió acadèmica en la qual va llegir el seu discurs, l'11 de novembre del 1860,<sup>25</sup> per la qual cosa no podem saber de quin tipus d'acte es tractava, si d'una inauguració de curs o bé d'un repartiment de premis, ni tampoc no en coneixem els assistents a l'acte. Potser l'absència d'autoritats podria justificar les molt matisades liberalitats “nacionalistes” que apreciem en el text d'una manera explícita. Per exemple, es poden entreveure els ideals nacionals en l'associació que fa de l'estil gòtic que tradueix “*nuestros sentimientos*” amb el naixement de “*las naciones modernas*” –Catalunya, per descomptat–. En el paràgraf que clou el text, precisa que les seves paraules s'adrecen als joves alumnes, als qui demana superar les dificultats de l'esperit dels temps.

Ara bé, el discurs va molt més enllà. L'objectiu rau a justificar les “bones pràctiques” en l'art del present i comença fent-ho amb una revisió històrica. Enfront de l'art grec que assimila amb allò clàssic, Milà proposa la recuperació del gòtic. Recull la idea, ja defensada per Antoni de Capmany encara en plena cultura il·lustrada, de la defensa de l'art gòtic, tant per la seva lògica constructiva, com pels efectes psicològics positius per transmetre sentiments religiosos.<sup>26</sup> I, per descomptat, aquestes idees coincideixen amb les versades per Pau Piferrer en el primer dels dos volums de Catalunya de *Recuerdos y Bellezas de España*.<sup>27</sup> Tots dos eren exactament de la mateixa edat i havien coincidit en molts dels cenacles romàntics.<sup>28</sup>

Però la recuperació de l'esperit de l'art gòtic i l'existència d'una teoria estètica no es corresponen amb l'art del seu temps, de manera que aquí hi incorpora el concepte de decadència de l'art. Els defectes del temps són la monotonia, el tecnicisme, el científisme i el realisme artístic, el qual denuncia explícitament. La còpia de la natura ha tingut diverses tradicions a través de la història, si bé cal diferenciar la natura respecte de la "natura pròpia de l'art". I fa una proposta concreta d'acció contra les mancances de l'art contemporani: prendre com a model l'incipient renaixement de la música, de la poesia, que fa extensiu a l'arquitectura. Aquestes són les seves paraules, els arquitectes "*se han acostumbrado a ceñirse cuerdamente a reproducir las mismas formas [els models gòtics, al mateix temps que] más cuerdamente se han abstenido de anómalas y arbitrarias novedades*" –l'eclecticisme i les modernes tècniques constructives–. En el cas de la pintura celebra que s'abandoni l'habilitat tècnica per recuperar "*la naciente e ingenua expresión de los sentimientos*" seguint el model del modern Angèlic, per part d'un mestre venerable que "*acaudilla la nueva escuela*" –Overbeck, sens dubte–. El sentit religiós, finalment, ha d'estar implícit en tota obra d'art, especificant-hi que s'han d'eludir els temes profans i que, en els religiosos o històrics, cal partir de plantejaments temàtics senzills, en una clara al·lusió a les complexes justificacions teòriques de la pintura acadèmica. El més destacable de tot el parlament és la voluntat de presentar un programa d'acció per presentar l'acadèmia –i l'escola– com un grup intel·lectual coherent.

La ideologia natzarena en les sessions plenàries només està present d'una manera palesa en el discurs de Manuel Milà, i parcialment en el de Rogent. El filòsof Llorens i Barba, que també formava part del "cenacle" romàntic i era acadèmic des del 1860, no hi té una participació activa. Com a conclusió, crec que es pot afirmar que la ideologia natzarena ha estat menys decisiva, tant a l'acadèmia, com a l'escola, del que ha dit fins ara la historiografia. No podem negar, per descomptat, la força del natzarenisme en els primers exercicis de Fortuny, en els de Jaume Batlle, de Benet Mercadé i en tants d'altres obres primerenques dels joves artistes, però, en el moment en què Pau Milà abandona l'escola, el 1856, s'acaba el seu mestratge. Només podem parlar, en un



sentit estricta, de dos seguidors d'aquesta tradició: Claudi Lorenzale i Jaume Batlle i Mir, tot i que cap dels dos va ocupar mai la càtedra de l'Acadèmia per impartir parlaments de tipus teòric. El vell Pelegrí Clavé, que va retornar de Mèxic el 1865,<sup>29</sup> i que va ser rebut a l'Acadèmia, tampoc no va actuar mai en públic. L'altra personalitat que podia haver incidit en la postulació del romanticisme era Josep Arrau i Barba, que com l'ha definit Fontbona<sup>30</sup> és un romàntic atípic que va estar molt vinculat a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, de la qual en va ser president entre els anys 1862 i 1863, si bé no ens consta el seu nom entre el membres de l'Acadèmia de Belles Arts, tot i que la seva bibliografia insisteix en la seva tasca com a professor. Així mateix, crec que també es pot minimitzar la influència dels artistes: Lorenzale era el director, malgrat això la seva influència podia quedar molt velada al costat del prestigi que tenien entre els alumnes dos pintors més joves, Ramon Martí i Alsina i Josep Serra Porson, acadèmics des del 1850 i el 1859 respectivament, i que havien entrat a l'escola com a professors ambdós el 1852.<sup>31</sup> En els seus tallers acollien estudiants com a aprenents i s'havien convertit en una clara alternativa a l'ensenyament acadèmic. Foren cèlebres al final dels anys seixanta la competència entre els respectius deixebles, que, segons recull el pintor Brull en un escrit dedicat al seu mestre Simó Gómez, havien derivat en vertaderes batalles campals<sup>32</sup> (al mateix temps que qualificaven de "gran miloca" aquell qui "elaborava encara gran tractats d'estètica",<sup>33</sup> és a dir, Manuel, o potser Pau Milà i Fontanals). És doncs, probable que tinguessin més poder sobre els estudiants a l'Acadèmia que el seu director Lorenzale, Batlle que va morir el 1865 o el vell Pelegrí Clavé.

### 3. ELS DEBATS DEL REALISME

La presència de l'estètica realista a l'escola i l'acadèmia estava garantida des del moment en què Ramon Martí Alsina, un pintor "pintor" com el podríem qualificar, va ser designat en primer terme professor de dibuix lineal, el 1852, i dos anys més tard, figura, mestratge que va exercir fins a la data de la seva mort el 1894. El 13 de març del 1859 era nomenat acadèmic, i el seu reconei-

xement com a teòric va arribar el 8 de novembre del 1863, quan va ocupar la tribuna dels oradors.

El parlament que va pronunciar té un to molt diferent dels que l'havien precedit. Comença remarcant la seva condició de pintor de professió: "*Viviendo yo casi exclusivamente en la esfera de la pintura no puedo ofrecerlos el discurso oratorio y filosófico, sino la enjuta palabra del pintor, del artista de la luz quien, por mas que adelanten los tiempos, consumirá siempre la mayor parte de su vida en el silencio de la contemplación y del sordo entusiasmo, absorbiendo y prodigando bellezas físicas y morales.*" Ara bé, tot i que persisteix en la idea que no és persona apta per a reflexions teòriques, Martí Alsina estava plenament capacitat per fer el seu discurs. Havia cursat estudis de Filosofia i Lletres a la Universitat i demostrava conèixer molt bé l'art contemporani, i havia estat a París el 1848, on havia entrat en contacte amb Courbet i el realisme francès.

En el seu discurs incorpora una sèrie d'elements que el situen en el realisme més estricte. Per exemple, el fonament de les Belles Arts es troba en la naturalesa de la persona humana i, com a conseqüència, el nivell artístic d'un país depèn de les seves condicions culturals i econòmiques, de manera que les nacions en progrés, les que reconeixen els seus filòsofs i els seus artistes, són les úniques amb possibilitats de gaudir d'un avenir. L'art no s'ha de relacionar amb la recerca del plaer estètic gratuït —el que hi ha als museus o a les cases dels aficionats—, l'art està en el punt de confluència dels sentiments i de la cultura dels espectadors amb la sensibilitat i la "intelligència" del creador, qui interpreta la natura com a creació artística. Així mateix, propugna que les classes populars han de tenir accés a l'art i la fruïció estètica, l'art és per a tothom. A les darreres pàgines gira els ulls sobre "*nuestra pátria*", amb un clam optimista i el desig que "*el suelo catalán*" brilli "*a la cabeza de la nueva España*". La relació és lògica, Catalunya com a regió més desenvolupada ha de liderar el procés de regeneració del país. No hi ha cap referència als conceptes immutables de l'art ni del concepte clàssic de bellesa.

El discurs el va pronunciar davant dels patriarques de la generació romàntica Casademunt, Lorenzale, Rogent, Manjarrés, Manuel Milà Fontanals, a més

dels arquitectes Joan Torras Guardiola i Daniel Molina i l'escultor Venanci Vallmitjana. Deuria ser incomprès, però per les notes de preparació que han estat donades a conèixer pel seu biògraf, Joaquim Folch i Torres, sabem que volia ser encara més contundent. Martí Alsina es proposava enfrontar-se “*a la mansedumbre, la sosa ciencia y la filosofía de Owerbeck*” (sic) i contra la tradició cristiana que aquest teòric defensava.<sup>34</sup> Martí presentava un programa oposat a l'estètica natzarena que, si bé va rebaixar en el discurs, sens dubte deuria defensar públicament entre els seu alumnes.

Va ser la primera veu pública a favor del realisme des de la tribuna de l'Acadèmia, que dos anys més tard és represa per un nou acadèmic, Joaquim Pi i Margall, gravador, dibuixant i director de l'Editorial Rivadeneyra. En Joaquim era germà menor d'en Francesc, segon president de la Primera República, membre del Partit Republicà Democràtic Liberal, influent personatge progressista i autor també d'importants reflexions sobre art —el volum dedicat a Catalunya d'*España, obra pintoresca en láminas*,<sup>35</sup> la seva participació *Recuerdos y Bellezas de España*,<sup>36</sup> i una *Historia de la pintura en España*—.<sup>37</sup> Joaquim Pi i Margall va ser l'encarregat de pronunciar el parlament de la sessió pública de 9 de febrer del 1868. Hi proposa una extensa revisió de la Història de l'Art i una profunda reforma en l'art actual, ja que les noves orientacions que s'ha aplicat a la filosofia —segurament havia llegit Proudhon i els positivistes francesos que tant havien influït en el seu germà—,<sup>38</sup> la literatura, la música i fins i tot l'arquitectura han d'arribar a l'art, i afirma: “*Nuestra época exige algo útil, instructivo o moral en medio de lo recreativo que pueda producir el arte.*” Els termes instrucció i moralitat enfront de la simple delectació són prou explícits.

El realisme es va anar imposant a l'Escola en els anys de la Restauració, només cal seguir la nòmina dels professors, de Martí i Alsina a Serra Porson o Benet Mercadé, passant pel mateix director Antoni Caba; en canvi, aquest esperit no es tradueix a les sessions acadèmiques, atès que només podem esmentar les intervencions de Martí i Alsina i de Pi i Margall i, als darrers anys de segle, la de Josep Lluís Pellicer, el qual va optar, però, per fer un discurs sobre l'ensenyament.

#### 4. EL MANTENIMENT DE L'ESPERIT ACADÈMIC

Els discursos de to romàntic o els que defensen les tendències realistes són minoritaris respecte dels que es mantenien dins de la tradició acadèmica, els quals, i això no és cap sorpresa, són la gran majoria. Com cal suposar, molts d'aquest discursos tracten de l'escultura, el llenguatge plàstic més posat en valor per l'estètica acadèmica i també el que més li va costar ajustar-se a la modernitat. El pensament acadèmic més estricte domina el discurs que va pronunciar el catedràtic d'anatomia i metge de formació Gerónimo Faraudo y Condeminas, *Observaciones acerca de la forma física del Hombre considerada como medio representativo de la belleza ideal ó Artística del mismo*, pronunciat el 22 de febrer del 1863 amb un títol prou significatiu sobre els continguts. O el que va proferir un membre de l'estament de la noblesa, Carlos de Fontcuberta i de Perramon, en la sessió de primer de juliol del 1866, que critica durament l'amoralitat de les tendències contemporànies de l'art. En dates posteriors podem esmentar els del professor d'anatomia pictòrica Tiberio Àvila Rodríguez, advocat i farmacèutic que havia estudiat a l'Acadèmia de San Fernando, *¿Conocieron los antiguos griegos la anatomía y la fisiología con aplicación a las bellas artes?* (1902), i el del professor de Modelado y vaciado Pere Carbonell i Huguet, escultor acadèmic amb obres a Madrid i l'Amèrica Central, *El concepto moral en la escultura* (1905), amb una posició molt radical que el du fins i tot a rebutjar la mateixa estatuària neoclàssica i a menysprear, per descomptat, tota l'escultura contemporània pel seu psicologisme que l'allunya de les lleis universals de l'art.

