

HISTORIOGRAFÍA LINGÜÍSTICA Y CANON MONUMENTAL

Xavier Laborda Gil

(Universidad de Barcelona)

Resumen

La Universidad de Barcelona exhibe dos conjuntos artísticos que representan humanistas e instituciones del conocimiento. Se creó una galería de estatuas y otra de pinturas al construir su edificio histórico entre 1863 y 1884. Estos repertorios constituyen un canon monumental. El estudio de su proceso ilustra los conceptos de corpus y canon en la historiografía lingüística. Y relaciona la historia de la lingüística con el proceso de creación de sus cánones o paradigmas y con el rol de la universidad como institución.

Palabras clave. Historia de la lingüística, historiografía, paradigma, Universidad de Barcelona, canon, arte, institución.

Abstract: *Linguistic historiography and the monumental canon of the University of Barcelona.*

The University of Barcelona exhibits two artistic repertoires of humanistic and knowledge institutions. A gallery of statues and paintings was created when the historic building was erected between 1863 and 1884. These artworks are a monumental canon. The study of its process illustrates the concepts of corpus and canon in linguistic historiography. And it relates the history of linguistics in the process of building its canons or paradigms and to the role of the university as institution.

Keywords. History of linguistics, historiography, paradigm, University of Barcelona, canon, art, institution.

1. Canon y corpus en la Historia de la Lingüística

Presentamos dos colecciones artísticas de estatuas y pinturas de la Universidad literaria de Barcelona. Relacionamos su estudio con aspectos metodológicos de la historiografía lingüística y, en especial, con una perspectiva que incluye la dimensión institucional para comprender la historia del pensamiento. En la exposición se incluye una detallada descripción del repertorio artístico. Y se relaciona estas obras con la historia inmediata de la Universidad de Barcelona y la historia política de España. El interés de estas referencias históricas es doble, material y formalmente. Desde un punto de vista material, resulta necesario recopilar y articular unas informaciones fundamentales. Y en lo que respecta a lo formal, la

atención al contexto académico y las tendencias ideológicas cumple con los principios de la investigación historiográfica sobre las ideas lingüísticas.

La historiografía se ocupa de la interpretación de los documentos para establecer el verdadero conocimiento sobre los acontecimientos humanos del pasado. Es una respuesta crítica y práctica al problema de la conciencia histórica. La historiografía define la Historia como narración de los hechos pretéritos, es decir, como indagación y producción de discursos narrativos. Y pone de manifiesto la naturaleza ideológica de la historia, esto es, el carácter constructivista de la realidad histórica mediante la ideación científica (Barthes 1967, Lozano 1987, Laborda 2002).

La historiografía lingüística es la ciencia crítica de la historia. La Historia es un género narrativo que, a diferencia de la ficción, persigue objetivos científicos (Chartier 1993). Si definimos esta ciencia desde el punto de vista de sus agentes o productores, diremos con palabras de Paul Veyne que "los historiadores narran acontecimientos verdaderos cuyo actor es el hombre" y que su obra "es una novela verídica" (Veyne 1971:10). A su vez, José Luis L. Aranguren (1985) califica al historiador de profeta y define su obra, la historia, como una producción que articula intelección y emoción. Concretamente, en referencia a la historia de España escribe un razonamiento sorprendente e iluminador:

España, como toda nación (...) es una construcción a la vez intelectual y emocional, en gran parte historiográfica. Con razón los historiadores han sido llamados los *profetas del pasado*. (Aranguren 1985:11)

La Historia aglutina razones y valores, pensamiento y sentimiento. De esa actividad productiva surge y se justifica el calificativo de "profeta del pasado" con que etiqueta Aranguren al historiador. Es oráculo de algo intangible, que construye la Historia con discurso, con narración. Este discurso no es el reflejo o el recuento de lo acontecido sino una elaboración intelectual y emocional. "He aquí la gran responsabilidad intelectual que pesa sobre los historiadores", añade Aranguren.

La Historia de la Lingüística es una producción doctrinal, esto es, una realidad que surge de las corrientes de la historiografía. Se teje con dos

conceptos: canon y corpus. Canon es un conjunto de criterios. El canon es la preceptiva que gobierna el tratamiento de los documentos y la producción de relatos (Escavy, Hernández, López 2007: 16-30). Es la vara de medir que establece lo que resulta significativo y preeminente. El canon, del griego *kanon*, es tallo, norma sobre el dominio de un territorio conceptual y sus metalenguajes. La Historia de la Lingüística opera con los metalenguajes de la gramática, la semiótica y la retórica. El canon establece cuáles son canónicos, es decir, conformes a sus preceptos. Y también establece el corpus. El corpus es la colección de obras, autores, épocas y corrientes que se vincula al canon. Es el cuerpo, el resultado y la manifestación material de los criterios formales.

El canon y el corpus cambian según la perspectiva de los historiadores. En la Historia de la Lingüística distinguimos tres grandes órdenes canónicos, que aparecen sucesivamente: a) historia comparatista, fundada por V. Thomsen, vigente de 1902 a 1962; b) historia estructuralista, iniciada por Ivic y Leroy en 1963; c) historiografía lingüística, a partir de 1989, planteada por Aurox, Koerner y Swiggers (Laborda 2009:24). Cada canon inscribe e interpreta documentos y autores en el corpus de un modo especial. Sobre la diversidad interpretativa, es ilustrativo el tratamiento que cada paradigma da a una obra clave como el *Crátilo* de Platón (Laborda 2010). Y en relación a las predilecciones de obras y autores, el paradigma estructuralista descubrió los modistas medievales, la gramática de Port-Royal o el lenguaje analítico de John Wilkins. Y más tarde, con el paradigma historiográfico se ha considerado significativo el pensamiento lingüístico de la sofística, la retórica de B. Gracián o la distopía futurista de G. Orwell.¹

El canon y el corpus establecen un diálogo que los fortalece y al mismo tiempo los somete a una tensión. Algo así sucede en un microrrelato de José María Merino (2007), "Corpus y canon".

Perseguido por el Canon, el Corpus llegó a un callejón sin salida. '¿Por qué me acosas?', preguntó el Corpus al Canon, 'no me gustas',

¹ En relación al paradigma historiográfico, véase Beuchot (1998) y Laborda (2005) sobre la sofística y la retórica; y J. Joseph, N. Love y T. Taylor (2001) sobre Georges Orwell y Jerome Bruner, entre otros autores.

añadió. 'El gusto es mío', replicó el Canon amenazante". (Manrique 2007)

Se interpelan el corpus y el canon porque el primero no sabe o no acepta la dependencia jerárquica. Corpus es el conjunto discursivo que ha sido canonizado, el que está inscrito en el canon como su manifestación o corolario. Es el catálogo de obras y autores reconocidos por los canonistas, los versados en el canon, es decir, los historiógrafos. El corpus está compuesto por miembros que, como los canónigos en la institución religiosa, viven en comunidad. Y su regla es el canon.²

2. Historicidad e interpretación del corpus

En el edificio histórico de la Universidad de Barcelona, construido en la segunda mitad del s. XIX, están expuestos dos corpus artísticos. Representan pensadores e instituciones políticas y universitarias de la historia de España. En el vestíbulo se halla la galería de estatuas de Isidoro de Sevilla, Averroes, Lull, Alfonso X y Vives. Y en el Paraninfo cuelgan grandes cuadros sobre el concilio de Toledo, las cortes de Abderramán III, Alfonso X y Alfons V, Cisneros en la Universidad de Alcalá y, finalmente, los estudios artísticos y náuticos de la Barcelona del s. XVIII.

Estos dos repertorios monumentales proclaman unos referentes de la historia que resultan inspiradores para el historiador de la lingüística. Visitar este museo permite reflexionar sobre un corpus de eruditos, la mayoría de los cuales desarrollaron aportaciones sustantivas a la filología y la lingüística. También lleva a examinar los criterios del canon histórico con que se compusieron, durante la construcción del edificio histórico. El mayor provecho de este estudio radica en la reflexión sobre los conceptos de corpus y canon. Esta consideración metateórica va vinculada al concepto de la historiografía como producción simbólica y a la interpretación de sus paradigmas.

² Véase los repertorios de autores de *Historiografía lingüística valenciana*, de Prunyonosa (1996) e *Historia de las ideas lingüísticas en la región de Murcia*, de R. Escavy, E. Hernández y M^a L. López (2007). En esta última obra trata con particular atención y acierto los conceptos de canon y corpus, relativos a la metodología historiográfica y la autoridad canónica (p. 16-30).



