

Els natzarens catalans a Roma

(1833-1845)

Treball Final del Grau d'Història de l'Art (2015)

*Anna Plà i Montoro
Barcelona, 30 de juliol de 2015
Tutor TFG: Isabel Coll i Mirabent*

“Foren [...] positives les conseqüències de l’estada a Itàlia de successives generacions de pintors catalans fins als darrers anys d’aquest segle XIX, perquè es poden establir les connexions amb l’ideari dels natzarens germànics, dels representants del romanticisme i dels prerafaelites anglesos, dels quals deriva en part el moviment de les *Arts and Crafts* que podem considerar com una de les arrels del nostre modernisme. En el fons, són aspectes successius d’una oposició a les normatives i als criteris unificadors i, també, dels continguts paganitzants que prevalien en el neoclassicisme que, en bona part, s’identificava amb l’academicisme i els esquemes culturals d’arrels napoleòniques”¹

¹ S. ALCOLEA, *Catalunya-Europa...*, 2003, p. 410.

ÍNDEX

0. INTRODUCCIÓ	1
1. QÜESTIONS PROBLEMÀTIQUES:	4
• TERMINOLOGIA: NATZARENS (CATALANS) VS PURISTES (CATALANS).....	4
2. CONVOCATÒRIES D'OPOSICIONS PER GUANYAR LA PENSIÓ DE LA JUNTA DE COMERÇ A ROMA...	5
• PENSIONS COM A PART DE LA FORMACIÓ A L'ESCOLA DE LLOTJA.....	5
• DEFINICIÓ DE LA CONVOCATÒRIA DE L'ANY 1833	5
• OBRES PRESENTADES A LES PROVES D'OPOSICIÓ	6
• PREPARATIUS PEL VIATGE (OBLIGACIONS QUE SIGNEN AMB LA JUNTA DE COMERÇ, CREDENCIALS I CARTES DE RECOMANACIÓ).....	7
• EL VIATGE.....	8
3. JA A ROMA...	9
• ARTISTES QUE CONFORMEN ELS NATZARENS CATALANS A ROMA I PRODUCCIÓ ARTÍSTICA.....	9
<i>Pau Milà i Fontanals</i>	10
<i>Joaquim Espalter i Rull</i>	13
<i>Manuel Vilar i Roca</i>	15
<i>Pelegrí Clavé i Roqué</i>	19
<i>Francesc Cerdà i Villarestau</i>	21
<i>Claudi Lorenzale i Sugrañes</i>	22
• SITUACIÓ ECONÒMICA DELS PURISTES CATALANS	24
• LA FIGURA DE L'AMBAIXADOR DAVANT LA SANTA SEU (PAPER RESPECTE ELS PENSIONATS I ARTISTES ESPANYOLS A ROMA)	25
• DIRECTOR DE PENSIONATS	26
• ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA.....	28
• ACADÈMIES PRIVADES I TALLERS D'ARTISTES	29
• COL·LECCIONS PÚBLIQUES I PRIVADES DE ROMA.....	30
• ALTRES PENSIONATS ESPANYOLS A ROMA	31
4. NATZARENS ALEMANYS I PURISTES ITALIANS	33
<i>Johann Friedrich Overbeck</i>	34
<i>Tommaso Minardi</i>	35
• CAFFÈ GRECO: ESPAI D'INTERCANVI	35
• ESTÈTICA.....	36
5. EL VIATGE PER ITÀLIA	41
6. CONCLUSIONS	44
7. BIBLIOGRAFIA	46
ANNEXA	50

0. INTRODUCCIÓ

A nivell artístic, el pas del Neoclassicisme al Romanticisme i d'aquest al Realisme, ocupa pràcticament tot el segle. Durant la primera meitat, la pintura va anar desempallegant-se del provincianisme que la retenia per incorporar-se a les grans corrents universals, preparant-se per donar-los la seva contribució. Antoni Vigó entén que durant el segle XIX “la majoria de pintors [...] seran imitadors i seguidors d’allò que es vagi realitzant per Europa, anant a beure a les fonts de París o Roma com succeeix als puristes madrilenys o als nazarens catalans”². A finals del segle XVIII s’havien donat ja els primers brots de sensibilitat preromàntica, però el veritable esperit romàntic no apareixeria fins la publicació de la revista *El Europeo* (1823-1824) -propiciada pel marc ideològic del *Trienni Liberal*-, en què apareixerien els autors més característics del romanticisme europeu, com els germans Schlegel, W. Scott, Byron, Chateaubriand, Mme. Staël o Manzoni, entre d’altres. Posteriorment apareixerien més capçaleres de caràcter romàntic, com *El Vapor* (1833-1835) o *El Propagador de la Libertad* (1835-1838).

El Romanticisme va néixer de la suma de l’experiència forana i de les inquietuds autòctones, de manera que “el eclecticismo resulta así el primer rasgo que define el Romanticismo en España”³. La publicació de *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865)⁴, per exemple, evidencia l’interès per la història, les tradicions i les llegendes populars, però sobretot, una revalorització de l’època medieval, en un moment en què moltes construccions gòtiques eren enderrocades en ser considerades construccions bàrbares, lletges i estranyes, en definitiva, de poc valor. En aquesta obra eren recordades literàriament aquestes construccions que calia rescatar de l’oblit històric, especialment Poblet i Ripoll. Per fortuna, aquesta obra de Piferrer i Parcerisa va exercir un paper important en la revifalla de l’art medieval, transmetent afecte pel que fins el moment havia estat un “art injustament menyspreat i desterrat a la incomprensió”⁵. La preocupació per conservar els testimonis del passat va comportar la creació d’un comitè de salvaguarda del patrimoni medieval. Així, l’any 1844 es va crear la *Comissió de Monuments Històrics i Artístics* de la província de Barcelona, amb la finalitat de fer un inventari amb tots els monuments, edificis i objectes artístics que mereixien ser estudiats i catalogats. Pau Piferrer, Manuel de Bofarull, Pròsper de Bofarull, Ramon Muns i Joan Cortada van formar part de la primera comissió, a la qual es van unir després, Pau Milà, Claudi Lorenzale i Josep de Manjarrés. I és que els historiadors catalans van adonar-se que l’Edat Mitjana havia representat per a Catalunya un període gloriós, la qual cosa va generar la creació d’un paral·lelisme entre esperit nacional i medievalisme.

En aquest sentit, el *purisme nazarè* és un període vital pel coneixement de l’art romàntic català i la seva trajectòria al llarg de més de trenta anys. I és que les actituds d’oberta renúncia al romanticisme francès en pro de l’alemany van produir-se a Catalunya a partir de 1840, explicable en part per la presència temporal de Pau Milà a Barcelona als voltants de 1838, en

² A. VIGÓ, *Joaquim Espalter i Rull, en el centenari...*, 1980, p. 6 (no està numerat).

³ M. FREIXA i C. REYERO, *Pintura y escultura...*, 1995, p. 67.

⁴ En un primer moment Parcerisa va dirigir-se als germans Milà per a que escrivissin el text, però ells van recomanar al seu amic Piferrer, que patia problemes econòmics tot i comptar amb l’ajut incondicional dels germans Milà. F. BERTRÁN, *Del origen y doctrinas...*, 1891, p. 44.

⁵ M. GÓNZALEZ, *Romanticisme historicista...*, 1994, p. 712.

què hauria importat ja la nova estètica idealista dels *nazarens alemanys*. Poc després de la tornada definitiva de Milà, Espalter i Lorenzale, el germà del primer, Manuel Milà, va publicar a *La Civilización* un article sobre l'escola purista en què atacava l'art posterior a Rafael, considerat "últim punt de perfecció de la pintura, en un moment en què els corrents pictòrics es desviaven de la natura i del *decorum* i s'anaven carregant d'adorns inoportuns i d'*afectes* postissos, que arribaven al grau més alt de degradació amb els *giordanos* i els *cortones*"⁶. Així doncs, el Romanticisme català seguiria el patró alemany, passat pel filtre d'Itàlia: "Els alemanys basaren el seu Romanticisme plàstic en paisatges o escenes històriques expressades a través de tècniques clàssiques –pensem en Friedrich, Runge o els nazarens-, contra el que feia una de les dues escoles principals, amb Delacroix al davant, que adoptava una pinzellada solta i esbossada que anuncia –vist amb perspectiva d'avui- l'Impressionisme"⁷.

El Neoclassicisme havia tingut un origen plenament oficial, en canvi, el Romanticisme havia sorgit de la mateixa iniciativa col·lectiva. Això explica que aquest es generalitzés abans en les arts considerades menors, menys subjectes a rígides normatives oficials. I així, l'art de la il·lustració i el gravat van tenir un paper molt més decidit que la pintura, l'escultura i l'arquitectura en la difusió de la sensibilitat romàntica. El Neoclassicisme havia tingut una escassa dimensió popular, mentre que el Romanticisme, en canvi, va connectar amb capes més àmplies de la població, "malgrat que les explosions socials, com la de 1835, puguin fer creure, per la seva espectacularitat i per la gravetat de les destruccions, que també certs aspectes del Romanticisme –sobretot l'afinitat amb la tradició artística medieval- eren impopulars"⁸.

No obstant, el món acadèmic a Barcelona no va quedar al marge de la nova situació durant gaire temps⁹, i va mostrar una actitud més favorable que Madrid respecte el *nazarenisme*. Carolina Brook recull: "*Se quindi negli anni Quaranta, il purismo a Madrid si presentò como un elemento innovatore, ma anche in qualche misura destabilizzante, dando luogo ad un dibattito acceso, in Catalogna, l'impatto causato dalle opere inviate da Roma e il ritorno di alcuni degli artisti partiti circa un decennio prima, segnarono una fase di rinnovamento senza scosse*"¹⁰. Poc a poc l'Escola de Llotja s'hi va anar adaptant¹¹, i és que de fet, el Romanticisme oficial a Catalunya va contribuir a "la descoberta i la mitificació de noves temàtiques expressades tanmateix amb un llenguatge plàstic plenament tributari de la tradició acadèmica"¹². De fet, alguns dels *nazarens catalans* formats a Roma, posteriorment exercirien com a professors de

⁶ Recull les idees principals de l'article publicat per Manuel Milà a *La Civilización*. V. MAESTRE, *El primer romanticisme...*, p. 56.

⁷ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 102.

⁸ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 99.

⁹ Barcelona va demostrar més vitalitat i espontaneïtat respecte els entorns artístics no oficials. J. A. GAYA, *Arte del siglo XIX*, 1966. Certament, al segle XIX Catalunya era la nació de l'Estat espanyol més oberta a les influències foranes i, alhora, el descontentament envers l'art oficial afavoria una valoració del fet nacional. És probable, d'altra banda, que la invasió napoleònica incités literats i artistes a adoptar una actitud de rebel·lia com a fórmula expressiva per a demostrar el rebuig a una realitat històrica desfavorable. J. SUBIRACHS, *L'escultura del segle XIX...*, 1992.

¹⁰ C. BROOK, *Gli allievi...*, 2012, p. 343.

¹¹ A principis dels anys trenta, encara prevalia l'ideal neoclàssic a l'Escola de Llotja, que es trobava encara sota el rígid control uniformador de la Real Academia de San Fernando, la màxima autoritat de l'Estat en qüestions artístiques. P. VÉLEZ, *Pau Milà...*, 2010.

¹² F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 101.

Llotja¹³. Això no vol dir que esdevingués una escola amb sistemes d'ensenyament avançats i modèlics: "Va canviar el contingut, no la forma, perquè les noves temàtiques van adaptar-se al llenguatge plàstic tradicional, i ben aviat va prendre tant un caràcter d'oficialitat i academicisme com l'estil anterior"¹⁴.

En el cas de l'escultura, tant a Espanya com a la resta de països europeus, va mantenir-se molt subjecte als ideals clàssics. En la pintura l'academicisme neoclàssic havia esdevingut una moda passatgera, ja que tenia poc a veure amb la veritable pintura grega o romana, però l'escultura, en canvi, sí depenia estretament del coneixement d'aquells models. A més, cal tenir en compte que la formació de l'escultor estava sotmesa a esquemes acadèmics més rígids. Això, però, no va significar la impossibilitat de la nova sensibilitat per expressar-se a través de l'escultura, que ho faria per mitjà d'emfatitzar allò expressiu i particular en els rostres, de l'aparició de personatges d'altres èpoques històriques, d'utilitzar arguments exemplificants, de vulgaritzar els cànons clàssics i d'incorporar progressivament el verisme¹⁵.

En arribar als anys 50, el *nazarenisme* va començar a ser qüestionat, "acusat dels mateixos errors dels anteriors estils oficials: falsedat, idealisme, mansuetud, falta d'expressió, fredor, rigidesa..."¹⁶. Les rivalitats va sorgir entre romàntics i realistes, i aquesta oposició va venir dels joves pintors que s'havien format al costat dels mestres *nazarens*, pels quals el realisme representava un alliberament. "Com a centre d'irradiació, Roma havia deixat de ser Roma; París ho era tot"¹⁷ i la vida artística barcelonina ja no era el desert inhòspit que Pau Milà havia conegut en la seva primera joventut. Les exposicions havien esdevingut una manifestació més de la vida cultural, i alguns cafès, veritables institucions socials del segle XIX, brogien de noves tendències estètiques. Una nova generació de pintors havia emprès el camí de la naturalesa i l'aire lliure, en oposició als dictats de la vella escola¹⁸. F. Fontbona situa la fi del període romàntic català entorn el 1855¹⁹, i és que "en este sentido, ningún artista de los años sesenta se hubiera sentido identificado con el arte que se hacía en España veinte años antes"²⁰.

No obstant, la rebel·lió romàntica ha estat considerada decisiva per fonamentar una sensibilitat estètica moderna. Enfront de l'Academicisme uniformitzador, va promoure's la recuperació de diversos aspectes de l'art nacional, a la vegada que els artistes espanyols van quedar immersos definitivament en una dinàmica europea, en gran part entorn Roma i París, els dos escenaris principals de l'estètica del segle XIX.

¹³ Les opcions d'aquests artistes a la seva tornada, quedaven reduïdes a obtenir una plaça de professor en alguna escola o acadèmia, que sovint per manca de recursos tenien un quadre de professors escàs i sous insuficients. A Barcelona era encara més complicat promocionar-se que a Madrid, per això molts artistes sol·licitaven el títol d'acadèmic de San Fernando, i alguns van marxar a Madrid per intentar fer fortuna. V. DURÁ, *La diàspora espanyola...*, 1999. A Barcelona, a més, mancava una clientela poderosa capaç d'encarregar les grans obres que els artistes somiaven. P. VÉLEZ, *Pau Milà...*, 2010.

¹⁴ V. DURÁ, *La diàspora espanyola...*, 1999, p. 80.

¹⁵ M. FREIXA i C. REYERO, *Pintura y escultura...*, 1995, p. 106.

¹⁶ V. DURÁ, *La diàspora espanyola...*, 1999, p. 81.

¹⁷ A. SABATÉ, *Pau Milà...*, 1984, p. 39.

¹⁸ A. SABATÉ, *Pau Milà...*, 1984, p. 39 i 41.

¹⁹ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 118.

²⁰ M. FREIXA i C. REYERO, *Pintura y escultura...*, p. 78.

1. QÜESTIONS PROBLEMÀTIQUES:

- **Terminologia: *nazarens (catalans) vs puristes (catalans)*.**

Quan hom s'endinsa en la bibliografia sobre els artistes catalans, de seguida s'adona que la pròpia etiqueta ha estat sovint entesa d'una manera problemàtica. Hi ha qui defensa que el terme *nazarens* és vàlid tant sols per referir-se al grup d'artistes alemanys que van instal·lar-se a Roma entre l'any 1810 i 1815. Aquest grup hauria estat anomenat dels *Nazarens* a partir de l'estètica física adoptada pels seus membres, i pel fet que s'haurien establert en el convent de *San Isidoro* de Roma, un monestir mig enderrocat, on hi vivien com monjos. Sembla ser que s'haurien deixat créixer els cabells i la barba, i que haurien vestit amb túniques, generant una imatge que podria recordar a la de Jesús nazare. No obstant, segons J. Bas, ells preferien autodenominar-se *pintors d'ànimes* i, segons A. Vigó, *puristes*. La terminologia *puristes*, a més, hauria quedat reforçada l'any 1834 amb la signatura del manifest *Del Purismo nelle Arti* per part d'Overbeck, Minardi, Tenerani i Bianchini, on fixaven els seus ideals estètics. Per tant, que a aquests artistes se'ls anomeni *Nazarens* o *Puristes* és una qüestió que no genera discussions, tot i que habitualment s'hagi optat per la nomenclatura de *nazarens alemanys*. En el cas dels artistes italians, sempre apareixeran denominats com a *Puristes*.

El problema, doncs, el trobem en relació als artistes catalans arribats a Roma entre 1833 i 1837 i que van seguir els preceptes dels *nazarens alemanys* i *puristes italians*. Alguns historiadors de l'art, com A. Cirici o M. González, fan extensible l'etiqueta als artistes catalans, que són anomenats per alguns com els *nazarens catalans*, mentre que altres defensen que la terminologia correcta és la de *puristes catalans*. A. Sabaté exposa que aquests artistes a Barcelona i Madrid van ser anomenats *puristes*, ja que mai van adoptar l'aspecte físic i la forma de vida dels alemanys. També J. Subirachs ens ho fa notar quan es refereix als membres del grup com els "mal anomenats *nazarens catalans*", o C. Reyero i M. Freixa que defensen que "parece conveniente reservar el nombre de *nazarenos* sólo para integrantes de la hermandad, en tanto que se puede hablar genéricamente de *nazarenismo* para referirse al cúmulo de coincidencias estilísticas que artistas de distintas procedencias tuvieron con ellos, adquiridas a través de las más diversas vías a lo largo de varias décadas"²¹. Altres en canvi, com A. Gaya o P. Vélez, utilitzen les etiquetes indistintament. I fins i tot, F. Fontbona explica l'ús de les dues etiquetes pel fet que aquesta escola artística catalana, inicialment hauria estat anomenada com a *escuela purista* i designada més modernament com a *escuela dels nazarens catalans*²².

Sigui com sigui, i després d'haver treballat la bibliografia, crec que es pot considerar tan correcte l'ús de *nazarens catalans* com de *puristes catalans*. A la meua manera d'entendre-ho, la terminologia ha de ser pràctica i posar-se al servei del que volem dir, i en aquest sentit crec que tant si utilitzem la primera, que exalta la vinculació amb la confraria alemanya a Roma de la que neix tot, com la segona, que reforça l'aspecte estètic adoptat pel grup, és útil per referir-nos al grup d'artistes i amics que van viure a Roma durant la dècada dels 30 del segle XIX, i que van compartir pensaments estètics i ideològics, si més no durant una època.

²¹ M. FREIXA i C. REYERO, *Pintura y escultura...*, p. 99.

²² F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 102.

2. CONVOCATÒRIES D'OPOSICIONS PER GUANYAR LA PENSIÓ DE LA JUNTA DE COMERÇ A ROMA²³

- **Pensions com a part de la formació a l'Escola de Llotja**

En aquell moment, el punt culminant en el procés educatiu d'un artista, així com el reconeixement més important que podia rebre un estudiant d'art, era la pensió per viatjar a una altra ciutat, preferiblement a Roma (principal centre estranger per a la formació d'artistes, fins que a mitjans del segle XIX el focus s'aniria desplaçant cap a París). Gràcies a aquestes els alumnes avantatjats podien completar la seva formació a Roma, París o Madrid, de la qual cosa "se deduce la conciencia de la limitación del ambiente, así como la decidida resolución de superarlo por todos los medios"²⁴. Roma va constituir un espai de trobada que va facilitar l'intercanvi artístic, ja que va ser a aquí on aquests artistes van poder entrar en contacte amb les corrents de moda de l'art europeu, ja que "nada, o muy poco, del Romanticismo europeo, y obviamente español, puede explicarse sin este referente romano"²⁵.

L'any 1833 (tot i que ja ho havia fet anteriorment) la Junta de Comerç de Barcelona va decidir recolzar econòmicament artistes joves per tal de donar-los l'oportunitat d'adquirir o perfeccionar coneixements a l'estranger. La presència a Itàlia, permetia, als alumnes de Llotja, conèixer l'estatuària clàssica i posar-se en contacte amb grans artistes en actiu, com en el cas dels *puristes catalans*, Overbeck, Minardi o Tenerani, entre d'altres. Tot i això, no tots els artistes que van viatjar a l'estranger ho van fer pensionats.

Els artistes espanyols a Roma, a diferència dels francesos que tenien la Villa Medici i el *Prix de Rome* molt ben regulat, no disposaven de seu fixa on desenvolupar els seus treballs i les convocatòries de pensions eren bastant espaciades, però sí existia la figura del director de pensionats (del que parlarem més endavant), i segons Marès la Junta de Comerç sempre va complir amb gran rigor el seu compromís econòmic amb els pensionats: "Es de justicia señalar que en cuanto a los pensionados la Junta tuvo siempre especial cuidado en que se cumpliera con ellos; podía, era frecuente, demorar los sueldos de los profesores, no pagarles o dar media paga, y suspender los premios de los alumnos, por las causas señaladas, más o menos ajenas a su voluntad, pero jamás dejó de atender, salvo fuerza mayor como la de los años de dominación napoleónica, lo que ella consideraba compromiso ineludible"²⁶, i això que poques vegades el viatge a Itàlia s'havia desenvolupat de manera tan massiva com en aquella ocasió.

- **Definició de la convocatòria de l'any 1833**

Cal tenir en compte que feia anys que la Junta de Comerç no havia pogut enviar pensionats a l'estranger, a causa de les moltes dificultats que passava el país (segons J. Subirachs, la Junta de Comerç no havia concedit cap pensió d'escultura des del 1806 -és probable, doncs, que

²³ Frederic Marès és qui més en parla. F. MARÈS, *Dos siglos de enseñanza...*, 1964.

²⁴ J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951, p. 29.

²⁵ M. FREIXA i C. REYERO, *Pintura y escultura...*, 1995, p. 80.

²⁶ F. MARÈS, *Dos siglos de enseñanza...*, 1964, p. 110-111.

tampoc de pintura-). No obstant, en vistes de que la situació no millorava, l'any 1832, la Junta de Comerç va sol·licitar "soberana autorización [...] para tener a su costa, dos o tres pensionados de Nobles Artes en Roma [...] para crear útiles profesores que a la vez que difundan en el Reino, donde tienen obligación de regresar, los conocimientos adquiridos en el extranjero, aumentar el catálogo de los que son la gloria del país"²⁷.

Segons Marès, Fontbona i Subirachs, a les oposicions convocades per la Junta de Comerç l'any 1833 van presentar-se: Francesc Cerdà, Pelegrí Clavé, Ramon Vives i Saturnino Roig, per a pintura; i Augusto Ferrán, Manuel Vilar, Ramon Padró, Bernat Verderol, José Balasch i Antoni Estrada, per a escultura (segons S. Moreno, els opositors van ser dotze, sis per pintura i sis per escultura).

Van formar part del jurat els professors de l'escola Francisco Rodríguez, Damià Campeny, José Coromina, Juan Masferrer, Salvador Mayol i Josep Bover. La Junta de Comerç també va sol·licitar la col·laboració de Josep Arrau²⁸, Vicente Rodés i Antonio Ferrán.

• Obres presentades a les proves d'oposició

Una vegada aconseguida l'autorització, van establir-se les bases pel concurs i els professors van proposar els temes als que haurien de fer front els artistes que optaven a la pensió. La tria demostra l'afiliació neoclàssica de l'escola en aquells moments, amb escenes clàssiques protagonitzades per Minerva, Dido, Pandora, Pompili, Píram i Tisbe, Calígula, els Horacis, Ulisses, Cató i Pirrus. També, tot i que en menor grau, es van proposar alguns temes bíblics de l'Antic Testament, amb personatges com Moisès, Abraham, Absaló i Samuel, i un parell de temes relatius a la vida de Jesús. De temes contemporanis només se'n va proposar un, *La visita de Ferran VII a Llotja*. Finalment, però, els temes elegits van ser *Daniel i Susanna* per als escultors i *David i Salomó* per als pintors²⁹.