M'agradaria, però, portar a la seva consideració el pensament d'un teòric i historiador de l'art que va ser prou important tant a l'Acadèmia com a l'Escola i que ha passat molt desaparebut, Leopoldo Soler y Pérez. Va obtenir la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts el 1885<sup>39</sup> en oposicions a Madrid, ocupant-hi la vacant de Manjarrés, i va arribar a ser-ne director entre el 1901 i el 1911, després de la dimissió de Caba. El 1911, es va traslladar a Madrid per ocupar una plaça a l'Acadèmia de San Fernando<sup>40</sup> i, suposem que ja jubilat, deuria retornar a Barcelona ja que va ocupar el càrrec de bibliotecari a l'Acadèmia fins al 1943. Se li coneix molt poca obra escrita, un text editat a l'*Anuari* de la Universitat del 1902-1910, "Escuela de Artes Industriales y Bellas

Artes de Barcelona”, i els escrits presentats a l’Acadèmia, la majoria al·locucions als alumnes en la seva etapa com a director.

Leopoldo Soler y Pérez, que consta com a membre des del 10 d’octubre del 1886, va presentar el 1888 un discurs intítulat *Consideración social de la obra artística* que posa a discussió el gran problema del realisme, la consideració social de l’obra d’art, si bé li dóna totalment la volta. Si per al realisme el sentit social de l’art rau en l’obra d’art com a reflex de la realitat circumdant interpretada per l’artista, segons Soler són els artistes i els artesans els qui han de complir una “*función social*” dins de la societat, no és l’art el que ha d’incidir sobre la societat, sinó l’artista i l’artesà. Una part de la tasca dels artistes consisteix també a educar un públic que busca l’amable i l’anècdota (en el que podem entendre com una crítica velada a Serra Porson) per passar a efectuar una crítica evident a Martí Alsina, afirmant que el descrèdit de l’art dins de la societat és en gran manera responsabilitat dels artistes que “*han creído y creen que era propio de su actividad proceder contra toda regla y disciplina transcediendo tal desorden a las costumbres de su vida privada*”. La turbulència de la vida privada de Martí i Alsina era una de les anècdotes més comentades de la ciutat. Anant més enllà, l’acte de la creació “*como parto de numen divino es de valor inestimable*”, d’acord amb la més estricta tradició. Revisa després el concepte de la moralitat en l’art i retreu a l’art del dia que no ha anat d’acord amb les lleis “*del buen uso y de la moralidad*”. És, a més, enèrgic en la seva concepció de la Bellesa, que potser fugint de possibles desviacions teòriques, descriu seguint les paraules del seu mestre, Francisco Fernández y González<sup>4</sup>, catedràtic d’estètica de l’Acadèmia de San Fernando, “*convencional armonía del interior del objeto con su exterior, o de la esencia con la forma*”, i hi afegeix: “*La belleza manifiesta la esencia de la naturaleza y de las cosas libre de aquellos accidentes que [en el mundo] pueden alterar y afear su forma*”. Com veiem, assimila tot seguint l’estètica acadèmica els conceptes de Bellesa, Veritat i Bé. Les seves previsions són positives respecte al futur, però sobretot perquè albira el final del romanticisme “*y el progreso de la cultura van concluyendo con semejante tipo de artistas, se acababan los llamados bohemios*”. Per cert, que als artistes bohemis els mancava viure encara la seva època més daurada, la dels anys de la fi de segle.

Les assercions més ajustades de Soler es refereixen a la necessitat de la protecció pública sobre les arts. Aquí es presenta com un professional sensible. Cita, per exemple un tractat de *Lecciones sumarias de Psicología*, de Francisco Giner,<sup>42</sup> el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, les obres de Ruskin, els kraussites, el Congrés internacional d'Educació de Londres del 1884<sup>43</sup> i l'obra de Manuel Bartolomé Cossío, director del Museu Pedagógico de Instrucción Primaria format per professors de la Institución Libre de Enseñanza.

Llegint amb cura el seu discurs, ens n'adonem que Soler era un regeneracionista convicte. El seu germà, Eduardo Soler y Pérez, havia estat un personatge reconegut. Eren naturals de Villajoyosa, de la província d'Alacant, i tots dos germans van estudiar a Madrid. Eduardo va ser catedràtic de dret canònic i va ser separat del càrrec per les seves idees liberals entre el 1875 i el 1881, període que va passar vinculat a la Sociedad Libre de Enseñanza, una època que deuria correspondre's amb la formació de Leopoldo a Madrid. Com a seguidor d'aquest pensament, modern i progressista però profundament espanyol, no podia entendre el naixent nacionalisme català. Així, en el text que analitzem considera que una de les raons de la decadència de les arts rau que ha perdut el caràcter "*genuinamente nacional*" del Greco, Zurbarán, Ribera, Velázquez, Murillo. Com hem dit, va escriure molt poc, una cosa que no s'adiu gaire amb el que ara com ara entenem que ha de ser un historiador de l'art dedicat fonamentalment a la recerca. Amb tot, va participar en projectes locals importants, com a la Junta de Museus, i era un gran fotògraf, una innovació bàsica per a aquests primers historiadors que tenien la possibilitat de recollir el seu entorn amb una càmera. El treball presentat a l'Acadèmia per Soler y Pérez, ben documentat i ben escrit, demostra la qualitat i el rigor seva formació teòrica. Mal integrat a Barcelona, però, no va trobar el lloc adient per treballar d'acord amb la seva ideologia regeneracionista.

En darrer lloc, vull analitzar dins d'aquest apartat els discursos de dos arquitectes, Francesc de Paula del Villar i Leandre Serrallach, els quals, al meu entendre, mantenen també els continguts acadèmics. Leandre Serrallach i Mas, en el discurs *Observaciones acerca de las causas que influyen en el esta-*



*do actual de la arquitectura* (Barcelona, 1884),<sup>44</sup> justifica el manteniment del més estricte eclecticisme acadèmic enfront de la “crisi dels estils” que domina el segle XIX. Serrallach es proclama seguidor fidel dels eclecticismes. Sorpren, a més, per la seva visió crítica sobre l’ús dels nous materials a l’arquitectura. Francisco de Paula del Villar, arquitecte del Bisbat de Barcelona i primer constructor de la Sagrada Família, pot semblar en un primer moment que sostingui les tendències romàntiques, si bé parteix de l’eclecticisme més estricte. En la sessió del 23 de gener del 1860 justifica l’arquitectura pels seus continguts “morals”. Manté, com Serrallach, una visió de l’arquitectura fonamentada en la vida dels estils i, en funció de la “moralitat” intrínseca que ha de preservar l’obra d’art. Descarta tant l’estil greco-romà com els eclecticismes al mateix temps, i demana emprar els llenguatges de l’edat mitjana, evitant-hi el plagi directe.

## 5. LA RECUPERACIÓ DEL ESPERIT ROMÀNTIC EN LA DARRERA DÈCADA DEL SEGLE

Arribats en aquest punt, voldria analitzar una nova filosofia que es va imposar a l’Acadèmia a la darrera dècada del segle XX i que està molt relacionada amb el pensament estètic que Josep Torras i Bages va divulgar des del Centre Artístic de Sant Lluç. Es tractaria d’un graó més del corrent tardoromàntic que segons Gonçal Mayos va dominar la cultura catalana en els anys de la Restauració.<sup>45</sup> Dos fets justificarien aquest canvi de rumb ideològic: el discurs de Torras i Bages i la recuperació historiogràfica dels artistes del primer romanticisme.

Torras i Bages havia entrat a l’Acadèmia el 18 de febrer del 1894, en uns anys que havien estat d’intensa activitat per a l’eclesiàstic. Prevere des del 1871, havia intervingut en l’elaboració de les *Bases de Manresa* al març del 1892, i a la reunió de Reus de l’any següent que va generar la publicació de llibres religiosos en català,<sup>46</sup> i ja havia escrit la seva gran obra *La tradició catalana* (1892). Però aquí ens interessa destacar-ne el nomenament com a consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluç,<sup>47</sup> fundat al febrer del 1893, on hi va tenir una fortís-

sima influència fins que hi va renunciar quan fou elegit bisbe de Vic el 1899. Als darrers anys del segle XIX, l'església catòlica va aconseguir superar l'integrisme religiós que s'havia polaritzat en les guerres carlines i va emprendre un procés de modernització profund que anava de costat amb la voluntat d'incidir directament en les capes més influents de la societat,<sup>48</sup> especialment en els sectors que dominaven el catalanisme. Seguint aquest objectiu, personalitats influents de l'església catòlica, Torras i Bages, els bisbes Morgades a Vic i a Barcelona i Campins a Mallorca, o el canonge Jaume Collell, van exercir un paper decisiu en activitats que promovien la llengua –sempre defensada com a llenguatge del culte– i l'ideari catalanista.<sup>49</sup> Els artistes del Cercle Artístic de Sant Lluç, liderats per Torras i Bages, defineixen un programa modern i al mateix temps conciliador amb la tradició i la moral més estrictes. Modernista sens dubte, malgrat que eren profundament antimodernistes, perquè un difós simbolisme hi és al darrere.

El seu discurs llegit el 27 de desembre del 1896 reitera la ideologia que s'havia imposat entre els de Sant Lluç i que havia desenvolupat en una sèrie de conferències la primera de les quals, *De la fruïció artística, Reflexions sobre la naturalesa, causa, condicions, finalitat*, havia estat pronunciada el primer de març del 1894, poc després del seu nomenament. El discurs acadèmic versava sobre *El arte en tiempos democráticos*. Es tracta d'un llarg document, prova clara de la ploma fàcil de que gaudia l'eclesiàstic, que empra, a més, tots els recursos de la retòrica clàssica. El text proposa l'adaptació dels ideals immutables de l'art a la concepció sobre la doctrina social fonamentada en el llegat de Lleó XIII amb el darrer objectiu d'universalitzar l'art, cercant una identitat entre el poble i l'art. Especifica també que el Dret canònic només diferencia entre eclesiàstics i poble, aquesta és l'accepció del terme “democràtic”, accessible i comú a tots els fidels. Una part molt important per a la interpretació del seu discurs és la que dedica a lloar l'edat mitjana, període utòpic de la civilització en què apareixen les “nacions” que han estat restaurades de nou en els anys del romanticisme. Tot això el porta a definir un concepte de Belle-sa, un dels atributs de l'Ésser infinit, susceptible de ser compresa a través del que li és més propi: la tradició autòctona. Tot un projecte que, malgrat el curt

resum que n'he fet, és molt fàcilment identificable amb aquesta nova Catalunya que recuperava la continuïtat entre el romanticisme i el postromanticisme, la nova Catalunya del simbolisme catòlic i moderat que anava impregnant una part dels artistes i els intel·lectuals.