Figura 1. Nave central del vestíbulo de la Universidad de Barcelona. E inauguración del curso de 2005, en el Paraninfo, y en primer término el filólogo Joan Solà, que pronunció la lección inaugural.

El Salón de Grados o Paraninfo es el auditorio para los actos solemnes. Su orden arquitectónico revela una función representativa. En el Paraninfo de la Universidad de Barcelona se expresa ese orden con la disposición en el eje central del edificio, las grandes dimensiones y la rica ornamentación. Está decorado con epigramas, relieves y pinturas. Entre las pinturas destacan seis cuadros de gran tamaño que reflejan instituciones y acontecimientos representativos de la historia de España.

Excepcionalmente se ha usado el Paraninfo para actos sin solemnidad y ordinarios en la vida académica. Es el caso de la realización de exámenes. Un antiguo alumno, Joan Triadú, recordaba en la vejez cómo fue su examen de ingreso en la Universidad. Se desarrolló en el Paraninfo. Joan Triadú (1921-2010), escritor y pedagogo, vivió esa experiencia doblemente impresionante, por la prueba y por el escenario, con una particularidad memorable. El examen versó sobre la iconografía de la sala noble.

Triadú hizo el examen de ingreso a la universidad en septiembre de 1939 para poder cursar Filosofía y Letras. El país acababa de recibir el último hachazo y los leñadores campaban por doquier con el hacha en la mano. El que, aquel día, examinaba a la quinta de Triadú no se complicó demasiado la vida. Cuando los tuvo sentados ante la hoja en blanco señaló con displicencia las paredes del paraninfo y les formuló la pregunta única de su examen de ingreso: "Describan una de estas pinturas y explíquenla". Eso fue todo. Nadie se atrevió a

levantarse del pupitre, de modo que ese primer examen de ingreso a la universidad franquista provocó no pocas tortícolis. Triadú aún recordaba cuál de esos oscuros cuadros eligió. (Serra 2010)

Es comprensible que quedara en la memoria de Triadú la impresión que le causó el primer examen en la Universidad. En su vejez refirió los detalles de la prueba y, paseando por el Paraninfo, identificó el cuadro que había elegido para su comentario. La figura de referencia del cuadro era Ramon Llull.

3. El contexto institucional

La Universidad de Barcelona fue instaurada por Alfons V de Aragón en 1450. La fundación de la Universidad de Barcelona resulta tardía, si se compara con la historia de las primeras universidades europeas, como las de Bolonia o París, que nacieron a finales del siglo XI una y a mediados del siglo XII la otra. Sucede lo mismo con respecto a la primera universidad de Cataluña, la de Lérida, que se creó en 1300. La razón de este rasgo temporal se halla paradójicamente en la vitalidad de la ciudad. El gobierno municipal se había opuesto a la creación de una institución que no podía controlar porque, aun contribuyendo económicamente a su sustento, quedaría supeditada al poder real. Y por otra parte el Consejo de notables consideraba que la universidad no garantizaba unos estudios aplicados a sus intereses mercantiles, como eran la navegación y la cartografía (Fernández 2005:29; Siguán 2001:23). No obstante, Barcelona contó desde 1401 con estudios superiores de medicina, fundados por Martín I, el Humano.

Este es el antecedente académico sobre el que se fundó el Estudio General de Barcelona en 1450. Alfons V, el Magnánimo, otorgó unas "ordenaciones" que concedían cierto régimen de autonomía municipal a la institución. Y la Universidad inició una actividad moderada en un edificio cercano a la escuela catedralicia, en la calle de Ripoll (Cía 2003). Esta tónica cambió a mejor en 1539, bajo el reinado de Carlos V, fecha en que se estrenó un edificio en la zona alta de las Ramblas, que desde entonces se denomina de Los Estudios. Se había superado la debilidad económica y demográfica de la

época fundacional, pero no las luchas gremiales. En la universidad renacentista pugnarón los modelos de la tradición y de la modernidad. El erasmismo y la renovación filológica de Nebrija se abrieron paso en algunas cátedras, pero fueron coetáneas de otras de carácter escolástico. Un arreglo ecléctico fue que los estudiantes de artes estudiaran en su formación inicial las *Introductiones latinae* de Nebrija, de 1497, mientras que en la superior se ocupaban del *Doctrinale*, una gramática medieval de Alejandro Villadei (Fernandez 2005:44s). Con mucha resistencia el humanismo obtuvo en la Universidad de Barcelona una tribuna.

La guerra de Sucesión y la toma de Barcelona por las tropas de Felipe V en 1714 acarreó la clausura de la Universidad de Barcelona y de otras más de Cataluña. Los estudios universitarios se concentraron en un gran edificio de nueva planta, en la población leridana de Cervera. Estuvo activa la Universidad de Cervera de 1740 a 1842. Tras la muerte de Fernando VII y el inicio del Estado liberal se produjo la restauración de la Universidad de Barcelona en 1837, durante el reinado de Isabel II. La institución halló un acomodo precario en 1842 en el convento del Carmen de Barcelona, desocupado desde la desamortización de Mendizábal y ya en mal estado. Los cambios económicos y sociales de la revolución industrial propiciaron en 1854 el derribo de las murallas de la ciudad y en 1859 la redacción del plan de ensanche por Ildefons Cerdà.³

La restauración de la Universidad fue una realidad palpable con la construcción de la nueva ciudad. El plan de Cerdà alumbró un modelo urbanístico pionero que supuso la irrupción de la ciudad moderna⁴. Y el primer edificio público construido en el Ensanche fue el que diseñó Elies Rogent i Amat (1821-1897) para la Universidad. En 1863 comenzaron las obras en una manzana de la Gran Vía de las Cortes Catalanas. Frente a ella

³ De la necesidad del plan Cerdà hablan los datos de densidad de la Barcelona antigua. A mediados del siglo XIX, Barcelona tenía la altísima tasa de 859 habitantes por hectárea, mientras en Bilbao era de 585, 384 en Madrid, 356 en París y 86 en Londres. (Serratosa 1995:133)

⁴ Si es difícil explicar el menosprecio con que se trató la figura de Ildefons Cerdà en Barcelona y la cuánto costó recuperar su legado, no lo es argumentar por qué la cuadrícula del ensanche que diseñó es un icono del urbanismo: simplicidad, proporcionalidad, funcionalidad, inteligibilidad. A la Universidad de Barcelona se puede atribuir el mérito de reivindicar la valía de Cerdà en la exposición que organizó en el centenario de su muerte, en 1976.

se abría una plaza que tomaría el nombre de Universidad⁵. Si bien las primeras clases se impartieron en 1871, por alarmante deterioro del viejo convento, la recepción de las obras y la inauguración oficial no se produjo hasta tres años más tarde. Aún quedaba por realizar los trabajos ornamentales del Salón de Grados. El acondicionamiento del edificio se concluyó en 1884 con la instalación de las pinturas en el Paraninfo.



Figura 2. Elies Rogent y el boceto con la fachada de la Universidad literaria.

El entorno urbanístico de la Universidad supuso un reto para el nomenclátor de la ciudad. También fue una oportunidad para la historiografía. Las calles y manzanas que componían el entramado del Ensanche recibieron una identificación mediante letras y números, respectivamente. Ello provocaba confusiones para orientarse en aquel gran llano, una dificultad que se agravaba por la incipiente urbanización y el irregular estado de los viales. En 1863 el escritor y cronista de la ciudad Víctor Balaguer cumplió el encargo consistorial de hacer una propuesta de nombres para las calles (Cuccu 2008). Su formación como historiógrafo le facultó para presentar una memoria formalmente excelente. Y el resultado de su propuesta fue el que relata Lluís Permanyer, periodista y actual cronista de la ciudad.

Su propuesta fue aceptada por unanimidad. Aquel bautizo de Balaguer, centrado en nombres de defensores de nuestras libertades, gestas, instituciones, antiguos reinos, personajes ilustres, etcétera

⁵ Como arquitecto proyectista de la Universidad, Rogent tuvo una actitud recelosa frente al plan Cerdà. Su primer proyecto situaba el edificio intramuros, en el solar del convento del Carmen, pero fue rechazado por la Real Academia de Bellas Artes y tuvo que realizar el segundo proyecto, de 1861, para el entorno del Ensanche. Contra la opinión de Cerdà, consiguió un emplazamiento inmediato a la ciudad antigua (Hereu 1988: 110-113).

