

Jacob rep la túnica ensangonada del seu fill Josep (1842), de Pelegrí Clavé (1811-1880), una peça clau del natzarenisme català

Jordi de Nadal
jordi@jordidenadal.com

RESUM

L'article dona notícia de l'oli de Pelegrí Clavé (Barcelona, 1811 – Barcelona, 1880) *Jacob rep la túnica ensangonada del seu fill Josep* (1842), presentat al mes de gener de 2011 com la nova adquisició del Museu d'Art de Girona. Després d'una breu nota biogràfica de l'artista, s'hi analitza l'obra, especialment pel que fa al seu tema i la seva relació amb el cicle de frescos a la casa Bartholdy de Roma. A partir d'aquesta anàlisi, s'hi defensa la posició singular de l'obra en el context del natzarenisme català. També s'ofereix una breu història del quadre i un recull dels diferents esbossos i estudis preparatoris.

Paraules clau:
natzarenisme; Pelegrí Clavé; Museu d'Art de Girona; adquisició

ABSTRACT

Jacob Receiving Joseph's Coat (1842) of Pelegrí Clavé (1811-1880), A Key Piece of Catalan Nazarism

This article deals with a work by Pelegrí Clavé (Barcelona 1811-Barcelona 1880), *Jacob receiving Joseph's Coat* (1842), presented by the Museu d'Art of Girona as a new acquisition in January 2011. It opens with a short biographical note on the painter, followed by a comment on the painting, with special emphasis on its subject matter and relationship to the frescoes at the Casa Bartholdy in Rome. Based on this analysis, the article argues that the painting occupies a singular position in Catalan Nazarism. The article concludes by offering a brief history of the work and a complete record of its different preparatory sketches.

Keywords:
Nazarism; Pelegrí Clavé; Museu d'Art de Girona; acquisition

El passat mes de gener de 2011, el Museu d'Art de Girona va presentar, amb motiu d'haver-la adquirit, l'obra que ara estudiem¹. Es tracta d'un oli de Pelegrí Clavé (Barcelona, 1811 – Barcelona, 1880) que havia romàs inèdit fins que va ingressar a la col·lecció. En aquest article, després de facilitar una breu notícia biogràfica de l'autor, farem una primera aproximació a l'obra, amb la intenció que sigui útil per a investigacions ulteriors. En aquest sentit, aprofitem aquest primer paràgraf per agrair a en Francesc Fontbona (membre de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi), a en Josep M. Trullén (director del Museu de Girona) i a en Francesc Quílez (cap de la Secció de Gravats i Dibuixos del Museu Nacional d'Art de Catalunya) l'ajuda que ens ha proporcionat per redactar aquestes línies. Dins d'aquesta llista, hi ocupa també un lloc destacat la Dra. Matilde González López, la qual ens ha obert, amb plena generositat, les portes tant de casa seva com de la seva tesi², malauradament encara inèdita.

Breu ressenya de Pelegrí Clavé (1811-1880)

Nascut a Barcelona, Clavé es va formar primer a l'Acadèmia de la Llotja, on va tenir com a mestres Mayol, Rigalt i els Planella, i com a companys d'estudis, Claudi Lorenzale, Josep Arrau Barba i Manuel Vilar. Juntament amb aquest últim, va aconseguir ser becat a Roma, on van arribar plegats el 1834. Durant els seus anys de formació romana, va assistir a l'Accademia de San Lucca i va assimilar totalment el natzarenisme imperant, en un procés que es feia palès en les obres enviades a Barcelona i en el qual, com veurem, la nostra obra ocupa un lloc clau. El 1839, esgotada

la beca, decideix, però, romandre a Roma i iniciar així la seva carrera artística personal³. Allà el seu reconeixement públic va anar creixent, fins al punt que, al mes de maig de 1845, va guanyar, altre cop amb Vilar, el concurs convocat per l'Ambaixada de Mèxic a Roma amb l'objectiu de proveir amb bons professors l'Acadèmia de San Carlos de la seva capital. Clavé s'hi va traslladar a principis de 1846 i hi va gaudir d'una distingida carrera, com a mestre i com a retratista de l'alta societat, de manera que se'l considera un dels pares de la pintura mexicana moderna⁴. Al mes de gener de 1868, però, tornava a Barcelona, on es va destacar per la defensa que va fer del patrimoni artístic aleshores amenaçat, juntament amb Pau Milà, Elias Rogent, Antoni Caba i el seu antic condeixeble Claudi Lorenzale. Clavé morí a la seva ciutat natal el 13 de setembre de 1880⁵.