Les proves van tenir lloc entorn al mes d'abril de 1833³⁰, i els opositors van haver de presentar al tribunal tant els anomenats exercicis "pensados" com els "momentáneos" o d'improvització. No obstant, per falta d'espai, les proves de "pensado" van haver d'efectuar-se a casa d'algú anomenat Pedro Castelin, mentre eren vigilats per l'escombriaire de l'escola, Pablo Pintó³¹. Per vuit vots es va concedir la pensió d'escultura a Manuel Vilar, i per cinc la de pintura a Pelegrí Clavé. Aprovada la decisió pel Ministeri de Foment, òrgan responsable, se'ls va assignar Roma com a lloc d'estudis. No obstant, el pintor Francesc Cerdà, que havia obtingut quatre vots, va presentar a consideració de la Junta un quadre titulat *El rapte de Ganímedes* (1834) **[1]**, per si se'l considerava mereixedor d'una ajuda per tal de prosseguir els seus estudis a l'estranger. Gràcies als informes favorables dels professors i en considerar-se la Junta autoritzada a

²⁷ S. MORENO, *El pintor Pelegrín Clavé*, 1966, p. 20.

²⁸ En els *Apuntes autobiográficos* inèdits de J. Arrau consta: "El 24 y 25 de octubre de 1833 me llamó la Junta de Comercio para adjudicar con otros profesores con títulos académicos, las pensiones a Roma, que recayeron a favor de don Pelegrín Clavé la de pintura y a don Manuel Vilar la de escultura. También fui consultado sobre el mérito de don Francisco Cerdà, a quien se dio otro premio". A. CIRICI, *Los nazarenos catalanes...*, 1945, p. 61-62.

²⁹ F. FONTBONA, *Del Neoclasicisme...*, 1983, p. 102.

³⁰ S. MORENO, *El pintor Pelegrín Clavé*, 1966.

³¹ S. MORENO, *El pintor Pelegrín Clavé*, 1966, p. 21.

pensionar fins a tres alumnes, es va acordar que se li concedís una borsa d'estudi en iguals condicions que les dels altres dos pensionats. En aquesta obra de temàtica clàssica amb entonació romàntica³², mostra ja un neoclassicisme tardà³³, i ha esdevingut una de les seves obres més conegudes.

Les obres que els van fer mereixedors de la pensió van ser: *Judici de Daniel a Babilònia*, en el cas de Manuel Vilar; i *Salomó proclamat rei d'Israel a prec de Betsabé i per consell de Natan*, en el cas de Pelegrí Clavé [2a] i Francesc Cerdà [2b].

- **Preparatiu pel viatge (obligacions que signen amb la Junta de Comerç, credencials i cartes de recomanació)³⁴.**

A. Riera recull que “els artistes que guanyaven la pensió per anar a Roma, convocada per l'acadèmia de Madrid o l'escola de Barcelona, devien rebre la notícia amb gran alegria i embarcar-se amb molta il·lusió. En aquells anys, el fet d'abandonar la Península i dirigir-se cap a un lloc desconegut, encisador i ple de meravelles si es creien els nombrosos relats de viatgers, havia de fer que els artistes sentissin que *se'ls obria el món*”³⁵.

Un cop guanyades les pensions, els alumnes havien de començar a preparar la seva partença: “En molts casos es tractava d'un viatge llarg i amb entrebancs, que havia de dur-los a un país de llengua, costums i hàbits desconeguts, en el que viurien per anys. Els preparatius es feien doncs, amb il·lusió i optimisme, però també amb una mica de recança i desassossec. Calia marxar amb tots els papers en regla, sense oblidar el passaport o permís de les autoritats per deixar el país, les obligacions concretes, i les recomanacions per personatges influents de la ciutat on havien de residir”³⁶.

Les institucions, a més, havien d'assegurar-se que un cop a Roma els joves “s'encarrilessin pel bon camí”³⁷, per això abans de marxar tots els pensionats havien de signar un document de la Junta de Comerç, segons el qual es comprometien a complir unes obligacions, com assistir a l'*Accademia di San Luca*, seguir les directrius que marqués el director de pensionats, o enviar obres regularment per fer palesos els avenços acadèmics. I és que era lògic que la Junta de Comerç, sent qui finançava aquests viatges, volgués assegurar-se de l'aprofitament d'aquests per part dels alumnes pensionats. Tot i això, els artistes no sempre complien de manera puntual els seus compromisos.

El transport de les obres que enviaven com a pensionats no era senzill. Es realitzava per mar, en vaixells que partien des de Civitavecchia o Liorna amb destinació a Barcelona, amb el risc que les pintures es poguessin mullar o humitejar, i les escultures de grans dimensions es poguessin trencar. Quan aquestes obres arribaven al seu destí, eren examinades per

³² F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 104.

³³ M. E. GÓMEZ, *Pintura y escultura...*, 1993, p. 294.

³⁴ Tot i que A. RIERA, *La formació dels escultors...*, 1994, se centra en els escultors pensionats a Roma a principis del segle XIX, és molt interessant perquè tracta en profunditat el sojorn romà de la generació anterior.

³⁵ A. RIERA, *La formació dels escultors...*, 1994, p. 659.

³⁶ A. RIERA, *La formació dels escultors...*, 1994, p. 345.

³⁷ A. RIERA, *La formació dels escultors...*, 1994, p. 659.

professors experts en la matèria, que emetien un judici sobre el mèrit artístic de l'artista que les havia realitzat.

- **El viatge**

Un cop rebuts els passaports del Ministeri de Foment per als Estats Pontificis, i després de concedir-los un avançament de tres mesos per poder fer front a les despeses inicials, Vilar i Clavé van emprendre el viatge. S. Moreno ens diu que van sortir del port de Barcelona el 21 d'abril de 1834 i van aprofitar per visitar Marsella, Gènova, Pisa, Florència, Siena i Viterbo a mesura que s'acostaven a Roma³⁸.

El viatge a Itàlia era llarg i complex, i és que els mitjans de comunicació i els serveis de transport eren molt lents. El trajecte solia produir-se per mar, de Barcelona a Gènova, i aquest no sempre era segur.

³⁸ C. BROOK, *Gli allievi...*, 2012, p. 343.

3. JA A ROMA...

Entre 1834 i 1841 es va donar el moment en què més artistes catalans van coincidir a Roma. Un cop allà, tots ells haurien d'esforçar-se per millorar els seus coneixements d'anatomia i de dibuix del nu, ja que aquestes matèries constituïen mancances acadèmiques en la institució barcelonina, que havia vist afeblida la seva estructura arran la profunda crisi econòmica provocada per la guerra de la Independència contra els francesos (1808-1814), i també per l'absència total d'un mercat artístic. C. Brook recull que *“una volta a Roma [...] cominciarono quasi da capo i propi studi con il disegno dal naturale, sia nello studio di Minardi, sia alla Scuola del Nudo”*³⁹.

Tal i com es pot extreure de la novel·la inèdita de Josep Arrau, *El juramento de un artista o Juan y Pepita, retrato histórico del siglo XIX*⁴⁰, el panorama artístic de Roma a l'arribada d'aquests artistes comptava amb tres tendències: el *barroquismo*, condemnat per veure's en ell una forma anàrquica de l'art; el Neoclassicisme o *escuela antiquista o ecléctica*; i finalment el *purisme prerafaelista*, vinculat amb la voluntat de dotar de contingut espiritual les obres.

Gràcies a Manuel Vilar sabem que la introducció als ambients artístics romans per part dels artistes catalans va produir-se ràpidament i fàcilment, i que des de ben aviat van visitar tallers d'artistes assentats a Roma: *“He hecho todo lo posible para obsequiar a estos amigos (Milà i Cerdà) y procurarles casa, como ya la tienen, pagando tres duros semanales que ha sido una casualidad el encontrarla tan cómoda, porque en invierno están caras, por el motivo de los extranjeros que vienen a ésta. Los he acompañado a diferentes partes de ésta, a ver el estudio de Thorwaldsen, escultor, y han quedado admirados del talento de este hombre, ya por el modo de hacer los bajorrelieves, que le cuentan en ésta el sucesor de los griegos, como por el modo de hacerlos y componerlos que te daría gusto el verlos. [...] Hay otro que se llama Tenerani, que le nombran el escultor de la gracia, por haber hecho una *Psiquis moribunda*, por la causa de haber abierto el vaso donde estaban encerrados los perfumes celestes, te daría gusto verla con la gracia que está puesta, que talmente se ve una diosa que muere con el gozo de los perfumes”*⁴¹.

- **Artistes que conformen els nazarens catalans a Roma i producció artística.**

El grup de *nazarens catalans* va estar integrat per artistes que entre 1830 i 1840 es trobaven sobre la vintena. Això vol dir que aquests eren uns vint anys més joves que els creadors de la confraria nazarena alemanya, i per tant van establir relació amb els que quedaven a Roma des de la posició de deixebles, no com a companys. Naturalment, va ser el seu pas per Roma el que va permetre aquest contacte amb els mestres alemanys i els *puristes italians* que giraven en la

³⁹ C. BROOK, *Gli allievi...*, 2012, p. 343

⁴⁰ Es tracta d'una llarguíssima novel·la en diversos volums que es conserva a la Biblioteca del MNAC. En aquesta, J. Arrau narra en forma de diàlegs les discussions que havia presenciat a Roma entre clàssics i romàntics, i reflexiona sobre qüestions estètiques. A. CIRICI, *Los nazarenos catalanes...*, 1945, en recull fragments.

⁴¹ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 30 i 25 (la pàgina està mal col·locada).

seva mateixa òrbita, dels quals esdevindrien "fervents admiradors i seguidors"⁴² i en els quals trobarien la reafirmació de l'ambient que ja havien començat a respirar a Barcelona, conformant les claus del romanticisme posterior. Cal aclarir, però, que un gran factor que els diferencia dels *nazarens alemanys*, és que mentre aquests havien actuat amb rebel·lia davant el món acadèmic, constituint ja a Viena una escissió respecte l'Acadèmia i viatjant a Roma a l'aventura, guiats només per un ideal de llibertat i inconformisme vers les normes neoclàssiques, els catalans, en canvi, hi van anar, en alguns casos, convenientment pensionats per l'Escola de Llotja (Milà, Espalter i Lorenzale, van haver de fer-ho per compte propi)⁴³.

Aquesta experiència vital va suposar la consolidació professional de la majoria d'ells, a la vegada que els va permetre crear sinèrgies amb altres pintors que marcarien les seves trajectòries artístiques. De fet, molt d'ells no arribarien a trencar mai els lligams amb Roma.

Pau Milà i Fontanals

(Vilafranca del Penedès, 1810-Barcelona, 1883)

La família Milà era una família vilafranquina de posició mitjana⁴⁴ (de terratinents, segons P. Vélez). Sembla ser que Pau Milà va rebre les primeres classes de mà d'un escultor modest de Vilafranca⁴⁵, i que posteriorment s'hauria iniciat al dibuix amb Bonaventura Planella i Couxello, professor de *Perspectiva i Paisatge* a l'Escola de Llotja, que s'havia traslladat temporalment a Vilafranca del Penedès per a decorar les estances del casal d'una família distingida.

L'any 1826 (1827, segons Sabaté), quan Milà tenia 16 anys, la família es va traslladar a Barcelona amb la voluntat de garantir una bona educació als dos fills i d'evitar la inestabilitat que les noves insurreccions polítiques generaven en pobles on tothom es coneixia⁴⁶. Alguns autors recullen que entre 1820 i 1825 va freqüentar les classes de la Junta de Comerç de Barcelona, no obstant, N. Rivero afirma que Milà no apareix als llibres de matrícules fins el 4 d'octubre de 1833⁴⁷ (data que Vélez avança al 24 de setembre de 1833).

Als vint anys, abans de marxar a Roma, Pau Milà lluïa una cabellera llarga i estufada, que junt amb la vestimenta, reforçava la imatge de romàntic rebel. Aquesta, però, seria la corresponent només a l'etapa de joventut, ja que Roma el canviaria fins i tot físicament⁴⁸.

⁴² J. SUBIRACHS, *L'escultura del segle XIX...*, 1992, p. 70

⁴³ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 102

⁴⁴ L'any 1820 va tenir lloc l'alçament del comandant Riego contra el règim absolutista de Ferran VII, donant lloc al *Trienni Liberal*. No obstant, amb el retorn de l'absolutisme es va produir l'empresonament de grups vilafranquins representatius, tots ells gent de carrera i amics de la família Milà. No hi ha dubte que tot aquest cúmul de fets havien de colpir d'alguna manera la consciència d'un Pau Milà aleshores adolescent. A. SABATÉ, *Pau Milà...*, 1984.

⁴⁵ J. BAS, *Pau Milà...*, 1930, p. 7.

⁴⁶ La família Milà va establir-se en un pis del 47 del carrer Nou (Conde de Asalto), on van viure durant molts anys. SABATÉ, *Pau Milà...*, 1984.

⁴⁷ Que Milà només estigués a l'Escola de Llotja durant el curs 1833-1834, podria explicar-se pel fet que Milà rebés una educació artística fora del cercle acadèmic oficial, que hi ingressés partint ja d'una certa preparació, i que el seu desentès vers aquests estudis oficials el portessin a marxar a Roma, o que Milà, amb la idea ja de marxar a Roma, es matriculés a la Llotja per establir contactes. N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983.

⁴⁸ Bertran de Amat ens diu: "Fundándose en las anécdotas y recuerdos de juventud que oí de los labios mismos de don Pablo, se me representa en aquella época á manera de los hugolatas del *cenáculo*, que describe Goutier, chillón

Milà a Roma (1834-1841)⁴⁹

L'any 1834, amb 24 anys, va marxar a estudiar a Roma. Segons alguns autors⁵⁰ ho hauria fet gràcies a una bossa d'estudis finançada per la Junta de Comerç, la qual hauria guanyat gràcies a la seva dedicació. Sabaté ens diu que va ser en els dibuixos on va deixar mostra de la seva millor qualitat, i que "la bossa de viatge a Roma li fou atorgada, no en consideració a l'excel·lència de les seves composicions pictòriques, sinó dels seus dibuixos"⁵¹. Cal tenir en compte, però, que els qui defensen aquesta opció conformen la bibliografia més antiga, i que amb molta probabilitat Pau Milà hauria anat a Roma per compte propi. N. Rivero, en aquest sentit, aporta que Milà no apareix a les llistes d'opositors als premis de l'escola, i recull que Marès, a la vegada que ens diu que l'any 1831 Milà va ser pensionat per la Junta de Comerç a Roma, també ens diu que les pensions a l'estranger havien estat suspeses entre 1825 i 1833 a causa de les dificultats econòmiques que patia la institució pel context polític que vivia el país.

Tampoc tots els autors coincideixen en la data d'arribada a Roma. Segons Sabaté s'hauria produït l'any 1831, mentre que Cirici la situa un any més tard. Tot i això, la major part d'autors apunten que aquesta hauria tingut lloc entorn l'any 1834, i que probablement hauria fet el viatge en companyia de Francesc Cerdà⁵². N. Rivero exposa que existeix una carta de Manuel Vilar al seu germà Josep Vilar, del 4 d'octubre de 1834, en què es llegeix: "El 29 del corriente (suposem que es refereix a setembre) llegaron por la mañana mi esperado compañero Francisco Cerdá i el Sr. Pablo Milà"⁵³.

Ja a la ciutat italiana, "Milá respiró a pleno pulmón el ambiente intelectual reciente"⁵⁴, és a dir, l'ambient liderat pels pintors *nazarens alemanys*, de l'obra dels quals va entusiasmar-se. Pau Milà va ser el primer en establir contacte amb Overbeck, al taller-escola al qual assistiria juntament amb Espalter, Clavé i Lorenzale⁵⁵, i amb els *puristes italians*, encapçalats per Minardi i Tenerani, els quals havien confluït amb el gust purista dels nòrdics i dels qui Milà també en va ser deixeble. De fet amb Minardi va tenir sempre una relació de mestratge i amistat molt estreta. En tots ells va trobar una "doctrina salvadora frente a la escultórica, dibujística y paganizante pintura neoclásica"⁵⁶, que reflectia l'ideal cristià i sentia simpatia per l'edat mitjana. Així Milà, convençut de les idees estètiques del romanticisme germànic, va abandonar "les espremudes teories neoclàssiques i s'aferrà a l'ideal de l'art com a via d'accés a la més alta esfera divina"⁵⁷. Entre Overbeck i Milà ben aviat es va establir "un corrent d'amistat i simpatia sorprenent"⁵⁸, cosa que va contribuir a que el pintor vilafranquí ràpidament es

y extravagante el traje, desmelenado el cabello, alardeado de no seguir la general compostura y las costumbres pacatas; mas al poco tiempo de establecerse en Roma, había cambiado de tal manera, según decía, que ni él mismo se conocía á sí propio"⁴⁸. F. BERTRÁN, *Del origen y doctrinas...*, 1891, p. 41.

⁴⁹ La major part de dades d'aquest període s'extreuen, sobretot, de la correspondència entre Manuel Vilar i els seus familiars, publicada gairebé de manera íntegra a l'estudi sobre l'artista Manuel Vilar de Salvador Moreno, i d'algunes anotacions dels dibuixos de Pau Milà que es troben a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.

⁵⁰ Cirici, 1945; Subias, 1951; Gudiol, Alcolea, Ciriot, 1956; Benach, 1958; Ràfols, 1958; Gaya, 1966; Garrut, 1975; Sabaté, 1984; Sureda (dir.), 1999.

⁵¹ A. SABATÉ, *Pau Milà...*, 1984, p. 39.

⁵² Rivero, 1983; Durá, 2008; Vélez, 2010.

⁵³ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p.21-22.

⁵⁴ J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951, p. 70-71.

⁵⁵ J. M. GARRUT, *Dos siglos de pintura...*, 1975, p. 60.

⁵⁶ D.D.A.A., *Historia de la pintura...*, 1956, p. 203.

⁵⁷ P. VÉLEZ, *Pau Milà...*, 2010, p. 35.

⁵⁸ A. SABATÉ, *Pau Milà...*, 1984, p 22.

convertís en un personatge de primera fila en qüestions artístiques a Roma. Així ho confirma Bertran de Amat: “Residiendo aún en Roma se le consideraba ya como á muy distinguido teórico, hallándose relacionado y considerado por los artistas de más valer que de todas partes del mundo concurren á aquel emporio del arte, singularmente de los alemanes; que era su estudio á manera de pórtico ó liceo, en el que se juntaban sus amigos y conocidos para leer y discutir asuntos de la Historia del arte y fortalecerse en las buenas doctrinas y sana crítica. [...] En aquel período, el más feliz de su vida”⁵⁹. El seu taller va arribar a convertir-se en un cenacle on acudien els *nazarens alemanys*, la major part dels pensionats espanyols i, evidentment, els seus companys catalans per a intercanviar impressions sobre la història i la crítica d’art. De fet, Milà es va convertir en el líder indiscutible del grup d’idealistes romàntics catalans gràcies a la seva dialèctica persuasiva. No obstant, també solia assistir a les classes de l’*Accademia di San Luca*, i era habitual la seva presència a les conferències que organitzava el director de pensionats espanyols, Antoni Solà.

Bertran de Amat, Sabaté i Rivero fan referència també a un sojorn temporal a Barcelona a mitja estada romana. Rivero ho fa a partir d’una carta conservada a l’Arxiu Vilar-Casademunt de Barcelona, escrita per Pau Milà des de Barcelona i dirigida a Manuel Vilar a Roma. El problema és que l’últim número de la data -18 de desembre de 183...- és il·legible⁶⁰. La historiadora de l’art, donat el contingut de la carta, s’aventura a especular que aquest període estaria comprés entre novembre de 1838 i la primavera de 1839, o entre novembre de 1839 i la primavera de 1840. Milà escriu que ja feia quatre o cinc setmanes que era a Barcelona i expressa el seu desig de tornar a Itàlia cap a la primavera, a més, expressa les seves impressions sobre una exposició que s’estava celebrant a Barcelona i on s’exposava l’obra de Manuel Vilar, *Leto i els camperols* (1837) [3]. Posteriorment sabem, gràcies altra vegada a la correspondència de Vilar, que Milà estava a Roma l’estiu de 1839. Segons Bertran de Amat aquesta estada a Barcelona hauria tingut lloc l’any 1837 o 1838, mentre que Sabaté, que el defineix com a viatge llampec, aposta per 1838. Sigui com sigui, a Barcelona s’hauria trobat amb els seus amics de Can Giró⁶¹ i gràcies a això s’haurien començat a estendre les noves tendències romanes: “Transmitir á D. Manuel, á Piferrer, á Llausás y demás amigos que les acompañaban, la voz viva de Overbeck, de Cornelius y Kaulback, el eco de la de los poetas y literatos alemanes amigos de éstos; hablarles de las doctrinas y tendencias de la nueva escuela, de los poetas y artistas antiguos y modernos de la fecunda Italia, debió ser tarea constante de las conversaciones de D. Pablo Milá en aquella ocasión”⁶². Milà en aquests moments hauria renunciat ja a la tofuda cabellera i a la indumentària dels anys anteriors.

Pau Milà va viure a Roma fins l’any 1841, a l’edat de 31 anys (1840, segons Bertran de Amat i Ràfols; 1849, segons Cirici). N. Rivero especifica encara una mica més i ens diu que va tornar entre el mes d’agost i setembre de 1841. Abans, però, hauria aprofitat per realitzar un viatge pel nord d’Itàlia⁶³ juntament amb els seus íntims amics Lorenzale i Espalter, amb els que hauria

⁵⁹ F. BERTRÁN, *Del origen y doctrinas...*, 1891, p. 42.

⁶⁰ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 28.

⁶¹ Davant d’on vivien els Milà, hi havia un establiment farmacèutic, el titular del qual era el senyor Giró. De seguida van establir amistat i entre 1840 i 1860, a la rebotiga, van tenir lloc tertúlies en què hi van participar joves de lletres i artistes amb inquietuds romàntiques. A. SABATÉ, *Pau Milà...*, 1984.

⁶² F. BERTRÁN, *Del origen y doctrinas...*, 1891, p. 43.

⁶³ Existeixen dibuixos a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi datats a Venècia l’agost de 1841.

tornat cap a Barcelona. Segons Benach hauria realitzat un viatge per les principals ciutats europees, però cap més autor no ho recull.

Obres

No es conserva cap pintura seva del període romà, o si més no es desconeix on es troben. El que sí ens ha arribat és la col·lecció de dibuixos que es conserva a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ), gràcies a les dues carpetes llegades pel seu germà Manuel Milà, amb més de 700 làmines. No obstant, Antoni Sabaté ens parla d'una obra titulada *L'empresonament de Sant Joan Baptista* que hauria estat realitzada al taller de Tommaso Minardi.

Donada l'absència d'obra pictòrica, em sembla interessant tenir en compte un dibuix amb dos caps masculins de la seva mà [4].