(...), se reveló como una útil e instructiva lección histórica y respetada a pesar de los vaivenes políticos, porque tuvo el acierto de escoger nombres propios de valor permanente e inatacable. (Permanyer 2009: 91)

Estos nombres han inscrito en piedra, en un auditorio a campo abierto, un relato histórico sobre Cataluña. La propia obra de Balaguer estaba tan elaborada que fue publicada en dos gruesos volúmenes con el título de *Las Calles de Barcelona: Complemento a la historia de Cataluña*.

Como refiere Permanyer, ha habido vaivenes desde que se aprobó el nomenclátor del Ensanche. Y los hubo también durante la construcción de la Universidad. Fueron muchas las vicisitudes políticas que sucedieron en los veinticinco años en que Rogent proyectó y dirigió las obras de la nueva universidad literaria. Algunos acontecimientos interfirieron en el desarrollo de las obras. El edificio fue salón de exposiciones de la industria y las artes en 1868 y 1870. También tuvo un uso insólito y más lesivo como cuartel (Freixa 2008: 65-6).

La Revolución Gloriosa de 1868 y el destronamiento de Isabel II dio paso al Sexenio Democrático, en el que se produjo el reinado de Amadeo de Saboya y luego la Primera República. Este período, que se cerró con la restauración de Alfonso XII en 1874, fue en el que se perfiló el programa iconográfico del Paraninfo de la Universidad de Barcelona. En cambio, el programa escultórico del vestíbulo se gestó en una etapa anterior. Conviene destacar que, sea por las circunstancias políticas o por causas arquitectónicas, tanto el procedimiento de redacción de los programas como los contenidos temáticos y los resultados fueron diferentes.

4. La arquitectura como paradigma

El edificio de la Universidad que construyó Elíes Rogent es un poderoso símbolo de la renovación cultural del Estado liberal. Elíes Rogent (1821-1897) se formó en la Escola Llotja de Barcelona bajo el canon del neoclasicismo. Y evolucionó como arquitecto por la influencia de los nazaretistas catalanes –admiradores del arte medieval y precursores de modernidad– y la corriente del *Rundbogenstil* en la arquitectura múniquesa

(Hereu 1988:125-134). Fue también profesor y reputado historiador del arte. Su polifacética personalidad se reflejó en un proyecto arquitectónico brillante para la Universidad literaria, además de construir el Seminario Conciliar de Barcelona –con el que forma un conjunto monumental–, la prisión de Mataró o la reconstrucción del monasterio de Ripoll.

El edificio de la Universidad está formado por un cuerpo central, en cuya planta inferior se aloja el vestíbulo principal y en la superior el rectorado y el Paraninfo⁶. Se completa el conjunto con dos cuerpos laterales para los servicios académicos, que se disponen en torno a los patios de letras y ciencias. La fachada principal tiene una alineación recta, con dos torres en los flancos. Forma un rectángulo de 129 por 84 metros, que ocupa buena parte de dos manzana. Es un hecho singular que se adjudicara a la Universidad una plaza y la fusión de dos manzanas. En efecto, ante la fachada se extiende la plaza Universidad, que realza la perspectiva del monumento.



Figura 3. Imagen histórica del edificio y vista aérea actual.

Este resultado visual es fruto del sentido de responsabilidad del arquitecto. La obra de la Universidad era para Rogent “una de aquellas que fijan y dan carácter a una época”. A este sentido histórico de su proyecto añadía la idea de que “al corresponder a una necesidad de la administración, ha de tener carácter monumental” (Cirici 1971:66). El edificio de la Universidad tenía que exhibir la representación de su función institucional. Y el diseño debía plasmar con fuerza expresiva su razón.

⁶ Alón de Grados era la denominación inicial en el proyecto, que se cambió por el Paraninfo en 1869, quizá por influencia de la Universidad Complutense (Freixa 2009:79).

Elíes Rogent quería dar carácter a su época. El edificio de la restauración universitaria debía encarnar una idea moral en el Estado liberal. La conciencia de Cataluña como pueblo era explícita en su tiempo. Y estimulaba las aspiraciones de recuperación de su historia y sus maestros. El propósito de recuperar un lenguaje arquitectónico propio figura en la memoria que redactó Rogent en 1861:

En épocas anteriores, cada pueblo y cada civilización tenían un lenguaje arquitectónico particular, único y exclusivo, encarnación viviente de sus sentimientos y tradiciones. (...) Pero actualmente, dominando el raciocinio al sentimiento, las construcciones carecen de fisonomía propia. (Alcolea 1971: 75)

Participó Rogent de la mentalidad de la época, que había asimilado ideas de Herder sobre el genio nacional y su latido popular, el *Volkgeist*. El estilo que imprimió Rogent a la Universidad es un debate apasionante. El propio arquitecto declaró haberse inspirado en “la grandeza toscana, la nobleza y majestad que campea en la primera época del Renacimiento”. Consideraba que había traducido libremente este referente a un neorománico catalán. Es sin duda un estilo opuesto al clasicismo de la época absolutista que se plasmó en la Universidad de Cervera.

La crítica del centralismo artístico era un debate vibrante en los círculos de Barcelona. Había costado la cátedra en la Llotja a Pau Milà, un nazaretista admirado por Rogent (Cirici 1971: 85-6). Milà concebía el arte como fuente de armonía y comprensión, alimento intelectual y sentimental, espíritu exteriorizado de una cultura. Y Rogent asimiló el ideal artístico de su entorno, que refería los principios de unidad, orden, sencillez y un sentido comunitario, propio. De la recuperación de este sentido autóctono, entendido como un renacimiento artístico, da cuenta A. Cirici con la indicación de dos fuentes de inspiración para Rogent.

A través de Milà y de sus amigos nazaretistas alemanes, debió conocer Rogent el renacimiento cultural tradicional, federalista y patriótico del llamado segundo romanticismo germánico, que en el terreno de la arquitectura y las artes plásticas, en general, tuvo su centro más espectacular en Baviera, con Luis I (1825-1848),

Maximiliano II (1848-1864) y Luis II (1864-1866), el Rey Loco. (Cirici 1971:93)

El resurgimiento de pequeños países europeos vino acompañado de programas artísticos. Fueron determinantes el impulso del poder real y el genio de arquitectos como Karl Schinkel en Prusia o Leo von Klenze y Friedrich von Gärtner en Baviera. Los modelos arquitectónicos de Atenas y de Florencia inspiraron las nuevas producciones nacionales centroeuropeas. Rogent tuvo ocasión de viajar a Munich en 1855 y apreció en las nuevas edificaciones la morfología del románico alemán.

La biblioteca y, sobre todo, la propia Universidad de Munich (1835), de Gärtner tienen el parentesco formal y estilístico más directo con la Universidad de Barcelona en la suma de la claridad florentina con la morfología románica. (Cirici 1971:95)

Se designa la corriente múniquesa como *Rundbogenstil*. Es un estilo que consigue una apariencia medieval, a partir de una combinación original. La afinidad entre los edificios públicos de Gärtner y la Universidad de Rogent es llamativa. Curiosamente Rogent no mencionó la influencia del *Rundbogenstil* en la memoria. En esa omisión los críticos cifran la cautela tanto de no desvelar su fuente de inspiración como de no referir un estilo poco conocido y asociado al nacionalismo bávaro.

El *Rundbogenstil* o estilo de arco de medio punto proyecta sobre un modelo renacentista rasgos del orden románico. El resultado muestra edificios sólidos, con fachadas bastantes cerradas y delimitadas lateralmente con torres. Como culminación superior de la fachada se dispone una cornisa potente y con vuelo. Entre las plantas puede aparecer una imposta o saliente que marca los niveles y convierte la planta baja como zócalo de la fachada. El conjunto destaca por la ordenación clara y regular de las aberturas. Son aberturas con el distintivo arco de medio punto. Las ventanas pueden ser biforas, con una columna que establece las dos partes. Y sobre portadas y ventanales, como la ceja sobre el ojo, las molduras trazan con su saliente la trayectoria del arco de medio punto.

Estos rasgos arquitectónicos del *Rundbogenstil* describen de manera precisa la fachada de arenisca caliza de la Universidad de Barcelona. Con estos

elementos Rogent quiso conformar un monumento que expresara su arraigo catalán. Son una suma de rasgos clásicos, por su claridad y simplicidad, y de rasgos románicos, que aportan el acento local. La confluencia estilística que plasmó Rogent respondía a una idea nacional. En efecto, la intención que expresó en su obra respondía a la eclosión del liberalismo y de la Renaixença, el movimiento de resurgimiento de la cultura catalana a mediados del siglo XIX.