L'obra i el seu tema

El nostre oli, datat l'any 1842, pertany, doncs, als anys de primera maduresa i primers èxits de Clavé a Roma. L'obra resulta significativa per diverses raons, la primera de les quals és el tema tractat. En concret, s'hi il·lustra un episodi de la vida de Josep narrada al Gènesi (caps. 37-50) i que passem a resumir. Segons aquest relat, Josep era el fill favorit de Jacob, el qual havia mostrat la seva predilecció regalant-li «una túnica de mànigues llargues»⁶. D'altra banda, Josep havia tingut alguns somnis que li anunciaven la preeminència futura que tindria sobre la seva família. Tot plegat va fer néixer l'enveja dels seus germans, i la malvolença va arribar a un grau tan extrem que, un dia de pastura, quan van veure que el seu germà, enviat pel pare, arribava per ajudar-los, van decidir assassinar-lo. La intervenció de Ru-

bèn, un dels germans, els va fer canviar el pla: en lloc de matar-lo, el van despullar de la seva túnica i el van abandonar en una cisterna buida amb la intenció de deixar-lo morir sol. Poc després, però, va arribar al mateix lloc una caravana de mercaders i, considerant la càrrega que suposava l'assassinat d'un membre de la pròpia família, finalment van decidir vendre'ls-hi com a esclau. Per tal de cobrir el crim als ulls del pare, van tacar la túnica de Josep amb la sang d'un dels seus bocs i la van enviar a Jacob.

L'efecte que va causar en el vell patriarca la visió d'aquella peça de roba del seu fill és el que representa el nostre oli. El passatge bíblic ho descriu així:

La va reconèixer i digué: «És la túnica del meu fill! Una bèstia fera l'ha devorat; Josep ha estat certament trossejat!». Jacob s'esquinçà el vestit, es posà un sac als lloms i plorà pel seu fill durant molts dies. Vingueren tots els seus fills i les seves filles per consolar-lo, però ell es negava a tot consol i digué: «No, és en dol que vull davallar cap al meu fill, al sheol». I el seu pare el plorà⁷.

Com és conegut, la història de Josep continuà amb la revenda que se'n va fer a un eunuc egipci. Anys més tard i després de diverses adversitats, Josep es va guanyar la posició de lloc-tinent del faraó, gràcies a la interpretació encertada dels seus somnis —les cèlebres visions de les set vaques i les set espigues grasses i magres. Amb el temps, també es va retrobar amb el seu pare i els seus germans, atès que aquests es van veure obligats a emigrar a Egipte per fugir de les males collites anunciades pels somnis del faraó. Encara que Josep no va deixar passar l'ocasió de posar a prova els seus germans, finalment el retrobament va portar a la reconciliació i, així, a l'acompliment dels seus primers somnis, ja que aleshores acollia la família des del seu càrrec preminent.

La vida de Josep no és pas un tema comú en l'obra dels natzarens, més donats a les representacions de temes típics del Nou Testament o bé a composicions amb una certa càrrega simbòlica. Malgrat tot, existeix una raó que explica la tria de Clavé. La decisió està vinculada estretament amb la història del natzarenisme, de la qual cal, per tant, donar-ne unes mínimes referències.