Joaquim Espalter i Rull

(Sitges, 1809-Madrid, 1880) [6a]

Segons A. Vigó, Espalter va néixer a Sitges, però durant la seva infància la família es va traslladar a Barcelona. L'any 1822, amb tretze anys, se'n va anar a estudiar comerç a Montpel·lier, on s'hi va estar durant un curs, tot i que un any més tard va tornar a Barcelona per formar-se en dibuix i pintura a l'Escola de la Junta de Comerç, on s'hi hauria estat fins l'any 1828⁶⁴. Tot i això, alguns autors com Ossorio donen a entendre que primer es va formar a l'Escola de Llotja i posteriorment va marxar a Montpel·lier. L'any 1828 (1829, segons Vigó) va traslladar-se a Marsella per ingressar a l'Acadèmia de Nobles Arts, on va guanyar diversos premis i reconeixements pels seus treballs. Un any més tard, el 1829 (o principis de 1830, segons Vigó), va marxar a París, on va continuar formant-se com a deixeble de Jean Antoine Gros (1771-1835), més conegut com a baró Gros, que en aquells moments regentava el taller del que havia estat el seu mestre, David. Espalter va treballar allà quatre anys, temps durant el qual va aprendre l'art del color i per la qual cosa ha estat considerat per molts "el más pintor"⁶⁵ del grup. Són molts els autors que expliquen mitjançant aquest període de formació a París, que tot i demostrar preferència per la línia, no menystingués el color.

Espalter a Roma (1833-1841)

Finalment, l'any 1833 (1834, segons Trenc), amb 24 anys, va embarcar cap a Itàlia des de Barcelona⁶⁶, viatge que va realitzar per compte propi, sense ajuda de cap pensió (tot i que Ràfols afirma que ho va fer pensionat). Per una carta de Manuel Vilar al seu germà José Vilar, sabem que, si més no, el 28 de maig de 1834 ja estava a Roma.

Allà es trobaria amb Pau Milà, Pelegrí Clavé, Francesc Cerdà i Manuel Vilar, i posteriorment amb Claudi Lorenzale, que no arribaria a Roma fins l'any 1837. Per mitjà de Milà, primer català

⁶⁴ Victòria Durà apunta que, tot i que la historiografia sovint l'ha situat a l'Escola de Llotja, J. Espalter no apareix als llibres de matrícules d'aquesta institució. V. DURÀ, *La diàspora espanyola...*, 1999.

⁶⁵ J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951, p. 67.

⁶⁶ Segons Fontbona, hauria viatjat cap a Roma amb un artista anomenat Anglada, del qual no se'n sap res més. F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983.

a entusiasmar-se amb el *natzarenisme alemany*, va impregnar-se d'aquesta tendència que exaltava l'edat mitjana i que produïa una pintura molt influenciada per l'art dels preraphaelites i del mateix Rafael. De l'estètica d'Overbeck va interessar-se per la "supremacia dibujística... la significación de las formas, el sintetismo, la estilización y la tendencia a las estructuras convexas"⁶⁷, tot i això, segons Garrut, l'estètica natzarena no va quallar amb el mateix grau d'intensitat en Espalter que en la resta d'artistes, ja que els seus estudis inicials a França van seguir marcant el seu estil. Així ho recull també Carlos G. Navarro, que afirma que a diferència dels altres, la formació artística amb Jean Antoine Gros havia significat un punt de partida diferent al dels seus companys, i que per tant "el aprecio por la pintura francesa moderna, [...] relativizaba el peso de la alemana"⁶⁸.

Sensible a tot allò medieval, se'n va anar a Florència un temps per estudiar i copiar els primitius italians, pels quals sentia gran entusiasme, especialment per Giotto i Fra Angelico. D'aquest viatge es conserven dibuixos en aquarel·la al Museu del Prado, en què copia obres o fragments de composicions d'aquests artistes. Ja en aquests moments va aconseguir destacar i ser reconegut per la premsa italiana arran de la seva participació en una Exposició de Belles Arts celebrada a Florència l'any 1839, on a més de diversos dibuixos aquarellats, va presentar les obres *Dant i Virgili* i *Melancholia d'un cor jove*.

Espalter hauria decidit posar fi a la seva estada a Itàlia l'any 1841, de manera que a principis de desembre d'aquest mateix any, juntament amb Lorenzale i Milà, es trobaria ja a Barcelona. Es conserva una carta de Manuel Vilar al seu germà amb data del 16 de maig de 1841 en què es dóna a entendre que Espalter ja té pensat marxar de Roma, i una altra del mateix Vilar a Lorenzale del 9 de desembre del mateix any, en què l'escultor envia salutacions a Barcelona⁶⁹. Tot i això, la bibliografia més antiga situa a Joaquim Espalter a Roma fins l'any 1842⁷⁰.

Obres

Una de les més importants realitzades a Roma és *Melancholía de un corazón joven* (c.1839), que va mostrar-se a l'Exposició de Florència de 1839. Tot i això, actualment no se sap on es troba i no se'n conserva cap reproducció. Una altra obra del mateix període que l'anterior és *Dante y Virgilio en el lago de los murmuradores* (c.1839), de la qual també en desconeixem la localització actual. Sabem, però, que va ser una obra molt ben valorada. Manuel Vilar, en una carta al seu germà, escriu que "es el cuadro que le ha dado tanta nombradía, y con justicia pues no podría representarse mejor el infierno de Dante"⁷¹. Aquesta obra també va exposar-se a l'Exposició de Florència de 1839 i a una exposició celebrada a la *Piazza del Popolo* de Roma l'any 1840. Probablement pel bon record que Espalter mantenia d'aquesta obra, l'any 1876 va pintar *Lasciate ogni speranza. ¡Oh vou ch'entrate!*, que tampoc sabem on es troba, i per la qual va inspirar-se novament en l'inforn del poeta florentí. Sabem també de l'existència d'alguns retrats, també desapareguts, com el de l'*Embajador Julián de Villalba*. Durant el període romà també va pintar un autoretrat, també perdut, i va realitzar un retrat de Claudi Lorenzale

⁶⁷ J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951, p. 69-70.

⁶⁸ C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 154.

⁶⁹ C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 161.

⁷⁰ J. Subias, per exemple, ens diu que Espalter "embarca para Barcelona" l'any 1842. J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951, p. 68.

⁷¹ Fragment d'una carta de Manuel Vilar a José Vilar (16 de maig de 1841). C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 149.

(MNAC)⁷². Però sens dubte una de les obres més importants d'aquell moment és *El tránsito de Moisés* (c.1840) (En dipòsit al Museu de Càceres, propietat del MNP) i que representa el moment en què els àngels transporten el cos de Moisés als límits de la Terra Promesa que no havia pogut veure, i del qual “no deja de ser una incògnita la razón por la que, aparentemente de forma libre, Espalter eligió ese raro argumento religioso”⁷³. Probablement tingui a veure amb la importància que tenien els àngels pels pintors puristes, com també es pot observar a l'obra *Crist alimentat pels àngels en el desert* (1842) (Academia de Bellas Artes de San Fernando), realitzada poc després del seu retorn. Quan l'any 1842 Espalter va arribar a Madrid, aquesta obra va ser exposada “a modo de presentación artística en una ciudad en la que hasta entonces era un desconocido”⁷⁴, primer en el Liceo Artístico y Literario i després a l'Academia de San Fernando⁷⁵. Segons C. Brook “*nelle figure vaporose e sottili degli angeli che trasportano il corpo di Mosé, si avvicina ad alcune immagini proposte da Minardi*”⁷⁶.

Al final de la seva vida encara realitzava obres amb un marcat caràcter *nazarenista*, com es pot observar a *L'era cristiana* (1871) [5].

Manuel Vilar i Roca

(Barcelona, 1812-Ciutat de Mèxic, 1860) [6b]

L'únic escultor del grup, per la qual cosa ha estat obviat per alguns autors dins els *nazarens catalans*, o considerat a part. Fill de fuster i ebenista, que segons Gaya, s'hauria iniciat en el taller patern. Per tal que rebés una educació esmerada va matricular-se a les classes de la Junta de Comerç, on hauria estat alumne de Damià Campeny durant dos anys. Gràcies a les seves aptituds va guanyar diversos premis, entre ells una pensió per viatjar a Roma l'any 1833.

Vilar a Roma (1834-1845)

Segons Ossorio, va traslladar-se a Roma el mes d'abril de 1834. En un principi va posar-se sota la direcció d'Antoni Solà, i va formar-se en el seu taller, on passava la major part del dia “modelando de mala gana las obras que Solá le indicaba”⁷⁷. De les cartes al seu germà José Vilar es desprèn que al principi li interessava tot el que aquest li ensenyava, no obstant, a mesura que va anar passant el temps, tot i el respecte que sentia pel director de pensionats, Vilar va començar a discrepar amb algunes de les seves directrius, i escriu que tot i que “no podían haber escogido otro director más bueno que él [...] no tiene tanta reputación como se supone ahí”⁷⁸. Vilar “se sentía obstaculizado en cierta forma por su maestro”⁷⁹, en canvi, cada vegada era major l'admiració que sentia pels altres escultors, especialment Tenerani, principal

⁷² Amb indumentària i postures molt nazarenes. F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 107.

⁷³ C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 150.

⁷⁴ C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 151.

⁷⁵ Espalter va ser durament criticat per alguns sectors: “Su presencia en la corporación madrileña [...] motivó la escenificación de la célebre polémica entre *murillistas* y *nazarenos*”, C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 151. No obstant, Pedro de Madrazo va sortir en defensa d'aquell nou estil importat d'Itàlia.

⁷⁶ C. BROOK, *Gli allievi...*, 2012, p. 342.

⁷⁷ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 27.

⁷⁸ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 25.

⁷⁹ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 26.

escultor del *purisme italià*, amb el qui ben aviat va establir una amistat, i en qui Vilar va trobar un model fonamental per a desenvolupar el seu propi llenguatge artístic.

A finals de 1834 va començar a assistir a les classes de l'*Accademia di San Luca*, i al mateix temps, a una acadèmia particular nocturna on va quedar meravellat per la qualitat dels models: “Te daría gusto ver el modelo lo quieto que está, que de nueve cuartos que trabajamos no más reposa uno [...] que tan sólo se les dice la figura que uno quiere representar al momento ellos se ponen y con buena expresión”⁸⁰, una pràctica, sembla ser, molt allunyada de la realitat de la institució acadèmica barcelonina. En aquesta acadèmia assistien nou estudiants espanyols a Roma, entre ells Vilar, Milà, Clavé i Cerdà (no anomena a Espalter, tot i que és probable que també hi assistís).

En un primer moment, va plantejar-se realitzar, com a primera obra de creació pròpia, un Narcís o un Mercuri, però aviat va canviar d'opinió. Poc a poc els preceptes nazarens l'havien anat afectant i això el va portar a descartar alguns personatges “por no sentir su religión”⁸¹. El seu germà, de formació classicista, no podia entendre-ho, i per això li escriu: “haciendo una divinidad, como estas son de una religión que no profesamos me es imposible que me conmueva los sentidos, y esto es lo principal; que he de hacerlo con sentimiento”⁸². També és en aquest moment que afirma “estar cansado de los griegos y los romanos”⁸³ i comença a interessar-se per assumptes de la història de Catalunya.

El mes d'octubre de 1835, Manuel Vilar va participar en el concurs d'escultura de l'*Accademia di San Luca* amb l'obra *Zenó* (1835) [7], tot i la desaprovació d'Antoni Solà, que creia que tractant-se d'un artista estranger acabat d'arribar en sortiria malparat. No obstant, va aconseguir el segon premi.

Després de dues pròrrogues⁸⁴, Manuel Vilar va escriure al secretari de la Junta de Comerç, Pablo Félix Gassó, agraint, una vegada més, la protecció rebuda, i demanant consentiment per quedar-se a Roma per compte propi. No obstant, assabentant-se de les dificultats de l'escultor per mantenir-se a Roma, la Junta, un cop més, va accedir a ajudar-lo amb un duró diari durant sis mesos més, decisió que li va ser comunicada per carta el 12 de febrer de 1841.

A més, el mateix any 1841, Vilar i Clavé van rebre una carta on se'ls ofería feina com a professors de l'Escola de Llotja de Barcelona. En el cas concret de Vilar, se li ofería el càrrec de tinent de director de les classes d'escultura, en substitució de Damià Campeny, en el moment en què aquest deixés el càrrec. No obstant, donada la difícil situació política i econòmica que es vivia a Barcelona en aquells moments, al baix sou que s'ofería, i al fet que en aquells moments a Barcelona les comissions d'obres eren molt escasses, no va resultar una proposta llaminera, més aviat al contrari. Vilar “en el fondo deseaba, con todas sus fuerzas, quedarse en

⁸⁰ Carta de Manuel Vilar a José Vilar (4 d'octubre de 1834). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 26.

⁸¹ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 28.

⁸² Carta de Manuel Vilar a José Vilar (no consta la data exacta). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 28

⁸³ Moreno, p. 28 (carta de Manuel Vilar al seu germà, José Vilar, no consta la data exacta).

⁸⁴ Durant el curs acadèmic 1837-1838, Antonio Solà va escriure a la Junta recomanant que es concedís mig any de pròrroga a M. Vilar, P. Clavé i F. Cerdà per tal que poguessin completar els seus estudis. La Junta havia rebut del cap polític el trasllat d'una Reial ordre segons la qual les pensions es consideraven finalitzades, no obstant, la Junta va advertir que aquestes pensions no les pagava el Govern i que, per tant, quedaven excloses de la normativa. El Ministeri va donar-los la raó i es va confirmar la pròrroga d'un semestre. F. MARÈS, *Dos siglos de enseñanza...*, 1964.

Roma”⁸⁵, ja que “si volvia tendria que renunciar a cuanto habia logrado [...] *por no haber en esa ciudad ningún estímulo, por ser la tumba de las artes...*”⁸⁶ i justificava les seves paraules posant els exemples de Campeny i Bover, dels que va escriure: “El primero [...] no ha hecho una obra por comisión en treinta años [...], y el segundo teniendo necesidad de trabajar para su sustento tiene que hacer el picapedrero, y habrá hecho un par de estatuas en doce años que está en ésa... Y se ha visto obligado a trabajar la madera según me han dicho”⁸⁷, però no va tenir més remei que acceptar la plaça, tot i advertir que no tornaria a Barcelona fins els moments en què quedés lliure la plaça, i escriu “todo el tiempo que tardaré en ocuparla servirá de ventaja a mis estudios, perfeccionándome más y más para poder desempeñar con honor tan honorífico puesto”⁸⁸. A principis de novembre de 1841, a més, Manuel Vilar va començar a treballar a l'estudi de Tenerani, fet que va assegurar la seva permanència a Roma. Durant aquest període no va realitzar obres pròpies, però no li va faltar la feina i per les seves cartes sabem que se sentia a gust i “respetado por todos”⁸⁹.

Entorn el mes de juny de 1844, l'encarregat de negocis de Mèxic davant la Santa Seu, José María Montoya, motivat pel consell de Pietro Tenerani, va proposar a Vilar ocupar la plaça de director d'escultura de l'Academia de San Carlos de Mèxic. L'assumpte va allargar-se i l'abril de 1845 encara no estava resolt, ja que calia nomenar tres acadèmics de l'*Accademia di San Luca* per tal que escollissin el candidat més capacitat per cobrir la plaça. El jurat d'escultura estava format per Tenerani, Solà i Gipson, que de manera unànime van escollir-lo. Finalment, el mes de juliol 1845 Vilar va ser nomenat director d'escultura de l'Academia de San Carlos de Mèxic, i el 4 de juliol va signar un contracte per cinc anys a contar des del moment en què trepitgés territori mexicà. Tot i la preocupació de Vilar per com pogués reaccionar l'Escola de Llotja, el 15 d'octubre de 1845, poc abans del viatge, va rebre una carta de Gassó en què se'l felicitava pel càrrec i se l'encoratjava per desenvolupar-lo amb encert i professionalitat: "Deje un recomendable recuerdo del nombre y conocimientos de un antiguo alumno y pensionado de esta Junta"⁹⁰. En aquesta també es donava a entendre que se l'esperava a Llotja quan finalitzés el contracte, però no arribaria a fer-ho mai, i passaria la resta de la seva vida a Mèxic.

Obres

El primer treball com a pensionat va ser la *Còpia d'un Discòbol* (1835) de la que en va fer un buidat de guix, amb una mesura de dos terços de l'original⁹¹. També va enviar a la Junta de Comerç, l'obra *Zenó* (1835) [7], amb la que havia guanyat el segon premi del concurs d'escultura de l'*Accademia di San Luca*, i que posteriorment hauria reutilitzat com una de les obres de pensionat, la qual hauria enviat juntament amb la medalla que havia guanyat⁹². La seva primera obra original va ser *Jàson robant el velló d'or* (1836) [8], també enviada a l'Escola de Llotja com a treball de pensionat. La va acabar el 17 de desembre de 1836 i la va enviar l'11 de juliol de 1837. En la carta que l'acompanya escriu: “Le represento con la boca un tanto risueña, la frente y ojos serenos o desdeñosos, sin armas defensivas, desnudo, en el acto de

⁸⁵ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 33.

⁸⁶ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 33.

⁸⁷ Carta de Manuel Vilar a José Vilar (no consta la data exacta). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 34.

⁸⁸ Carta de Vilar a la Junta de Comerç (no consta la data exacta). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 34.

⁸⁹ Carta de Manuel Vilar a José Vilar (no consta la data exacta). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 34.

⁹⁰ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 40.

⁹¹ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 28.

⁹² S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 28.

arrancar el vellocino del árbol y descargar el golpe para matar la serpiente que lo guardaba, procurando reunir en el Jasón, según me lo han permitido mis fuerzas, una cierta elegancia y belleza sin faltar a la verdad... y siguiendo el ejemplo que nos ha dejado Fídias en las obras del Partenón, he procurado huir de un mal entendido ideal”⁹³. Era una obra en guix i va arribar molt malmesa a Barcelona. Tot i això, la direcció de l’escola va citar a Campeny, Rodés, Arrau i Ferrán, que, tot i l'estat fragmentari, hi van reconèixer qualitat i un bon coneixement de l'antic⁹⁴. *Leto i els camperols* (1837) [3] va ser la segona obra original enviada com a pensionat. Aquest baix relleu va ser enviat a Barcelona el 20 de setembre de 1838⁹⁵ amb l’explicació: “Latona en el acto de ser impedida de beber en el lago por unos trabajadores aldeanos, rechazándola y enturbiándole el agua con los pies y manos. Asunto tomado de *Las metamorfosis* de Ovidio. Con esta obra envío también una copia de *Un niño que juega con un cisne* (1838), que se admira en el Museo Capitolino”⁹⁶. Abans de sortir de Roma va exposar-la durant setmanes en el seu estudi: “Tengo la satisfacción de que ha sido a gusto de los que lo han visto, tanto profesores como artistas que me han hecho los mejores elogios”. Tot i això, sembla ser que a Barcelona Campeny en va apuntar alguna correcció, que Vilar va atribuir a que “por tratarse de diferente *gusto de escuela*, no siempre podría ser bien entendido”⁹⁷. *Deyanira i el centaure Neso* (1839) és una obra realitzada durant l'última pròrroga, i una de les més dificultoses, per la qual cosa va sobrepassar el temps de realització del que en teoria disposava, tot i la advertència anterior de la Junta de Comerç de no començar “estudios ni obras que las que se puedan concluir en el plazo que se les ha determinado”⁹⁸. No obstant, tot i les dificultats econòmiques que assetjaven la institució barcelonina, aquesta va mantenir la pensió a Vilar fins a la finalització de l’obra, restant així propietat de l'Escola de Llotja. L’obra va tenir un gran èxit i Manuel Vilar en va realitzar un segon buidat amb la intenció d’exposar-la al *Popolo*, però finalment, i per sorpresa de tots, no va ser possible per considerar-se un tema indecorós: “¡Qué ridiculez! ¡Y quién lo creería que en la capital de las bellas artes, donde están acostumbrados a ver de estos asuntos en los museos, galerías y a más iglesias, y mucho más indecentes!”⁹⁹. Per últim, Manuel Vilar també va oferir *Un niño y una niña que juegan con perritos* (c.1840) [9, 10] a la Junta de Comerç com a agraïment per haver-li concedit un duró diari durant sis mesos passat el temps de la pensió i les dues pròrrogues. La institució, però, s’havia de fer càrrec de les despeses d’enviament, i tot i agrair l’oferiment, va comunicar que no es veia en disposició de satisfer-les¹⁰⁰. No obstant, l'any 1847 van ser enviades per Manuel Vilar des de Mèxic.

Segons Judit Subirachs, tot i que la influència dels ideals puristes ja era present en el seu ideari estètic, no va ser fins a l'arribada a Mèxic que el seu esperit romàntic va poder aflorar amb obres carregades de sentiment nacionalista.

⁹³ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 29.

⁹⁴ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 29.

⁹⁵ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 29 i 25 (la pàgina està mal col·locada).

⁹⁶ Carta de M. Vilar a la Junta de Comerç (setembre de 1838). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 30.

⁹⁷ Carta de Manuel Vilar a José Vilar (no consta la data exacta). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 30.

⁹⁸ Carta de Manuel Vilar a José Vilar (no consta la data exacta). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 30.

⁹⁹ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 31.

¹⁰⁰ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 33.

Pelegrí Clavé i Roqué

(Barcelona, 1811-1880) [11]

Va realitzar els seus primers estudis artístics a l'Escola de la Junta de Comerç. L'any 1833 (Ossorio proposa, erròniament, l'any 1835) Pelegrí Clavé va guanyar una borsa d'estudi a Roma per completar la seva instrucció pictòrica.

Clavé a Roma (1834-1845)

L'any 1834 va arribar a Roma acompanyat de Manuel Vilar, i allà va viure durant deu anys (tot i que Subias redueix l'estada a cinc anys)¹⁰¹. També ell va adscriure's a la corrent espiritual i estilística dels *nazarens*, i com la resta, va freqüentar les seves tertúlies. Va adoptar les idees puristes en el sentit de prioritzar el dibuix respecte el color, no obstant, un aspecte que el diferencia són els nombrosos paisatges, irreal, fantàstics, plens de suggeriments emotius, que ens acosten a visions dels temples de Tívoli, monuments egipcis, cascades, naufragis en mars tempestuosos, carrers de barriada amb figures pintoresques, frondoses regions tropicals, solitaris llacs de muntanya, etc.¹⁰², que trobem en les seves obres. També, igual com la resta de companys catalans a Roma, va dedicar-se a copiar obres de Rafael i a estudiar els primitius.

Quan la pensió va haver finalitzat, després de dues pròrrogues d'un any cadascuna, Pelegrí Clavé i Manuel Vilar van demanar poder quedar-se indefinidament a Roma. Clavé escriu a la Junta de Comerç: "Por el deseo de adelantar en el arte y hacer honor a su país en cuanto le sea posible, ha mirado conveniente continuar aquí sus estudios, aunque sea a costa de mucho sacrificios, no sólo para perfeccionarse, sino lo que es más, para que no se malogre lo que ha podido aprender en cinco años de trabajo continuo, (y porque) todos los adelantos en el arte, después de un suficiente trabajo dependen del cotejo que se pueda hacer de sus obras, comparándolas con los grandes originales, o consultando a los artistas de un mérito eminente, y esto se puede hacer en Italia antes que en otro país"¹⁰³.

Com ja s'ha comentat, l'any 1841, Clavé i Vilar van rebre una carta en què se'ls ofería plaça com a professors de l'Escola de Llotja, no obstant, en el cas de Pelegrí Clavé, tampoc s'acabaria produint. També ell va considerar que el sou era molt baix i va seguir a Roma.

Posteriorment, l'any 1844, Manuel Vilar va proposar a Clavé, Lorenzale i Espalter per ocupar la plaça de director de pintura de l'Academia de San Carlos. No obstant, a finals de setembre del mateix any, Manuel Vilar es queixava de no haver obtingut resposta dels dos últims catalans, ja a Barcelona, i per tant la proposta va quedar reduïda a Pelegrí Clavé. L'assumpte va allargar-se i l'abril de 1845 encara no estava resolt, quan l'Academia de San Carlos va comunicar per carta que calia nomenar tres acadèmics de l'*Accademia di San Luca* per tal que escollissin al candidat més capacitat per la plaça. El tribunal de pintura estava integrat per Silvagni, Podesti i Coghetti i el concurs es va celebrar el mes de maig de 1845. Entre els candidats hi havia Anieni Eugenio que va quedar en primera posició, seguit de Pelegrí Clavé. L'última paraula la tenia el senyor

¹⁰¹ En algun moment Pelegrí Clavé va viure a *Via Felice* 126, 4a, com a mínim entorn l'any 1841. S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 25.