Com a part d'aquest programa es recupera la vella –i aleshores una mica oblidada– escola romàntica catalana. La mort de Lorenzale, el 1889, va contribuir a canalitzar aquesta tendència. Felip Bertran i Amat va presentar un extens estudi de 79 pàgines sobre l'artista i l'escola romàntica el 12 d'abril del 1891,<sup>50</sup> *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de la bellas artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milá i Fontanals y D. Claudio Lorenzale*. Bertran era un personatge molt influent en la societat barcelonina, advocat, historiador, president de l'Acadèmia entre els anys 1893 i 1911 i membre actiu de la Lliga Regionalista.<sup>51</sup>

L'acte era, de fet, una triple necrològica que acabà convertint-se en un homenatge al artistes i intel·lectuals del primer romanticisme. A la primera part del discurs efectua una revisió de l'art de la segona meitat del segle XIX, presentant-hi el romanticisme com un corrent germànic i antifrancès, en contra del neoclassicisme que s'associa a la revolució, el barroquisme i la pintura galant. Els romàntics s'identificaven amb el pensament d'Overbeck, Cornelius i dels seus deixebles, o parcialment en Ingres, però no en Géricault ni en els pintors afectes al Cenacle de Victor Hugo, “*melenudos, extravagantes e infatuados*”. Rebutja també “*el feo realismo que viene contaminando el arte en los últimos veinte años*” i no vol fer ni referència a los “*llamados impresionistas, ni de los detallistas, ahora tan en boga*”. De la mateixa manera, però, es mostra contrari al manteniment de l'academicisme i demana que s'obri una opció cap al que podríem denominar una tercera via, un simbolisme adaptat a les circumstàncies locals. La recuperació de les nacions i del sentiment religiós, principis bàsics de l'estètica romàntica, poden esdevenir la llavor de la nova societat catalana. La segona part de la conferència és una descripció de l'escola natzarena.

Altres acadèmics van participar d'aquest ideari. Francesc Miquel i Badia, per exemple, que segons el seus els treballs de Cassany i Tayadella, havent-se for-

mat sota el mestratge de Manuel Milà i Fontanals, va estar dubtant entre diferents orientacions estètiques, fins que va conèixer la ideologia de Torras i Bages, en la qual va retrobar l'orientació ideològica que necessitava.<sup>52</sup>

L'entrada a l'Acadèmia del pintor simbolista Josep M. Tamburini, el 1902, i la lectura que va fer del discurs, *El Ideal artístic*, el 28 de febrer del 1904, reforça aquest nou simbolisme moderat. Tamburini no era membre del Cercle de Sant Lluç, estava relacionat amb el Cercle Artístic, entitat de què arribà a ser-ne secretari. Ara bé, ell va ser qui va organitzar en aquella entitat l'acte d'homenatge a Claudi Lorenzale en el qual va participar el també acadèmic Josep Masriera.<sup>53</sup> El seu discurs és un llarg recorregut per la història de l'art a fi d'assegurar que, malgrat les lluites entre escoles –i, per descomptat, les millors mostres de l'art occidental es deuen als prerrafaelistes–, l'ideal artístic es manté. Fora dels límits cronològics que m'he imposat he de citar com a culminació d'aquesta utopia estètica la designació com a acadèmic de Joan Llimona, el 17 del maig del 1913, que va llegir un parlament el dia primer de juliol del 1917 amb un títol –i contingut– que sembla derivar de Torras i Bages, *De lo essencial i de lo accidental en l'Art*.

## 6. LA HISTÒRIA DE L'ART I L'ENSENYAMENT DE LES ARTS

Ja per donar per acabat aquest treball, faltaria fer esment de totes les aportacions que els discursos han fet a la història de l'art i de l'arquitectura, i també de tots els que tracten de l'ensenyament de les arts i, en concret, de les arts industrials.

Respecte a la primera qüestió en faré només un petit resum, ja que ha estat investigat per Francesc Fontbona.<sup>54</sup> Voldria recordar el paper de les sessions necrològiques, que hem d'entendre com les primeres biografies dels artistes. En aquesta línia podem mencionar la de l'escultor Manuel Vilar per José de Manjarrés (1859), la de Lluís Rigalt i Farriols per Miquel i Badia (1895) o la d'Elies Rogent per August Font (1897). Altres discursos són ja autèntiques aportacions a la història de l'art català amb la voluntat específica de contribuir amb noves recerques i discutides valoracions entorn de la història del pas-

sat. Aquest és, per exemple, l'objectiu del discurs que acabo de comentar de Felip Bertran i Amat sobre els pintors natzarens, l'homenatge a Marià Fortuny (1882) a cura de Francesc Miquel i Badia o el que el crític Joaquim Fontanals del Castillo va consagrar a Antoni Viladomat (1872), el pintor del segle XVIII, considerat a l'època com un dels millors artistes espanyols. I finalment, com un *excursus* i fora del període que m'he proposat estudiar, els voldria citar el que va redactar Raimon Casellas (1909), *La ornamentalitat daurada del retauls catalans*, perquè, tot i que la sessió es va desenvolupar en castellà, el discurs es va editar per primera vegada en català.<sup>55</sup>

D'altra banda, la preocupació per la dignificació de l'ensenyament es constant des de les primeres sessions públiques. El primer discurs que es planteja en profunditat els models d'ensenyament a les Belles Arts el va pronunciar José de Manjarrés a la sessió del 9 de gener del 1859, el mateix any en què editava el que s'ha considerat el primer manual d'art de l'estat, *Teoría e historia de las Bellas Artes*. Manjarrés parteix d'una visió positiva respecte a l'art del seu moment i, segons explica el seu biògraf, Vicente Maestre, d'un sòlid i elaborat concepte de bellesa fonamentat en Hegel.<sup>56</sup> El 1876, Claudi Lorenzale féu en aquesta línia també el seu únic parlament. Havia estat enviat a Itàlia com a representant de la corporació a la commemoració del Quart Centenari de Miquel Àngel i, al seu retorn, va redactar una memòria —de la qual no tenim constància que fos llegida en públic—<sup>57</sup> el 1876 en la qual descriu l'homenatge, *Memoria sobre las fiestas que se celebraron en Florencia con motivo del Cuarto Centenario de Miguel Angel Buonarroti y apuntes acerca del estado de la enseñanza artística en Italia*. Va quedar, com és obvi, fascinat per la ciutat, per l'exposició i pels recursos expositius del moment, que, a més de les obres originals, presentaven reproduccions de qualitat, buidats en cera, guixos i fotografies, i esmerça moltes pàgines a descriure la situació de l'ensenyament artístic a Itàlia, el qual, d'altra banda, ja coneixia bé després dels seus anys de pensionat.

Una part important dels discursos orientats cap a l'ensenyament estan dedicats a les arts industrials. Aquest és un tema en què tant l'Acadèmia com l'Escola van ser pioneres dins de l'Estat. La creació de la càtedra de Teoría e Historia de las Bellas Artes Industriales o Artes suntuarias per part de la Dipu-

tació, a l'abril del 1884, que va ser a càrrec de Francesc Miquel i Badia, és un testimoni prou eloqüent de la rellevància que va tenir aquesta qüestió.<sup>58</sup>

La primera manifestació a l'Acadèmia sobre el tema va venir de la mà de l'arqueòleg i col·leccionista d'art José Martí y de Cardeñas, acadèmic des del 29 de gener del 1873. Tres anys més tard, el 19 de març del 1876, va fer un parlament, *El arte en sus relaciones con la industria*, que ha estat recuperat per Pilar Vélez en un important treball de conjunt sobre les arts industrials als anys de la Restauració.<sup>59</sup> En la línia d'altres grans pensadors sobre el tema, José de Manjarrés o Salvador Sanpere i Miquel, Martí y de Cardeñas defensa la importància d'ennobrir les arts industrials, tant per una qüestió econòmica, com d'índole moral, perquè només amb les arts industrials es posarà l'art a l'abast del poble. Sol·licita que les institucions posin tots els mitjans per afavorir el seu ascens, la creació de museus, la promoció d'exposicions i, d'una manera especial, la modernització de les escoles. Reprenen el tema, al cap d'uns anys, en sessió del 24 d'abril del 1887, el pintor i orfebre Josep Masriera Manovens i Josep Lluís Pellicer, en la sessió del 29 de desembre del 1895, aquests darrer en el marc d'un renovador programa sobre l'ensenyament de les arts, un assumpte candent a la premsa a la Barcelona del moment. El títol del discurs de Pellicer era *Importancia de la Enseñanza artística*. Per començar, Pellicer proclama la seva adscripció al realisme –recordem que som al bell mig de la darrera dècada del segle, en què s'imposava a l'acadèmia l'estètica propulsada per Torras i Bages–. Introdueix el concepte de “cultura artística”, que considera bàsic per a qualsevol educació, insistint-hi que l'ensenyament de les arts ha de superar l'estricta marc de les escoles d'art. De la mateixa manera que les altres ciències instrueixen, l'art és el mitjà idoni per educar el sentiment. I acaba proclamant l'equivalència entre les arts belles i les industrials.

Aquest discurs s'ha d'entendre en el context del fracàs de Pellicer mateix per ocupar una plaça de professor a l'Acadèmia en una clamorosa oposició a Madrid que es va declarar deserta i que es va considerar a Barcelona com una nova intromissió de l'Estat en els assumptes locals. L'artista havia estat recusat per defensar una tendència plàstica específicament catalana en contra de la uniformitat que des de Madrid es pretenia que tinguessin les acadèmies. El



que va ser en principi un problema polític va derivar en una qüestió ciutadana i va generar una gran campanya a la premsa que va servir perquè la societat barcelonina prengués consciència de l'estat en què es trobava l'ensenyament a l'escola de Llotja. D'aquesta manera, si he començat el recorregut pels discursos de l'Acadèmia amb els problemes derivats del discurs de Pau Milà i Fontanals, el rerefons del discurs de Josep Lluís explica que molts d'aquests no s'havien aclarit encara a la fi de segle.

A la mort de Martí Alsina, el 21 de desembre del 1894, es va presentar a concurs la vacant.<sup>60</sup> Josep Lluís Pellicer es donava com a indiscutible vencedor i ja havia ocupat d'una manera interina la càtedra de *Dibujo del natural y de Antiguo*. Pellicer era ja acadèmic, des del 18 de febrer del 1894, "*nombrado unánimamente académico de esta Corporación*", diu Josep Masriera en el *Discurs Necrològic* que li dedicà el primer de març del 1895. La plaça, però, es va declarar vacant, com he assenyalat. El retorn del fracassat aspirant a Barcelona es va convertir en una gran manifestació de suport. Més de 300 alumnes l'esperaven a l'estació i el van acompanyar a Llotja, on es va dur a terme un acte de suport presidit per Casellas. La Unió Catalanista va fer una vetllada a una de les sales d'art de la ciutat, el *Salón de Ventas*, amb una exposició d'obres de l'artista, l'Orfeó Català féu un recital i el Centre Català va organitzar un banquet amb parlaments. Els estudiants es van declarar en vaga, la qual cosa finalment va obligar l'Escola, d'acord amb el director i el rector de la Universitat, a suspendre les classes de l'assignatura. Com a conseqüència d'aquest èxit, Pellicer va obrir una escola de dibuix al carrer del Call, núm. 17, 4t pis, on havia estat el Cercle Artístic de Sant Lluc, que es va inaugurar el 16 de març del 1895.<sup>61</sup>

Dóna més llum a l'anècdota un document manuscrit que va localitzar Jordi Castellanos entre els papers de Raimon Casellas. Es tracta del projecte d'un article o conte curt de clar contingut irònic que no es va arribar a editar i que aclareix les raons del fracàs de Pellicer. El text es titula *El profesor burócrata* (Soler y Pérez, Capilla).<sup>62</sup> El títol és prou explícit, Soler y Pérez de qui acabem de parlar, va manipular, segons Casellas, per imposar un professor adient als seus interessos. La plaça es va cobrir el 1897, també amb una sonada oposició, amb Vicente Climent Navarro, creiem que una persona afí al catedràtic.

Clement Navarro, al seu torn, va llegir el 20 de gener del 1901 un treball també sobre l'ensenyament de les arts, *Enseñanza y estudio de las bellas artes*, una defensa a ultrança de l'ensenyament acadèmic.

En qualsevol cas, la història acaba bé. A favor –o més aviat en contra– de l'Acadèmia, la generació d'artistes que emergeixen a Catalunya en els primers anys del segle XX, molts d'ells alumnes que passaren per les seves aules, Anglada Camarasa, Ricard Canals, Joaquim Mir, Isidre Nonell, Pablo Gargallo, Pablo Picasso..., són de primer rang dins de l'art occidental.