El grup natzarè alemany a Roma

Clavé, com ja hem indicat, va integrar-se plenament al natzarenisme a Roma. Hi va entrar en contacte a través del seu mestre Tommaso Mi-

nardi, que, com a figura capdavantera dels puristes italians, molt propers al natzarenisme, no va tardar a introduir-lo a qui capitanejava el moviment a la ciutat, l'alemany Friederich Overbeck⁸. Aquest, juntament amb un grup de companys de diverses acadèmies d'art alemanyes i austrí-aques, tan decebuts del món acadèmic com ell mateix, havia fundat el grup el 1809 a Viena, sota la denominació de *Lukasbrüder*, és a dir, com una germandat sota l'advocació de Sant Lluc. El seu objectiu era renovar i dignificar la pintura de temàtica cristiana que creien que era presonera del sistema repetitiu i fred de les acadèmies. Per tal de desprendre-se'n, van decidir-se a recuperar els models de perfecció oferts pels «primitius», en els quals buscaven la «idea de bellesa i la idea de veritat» que, al seu entendre, havia de perseguir l'art i que aquests mestres antics havien assolit gràcies a la seva perfecta identificació amb la religió, és a dir, el cristianisme, entès com l'ideal màxim de bellesa i veritat⁹. Entre aquests artistes primitius, ells tenien en compte les grans figures italianes (Giotto, Fra Angelico i, especialment, Rafael), a les quals, atès el seu origen, van sumar-hi Dürer. D'aquesta manera, buscaven també de reproduir la connexió italogermànica que tan bons fruits havia donat durant el Renaixement. Tot plegat els va empènyer a emigrar tots junts a la Ciutat Eterna l'any següent (1809).

Cal subratllar que, a través del seguiment dels models formals d'aquests antics mestres, el natzarens pretenien, en el fons, dotar la pintura d'un contingut moral i, com a conseqüència, elevar l'artista a una alta concepció que ells creien que s'esqueia a aquests antics mestres i que els distingia com aquell que, escollit entre molts, gaudia de la capacitat de captar i assolir els ideals abans esmentats —es rebelaven, per tant, vers la imposició mecànica de l'acadèmia. D'aquesta manera, es va donar la paradoxa que tantes dificultats planteja a l'hora d'aproximar-se al natzarenisme: si bé formalment retornava a models tradicionals, conceptualment, en canvi, obria la porta al subjectivisme en l'art, com a bon fill del romanticisme que era¹⁰.

No és estrany, doncs, que el grup dugués una vida aïllada durant els primers temps que va ser a Roma. Al principi, fins i tot els seus membres vivien comunitàriament al monestir de San Isidoro (recentment desafectat) i, segons sembla, presentaven un aspecte personal no gaire cuidat, i això va portar els locals a batejar-los amb el sobrenom de «natzarens», però l'arribada d'un nou membre, el prussià Peter Cornelius, ho va canviar tot. Gràcies a la seva determinació, el grup va rebre el primer encàrrec públic: la decoració de la vil·la del cònsol general de Prússia, Jakob Salomon Barthóldy. El tema escollit havia de tenir un cert impacte emocional, per aquest motiu, es van de-



Pelegrí Clavé (1811-1880), *Jacob rep la túnica ensangonada del seu fill Josep* (Gen 37, 33-34), oli sobre tela, 99 cm x 136 cm. Firmat: «P. Clavé F[ecit]. Roma / 1842», angle inferior esquerre.



Figura 1.
Frederich Wilhelm Schadow. *Jacob rep la túnica ensangonada del seu fill Josep* (Gen 37, 33-34). 1817. Fresc, 235 x 234 cm. Alte Nationalgalerie, Berlín.

cantar per la història bíblica de Josep a Egipte. L'obra va ser executada entre 1816 i 1817 i va tenir un resultat desigual, per raó dels diferents artistes que hi van intervenir (Overbeck, Cornelius, F. Wilhelm Schadow i Philipp Veit). Les intervencions d'Overbeck i Cornelius van destacar sobre la resta, i van quedar ben clares les diferències entre els seus estils: el més suau d'Overbeck, que buscava sobretot fer reviure l'art del primer Rafael, de Perugino i Pinturicchio, contrastat

amb el més vigorós de Cornelius, més deutor del Signorelli d'Orvieto¹¹. En qualsevol cas, els frescos de Casa Barthóldy van significar l'autèntica presentació en públic del grup, que va assolir un èxit memorable, fins al punt que les obres van ser gravades¹². És plausible, doncs, que, amb el temps, aquest cicle obtingués un caràcter referencial dins del moviment nazarè, de manera que és natural que, l'any 1842, Clavé n'escollís un dels episodis representats allà per a la seva obra. De fet, Clavé guardava un dels gravats a partir del cicle, el corresponent a la intervenció d'Overbeck, i, com veurem, aquesta va ser una obra important per al nostre oli.

