



El arte del yeso: experimentar para aprender. Una propuesta efímera para la Barcelona de principios del siglo XIX

Laura García Sánchez

Resumen: Este estudio plantea los pormenores de la ejecución de un programa iconográfico escultórico realizado en 1802 para decorar la Casa Lonja de Barcelona, pero también como homenaje a una visita real. Se propone una línea metodológica que describe el porqué de su realización, apoyada en la aparición de la Escuela Gratuita de Diseño y los intereses de la Junta de Comercio. Los objetivos son demostrar la importancia de un material como el yeso para la formación de sus estudiantes y situar el panorama de la escultura catalana de la época, con artistas alejados del uso del mármol por cuestiones económicas como una de las conclusiones más relevantes. Pese a todo, una de las riquezas patrimoniales de la actual Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi reside en su actual colección de figuras de yeso, entre las que se recupera para el arte las que un día formaron parte de su historia y que solo algunas imágenes y documentos concretos nos permiten intuir su envergadura y concretar su ubicación.

Palabras clave: Casa Lonja, século XIX em Barcelona, escultores catalães, Neoclassicismo na Catalunha, Escola Gratuita de Design, Carlos IV em Barcelona, arte efêmera, escultura de gesso

The art of plaster: experiment to learn. An ephemeral proposal for Barcelona at the beginning of the 19th century

Abstract: This study presents the details of the execution of an iconographic sculptural program made in 1802 to decorate the Casa Lonja in Barcelona, but also as a tribute to a royal visit. A methodological line is proposed that describes the reason for its realization, supported by the appearance of the Escuela Gratuita de Diseño and the interests of the Junta de Comercio. The objectives are to demonstrate the importance of a material such as plaster for the training of its students and situate the panorama of Catalan sculpture of the time, with artists far from the use of marble for economic reasons as one of the most relevant conclusions. Despite everything, one of the patrimonial riches of the current Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi resides in its current collection of plaster figures, among those that is recovered for art those that one day formed part of its history and that only some images and specific documents allow us to intuit its scope and specify its location.

Keywords: Casa Lonja, 19th century in Barcelona, Catalan sculptors, Neoclassicism in Catalonia, Free School of Design, Carlos IV in Barcelona, ephemeral art, plaster sculpture

A arte do gesso: experimentar para aprender. Uma proposta efémera para a Barcelona do início do século XIX

Resumo: Este estudo apresenta os detalhes da execução de um programa iconográfico escultórico realizado em 1802 para decorar a Casa Lonja de Barcelona, mas também como homenagem a uma visita real. Propõe-se uma linha metodológica que descreve o porquê da sua realização, apoiada na aparição da Escola Gratuita de Desenho e os interesses da Junta de Comércio. Os objetivos são demonstrar a importância de um material como o gesso para a formação de seus estudantes e situar o panorama da escultura catalã da época, com artistas afastados do uso do mármore por questões econômicas como uma das conclusões mais relevantes. Apesar de tudo, uma das riquezas patrimoniais da atual Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi reside na sua atual coleção de figuras de gesso, entre as que se recupera para a arte as que um dia fizeram parte de sua história e que só algumas imagens e documentos concretos nos permitem intuir sua envergadura e especificar sua localização.

Palavras-chave: Casa Lonja, século XIX em Barcelona, escultores catalães, Neoclassicismo na Catalunha, Escola Gratuita de Design, Carlos IV em Barcelona, arte efêmera, escultura de gesso

Introducción. Estado de la cuestión

La Casa Lonja de Barcelona es un edificio que forma parte importante de la historia de la arquitectura de la ciudad, no tan solo por sus funciones comerciales sino también por razones artísticas y lugar de emplazamiento. Sede de diferentes funciones a lo largo de la época moderna, consolidó su protagonismo cuando, en 1802, fue finalizada la decoración escultórica y su extraordinaria envergadura sirvió de magnífico soporte para proyectar y dar cuerpo a un programa iconográfico de figuras de yeso, todas ellas visibles desde el exterior, que sin duda sorprendieron a los habitantes y despertaron admiración. La prolífica bibliografía existente en torno a la propia Casa Lonja, la Junta de Comercio, la Escuela Gratuita de Diseño o la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi – instituciones todas ellas relacionadas entre sí – responde con generosidad a todo tipo de interés.

Más recorrido ofrece el estudio de la propuesta escultórica del edificio, especialmente si se tiene en cuenta que las figuras del actual patio siguen emplazadas en el mismo lugar para el que fueron ejecutadas. Es cierto que son muchos los libros, artículos de revistas, tesis doctorales y el propio trabajo documental que lleva a cabo la Reial Acadèmia los que han puesto al alcance de investigadores, estudiosos y amantes del arte el nombre de artistas, lugar de formación, responsabilidad docente, obras y un largo etcétera que cubre una franja cronológica destacada del arte catalán, especialmente la que va desde finales del siglo XVIII hasta bastante avanzado el XIX. Pero una laguna importante de este recorrido se ubica en 1802, año en el que la Casa Lonja culminó su decoración con un elevado número de figuras realizadas en yeso que no tan solo hablaron en lenguaje clásico y decorativo sino que, con el tiempo, invitaron a ir más allá e indagar en torno al uso de este material, las circunstancias de su realización o el porqué de su condición efímera.

Realmente han sido muy pocos los que han afrontado este estudio tan puntual, con el historiador Carlos Cid Priego a la cabeza (Cid Priego 1948) y cuyo testigo recogimos mucho después en nuestra tesis doctoral (García Sánchez 1998) o en alguna publicación (García Sánchez 1993; García Sánchez 2018). Sin embargo, ofrecemos aquí una pormenorización más ajustada a las circunstancias de la época y al yeso convertido en material de estudio y formación de los estudiantes de la Escuela Gratuita de Diseño, hecho que va más allá de dar a conocer la relación de pagos que ofrecen los libros de cuentas u otros datos importantes. Por otra parte, se trata de poner en su justo sitio el arte del yeso como valor patrimonial.