Cinquanta anys d'edició de discursos ens poden ajudar a entendre una petita part de la vida de l'Acadèmia, la part més “visible”, la imatge amb què va donar-se a conèixer a l'exterior. Però això no significa que respongués al que realment pensaven la resta d'acadèmics, ni tampoc al que s'ensenyava des de les aules. Hi ha maneres molt diferents d'entendre l'art i l'arquitectura, i també distintes opcions polítiques, culturals o religioses. No podem, doncs, parlar d'una línia ideològica que avanci inexorablement en el temps. És un joc de llums i ombres que ens explica que hi van coincidir diferents sensibilitats, distintes estratègies polítiques o culturals que, com sé que ha estat el tarannà de la institució fins als temps presents, van conuiu gràcies a l'exercici de la tolerància, l'educació i la cordialitat.

Amb aquest acte, abandono aquests “llimbs dels justos” dels acadèmics electes, un espai privilegiat en el qual es forma part de la institució però sense tenir-hi encara obligacions. I s'obre, avui mateix, un període en què se'm demanarà una presència activa tant a les sessions i actes públics, com en altres tasques que en derivin. Ho espero amb il·lusió i amb l'esperança de no defraudar els companys acadèmics que han estat al meu costat en tot aquest procés, als quals agraeixo la confiança que han posat en mi, i vull afegir-hi una reconeixença especial a la Dra. Pilar Vélez, amiga de fa molts anys, que ha escrit el discurs de contesta. I, com que no he volgut atabalar-los amb els jocs retòrics del segle XIX, em permeto acabar com es feia aleshores, amb un simple però tanmateix petulant

HE DICHO

## NOTES

1. He de donar les gràcies a totes i tots els amics que he tingut al meu costat en la redacció d'aquest discurs: Victòria Durà, Begoña Forteza i Núria Nus de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, que m'han ajudat a recollir el material que he fet servir per preparar aquest treball; al meu company de la Facultat de Filologia de la UB, Dr. Ramon Pla, que m'ha donat unes ajustades idees sobre el gènere literari del discurs; a Jordi Caixàs, per les seves oportunes reflexions, i a la Dra. Pilar Vélez que ha llegit el manuscrit abans de lliurar-lo a impremta. Per tal que el text sigui més fluid, no faig referència a peu de plana sobre els discursos i tampoc no hi anoto les pàgines si en faig una cita literal. Per compensar-ho he afegit un apèndix amb una relació de totes les actes de les sessions públiques i els discursos que van editats separatament. Per les dates d'entrada del acadèmics, he emprat *Anuari 2005-2006* (Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2007). Moltes referències s'han extret de J.F. Ràfols, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días* (Barcelona: Editorial Millà, 1951), Francesc Fontbona, *Del Neoclasicisme a la Restauració, 1808-1888* (vol VI de la *Història de l'art català*, Barcelona: Edicions 62, 1983) i també de la *Enciclopedia Espasa* en la seva primera edició.
2. Francesc Fontbona i Victòria Durà, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I-Pintura*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, p. 74-75 i 197.
3. *Artículos selectos (1944-1997)*. Barcelona: Fundació Abat Oliva, 2000; *Textos clásicos para la historia de Barcelona*. Madrid: Fundación Tavera, 2000.
4. *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1995.
5. El seu llibre *Principios de literatura general*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1884, el qual va tenir moltes edicions i diferents versions.
6. Herchel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo: fuentes analíticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1996 (1968).
7. La relació dels discursos de l'Acadèmia de San Luca de Roma es pot consultar a AAVV., *L'Accademia Nazionale di San Luca*. Roma: De Luca Editore, 1974; també a Paola Picardi i Paolo Racioppi, *Le scuole muti e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*. Roma: De Luca editori d'arte, 2002.
8. Després el va aprofitar com a pròleg de *Le vite de 'pittori, scultori e architetti moderni*. Roma: 1672. Aquest discurs va suggerir el títol al conegut llibre d'Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1995 (1925).
9. Vegeu-ne l'edició a cura de Jacqueline Lichtenstein i Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2007; també Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996.
10. Londres: E. Malone, 1797. La cinquena edició, del 1819, presentava diverses addicions i una biografia. Vegeu Gill Perry, "'Mere face painters'. Hogart, Reynolds and ideas of academic art in eighteenth-century Britain" dins de Gill Perry i Colin Cunningham, *Academies, Museums and Canons of art*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 124-168.
11. Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 134.
12. *Relación suscita de los discursos de ingreso leídos en las academias del Instituto de España*. P. Ramírez Jerez (comp.), A. Bonet Correa (pròleg). Madrid: Instituto de España, 2003, p. 61-92. Vegeu també, J. M. de Azcárate Ristori, "Real Academia de San Fernando", dins *Las reales academias del Instituto de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 173-234.

13. Felipe Ma. Garín Ortiz de Taranco, *La Academia Valenciana de Bellas Artes*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1993 (1945), p. 204. Vegeu també, Salvador Aldana Fernández, *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*. València: Real Academia de Bellas Artes de Valencia, 1998. S'ha iniciat igualment l'edició dels discursos per Salvador Aldana a cura de la Fundació Alfons el Magnànim (2000-2004).
14. Federico Marés Deulovol, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. La Junta particular de Comercio, Escuela Gratuita de Diseño. Academia Provincial de Bellas Artes*. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1954, p. 178; Josep Bracons i Clapés, *Apunts sobre els ensenyaments artístics a Catalunya a la segona meitat del segle XX. Creixement i ramificació de l'Escola de Llotja*. Discurs d'ingrés. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004, p. 9 i 10.
15. Sobre Pau Milà vegeu Manuel Benach Torrents, *Pablo Milá i Fontanals. Gran figura del romanticismo artístico catalán*. Vilafranca del Panadés: 1958. Núria Rivero, *Pau Milà i Fontanals. Teoría i Praxis*. Tesi de llicenciatura. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983.
16. Marés, *op. cit.*, p. 187.
17. Vegeu el capítol que li dedica Núria Rivero, "Pau Milà i l'Acadèmia Provincial de Belles Arts", *op. cit.*, p. 44-95.
18. He consultat els continguts de la sessió en els Llibres d'actes corresponents a la Biblioteca de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts.
19. Marés, *op. cit.*, p. 200.
20. *Ibidem*.
21. L'episodi és descrit també per Victòria Durá Ojea, "L'àlbum de dibuixos dedicat a Pau Milà i Fontanals", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belle Arts de Sant Jordi*, núm. XIX (2006), p. 187-202, en un article sobre l'àlbum que van dedicar a Pau Milà els seus alumnes com a acte de desgreuge.
22. Datada el 12 de juny. Es conserva a l'arxiu de Vilafranca i és recollida per Benach, *op. cit.*, s.p.
23. En aquesta mateixa sessió s'atorgà la pensió a Roma a Marià Fortuny per l'obra *Ramon Berenguer III elevando la enseña de Barcelona en la torre del Castillo de Foix en Provenza* (vegeu Fontbona, Durá, *op. cit.*, p. 208).
24. Vegeu Manuel Jorba, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època*. Barcelona: Curial, 1984.
25. Recollit a *Obras completas del Dr. D. Manuel Milá y Fontanals*. Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), vol V, Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer, 1896, p. 145-157.
26. Ramon Grau i Marina López, "Origen de la revalorització del gòtic a Barcelona: Capmany", dins Albert Cubeles, Ramon Grau, *El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2003, p. 163-165.
27. Amb gravats de Francesc Xavier Parcerisa, Barcelona: Imprenta Verdaguer, 1839.
28. Jorba, *op. cit.*, p. 58-66, també segons Bertran d'Amat en el discurs citat, p. 43 i 44.
29. Salvador Moreno, *El pintor Pelegrí Clavé*, Mèxic: Instituto de investigaciones estéticas. Mèxic DF, 1966.
30. *Del Neoclassicisme...*, *op. cit.*, p. 80, 101 i 102. És autor de diversos i importants escrits, entre ells una novel·la inèdita que descriu l'ambient artístic dels primers anys del segle XIX, *El juramento de un artista o Juan i Pepita. Relato histórico del primer tercio del siglo XX*, el manuscrit de la qual es conserva a la Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya, i que va ser treballat per Alexandre Cirici, "Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III, (març del 1945), p. 59-93.

31. Martí va entrar com a professor el 1852 segons el seu biògraf Joaquim Folch i Torres, *El pintor Martí Alsina. Els precedents artístics, l'home, l'artista, l'obra*. Barcelona: Editorial Catalana, 1921, p. 62. Sobre Serra Porsson, vegeu Marés, *op. cit.*, p. 192.
32. Joan Brull, *Juventut*, suplement 2 (24-X-1901), p. 4 i 5.
33. El terme "miloca", desaparegut del nostre llenguatge habitual, significa una persona que aparenta molt més del que és en realitat.
34. Joaquim Folch, *op. cit.*, p. 120 i 121.
35. Barcelona: Imprenta de Juan Roger, 1842.
36. Amb gravats de Francesc Xavier Parcerisa, Barcelona i Madrid: 1839-1865. Va redactar un dels dos volums de Catalunya i el de Granada (1850).
37. Madrid: Imprenta de Manini Hermanos, 1851.
38. L'any 1936, Rovira i Virgili publicava un llibre que remarcava aquesta influència, *Pi i Margall i Proudhon*. Barcelona: Norma, 1936.
39. Marés, *op. cit.*, p. 251.
40. Marés, *op. cit.*, p. 287.
41. Cita el discurs que va fer a l'Academia de San Fernando, *La influencia de lo real y lo ideal en el arte*.
42. *Lecciones sumarias de Psicología explicadas en la Escuela de Institutrices de Madrid*. Madrid: Imprenta de M. Martínez, 1874. El germà de Leopoldo Soler, de qui parlare tot seguit, era el professor de l'assignatura segons explica el pròleg del llibre.
43. En aquest congrés hi va assistir Manuel Cossío com a delegat espanyol amb Francisco Giner. Vegeu el [web www.fundacionginer.org](http://www.fundacionginer.org).
44. El discurs ja va ser comentat per Francesc Fontbona, *Del Neoclassicisme...*, *op. cit.*, p. 265. Serrallach va ser un membre actiu de l'Associació de Arquitectos de Catalunya i va presentar un treball, *Monumentos romanos de Tarragona. Apuntes histórico-críticos de algunos de dichos monumentos*, el qual es va llegir en una visita que aquesta corporació va fer a Tarragona l'any 1885 (editat a Barcelona: Tipografia de la Casa de Caridad, 1886).
45. "Postromanticisme i modernització", *X Congrés d'història de Barcelona*, 2007, en curs de publicació.
46. Josep Massot i Muntaner, *L'església catalana al segle XX*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1975, p. 68 i 69.
47. Enric Jardí, *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*. Barcelona: Edicions Destino, 1996; 1893-1993. *Cercle Artístic de Sant Lluc. Cent anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993 (edició a cura de Josep Bracons).
48. Josep Massot, *op. cit.*, p. 17 i ss.
49. Un bon resum de les aportacions de Torras i Bages al catalanisme polític el podem trobar a J. Ll. Pérez Francese, "Estudi preliminar", dins Josep Torras i Bages, *L'Església, el Regionalisme i altres textos (1889-1899)*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1985.
50. Barcelona: 1891. Bertran i d'Amat (1835-1911), fill de l'alcalde de Barcelona Josep Bertran i Ros i pare del polític Josep Bertran i Musitu.
51. Jordán de Urries Azara, José, *Necrológica del ilustre señor D. Felipe Bertran de Amat*. Barcelona, 1912.
52. Enric Cassany i Antònia Tayadella, (eds.), *Francesc Miquel i Badia, crític literari al Diario de Barcelona*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, p.15. Es va fer membre del Cercle Artístic de Sant Lluc.