Del fresc a Casa Barthóldy a l'obra final

El fresc que a Casa Barthóldy reprenia el tema de la túnica de Josep era, però, de mà de F. Wilhelm Schadow (figura 1). Ara, com la resta del cicle, es conserva a l'Alte Nationalgalerie de Berlín, on va ser traslladat entre 1886 i 1887¹³. La seva relació amb l'obra de Clavé és clara i, de fet, temps abans del nostre oli, Clavé ja n'havia elaborat una versió lliure en un dibuix firmat i datat a Roma el 1836 (figura 2), el qual Matilde González López ja va relacionar amb el fresc de Schadow¹⁴. Aquest apunt ràpid és indicatiu de l'interès de Clavé en el cicle i l'episodi en concret. Però, per entendre el resultat final de la nostra obra, cal tenir present sobretot el fresc d'Overbeck —el gravat del qual Clavé conservà significativament fins als seus anys de Mèxic i que nosaltres reproduïm tal com es guarda a l'arxiu de l'artista a l'Academia de San Carlos d'aquell país (figura 3), així com dos dibuixos preparatoris generals executats amb llapis (n'existeix encara un tercer esbós al pastel, que igualment analitzarem més avall).

En efecte, Clavé va prendre molts elements de l'estil de Schadow: totes dues obres ens presenten, en una composició horitzontal (encara que inversa), Jacob assegut, amb Benjamí vora seu, rebent la notícia dels dos emissaris dels germans traïdors que s'estan drets davant seu mostrant la túnica. Pel que fa a les dones, hi trobem repetides la figura que surt desesperada de casa, així com la que expressa el seu dolor estenent els braços. Però, a partir d'aquest punt, veiem com Clavé busca superar algunes de les deficiències del model tot seguint les lliçons d'Overbeck. Així, si Schadow no es mostra gaire hàbil a l'hora de construir grups coherents, Clavé, en un dels dibuixos preparatoris (figura 4) (que es pot considerar com el primer, ja que és el que hi està més allunyat de l'obra final), elabora un veritable exercici en aquest aspecte, basat en part en allò que observà en el fresc d'Overbeck: el grup cen-

tral dels servents i les dones té la mateixa estructura que el grup dels germans de Josep i el mercader de l'obra d'Overbeck i, igualment, s'hi repeteixen petits grups en segon terme que comenten i amplifiquen el sentit de l'obra principal. De fet, la proximitat és tan propera que fins i tot sembla que Clavé hagi adoptat, per a les figures d'aquest primer intent, el cànon una mica rabassut que veiem a les primeres obres del mestre.

El segon esbós (figura 5) i l'obra final ens mostren com el seguiment ulterior de Clavé respecte d'Overbeck ja no és només formal, sinó cada cop més conceptual. Tot adoptant un coneixement més profund de l'art del mestre i de la seva evolució, Clavé s'orienta amb el segon esbós cap a la simplificació de la composició i la concentració en alguns punts forts tractats amb més destresa. Desapareixen els grups superflus i el nombre de personatges es redueix, si bé encara persisteix algun punt de diacronia entre ells: mentre que alguns acaben de descobrir els fets, d'altres ja estan en el plor que segueix la primera impressió.

L'evolució culmina amb l'obra acabada. Ara tots els personatges ja estan plenament sincronitzats i reaccionen al mateix temps. Si tornem a la comparació amb l'obra de Schadow, veurem els bons resultats que ha donat aquest procés d'*oberckianament* de l'estil de Clavé: la nostra obra presenta una composició més ordenada i coordinada, gràcies a la qual es distingeix netament el grup dels dos germans amb la túnica ensangonada i el grup de Jacob i, al seu voltant, les dones i el petit Benjamí, però la lliçó del mestre alemany no es limita a la composició: també els gestos dels personatges són més calmats en Clavé, malgrat el dramatisme de l'escena. Igualment, el dibuix de Clavé és més correcte en el respecte que mostra pels cànons, particularment rafaelescs, i en les coloracions més matisades.