¹⁰² A. CIRICI, *Los nazarenos catalanes...*, 1945, p. 342.

¹⁰³ Carta de P. Clavé a la Junta de Comerç (1 de maig de 1839). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 25.

Montoya, que després de demanar consell a Minardi (catedràtic de *l'Accademia di San Luca*), i als directors de les Acadèmies de França i Berlín (en aquells moments Peter von Cornelius), va tenir clar que la millor opció era Clavé. Tal i com explica Montoya, Eugenio era deixeble de Coghetti, "quién tomó un empeño decidido por él, y que hubiera querido excluir a Clavé, cuyos méritos eran evidentes, pretextando que los españoles eran mal vistos en México. [...] (A més, agrega que) el poseer la lengua es una circunstancia importante para poder explicar con claridad las lecciones teóricas. [...] (I encara afegeix que) cuando tres profesores italianos, a pesar de la natural prevención en favor de sus compatriotas, le dan el segundo lugar a un extranjero... es una presunción vehemente en favor del extranjero"¹⁰⁴. Vilar va viure tota aquesta situació amb preocupació ja que si Clavé no era admès, Vilar no acceptaria el càrrec, doncs escriu que "sentiría el hallarme tan lejos de mi patria sin un amigo con quien aconsejarme y que me pudiera ayudar en caso de necesidad"¹⁰⁵. Finalment, el mes de juliol de 1845 Pelegrí Clavé va ser nomenat director de pintura de la Academia de San Carlos de Mèxic. Un cop signat el contracte, el 4 de juliol de 1845, van decidir fer el viatge junts cap a Amèrica per presentar-se a la vegada davant la direcció del seu nou lloc de treball. De Roma van marxar el 18 d'agost de 1845 i van viatjar a Civitavecchia, d'aquí a Livorna, on van aprofitar per desplaçar-se fins a Carrara i conèixer les canteres de marbre, de Livorna a Gènova, després Marsella i finalment Barcelona, on van arribar el 25 d'agost de 1845.

Ràfols recull que passats els anys Pelegrí Clavé va dir: "Jamás olvidaré, entre los pintores que han influido en mí, al insigne y venerable Oberveck, uno de los creadores de la escuela actual alemana, y quizá el primero que comenzó la reacción contra las profanidades del Renacimiento"¹⁰⁶.

Obres

L'any 1835 va enviar una *Còpia d'una Verge amb el Nen* de Tiziano (1835) (RACBASJ), actualment amb ubicació desconeguda, una *Còpia de l'Ecce-Homo* de Guercino (1835) [12a], i sis estudis d'anatomia com a pensionat a la Junta de Comerç. El segon enviament d'obres es va produir l'11 de juliol de 1837, i en aquesta ocasió va enviar una *Còpia de cinc apòstols de La coronació de la Verge* de Rafael (1837) (RACBASJ), que tampoc està localitzada, i *El somni del profeta Elies* (1837) [13]. Per a la realització de l'obra va elaborar multitud d'estudis amb diferents posicions del profeta i l'àngel, i l'obra resultant "*fu salutata dai giornali catalani como perfetta nel suo equilibrio, ma anche innovativa e in qualche modo audace per il suo carattere visionario*"¹⁰⁷. Els professors de l'Escola de Llotja –Vicente Rodés, Damià Campeny, Josep Arrau i Antonio Ferrán- van manifestar que la pintura "hace honor tanto a su autor como a la protección que Uds. le dispensan; este cuadro es de un noble efecto de claroscuro (sic.), buen dibujo, excelente colorido, y de una feliz composición, por lo que nos prometemos que si continúa con la misma aplicación y adelantos, llegará a ser un profesor distinguido"¹⁰⁸. Segons Ossorio, hauria estat exposada a l'Exposició Universal de París de 1855. *El bon samarità* (1838,

¹⁰⁴ Carta de J. M. Montoya a la Junta Directiva de la Academia (19 d'abril de 1845). S. MORENO, *El pintor Pelegrín Clavé*, 1966, p. 29.

¹⁰⁵ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 39.

¹⁰⁶ J. F. RÀFOLS, *Los pintores nazarenos*, 1958, p. 467.

¹⁰⁷ C. BROOK, *Gli allievi...*, 2012, p. 343.

¹⁰⁸ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 23.

amb canvi del paisatge l'any 1839)¹⁰⁹ **[14]**, obra molt elogiada per Antoni Solà, era el quadre de majors dimensions que havia pintat fins el moment -2.40 x 1.85-, i aquest va ser un dels motius pels quals l'obra va trigar més d'un any en poder arribar a Barcelona. El quadre havia de ser transportat, en un principi, en el vaixell del capità Benito Pigliani, el problema és que l'obra era tan gran que va ser impossible, ja que segons el cònsol espanyol a Civitavecchia: "No le pasa por la escotilla de su buque para colocarlo debajo de cubierta"¹¹⁰. Finalment va marxar amb una altra nau, però aquesta va tenir problemes al port de Liorna i sembla ser que es va mullar amb aigua del mar. Afortunadament un pintor la va rentar amb aigua dolça per evitar que es fes malbé. C. Brook escriu que, amb aquesta pintura, Pelegrí Clavé "*guadagnò il titolo di protagonista della nuova pittura catalana, d'ispirazione religiosa*"¹¹¹. Finalment, la *Còpia de la Galatea* de Rafael (1839) **[12b]**, va ser l'enviament de l'últim any com a pensionat. En realitat es tractava de finalitzar la còpia que cap al 1819 Ramón Planella havia deixat inacabada a causa de la seva mort.

Entre les obres de realització romana, Matilde González també inclou un *Autoretrat* (1835?) **[11]**, que descriu de la següent manera: "Clave es un joven contento en este autorretrato y hay algo de descaro en este cuadro que lo pone en evidencia, como si la grandilocuencia de la capa no fuera más que un disfraz que está escondiendo al verdadero Clavé, simpático, eufórico quizás porque acaba de llegar a Roma y tiene delante todo un mundo de posibilidades por descubrir. Aunque Salvador Moreno lo fechaba en su etapa de Barcelona, antes de 1834, yo creo que este autorretrato lo pinto en los primeros años de estancia en Roma (1836-38) en un impulso de autocomplacencia que nunca más volvería a darse"¹¹². A Roma, també hauria realitzat *Jacob rep la túnica ensangonada del seu fill Josep* (1842) **[15]** i tres mitges figures que li va encarregar el seu amic Vicente Fernández des de l'Havana (1845).

Alguns han dit d'ell que "es, sin duda, el pintor más brillante del grupo purista catalán"¹¹³

Francesc Cerdà i Villarestau

(Barcelona, 1814-Madrid, 1881)

És l'artista català d'aquest grup del que actualment tenim menys informació. Va ser alumne de l'Escola de Llotja des de 1828 i pensionat per la Junta de Comerç, la qual va concedir-li una segona pensió de pintura per haver adquirit mèrits molt propers als de Clavé en el concurs de 1833.

Cerdà a Roma (1834-1840)

Va arribar a Roma l'any 1834 (tot i que Garrut dona a entendre que no ho va fer fins l'any 1837, i Gómez-Moreno fins el 1840). Alguns autors consideren que va arribar alhora que

¹⁰⁹ En una carta de Pelegrí Clavé a la Junta de Comerç (1 de desembre de 1838), escriu: "*Tenia el cuadro concluido cuando observando con el Sr. Director que haciendo un cambio en el fondo, el cuadro podría ganar muchísimo, me decidí a ejecutarlo*". S. MORENO, *El pintor Pelegrín Clavé*, 1966, p. 24.

¹¹⁰ Nota del cònsol español de Civitavecchia (no s'especifica ni la data, ni a qui anava dirigida exactament). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 24.

¹¹¹ C. BROOK, *Gli allievi...*, 2012, p. 343.

¹¹² M. GÓNZALEZ, *El retrato romántico...*, 2011, p. 62.

¹¹³ M. FREIXA i C. REYERO, *Pintura y escultura...*, 1995, p. 101.

Pelegrí Clavé i Manuel Vilar, en canvi, de les paraules de S. Moreno es desprèn que primer van arribar Clavé i Vilar, i una mica més tard, Francesc Cerdà¹¹⁴. Ja a Roma també ell va adscriure's a la corrent *natzarenista*, i com la resta de companys va dedicar-se a l'estudi de les obres dels grans mestres, especialment de Rafael. Tot i això, alguns historiadors de l'art han insistit a classificar-lo com a neoclàssic retardat. Ràfols escriu que "a tenor de su tela *El rapto de Ganimedes* [1], semeja (más que un romántico o un nazareno) un davidiano"¹¹⁵, no obstant cal recordar que aquesta era una obra elaborada a l'Escola de Llotja, precisament, abans del seu contacte amb el *natzarenisme*¹¹⁶.

Va marxar de Roma entre 1839 i 1841¹¹⁷, i abans de tornar a Espanya va viatjar per Alemanya, Polònia i Turquia. Posteriorment, retornaria temporalment a Barcelona, des d'on marxaria, l'any 1843, per establir-se definitivament a Madrid.

Obres

Del seu període romà coneixem una *Còpia del Descendiment de Crist* de Rafael (1838) [16], enviada com a pensionat a la Junta de Comerç. Tot i que actualment no estan localitzades, també va realitzar una *Còpia de la Verge de Foligno* de Rafael (1836) (RACBASJ) i *Melquisedec i Sem enterren el cos d'Adam* (1837) (RACBASJ).

Claudi Lorenzale i Sugrañes

(Barcelona, 181?¹¹⁸-1889) [18]

Tot i que nascut a la ciutat comtal, era d'ascendència italiana. Va ser alumne de l'Escola de Belles Arts de Barcelona, on segons Mestre és possible que entrés l'any 1833 o 1834. L'any 1837 va guanyar 300 reals i una medalla de plata en un concurs que tenia com a tema "Muertes violentas" i en el que Lorenzale s'havia presentat amb *Jahel matant a Sísara*¹¹⁹ (1937) [17]. També va aconseguir un "premio de flores"¹²⁰, tot i que cap d'aquests no va donar-li dret a una pensió a Roma. Va ser el seu pare qui, a partir d'aquests reconeixements, va finançar-li una estada a Roma per perfeccionar-se en l'art de la pintura. Només M. E. Gómez-Moreno, C. Reyero i M. Freixa diuen que va marxar amb una pensió de la Junta de Comerç.

¹¹⁴ "Antonio Solá escribió a la Junta de Comercio de Barcelona para informar de la llegada de Vilar y de Clavé, y agradecer el honor que se le dispensaba nombrándole director de los pensionados [...] (i més endavant trobem) el pintor Cerdá, recién llegado a Roma". S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 24 i 26.

¹¹⁵ J. F. RÀFOLS, *Los pintores nazareros*, 1958, p. 465.

¹¹⁶ Gudiol, Alcolea, Cirlot, 1956; Ràfols, 1958; Garrut, 1975.

¹¹⁷ J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951 i V. DURÁ, *La diáspora espanyola...*, 1999 diuen que va arribar l'any 1834 i va passar-hi cinc anys; A. VIGÓ, *Joaquim Espalter i Rull, en el centenari...*, 1980 diu que marxa l'any 1841, després que Milà, Lorenzale i Espalter.

¹¹⁸ La data de naixement de Claudi Lorenzale varia segons l'autor consultat: 1814, Ossorio i Mestre; 1815, Bas, Subias, Ràfols, Garrut, Reyero i Freixa, Trenc, Alcolea, Subirachs; 1816, Gudiol, Alcolea, Cirlot, Gaya, Cirici, Gómez-Moreno, Sureda (dir.).

¹¹⁹ Tot i ser premiat, "la Comisión hubiera deseado más desembarazo en la parte de la ejecución, no obstante, reconoce bien entendida la composición; expresión en la figura de Jahel, dibujo bastante correcto, inteligencia en el claroscuro y armonía en el colorido". J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951, p. 78.

¹²⁰ J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951, p. 77, i J. A. GAYA, *Arte del siglo XIX*, 1966, p. 261.

Lorenzale a Roma (1837-1841)

L'any 1837 va arribar a Roma (1836, segons Bertran de Amat i Ràfols) on va entrar en contacte amb Joaquim Espalter, Pau Milà, Pelegrí Clavé, Manuel Vilar i Francesc Cerdà, que ja duien alguns anys a la capital italiana. Tot ells de seguida va posar-lo en contacte amb la corrent purista d'Overbeck i Minardi, que "concebían el arte como arpa de David destinada a hacer sonar himnos de alabanza al Señor"¹²¹, valoraven sobretot el dibuix i aspiraven a una "simplificación de las formas, a una estilización y a un dominio del arabesco en sus figuras sintetizadas"¹²². Claudi Lorenzale va esdevenir un dels màxims partidaris de l'ideari *natzarè*, i igual que la resta, va estudiar els grans mestres italians.

Va viure a Roma de 1837 a 1841 (1840, segons Reyero i Freixa, 1844, segons Subias i Gaya, i 1845, segons Garrut i Gómez-Moreno). En tornar de Roma, abans d'instal·lar-se a Barcelona, Claudi Lorenzale va completar l'estudi del passat medieval amb un viatge per Espanya¹²³.

Obres

Del període romà en coneixem dos autoretrats: *Autoretrat amb caputxa dantesca* (1840) [18], realitzat en ple ambient *natzarenista*, i *Autoretrat (amb una quotidiana gorra)* (c. 1843) [19]. Per a nosaltres és especialment interessant el primer, ja que "el artista viste, por vez primera y única, un atuendo de monje encapuchado en completa identificación forma con el ideario religioso del grupo nazareno"¹²⁴.

Tot i ser una obra realitzada tot just després de tornar de Roma, *Origen de l'escut del comptat de Barcelona* (1843-1844) [20] ens interessa. Va ser pintada per a la Junta de Comerç i és important perquè s'ha considerat "gairebé un manifest plàstic"¹²⁵ del *natzarenisme*. Aquesta obra explica la llegendaria formació de l'escut de les quatre barres per Carles el Calb amb la sang de Guifré el Pilós. Sabem per una carta de Pau Piferrer que els indicadors del tema van ser els germans Milà: "Yo he cumplido su encargo, y los hermanos Milá me han manifestado que el asunto del conde Wifredo les parecía el preferible, ya por más poético, ya por nacional o mejor dicho barcelonés [...]"¹²⁶. La importància que els puristes catalans van atorgar a l'obra queda demostrada pel fet que la van sotmetre al judici d'Overbeck i Tenerani, gràcies a la intercessió de Vilar que encara es trobava a Roma. Tots dos van declarar que l'obra els agradava molt i només van indicar lleus correccions. L'escena representada exalta el moment d'època medieval en què Catalunya es va formar com a conjunt nacional per deixar de ser una simple marca geogràfica¹²⁷. En aquest quadre, a més, predomina la solemnitat, la quietud, i la noblesa d'acció que caracteritzen les obres dels puristes catalans, amb abundants símbols i valors ètics i cristians. Gràcies a la biblioteca particular de Claudi Lorenzale sabem que per elaborar aquests temes utilitzava la *Història de Catalunya* (1855) de Víctor Balaguer i la *Crònica*

¹²¹ J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951, p. 78.

¹²² J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951, p. 78.

¹²³ V. MAESTRE, *El primer romanticisme...*, 1979, p. 53.

¹²⁴ M. GÓNZALEZ, *El retrato romántico...*, 2011, p. 63.

¹²⁵ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 106.

¹²⁶ Carta de Pau Piferrer a Claudi Lorenzale. V. MAESTRE, *El primer romanticisme...*, 1979, p. 54.

¹²⁷ M. GÓNZALEZ, *Romanticisme historicista...*, 1994, p. 716.

universal del Principat de Catalunya (1609) de Pujades, un dels llibres més utilitzats pel cercle romàntic per al coneixement històric medieval¹²⁸.

Subias escriu que "de Lorenzale díjose que fué acaso el menos sentimental de los que se entregaron a la corriente nazarenista, y de la comparación estilística y técnica entre ellos, se deduce que les superó en perfección lineal; que fué menos realista que Clavé, que no alcanzó el nivel colorista de Espalter, pero que, en cambio, se aproximó más que otro alguno a la *insipidez Overbeckiana*"¹²⁹. Les figures de les seves obres es caracteritzen pels rostres ovalats, els ulls ametllats, la sensualitat dels llavis i un plgat característic dels vestits.

• Situació econòmica dels puristes catalans

El primer obstacle que calia superar per anar a Itàlia era l'econòmic. Per tal de poder marxar a Itàlia alguns, com ja hem vist, comptaven amb beques per oposició, no obstant, aquests ajuts eren escassos i els artistes sovint patien dificultats econòmiques. Aquells que no aconseguien cap ajut, havien de recórrer a mitjans propis o al finançament de mecenes particulars.

Les dificultats econòmiques per les que passaven els pensionats van portar-los a suplicar de manera recurrent que fos la Junta de Comerç la que s'encarregués de les despeses pel trasllat de les obres que calia enviar a Barcelona com a exercicis de pensionats, i que havien de servir per demostrar el bon aprofitament de les pensions: "Los modelos, ropajes, etcétera, no dejan de consumir una gran parte de los auxilios que nos dispensa la Junta, y si se dignase tener en consideración este gasto, nos podría servir de auxilio para llevar a mejor bien las obras del próximo año"¹³⁰.

I quan entorn l'any 1840 els pensionats van deixar de cobrar les pensions perquè havien finalitzat el període de formació finançat per la Junta de Comerç, la situació econòmica per aquests es va fer més dura que mai, així ho veiem en les paraules que Manuel Vilar escriu al seu germà, José Vilar, de les que es desprèn que la seva vida a Roma era molt austera: "No veo el momento de dejar de cansarte con tanto pedir y me avergüenzo, ¡pues llegar a esta edad y todavía no poderme ganar el sustento! Pero la culpa es de este infame arte, y si yo mandara no permitiría a ninguno que lo ejerciera si no tenía de suyo para poder vivir. Y también es tuya la culpa por tu demasiada bondad, pues si no me hubieses dado ningún socorro me hubiese visto obligado a industriarme, y tal vez que fuese más feliz, pero espero que un día u otro se acabe"¹³¹.

¹²⁸ M. GÓNZALEZ, *Romanticisme historicista...*, 1994, p. 718.

¹²⁹ J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951, p. 79.

¹³⁰ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 23.

¹³¹ Carta de Vilar a José Vilar (no consta la data exacta Moreno). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 32.

- **La figura de l'ambaixador davant la Santa Seu (paper respecte els pensionats i artistes espanyols a Roma)**

La seu de l'Ambaixada Espanyola davant la Santa Seu es trobava (i es troba) a la *Piazza Spagna*, on durant segles s'han entreteixit les relacions polítiques amb el Pontífex i amb altres corts catòliques. L'ambaixador era la màxima autoritat espanyola a Roma, i era aquest el responsable de rebre i interessar-se pels compatriotes que es trobaven residint temporalment a la ciutat. Tant l'Academia de San Fernando com la Junta de Comerç posaven els seus pensionats sota la protecció del representant espanyol a Roma. Aquesta era una manera de controlar-los, però també de donar-los accés a palaus, col·leccions privades, tertúlies socials, etc.¹³². Sovint els ambaixadors mantenien contacte amb les institucions acadèmiques espanyoles per informar sobre el comportament dels artistes, però també per ajudar-los a sol·licitar ajuts econòmics, pròrrogues de la pensió, o reconeixements oficials.

Una de les primeres coses que havien de fer els pensionats a Roma, era presentar-se davant l'ambaixador espanyol amb les credencials i cartes de recomanació. En la Roma del segle XIX gaudir de la seva protecció era un fet important, però és que a més, en teoria, “les pensions les començaven a cobrar des del dia que feien acte de presència al palau d'Espanya”¹³³.

De 1837 a 1840, per problemes diplomàtics entre Espanya i la Santa Seu, l'ambaixada va estar clausurada. Anteriorment, tot i que no en sabem res de la seva labor respecte els pensionats, l'ambaixador era Pedro Gómez Labrador.

Julián de Villalba¹³⁴

Havia arribat a Roma a principis de l'any 1840 com a representant d'Espanya davant la Santa Seu, i des del primer moment es va erigir com a protector dels artistes espanyols, encarregant-los personalment obres i intercedint per a que altres ho fessin. A més, al Palau d'Espanya va donar acollida als artistes, als quals els va permetre tenir aquí els seus estudis, i en els seus viatges, sovint es deixava acompanyar per aquests. L'any 1843, per exemple, en un viatge de set dies a Palestrina, Olevano, Genazzano, Zagarola, Abitella i Pagliano es va fer acompanyar per Vilar, Clavé i Ponciano Ponzano¹³⁵.

En una carta, Manuel Vilar escriu a Lorenzale: “Es lástima que este señor (referint-se a Julián de Villalba) no sea ministro porque entonces conoceríamos la magnanimidad de un mecenas”¹³⁶. És també gràcies a la correspondència de l'escultor que sabem que l'ambaixador, entre d'altres, va encarregar un quadre a Federico de Madrazo i un altre a Clavé “con tema escogido por ellos mismos”¹³⁷ –en el cas de Clavé un *Àngel Rafael i Tobies* que faria *pendant* amb l'obra de Madrazo-, i un retrat de cos sencer del mateix senyor Villalba a Joaquim Espalter

¹³² A. RIERA, *La formació dels escultors...*, 1994, p. 499.

¹³³ A. RIERA, *La formació dels escultors...*, 1994, p. 349.

¹³⁴ C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 149.

¹³⁵ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 34.

¹³⁶ Carta de Manuel Vilar a C. Lorenzale (no consta la data exacta). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 35.

¹³⁷ Carta de Manuel Vilar a José Vilar (no consta la data exacta). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 35.

(desaparegut). També va encarregar a Pelegrí Clavé i Manuel Vilar un dibuix a cadascun per a un àlbum destinat a l'Infante don Sebastián¹³⁸.

Desgraciadament, Julián de Villalba va morir poc després, el 16 de novembre de 1843, una pèrdua molt sentida per tots els artistes espanyols a Roma: “Por las noticias que te he dado de su bondad puedes imaginarte cuanto nos ha sido sensible esta pérdida y cuanta desgracia causa a nuestros intereses, pues era el único español que se interesaba por nosotros artistas”¹³⁹. Hipólito Moyos seria el successor en el càrrec, no obstant Manuel Vilar el defineix com “un hombre frío y mezquino”¹⁴⁰.

- **Director de pensionats**

Antoni Solà (Barcelona, 1780- Roma, 1861)¹⁴¹

Entre els artistes neoclàssics catalans més prestigiosos de l'àmbit nacional i internacional hi ha Antoni Solà. Després d'haver-se format a l'Escola de Llotja entre 1795 i 1802, i de ser pensionat per la Junta de Comerç l'any 1802, va anar prolongant la seva estada a Roma, fins i tot sembla ser que l'any 1817 hauria rebut “ayuda regia”¹⁴², i ja no tornaria mai més. Solà, considerat amb Campeny el principal representant de l'escultura neoclàssica catalana i a la vegada qualificat com a precursor de l'escola romàntica, va aconseguir a Roma un gran prestigi, a més d'importants càrrecs com el d'acadèmic de mèrit (1816), vicepresident (1836) i president (1837-1840) –en successió de T. Minardi– de l'*Accademia di San Luca*¹⁴³, alta distinció que pocs espanyols havien aconseguit. També va ser membre de l'Academia de San Fernando i escultor honorari de cambra d'Isabel II. Per tots aquests càrrecs podem dir que Antoni Solà era un personatge amb “una resonancia pública considerable”¹⁴⁴.