53. Jaume Soler, *J.M. Tamburini*. Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, S.A., 1989, p. 24. Vegeu també Maria Isabel Marín, *Cercle Artístic de Barcelona. Primera aproximació a 125 anys d'història*. Barcelona: Reial Cercle Artístic, 2006, p. 23.
54. Vegeu Francesc Fontbona, "Historiografia de l'art catalana", dins Albert Balcells (ed.), *Història de la historiografia catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2004, p. 231-300; del mateix autor, "Els orígens de la historiografia catalana", dins *Professor Joaquim Molas*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, p. 447-461.
55. La sessió es va desenvolupar abans de la greu crisi moral i psicològica que va patir Casellas pels fets de la Setmana Tràgica, el discurs no el va llegir personalment.
56. "Arte e industria. José de Manjares i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2 (1994), p. 73-93.
57. No hi acta de la sessió, ni tampoc data del discurs.
58. Pilar Vélez (dir.), *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 2004.
59. *Les arts industrials: bellesa, utilitat, economia*. X Congrés d'Història de Barcelona, 2007, en curs de publicació.
60. Com a detall anecdòtic podem afegir que Pellicer es considerava l'hereu de Martí Alsina, ja que s'havia casat amb la seva filla. Tot el procés es descriu per Glòria Escala i Romeu, *El dibuix d'actualitats en l'obra de Josep Lluís Pellicer*. Tesis doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, p. 201-204, i per Jordi Castellanos, *Raimon Casellas i el Modernisme*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, vol. I, p. 239-243.
61. Vegeu *La Vanguardia* (19-III-1895), núm. 4.270, p. 4, que publica un dibuix.
62. Jordi Castellanos, *op. cit.*, p. 240, Díaz Capilla era el nom de l'aspirant defensat per Soler y Pérez.





## RELACIÓ DE SESSIONS PÚBLIQUES I DISCURSOS EDITATS ENTRE EL 1857 I EL 1904

---

Com apèndix d'aquest treball s'inclou una relació de les sessions públiques en què es van llegir els discursos que han estat comentats i s'hi intercalen els discursos que van editar-se separatament.

- *Acta de la Sesión Pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de la provincia de Barcelona para la distribución de premios a los alumnos de la escuela, el 11 de octubre de 1857* (Inclou discurs de l'acadèmic Elías Rogent). Barcelona, 1857.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 9 de enero de 1859* (Inclou discurs de l'acadèmic José de Manjarrés). Barcelona, 1859.
- Manjarrés de Bofarull, José de, *Discurso leído en la sesión pública de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, celebrada el 9 de enero de 1859*, Barcelona, 1859.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 23 de enero de 1860* (Inclou discurs de l'acadèmic Francisco de P. del Villar). Barcelona, 1860.
- Milá y Fontanals, Manuel, *Discurso leído en la sesión pública de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, celebrada el 11 de noviembre de 1860*, Barcelona, 1860 (no es conserva l'edició de l'acta d'aquesta sessió).
- *Acta de la Sesión Pública ... del 17 de noviembre de 1861* (Inclou discurs de l'acadèmic José de Manjarrés, necrològica de Manuel Vilar). Barcelona, 1861.
- *Acta de la Sesión Pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Primera Clase para la distribución de premios a los alumnos, del 22 de febrero de 1863* (Inclou discurs de l'acadèmic Gerónimo Faraudo). Barcelona, 1863.
- Faraudo y Condeminas, Gerónimo, *Observaciones acerca de la forma física del Hombre considerada como medio representativo de la belleza ideal ó artística del mismo*, Barcelona, 1863.

- *Acta de la Sesión Pública ... del 8 de noviembre de 1863* (Inclou discurs de l'acadèmic Ramon Martí). Barcelona, [s.a.].
- Martí Alsina, Ramon, *Discurso leído en la sesión pública de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, celebrada el 8 de noviembre de 1863*, Barcelona, 1863.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 1º de julio de 1866 para la distribución de premios a los artistas ... en los cursos 1863 a 1864 y de 1864 a 1865* (Inclou discurs de l'acadèmic Carlos de Fontcuberta). Barcelona, 1866.
- Fontcuberta y de Perramon, Carlos de, *Discurso que en la Sesión Pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona el día 1º de julio de 1866, leyó D. Carlos Fontcuberta y de Perramon, académico de la misma*, Barcelona, 1866.
- *Acta de la Sesión Pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona, del 9 de febrero de 1868* (Inclou discurs de l'acadèmic Joaquín Pi y Margall). Barcelona, 1868.
- Pi y Margall, Joaquín, *Discurso leído en la sesión pública de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, celebrada el 9 de enero de 1868*, Barcelona, 1868.
- *Acta de la Sesión Pública ... celebrada para honrar la memoria de Juan Agell y Torrents, del 29 de junio de 1871*. Barcelona, 1872.
- Fontanals del Castillo, Joaquín, *Un recuerdo de Antonio Viladomat, el pintor olvidado y maestro catalán del s. XVIII*, Barcelona, 1872 (no es conserva l'edició de l'acta d'aquesta sessió).
- *Acta de la Sesión Pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona, del 19 de marzo de 1876* (Inclou discurs de José Martí y de Cardenías). Barcelona, 1876.
- Lorenzale Sagrañes, Claudio, *Memoria sobre las fiestas que se celebraron en Florencia con motivo del Cuarto Centenario de Miguel Angel Buonarroti y y apuntes acerca del estado de la enseñanza artística en Italia*, Barcelona, 1876 (no es conserva l'edició de l'acta d'aquesta sessió).

- *Acta de la Sesión Pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona, del 29 de diciembre de 1882, dedicada a la memoria de Mariano Fortuny* (Inclou discurs de l'acadèmic Francisco Miquel y Badia). Barcelona, 1883.
- *Acta de la Sesión Pública ... del día 19 de diciembre de 1884* (Inclou discurs de l'acadèmic Leandro Serrallach). Barcelona, 1885.
- Serrallach y Mas, Leandro, *Observaciones acerca de las causas que influyen en el estado actual de la arquitectura*, Barcelona, 1884.
- *Acta de la Sesión Pública ... del día 21 de febrero de 1886*. Barcelona, 1886.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 24 de abril de 1887* (Inclou discurs de l'acadèmic José Masriera). Barcelona, 1887.
- Masriera y Manovens, José, *Discurso leído en la sesión pública celebrada en la Academia Provincial de Bellas Artes, el 24 de abril de 1887*, Barcelona, 1887.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 24 de junio de 1888* (Inclou discurs de l'acadèmic Leopoldo Soler y Pérez). Barcelona, 1888.
- Soler y Pérez, Leopoldo, *Consideración social de la obra artística*, Barcelona, 1888.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 30 de junio de 1889* (Inclou discurs de General Guitart y Lostaló). Barcelona, 1889.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 6 de julio de 1890*. Barcelona, 1890.
- Bertrán de Amat, Felipe, *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las bellas artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milá y Fontanals y D. Claudio Lorenzale*, Sessió del 12 d'abril de 1891, Barcelona, 1891 (no es conserva l'edició de l'acta d'aquesta sessió).
- *Acta de la Sesión Pública ... del 28 de junio de 1891* (Inclou parlament de l'acadèmic Antonio Caba). Barcelona, 1892.

- *Acta de la Sesión Pública ... del día 29 de junio de 1892* (Inclou parlament de l'acadèmic Francisco Miquel y Badia). Barcelona, 1892.
- Miquel y Badia, Francisco, *Elogio del Excm. Sr. D. Ramon de Sentmenat y de Despujol, Marqués de Sentmenat y de Ciutadilla*, Barcelona, 1892.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 31 de desembre de 1893*. Barcelona, 1894.
- *Acta de la Sesión Pública del ... del 23 de diciembre de 1894* (Inclou *Elogio de D. Luis Rigalt y Farriols* per Francisco Miquel y Badia). Barcelona, 1895.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 29 de diciembre de 1895* (Inclou discurs de l'acadèmic José Luis Pellicer). Barcelona, 1896.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 27 de diciembre de 1896* (Inclou discurs de l'acadèmic Rvd. Dr. José Torras y Bages). Barcelona, 1897.
- Torras y Bages, José, *Discurso leído en la sesión pública celebrada en la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, el 27 de diciembre de 1896*, Barcelona, 1896.
- Ávila Rodríguez, Tiberio, *Consejos dirigidos a los alumnos premiados*, Barcelona, 1896.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 30 de diciembre de 1897* (Inclou parlament de l'acadèmic Augusto Font y Carreras). Barcelona, 1898.
- Font y Carreras, Augusto, *Elogio del arquitecto y académico D. Elias Rogent y Amat*, Barcelona, 1897.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 29 de diciembre de 1898* (Inclou discurs de l'acadèmic Antonio Rovira y Rabassa). Barcelona, 1899.
- Rovira y Rabassa, Antonio, *Consideraciones sobre los elementos que influyen en la decoración arquitectónica*, Barcelona, 1898.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 18 de febrero de 1900* (Inclou parlament per José Masriera). Barcelona, 1900.

- Masriera y Manovens, José, *Memoria necrológica del académico Don Francisco Miquel y Badía, leída en la sesión celebrada el 18 de febrero de 1900 por el académico Don José Masriera y Manovens*, Barcelona, 1900.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 20 de enero de 1901* (Inclou discurs de l'acadèmic Vicente Climent Navarro). Barcelona, 1901.
- Climent Navarro, Vicente, *Enseñanza y estudio de las bellas artes*, Barcelona, 1901.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 9 de marzo de 1902* (Inclou discurs de l'acadèmic Tiberio Ávila). Barcelona, 1902.
- Ávila Rodríguez, Tiberio, *¿Conocieron los antiguos griegos la anatomía y la fisiología con aplicación a las bellas artes?*, Barcelona, 1902.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 1º de marzo de 1903* (Inclou discurs de l'acadèmic José Masriera en memòria de José Luis Pellicer). Barcelona, 1903.
- *Acta de la Sesión Pública ... del 28 de febrero de 1904* (Inclou discurs de l'acadèmic José M<sup>a</sup>. Tamburini). Barcelona, 1904.
- Tamburini, José M<sup>a</sup>, *El ideal artístico*, Barcelona, 1904.



EXCEL·LENTÍSSIM SENYOR PRESIDENT,  
IL·LUSTRÍSSIMES SENYORES ACADÈMIQUES,  
IL·LUSTRÍSSIMS SENYORS ACADÈMICS,  
SENYORES I SENYORS,

No és gens fàcil fer la semblança d'un mestre, en aquest cas d'una mestra, amb qui es comparteixen molts interessos professionals i amicals, i moltes hores de conversa i discussió, estiu o hivern, al mar o al bosc, aquí estant o ben lluny. Tanmateix, m'esforçaré per traçar el seu perfil, que respon sens dubte al d'una persona abocada al món de l'art a través de la investigació i la docència, les dues vessants d'un veritable professor universitari. Així, doncs, és obligat començar pels orígens.

Filla gran d'una família nombrosa terrassenca dedicada al món tèxtil, va passar la infantesa a la Masia Freixa, avui un dels edificis modernistes no tan sols més coneguts a Terrassa, sinó dels més singulars de Catalunya, obra de l'arquitecte Lluís Moncunill. Mireia Freixa, que a deu anys vingué a viure a Barcelona amb la seva família, sempre s'ha interessat per l'arquitectura i mai no ha oblidat els seus orígens vallessencs. Ben al contrari, potser influïda per la simfonia d'arcs i cúpules de l'arquitectura moncunillena, que l'acompanyà durant la infantesa en aquelles estances insòlites, dedicà la seva tesi de llicenciatura a l'arquitecte Lluís Muncunill, una síntesi de la qual, ben il·lustrada, fou publicada l'any 1996 –per Caixa Terrassa i Lunweg–, i la seva tesi doctoral al Modernisme i el Noucentisme a Terrassa, la qual fou publicada en part per la Xarxa de Biblioteques Soler i Palet de Terrassa, el 1984. Qui sap, doncs, si la responsable de la seva dedicació a la Història de l'Art no va ser la Masia familiar.