5. Canon del corpus estatuario

Elíes Rogent fue un precursor del modernismo por el papel que otorgó a la decoración. Su proyecto de la Universidad es un precedente por la envergadura que tuvo el programa artístico en el edificio. El Paraninfo es el salón más destacado de esa producción, por los trabajos ornamentales y obras que contiene. El presupuesto de las pinturas que en él se exhiben supuso un 2,3% del coste total de la construcción (Alcolea 1980:23). Concretamente se destinó 89.480 pesetas, de un total de 3.815.346 pesetas invertidas en el edificio. Si se suma a las pinturas el coste de los trabajos de escultura, entre ellas las grandes piezas del vestíbulo, el porcentaje en tareas artísticas ascendió al 4% del total. Esa cantidad es muy superior a la que se suele destinar a este fin.

El Paraninfo y el vestíbulo principal son las estancias más significativas para nuestro estudio historiográfico. Las obras artísticas que albergan son un manifiesto sobre los hitos de la historia del pensamiento y la cultura españolas. A su valor material se suma el hondo sentido simbólico del conjunto. Exhiben autores e instituciones del hispanismo medieval y renacentista.

El vestíbulo es una gran estancia en la planta baja, compartimentada por numerosos pilares, Se accede a él por las tres puertas centrales de la fachada. Al fondo se abre al jardín botánico, con una galería o nártex porticado que sirve de transición entre los espacios. La iluminación entra por los dos extremos y resulta tenue. El vestíbulo es una estructura que recuerda una construcción románica. Se sustenta con bóvedas de tramos cuadrados que se asientan en catorce pilares. Son pilares en forma de cruz

que están flanqueados por cuatro columnas embebidas. Historiadores del arte han apreciado en estas características elementos monásticos –de salas capitulares de Poblet o Santes Creus– y catedralicios de Tarragona y Lleida (Cirici 1971:116).

El eje central del edificio recorre el vestíbulo, de la fachada al jardín. Y constituye el acceso principal de la Universidad y, en particular, a la escalera de honor del rectorado. Precisamente por esta conjunción de centralidad y distribución, esta entrada monumental del vestíbulo cumple una función simbólica. Proclama el ingreso en la institución universitaria. Para reafirmar este efecto el arquitecto constituyó un museo del saber con las estatuas de cinco pensadores españoles. Son esculturas exentas y de gran tamaño, con 2,80 metros de altura, dispuestas en los flancos del vestíbulo. En sendas hornacinas se expone las estatuas de Isidoro de Sevilla, Averroes, Ramon Llull, Alfonso X el Sabio y Lluís Vives.

Las estatuas son obra de los hermanos Venanci (1826-1919) y Agapit Vallmitjana i Barbany (1833-1905).⁷ Fueron profesores de la Escuela Llotja, miembros de la Real Academia de Bellas Artes y artistas de renombre, con distinciones internacionales y numerosas obras. Rogent encargó a los Vallmitjana la realización de esta parte emblemática de los trabajos de escultura (Alcolea 1980:13-14). El arquitecto prescindió del procedimiento del concurso público porque consideraba que autores con el prestigio como los hermanos Vallmitjana no se presentarían y que la calidad mermaría. Aunque trabajaban juntos, Venanci recibió el encargo de esculpir las figuras de Averroes y Ramon Llull y el resto Agapit, por un importe de 7.500 pesetas cada obra⁸. En 1865 se formalizó el contrato con los artistas. Y se les procuró un taller en la misma Universidad y piedra de arenisca calcárea, la misma que se había utilizado en el vestíbulo. Al año siguiente la Academia de Bellas Artes aprobó los modelos en yeso y en 1871 las obras

⁷ Además de los Vallmitjana un nutrido equipo de escultores trabajó en el modelado de capiteles, arquivoltas y molduras. Entre ellos estaban Joan Bargalló, Victorià Codina, Lluís y Enric Ferreri, Josep Carcassó y Josep Jujol (Coll 1990::661). El arquitecto Rogent introdujo la novedad de producir escultura industrialmente, a partir de moldes, en un taller que ubicó a pie de obra.

⁸ En la autoría de las piezas, I. Coll atribuye la figura de Isidoro de Sevilla a Venanci y no a Agapit (1990:666). Y sobre las diferencias estilísticas, Coll considera superior en calidad a Agapit porque “consigue, con más destreza, complementar la gracia y el movimiento de la figura con la austeridad del espacio arquitectónico”.

quedaron listas. Las piezas en yeso estuvieron en las hornacinas hasta 1876, fecha en que las estatuas de piedra arenisca, con un peso de cinco toneladas, las reemplazaron y quedaron instaladas en su emplazamiento definitivo.

Rogent había considerado la posibilidad de esculturas alegóricas al conocimiento. Pero se decantó por el modelado de personajes que representaran la cultura de diversas épocas de la historia hispánica. Al exhibirlas atendía un intención museística, que la Universidad es, en sus propias palabra, el lugar "donde ha de darse culto a la verdad, y también porque es poderoso medio para ejercitar noble emulación en la juventud, poner ante sus ojos el alto premio que la posteridad reserva a los grandes hombres" (Coll 1990:663).



Figura 4. Averroes, Lluís Vives y Ramon Llull. A la derecha, Alfonso X, con la perspectiva de las pilastras.

La época visigoda está encarnada en Isidoro de Sevilla (s. VI-VII), doctor de la Iglesia y autor de la suma del conocimiento de su tiempo con las Etimologías. De la Baja Edad Media están representados tres personajes de los pueblos hispánicos. La figura del mundo árabe es Averroes (s. XII), tratadista médico y comentarista de las obras de Platón y Aristóteles. Ramon Llull (s. XII-XIII), con sus obras literarias y filosóficas, simboliza la cultura catalana. Y Alfonso X el Sabio (s. XIII), con su escuela de traductores y obras científicas y jurídicas, simboliza la Castilla de la Reconquista. El quinto erudito, Lluís Vives, autor de obras de retórica y de programas de estudio de las ciencias, simboliza el Renacimiento.⁹

⁹ Es provechosa la consulta de *Historia de las ideas lingüísticas en la región de Murcia* (Escavy, Hernández y López 2007:33-76) para comparar el corpus que se

Con esta galería de pensadores de primer orden emergía un programa iconográfico que, diez años más tarde, se reafirmó en buena parte con las pinturas del Paraninfo. La intención de este corpus de figuras fue presentar un modelo descentralizado de la cultura y una diversidad de disciplinas. Se plasmó mediante la presentación de las tres culturas y sus lenguas: la musulmana y las cristianas de la Corona de Aragón y del Reino de Castilla. Podría haberse escogido otros autores, pero no habrían sido más representativos. También podría haberse escogido más períodos, como la Antigüedad y otros recientes. Por ejemplo, el vestíbulo podía haber acogido al cordobés Séneca o al riojano Quintiliano, ambos contemporáneos del siglo I. Pero con ello se habría desoído la idea inicial y desbaratado el canon histórico.

En las estatuas del vestíbulo se resume un museo, un lugar de inspiración cultural. Estas obras reflejan de un modo sucinto y sobrio el reconocimiento de la pluralidad en los orígenes culturales, esto es, la diversidad de pueblos del Estado español. A juicio del historiador Cirici Pellicer, estas esculturas son emblemas de “significativa apertura ideológica” (1971:116). Una referencia ilustrativa sobre el estado de opinión de su momento es que fueron instaladas durante el rectorado de Estanislau Reynals. Y Reynals había publicado un artículo de prensa en 1854 en el que afirmaba con vehemencia que “la centralización es una injusticia, no un sistema”. Esta manifestación del futuro rector se relaciona con la apertura ideológica que guió el proyecto arquitectónico de Elies Rogent.

elabora sobre la historia de la zona. Coinciden en ambos repertorios, el de la Universidad de Barcelona y el de Murcia, las figuras de Isidoro de Sevilla y Alfonso X. Por su parte, la figura de Lluís Vives merece dos capítulos en la *Historiografía lingüística valenciana* (Prunyonosa 1996:59-86).