Des del 1830 (1832, segons Brook) fins al 1855 va exercir el càrrec de director de pensionats espanyols a Roma. L'any 1834 va escriure a la Junta de Comerç “para informar de la llegada de Vilar y de Clavé, y agradecer el honor que se le dispensaba nombrándole director de los pensionados (i es va comprometre a) desempeñar este honroso cargo con el mayor interés y celo y no dejaré intentado ningún medio a fin de que adquieran todos aquellos conocimientos necesarios para hacerse hábiles en las respectivas profesiones”¹⁴⁵.

A ulls de Manuel Vilar, Antoni Solà a vegades tenia una actitud massa paternalista amb els catalans a Roma, i en motiu d'una discussió entre tots dos a causa del concurs de l'*Accademia*

¹³⁸ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. Moreno, p. 26.

¹³⁹ Carta de Manuel Vilar a José Vilar (7 de desembre de 1843). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 35

¹⁴⁰ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 35.

¹⁴¹ C. G. Navarro evidencia que s'hauria d'estudiar la trajectòria de Julián de Villalba “cuya meritoria labor no ha sido todavía puesta en valor”. C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 149.

¹⁴² M. FREIXA i C. REYERO, *Pintura y escultura...*, 1995, p. 47.

¹⁴³ Per als estudiants de l'*Accademia di San Luca* va escriure *Sobre el método que usaron los antiguos griegos para servirse de modelos vivos en sus bellas obras de arte* publicat en italià (1836). Aquest text tenia com a objectiu defensar la supremacia absoluta de l'escultura grega i justificar la bellesa com la suma de les part ideals de la naturalesa.

¹⁴⁴ M. FREIXA i C. REYERO, *Pintura y escultura...*, 1995, p. 48.

¹⁴⁵ Carta d'Antoni Solà a la Junta de Comerç (14 de juny de 1834). S. MORENO, *El pintor Pelegrín Clavé*, 1966, p. 21.

di San Luca al que volia presentar-se M. Vilar tot i l'oposició del director de pensionats, va escriure al seu germà: "Siempre nos trata, a los catalanes, como si fuéramos niños"¹⁴⁶. Tot i això, en el primer informe enviat a l'Escola de Llotja, A. Solà es mostra satisfet de poder comunicar el premi obtingut per Manuel Vilar, a la vegada que es mostra descontent amb la preparació que els pensionats catalans havien rebut d'anatomia a la institució acadèmica barcelonina i que considera "objeto principal de los estudios de un artista"¹⁴⁷. Manuel Vilar havia escrit en una ocasió que "en cuanto a Solá no tiene tanta reputación como se supone ahí, porque en vista de estos citados (Thorvaldsen, Tenerani, etc.) él no es nada. Cerdà quedó aturcido cuando vio el grupo de los Inocentes (1834), me parece que en esta obra tenía campo para lucir todo su arte y se ve una obra que hace muy poca sensación"¹⁴⁸. No obstant, Antoni Solà era una personalitat artísticament valorada a la ciutat italiana.

El 24 de febrer de 1838, moment en què s'acostava la finalització dels quatre anys de pensió de Vilar, Clavé i Cerdà, el director de pensionats va escriure a la Junta de Comerç de Barcelona per demanar una pròrroga de les pensions de sis mesos més. Una pròrroga que la Junta de Comerç va acceptar i que així va comunicar a Solà el més de maig del mateix any: "Sepan que habiendo vencido el 19 de abril los cuatro años de pensión pueden continuar seis meses más"¹⁴⁹. Aquesta situació, però, va produir un incident que va evidenciar, una vegada més, les "siempre difíciles relaciones entre Cataluña y el poder central"¹⁵⁰.

En finalitzar aquest termini van tornar a demanar una pròrroga de sis mesos més. Mentre Antoni Solà la tramitava, Manuel Vilar va escriure al seu germà per manifestar que fos quina fos la resolució no tenia intenció de tornar, entre d'altres coses, per la situació política de Barcelona i Espanya en general: "En caso de quedarme sin pensión, no tengo deseo de regresar por ahora hasta que no esté tranquilizado el país, y veré si encuentro de trabajar en casa de algún escultor, ya sea el mármol o el barro, contentándome con lo que me den"¹⁵¹. Aquesta vegada, però, tot i que la Junta de Comerç va accedir-hi, es va mostrar més contundent i els va advertir que no concediria cap aplaçament més.

Els artistes catalans van freqüentar les conferències de composició i colorit que tenien lloc al domicili d'Antoni Solà¹⁵². A. Cirici apunta que seria d'aquestes pràctiques romanes que Pau Milà agafaria el gust per la creació de petits cercles de discussió, plens d'entusiasme, que contribuïen a la formació de joves i amics.

¹⁴⁶ Carta de Manuel Vilar a José Vilar (no consta la data exacta). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 27.

¹⁴⁷ Carta d'Antoni Solà a la Junta de Comerç (no consta la data exacta). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 28. Cal tenir en compte, que durant la primera meitat del segle XIX, les lliçons d'anatomia van ser el gran cavall de batalla dels estudiant de Llotja. N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983.

¹⁴⁸ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 30.

¹⁴⁹ Carta de la Junta de Comerç a Antoni Solà (maig de 1838). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 30.

¹⁵⁰ Com ja s'ha apuntat, davant la negativa de la reina Isabel II de prorrogar les pensions, la Junta de Comerç va replicar exposant que no era lògic donat que els diners de les pensions no procedien de l'Estat, sinó de la institució barcelonina. S. MORENO, *El pintor Pelegrín Clavé*, 1966, p. 23.

¹⁵¹ Carta de Manuel Vilar a José Vilar (no consta la data exacta). S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 30.

¹⁵² J. BAS, *Pau Milà...*, 1930, p. 7.

- **Accademia Nazionale di San Luca**

Era el principal centre artístic de Roma, la institució de la què volia formar part qualsevol artista del moment, i el model d'acadèmia artística per a la resta d'institucions del gènere d'Europa, on tenien una gran importància les classes d'anatomia [21] i on també s'estudiava indumentària i mitologia, entre d'altres assignatures.

Sabem que Minardi era catedràtic de pintura de l'*Accademia di San Lucca* durant l'any 1834, quan la major part de catalans van arribar a Roma. Probablement, doncs, seria aquí on Pau Milà coneixeria al pintor, al qual l'uniria una estreta amistat fins i tot després del seu retorn a Barcelona¹⁵³, tot i que també existeix la possibilitat que es coneguessin en el seu taller privat. T. Minardi també seria president de la institució durant l'any 1837¹⁵⁴. P. Tenerari també va formar part del professorat de l'Academia mentre els artistes catalans es trobaven a Roma - l'escultor també exerciria com a president de la institució, però més tard, entre 1867 i 1869-.

Tot i que no s'han conservat els llibres de matrícules, és pràcticament segur que tots els joves artistes que van arribar a Roma per perfeccionar-se van passar algun temps aprenent dibuix o modelat en aquesta institució. Manuel Vilar, per exemple, en una de les seves cartes escriu: "Y me dijo Solá que el lunes que viene se abrirá la Sapiencia (o *Accademia di San Luca*), porque hay dos meses de parados, que iré allí a copiar del antiguo, y este mismo mes se abre la clase de anatomía que también iremos"¹⁵⁵. Antoni Sabaté també ens diu que Pau Milà solia assistir a les classes de l'*Accademia di San Luca*, lloc freqüentat també per Federico de Madrazo¹⁵⁶.

La Scuola del Nudo¹⁵⁷

L'escola es trobava en algun local de *La Sapienza*, on s'havien desplaçat des del *Collegio Germanico dell'Apollinare* l'any 1825 per ordre del Papa Lleó XII, tot i que "*molteplici sono le rimostranze degli accademici a causa dell'insufficienza ed inadeguatezza degli spazi loro assegnati e dei relativi riflessi negativi sulla didattica*"¹⁵⁸. Aquí els artistes es reunien principalment per a copiar del nu, tot i que també s'aprenien plecs. Hi havia dos tipus de classes diferents, així els alumnes primer començaven amb l'estudi del guix, i més endavant, quan havien adquirit el nivell adequat, passaven al modelat del nu.

Al final de cada estació se celebrava un concurs entre els assistents. Per participar-hi, calia fer un esbós –dibuixat o modelat- en el període d'una setmana. Posteriorment les obres eren jutjades pels acadèmics pertinents i el guanyador obtenia una medalla de plata¹⁵⁹. Se n'atorgaven un total de tres (anteriorment, però, se n'havien arribat a donar nou per convocatòria).

¹⁵³ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 37.

¹⁵⁴ La màxima personalitat dins l'organigrama era la figura del president -anomenat *Príncep de l'Acadèmia* fins l'any 1814-. Aquest càrrec canviava cada tres anys i era alternat per pintors, escultors i arquitectes. A principis del segle XIX van ocupar aquest càrrec artistes de la talla d'Antoni Cànova, Laboureur, o Thorvaldsen, tots ells de clara inclinació neoclàssica. Només dos estrangers van aconseguir ocupar aquest càrrec, un dels quals seria Antoni Solà.

¹⁵⁵ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 30 i 25 (la pàgina està mal col·locada).

¹⁵⁶ A. SABATÉ, *Pau Milà...*, 1984, p. 21.

¹⁵⁷ Tot i dependre de l'*Accademia di San Luca*, estava dotada d'estatuts propis.

¹⁵⁸ Accademia di San Luca (storia): <http://www.accademiasanluca.eu/it/accademia/storia>.

¹⁵⁹ Com ja s'ha comentat, l'any 1835, Manuel Vilar guanyaria el segon premi.

- **Acadèmies privades i tallers d'artistes**

Josep Arrau a *El juramento de un artista o Juan y Pepita, retrato histórico del siglo XIX* ens diu: “Estos jóvenes, como sucede comúnmente en todos los puntos de grandes reuniones, formaban varios grupos y asistían con preferencia a una más bien que a otra de las escuelas particulares destinadas al estudio del desnudo, de trajes, de anatomía, de ornato, de arquitectura, de perspectiva... Estaban deseosos de conocer su modo de pensar acerca de varios puntos, y esto dio pie a conferencias entre ellos amistosamente en ocasión oportuna... Bianchi propuso la conveniencia de debatir si era o no necesario y útil al artista el estudio de la estética... Con ello se pone sobre el tapete lo fundamental del grupo nazarenista: su dependencia, bien germánica, de la teoría”¹⁶⁰.

Gràcies a Manuel Vilar, altra vegada, sabem que els artistes catalans a Roma van assistir a una acadèmia privada nocturna per tal de reforçar la seva formació artística: “El primero del mes presente se abrió una Academia particular que pagaremos un duro cada mes, que se llama *Demachinaro*, que dibujamos por la noche y tengo el intento de dibujar y modelar. Entre todos somos unos veinte, Españoles somos nueve, todos los demás son rusos, a excepción de dos o tres italianos. Los españoles somos: Palmarola, Luis, López, Benito, Jimeno, que ya hace siete u ocho años que está pensionado de Madrid por la pintura, y nosotros cuatro recién llegados. Los demás españoles se van a dibujar a otra Academia, que si estuviéramos todos juntos nosotros solos necesitaríamos una, por ser diecisiete, y entre tantos no más somos cuatro escultores. Te daría gusto ver el modelo lo quieto como está, que de nueve cuartos que trabajamos no más reposa uno. La Junta de ahí debía de enviar pensionados modelos, para que aprendiesen con los que tenemos, que tan sólo se les dice la figura que uno quiere representar, al momento ellos se ponen y con buena expresión, que no son como ese pedazo de burro de soldado de lanceros, que se necesita tomar cada una de sus partes y ponerlas en ocasión”¹⁶¹. I en una altra escriu al seu germà: “En la academia que voy de noche me gusta muchísimo. Cada semana cambiamos de modelo, y me parece que es muy bueno porque así se conoce lo que tienen de malo. [...] En la academia de noche hemos dibujado toda esta semana pliegues del natural”¹⁶². Probablement pels “cuatro recién llegados” es refereix a Manuel Vilar, Francesc Cerdà, Pelegrí Clavè i Pau Milà i Fontanals. D'aquesta carta també es desprèn el grau de sorpresa que la vida artística de Roma va generar en els artistes catalans, donat que en aquesta ciutat italiana van trobar un món artístic molt més cosmopolita respecte el panorama artístic barceloní que havien conegut fins aleshores, molt més “provincià”. A la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi es conserven dibuixos de Pau Milà que responen a estudis de plecs i estudis del natural, generalment realitzats en llapis, carbonet o sanguina amb tocs de clarió sobre paper [22, 23, 24, 25 i 26].

Josep Galofre a *El Artista en Italia y demás países de Europa* dedica el segon capítol a establir recomanacions de què ha de fer l'artista quan arriba a Roma: “(L'artista) procurará proporcionarse instrucción en algún taller de los más acreditados, donde le sea posible ver

¹⁶⁰ Fragment de Josep Arrau. A. CIRICI, *Los nazarenos catalanes...*, 1945, p. 84.

¹⁶¹ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 30 i 25 (la pàgina està mal col·locada). També J. SUBIRACHS, *L'escultura del segle XIX...*, 1992, p. 105, en fa referència.

¹⁶² N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 33

ejecutar obras originales. Si no lograrse introducirse en alguno de los indicados talleres, le quedan sólo dos recursos igualmente peligrosos. El primero es ponerse bajo la dirección de algún profesor de los que admiten en una especie de escuelas, como *talleres de instrucción* [...] El segundo peligro consiste en obrar sin sujeción inmediata a artista determinado abandonándose al impulso de las propias impresiones [...]. Tampoco debe deslumbrar al joven artista el tener introducción en las Academias de San Lucas y el Panteón, pues aunque algunos de sus miembros sean los primeros artistas que están esparcidos por Europa, la enseñanza material no les está confiada y corre a cargo de maestros menos principales, que si bien alguno de ellos ha adquirido celebridad con sus obras, no dispensan al discípulo otro cuidado que una corrección semanal, sin permitirle asistir al trabajo de sus privados talleres y aprovecharse de las lecciones prácticas que sólo se adquieren con la perenne vista de los trabajos del artista y de los modos de ejecutarlos”¹⁶³. I afegeix que els artistes “deben frecuentar por la noche ciertas escuelas privadas de desnudo, de pliegues y trajes, donde se les admite mediante el pago de una retribución convencional”¹⁶⁴.

• Col·leccions públiques i privades de Roma

Altres espais d'importància cabdal per a la formació dels joves artistes eren les galeries públiques de la ciutat romana. Josep Galofre a *El Artista en Italia y demás países de Europa* recomanava als artistes la visita d'aquests espais per tal de realitzar còpies de les peces més importants o que més els interessessin. No obstant, Galofre aconsellava que mai es copiés un quadre sencer, ja que segons el seu parer les còpies s'havien de limitar a reproduir a escala més petita petits fragments, i recomanava que per no apagar el geni aquestes còpies es fessin en un breu període de temps, ja que sinó l'artista cauria fàcilment en la simple imitació de l'obra¹⁶⁵. Això es veu molt clar en els dibuixos que la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi conserva de Pau Milà i Fontanals [27, 28, 29 i 30].

Les dues col·leccions públiques que se situaven en el punt de mira d'aquests artistes eren la Col·lecció Capitolina i la Pio-Clementina. La primera, ja aleshores, acollia el patrimoni donat a la ciutat per diversos papes i personalitats de la ciutat. Entre les seves peces es trobaven obres tan conegudes com *La Lloba Capitolina*, *l'Espinari*, *l'Hèrcules en bronze daurat*, o els fragments de *l'Estàtua colossal de Constantí*, etc. La segona, acollia el patrimoni de l'Església, i va ser forjada, sobretot, pels papes que donen nom a la col·lecció: Climent XIV (1769-1774) i Pius VI (1775-1799). Algunes de les obres mestres de la col·lecció eren *l'Apol·lo del Belvedere*, *el Laocont*, *la Divinitat Fluvial (Arno)*, *l'Hermes del Belvedere*, o *el Tors del Belvedere*.

Les col·leccions privades eren un altre punt d'atracció important pels artistes arribats a Itàlia, ja que en aquestes es trobaven les peces que les grans famílies havien anat aglutinant al llarg de segles. L'accés a aquestes col·leccions, ja fos per admirar-les o copiar algunes de les seves peces, podia ser més o menys fàcil, però sens dubte, com ja s'ha comentat, accessibles amb

¹⁶³ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 32-33.

¹⁶⁴ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 33.

¹⁶⁵ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 38.

una carta de recomanació de l'ambaixador davant la Santa Seu. Cal tenir en compte que algunes obres d'aquestes col·leccions eren tan importants, que en el cas de l'escultura, sovint les acadèmies d'arreu n'havien demanat calcs.

Algunes de les col·leccions que van poder visitar són: la Col·lecció Borghese, on Francesc Cerdà va realitzar la còpia de l'obra de Rafael [16] (que tot i que havia estat transportada a París l'any 1797, havia retornar a la col·lecció el 1816); La Col·lecció Corsini, on Pelegrí Clavé hauria realitzat la *Còpia de l'Ecce Homo* de Guercino [12a]; o La Villa Farnesina, on hauria finalitzat la *Còpia de La Galatea* de Rafael [12b].

• Altres pensionats espanyols a Roma

A continuació es presenten breument els més anomenats en la bibliografia, i els que més relació van tenir amb els *nazarens catalans*:

Josep Arrau i Barba (1802-1872)

Un dels primers pintors romàntics. Entorn el 1832, insatisfet amb la institució barcelonina, va marxar a Milà per formar-se amb Guiseppe Molteni, que bevia de fonts *nazarenistes*¹⁶⁶, i el 1834 va tornar a Llotja com a professor d'*Ornato*. Tot i ser d'una generació anterior i no pertànyer al grup nazare, va sentir admiració per aquests. L'any 1845 va viatjar a Roma, on va reunir-se amb Pelegrí Clavé i Manuel Vilar¹⁶⁷. A més, cal recordar que Arrau havia estat membre del tribunal que havia concedit les pensions a Clavé, Vilar i Cerdà. Autor de l'obra inèdita *El juramento de un artista o Juan y Pepita, retrato histórico del siglo XIX*.

Lluís Vermell i Busquets (1814-1868)

Pintor i escultor a Roma l'any 1834, on va ser company de tots a l'acadèmia *Demachinaro*. Va mantenir una estreta relació amb els *puristes catalans*, fins i tot, Claudi Lorenzale va ser padri del seu primer fill¹⁶⁸. El seu període italià va transcórrer entre Roma, Nàpols i Florència a base de fer còpies i treballs menors d'escultura. Va tornar a Catalunya l'any 1842, i va dedicar-se a fer retrats de petit format, pràcticament miniatures. La seva personalitat pintoresca li va valdre la imatge del romàntic popular, i ell mateix signava amb el pseudònim "*El Peregrino Español*".

Ignasi Palmerola (?-1865)

Company de tots a l'acadèmia nocturna *Demachinaro*, tot i que no va connectar gaire amb l'escola purista. Ell i Galofre sovint apareixen a la correspondència dels *puristes catalans* acompanyats de comentaris crítics. Palmerola va viure a Roma fins la seva mort, l'any 1865.

Josep Galofre (1819-1877)

Va ser alumne de Llotja, però aviat va marxar a Roma, on va viure durant 12 anys¹⁶⁹. Tot i declarar-se purista, tenia una visió particular del significat del mot. Per a ell era "l'expressió exacta i precisa de la idea que calia representar, cosa que succeïa amb els antics del 1200 al

¹⁶⁶ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 100.

¹⁶⁷ V. DURÀ, *Els puristes catalans...*, 2008.

¹⁶⁸ J. SUBIRACHS, *L'escultura del segle XIX...*, 1992.

¹⁶⁹ J. SUREDA (dir.), *Del neoclassicisme...*, 1999, p. 233.

1400 [...]. Ara bé, Galofre considerava que no s'havia d'imitar al peu de la lletra l'estil d'aquells sinó ser fidel al seu concepte i no deixar d'adoptar les perfeccions formals assolides des d'aleshores [...] i que en aquells grans primitius mancaren"¹⁷⁰. Va tornar l'any 1849 i va residir a cavall entre Madrid, Barcelona i Sepúlveda. El 1855 va protagonitzar una polèmica molt dura per la seva postura contrària a les Acadèmies, a les quals responsabilitzava dels moments baixos de la història de l'art¹⁷¹. També va publicar *El artista en Italia y demás países de Europa* (1851) i una *Cartilla elemental de Nobles Artes* (1856). Fontbona considera que "no ha estat valorat d'acord amb el veritable paper que tingué dins l'art del seu temps. El seu allunyament dels cercles artístics hegemònics, el seu caràcter polèmic i la dispersió de la seva obra continuen fent d'ell, encara avui, una figura difícil d'estudiar".¹⁷²

Miquel Flueixench (1820-1874?)

Pintor que també va estar pensionat a Roma, on tot i no estar lligat directament amb el grup, va sentir la seva influència. Seria professor de Llotja l'any 1844.

Giovanni Brocca (1803-1876)

Arquitecte i pintor paisatgista italià que havia residit a Barcelona i que convivia a Itàlia amb els seus amics catalans, entre els quals destaca la seva amistat amb Pelegrí Clavé.

Lluís Ferrant (1806-1868)

Tot i el seu origen català, va formar-se a San Fernando, des d'on va marxar pensionat a Roma. Allà va viure deu anys en contacte amb *nazarens* i *puristes*. Posteriorment es va instal·lar a Madrid, on va desenvolupar la seva trajectòria artística. Avui resta força oblidat malgrat la importància que va adquirir en vida.

Federico de Madrazo (1815-1894)

Esdevindria un dels artistes més influents del panorama madrileny. Va tenir una relació estreta amb els *puristes catalans* i durant la seva estada a Roma, l'any 1842, va pintar els retrats dels principals artistes espanyols a Roma. Els dibuixos preparatoris es conserven al Museu Nacional del Prado i a la Biblioteca Nacional de París. Segons Manuel Vilar, Federico de Madrazo a Roma anava "todos los domingos a visitar el estudio de Overbeck"¹⁷³.

Aníbal Alvarez (1806-1870)

Arquitecte pensionat a Roma per San Fernando. Segons N. Rivero va ser molt amic de Pau Milà, i anys més tard va donar suport a la candidatura de Milà perquè passés a formar part de la *Comissió de Monuments Històrics i Artístics* de la província de Barcelona¹⁷⁴.

Altres noms que apareixen en la bibliografia són: Manuel Arbós, Antonio Zavaleta, Joaquim Ametllà, Benito Sáez, Cesareo Gariot, Mayoli, Ponciano Ponzano, Alcaide, i Landesio.

¹⁷⁰ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 116.

¹⁷¹ Entre altres coses, va defensar l'espontaneïtat enfront la norma pedagògica, el sentiment i la fantasia enfront allò convencional, va combatre els prejudicis ideològics cap a la conservació del patrimoni i va proposar la substitució de les escoles de Belles Arts per tallers on els deixebles decidissin lliurement el seu aprenentatge amb els mestres. M. FREIXA i C. REYERO, *Pintura y escultura...*, 1995.

¹⁷² F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 118.

¹⁷³ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 36.

¹⁷⁴ N. RIVERO, *Les notes manuscrites...*, 1984, p. 54.