Francesc Bover y la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona. Los inicios.

En 1796, el escultor catalán Francesc Bover (c. 1765- ¿) regresó a Barcelona procedente de Roma tras una estancia

de seis años en la ciudad italiana como pensionado de la Junta de Comercio. Bover, de quien resultan importantes las fechas de 1781 porque vincula por primera vez su nombre a la Escuela Gratuita de Diseño (o de Dibujo) de Barcelona^[1] y la de 1797 por su relación profesional con la misma^[2], trajo consigo nuevas propuestas estéticas y un novedoso estilo escultórico. Desde entonces, la puesta en práctica de sus ideas artísticas le llevó a ser considerado como uno de los primeros introductores del arte neoclásico en Barcelona, especialmente a través de su faceta de docente. Atrás quedaban unos años de formación de los que aún no se tienen precisas referencias en un momento en el que la práctica escultórica estaba dominada por la figura de Salvador Gurri (1749-1819)^[3], quien incorporó a su producción temas mitológicos o figuras alegóricas que constituyeron la base de la estatuaria del siglo XIX a través de figuras como *Hércules* o *Minerva*, o las de *Agricultura* e *Industria*, estas últimas vinculadas al conjunto iconográfico de la Casa Lonja -del que hablaremos más adelante- y más afines a la estética neoclásica [Figura 1].



Figura 1.- Salvador Gurri, *Agricultura* (izquierda); *Industria* (derecha). 1802. Mármol, altura 200 cm, base 48 x 48 cm. Patio de honor, Casa Lonja de Barcelona, pie de la escalera noble. Fuente: Cámara de Comercio de Barcelona.

El camino de Bover, sin embargo, no había sido fácil ni a nivel artístico ni a nivel institucional. En este trayecto tuvo mucho que ver, por un lado, la citada Junta de Comercio, y, por otro, la también mencionada Escuela Gratuita de Diseño. La primera fue una institución creada por Fernando VI (1758) y ratificada por Carlos III (1763), cuya misión principal fue la de estimular la práctica artística a fin de incentivar el desarrollo de la industria catalana [4]. Con el tiempo, la Junta impulsó la aparición de numerosas escuelas de formación profesional en sectores competentes como la náutica, la química, la economía o la física experimental. Nació así la Escuela Gratuita de Diseño (1775), conocida también como Escuela de Nobles Artes a partir de 1778, origen de la actual Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi y ubicada en el último piso de la Casa Lonja [Figura 2]. Su primer director fue Pasqual Pere Moles (Subirana Rebull 1989), un excelente grabador. La Escuela reglamentó los estudios de Bellas

Artes con el objetivo inicial de desmarcarse del Colegio de pintores y del Gremio de escultores, además de fomentar un estamento cercano a la Academia de San Fernando de Madrid -fundada en 1752-, con la que siempre mantuvo estrechos vínculos de subordinación.



Figura 2.- Antoni Roca Sallent. *Vista de las fachadas principal y lateral del edificio de Lonja*. 1842-1845. Grabado policromado. Barcelona, imprenta de Joan Roger. Fuente: Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona [AHCBB].

La Escuela ofrecía enseñanza en una gran variedad de disciplinas artísticas pero, sin duda, uno de sus mayores atractivos –impulsado por la Junta– consistió en la subvención otorgada a jóvenes y brillantes estudiantes para que pudieran concluir su formación en Madrid o Roma. El aspirante debía superar un proceso de concurso de oposición, y la idea final era que, una vez de regreso, enseñaría a su vez aquello que había aprendido fuera de las paredes de la Escuela. Bover, por tanto, formó parte del grupo de seis incipientes artistas que recibieron la primera pensión en el concurso de 1789-1790 ^[5] y su triunfo se presenta como uno de los momentos más relevantes de una carrera cuyas lagunas documentales no han permitido fijar hasta la fecha su biografía artística.

El yeso, material de estudio y formación de estudiantes

Al margen de las ayudas económicas, lo cierto es que la formación en la propia Escuela disfrutó de un buen nivel, equiparable incluso al de las Academias de San Fernando o de San Luca en Roma. En el caso de la escultura, las figuras o moldes de yeso sirvieron sin duda como modelo de estudio y actividad formativa. Analizar este aspecto permite recuperar la importancia de una práctica propia del oficio de escultor, aunque también es cierto que los vaciados de yeso han quedado más asociados a los oficios aplicados que a la creación artística. Con el tiempo, los conjuntos escultóricos de este material dejaron de ser referencias para copiar y la imitación de lo antiguo cayó en un estatus peyorativo (Egea 2016).

Sin embargo, es incuestionable que durante el siglo XIX la cultura del yeso formó parte del mundo académico,

especialmente desde el punto de vista de la instrucción del dibujante, pintor o escultor. De esta forma, la relación con este material de los alumnos de, por ejemplo, la Escuela Gratuita de Diseño, fue directa y constante. Según Frederic Marés (1964: 41), la institución contaba con unos 340 discípulos matriculados cada año entre 1777 y 1808. Tras la invasión napoleónica, la actividad se reemprendió con cerca de 700. Esto indica que los yesos eran imprescindibles para los estudiantes de escultura y para los de dibujo, así como también para la enseñanza de los *maestros de obras*, es decir, los futuros arquitectos. Diversos estudios (Ruiz Ortega 1999; Riera Mora 1994: 105-107) indican que estos yesos estaban presentes en las diversas etapas de formación y titulaciones, como por ejemplo, la clase de Yeso y del Antiguo; la clase de Copia del Yeso; la clase de Estatua, Modelo Blanco o del Antiguo; la de Dibujo de Figura; o la de Modelado y Vaciado del Adorno, obviamente distribuidos en las diferentes salas y aulas para mantener en constante ejercicio la mirada del alumno.