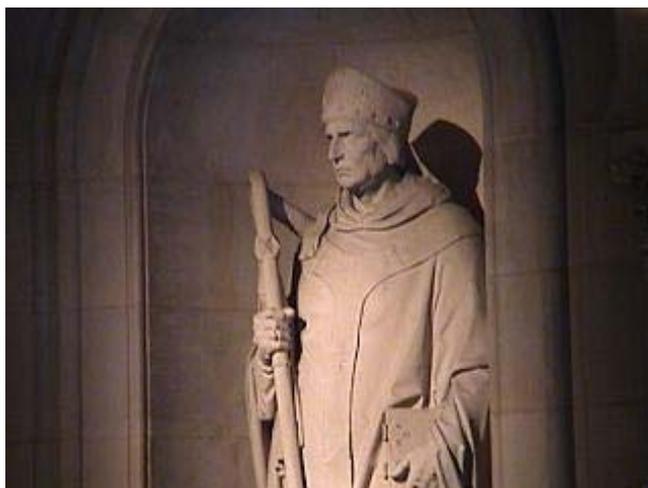


Figura 5. Parte superior de la estatua de Isidoro de Sevilla.

Por otra parte, la elección de los personajes buscaba representar una diversidad disciplinar. La figura de Isidoro simboliza la armonía de ciencia y religión. Averroes representa las ciencias médicas. Llull aporta un modelo de cosmovisión científica¹⁰. Alfonso X aparece como legislador con las *Partidas*. Y Vives figura como el filósofo en una etapa de plenitud cultural. Esta diversidad disciplinar es afín al modo en que la Historia de la Lingüística estudia los diversos paradigmas formales y contextuales. Los formales se desarrollan en los enunciados epistemológico –teoría del signo, cognición y universales– y analógico o de descripción gramatical de la lengua. Y los contextuales atañen al enunciado cívico, que trata del discurso y de la retórica como teoría de la acción social, y al enunciado hermenéutico, que discurre sobre los principios de la historiografía y la conciencia histórica (Laborda 2002:193).

6. Canon del corpus pictórico

La sobriedad formal y la tenue luz del vestíbulo se invierten en la sala que se halla encima. El Paraninfo deslumbra por la riqueza ornamental y la prodigalidad de su estructura, similar a una basílica latina. La planta, rectangular y diáfana, de 27 metros de largo por 16 de ancho, está iluminada por numerosas ventanas laterales. El proyecto de decoración es

¹⁰ Rogent tiene presente el carácter controvertido de Ramon Llull cuando en su memoria lo describe como un “portentoso ingenio en cuyos escritos andan mezclados los errores con los aciertos, pero cuyos descubrimientos científicos se elevan mucho sobre el nivel intelectual del siglo”. (Coll 1990:663)

de 1870 y destaca por tres rasgos. Se vale de la policromía, los trabajos de yeso y las pinturas. Queda descartada la escultura, que resultaba tan idónea para el vestíbulo. Y el estilo no es ya una combinación de elementos románicos y renacentistas sino arabista. Esta elección se debió a la tendencia orientalista que había puesto de moda el pintor Marià Fortuny. Pero convenía doblemente por las posibilidades ornamentales y por la intención de representar un pasado islámico y mudéjar de España, "alusivo a la contestataria oposición al integrismo" (Cirici 1971:98). Inmersos en el Sexenio Democrático (1868-1874) y el desarrollo del federalismo, se alumbró la esperanza de una convivencia con los pueblos hispánicos. La ornamentación del Paraninfo expresaba la novedad de esas expectativas de comprensión cultural con el antecedente común, el arte mudéjar e influencias platerescas (Freixa 2009:76). Fue un tiempo fugaz que se truncó con el fin de la I República y la restauración borbónica. Sin embargo, el espíritu histórico de que se alimentó ha quedado reflejado en la decoración del Paraninfo, con el único estilo propiamente hispánico (Triadó 1988).

La decoración del Paraninfo quedó lista en 1883. Los trabajos de yesería incluyeron un friso a lo largo de la sala, con epigrafía de textos coránicos. Y se decoró una franja de medallones con retratos de personalidades. Todas las paredes quedaron recubiertas con elementos ornamentales y alegóricos. Se culminó el proyecto del Paraninfo entre 1884 y 1985 con la instalación de los seis grandes cuadros que recogen escenas históricas de la cultura hispánica.

Como atestigua la documentación administrativa, la ejecución de esta última fase fue larga, costosa y difícil. De entrada, fue diferente el procedimiento para adjudicar la obra pictórica. Por disposición ministerial se realizó mediante concurso público. Ello conllevó un dilatado proceso formal, abierto a todas las Academias de España. También entrañaba el riesgo, como temía Rogent, de que los artistas de prestigio no se presentaran, lo cual sucedió cabalmente. Y en segundo lugar, una fuente de controversia fueron las diferencias de criterio entre la Junta Directiva de las obras y la Real Academia de San Fernando.

Rogent había previsto para el Paraninfo siete grandes pinturas históricas en el proyecto de 1861. Habían de ser, según sus palabras, "cuadros con

representaciones históricas que recuerden hechos gloriosos de nuestra patria y que tengan relación con la Universidad de Barcelona”¹¹. En el libro de actas de 1867 de la Junta Económica y Directiva se especificaba los temas de los cuadros. Los más estrechamente vinculados a la Universidad son los siguientes:

1) La unión de las universidades de Barcelona y Lérida en presencia del papa Benedicto XIII, en tiempos del rey Martín. El pontificado de Benedicto XIII, también conocido como el papa Luna por su apellido de nacimiento, y el reinado de Martín I el Humano corren paralelos a finales del s. XIV y principios del siguiente.

2) La fundación de los Estudios de la Escola Llotja. Se produjo en 1775 bajo el patrocinio de la Junta de Comercio de Barcelona, en una época floreciente de la industria de estampación de tejidos. Y se dedicó a la enseñanza gratuita de las artes aplicadas y plásticas.

El resto de temas están relacionados con hitos jurídicos, científicos y literarios de la cultura catalana.

3) La proclamación de los “Usatges”, usos o derecho consuetudinario. En 1173, durante el reinado de Alfonso II de Aragón se realizó la compilación de los usos de Barcelona, que constituyeron la fuente del derecho catalán.

4) La formación de la primera carta geográfica, afecta a las escuelas de cartografía y navegación en la Baja Edad Media, que asistían al notable comercio en el Mediterráneo.

5) El consistorio del Gay Saber presidido por el marqués de Villena (Villescas, en el original). Según Mireia Freixa (2008:77), la referencia nominal lleva a pensar en Enrique de Aragón, marqués de Villena (1384-1434), autor del Arte de Trovar, en el que describe los certámenes literarios de su tiempo. El consistorio del Gay Saber o Gaia Ciencia fue instaurado en 1393, a instancias de Joan I, y alcanzó un siglo de actividad. Para calibrar el interés de este tema pictórico hay que considerar que los usos sociales de la poética medieval son el antecedente de los Juegos Florales, recuperados

¹¹ El acuerdo de temas pictóricos corrió a cargo de una Comisión especial para la decoración del Salón de Grados formada por el rector de la Universidad, Sergi Adell, el pintor y director de la Escola Llotja, Claudi Lorenzale y el propio Rogent (Freixa 2009: 76).

con la Renaixença, a partir de 1859. El primer poeta galardonado en los tiempos modernos fue Víctor Balaguer, el autor de los nombres de las calles del Ensanche.

6) Arnau de Vilanova, el científico y escritor medieval. Nació en una población incierta del Reino de Aragón que llevaba el nombre de Vilanova o Villanueva, por lo que se ha creído que podía ser originario de Vilanova del Grau (Valencia), Villeneuve-lès-Maguelone (Montpellier) o Villanueva de Jiloca (Zaragoza). Vivió entre 1240 y 1311. Y fue médico de la realeza, reformista espiritual y escritor en catalán y latín.

De esta relación de temas, sólo se mantuvo –y con retoques– los dos primeros, la fundación de la Universidad de Barcelona y de los estudios artísticos de la Llotja. La causa del cambio de guión fue ideológica: la Revolución Gloriosa y los ideales progresistas del Sexenio. La Junta Económica y Directiva tomó el acuerdo en 1970 de proponer unos asuntos que coinciden más con la galería de esculturas del vestíbulo, al menos en su reparto histórico. Se apartan del marco de la Universidad de Barcelona y la cultura catalanas para abarcar la trayectoria del hispanismo. El aspecto más destacable de esta selección es el acento que se pone en las instituciones de gobierno y universitarias.