L'obra i la relació de Clavé amb el natzarenisme

Aquest gust per la claredat, pels models menys violents i per una composició més àmplia i harmoniosa, en situar Clavé més proper a Overbeck, també l'acosten al nucli del moviment natzarè. En efecte, tal com hem vist en els diferents estadis d'execució de l'obra, Clavé ha anat restringint els elements narratius per tal d'afavorir la concentració en els elements morals: el nostre quadre és el retrat d'un sentiment ben palès, el de la desesperació de Jacob reproduïda per l'artista, però tractat amb la contenció i la bellesa formal suficients per fer una representació dels ideals que els natzarens i, molt especialment, Overbeck atribuïen als antics mestres —una lliçó moral en imatges, al capdavall.



Figura 2.
Pelegrí Clavé. *Jacob amb la túnica de Josep*. Dibuix al llapis, firmat: «Clavé, Roma, 1836». Prop. part. Barcelona (Moreno 1966, p. 72, n. 77).



Figura 3.
Gravat a partir de Friedrich Overbeck, *Josep venut pels seus germans*. Litografia, 89,3 x 61,5. Academia de Bellas Artes de San Carlos, Mèxic, inv. núm. 640305 (González 1992 p. 717, n. 217).



Figura 4.
Pelegrí Clavé. *Jacob s'arrencant els vestits en veure la túnica de Josep*. Dibuix al llapis. Loc. desconeguda (González 1992, p. 701, n. 74).



Figura 5.
Pelegrí Clavé, *Jacob s'arrenca els vestits en veure la túnica de Josep*. Dibuix al llapis, 29 x 43,5, firmat: «P. Clavé, Roma, MDCCCXXXIX [sic]». Academia de Bellas Artes de San Carlos, Mèxic, inv. núm. 08-711-970 (González 1992, p. 701, n. 73).



Figura 6.
Pelegrí Clavé, *Esbós per a Jacob s'arrenca els vestits en veure la túnica de Josep*. Pastel, mides desconegudes. Clixé. Institut Amatller d'Art Hispànic, n. "Amatller z-8875 - Salvador Moreno".

D'aquesta manera, podem considerar que la nostra obra és, en primer lloc, un exemple clar de l'admiració de Clavé respecte d'Overbeck. Com ja hem vist, va ser un sentiment de respecte que va néixer des dels primers temps a través de Minardi i, de fet, la reverència de Clavé es va mantenir durant tota la seva vida. Així, en una carta molt posterior escrita a Josep Arrau l'any 1868, Clavé reconeixia Overbeck com una de les seves influències més determinants, encara aleshores:

Los dos pintores que más me impresionan son uno alemán y el otro francés: Overbeck y Delaroche, uno en los conceptos místicos y el otro en los dramáticos, como también Velázquez en los retratos¹⁵.

En segon lloc, però, també hem de considerar que el fet Clavé reprengués un dels episodis emblemàtics del natzarenisme i que, tal com hem vist, reeixís a superar el model de Shadow mitjançant un seguiment cada cop més profund d'Overbeck, i la seva idea de retorn als primitius, amb un fons moral, ens porten a pensar que Clavé va aprofitar l'ocasió per refermar la seva adhesió al natzarenisme, tot executant una obra que el podia fer mereixedor d'una posició fins i tot destacada dins del moviment. Precisament aquesta fidelitat a la idea nuclear del natzarenisme és allò que se subratlla en una carta de Manuel Vilar (company, com hem dit, de Clavé a Roma i Mèxic) a Claudio Lorenzale, la qual, a més a més, ens explica l'èxit de l'obra — i apunta també a l'existència d'una rèplica:

Clavé con su «Jacob» se ha hecho mucho honor, y en efecto es un cuadro admirable por reunir todas las partes que constituye[n] un buen cuadro, y todos lo que lo ven dicen que es una obra Rafaelesca; lo está repitiendo y espero que le saldrá con más frescura¹⁶.