La consecuencia inmediata fue una regular demanda de producción y de adquisición de figuras de yeso, corroborada por múltiples encargos realizados a centros distribuidores de estas copias y también con las adquisiciones que algunos profesores realizaban en sus viajes al extranjero, principalmente a Inglaterra Francia e Italia (Riera Mora 1994: 93-98; Sazatornil Ruiz & Jimeno 2014). Cabe sumar aquí la donación de otras instituciones – como por ejemplo los vaciados de yeso regalados a la Escuela en 1797 por la Academia de San Fernando –, y las obras realizadas por los propios alumnos a fin de corroborar la evolución de su formación escultórica. La enumeración de estos yesos aparece de forma constante en los inventarios del archivo de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Fontbona 1993-1994).

El aprendizaje de los escultores de la Escuela Gratuita de Diseño

En todas las academias, el dibujo era la base de cualquier actividad artística y el sistema educativo se estructuraba alrededor del mismo. A raíz de la reorganización del año 1789, la Escuela Gratuita de Diseño emprendió la enseñanza de las materias clásicas comunes a una institución de este tipo. El alumno se iniciaba en el aprendizaje del dibujo en la clase de principios, donde progresaba desde los elementos más simples a los más complejos. Posteriormente pasaba a la del yeso, de avance similar al anterior: una vez aprendido el modelado de las diferentes partes del cuerpo, se podía iniciar en la elaboración de la figura entera. De esta última accedía a la del modelo del desnudo o sala del natural.

El material gráfico de que disponía la Escuela consistía en libros de principios impresos o láminas sueltas dibujadas o grabadas por los propios profesores. Para la clase de yeso se contaba con numerosos vaciados de la Antigüedad, no siempre figuras enteras (*Hercules Farnese, Laocoonte, La Venus de Medici, el Toro, Apolo Belvedere, Antinoo, Gladiadores, Flora*), sino incluso piezas o manos de estatuas

conocidas. Pero también eran frecuentes algunos libros con ilustraciones de las obras clásicas más preciadas (Egea 2016: 109-110). En este sentido, de nuevo los inventarios permiten deducir que la Escuela llegó a tener una buena biblioteca, con importantes volúmenes de disciplinas varias siempre con el objetivo de ayudar a la formación del futuro artista.

Habían, además, algunas materias, consideradas complementarias, que se aprendían en la sala del yeso. Por ejemplo, el estudio de la simetría y las proporciones, así como la anatomía. La fisura consistía aquí en que el estudiante aprendía modelando las figuras o relieves en barro, de los que posteriormente podía hacerse un vaciado en yeso, pero muy pocas veces se pasaban al mármol, un material muy caro (López Enguidanos 1794; Riera Mora 1994: 760-761). Por tanto, la enseñanza de la Escuela en materia de escultura se basaba primordialmente en láminas sueltas de dibujos o grabados, los libros de principios y en los moldes de yeso.

José Nicolás de Azara y la decoración escultórica de la Casa Lonja

Una de las primeras obligaciones de los pensionados de la Junta era cumplir con el protocolario acto de comunicar su llegada, en este caso a Roma, al embajador español ante la Santa Sede. Por entonces, el cargo estaba en manos de Nicolás de Azara (1730-1804), uno de los nombres más destacados del período de la Ilustración española por el brillante desempeño de su cargo y su mecenazgo artístico y cultural, al margen de su notable influencia a nivel estético en el arte en general y en el catalán en particular (García Portugués 2007).

Azara se reveló también como un hombre intelectualmente muy preparado. Fue conocido como bibliófilo, erudito, promotor de las artes, patrocinador, coleccionista, defensor de la estética del buen gusto basada en la Antigüedad Clásica que primaba por entonces y protector de artistas y literatos. Una de sus prioridades fue que su biblioteca, enriquecida especialmente con volúmenes de los siglos XV y XVI, estuviese al alcance de los pensionados a modo de consulta y formación, así como su intervención en las tertulias de elevado nivel cultural que asiduamente organizaba (García Portugués 2016; Barrio Ogayar 1966 b). En su faceta de coleccionista, Azara se preocupó por adquirir un patrimonio artístico selecto basado en un criterio histórico, de forma tal que configuró un conjunto modélico tenido en cuenta por otros eruditos ilustrados y que resultó esencial para la preparación de sus tutelados (Cacciotti 1993; Jordán de Urríes de la Colina 2000). En 1790 inauguró una academia nocturna de dibujo, de modelos del natural y de copia de yesos, con sede en el palacio de España, su residencia en Roma. Esta iniciativa formó parte de su preocupación por los artistas pensionados a fin de que recibiesen la educación más adecuada, facilitándoles el acceso a museos, galerías y colecciones romanas (Subirana Rebull 2003: 651-66; Cánovas del Castillo 1989: 153-215).

La posición del diplomático en sentido pedagógico fue firme y se enfrentó incluso al plan de la propia Escuela, aunque al final fue aceptado (AEESS, 1790) y se le otorgó plena confianza y poderes (Jordán de Urríes de la Colina 1995 a; García Portugués 2000; García Portugués 2007). Del mismo se beneficiaron el propio Bover y otro escultor catalán contemporáneo, llamado Manuel Oliver, de incierta fecha de nacimiento y muerte. En su papel de tutor de los pensionados, resulta lógico que velase por sus intereses una vez de regreso a sus ciudades de origen (Jordán de Urríes de la Colina, 1995 b). En el caso de Barcelona, propuso a la Junta de Comercio que los escultores catalanes pusiesen a la práctica los conocimientos adquiridos. De esta forma, pasarían a responsabilizarse de una obra real y al mismo tiempo proporcionarían a la Escuela Gratuita de Diseño un excelente repertorio de modelos basados en la Antigüedad Clásica. Esta iniciativa se remonta a 1793, momento en que al entonces director de la misma se le sugirió que encargase algunas obras a Bover y Oliver, por entonces aún en Roma, a fin de dar inicio a la decoración escultórica de la Casa Lonja.