4. NATZARENS ALEMANYS I PURISTES ITALIANS

“Avorrit el món de l'hel·lenisme arqueològic, literari i de museu dels David, Flaxman, Canova i Thorwaldsen i ajudat això pels instints de reacció dels pobles contra el despotisme i uniformisme napoleònic, del sentit de la personalitat racial contra l'enciclopedisme universalista i la idea cristiana contra la fredor del culte a la raó, feu ressorgir la simpatia a l'esperit múltiple de l'edat mitjana”¹⁷⁵. Aquesta revolució en l'art plàstic va provocar una reacció espiritualista enfront del neoclassicisme, i els encarregats de dur-la a terme van ser els *natzarens alemanys* i els *puristes italians*. En aquells moments, la seva pintura "era vista com un ambiciós intent innovador".¹⁷⁶

Quan van arribar els catalans a Roma, els *natzarens alemanys* ja s'havien mig dispersat. Tot i això, l'ambient artístic de Roma seguia sent esplèndid. En aquells moments, Overbeck gaudia d'un gran prestigi en els medis artístics de Roma gràcies a les teories amb que defensava una reacció protagonitzada pel món espiritual enfront d'un món paganitzant i racionalista. També, tot i que s'havien separat i formaven grups a part, seguien a Roma Cornelius i Kaulbach. I també hi havia el pintor Minardi i l'escultor Tenerani, que a més de ser personalitats dins l'ambient artístic italià, van ser molt influents pels catalans arribats a Roma. Així doncs, als anys 30 molts joves artistes, tant italians com estrangers -entre ells els nostres catalans-, van adherir-se a la doctrina *natzarena* i *purista*, "disposats a dur a la pràctica una reforma de l'art en nom de la Religió i de la Filosofia"¹⁷⁷. De fet, probablement va ser Minardi el qui va posar en contacte a Pau Milà amb el pintor alemany¹⁷⁸.

L'any 1834 (1843, segons Maestre i Rivero), Overbeck, Minardi, Tenerani i Antonio Bianchini, alumne de Minardi, van signar el manifest *Del Purismo nelle arti* en què l'estètica nazarena quedava clarament definida i on s'establien els següents punts: que el fi de la pintura era expressar efectes, i per tant, dibuix i colors eren només un mitjà per aconseguir-ho; que no s'havia de substituir el fi pels mitjans, ni allò essencial per allò accidental; sense oblidar les qüestions pictòriques, l'artista havia de buscar la simple representació del tema o subjecte de la pintura; i que a l'educació erudita calia anteposar-hi la senzillesa dels primitius. Per tant es postulaven contraris al neoclassicisme, a l'intel·lectualisme dels cercles oficials d'ensenyament artístic i a l'exhibicionisme tècnic dels artistes.

Els *natzarens alemanys* van sorgir l'any 1810 amb la instal·lació a Roma d'Overbeck i Franz Pforr (1788-1812)¹⁷⁹ desitjant fer cert "el vell ideal de l'agermanament entre les cultures diferents que s'estenien a banda i banda dels alps"¹⁸⁰. Posteriorment van anar incorporant-se al grup altres artistes: Peter von Cornelius (1783-1867), l'any 1812 (1811, segons Ràfols); Friedrich Wilhelm Schadow (1788-1862), l'any 1813 (1810, segons Ràfols); els germans Philipp i Johan Veit, l'any 1816; Julius Schanorr von Carolsfeld (1794-1872), l'any 1817 (1828, segons

¹⁷⁵ J. BAS, *Pau Milà...*, 1930, p. 7.

¹⁷⁶ A. SABATÉ, *Pau Milà...*, 1984, p. 22.

¹⁷⁷ V. MAESTRE, *El primer romanticisme...*, 1979, p. 52.

¹⁷⁸ A. SABATÉ, *Pau Milà...*, 1984, p. 21.

¹⁷⁹ Cirici ens parla també de Vogel i Hottinger, tot i que aquests haurien format part del grup durant poc temps. A. CIRICI, *Los nazarenos catalanes...*, 1945.

¹⁸⁰ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 102.

Ràfols); i també Heinrich-Maria Hess; Buonaventura Genelli; Edward Jakob von Steinle; Ludwig Richter; Josef von Führich; i Johan-Heinrich Olivier. En total 15 artistes.

La confraria dels *nazarens*, destinada al treball col·lectiu, va estar albergada primer a Via Malta, però ràpidament es va traslladar al convent abandonat de *San Isidoro*¹⁸¹, darrera de *Trinità dei Monti*. No obstant, l'any 1820 ja s'havia trencat l'ambient de confraternitat del grup alemany i a més d'anar-se disgregant, alguns membres havien mort o havien tornat a Alemanya, on van triomfar en els cercles oficials. Overbeck, però, el més fidel a Roma, va quedar-se fins a la seva mort. I de fet, el moment de màxim esplendor de les idees *nazarenes* va ser entre 1820 i 1840. Allò *nazare* es va convertir en la corrent de moda alternativa a l'academicisme. A Roma, a més, quedaven obres emblemàtiques del *nazarenisme* realitzades alguns anys abans, que de ben segur els artistes catalans van conèixer, com els frescos de la *Casa Bartholdy* o del *Casino Massimo*. Segons Matilde González, Overbeck va viure al Palau Cenci des de 1832 fins al 1854, però ensenyava als seus deixebles en un modest taller¹⁸².

Johann Friedrich Overbeck

(Lubeck, 1789-Roma, 1869) [31]

Entre els membres del grup *nazare* sempre va dominar la seva personalitat. L'any 1806, amb 16 anys, va rebel·lar-se vers l'esperit davidic de l'Acadèmia de Viena i va formar, juntament amb altres que pensaven com ell, la *Lukasbund* (Lliga o Agrupació de Sant Lluç), que constituïa un grup d'estudiants sota la consigna d'abolir els estudis classicistes, interpretar la naturalesa i transfigurar-la espiritualment¹⁸³. L'any 1810, amb 21 anys, va arribar a Roma, on va anar transfigurant l'ambient de la ciutat, perseguint l'objectiu de ressuscitar la pintura italiana primitiva, i repudiant tot ús del nu. Overbeck, a més, va convertir-se al catolicisme. Bertran de Amat escriu: "Abrazó, como otros varios artistas alemanes, la religión católica por causas en que el arte tuvo participación no escasa [...]. Para él, el arte y la religión eran una misma cosa, ó mejor no era éste más que un medio que Dios ha dado al hombre para enseñar la verdad. Tal fue el punto de partida de su doctrina"¹⁸⁴. A Roma, Overbeck va rebre l'encàrrec de decorar amb pintures de temàtica bíblica el palau romà de Bartholdy, cònsol prussià a Roma, obra que va realitzar entre 1815 i 1818, en col·laboració amb els seus companys Philipp Veit i Wilhelm von Schadow, en què es representaven temes bíblics del patriarca Josep. Un altre encàrrec important va ser la decoració mural de *Villa Massimi*, realitzada amb l'ajuda de Schnorr Von Carolsfeld i Joseph Führich, entre 1819 i 1830, amb composicions al·lusives a obres mestres de la literatura com la *Divina comèdia*, l'*Orlando furios* o la *Jerusalem alliberada*¹⁸⁵.

¹⁸¹ Els nazarens, sense formar part de ninguna congregació religiosa concreta, van entregar-se a una espècie de vida conventual. Alguns d'ells, anteriorment no catòlics, van convertir-se al catolicisme en ingressar al grup, vivien amb indumentària de caràcter monàstic, fugien del soroll dels ambients mundans, van autoimposar-se hores destinades a l'oració, i van encaminar-se cap a una nova pintura que tingués l'espiritualitat de la gòtica i la del primer renaixement. J. F. RÀFOLS, *Los pintores nazarenos*, 1958, p. 464.

¹⁸² M. GÓNZALEZ, *La influència alemanya...*, 1999, p. 60.

¹⁸³ J. F. RÀFOLS, *Los pintores nazarenos*, 1958, p. 464.

¹⁸⁴ F. BERTRÁN, *Del origen y doctrinas...*, 1891, p. 26, recull cites de *L'Art Allemagne, Le Romantisme Allemand*.

¹⁸⁵ Cirici, 1945; Ràfols, 1958; Reyero i Freixa, 1995; Alcolea, 2003.

Tommaso Minardi

(1787-1871)¹⁸⁶ [32]

Des de 1822 era titular de la càtedra de pintura de l'*Accademia di San Lucca*, i president de la institució durant l'any 1837. Tot i ser una de les personalitats més influents de la Roma del moment, Rivero recull que "la influència de l'italià ha estat, en general, menystinguda davant l'anomenada de l'alemany. Però, si Overbeck fou el pintor admirat, Minardi fou -per a Milà i per a la resta d'estudiants espanyols a Roma- el mestre, l'amic i el traductor i mediador entre l'un i els altres. El deute amb Minardi és certament important i, fins i tot, pot afirmar-se que la seva imponent personalitat va esdevenir un model a seguir per al jove Milà"¹⁸⁷. L'any 1834, Minardi va formular el discurs *Delle qualità essenziali della pittura italiana* a l'*Accademia di San Luca*, en què sistematitzava el seu pensament.

Els artistes catalans van freqüentar l'estudi de l'artista Italià i motivats per aquest, van estudiar els cicles pictòrics més importants del *Duecento* al *Quattrocento*, tant de l'Itàlia central, com de l'Emilia Romagna i del Veneto: "*L'esemplarità dell'arte dei primitivi non resideva in un'esclusiva organizzazione degli elementi formali e visivi, ma nell'affermazione ed espressione dei valori morali che la sottendevano, volti a stimolare nell'osservatore sentimenti di devozione spirituale*"¹⁸⁸. El model de Minardi era "*più strutturato e meno ideologico del rigorismo perseguito dai nazareni tedeschi e da Overbeck in particolare*"¹⁸⁹.

Bertran de Amat ens diu: "Era Minardi dibujante de superior mérito, pintor teórico y profesor excelente, y en el primero y último de estos conceptos hubo de rayar á tal altura, que los artistas italianos sus discípulos, han levantado un monumento en su memoria en uno de los cementerios de Roma (es refiere al cementiri de Verano). Siguiendo un procedimiento, que después Milá empleó con los suyos, juzgaba de las composiciones que le representaban en su Academia sin firma ni señal, resultando en la mayoría de casos que á Milá se debía la que expresaba el asunto con mayor claridad y economía".¹⁹⁰

- **Caffè Greco: espai d'intercanvi**

Els artistes acostumaven a freqüentar els cafès, llocs de retrobament o socialització, on es discutia sobre art i política. A més, el fet que els artistes anessin allargant les seves estades va potenciar que s'anessin creant cenacles i moviments culturals. Així l'*Antico Caffè Greco*, fundat l'any 1760 i situat a la cèntrica *Via Condotti*, "es convertí en un autèntic punt de referència per als estrangers que vivien a Roma, fins tal punt que es feien enviar allà el correu, els diaris del propi país o l'equipatge"¹⁹¹. Alcalde, en el seu text recull que José Muñoz Maldonado l'any

¹⁸⁶ Carolina Brook a *Gli allievi catalani de Tommaso Minardi* (2012) és la que més ens parla d'aquest pintor.

¹⁸⁷ N. RIVERO, *Pau Milà... i la seva influència*, 1999, p. 87.

¹⁸⁸ C. BROOK, *Gli allievi...*, 2012, p. 341.

¹⁸⁹ C. BROOK, *Gli allievi...*, 2012, p. 336.

¹⁹⁰ F. BERTRÁN, *Del origen y doctrinas...*, 1891, p. 41.

¹⁹¹ C. ALCALDE, *La Itàlia del segle XIX...*, 2012, p. 66.

1846 descrivia l'interior del cafè "com una mena de gruta ombrívola i amb volta dividida en tres departaments. A la primera, que servia de vestíbul, s'hi havien instal·lat els alemanys; la segona estava ocupada pels italians i el darrer saló, que donava a un estret pati, era el quarter general de francesos i dels espanyols"¹⁹². I és que quan Overbeck va abandonar la rígida vida conventual, es va acollir el famós cafè com a punt de trobada¹⁹³.

• Estètica

Tot i el que s'exposarà a continuació, no podem oblidar que "tant aquest moviment germànic format a Roma com el seu derivat, el purisme italià, van suposar una renovació de la temàtica però, a la vegada, una fidelitat a la tècnica academicista"¹⁹⁴.

Els natzarens alemanys¹⁹⁵

El punt de partida de la mentalitat dels *natzarens* cal buscar-lo al cercle que va configurar la revista *Athenaem* publicada pels germans Schlegel. Davant el racionalisme amb pretensions universals, els dos germans exaltaven l'Edat Mitjana i l'Orient, i proposaven una rebel·lió religiosa per enfrontar-se al racionalisme. També pels pensadors Hölderlin, Hegel i Schelling crear significava seguir "el dictat de la inspiració, no de la imitació"¹⁹⁶. De fet, segons proposava Schelling, l'artista s'havia de distanciar de la natura per elevar-se per damunt d'aquesta i arribar al principi espiritual que l'ordena. Per Schlegel, la via estètica resultava el camí d'accés a la més alta esfera divina per l'home, forçat a viure en el món inferior, ja que "la recerca de la Bellesa, la Veritat i el Bé, en abstracte i en majúscules, porta al misticisme, a la participació de l'U, d'on esdevenen l'allunyament del món material i l'elevació de l'ànima"¹⁹⁷. Aquestes idees sens dubte van influenciar molt als natzarens alemanys, que van establir la creació artística en termes místics, d'apropament vers el món superior, i que va comportar una intenció moralitzant i ennoblidora en la majoria d'obres puristes, més preocupades pel contingut que per l'aspecte extern. L'art es va convertir en una al·legoria divina, "en un jeroglífic que reflectia simbòlicament Déu"¹⁹⁸. I és que hem de tenir present que l'amistat de Friedrich Schlegel amb alguns dels membres del grup, especialment amb Overbeck, va ser determinant. Tots dos van convertir-se al catolicisme i van tenir trajectòries paral·leles, i és que com ens diu M. González: "Ambos teóricos coincidían en el convencimiento de la nobleza de ideas necesaria a todo arte elevado".¹⁹⁹

La recerca de models artístics que continguessin la suficient càrrega espiritual que es pretenia donar a l'art va portar els teòrics a revaloritzar l'art antic alemany i l'art dels primitius italians,

¹⁹² C. ALCALDE, *La Itàlia del segle XIX...*, 2012, p. 66.

¹⁹³ M. GÓNZALEZ, *El retrato romántico...*, 2011, p. 60.

¹⁹⁴ J. SUBIRACHS, *L'escultura del segle XIX...*, 1992, p. 35.

¹⁹⁵ Matilde González López és una de les autores que més a profundit sobre l'estètica dels natzarens alemanys en relació amb la influència que van exercir sobre els natzarens catalans. En aquest sentit és especialment interessant el text M. GÓNZALEZ, *La influència alemanya...*, 1999.

¹⁹⁶ M. GÓNZALEZ, *Romanticisme historicista...*, 1994, p. 59.

¹⁹⁷ M. GÓNZALEZ, *Romanticisme historicista...*, 1994, p. 59-60.

¹⁹⁸ M. GÓNZALEZ, *Romanticisme historicista...*, 1994, p. 61.

¹⁹⁹ M. GÓNZALEZ, *El retrato romántico...*, 2011, p. 2.

perquè el consideraven un art emotiu, dignificant i de l'intel·lecte en què "el contingut prevalia per damunt del continent"²⁰⁰ i que sabia dirigir la mirada vers l'interior de l'ànima²⁰¹, enfront d'una bellesa neoclàssica considerada superficial, buida i sensual. De la pintura del *trecento*, els puristes volien imitar l'escassetat formal, l'economia de mitjans, l'anul·lació de l'espacialitat i de la perspectiva. Però també van tenir en compte a Rafael, Leonardo i Durer, els quals eren valorats per saber copsar en les seves obres la bellesa cristiana, i és que "els teòrics del romanticisme alemany havien objectat a l'art clàssic precisament el seu buit moral malgrat la perfecció sensible que l'envoltava"²⁰².

Les solucions estètiques que adopten són una simplificació de les formes, l'estilització de les figures amb domini de l'arabesc i una tendència a les estructures convexes. Allò important per a ells era el dibuix, fins i tot quan calia deformar-lo per tal d'obtenir la línia dominant característica d'un objecte.

El triomf de la Religió en les Arts (1831-1840) [33] és una de les obres més importants d'Overbeck i s'inspira en el *Triomf de l'Eucaristia* de Rafael (Estances de la Signatura). Aquesta obra és interessant perquè il·lustra el programa estètic dels *nazarens* i els *puristes*, i per això mateix va ser molt estudiada pels seus deixebles. Seguint l'esquema neoplatònic, la composició està distribuïda en dues parts sobreposades, la zona de les idees i d'allò diví i la part terrenal dels sentits i els assumptes humans. Tot i la profusió de referències bíbliques i de personatges literaris i artístics, la lectura és senzilla i remet a que l'art s'ha d'eleva i alhora elevar les ànimes mortals per tal que es produeixi una comunió espiritual amb Déu²⁰³.

Itàlia i Germania (1811-1828) [34] és una altra obra d'Overbeck que també il·lustra l'estètica nazarena, a més de la germanor entre les dues regions. Overbeck es representa com a Sulamith perquè ell preferia l'art italià de l'època de Rafael, mentre que Maria era la representació de Pforr i iconogràficament respon a un model nòrdic. Darrera Itàlia hi ha un paisatge italià ideal, mentre que darrera Germània hi ha una ciutat gòtica imaginària. La indumentària de les dues figures és renaixentista, el període de major puresa de l'art, i els rostres i les mans parlen de l'ideal nazarè de bellesa, reforçat per una lleugera tendència a geometritzar les formes, dibuixar els perfils amb les línies ben marcades i pintar amb pinzellades breus, a més de la composició tancada tan característica. Tot amb un aspecte un tant ideal, i per això mateix, bastant intel·lectual i abstracte.

Els puristes italians

Aquests van sorgir en l'òrbita dels *nazarens alemanys*. També per l'escola purista italiana, encapçalada per Tommaso Minardi, l'art medieval i primitiu és el que millor expressava la Idea. Aquest valorava particularment Giotto, perquè representava la primera època de l'art, en què se simplificaven les formes a través de la geometrització. Minardi seria mestre de Pau Milà, el qual també sentiria predilecció per Giotto. Els puristes també valoraven molt a Rafael, al qual

²⁰⁰ P. VÉLEZ, *Pau Milà...*, 2010, p. 35.

²⁰¹ M. GÓNZALEZ, *Romanticisme historicista...*, 1994, p. 60-61.

²⁰² M. GÓNZALEZ, *Romanticisme historicista...*, 1994, p. 61.

²⁰³ M. GÓNZALEZ, *Romanticisme historicista...*, 1994, p. 62.

consideraven el cim de la pintura, ja que havia aconseguit portar l'escola italiana anterior a un grau insuperable de perfecció²⁰⁴.

La "Divina Comèdia" [35] va ser el llibre de capçalera i font d'inspiració dels puristes, apassionats de Dant i exaltadors dels ambients medievals en què va transcórrer la vida del poeta italià²⁰⁵.

Els natzarens catalans

El nostre grup d'artistes romàntics va rebre les primeres influències de l'estètica del natzarenisme germànic a través de fonts literàries, dels articles publicats en la premsa especialitzada, i de les pròpies manifestacions dels erudits catalans. Així va ser com van entrar en contacte amb les obres dels autors més característics del Romanticisme europeu, com W. Scot, Byron, Chateaubriand, Manzoni..., i amb el pensament idealista-romàntic dels poetes i filòsofs alemanys dels germans Schlegel, Novalis, Hölderlin, Schelling, Hegel, Fichte, Schiller..., amb els quals podem establir punts de contacte amb el pensament de l'emergent Renaixença catalana, ja que els dos moviments compartien la sublimació espiritual i l'evocació històrica²⁰⁶. I a partir dels anys 30 gràcies al contacte directe amb els *natzarens alemanys*. Bertran d'Amat ens diu: "Celebraban reuniones periódicas Overbeck, Minardi y otras personas distinguidas en las artes y en las letras, á las que muy contadas eran las admitidas, y entre éstas nuestros Milá y Lorenzale, junto con Clavé, Espalter y el escultor Vilar"²⁰⁷. I és que en el cas català es va connectar més amb el romanticisme d'arrel germànica que francesa: "Propi del romanticisme francès és el concepte d'Estat; propi de l'estètica romàntica francesa es l'ardor, el moviment, la materialitat, la força, el color... El Romanticisme alemany, no obstant, deriva d'una interiorització més dramàtica de l'existència, més religiosa, més mística, que s'eleva per sobre de la natura per copsar allò espiritual"²⁰⁸.

L'ideal purista va arrelar fonament en aquests artistes catalans i el Neoclassicisme va ser deixat de banda. Així, en una de les cartes enviades per Manuel Vilar des de Roma diu penedir-se de tot el que havia fet fins aleshores²⁰⁹. No obstant, cal recordar que, evidentment, el substrat neoclàssic continuava tenint un paper important en l'ideari estètic i en la pràctica d'aquells artistes, de fet "l'orgull de la formació acadèmica preval sempre damunt de la creativitat lliure, cosa que, a part de criteris estètics, posa de manifest un evident complex de superioritat inherent a la condició d'artista com a membre d'una casta homologada oficialment"²¹⁰. Pau Milà el que valorava dels primitius italians és que haguessin creat un art "peculiar y nacional", que Rafael havia portat a la màxima perfecció sense abandonar la senzillesa²¹¹. Tot i que com puntualitza Francesc Fontbona: "El que no advertien els natzarens

²⁰⁴ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 104.

²⁰⁵ V. MAESTRE, *Dibuixos de la col·lecció...*, 1992, p. 156.

²⁰⁶ V. DURÀ, *Els puristes catalans...*, 2008.

²⁰⁷ F. BERTRÁN, *Del origen y doctrinas...*, 1891, p. 41.

²⁰⁸ V. DURÀ, *Els puristes catalans...*, 2008, p. 42.

²⁰⁹ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 104.

²¹⁰ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 104.

²¹¹ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 104.

era que ells mateixos mai no trobarien *una pintura peculiar i nacional* si necessitaven l'auxili del geni italià²¹².

La tendència del *natzarenisme català* va ser la de dibuixar mitjançant un procés de sintetització, amb rostres ovalats, ulls ametllats, llavis sensuals, amb una expressió del rostre generalment més realista que les idealitzacions d'Overbeck, tot i la tendència a una certa geometrització. Pel que fa a les figures, aquestes tenien els contorns tancats i convexos, amb formes condensades que generaven figures massisses, amb presència d'arabescs interiors gràcies als reflexos, a les ombres i als plecs, que eren tractats d'una manera gairebé gòtica. I per tant, amb unes vestimentes anguloses i complicades que contrastaven amb la suavitat i simplificació dels perfils exteriors. Pel que fa al contingut, les actituds eren sempre reposades, i els personatges sovint recolzaven les seves mans sobre la falda. No obstant, és un error vincular aquesta autollicència cap a la deformació anatòmica per un desconeixement de l'anatomia humana, ja que com recull Matilde González: "Después de su etapa de formación en Italia los artistas más preocupados por las innovaciones artístico-pedagógicas, como Lorenzale y Clavé, volvieron a insistir en la necesidad de estudiar del natural por la solidez del conocimiento anatómico que estos estudios reportaban"²¹³, i a les seves biblioteques personals es trobaven llibres d'anatomia, com el *Tratado de Anatomía pictórica* (1848) d'Antonio Maria Esquivel²¹⁴.

De tot el grup català, Pau Milà va ser qui més va aprofundir sobre el contingut doctrinal del *natzarenisme*. Núria Rivero recull que, segons el pensament de Pau Milà, l'art grec pertanyia a èpoques passades, fruit de l'expressió d'uns homes diferents, per la qual cosa l'art del seu moment havia de ser capaç de commoure l'home del segle XIX mitjançant la religió i el patriotisme²¹⁵. I és que d'Overbeck havien après, entre d'altres coses, que l'art podia exaltar Déu, considerant el catolicisme una font que emanava bellesa absoluta i punt de partida de la inspiració artística²¹⁶.