Al curs 1965-66 començà els estudis d'Història a la Universitat de Barcelona, car l'especialitat d'Història de l'Art encara no existia amb nom propi. Llicen-



ciada en Filosofia i Lletres l'any 1970, fou professora ajudant des del 1972 i des d'aleshores professora adjunta contractada a Tarragona fins al 1976, que tornà a Barcelona per impartir les seves classes, no ja a la Universitat d'Elies Rogent, sinó als "barracons" de Pedralbes i poc després a la grisa facultat veïna –facultat que vam estrenar els estudiants de la meua fornada–, que, per cert, ha estat molt més efímera que la Literària. Allà es va doctorar l'any 1977 i allà va preparar-se per guanyar la càtedra d'Història de l'Art que obtingué el 1988, ara en farà vint anys.

Però, si tornem a Terrassa, cal afegir a la hipotètica influència moncunillana i als treballs primerencs, els estudis sobre els germans Viver, com també el comissariat de l'exposició intitolada "El Modernisme a Terrassa" –conjuntament amb Neus Peregrina–, que tingué lloc a La Pedrera el 2002, o la col·laboració recent en l'homenatge al decorador i compositor Eduard Blanxart. Tanmateix, Mireia Freixa ha sabut portar aquests estudis més enllà del marc local, i ha sabut fer-ne una lectura dins del seu temps i la seva tipologia.

Darrerament, des de l'octubre del 2004 és directora del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, el departament organitzat al curs 1969-1970 pel Dr. Santiago Alcolea, acadèmic d'honor d'aquesta casa, que comptà amb la col·laboració del professor Frederic-Pau Verrié, que n'és també acadèmic de número, amb qui introduïren per primera vegada la Història de l'Art Català en els programes universitaris del país, un fet aleshores gairebé revolucionari i del qual actualment Mireia Freixa, deixeblla seva, n'és una de les responsables.

El reconeixement acadèmic universitari de la Història de l'Art és avui indiscutible. El Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona disposa d'una llicenciatura pròpia i és el més gran de la Facultat de Geografia i Història i el segon de tot l'estat espanyol. Mireia Freixa hi ha contribuït des del 1970, quan n'era una jove professora ajudant, fins a l'actualitat, com a cap del Departament situat en el cinquè pis de la recentment estrenada facultat que, en ple barri del Raval, actualment un dels principals centres artístics i culturals de Barcelona, n'és la nova seu des del setembre del 2006.

La seva vocació docent, ben arrelada i defensada, no sols s'ha manifestat al llarg dels anys en l'exercici de la seva comesa com a professora, directora de treballs de recerca dels actuals màsters, tesines i tesis doctorals, o com a responsable de la gestió dels més diversos aspectes del món universitari, dins o fora del Departament, sinó també pel seu afany d'anar més enllà i establir contactes i nuar relacions amb altres universitats i centres de recerca d'Europa que permetin als joves conèixer altres plantejaments, altres paràmetres. Per això, ha organitzat i participat, sola o amb altres professors i deixebles, en simposis, jornades i congressos, i ha obert diverses línies de recerca sobre les fonts de la Història de l'Art, el Modernisme i el Noucentisme a Catalunya, el debat entre tradició i modernitat a Catalunya entre el 1875 i el 1936, les arts decoratives i el disseny industrial o sobre el patrimoni modernista de Barcelona dins de la Ruta Europea del Modernisme, tot fent notables aportacions a l'estudi d'aquests temes.

En l'actualitat, hi contribueix no sols amb la tasca directiva i docent, sinó també amb la direcció del grup de recerca GRACMON, el Grup de Recerca sobre Història de l'Art i Disseny Contemporanis –que començà centrant el seu interès en les manifestacions artístiques del Modernisme i el Noucentisme, d'on deriva l'acrònim que ha conservat–, amb el qual ha participat en diversos projectes, exposicions i catàlegs d'abast internacional. El professor universitari, avui, en el nostre món interconnectat, ha de saber conjuminar la labor pedagògica i investigadora amb la gestió cultural i la presència, per tant, en el món de la cultura, des de l'escala local a la internacional. Mireia Freixa dedica atenció a tots aquests aspectes amb eficiència i entusiasme i, d'una manera especial, tot procurant que els seus col·laboradors i alumnes també en participin i assumeixin aquest nou rol universitari. La intervenció en nombrosos congressos –Londres, Nancy, París, Hèlsinki...–, l'haver impartit cursos i conferències a diverses universitats –Lió Lumière com a professora convidada durant molts anys, Berkeley, Londres, Lovaina...–, i en nombrosos centres universitaris de l'estat, l'haver fet estades de recerca a l'Academia Española de Roma, el Victoria & Albert Museum o el Royal Institute of British Architects de Londres, i l'haver comissariat o compartit el comissariat de diverses exposicions a Esto-

colm, Venècia, Barcelona o la Terrassa de la infantesa, són un testimoni indiscutible del seu caràcter obert, plural, reflexiu, i d'acord amb el nou paper esmentat. D'interessos pluridisciplinaris i en contacte amb especialistes d'altres branques de la cultura –literats, filòsofs, arquitectes...–, Mireia Freixa n'esdevé, sens dubte, una bona representant.

Amb la seva recerca personal, en els darrers anys “ha establert les bases” d'alguns aspectes de l'art català del darrer terç del segle XIX i el primer del XX, ressituant-lo dins del marc europeu del seu temps i tot valorant-lo des de la perifèria activa, i tenint-hi en compte, alhora, la significació dels artistes de més ressò internacional sorgits al nostre país entre els segles XIX i XX. En un text recent intitulat “El modernisme català: creació des de la perifèria...”, inscrit dins *Catalunya, una història europea*, una obra crítica acuradament dirigida pels historiadors Ramon Grau i Josep M. Muñoz –editada per la Generalitat de Catalunya el 2006–, Mireia Freixa en mostra una síntesi ben lúcida. Centre i perifèria –també aplicada, naturalment a la relació Catalunya-Espanya– és una dicotomia que ha sabut analitzar com una historiadora de l'art que no es conforma amb la recopilació de dades i cròniques, sinó que es planteja el perquè i el com dels fets, els analitza, els capgira, en treu conseqüències i n'obre altres vies d'acostament. Pintura, arquitectura, arts decoratives, disseny, escultura, tot és factible de ser revisat i contrastat en un marc en què justament els historiadors de l'art de la seva generació han estat els capdavanters a endinsar-se en un camp ampli i força verge quan ells s'hi iniciaren. Ella mateixa hi ha fet les contribucions esmentades, sovint, però, també afegint-hi un altre aspecte fonamental del seu caràcter i personalitat: la lluita per la igualtat de la dona en tots els àmbits, una fita inseparable del seu fer quotidià. Per això ha dedicat també alguns dels seus estudis al rol de la dona en l'art del segle XIX i XX.

Alhora esposa, mare, àvia, filla, nora, germana gran i amiga, tots aquells que coneixem la Mireia Freixa tenim constància dels nombrosos papers que desenvolupa paral·lelament a la seva vida professional dedicada a l'art. Distreta per excel·lència, aparentment desordenada, tanmateix és capaç d'atendre diversos assumptes al mateix temps. Així, pot resoldre afers domèstics mentre

organitza una classe o mentre va en bicicleta a la universitat, travessant mitja Barcelona, de Sant Gervasi al Raval, potser fins i tot més ràpidament del que caldria, o bé pot concentrar-se i reprendre el fil d'un text mentre espera un avió que arriba amb retard en qualsevol racó sorollós d'un aeroport.

Voldria afegir-hi alguns records de la meva època d'estudiant, no perquè siguin meus, sinó perquè poden acabar de perfilar el tarannà personal i professional de la Mireia Freixa. Quan encara no teníem vint anys, amb ella havíem fet alguns dels primers viatges a Londres, Munic i Viena, sempre plens de sorpreses i cordialitat, que ens possibilitaven descobrir molts aspectes i fets que encara potser avui ens preocupen o ens delecten. La recordo sempre com una professora dinàmica, suggestiva, que sabia despertar en els alumnes la inquietud i l'interès per un tema, mai no a través d'un allau erudit d'informacions, sinó obrint-nos els ulls, mirant de posar èmfasi en alguns vessants i, sobretot, fent-nos preguntar el com i el perquè dels fenòmens artísticoculturals. Impulsora, coordinadora, apassionada amb tot el que toca i investiga, generosa, a la reraguarda quan convé, i orgullosa dels seus deixebles, als quals ha sabut obrir camp per córrer, ella es considera molt manaire, però les seves maneres no ho fan notar.

Mireia Freixa és un bon testimoni del lligam entre la Universitat i l'Acadèmia, en el sentit que l'etapa històrica a la qual dedica la seva investigació coincideix en una bona part amb la vida de l'entitat, sobretot des del Neoclassicisme fins a la Guerra Civil. Per això, regularment sol consultar-ne l'arxiu i visitar-la amb els estudiants des de fa molt de temps, car el primer cop que jo mateixa vaig venir-hi, i d'això en fa molts anys, va ser amb els meus companys de l'assignatura d'Art Català II que ella ens impartia.

Avui mateix, el seu discurs s'ha basat en els discursos de diversos acadèmics vuitcentistes, a través de l'anàlisi dels quals ens ha mostrat alguns aspectes del món artístic català del segle XIX. Ha estat una tria encertada com a cerimònia iniciàtica de pas, car demostra un cop més l'interès per la nostra entitat i el seu patrimoni documental.

El discurs és un gènere literari que, no obstant això, en ser escrit en primera persona i adreçar-se a un públic concret ha de seguir unes normes o condi-

cions que l'autor ha de dominar. És un document que sempre vol transmetre un missatge, com el discurs de Mireia Freixa, que, naturalment sense la retòrica vuitcentista, en el decurs de la seva intervenció ens ha fet veure els camins del pensament estètic, del Romanticisme al Modernisme, de l'Acadèmia estant.

Els discursos, com els de la nostra Acadèmia, que tutelava l'Escola de Belles Arts, indubtablement volien ensinistrar el públic oïdor –en una gran part alumnes de l'escola i professors i/o acadèmics–, i guiar-lo pel bon camí de l'art (el camí de l'autor, naturalment). Malgrat això, en l'itinerari traçat per Mireia Freixa hem pogut adonar-nos de la pluralitat dels discursos i, per tant, dels diversos camins possibles. Del mai no publicat de Pau Milà i Fontanals que al 1856 li costà la dimissió, perquè demanava la descentralització administrativa de l'Escola –un tema, malauradament, de plena actualitat en relació amb tants aspectes que tots tenim presents, un segle i mig després!–, mentre alhora s'hi feia palesa la influència romàntica i la defensa consegüent de les institucions catalanes, al discurs d'Elies Rogent en defensa de l'art medieval i cristià, i el de Manuel Milà i Fontanals, que associava l'art gòtic amb els nacionalismes moderns i l'estètica de la Renaixença, un text cabdal per comprendre la fusió del sentiment patriòtic, artístic i religiós. Discursos, tots tres, claus per valorar la incidència del Romanticisme a Catalunya, de la mateixa manera que el de Martí Alsina, del 1863, constitueix la primera gran defensa pública del Realisme que supera l'anterior moviment. O el de Josep Lluís Pellicer sobre l'ensenyament artístic, pronunciat el 1895, un any després de perdre el concurs de la vacant de Martí Alsina, per motius polítics, que novament feien palès l'enfrontament de les nostres institucions amb l'estat central que imposava una absoluta i escleròtica uniformitat.

Amb tot, la Mireia Freixa ens ha fet adonar de com més enllà de romàntics i realistes les brases de l'acadèmia més conservadora van romandre sempre vives. En aquest sentit només cal recordar les crítiques duríssimes de Josep Galofre Coma, artista plenament romàntic, format a l'Escola de Belles Arts, que ja el 1851 reclamava la renovació de les acadèmies de belles arts i els seus mètodes d'ensenyament atesa la rutina i la grisor imperant –i les rèpliques oficials!–. Ella ha recuperat un personatge pràcticament desconegut, Leopoldo

Soler Pérez, un funcionari típic representant de l'esperit acadèmic més ranci, i en conseqüència, més moralista. O també les idees dels arquitectes Francesc de P. Villar i Leandre Serrallach, convictes d'eclecticisme. Ara bé, ha anat més lluny i ha recollit "el camí del mig", és a dir, el d'aquells que, contraris al Realisme i al Romanticisme sensual, defensors del Romanticisme natzarè, com Felip Bertran i d'Amat, optaren per la filosofia del Cercle de Sant Lluc, "modern i moderat alhora", com ens recordava ella mateixa. A la vista d'aquest ventall d'opinions, es fa evident que els discursos de l'Acadèmia són de consulta obligada si volem conèixer la influència de la institució en el món artísticocultural de la segona meitat del segle XIX, una etapa decisiva perquè justament hi té lloc la fi de l'art acadèmic i l'enaltiment de la llibertat de l'artista modern.