Aquella decisión no pudo llegar en mejor momento. La Casa Lonja es un edificio que hunde sus raíces en la iniciativa de Pedro el Ceremonioso (1380) de disponer de un enorme espacio cerrado para llevar a cabo con comodidad y seguridad el elevado número de transacciones económicas efectuadas por los comerciantes barceloneses. Su cercano emplazamiento a una de las puertas de entrada a Barcelona y su proximidad al mar lo convirtió en un centro de negocios marítimos que, a su vez, hizo de su ubicación un punto vital de la ciudad, conocido como Plaza de Palacio, en el que también se encontraban el palacio real y el palacio de la aduana [Figura 3] (Cortes i Torres 2007). Tras diversos avatares y cambios de función, Carlos III facilitó en 1759 la recuperación del inmueble para las actividades comerciales de la ciudad, petición que se hizo efectiva en 1771 gracias a la insistencia de la Junta de Comercio. A la larga también se amplió, destacando desde entonces una nueva fachada de estilo neoclásico [Figura 4].

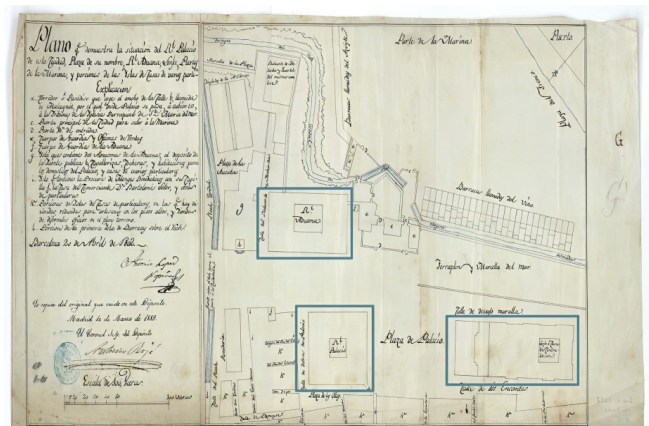


Figura 3.- Plano que demuestra la situación del RI. Palacio de esta ciudad, Plaza de su nombre, RI. Aduana, Lonja, Puerta de la Marina, y páramos de las Yslas de casas de varios particulares. 1802. Plaza de Palacio de Barcelona. Fuente: Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona [AHCB].



Figura 4.- Onofre Alsamora, *Plaza de Palacio: fachada de la Lonja y calle del Consulado*. h. 1833. Dibujo. Plaza de Palacio de Barcelona. Fuente: Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona [AHCB].

Tanto el primer director de la Escuela como su inmediato sucesor a partir de 1797, el pintor Pere Pau Muntanya (AJC 1797; 1798), fueron los responsables de los proyectos de decoración de la Casa Lonja, realizados en tres etapas: la primera, durante los años 1787-1788; la segunda, entre 1795 y 1797; y la última, correspondiente a 1802. Durante las dos primeras, las actuaciones fueron de carácter complementario a las obras de remodelación arquitectónica del edificio. Pero, a principios del siglo XIX, hubo un profundo cambio en todos los sentidos. En enero de 1802, el rey Carlos IV y su mujer, María Luisa de Parma, comunicaron su decisión de viajar a Barcelona durante el otoño de aquel año a fin de celebrar el doble matrimonio de príncipe Fernando y su hermana la infanta María Isabel. La circunstancia resultó el empuje idóneo que necesitaba la Junta de Comercio para concluir toda la decoración del edificio, alojamiento de los monarcas (Cid Priego 1948).

Lectura de las obras: la mirada neoclásica

Pere Pau Muntanya asumió por cargo el diseño de todo el conjunto ornamental del edificio, pero contó con un valioso equipo de colaboradores entre los que se encontraban numerosos artistas, artesanos, profesores y alumnos de la propia Escuela. Gracias a su empeño, la *Relación de lo obrado en la Rl. Casa Lonja de Barcelona, y de los festejos con que aplaudió su Ilustre Junta el arribo de S.S.M.M. y AA. á la sobre dicha Ciudad, y demás plausibles motivos, que, durante su mancion ocurrieron* es el documento original más importante referente a la decoración realizada en la Casa Lonja a modo de homenaje a la visita real ^[6]. El escrito enumera la ornamentación escultórica ideada e indica los nombres de los artistas que participaron, además de describir muchos otros pormenores (García Sánchez 1998: 376-412). Uno de los aspectos más notables de la idea decorativa es el elevado

número de estatuas y figuras que fueron proyectadas. En total, el conjunto sumó setenta y cuatro, distribuidas de la siguiente manera: cincuenta y tres estatuas exentas en la parte exterior del edificio, especialmente en la zona superior del mismo; en el patio, un total de trece, es decir, cuatro en las hornacinas; tres en la fuente -la famosa fuente de Neptuno-; dos en el arranque de la escalera y cuatro en la balaustrada interna; y ocho composiciones o figuras en relieve en los tímpanos de los frontones, sin contar las obras ornamentales del interior [Figura 5]. Fue un programa iconográfico pensado a modo de deleite de los monarcas, aunque también relacionado con la funciones de la Casa Lonja, en el que las repeticiones de figuras resultaron inevitables (Cid Priego 1948: 430; García Sánchez 2018: 17). De esta forma, y a título de ejemplo, tanto la figura de *Mercurio* como la de *Minerva* y la alegoría de la Industria aparecieron en tres puntos diferentes del edificio.