Y éstos son los siguientes escogidos: 1) El mundo godo queda representado por los Concilios de Toledo; 2) la España árabe se evoca en la civilización cordobesa de Abderramán III; 3) Castilla se presenta con la Universidad de Salamanca; 4) la Corona de Aragón aparece con la fundación de la Universidad de Barcelona; 5) el Renacimiento se representa con la entrega de la Biblia Políglota al Cardenal Cisneros; 6) y la España contemporánea aparece con los estudios fundados por la Junta de Comercio en Barcelona durante la Ilustración.

Para completar el proyecto pictórico, la Junta de la Universidad propuso el nombre de los artistas que debían realizar estas obras. Fueron, respectivamente, Benet Mercadé, Pelegrí Clavé, Joan Vicens, Antoni Caba, Claudi Lorenzale y Ramon Martí i Alsina (Alcolea 1984:21). Eran autores de renombre que podían aportar notable calidad estética a la galería pictórica. La Real Academia de San Fernando realizó el informe preceptivo e introdujo cambios en el proyecto. El primero fue que los encargos debían proceder de

un concurso público. Ello comportó que se retrasara en una década la realización de las obras, pues hasta 1880 no se publicó en la Gaceta de Madrid las condiciones del concurso. Y también dejó sin efecto la participación de pintores destacados y las expectativas artísticas. La consecuencia fue una menor calidad del conjunto pero, por otra parte, esta pérdida quedó algo compensada con una mayor homogeneidad de las obras y un conjunto armónico.

Por otra parte, el dictamen también modificó algunos aspectos de los temas. La pintura del período godo debía reflejar el Concilio IV, en el que participó Isodoro de Sevilla en el año 633. Y el cuadro de Castilla, que se ambientaba en la Universidad de Salamanca, pasaba a recrear la Corte de Alfonso X el Sabio. Estos cambios supusieron una merma en la representación institucional y reiteraron personajes que figuraban en el museo del vestíbulo.



Figura 6. Arriba, el concilio de Toledo y el califato de Abderramán III. Debajo, las cortes de Alfonso X el Sabio y Alfonso V el Magnánimo.

Las condiciones técnicas referían que las telas estarían pintadas al óleo y tendrían unas medidas de 6,31 metros de anchura y 3,44 metros de altura. Los dos cuadros que se iban a disponer junto a la cabecera o estrado de autoridades, los del Cardenal Cisneros y de la Junta de Comerç, eran

mayores, con una anchura de 10,80 metros. La retribución por cada cuadro fue de 7.500 pesetas y de 12.500 para los mayores (Alcolea 1984:22).

En 1882 se resolvió el concurso, con diversas fases porque el cuadro sobre el Reino de Aragón quedó desierto en una primera convocatoria. Un joven artista, Dionís Baixeras i Verdaguer (1862-1943), obtuvo el encargo de tres cuadros. Desarrolló su trabajo con regularidad, pues entregó al año siguiente el cuadro del Concilio de Toledo, en 1884 el de Alfonso X y en el posterior el del califato de Abderramán.¹²

El pintor Ricard Ackermann i Riera (1842-1907) obtuvo el encargo del cuadro sobre el Reino de Aragón y la fundación de la Universidad de Barcelona. En él aparecen dos consejeros de la ciudad de Barcelona, Joan Marimon y Bernat Capilla. Han acudido a la Torre Octavia, que es la sede real en Nápoles. Y se presentan ante el rey Alfons V para solicitarle la cédula de creación de los estudios generales o universitarios en la capital del Principado de Cataluña.

Las pinturas mayores y de tema cronológicamente más cercano correspondieron a Joan Bauzà y Antoni Reynés. Joan Bauzà i Mas (1844-1915) representó la escena en que el cardenal Cisneros recibe un ejemplar de la Biblia Políglota, impresa en Alcalá de Henares gracias a su intervención. Y Antoni Reynés i Gurguí (1853-1910) se ocupó de la España en los albores de los tiempos modernos. Y plasmó la escena de los estudios artísticos y de náutica creados por la Junta de Comerç en la Casa-Llotja de Barcelona.

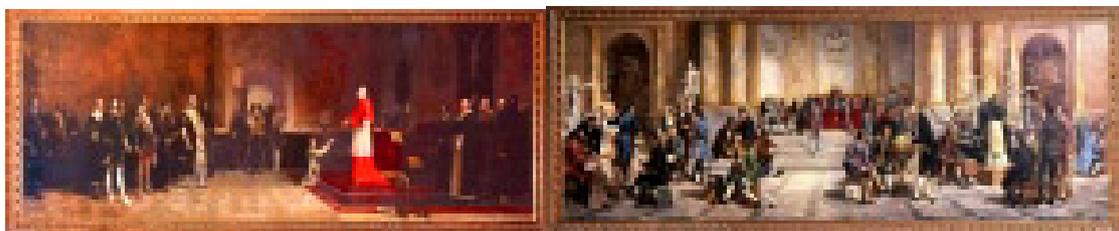


Figura 7. Entrega de la Biblia políglota al cardenal Cisneros y los estudios de la Llotja.

¹² La Universidad adquirió en 2003 un cuadro que realizó Baixeras, en pequeño formato de 86 x 158 cm., sobre el motivo y la misma composición que el del concilio de Toledo.

7. Examen ideológico de la Historiografía

Los cuadros del Paraninfo están dispuestos por orden cronológico en los muros laterales del recinto. Junto a la puerta de los visitantes se hallan los más antiguos, comenzando por el lado izquierdo, con el concilio de Toledo, y en el derecho el califato de Córdoba. En el centro de este recorrido alterno están los cuadros ambientados en las cortes de Alfonso X y Alfons V. Sobre una de estas obras debió de versar, sin duda, en 1939 el examen del aspirante a universitario, Joan Triadú. Hemos de colegir que se habría reparado la techumbre del Paraninfo, hundida en el trágico bombardeo del 17 de marzo de 1938. Y también asumimos que las pinturas no sufrieron daños, quizá porque se tuvo la precaución de retirarlas y custodiarlas durante la guerra civil.

“Describan una de estas pinturas y explíquenla”, indicó el examinador. Y, en efecto, Triadú aún recordaba cuál de esos oscuros cuadros había elegido, tal como sesenta y cinco años más tarde le contó a Màrius Serra, escritor y también antiguo alumno de la Universidad de Barcelona. “Aplicó su imaginación de lector –narraba Serra– y, tras describir la escena, dedujo que la figura central de esa pintura era Ramon Llull. Luego desplegó sus amplios conocimientos sobre el filósofo y padre de la literatura catalana.” Sin embargo, sucedió o advirtió algo Triadú que supuso una contrariedad seria. Como sabemos por la descripción de temas expuesta, en ninguno de los cuadros aparece Ramon Llull.

¿Qué le hizo pensar que se trataba de Llull? En el cuadro que probablemente escogió, el de la corte de Alfonso X el Sabio, de entre una quincena de colaboradores destacan dos frailes a los que el rey está dictando la *General Estoria*. Es posible que una de estas figuras severas representara para Triadú la personalidad del erudito mallorquín. Para comprender la elección del cuadro hay que añadir que la escena es contemporánea de Llull. Y resulta también imaginable que, ya que estaba erigida una estatua en su honor en el vestíbulo, apareciera de nuevo en la sala de solemnidades.

La pintura de la corte de Aberramán o Abd al-Rahman III (929-961), el primer califa de Córdoba, no es contemporánea de Llull. Está ambientada en la gran mezquita (Alcolea 1980:29), con un grupo de representantes de las

artes decorativas, las bellas artes –música, poesía–, la arquitectura y la astronomía¹³. En el centro aparece Aberramán recibiendo una embajada de países cristianos. Se cree que el pintor tomó como modelo de embajador al monje Gerbert d’Orlhac, que llegó a ser el papa Silvestre II (945-1003). Y tal vez fuera esa figura austera la que sugiriera a Triadú su composición sobre Llull.

Sin embargo, sucedió algo que le obligó a repetir el examen. Antes de entregarlo, prosigue Serra, “se percató de un detalle que le obligó a repetirlo entero por miedo” a suspender. ¿Reparó en su error al confundir a Llull con otro personaje? No fue esa la razón del nuevo intento. “La reescritura consistió en copiarlo todo sustituyendo Ramon Llull por Raimundo Lulio”, porque el catalán estaba prohibido y cualquier uso o interferencia lingüística podía ser causa ideológica de suspenso.