Pel que fa al retrobament de les arrels catalanes, sabem que aquests artistes catalans mentre es trobaven a Roma van interessar-se per conèixer millor la història de Catalunya. Així per exemple, Pelegrí Clavé va demanar per carta a Josep Arrau que quan tornés a Roma li portés un opuscle de Bofarull, segurament fent referència a l'obra *Los condes de Barcelona vindicados* (1836), llibre que havia causat sensació en els ambients culturals catalans i que ell mateix li havia recomanat, ja que aquesta obra "posava en circulació una nova mitologia autòctona que aviat fou adoptada pels artistes del país"²¹⁷. La pàtria i les tradicions van passar a considerar-se motiu de gran importància, i van seleccionar anècdotes literàries que reiteraven els valors romàntics de valentia, coratge, noblesa de sentiment i ideals, i religiositat, generant mites "a cavall entre la història i la llegenda"²¹⁸ que han perdurat fins als nostres dies.

En l'art dels *natzarens catalans* el retrat també esdevé un gènere amb molta importància. En aquesta tipologia, el paisatge rarament és un simple acompanyament, sinó un atribut del

²¹² F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 114.

²¹³ M. GÓNZALEZ, *El retrato romántico...*, 2011, p. 12.

²¹⁴ M. GÓNZALEZ, *El retrato romántico...*, 2011, p. 68.

²¹⁵ N. RIVERO, *Les notes manuscrites...*, 1984, p. 56.

²¹⁶ V. MAESTRE, *Dibuixos de la col·lecció...*, 1992, p. 155.

²¹⁷ F. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, 1983, p. 106.

²¹⁸ M. GÓNZALEZ, *Romanticisme historicista...*, 1994, p. 719.

retratat. No obstant, en el cas dels retrats dels *natzarens catalans*, el personatge acostuma a destacar sobre un fons pla i neutre, de manera que els contorns de la figura queden molt marcats i destacats. Aquest tipus d'imatge pretenia allunyar-se de la realitat natural per expressar una professió de fe, ja que es tractava de superar allò que veuen els ulls físics i accedir a les virtuts morals del personatge. Aquests retrats incloïen sempre una penetració psicològica, a la vegada que es produïa un contrast entre el verisme i la idealització. El resultat és un conjunt pur de línees humils, sense ornaments ni decoracions teatrals, perquè allò que interessa és el personatge concret sense referències socials. M. González escriu: “Lorenzale, fiel a esta frugalidad técnica, resuelve sus cuadros de una manera contenida y por eso en sus retratos femeninos no se permite ni puntillas que den pie a veladuras sofisticadas, ni rasos que brillen con el reflejo de la luz, ni terciopelos, ni moarés, en definitiva, nada que fije la atención en destellos externos porque ello significaría hacer concesiones a lo mundano y a aspectos en exceso triviales”²¹⁹. Són retrats suspesos en l'espai i el temps, que converteixen la manera de pensar dels romàntics en una manera de pensar molt nova que queda fora de la norma. A més, en els retrats dels natzarens catalans és molt important la relació d'admiració i estima que sovint s'estableix entre pintor i retratat.

A Catalunya els introductors de les noves idees estètiques europees van ser Claudi Lorenzale i Pau Milà, que van importar des de Roma el contingut doctrinal de l'*escola germànica* i dels *puristes italians*. De fet, quan Pau Milà va arribar a Barcelona tenia ja elaborat un programa estètic propi i va dedicar-se a analitzar profundament el contingut conceptual de l'art i, en els cercles que freqüentava, hi comentava les novetats de Goethe, Schiller i els germans Schlegel, Mme. De Staël²²⁰. Mentre que les obres de C. Lorenzale reflecteixen a la perfecció la predilecció pel dibuix i la línia enfront del color, per les actituds contingudes, i per la tria de temes històrics i religiosos, sent l'autor del quadre més emblemàtic del moviment purista: *Origen de l'escut del comtat de Barcelona* (1843-1844) [20], en què, amb un tractament inconfusiblement purista, es recull l'episodi mític de la història de Catalunya.

²¹⁹ M. GÓNZALEZ, *El retrato romántico...*, 2011, p. 14.

²²⁰ M. GÓNZALEZ, *Romanticisme historicista...*, 1994, p. 710.

5. EL VIATGE PER ITÀLIA²²¹

Itàlia s'oferia als ulls dels estrangers com “un immens dipòsit d'antiguitats i obres d'art i un quadre d'atraccions naturals”²²². Els viatgers, doncs, organitzaven “la descoberta del país en funció de llurs interessos pedagògics, empírics o col·leccionistes”²²³. En el cas del *puristes catalans*, la seva admiració pels primitius italians va convertir la Toscana i l'Umbria en les destinacions preferents dels seus viatges, que complementaven el que ja hi havia a Roma. Així, aquests artistes van viatjar per nombroses ciutats italianes cercant representacions d'artistes des de Giotto i Fra Angélico a Rafael, dels quals van copiar multitud de composicions, figures i detalls en dibuixos i apunts que actualment es conserven en diferents col·leccions públiques i privades del món.

J. Galofre, tal i com recull Núria Rivero, recomanava als artistes viatjar per Itàlia per conèixer les obres mestres de la resta de ciutats italianes i completar així la seva formació artística. Entre les ciutats més importants destacaven Florència, Pisa, Siena, Perusa, Assís o Orvieto, i de fet sabem que tots els *nazarens catalans* van realitzar aquest tipus de viatges. Galofre també aconsellava realitzar aquestes estades fora de Roma durant l'estiu. Uns viatges que, no obstant, tenien un profund sentit d'estudi.

Durant el seus desplaçaments, aquests artistes també van interessar-se pels personatges típics de la Itàlia rural, sobretot per les figures femenines amb el vestit tradicional²²⁴ [36].

Pau Milà i Fontanals

Va visitar detingudament Florència, Siena, San Gimignano [38], Pisa, Perusa, Orvieto [40] Assís, Pàdua, Pavia, Milà, Torí i Nàpols²²⁵, entre d'altres ciutats. En totes elles va conèixer els seus grans monuments, va impregnar-se de les meravelles artístiques que hi va trobar i va mostrar-se apòstol decidit de la cultura medieval, cercant amb preferència l'art prerenaixentista. En totes aquestes ciutats, a més, va dur a terme la còpia constant de fragments o detalls de taules i frescos gòtics i renaixentistes, tal i com demostren els dibuixos que es conserven a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ) [27, 28, 29 i 30]. En aquestes, Milà va dedicar-se a l'estudi sistemàtic de la figura, les expressions i els drapejats a partir dels models primitius i dels mestres del *Cinquecento* -Lorenzo Monaco, Pietro i Ambrogio Lorenzetti, Taddeo Gaddi, Simone Martini, Andrea i Bernardo Orcagna, Nardo di Cione, Maso di Banco, Benozzo Gozzoli, Luca Signorelli, Altichiero, Giovanni Bellini, Fra Angelico, Perugino, etc.-. D'ells va interessar-se per la “*semplicità, unità ed espressione su cui insisteva il magistero del pittore faentino* (T. Minardi)”²²⁶.

²²¹ Segons recull Anna Riera de l'obra *Itinéraire des routes les plus fréquentées, ou Journal d'un Voyage aux villes principales de l'Europe* de M. Dutes (1775), per anar de Roma a Florència -passant per Siena, Bolsena i Viterbo-, calien, en el millor dels casos, 33 hores de ruta, mentre que per anar a Nàpols -via Velletri, Terracina, Fondi i Càpua-, en calien 24. No obstant, és sobretot durant la segona meitat del segle XIX que l'interès es desplaçarà del nord cap al sud -Nàpols, Pompeia, Prosilipo, Resina, Herculà i Portici-. A. RIERA, *La formació dels escultors...*, 1994 i C. ALCALDE, *La Itàlia del segle XIX...*, 2012.

²²² A. RIERA, *La formació dels escultors...*, 1994, p. 354.

²²³ A. RIERA, *La formació dels escultors...*, 1994, p. 354.

²²⁴ C. ALCALDE, *La Itàlia del segle XIX...*, 2012, p. 69.

²²⁵ Segons M. Benach va recórrer Nàpols acompanyat de Tommaso Minardi. M. BENACH. *Pablo Milà...*, 1958.

²²⁶ C. BROOK, *Gli allievi...*, 2012, p. 337.

Per alguns dibuixos de Pau Milà a la RACBASJ [39 i 41], sabem que va estar a Civita Castellana l'agost de 1835, a Siena l'octubre de 1837, i a Venècia l'agost de 1841. I per l'epistolari de Manuel Vilar, que l'estiu de 1836 va viatjar a Florència, juntament amb J. Espalter, que l'agost de 1839 va estar a Orvieto, i que de tornada a Barcelona, l'any 1841, va visitar el nord d'Itàlia juntament amb J. Espalter i C. Lorenzale. També és gràcies a una carta de Manuel Vilar a Claudi Lorenzale que sabem que Espalter i Milà tenien la intenció de viatjar a principis de juny de 1841 a Ravenna si trobaven un carruatge que els portés fins allà²²⁷, viatge que probablement van acabar realitzant ja que a la RACBASJ es conserven dibuixos d'obres d'aquesta ciutat.

Joaquim Espalter

Per la correspondència entre Manuel Vilar i el seu germà, sabem que l'any 1836 Espalter i Milà van estiuar a Florència -i que Vilar els va demanar que dibuixessin algun sepulcre notable que pogués servir de model a l'escultor-, així com que en algun moment va conèixer Assís i Perusa²²⁸. Per tal de conèixer la pintura renaixentista va recórrer els Estats Pontificis i la Toscana, visitant museus i col·leccions particulars. Fins i tot, Vigó ens diu que "hace un viaje a pie de Roma a Florencia"²²⁹. Va entusiasmar-se pels primitius florentins, especialment per Giotto i Fra Angelico, les obres dels quals copiaria en nombroses ocasions. Al Museu del Prado hi ha una cinquantena de dibuixos i aquarel·les que inclouen des de còpies completes de grans composicions murals a detalls concrets, o esbossos de creació pròpia. C. Brook a partir de l'anàlisi d'aquests ens diu que "*la data riportata su qualche foglio permette di ipotizzare gli spostamenti fra Firenze, nel 1838, dove, sia Espalter che gli altri, lavoravano prevalentemente nelle gallerie dell'Accademia, degli Uffizi e di Palazzo Pitti, e nelle chiese del Carmine, di S. Maria Novella e nel convento di San Marco, e Pisa per l'immane Campo Santo, mentre la copia degli affreschi di Signorelli nel duomo di Orvieto è datata 1839. Da qui si può immaginare il passaggio verso l'interno dell'Umbria per compiere i medesimi esercizi sul Perugino e nel cantiere assiate. Infine fu la volta di Bologna, [...], di Ravenna, [...], di Padova, [...], concludendo il viaggio a Venezia*"²³⁰. A més, Carlos G. Navarro entén que aquests dibuixos "más que apuntes que demuestren el interés puntual de Espalter por conservar el recuerdo de alguno de los originales, o la atracción por descubrimientos que le sorprendían, esta clase de copias son producto de un proceso de aprendizaje en el que el pintor reprodujo con extrema atención unos modelos de perfección conscientemente elegidos, en los que el empleo de fijativos en el acabado final con el que se terminaron, hacen presumir una intención conservadora muy concreta"²³¹. Navarro considera que Espalter utilitzava figures d'aquestes aiguades com a models visuals per a composicions que va realitzar al llarg de la seva vida, i ens diu que "en efecto, la reunión, conservación y empleo de este material de *atelier*, era una costumbre común aconsejada, por ejemplo, por José Galofre [...] en su manual sobre el pintor viajero en Italia"²³².

²²⁷ C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 161.

²²⁸ C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007.

²²⁹ A. VIGÓ, *Joaquim Espalter i Rull: Notas...*, 1972, p. 21.

²³⁰ C. BROOK, *Gli allievi...*, 2012, p. 341.

²³¹ C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 155.

²³² C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 160.

Manuel Vilar

L'escultor va ser qui menys va poder sortir de Roma –probablement per les dificultats econòmiques que apuntàvem anteriorment-, per la qual cosa va agrair als altres membres del grup les descripcions dels viatges, les recomanacions d'itineraris que li feien per a futures ocasions i les notícies que li enviaven²³³. No obstant, també va acabar realitzant un viatge per la Toscana i l'Umbria, "viaje proyectado desde hacía mucho tiempo"²³⁴, on va poder prendre apunts d'obres d'Andrea Pisano, Ghiberti, Donatello, Andrea Orcagna, Lucca della Robbia, etc. A Florència "se entregó con verdadera pasión"²³⁵ i va quedar molt impressionat per les escultures de l'Or San Michele, especialment amb el Sant Sebastià, i les portes del baptisteri.

Pelegrí Clavé

Amb el seu amic Giovanni Brocca, estudiant d'arquitectura i bon aquarel·lista, va fer un viatge per Itàlia, i va realitzar diverses estades a la casa que la família de l'italià tenia a Magenta²³⁶. Clavé durant els seus viatges, a més de la còpia d'obres que ja hem vist en els artistes anteriors, va dedicar-se també a prendre apunts d'arquitectura, generalment arquitectura medieval²³⁷.

També l'any 1845, mentre esperava que es resolgués tot el procediment amb l'Academia de San Carlos, va anar a Genazzano amb el seu amic G. Brocca, on va aprofitar per prendre apunts del natural de carrers, places i interiors.

Segons Brook, les seves aquarel·les es conserven a Mèxic.

Claudi Lorenzale

També ell va copiar moltes obres durant els seus viatges per Itàlia. L'any 1841 va visitar el nord d'Itàlia en companyia de Milà i Espalter, aprofitant el seu viatge de retorn cap a Barcelona. Durant el trajecte va anar mantenint correspondència amb Manuel Vilar, i gràcies a les cartes sabem que van estar, entre d'altres llocs, a Florència i Venècia²³⁸. Bertran de Amat escriu: "El viaje de regreso lo hicieron en compañía de Espalter por la alta Italia y el Véneto, habiendo empleado en él seis meses, por haberse detenido en donde el arte les ofrecía asunto de estudio y particularmente en Rávena, Bolonia, Ferrara, Padua, Venecia, Verona y Milán"²³⁹.

²³³ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969.

²³⁴ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 36.

²³⁵ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969, p. 36.

²³⁶ S. MORENO, *El pintor Pelegrín Clavé*, 1966.

²³⁷ F. FONTBONA, *Del Neoclassicismo...*, 1983, p. 106.

²³⁸ S. MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, 1969.

²³⁹ F. BERTRÁN, *Del origen y doctrinas...*, 1891, p. 47.

6. CONCLUSIONS

Tot i que avui coneixem el segle XIX artístic català d'una manera molt menys fragmentària que abans, s'ha donat un tractament molt desigual en l'estudi de l'art català d'aquest segle. I mentre trobem gran nombre de monografies sobre alguns aspectes, artistes i moviments de finals de segle, altres períodes o artistes de la primera meitat, com els *nazarens catalans*, resten encara avui sense cap monografia que els doni a conèixer de manera completa. Com anunciava l'exposició "Un siglo olvidado", hi ha artistes que encara avui cal estudiar-los més exhaustivament, i és que com deia Subias, signifiquen l'art d'una època "a todas luces digno de ser estimado y comprendido, con todos sus altibajo de exquisitez, mediocridades y valores supremos"²⁴⁰. N. Rivero, l'any 1983, considerava que "en la tasca global de recuperació de la cultura catalana, el moviment romàntic [...] no ha estat encara satisfactòriament estudiat a casa nostra. De fet, els llibres publicats fins ara sobre el romanticisme artístic a Catalunya [...] no ultrapassen un respectable i discret nivell de generalitats divulgatives, sens dubte perquè el problema de fons rau en el fet que hom opera sobre mancances: la feina de base, la simple i tan necessària com urgent recopilació de dades està per fer"²⁴¹.

Les enciclopèdies d'història de l'art ens parlen d'aquests artistes de manera més o menys exhaustiva, però donat el caràcter d'aquestes publicacions ho fan sempre de manera limitada. Per la resta, les informacions més complertes les trobem en format d'articles especialitzats, o de tesis individuals que indaguen sobre la trajectòria d'alguns membres del grup, totes elles realitzades durant l'últim quart del segle XX, i que han quedat inèdites. A més, la data de publicació d'alguns textos ens obliga a realitzar una actualització de les dades. N. Rivero a la seva tesis ja ho observa i ens parlava de "la nul·la coincidència en el moment de centrar cronològicament, històricament o fins i tot geogràficament, l'obra i la persona de Pau Milà"²⁴².

Així doncs, és clar que encara hi ha reptes pendents i hi ha artistes que reclamen un estudi profund de la seva obra, com seria el cas, particularment, de Francesc Cerdà, de qui "*restano ancora poche e sparse notizie*"²⁴³, o Claudi Lorenzale. Així mateix ho reclamava A. Vigó per a Espalter: "Com a pintor, no ha tingut mai bona acollida per part dels historiadors que sempre l'han esmentat de passada tot i que es pot equiparar amb els Madrazo, Esquivel o Rosales, els seus contemporanis"²⁴⁴, o Carlos G. Navarro que ens diu que "la vida y la obra de Joaquín Espalter [...] constituyen, a pesar de la influencia de su figura en la pintura española del siglo XIX, una incógnita para los historiadores del arte español, ya que [...] su conocimiento hasta ahora se limita a la repetición de unas contadas referencias documentales seguras u a un escaso catálogo de pinturas y dibujos [...] que no permite sin embargo conocer al artista en su verdadera dimensión"²⁴⁵.

A més, cal dir que parlar del període romà d'aquests artistes és especialment complicat, ja que encara es troba envoltat de molts interrogants, i la historiografia existent repeteix els mateixos

²⁴⁰ J. SUBIAS, *Un siglo olvidado...*, 1951, p. 18.

²⁴¹ N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p.1.

²⁴² N. RIVERO, *Pau Milà...*, 1983, p. 3.

²⁴³ C. BROOK, *Gli allievi...*, 2012, p. 341.

²⁴⁴ A. VIGÓ, *Joaquim Espalter i Rull, en el centenari...*, 1980, p. 1 (no està numerat).

²⁴⁵ C. G. NAVARRO, *Joaquín Espalter...*, 2007, p. 145.

tòpics una i altra vegada. Afortunada la correspondència ha jugat un paper molt important en el coneixement d'aquest període, si més no en part, especialment gràcies a les cartes entre Manuel Vilar i José Vilar, entre Federico Madrazo i José Madrazo, entre Pelegrí Clavé i Claudi Lorenzale, entre Joaquim Espalter i Pau Milà, entre Pelegrí Clavé i Josep Arrau, etc. També els dibuixos conservats en diferents institucions públiques i privades, alguns del quals estan datats, ens permeten concretar les estances que aquests artistes van desenvolupar en diferents punts d'Itàlia. I és que aquest és un període vital per conèixer el moment de màxim esplendor dels *nazarens catalans*, ja que és durant els anys que passen a Roma que el grup es troba unit i sota el mateix ideari estètic.

Cal destacar la importància de l'article *Anales y boletín de los Museos de Arte de Barcelona* d'Alexandre Cirici, publicat l'any 1945. Aquest autor, per primera vegada, dóna cohesió raonada als nombrosos artistes catalans instal·lats a Roma entre els anys 30 i 40 del segle XIX sota la influència del moviment germànic, així com els textos *Del neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888* de Francesc Fontbona i *Pintura y escultura en España: 1800-1910* de Mireia Feirxa i Carlos Reyero, que intenten un major aprofundiment sobre el tema. També altres autors han estat importants per donar a conèixer una mica més aquests artistes, com Salvador Moreno en el cas de Manuel Vilar i Pelegrí Clavé, Manuel Benach o Núria Rivero amb Pau Milà, Carlos G. Navarro i Antoni Vigó en el cas d'Espalter, o Matilde González, que s'interessa per la influència dels *nazarens alemanys* sobre els catalans.

Per últim, també he considerat important destacar l'existència de textos que incorporen connotacions molt negatives respecte aquests grups d'artistes, probablement com a conseqüència de prejudicis prefixats, si bé és veritat que a mesura que ens acostem al present les postures van evolucionant cap a una posició més neutre o favorable. Alguns dels textos més durs amb els *nazarens catalans* són els d'Antonio Gaya, a *Ars Hispanae. Historia Universal del Arte Hispánico. Arte del siglo XIX* (1966), on hi trobem frase com: "Aprendizaje muy beneficioso, porque en él se ejercitaría el suburense (parla de Joaquim Espalter) en una riqueza de paleta que no le hubiera sido comunicada por el endeble santón de Roma"²⁴⁶; "Los más relevantes pintores catalanes de la época se dejaron pescar en las redes del nazarenismo"²⁴⁷; o "El profeta Overbeck se hacía el modesto ante los visitantes jóvenes [...]. Con lo que los catecúmenos se emocionaban abundantemente y juraban *in pectore* fidelidad al rebuscadísimo alemán, con gran contento de Milà"²⁴⁸. També María Elena Gómez-Moreno, a *Pintura y escultura españolas del siglo XIX (Vol. XXXV)* (1993), escriu: "Allí cayó en el grupo de Overbeck, convirtiéndose en fanático de la causa (fa referència a Pau Milà) y atrayendo a un grupo de jóvenes catalanes"²⁴⁹. O Ràfols a *Los pintores nazarenos. De Overbeck a Benito Mercadé* (1958), on diu: "Este importante grupo de jóvenes artistas catalanes cayó de lleno en la falacia nazarena"²⁵⁰; o quan ens parla de J. Espalter com a "inmunizado contra los adormecimientos nazarenos"²⁵¹.

²⁴⁶ J. A. GAYA, *Arte del siglo XIX*, 1966, p. 256.

²⁴⁷ J. A. GAYA, *Arte del siglo XIX*, 1966, p. p. 256.

²⁴⁸ J. A. GAYA, *Arte del siglo XIX*, 1966, p. Gaya, p. 256 i 261.

²⁴⁹ M. E. GÓMEZ, *Pintura y escultura...*, 1993, p. 292.

²⁵⁰ J. F. RÀFOLS, *Los pintores nazarenos*, 1958, p. 465.