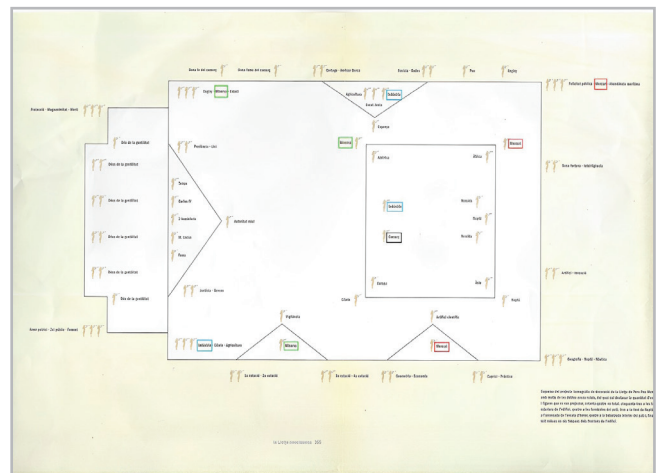


Figura 5.- Esquema del proyecto iconográfico de la decoración de la Casa Lonja de Pere Pau Muntanya con motivo de las dobles bodas reales. Fuente: Libro *Casa Llotja de Mar*, p. 165. Cámara de Comercio de Barcelona.

En los datos que se pueden extraer de la documentación conservada de la Junta de Comercio figuran los pagos semanales a los obreros de la Casa Lonja, al final de los cuales existen casi siempre los nombres de los artistas y las cantidades recibidas por los trabajos en ejecución o los ya realizados (García Sánchez, 1998: 387-388), aunque no siempre individualizan quien hizo qué sino que las indicaciones son más generalizadas. Más precisión en términos de atribución tiene el conjunto del patio, con las figuras de la *Agricultura* y la *Industria* en el arranque de la escalera [Figura 1], obra de Salvador Gurri; *Europa* y *Asia* en las hornacinas de uno de los extremos, de Francesc Bover; y *África* y *América*, de Manuel Oliver, en los ángulos opuestos (García Sánchez, 1993; 1998). El *Neptuno* de la fuente del mismo nombre es obra de Nicolau Traver y los delfines, peñascos y nereidas que la complementan de Antoni Solá (Barrio Ogayar, 1966 a; Triadó Tur, 1998) [Figura 6].



Figura 6.- Manuel Oliver, *África* (izquierda). 1802. Mármol, altura 200 cm, base 100 x 75cm; Nicolau Traver. *Neptuno* (centro). 1802. Mármol, altura 210 cm, base 140 x 70 cm; Antoni Solá. *Delfines, peñascos y nereidas de la fuente de Neptuno*. 1802. Mármol, altura nereidas 120 cm, base 130 cm; Francesc Bover. *Asia* (derecha). 1802. Mármol, altura 200 cm, base 100 x 75cm. Patio de honor, Casa Lonja de Barcelona, ángulos sur y este. Fuente: Cámara de Comercio de Barcelona.

Tanto las figuras del patio como las situadas en la terraza sobre el pórtico de frente al palacio real [Figura 4] fueron realizadas en mármol, a diferencia del resto, ejecutadas en yeso. Las primeras estaban a un nivel correcto de visualización para el espectador; del grupo de las segundas, la fuente documental permite saber qué representaban en conjunto, pero no hay de ellas una descripción precisa que invite a una valoración individual. Se sabe, sin embargo, que la fuente de inspiración fue la Iconología de Cesare Ripa (Cortés i Torres 2007). Sus autores fueron, sin duda alguna, profesores y estudiantes de la Escuela, alumnos que quizás ya habían completado su formación y a los que la necesidad de finalizar en un corto período de tiempo la decoración escultórica de la Casa Lonja les dio la oportunidad de poner en práctica los conocimientos adquiridos. Los dibujos de Jacques Moulinier para el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre de Laborde [Figura7] permiten concluir que todas las esculturas externas debían de tener una envergadura notable si se tiene en cuenta la altura del edificio [Figura 8]. Y el lenguaje en el que artísticamente se expresaron los artífices no fue otro que el clásico, llegado al edificio a través de los pensionados en Roma; de los dibujos y grabados coleccionados; y de la adquisición de figuras y moldes de yeso solicitados por la Escuela Gratuita de Diseño como piezas de estudio. No hay que olvidar que cuando Bover y Oliver llegaron a la capital italiana, el arte neoclásico ya estaba enraizado y daba sus primeros frutos (Arrau y Barba, 18--). La historia no nos permite deducir nada más: actualmente solo queda el conjunto del patio como testimonio de lo que una vez hubo y luego se desvaneció. No consta en documentación alguna una fecha exacta que permita constatar cuándo desaparecieron las esculturas de yeso, aunque resulta muy probable que sucediera en el momento en que fueron organizadas las iluminaciones de la fachada principal de la Casa Lonja en honor de la jura de Isabel II (1833), dado que las reproducciones del edificio no las ubican desde ese momento [Figura 4].