L'Arxiu i la Biblioteca de l'Acadèmia són una font essencial per ajudar a comprendre quin paper dugué a terme realment l'entitat i els seus notables membres. Els investigadors i acadèmics actuals disposem d'un fons extraordinari per acostar-nos-hi, valorar-lo i extreure'n conclusions en pro de la nostra història de l'art.

Ara doncs, per acabar, i tot seguint amb el *leit motiv* del discurs, només em resta afegir que m'agradaria que el meu discurs de contesta els hagi sabut transmetre el tarannà de la fins ara acadèmica electa, i, a ella mateixa, la satisfacció de l'Acadèmia d'acollir-la-hi des d'avui. Dra. Freixa, Mireia, en nom d'aquesta casa bicentenària, sigues benvinguda i que per molts anys puguem col·laborar en futures recerques i projectes acadèmics. Enhorabona.





## MIREIA FREIXA I SERRA

---

### BARCELONA, 1948

Va llicenciar-se a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona el 1970. El 1972 obtingué el Grau de Llicenciatura amb la tesina *Lluís Muncunill, arquitecte* i el 1977 es doctorà a la mateixa Universitat amb la tesi *Modernisme i Noucentisme a Terrassa*. Ha fet estades de recerca a l'Academia Española de Roma (1980), al Victoria & Albert Museum de Londres (1993-1994) i al Royal Institute of British Architects de Londres (2003-2004).

Ha exercit la docència des del 1970. Primer com a professora ajudant de classes pràctiques a la Universitat de Barcelona (1970-1972); després a la Delegació Universitària de Tarragona (1972-1976) i, fins a l'actualitat, al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona com a professora titular i catedràtica. Ha estat professora convidada a la Université Lumière de Lió (1994-2006). És la directora del GRACMON, Grup de Recerca en Història de l'art i el Disseny Contemporani del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona.

### LLIBRES I CAPÍTOLS DE LLIBRES

(1980) *El Modernisme y el Noucentisme en Terrassa*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona.

(1982) Amb Calvo, F.; Checa, F.; González, A.; Vélez, P. *La Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Colección Fuentes y Documentos para la Historia del Arte.

(1982) *Las vanguardias del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Colección Fuentes y Documentos para la Historia del Arte.

(1984) *Modernisme i Noucentisme a Terrassa*. Terrassa: Biblioteca Municipal Soler i Palet.

- (1984) “Modernisme i Noucentisme”, dins *Art Català. Estat de la qüestió*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 425-442.
- (1986) *El Modernismo en España*. Madrid: Editorial Cátedra.
- (1986) “Revivalismo y modernidad en el diseño de fin-de-siglo”, dins *Diseño España*, Madrid: Europàlia, p. 116-119.
- (1987) “El Noucentisme a Terrassa”, dins *El Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 211-216.
- (1987) “Modernist Architecture and Interior Desing”, dins *Hommage to Catalonia. Barcelona Art City*. Kobe, Kamakura, Gifu, The Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art, The Museum of Fine Arts, p. 52-78.
- (1988) *La Ilustración*. Barcelona: Editorial Salvat, S.A. Colecció El Gran Arte de la Arquitectura.
- (1988) “Les imatges de la dona a l'art català”, dins *Més enllà del silenci. Les dones a la Història de Catalunya*. Barcelona: Publicacions de la Generalitat de Catalunya, p. 191-206.
- (1988) “El protomodernisme a l'arquitectura i a les arts plàstiques a l'Exposició Universal de Barcelona”, dins *Llibre del Centenari 1888-1988*. Barcelona: L'Avenç, p. 490-498.
- (1989) Amb C. Cerutti, *Art Nouveau*. Barcelona: Planeta.
- (1990) “Evolució artística”, dins *Miquel Farré, pintor*. Barcelona: I.M.M.S.A., p. 20-37.
- (1990) “L'exposició Modernisme 1990”, dins *El Modernisme*. Barcelona: Olimpíada Cultural, Lunwerg editores p. 51-70.
- (1990) Amb Carbonell, E.; Furió, V.; Vélez, P.; Vila, F.; Yarza, J., *Introducció a la Historia del Arte*. Barcelona: Barcanova.
- (1991) *El modernisme a Catalunya*. Barcelona: Barcanova.
- (1991) *L'Architettura modernista*. Milàn: Electa, p. 26-36.

- (1992) “Entre el cosmopolitismo y la vuelta a lo autóctono. La arquitectura modernista en Galicia”, dins *Arte y ciudad*. Santiago: Fundación Caixa Galicia, p. 37-57.
- (1992) “Antonio Gaudi”, dins *Catalunya. Arte e Historia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 132-135.
- (1992) Fitxes del catàleg *La collecció Raimon Casellas*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- (1992) “La història en l'arquitectura a Terrassa. Entre el tèxtil i l'after-tèxtil”, dins *Terrassa. Cent anys d'art i cultura*. Terrassa: Fundació Cultural de Caixa de Terrassa.
- (1993) “Los paisajes y los temas en la pintura catalana (1880-1915)”, dins *Centro y periferia en la modernización de la pintura española*, p. 106-110.
- (1994) “Cadira d'Antoni Gaudí”, dins *Moble català*. Barcelona: Electa, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 326-327.
- (1994) *El Noucentisme i les segones ciutats*. Barcelona: Electa. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 103-110.
- (1995) Amb Reyero, C., *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Madrid: Cátedra.
- (1995) “Terrassa i els anys del Noucentisme”, dins *Torres García. Pintures de Mon Repòs*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 47-53.
- (1995) “Terrassa, ciutat del fum i el consum de la cultura” dins *Pere Viver*. Terrassa: Museu de Terrassa, p. 15-21.
- (1995) *Gaudi and catalan modernist architecture*. Osaka: IFPCD, p. 21-30.
- (1996) *Lluís Muncunill (1868-1931), arquitecte*. Barcelona: Lunwerg Editores. Caixa Terrassa.
- (1996) “Las mujeres artistas. Desde la revolución francesa al fin de siglo”, dins *Historia del arte y mujeres*. Málaga: Universidad de Málaga. Colección Ate-nea, p. 69-89.

(1997) Amb Carbonell, J.; Peregrina, N., *Germans Viver*. Barcelona; Lun-  
werg Editores. Caixa de Terrassa.

(1997) “Els debats entorn dels estils medievals”, dins *Romanticisme, cultura i religió a Catalunya*. Barcelona: Editorial Cruïlla, p. 97-108.

(1998) “La casa de la burgesia catalana en els anys del modernisme, una nova manera de viure”, dins *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*. Barcelona: Museu d'Art Modern del MNAC, p. 118-137.

(1999) Amb Muñoz Corbalán, J.M., *Les fonts de la història de l'art d'època moderna i contemporània*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art. Divisió de Ciències Humanes i Socials. Text-Guia. Textos Docents.

(1999) Amb Hernández, S., “Gaspar Homar. Mobles, làmpades, mosaics, decoració. Canuda 4. Barcelona. Materials per al seu estudi”, dins *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Barcelona: MNAC-Institut d'Estudis Catalans, p. 191-202.

(1999) Amb Molet, Joan, “Del Neoclassicisme al Simbolisme”, dins *Història de l'Art Universal*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya (edició en CDRom).

(2000) “Historic Overview”, dins *Art Nouveau in Europe Today. A general appraisal*. Brusselles: Réseau Art Nouveau Network European Union, European Modernism Route, p. 20-27.

(2000) *Emili Armengol. Orfebre i pintor*. Terrassa: Centre Cultural Fundació Caixa de Terrassa.

(2000) “The design of the provincial teaching institutions building. The early years of Lluís Domènech i Montaner and Josep Vilaseca Casanovas” dins *Domènech i Montaner. Any 2000, Year 2000*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, p. 110-122.

(2000) Amb Mercader, Laura; Molet, Joan, *Ruta Europea del Modernisme*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

- (2001) “La peinture et la sculpture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles” dins *L'Art Espagnol*. Paris: Flammarion, p. 232-270.
- (2001) “Una pintora al capvespre del modernisme” dins *Lluïsa Vidal, pintora*. Barcelona: Fundació laCaixa, p. 101-121.
- (2001) “Presentación”, dins *El escultor B. Folía*. Barcelona: Editorial Antinea p. 5-7.
- (2002) “El modernisme a Terrassa i la seva escola de paisatge”, dins *El Modernisme pintura i dibuix*. Barcelona: Edicions L'Isard, p. 133-144.
- (2002) “Sabadell dins les ‘segones ciutats’” dins *Modernisme, noucentisme i avantguarda. La col·lecció 1875-1936*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, p. 116-122.
- (2002) “...dando la forma apropiada al uso y a los materiales...”. El sentido del ornamento en la obra de Gaudí”, dins *Gaudí. Arte y diseño*. (edició en anglès, castellà i català). Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, p. 59-77.
- (2002) Amb Peregrina, Neus, *El modernisme a Terrassa*. Barcelona: Lunwerg editores, (edició en català, castellà i anglès).
- (2002) “La força dels nuclis extrabarcelonins”, dins *El modernisme. A l'entorn de l'arquitectura*. Barcelona: Editorial Isard, 113-120.
- (2002) “Els primers gaudinismes. De Rafael Masó a Manuel Sayrach” dins *Els arquitectes de Gaudí*. Barcelona: C.O.A.C., p. 6-15. (Edició en català, castellà i anglès, .
- (2002) “El neogòtic”, dins *Catalunya gòtica*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- (2003) “L'estiueig vora el mar”, dins *Pau Casals en l'escenari de l'art. La col·lecció de Villa Casals*. Barcelona: Fundació Pau Casals i Fundació “la Caixa”, p. 28-36.
- (2003) “L'architettura del modernismo”, dins *Gaudí e il modernismo catalano*. Milà: Mondadori Electa, p. 36-45.
- (2003) ‘Una nova visió de Josep M. Jujol’ a Durán, M., *Josep M. Jujol. L'arquitectura amagada*. Barcelona: Meteora, p. 11-16.

- (2003) “La Casa Trinxet. Barcelona”, “Le siège de l’Agrupació Regionalista” i “Continuité et régénération” dins *Art Nouveau en project*. Brusselles: Réseau Art Nouveau Network, p. 54 i 74-81).
- (2003) Amb Vidal, M. (eds.), *Gaudí, Jujol i el modernisme al Baix Llobregat*. Barcelona: Editorial Mediterrània.
- (2003) *Antoni Badrinas. Una vida dedicada a l’art*. Terrassa: Caixa de Terrassa.
- (2004) “L’harmonia de totes les arts. Lluís Domènech i Montaner i els seus col·laboradors a l’Institut Pere Mata”, dins *L’Institut Pere Mata de Reus*. Reus: Pragma Edicions, p. 15-24.
- (2004) “Els edificis de l’Institut Industrial. Un itinerari per la ciutat”, dins *CECOT. Vint-i-cinc anys innovant*. Terrassa: CECOT, p. 74-87.
- (2004) “L’altre Modernisme. L’arquitectura de l’Eixample en els anys de construcció de la Casa Granell”, dins *La Casa Granell de la Gran Via de Barcelona*. Barcelona: Fundació Restaura, p. 47-58.
- (2004) “Mirada sobre una colecció”, dins *Die gemalte Frau The Vikton Elliot Collection*. Vic.
- (2004) Amb Sala, T.M. “Casa Navàs. Casa-botiga al Mercadal de Reus”, dins *La Casa Navàs de Lluís Domènech i Montaner*. Reus: Pragma Edicions p. 105-120.
- (2004) Amb Sala, T.M., “Temps de família. El model burgès i el mite de la vida privada”, dins *Àlbum. Imatges de la família en l’art*. Girona: Museu de Girona, p. 77-87.
- (2004) “Modern Style i Dalí; algunes consideracions”, dins *Salvador Dalí i les Arts. Historiografia i crítica al segle XXI*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, p. 98-107.
- (2005) *Del tombant de segle a l’Exposició de 1929*. Catàleg d’art públic de l’Ajuntament de Barcelona, a pàgina WEB, <http://www.bcn.es/artpublic>.
- (2005) Pròleg de Lluís Bru *Fragments d’un creador. Els mosaics modernistes*. Esplugues de Llobregat: Can Tinturé. Col·lecció de rajola de mostra Salvador Miquel, p. 11-15.