²⁵¹ Ràfols, p.468

7. BIBLIOGRAFIA

OSSORIO y Bernard, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883

BERTRÁN de Amat, Felip. *Del origen y doctrinas de la escuela romàntica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las bellas artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milá y Fontanals y D. Claudio Lorenzale.* Barcelona: Academia Provincial de Bellas Artes, 1891. (Discurs llegit en sessió del 12 d'abril de 1891)

BAS i Gich, Joaquim. "Pau Milà i Fontanals i Claudi Lorenzale. El romanticisme pictòric català", *Mirador*, 81, 1930. p. 7

CIRICI Pellicer, Alexandre. "Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el museo de arte moderno", *Anales y boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol. III-2 (1945) p. 59-93

SUBIAS Galter, Juan. *Un siglo olvidado de Pintura Catalana (1750-1850)*. Barcelona: Amigos de los Museos, 1951 (Catàleg d'exposició)

GUDIOL, Josep Maria; ALCOLEA, Santiago; CIRLOT, Juan-Eduardo. *Historia de la pintura en Cataluña*. Madrid: Editorial Tecnos, 1956

RÀFOLS, J. F. "Los pintores nazarenos. De Overbeck a Benito Mercadé" *Cuadernos de arquitectura*, 34, 1958, p. 464-468

BENACH i Torrents, Manuel. *Pablo Milá y Fontanals: gran figura del romanticismo artístico catalán*. Vilafranca del Penedès: [s.n.], 1958

MARÈS i Deulovol, Frederic. *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Barcelona: Reial Acadèmia de Belles Arts, 1964

GAYA, Juan Antonio. *Arte del siglo XIX (Ars Hispanae. Historia Universal del Arte Hispánico)*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1966

MORENO, Salvador. *El pintor Pelegrín Clavé*. México : Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1966

MORENO, Salvador. *El escultor Manuel Vilar*. México : Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1969

VIGÓ i Marcé, Antoni. *Joaquim Espalter i Rull: Notas para un estudio de su vida y de su obra*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1972 (Tesina)

GARRUT, Josep Maria. "IV. Los Nazarenos en Cataluña", *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*. Madrid: Iberico Europea de Ediciones, S.A, 1975. p. 56-64 ISBN 84-256-0251-3

MAESTRE, Vicent. "El primer romanticisme artístic a Barcelona: El retorn a *El medieval*", *Daedalus*, 1, 1979, pp. 42-56

VIGÓ i Marcé, Antoni. *Joaquim Espalter i Rull (en el centenari de la seva mort)*. Sitges: Quaderns/10/Grup d'Estudis Sitgetans, 1980

RIVERO i Matas, Núria. *Pau Milà i Fontanals: Teoria i praxis*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983 (tesi inèdita) [Dir.: Mireia Freixa]

FONTBONA, Francesc. *Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888* (Història De l'art català. Volum VI). Barcelona: Edicions 62, 1983

RIVERO i Matas, Núria. "Les notes manuscrites de Pau Milà i Fontanals de l'Arxiu Benach de Vilafranca del Penedès", *D'Art*, 10, 1984, p. 51-60

SABATÉ Mill, Antoni. *Pau Milà i Fontanals*. Vilafranca del Penedès: Quaderns d'Aportació Cultural, 1984. p. 89

CIRICI Pellicer, Alexandre. "Cap. XI. Del pensamiento al corazón (Primera mitad del siglo XIX)" *El arte catalán*. Barcelona: Alianza Editorial/Enciclopèdia catalana, 1988. p. 335-345

D.D.A.A. "Catàleg raonat de les obres exposades" *Dibuixos de la col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992 p. 85-237

SUBIRACHS, Judit. *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1992

GÓMEZ-MORENO, María Elena. *Pintura y escultura españolas del siglo XIX (Vol. XXXV)* (Summa Artis). Madrid: Espasa-Calpe, S. A, 1993 p. 291-295

GONZÁLEZ López, Matilde. "Romanticisme historicista a Catalunya. Medievalisme, llegenda i identitat nacional", *Afers, fulls de recerca i pensament*, Vol. IX, 19, 1994 p. 709-719

RIERA i Mora, Anna. *La formació dels escultors catalans, l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*. Barcelona: Departament d'Història de l'Art, 1994 (tesi inèdita)

REYERO, Carlos i FREIXA, Mireia. *Pintura y escultura en España: 1800-1910*. Madrid: Càtedra, 1995

VÉLEZ, Pilar. "Del neoclassicisme a l'Exposició Universal", *El llibre d'or de l'art català*. Barcelona: Ediciones Primera Plana, S.A.,1997. p. 127-129

GONZÁLEZ López, Matilde. "La influència alemanya en el purisme català", *El Romanticisme a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura : Pòrtic, 1999

RIVERO i Matas, Núria. "Pau Milà i Fontanals i la seva influència", *El Romanticisme a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura : Pòrtic, 1999

DURÀ Ojea, Victoria. "La diàspora espanyola dels artistes romàntics catalans ", *El Romanticisme a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura : Pòrtic, 1999

SUREDA, Joan (dir.). *Del neoclasicismo al impresionismo*. Madrid: Ediciones Akal, 1999. ISBN 84-460-0854-8

TRENC, Eliseu. "La pintura del segle XIX", *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*. Barcelona: Edicions l'Isard, 2001

ALCOLEA, Santiago. *Catalunya-Europa. L'Art català dins Europa*. Barcelona: Pòrtic, 2003

NAVARRO, Carlos G. "Joaquín Espalter en Italia. A propósito de las aguadas y pinturas del Museo del Prado", *España y Alemania – Intercambio cultural en el siglo XIX*. Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007. p. 145-174

DURÀ Ojea, Victoria. "Els puristes catalans", *Artistes Catalans Pintors*. Barcelona: Nova Catalunya Edicions, 2008. p. 40-63

VÉLEZ, Pilar. "Pau Milà i Fontanals, capdavanter de l'estètica del Romanticisme conservador", *Serra d'Or*, 609, 2010 p. 34-39

GONZÁLEZ López, Matilde. "El retrato romántico purista: de los nazarenos alemanes a los nazarenos catalanes", *Butlletí de la Reial Acadèmia De Belles Arts de Sant Jordi*, XXV, 2011 p. 57-77

BROOK, Carolina. "Gli allievi catalani di Tommaso Minardi", *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*. Roma: Campisano Editore, 2012 p. 335-348

ALCALDE Andreu, Cristina. "La Itàlia del segle XIX retratada pels pintors catalans", *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, 2012 p. 65-84

- **Recursos web**

Accademia di San Luca(storia) [en línia] Disponible a:

<<http://www.accademiasanluca.eu/it/accademia/storia>> [Consulta: juliol de 2015].

Galleria Borghese [en línia] Disponible a:

<<http://www.galleriaborghese.it/borghese/it/default.htm>> [Consulta: juliol de 2015].

Galleria Corsini Borghese [en línia] Disponible a: <<http://galleriacorsini.beniculturali.it/>>

[Consulta: juliol de 2015].

Musei Capitolini [en línia] Disponible a: <<http://es.museicapitolini.org/>> [Consulta: juliol de 2015].

Musei Vaticani [en línia] Disponible a:

<http://www.museivaticani.va/4_ES/pages/MV_Home.html> [Consulta: juliol de 2015].

Villa Farnesina [en línia] Disponible a: <<http://www.villafarnesina.it/>> [Consulta: juliol de 2015].

- **Imatges**

Academia de Belles Arts de Sant Jordi [en línia] Disponible a: <<http://www.http://www.racba.org/>> [Consulta: juliol de 2015].

Encenalls de literatura i art [en línia] Disponible a:

<<http://blocs.xtec.cat/espaidelarosalita/2013/09/09/nazarenisme-1810-1830/>> [Consulta: juliol de 2015].

Web Gallery of Art [en línia] Disponible a: <<http://www.wga.hu/>> [Consulta: juliol de 2015].

Wikipedia. L'era cristiana [en línia] Disponible a:

<https://ca.wikipedia.org/wiki/L%27era_cristiana#/media/File:L%27Era_Cristiana.jpg> [Consulta: juliol de 2015].

DURÀ Ojea, Victoria. "Els puristes catalans", *Artistes Catalans Pintors*. Barcelona: Nova Catalunya Edicions, 2008. p. 40-63

COLL Mirabent, Isabel. "Un pintor sitgetà a Madrid: Joaquim Espalter", *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasartes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999. p. 155-162

GONZÁLEZ López, Matilde. "El retrato romántico purista: de los nazarenos alemanes a los nazarenos catalanes", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi XXV*, 2011. p. 57-77

Les imatges dels dibuixos que es conserven de Pau Milà a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, m'han estat facilitades per la conservadora del museu, Victoria Durá, a qui voldria agrair el seu ajut incondicional.

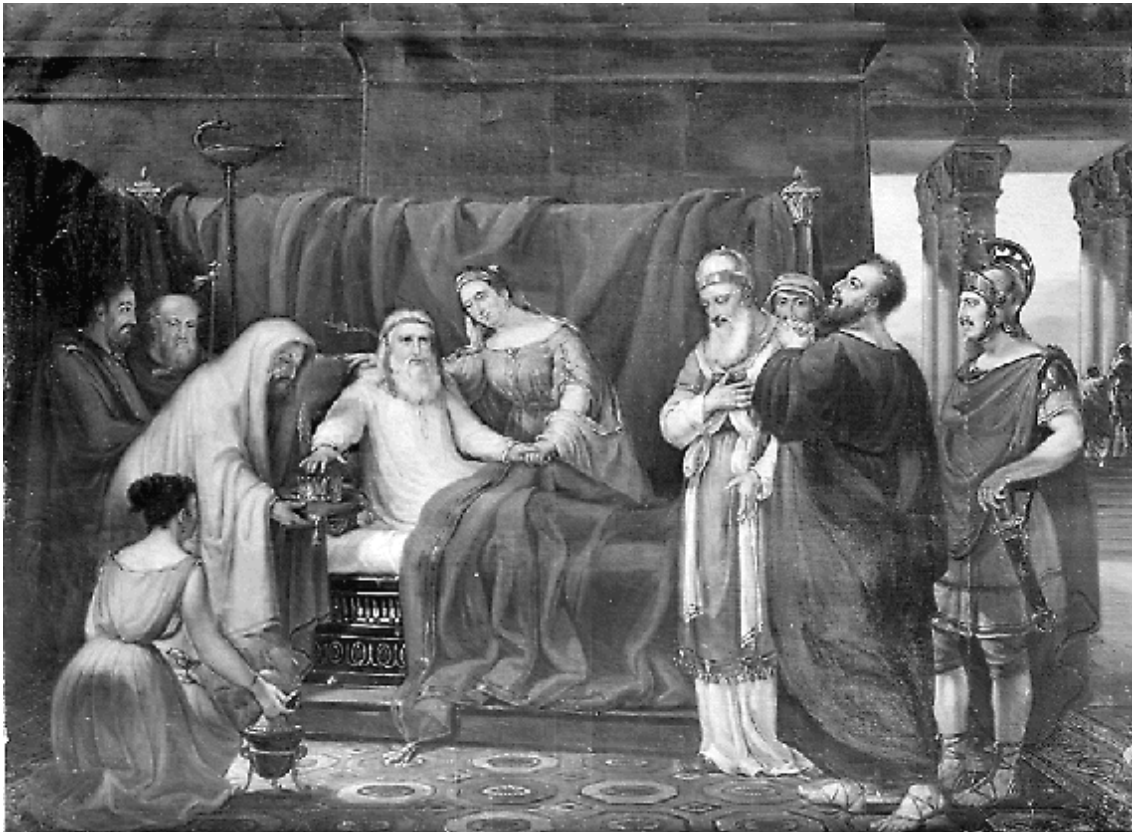
ANNEXA



[1] Francesc Cerdà. *El rapte de Ganímedes* (1834), oli sobre tela, RACBASJ



[2a] Pelegrí Clavé. *Salomó proclamat rei d'Israel a prec de Betsabé i per consell de Natan* (1833), oli sobre tela, RACBASJ



[2b] **Francesc Cerdà.** *Salomó proclamat rei d'Israel a prec de Betsabé i per consell de Natan* (1833), oli sobre tela, RACBASJ



[3] **Manuel Vilar.** *Leto i els camperols* (1837), guix, RACBASJ



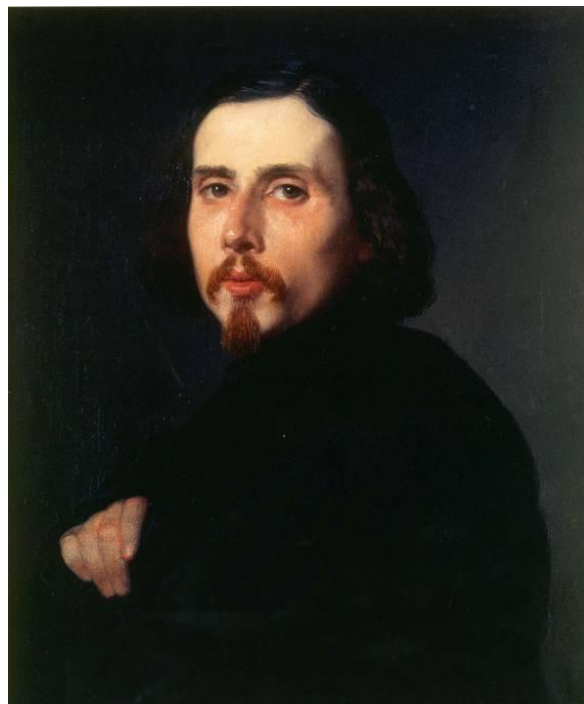
[4] Pau Milà. *Dos caps masculins* (c. 1840) Carbonet sobre paper [Inv. 2155D] RACBASJ



[5] Joaquin Espalter. *L'era cristiana* (1871), oli sobre tela, Museu de Girona



[6a] Federico de madrazo. *Retrat de Joaquim Espalter* (1841), llapis sobre paper, Museu Nacional del Prado



[6b] Federico de madrazo. *Retrat de Manuel Vilar* (1842), oli sobre tela, RACBASJ (llegada en testament de Manuel Vilar. 1868) L'obra porta dedicatòria: "A su amigo M. Vilar, F. de Madrazo. Roma, 1842"



[7] Manuel Vilar. *Zenó* (1835), guix, RACBASJ



[8] Manuel Vilar. *Jàson robant el velló d'or* (1836), guix, RACBASJ



[9, 10] Manuel Vilar. *Un niño y una niña que juegan con perritos* (c. 1840), guix ,RACBASJ



[11] Pelegrí Clavé. *Autoretrat* (1835?), oli sobre tela, MNAC



[12a] Pelegrí Clavé. Còpia de *l'Ecce-Homo* de Guercino (1835), oli sobre tela, RACBASJ



[12b] Pelegrí Clavé. Còpia del *Triomf de la Galatea* de Rafael (1819, 1839), oli sobre tela, RACBASJ



[13] Pelegrí Clavé. *Somni del profeta Elies* (1837), oli sobre tela, RACBASJ



[14] Pelegrí Clavé. *El bon samarità* (1838, amb canvi del paisatge l'any 1839), oli sobre tela, RACBASJ



[15] Pelegrí Clavé. *Jacob rep la túnica ensangonada del seu fill Josep* (1842), oli sobre tela, Museu de Girona



[16] Francesc Cerdà. *Còpia del Descendiment de Crist de Rafael* (1838), oli sobre tela, RACBASJ



[17] Claudi Lorenzale. *Jahel matant a Sísara* (1937), oli sobre tela, RACBASJ



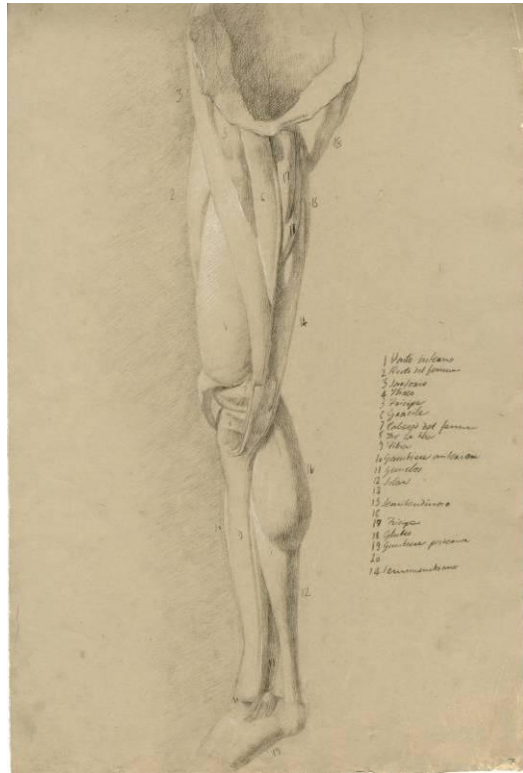
[18] Claudi Lorenzale. *Autoretrat amb caputxa dantesca* (1840), oli sobre tela, MNAC



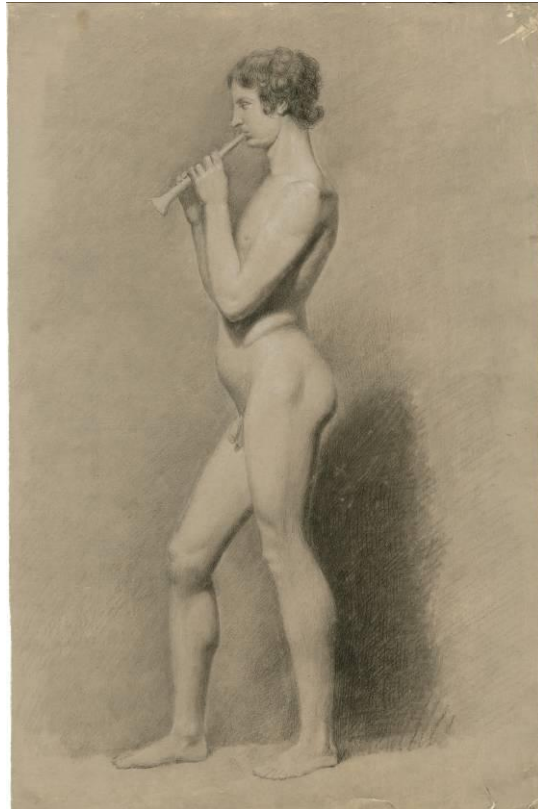
[19] Claudi Lorenzale. *Autoretrat (amb una quotidiana gorra)* (c. 1843), oli sobre tela, MNAC



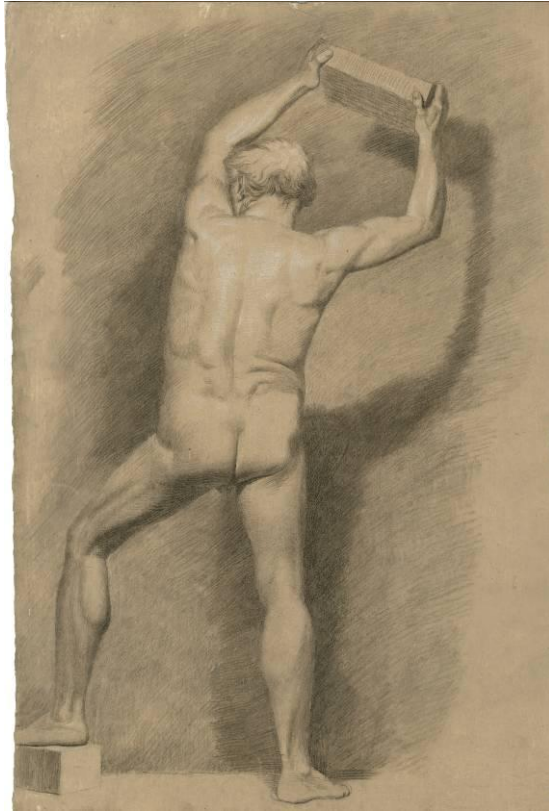
[20] Claudi Lorenzale. *Origen de l'escut del comtat de Barcelona* (1843-1844), oli sobre tela, RACBASJ



[21] Pau Milà. *Estudi d'anatomia* (c. 1840) Carbonet i clarió sobre paper [Inv. 2238D] RACBASJ



[22] Pau Milà. *Estudi del nu 1* (c. 1840) Carbonet i clarió sobre paper [Inv. 2256D] RACBASJ



[23] Pau Milà. *Estudi del nu 2* (c. 1840) Carbonet i clarió sobre paper [Inv. 2262D] RACBASJ



[24] Pau Milà. *Estudi del nu 3* (c. 1840) Carbonet i clarió sobre paper [Inv. 2260D] RACBASJ



[25] Pau Milà. *Estudi de plecs 1* (c. 1840) Carbonet i clarió sobre paper [Inv. 2204D] RACBASJ



[26] Pau Milà. *Estudi de plecs 2* (c. 1840) Carbonet i clarió sobre paper [Inv. 2189D] RACBASJ



[27] Pau Milà. Còpia de *dos figures de l'escena Enea Silvio Piccolomini coronat amb una corona de llorer per Frederic III de Pinturicchio*, de la Biblioteca Piccolomini de la catedral de Siena (c. 1840) Aquarel·la sobre paper [Inv. 1650D] RACBASJ



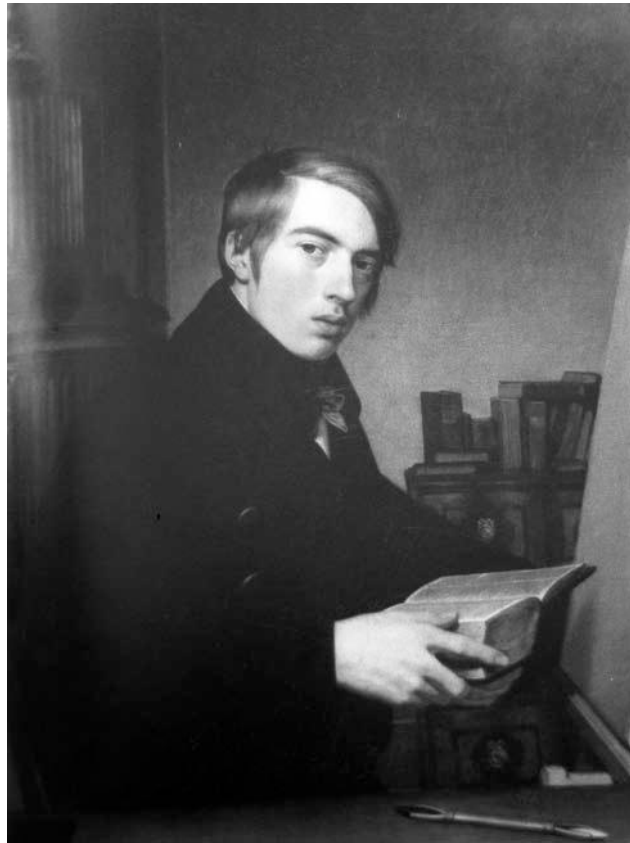
[28] Pau Milà. Còpia de *sant Cosme i sant Damià de la Crucifixió i sants* de Fra Angelico, del convent de Sant Marc de Florència (c. 1840) Aquarel·la sobre paper [Inv. 1583D] RACBASJ



[29] Pau Milà. Còpia de *Sant Martí renuncia a les armes* de Simone Martini, de la capella de Sant Martí de l'església inferior de Sant Francesc d'Assís (c. 1840) Aquarel·la sobre paper [Inv. 1509D] RACBASJ



[30] Pau Milà. Còpia de *la mort del cavaller de Celano* de Giotto, de l'església superior de Sant Francesc d'Assís (c. 1840) Aquarel·la sobre paper [Inv. 1570D] RACBASJ



[31] Johann Friedrich Overbeck. *Autoretrat amb Bíblia* (1808-1809), oli sobre tela, Museum für Kunst und Kulturgeschichte de Lübeck



[32] Tommaso Minardi. *Autoretrat* (1803), oli sobre tela, Galleria d'Arte Moderna de Florència



[33] Johann Friedrich Overbeck . *El triomf de la Religió en les Arts* (1831-1840), oli sobre tela, Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt



[34] Johann Friedrich Overbeck . *Itàlia i Germania* (1811-1828), oli sobre tela, Neue Pinakothek, Munic



[35] Pau Milà. *Escena de la Divina Comèdia* (c. 1840) Aquarel·la sobre paper [Inv. 7486D]
RACBASJ



[36] Pau Milà. *Figura femenina amb el vestit tradiciona* (c. 1840) Aquarel·la sobre paper [Inv. 1647D] RACBASJ



[38] Pau Milà. (c. 1840) Tinta negra sobre paper [Inv. 2293D] RACBASJ Inscripció: "S. Gimignano delle belle torre."



[39] Pau Milà. (1837) Tinta negra sobre paper [Inv. 1675D] RACBASJ Inscripció: "Galeria de Siena / 1837 octubre"



[40] Pau Milà. (c. 1840) Tinta negra sobre paper [Inv. 2301D], RACBASJ Inscripció: Inscripció: “Abadia de Orvieto 16 de agosto”



[41] Pau Milà. (1841) Llapis sobre paper [Inv. 2341D] RACBASJ Inscripció: “Venecia 4 agosto 1841.”