Suscita nuestra curiosidad el tipo de examen que se dispuso, en el sentido de preguntarnos si respondía a una prueba concebida y ponderada por el tribunal o bien era una frívola improvisación. Está fuera de duda que el joven aprobó. No podemos saber si en su trabajo importó más la calidad formal de la escritura que la fidelidad histórica. Tampoco podemos saber cuál era el conocimiento del examinador sobre la galería de cuadros. Nuestra duda resultaría una impertinencia ofensiva si no fuera porque el episodio se produjo en una Universidad mutilada por las depuraciones franquistas, en un país sumido en el miedo, la miseria y la devastación cultural.

Volviendo al tiempo presente, el visitante de la Universidad de Barcelona contempla una escenografía de la solidez y del esfuerzo, al ingresar en el vestíbulo principal. Las bóvedas y las gruesas pilastras expresan la tensión de sostener simbólicamente el conocimiento de la institución. Recibe al visitante la galería de estatuas de las cinco personalidades. La colección es

¹³ En este cuadro aparece la única figura femenina que está representada en la galería pictórica y escultórica de la Universidad. De entre más de un centenar de personajes, tan sólo sucede en la pintura de la civilización del califato de Córdoba. La figura de la mujer, situada en el ángulo izquierdo de la composición, toca el laúd y representa las artes de la música y la poesía (Alcolea 1980:31). Esta invisibilidad de la mujer en los repertorios plantea analógicamente en la Historia de la Lingüística la invisibilidad del paradigma cívico y del metalenguaje de la Retórica (Laborda 2005).

un corpus de autores, identificados con una inscripción en la peana. Pasearse ante ellas equivale a realizar un trayecto histórico por las letras hispánicas. Sin embargo, no es obvia la comprensión del canon del repertorio de estatuas. No lo es en el sentido de que representan no sólo unas etapas sino también disciplinas, culturas, dominios políticos y lenguas de España.

Sigue el visitante con el recorrido de exploración del canon monumental. Toma la escalera de honor, recorre salones rectorales y accede al Paraninfo. La sobriedad de la planta baja se torna un luminoso juego de colores y formas. De la rica y abigarrada decoración sobresalen los seis grandes cuadros. A simple vista, quizá no sea evidente qué representan. Sí está claro que reflejan escenas que se desarrollan por regla general en escenarios palaciegos. En ellos aparecen grupos humanos con muchos integrantes, presididos por una jerarquía o dignidad. Esos son los rasgos del canon iconográfico que se puede distinguir de manera intuitiva. Sin embargo, el corpus, esto es, el contenido distintivo de cada pintura, no es palmario. En verdad es fácil separar del conjunto pictórico el escenario de la mezquita de Córdoba, porque pertenece al imaginario colectivo, pero ello no basta para identificar al califa Abd al-Rahman III. También destaca la escena de los estudios de la Junta de Comercio, por su ambiente ilustrado y una composición que recuerda la "Escuela de Atenas" de Rafael. El resto de obras presentan un entorno áulico, sea palaciego o curial, que reafirma la idea de una galería de instituciones.

8. Diálogo conclusivo del canon y el corpus

La restauración de la Universidad de Barcelona tuvo unos efectos extraordinarios en la institución y en la ciudad. La construcción del nuevo edificio, entre 1863 y 1884, fue un motivo de inspiración artística e historiográfica. También provocó un interés social que se refleja en la prensa de la época (Vilà 1990). El proyecto de Elies Rogent dotó de un estilo singular y una cuidada disposición arquitectónica la institución que debía marcar el carácter de su tiempo. Con rotundo perfil y una pétreo fachada proclamó, en la nueva Barcelona del Ensanche, el sentido moral de la institución. Y de entre todas las tareas del arquitecto mereció una

especial atención el diseño del vestíbulo y del Paraninfo, estancias emblemáticas del edificio. Para ellos y en ellos se proyectó varios modelos historiográficos de la cultura catalana e hispánica.

Ello sucedió en una época de cambios económicos y políticos muy intensos. La revolución industrial y la instauración del Estado liberal derruyeron los muros que asfixiaban la ciudad y la salud de sus habitantes. Y promovieron ideales de progreso social, desarrollo del conocimiento y renacimiento cultural del país. La novedad del concepto de urbanismo y los principios utópicos de Ildefons Cerdà proveyeron de un entorno magnífico, adelantado a su tiempo, para la edificación de la Universidad literaria. Esa construcción se distingue por los siguientes rasgos:

- a) Un proceso *ex novo* y fundacional en muchos aspectos.
- b) Un proyecto integral dirigido, de principio a fin, por su creador, el arquitecto Rogent.
- c) Un ideal afín a la Renaixença, que se expresa mediante la asunción del *Rundbogenstil* y el arco de medio punto como estilema.
- d) Un programa artístico que desarrolla un canon historiográfico de apertura ideológica y que forma los *corpora* del vestíbulo y del Paraninfo.

La contemplación de los rasgos históricos de la Universidad podría sugerir la idea engañosa de una realización en bloque, unitaria y coherente. Baste considerar la duración de la obra para desmentir esa impresión. Durante el cuarto de siglo que transcurrió entre el proyecto definitivo y la conclusión de los trabajos, se sucedieron acontecimientos políticos que afectaron muchos detalles de la construcción. El crítico de historia del arte Alexandre Cirici, en su estudio sobre el edificio, apunta una relación de vaivenes políticos que modificaron el rumbo de la Universidad.

Si en 1861 fue la Renaixença reivindicadora, en 1867, el autoritarismo de Narváez, y en los 70, el optimismo confiado en la época Prim, en 1875 se hizo patente la nueva situación del país en la que el catolicismo regresaba al integrista, el proletariado se separaba de la burguesía ilustrada, y la política de la Restauración

aparece como una plataforma para un mundo de intereses, lejos del idealismo de la juventud. (Cirici 1971:174)

Cirici señala cinco momentos históricos que inciden en el proyecto universitario. Es curiosa la regularidad con que alternan su signo y aportan el esquema para un relato que se inicia con la esperanza de una recuperación cultural, la Renaixença, y concluye con la frustración de las expectativas progresistas, con la restauración monárquica. Vendría a coincidir la descripción de Cirici con el sentido de la anécdota de Joan Triadú. La Universidad Autónoma de Barcelona que instituyó la República se había extinguido por decreto del franquismo. Tras la guerra civil quedaba en buen estado el edificio y en el Salón de Grados colgaban los impresionantes cuadros. Pero el modelo universitario, crítico, moderno y catalán, había sido demolido.

Recordemos para concluir la peripecia del joven Triadú en el examen de ingreso y la sustitución de Llull por Lulio. La diferencia entre Ramon Llull y Raimundo Lulio puede ser considerable. El riesgo de suspenso es una prueba de ello. La diferencia no se debe tanto al código elegido, sino al canon que se proyecta. Si el corpus podría ser insensible a una denominación como Llull o como Lulio, no sucede así con el canon porque cambia sustancialmente su orientación. Con Llull se declara una perspectiva que incluye y distingue los pueblos catalano-baleares, mientras que con Lulio desaparece la distinción de fuentes culturales e históricas. Es una cuestión de corpus y canon, como señalaba José María Merino en su relato, en el que pugnan las dos entidades alegóricas.

Corpus y Canon

Perseguido por el Canon, el Corpus llegó a un callejón sin salida.

– ¿Por qué me acosas? –preguntó el Corpus al Canon–. No me gustas– añadió.

– El gusto es mío – replicó el Canon, amenazante. (Merino 2007:223)

Triadú sabía que el gusto no era suyo, por la formación republicana y en catalán, sino del nuevo canon ideológico del franquismo. Y sabía también que el examinador era el intérprete del canon, el canonista. El episodio que vivió el escritor y pedagogo J. Triadú es un apólogo impregnado de triste

ironía. El motivo del examen era un corpus pictórico que, por la influencia del Sexenio Democrático, se reelaboró y se brindó en tributo a una esperanza de convivencia nacional. Por un sarcasmo cainita, el corpus se utilizó como materia de examen medio siglo después, en un período terrible para la Universidad y para Cataluña, ya sin conocimiento crítico, respeto cultural ni convivencia.

El corpus pictórico previsto inicialmente en 1867 había de constituir una galería de instituciones políticas y culturales de Cataluña: universidad, derecho, tecnología y literatura. Pero se sustituyó por el que podemos contemplar, en beneficio de un panhispanismo integrador. Las pinturas no representaron autores sino autoridades y entre ellas no figuraba Ramon Llull.