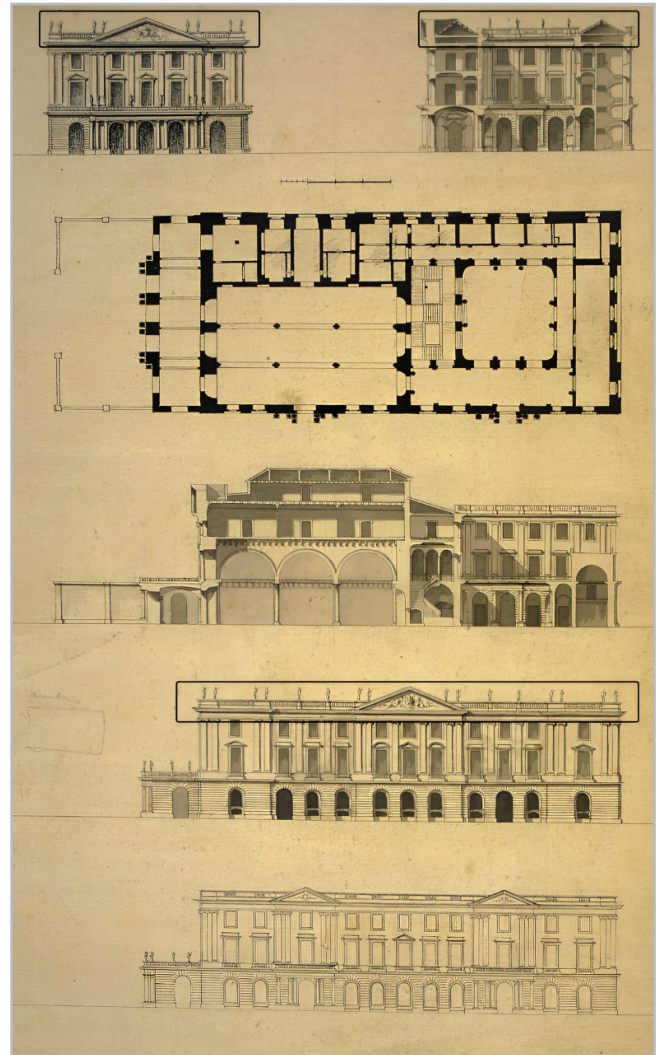


Figura 7.- Jacques Moulinier, *Planta, secciones y fachadas de la Casa Lonja de Barcelona*. 1801-1803. Dibujo a pluma y al pincel sobre papel. 43,1 x 29,9 cm. Fuente: Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC).



Figura 7.- Jacques Moulinier, *Vista de la Casa de Comercio y del frente de mar de Barcelona*. 1801-1802. Dibujo a la pluma y lápiz grafito sobre papel, 32 x 61,8cm. Fuente: Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC).

Resulta lógico el hecho de que no pervivieran durante mucho tiempo. Como ya se ha mencionado, fue un programa iconográfico pensado para una situación particular – la presencia real en Barcelona-, destinado a unos huéspedes concretos – Carlos IV y María Luisa de Parma –, y con unos fines muy determinados – ensalzar ciertas cualidades del monarca a través de esculturas como la *Autoridad Real*, el *Celo público* o el *Ingenio* y agradecer su visita pero, al mismo tiempo, se pedía protección para el comercio de la ciudad y la continuidad de una estabilidad política, también a través de figuras alegóricas, ya que hacía relativamente poco tiempo que se había firmado la paz de Amiens entre Francia, Gran Bretaña, Países Bajos y España-. Una vez de regreso los reyes y la corte a Madrid, y una vez apagados todos los ecos de su estancia, Barcelona recobró su pulso y poco a poco todo volvió a la normalidad, a pesar de que las importantes mejoras urbanísticas y arquitectónicas realizadas con motivo de este episodio histórico abrieron las puertas de la definitiva modernización de la ciudad. Si las esculturas en yeso fueron trasladadas, destruidas o almacenadas en algún lugar es algo que, hoy por hoy, no hemos podido descubrir. Pero, como todo arte efímero, una vez finalizado el motivo de su creación desapareció también la obra artística.

Conclusiones

La ornamentación escultórica de la Casa Lonja permitió a los profesores, alumnos, artistas y artesanos de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona poner en práctica los conocimientos adquiridos tanto en la propia institución como en sus estancias de aprendizaje en Roma. El notable número de figuras que integró este programa ornamental –setenta y cuatro en total- y el escaso margen de tiempo para su realización –apenas unos meses-, indica sin duda alguna que sus autores dieron rienda suelta a una libre fantasía de ejecución pero con el lenguaje clásico como modelo. Quizás la premura del tiempo explica también el porqué de su realización en yeso, material que permite una mayor velocidad de ejecución. En definitiva, experimentar para aprender. Es una lástima que las reproducciones de la Casa Lonja de la época, como por ejemplo las aportadas en este estudio, tan solo nos permitan intuir la variedad y proporciones de las mismas, sin poder avanzar más en este aspecto ni poder llevar a cabo una correcta valoración formal.

Pero, incluso así, es cierto que la escultura catalana de esta época presenta en conjunto una gran variedad y bastante calidad. Fueron numerosos los nombres de escultores y alumnos de la Escuela que trabajaron en la única gran empresa de la época, que no fue otra que la remodelación y decoración de la Casa Lonja. Después, la mayoría desaparecieron y tan solo se tiene noticia de los afortunados que completaron su formación en Roma, ya que posteriormente ocuparon plazas de profesor en la institución en la que se habían formado. Si bien los materiales que proporcionaba esta última para el

aprendizaje eran más que correctos (libros, láminas, vaciados de yeso, modelos del natural, etc), además de fomentar el estudio de la simetría o la anatomía en el caso de la escultura, el estudiante se formaba modelando las figuras o relieves en barro, de los que después podía hacerse un vaciado en yeso. El elevado coste del mármol impedía otra salida. A menudo los escultores finalizaban sus años de formación sin saber trabajar en este material, cuando en realidad es el que mejor expresa los contenidos neoclásicos.