- (2006) “El modernisme català. Creació des de la perifèria”, dins *Catalunya, una història europea*: Barcelona: L’Avenç, p. 98-109.
- (2007) “Villa Casals, una casa per a un artista”, dins *Villa Casals*. El Vendrell: Museu Pau Casals, p. 16-27.
- (2007) Amb Molet, J. Mercader, L., Cano, P., March, J. *Art Nouveau European Route*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut Municipal de Paisatge Urbà.
- (2007) “Architecture and Desing of the Modernista Era”, dins *Barcelona and modernity. Picasso. Gaudí. Miró. Dalí*. Cleveland, New York: The Cleveland Museum of Art, The Metropolitan Museum, p. 144-163.
- (2007) “Joan Rubió i el seu temps”, dins *Joan Rubió i Bellver: arquitecte modernista*: Barcelona: Col·legi Oficial d’Arquitectes de Catalunya, p. 144-153.
- (2007) Amb Molet, J., “Public and Private Architecture”, dins *Barcelona 1900*. Amsterdam: Van Gogh Museum, p. 75-107 (edició en holandès, angles, castellà, francès i català).

## PUBLICACIONS EN REVISTES

- (1975) “La Escola Coral de Terrassa”, *Estudios Pro-Arte* (2), p. 27-47.
- (1976) “Lluís Muncunill, constructor de la ciudad industrial”, *Estudios Pro-Arte* (5), p. 6-20.
- (1978) “Aproximación a la Historia de la Arquitectura en Terrassa”, *Jano Arquitectura* (61), p. 60-66.
- (1980) “Del teatre íntim a l’Ars Lucis”, *Al Vent* (31), p. 39-42.
- (1980) “El mestre Joan Llongueres i l’Escola Coral”, *Al Vent* (32), p.33-35.
- (1981) “Progressisme i tradició a l’arquitectura de Lluís Muncunill”, *D’Art. Revista del Departament d’Història de l’Art de la Universitat de Barcelona*, (6-7), p. 194-206.



- (1983) "El Noucentisme a Terrassa i els seus protagonistes", *Curial Edicions Catalanes. Col·lecció Recerques* (14), p. 123-130.
- (1985) "La escultura funerària en el Modernismo Catalán", *Fragments* (3), p. 41-56.
- (1985) "La tipología de la vivienda obrera en Terrassa", *D'Art. Revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona* (11), p. 257-274.
- (1992) "Artes plásticas en el modernismo", *Cuadernos de Arte Español. Historia* (16), p. 1-31.
- (1995) "Revisió del llibre 'L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme' de Judit Subirachs", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (IX), p. 297-298.
- (1999) Per què no es pot entrar als llocs per les portes?, *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats de Catalunya* (109), p. 52-54.
- (2000) Una revisió de Picasso al Museu Picasso, *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats de Catalunya* (111), p. 48-49.
- (2001) "El Jardí del Pantà", *Terme* (16), p. 159-168
- (2001) "Estances privades. Mobiliari i arts decoratives a Sabadell (1830-1870)", *Arraona*, (25), p. 124-125.
- (2002) "Antoni Gaudí i la UB", *La Universitat. Revista de la Universitat de Barcelona* (19), p. 19.
- (2002) "Gaudí en el seu context social i cultural", *Barcelona. Metròpolis Mediterrània* (58), p. 36-41.
- (2003) "Reinterpretar el passat. El políptic Demidoff i la seva història". *Matèria. Revista d'Art* (3), p. 33-38.
- (2004) "Per una pàtria moderna", *ARTedossier* (196), p. 14-21.
- (2004) "Sobre la història cultural de Terrassa", *Quaderns Rafael Benet* (13), p. 1-5.

(2004) “Joan Molet: Història de l’arquitectura de la il·lustració a l’eclecticisme”, *Matèria. Revista d’Art* (3), p. 360-362.

(2005) “The Art and Culture of Catalan Modernisme at the Turn of the Nineteenth Century (1888-1914)”, *ARTES* (5), p. 3-7.

(2006) “Gaudí revision. From Architecture to Merchandising”. *Coup de fouet* (7), p. 20-27.

(2006) “Els darrers moments de Picasso. A les portes de l’època blava”, *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya* (21), p. 13-17.

## PARTICIPACIONS EN CONGRESSOS

(1973, Granada). *John Ruskin y el 1900 en Cataluña*. Presentació comunicació, “XXIII Congreso internacional de Historia del Arte”. (Granada: 1973, Vol III, p. 401-402).

(1982, Madrid). *Los ensayos menores en el cinturón industrial de Barcelona*. Presentació comunicació, “II Simposio de Arquitectura e Historia del Arte”. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1985, p. 1229-1242).

(1984, Madrid). *La imagen de la mujer en el modernismo catalán*, “III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer”. Universidad Autónoma de Madrid. (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1984, p. 119-140).

(1984, Bilbao). *Los archivos municipales y el Inventario del Patrimonio Industrial*. Presentació comunicació. (Bilbao: 1985, p. 171-178).

(1992, Càceres) Amb Carmen Pena, *El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX*. Ponència, “VIII Congreso Español de Historia del Arte. El arte en las zonas periféricas”. (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1993, p. 371-383).

- (1994, Barcelona). *El Noucentisme i les segones ciutats*. Ponència, “Noucentisme i arquitectura”. (Barcelona: Editorial Electa, Generalitat de Catalunya i Departament de Cultura).
- (1996, París). *Més sobre el noucentisme perifèric, les arts plàstiques a Sabadell i Terrassa als anys vint*. Presentació comunicació, “Primer Col·loqui Internacional de l'Associació Francesa de Catalanística”. (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 173-186).
- (1997, Londres). *T. Ruskin and the Catalan Movement*. Presentació comunicació. “London Conference on Catalan Studies” (University of London).
- (2000, Nancy). *Art Nouveau et 'Modernisme'. L'introduction de l'Art Nouveau français dans les arts décoratifs en Catalogne*. Ponència, (*L'École de Nancy et les arts décoratifs en Europe*. París: Éditions Serpenteoise, p. 114-123).
- (2000, Melilla). *Lluís Muncunill y la arquitectura industrial. La aplicación de la bóveda tabicada (volta de maó de pla) en los edificios industriales*. Ponència, (*Arquitectura y Modernismo: del Historicismo a la Modernidad*. Granada: Universidad de Granada, p. 17-30).
- (2000, L'Havana). *La circulación de modelos en el diseño Art Nouveau*. Ponència, “Segunda Reunión Científica de Historiadores y Estudiosos del Diseño”. ([www.culturadeldiseño.cult.cu/ponencias/pmireiafreixa.htm](http://www.culturadeldiseño.cult.cu/ponencias/pmireiafreixa.htm)).
- (2000, Alacant). *La recepción de Ruskin y Morris en la cultura de fin de siglo*. Ponència, “Simbolismo y Modernismo. Arte y literatura en España”.
- (2001, Reus). *La recerca de la bellesa. Les arts aplicades i decoratives al Modernisme Català*. Presentació comunicació, “Reus i el Modernisme”. (Reus: Edicions del Centre de Lectura, 2001, p. 167-179).
- (2002, Màlaga). *Mujeres de un nuevo orden. La imagen de la mujer en la revista 'Or i Grana' (1906-1907)*. Presentació comunicació, “Lucha de género en la Historia a través de la imagen”. (Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2002, p. 283-295).

(2002, Manresa). *El Vapor Tèxtil. Aymerich, Amat i Jover. Modernisme i arquitectura industrial*. “La Indústria tèxtil. Actes de les V Jornades d’Arqueologia Industrial a Catalunya”. (Manresa: p. 389-406).

(2003, París). *Catalan identity and architecture 1860-1914*. Ponència, “Architecture and the idea of nation in Europe 1860-1914. Creation and affirmation of identities in Finland, Hungary, Romania, Catalonia”. (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 169-178).

(2004, Palma de Mallorca). *La Exposición Internacional de París de 1900 y su recepción en Catalunya*. Presentació comunicació, “XV Congreso Nacional de Historia del Arte”. (En premsa).

(2004, Esplugues de Llobregat). *El Modernismo: ¿Por qué la cerámica?*. Ponència, “Tradición y modernidad: La cerámica en el modernismo”. (Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2006, p. 15-26).

(2005, Còrdova). *Por una patria ‘católica y catalana’. Gaudí y los arquitectos de l’Agrupació de la Mare de Déu de Montserrat*. Ponència, “Arquitectura y regionalismo. IV Jornades de Historia del Arte”. (en premsa).

(2005, Barcelona). *Elies Rogent i el Paranimf de la Universitat de Barcelona*. Comunicació, “IXè Congrés d’Història de Barcelona. El tombant de 1868-1874. Arxiu Històric de la ciutat de Barcelona”. (en premsa).

(2006, Hèlsinki). Amb Anna Calvera. *The Nordic Example: Facing La Longue Durée Design Culture after Miguel Milà’s Work*. Ponència, “5th ICDHS International Committee of Desing History and Studies”.

(2006, Bad Nauheim). *Spa Architecture in Catalonia’s Art Nouveau*. Ponència. (en premsa).

(2007, Osaka). Amb Anna Calvera. *The Arts and Crafts Movement in Southern Europe: The catalan Arts and Crafts Revival, a path to reach art*. Presentació comunicació, “6th International Conference on the History of the Arts and Crafts Movement”. (en premsa).

(2007, Barcelona). *Pensament estètic, gust i consum de les arts*. Ponència, “Dilemes de la fi de segle, 1874-1901. X Congrés d’Història de Barcelona”(en premsa).

## COMISSARIAT D’EXPOSICIONS

(1975, Terrassa). *La fàbrica Aymerich, Amat i Jover*. Amics de les Arts. Col·laboració.

(1984, Barcelona). *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici (1914-1983)*. Paraninf de la Universitat de Barcelona. Col·laboració *A Alexandre Cirici (1914-1983)*. (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983).

(1989, Estocolm). *Moderismen i Katalonien*. Comissariat (Estocolm: Kulturhuset, Generalitat de Catalunya, 1989).

(1991-1992, Barcelona). *Modernisme a Catalunya*. Elaboració del guió. (Barcelona: Lunwerg editores, Olimpíada Cultural, 1991).

(1991, Venècia). Amb Teresa Camps, Francesc Fontbona i Pilar Vélez. *Il modernismo catalano*. Fundació Cini, comissariat (Milà: Olivetti, Electa, 1991).

(1992, Terrassa). Amb Jaume Aulet. *Terrassa. Cent anys d’Art i Cultura*. Comissariat (Terrassa: Fundació CaixaTerrassa, 1992).

(2000, Barcelona). Amb Laura Mercader i Joan Molet. *Ruta europea del Modernisme*. Casa Amatller, comissariat, (Barcelona: Institut Municipal de Paisatge Urbà, 2000).

(2003, Barcelona). Amb Neus Peregrina. *El modernisme a Terrassa*, (Barcelona: Ajuntament de Terrassa, Caixa de Catalunya, La Pedrera, 2003).

(2003, Terrassa). Amb Míriam Soriano, Lluís Muncunill. *Arquitectura per a la indústria*. Secció permanent del Museu Nacional de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya.