Del cuento moral que narró Triadú aún se deriva una burla más. Pues es posible que sus protagonistas no reconocieran la amarga y compleja ironía del primer examen para universitarios tras la guerra. La identificación de Llull partía de una confusión. El examen consistió en una mezcla grosera de mascarada y ordalía. Y la devastación de posguerra auguraba un escarnio prolongado de las ilustres instituciones que aparecían en las escenas históricas.

El proyecto decorativo de la Universidad de Barcelona nos ha llevado a examinar los rasgos de la historiografía. La realización del proyecto tuvo un proceso histórico y dialéctico en el que intervinieron factores intelectivos y emotivos. Ello es congruente con el principio que declaraba José Luis L. Aranguren, al definir la historia –la del pensamiento español, en nuestro caso– como “una construcción a la vez intelectual y emocional”. Y para comprender su desarrollo son útiles tanto las referencias a la historia externa, esto es a la política, el urbanismo y el arte, como las que atañen a la historia interna de la institución universitaria, las disciplinas humanísticas y los autores capitales.

Hay dialéctica, pugna de cánones, en los repertorios de la Universidad de Barcelona. Y es equivalente a la pugna de paradigmas en la historiografía. Hacíamos referencia más arriba a los tres paradigmas de la Historia de la Lingüística, el histórico-comparatista, el estructuralista-axiomático, y el historiográfico-hermenéutico. Al compararlos aparecen diferencias

ilustrativas sobre sus perspectivas, en los metalenguajes que consideran y los *corpora* que construyen. En la Historia de la Lingüística el gusto es del paradigma. Del mismo modo, en los repertorios monumentales de la Universidad de Barcelona el gusto es de un canon que se cifró en un tiempo de restauración y que despertó grandes expectativas científicas e ideológicas.

Al concluir la visita y contemplar por última vez la galería de esculturas, el observador experimenta una insólita sensación de hallarse ante un espectáculo que reúne "sueño y realidad, verdad y belleza" (Coll 1990:666). Y concibe la visita a este museo de la Universidad literaria de Barcelona como una práctica metodológica. La propuesta proyecta, sobre códigos artísticos y repertorios iconográficos, un análisis narrativo y argumentativo del canon historiográfico. La finalidad de la propuesta es explorar, mediante la analogía del monumento, procesos de construcción de la Historia de la Lingüística.

El relato histórico recopila obras, autores y corrientes. También reflexiona sobre sus paradigmas e ilumina de un modo creativo los metalenguajes, como sucede con la retórica en la reciente historiografía. Con el estudio del canon monumental se añade a esta corriente la perspectiva de las instituciones. Como reflejan las pinturas históricas del Paraninfo, fueron instituciones los centros eclesiales, las cortes medievales y la universidad renacentista. El estudio de la iconografía de la Universidad literaria de Barcelona considera la función de la institución universitaria y también de la ciudad, en lo que fue un proceso no ya de restauración sino de irrupción de la modernidad.

El análisis de estos repertorios artísticos orienta la investigación historiográfica hacia un contexto amplio y perspicaz. Ese contexto incluye la historia de la institución universitaria, el tejido social de la ciudad, su historia política y las tendencias culturales. El conocimiento de estos componentes es un requisito para el estudio del corpus monumental. Aporta distancia y perspectiva crítica para considerar los conceptos de corpus y canon, que afectan la raíz de la la investigación historiográfica sobre las ideas lingüísticas.

Referencias bibliográficas

- Alcolea, Santiago (1980): *Pintures de la Universitat de Barcelona. Catàleg*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Aranguren, José Luis L. (1985): "Sobre la historia de la Historia", *El País*, 20-10- 1985; pág. 11-12.
- Barthes, Roland (1967): "El discurso de la historia", en Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987; pág. 163-177.
- Beuchot, Mauricio (1998): *La retórica como pragmática y hermenéutica*, Rubí (Barcelona), Anthropos.
- Chartier, Roger (1993): "Narración y verdad", *El País*, 29-7-1993, cuaderno sobre historia, pág. 1 y 4.
- Cía, Blanca (2003): "Descubiertos los restos de la primera universidad laica de Barcelona, del siglo XV", *El País*, 4-05-2003, Cataluña, p. 1 y 6.
- Cirici i Pellicer , Alexandre (1957): *L'escultura catalana*, Palma de Mallorca, Moll.
- Cirici i Pellicer, Alexandre (1971): "L'edifici de la Universitat de Barcelona", en J. Termes, A. Ciciri, S. Alcolea, *La Universitat de Barcelona*, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 65-191.
- Coll Miraben, Isabel (1990): "Estudi sobre les escultures de l'edifici de la Universitat de Barcelona", en I Simposi (1990), p. 657-666.
- Coll Miraben, Isabel (2009): "Introducció als quadres històrics dels Paraninf de la Universitat de Barcelona", *Museu Virtual UB*, edición electrónica, <http://www.ub.edu/museuvirtual/index.php>
- Cuccu, Marina (2008): "Las calles de Víctor Balaguer", en R. Grau, coord. (2008): *Cerdà i els altres. La modernitat a Barcelona, 1854-1874*, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, p. 147-161.
- Escavy, Ricardo; Hernández, Eulalia; López, M^a Isabel (2008): *Historia de las ideas lingüísticas en la región de Murcia*, Murcia, Comunidad de la Región de Murcia.
- Fernández Luzón, Antonio (2005): *La Universidad de Barcelona en el siglo XVI*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

- Freixa, Mireia (2008): "Elies Rogent i la construcció del Paraninf de la Universitat de Barcelona", en R. Grau (2008), p. 63-80.
- Grau, Ramon, coord. (2008): *Cerdà i els altres. La modernitat a Barcelona, 1854-1874*, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.
- Hereu Payet, Pere (1986): *L'arquitectura d'Elías Rogent*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Hereu Payet, Pere (1988): "L'edifici de la Universitat de Barcelona, testimoni de l'urbanisme del seu moment històric", en C. Isasa (1988), p. 109-151.
- Història de la Universitat de Barcelona. I Simposi*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1990.
- Infiesta, José Manuel (1975): *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Aura.
- Isasa, Carmen, coord. (1988): *Elies Rogent i la Universitat de Barcelona*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Joseph, John E.; Love, Nigel; Taylor, Talbot J. (2001): *Landmarks in Linguistic Thought II: The Western Tradition in the Twentieth Century*. London: Routledge.
- Laborda, Xavier (2002): "Historiografía Lingüística: veinte principios del programa de la investigación hermenéutica", *Revista de Investigación Lingüística*, Nº 1, vol V, 2002, p. 197-207.
- Laborda Gil, Xavier (2005): "Historiografía Lingüística y visibilidad de la Retórica", *Revista de Investigación lingüística, RIL.*, Nº 8, Vol. VIII, p. 85-130.
- Laborda Gil, Xavier (2009) "Fundación de la Historia de la Lingüística por Thomsen en 1902", *Tonos Digital*, 18 (XII-2009).
- Laborda Gil, Xavier (2010) "Crátilo: diálogo con el mito platónico de la lingüística", *Tonos Digital*, 19 (VII-2010).
- Lozano, Jorge (1987): *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Universidad.
- Manrique Sabogal, Winston (2007): "El microrrelato es la quintaesencia narrativa", *El País*, 01-09-2007, cuaderno Babelia, p. 1-2.

- Merino, José María (2007): *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Montoliu, Manuel de (1958): *Ramon Llull i Aranau de Vialnova*, Barcelona, Alpha.
- Permanyer, Lluís (2009): *L'Eixample. 150 anys d'història*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Viena Edicions.
- Prunyonosa, Manuel (1996): *Historiografia lingüística valenciana*, València, Universitat de València.
- Serra, Màrius (2010): "El Al-leluia de Joan Triadú", en *El Periódico*, 04-10-2010, p. 21.
- Serratosa, Albert, coord. (1995): *Semiòtica de l'Eixample Cerdà*, Barcelona, Proa.
- Siguan, Miquel (2001): *El Rector Caparrós i el futur de la Universitat de Barcelona*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Subirachs i Burgaya, Judit (1994): *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1994
- Termes, Josep; Cirici, Alexandre; Alcolea, Santiago (1971): *La Universitat de Barcelona*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Triadó, Joan Ramon (1988): "Les comandes d'art que genera la construcció de la Universitat de Barcelona", en C. Isasa (1988), p. 153-167.
- Veyne, Paul (1971): *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Vilà i Tornos, Frederic (1990): "L'edifici vuitcentista de la Universitat de Barcelona, una incidència en la dinàmica cultural del moment", en *Història de la Universitat de Barcelona. I Simposi (1990)*, p. 733-739.