En el caso de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, gran parte de su valor patrimonial recae precisamente en las figuras de yeso que nutren su colección actual, procedentes, como ha ya sido indicado, por razones de adquisición para la formación de los alumnos, por donaciones de otras instituciones y por las obras realizadas por los propios estudiantes, sin olvidar aquellas que fueron enviadas –con carácter de obligatoriedad- desde Roma para que la Junta de Comercio pudiese valorar la evolución técnica y artística de aquellos que habían sido becados. Pero su otra realidad es la de que estos yesos no se presentan al público de forma correcta por razones de espacio y pasan prácticamente desapercibidas en cuestión de importancia, procedencia y significado. No se exhiben aquellas que un día formaron parte del aprendizaje de los alumnos, y ni rastro de las que en 1802 decoraron gran parte del edificio.

Notas

[1] Su nombre aparece entre los ganadores de uno de los premios trimestrales de la clase de modelado en yeso de la Escuela.

[2] Consta documentalmente que el 7 de diciembre de aquel año fue elegido Teniente director y se sumó así al cuerpo del profesorado de la Escuela. Asumió la dirección de la clase de *Dibujo de perfiles y sombras*, y tuvo bajo su responsabilidad a dos maestros subalternos, además de encargarse interinamente de la dirección de la clase de *Principios de dibujo* a finales de la década de 1820. Vid. *Memories de diverses escoles amb nomenaments de professors, pressupostos de despeses i altres indicacions*. Archivo Real Junta de Comercio (desde ahora AJC). Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), Caja 140, Legajo CVI, Libro 1, exp. 40. Cf. Rodríguez Samaniego, C. (2013). «Nuevos datos entorno al escultor Josep Bover i Mas (1802-1866)». *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 344: 333.

[3] De formación autodidacta, Gurri fue un escultor de gran talento y prolífica obra, a pesar de que gran parte de la misma quedó destruida durante la Revolución de 1835 y la Guerra Civil Española (1936-1939). Su larga trayectoria profesional hizo de su actividad un momento de transición entre el Barroco y el Neoclasicismo. En 1778 se incorporó como profesor de escultura en la Escuela Gratuita de Diseño, donde ocupó el cargo de teniente director. Vid. Fernández Banque, M. (2004). *Salvador Gurri i Coromines (1748-1819): un escultor d'entre segles*. Universidad de Barcelona, Tesis Doctoral inédita.

[4] La bibliografía existente en torno a la Junta de Comercio es muy amplia, motivo por el que solo ofrecemos aquí algunos títulos básicos: Ruiz Pablo, A. (1919). *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona* (1758 a 1847). Henrich y Cia; Martinell, C. (1951). *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*. Escuela de Artes y Oficios artísticos; Carrera, J. (1957). *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona: 1775-1901*. Bosch; Bassegoda i Nonell, J. (1986). *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*. Cambra Oficial de Comerç, Industria i Navegació.

[5] Concurso resuelto el 14 de julio de 1790. Vid. *Cartes rebudes sobre assumptes diversos: drets duaners, gremis, consolats, escoles, pensionats, etc.* AJC, Caja 42, Legajo XXIX, Libro 1, exp. 351-353, cf. Rodríguez Samaniego, C. (2013). «Nuevos datos...», *Op. Cit.*, p. 333. Justo el año anterior, en 1789, la Junta de Comercio había recibido de la Junta General de Madrid, de la que en definitiva dependía a nivel institucional, el oficio que autorizaba a la Escuela a enviar pensionados. Cf. Mares Deulovol, F. (1964). *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. La Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita de Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*. Cámara Oficial de Comercio y Navegación, p. 127.

[6] Dado que la Escuela Gratuita de Dibujo, por entonces ya Escuela de Nobles Artes, era una institución dependiente de la Junta de Comercio, este tipo de documento hay que considerarlo como una obligación de carácter burocrático. Su autor, Pere Pau Muntanya, cumplió su deber con extremada meticulosidad. Forma parte de los *Expedientes de Ceremonial del Ayuntamiento* del año 1802, conservador en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB).

AEES = Archivo de la Embajada Española cerca de la Santa Sede

AJC = Archivo Real Junta de Comercio

AHCB = Archivo Histórico Ciudad de Barcelona

Referencias

ARRAU Y BARBA, J. (c. 18--). *El juramento de un artista o Juan y Pepita. Retrato histórico del primer tercio del siglo XIX*. Biblioteca del Museu Nacional d' Art de Catalunya. Manuscrito original inédito.

BASSEGODA Y NONELL, J. (1986). *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*. Barcelona: Cambra Oficial de Comerç, Industria i Navegació.

BARRIO OGAYAR, M. (1966) a. "Un escultor español en Roma: Antonio Solá", *Archivo Español de Arte*, 153: 51-83.

BARRIO OGAYAR, M. (1966) b. *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX: la Academia de Bellas Artes*. Bolonia, Zanichelli, 1966.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, S. (1989). "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808", *Academia*, 68: 153-215.

CACCIOTI, B. (1993). "La collezione di José Nicolás de Azara, Studi preliminari", *Bollettino D' Arte*, 78: 1-54.

CARRERA, J. (1957). *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona: 1775-1901*. Barcelona, Bosch.

CID PRIEGO, C. (1948). "La decoración de la Casa Lonja de Barcelona", *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, vol. VI, 3 y 4: 423-62.

Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, dibujadas y grabadas por José López Enguidanos (1794).

CORTÉS I TORRES, X. (2007). *Casa Llotja de Mar*. Barcelona: Cambra Oficial de Comerç, Industria i Navegació.

EGEA, J. (2016). "L' ambivalència dels "guixos" en la formació de l' escultura a l' Acadèmia durant el segle XIX". En *Acadèmia i Art. Dinàmiques, transferències i significació a l' època moderna i contemporània*, Gras, I., Freixa, M. (coord.). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 103-120.

FERNÁNDEZ BANQUE, M. (2004). *Salvador Gurri i Coromines (1748-1819): un escultor d' entre segles*. Universidad de Barcelona, tesis doctoral inédita.

FONTBONA, F. (1993-1994). "El Museu de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi (1775), primer museu d' Art de Catalunya", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vols. VII-VIII.

GARCÍA PORTUGUÉS, E. (2000). "José Nicolás de Azara y su primera etapa romana (1766-1790)". En *Actas del XIII Congreso CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del Arte Español*, Granada: Universidad de Granada, 1083-91.

GARCÍA PORTUGUÉS, E. (2007). *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l' àmbit artístic català*. Universidad de Barcelona, Tesis doctoral [en línea]. <http://hdl.handle.net/10803/2024>

GARCÍA PORTUGUÉS, E. (2016). "José Nicolás de Azara dins l' ambient il·lustrat de Roma. Cenacles i associacions", *EMBLECAT, Estudis de la Imatge, Art i Societat*, 5: 139-162 [en línea]. <https://raco.cat/index.php/EMBLECAT/article/view/318800>.

GARCÍA SÁNCHEZ, L. (1993). "La ornamentación de la Casa Lonja de Barcelona con motivo de la visita real de Carlos IV en 1802: lectura iconológica de las esculturas realizadas para la ocasión". En *Actas del VIII CEHA*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, vol. II, 701-09.

GARCÍA SÁNCHEZ, L. (1998). *Arte, fiestas y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*. Tesis doctoral [en línea]. <http://hdl.handle.net/10803/22655>

GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2018). "Sculpture à regarder, sculpture à interpréter, sculpture à admirer. La décoration de la Chambre de commerce de Barcelone", *Sculptures. Études sur la sculpture (XIX-Xxè siècle)*, 5: 14-20.

JORDÁN DE URRÍES DE LA COLINA, J. (1995) a. *José Nicolás de*

Azara, *promotor de las artes*. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral inédita.

JORDÁN DE URRÍES DE LA COLINA, J. (1995) b, "La Galería de estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez. Antonio Canova y los escultores pensionados en Roma", *Archivo Español de Arte*, LXVIII, 274: 31-44.

JORDÁN DE URRÍES DE LA COLINA, J. (2000), "El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y de las letras", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXI: 61-87.

MARÉS DEULOVOL, F. (1964). *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. La Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita de Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*. Barcelona: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación.

MARTINELL, C. (1951). *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*. Barcelona: Escuela de Artes y Oficios artísticos.

RIERA MORA, A. (1994). *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*. Universidad de Barcelona, tesis doctoral inédita.

RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C. (2013), "Nuevos datos entorno al escultor Josep Bover i Mas (1802-1866)", *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 344: 331-44.

RUIZ ORTEGA, M. (1999). *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

RUIZ PABLO, A. (1919). *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758 a 1847)*. Barcelona, Henrich y Cia.

SUBIRANA REBULL, R. M^a. (1989). *Pasqual Pere Moles i Coronas*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

SUBIRANA REBULL, R. M^a. (2003). "Academicisme versus Neoclasicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona", Pedralbes, *Revista d'Història Moderna*, 23: 651-66.

TRIADÓ TUR, J.R. (1998). "La escultura de la Il·lustració". En *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Barral i Altet, X*. (ed.). Barcelona: Ed. L'Isard, vol. 7, 45-75.

SAZATORNIL RUIZ, L.; JIMENO, Fr. (2014). *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez.

Autor/s



Laura García Sánchez

laura.garcia@ub.edu

Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona

<https://orcid.org/0000-0001-6095-1148>

Doctora en Historia del Arte (1998) y licenciada con grado en Historia Moderna (2001). Actualmente imparte docencia en asignaturas de grado como Arte barroco de los siglos XVII y XVIII y Arte e Historia, así como en diversos cursos de Historia del Arte organizados por el Instituto de Formación Continua de la Universidad de Barcelona. Su ámbito de investigación es la reconstrucción de visitas reales y personajes importantes tanto a Barcelona como a otras ciudades europeas en época moderna, especialmente desde el punto de vista de la modificación del tejido urbano y de la construcción y remodelación de edificios y palacios. En la misma línea de estudio cabe constatar los programas iconográficos conmemorativos de tales visitas y el arte efímero consecuente, desarrollados en parte gracias a diversas becas en centros de investigación europeos. Es autora de numerosos artículos de revistas y capítulos de libros, fruto en su mayoría de su participación en congresos de ámbito nacional y especialmente internacional. Ha publicado, asimismo, muchas monografías de pintores o movimientos artísticos, libros sobre museos y de Patrimonio de la Humanidad. Desde el año 1998 ha formado parte de manera ininterrumpida de diferentes proyectos de investigación de la Universidad de Barcelona, centrados todos ellos en cartografías visuales y documentales del área del Mediterráneo; las relaciones, influencias y dependencias respecto a Italia; programas artísticos de Barcelona (1714-1808); y, el último, denominado *Arte y cultura en la Barcelona moderna (s. XVII-XVIII). Relaciones e influencias en el ámbito del Mediterráneo occidental*. Colabora desde hace algunos años en el Máster Universitario en Diseño Gráfico Digital de la Escuela Superior de Ingeniería y Tecnología de la Universidad Internacional de La Rioja. Es coordinadora académica de los estudios de Historia del Arte de la Universidad de la Experiencia de Barcelona. Su formación incluye diversos cursos especializados post-universitarios en aprendizaje, documentación y protección del patrimonio en el Centro Europeo del Patrimonio

Artículo enviado el 27/05/2023
Artículo aceptado el 17/06/2023



<https://doi.org/10.37558/gec.v23i1.1215>