En aquest sentit, la nostra obra i l'evolució de la seva execució, tal com l'hem seguit a través dels dos esbossos, constitueixen uns indicis a favor de la tesi de Matilde González, la qual defensa que l'assimilació pels artistes catalans a Roma del natzarenisme d'arrel alemanya que s'hi trobaren no només té un caràcter formal, sinó també (i sobretot) un caràcter més profund, conceptual i moral. Aquest és un dels aspectes que, juntament amb la seva qualitat intrínseca, atorguen a la nostra obra una posició de rellevància per comprendre el natzarenisme català: gràcies a ella podem demostrar que, almenys en el cas de Clavé, es va donar una recepció plena de la significació del moviment, més enllà dels aspectes merament formals. La nostra obra, per tant, és una represa per part de Clavé del moviment nazarè en tota la seva amplitud, a partir d'una referència directa al que se'n pot considerar el cicle fundacional. Es tracta, en definitiva, d'un exercici brillant de replantejament dels fonaments, d'altra banda molt propi dels artistes de talent en les seves primeres obres d'importància.

Continuant en la mateixa línia, hem d'assenyalar que aquest refermament de Clavé en el natzarenisme es va produir en un context més ampli de defensa del moviment. En efecte, cap a principis de la dècada de 1840, van començar a sorgir les primeres crítiques, que assenyalaven com un defecte la servitud excessiva a Rafael i als models clàssics, i això portava a rebutjar la versemblança històrica de les obres resultants. Com a resposta a aquests atacs, Overbeck, Mi-

nardi i Pietro Tenerani, les tres figures capdavanteres del natzarenisme i del purisme (sovint identificat amb l'anterior), tots tres ben coneguts de Clavé, van publicar el que és considerat el manifest del moviment, *Del Purismo nelle Arti*, l'any 1843 o bé 1842, precisament la data que ostenta la nostra obra¹⁷.

Uns altres estudis preparatoris

Per tal de tancar l'anàlisi directa de l'obra, voldríem donar a conèixer la resta d'estudis preparatoris de què hem tingut notícia. S'ha de subratllar que aquests esbossos són d'esperar, atesa la formació de Clavé i la pràctica del moment. D'altra banda, n'hi ha alguns que ja s'esmenten en una altra carta de Vilar (dirigida al seu germà i datada el 1841) que, a més a més, ens informa que la gènesi de la nostra obra va ser un encàrrec:

Clavé es otro talento extraordinario, después de la copia que hizo de *La caza de Diana* de Dominichino y otras, ha hecho dos cartones, y sus bocetos, de dos cuadros de comisión, el uno representa a Jacob cuando recibe la túnica de su hijo José, y el otro una Purísima Concepción, no pueden ser más bellos de composición y expresión¹⁸.

Per localitzar aquests estudis, ha estat indispensable consultar diverses fonts, entre les quals destaca la tesi de la Dra. González, on vam trobar reproduïts dos dels esbossos generals que hem analitzat, als quals s'hi suma un tercer, al pastel, que hem localitzat només per fotografia en blanc i negre a l'arxiu de l'Institut Amatller (figura 6). Malgrat tot, no estem segurs si es tracta d'un estudi preparatori o bé d'un esbós de record amb alguna correcció. D'una banda, conserva encara el detall de la tanca, present en el segon esbós a llapis (figura 5) i, en canvi, eliminat en l'obra final. Però, d'altra banda, introdueix una amplitud més gran a la composició: hi ha més espai entre el grup de les dones i dels pastors i, també, entre la línia de caps dels personatges i el límit superior de l'escena, de manera que l'arbre darrere la cabana rep un desenvolupament més gran, la teulada que l'amaga cau amb un angle menys agut.

Pel que fa als estudis de detall, existeix en primer lloc un full d'estudi amb el cap de Jacob, el del pastor més gran i el seu peu (figura 7). Aquests estudis s'han de situar entre els dos esbossos generals, atès que l'estudi del peu és una correcció del primer esbós que més endavant s'incorpora en el segon. Pel que fa als caps, són concrecions amb model natural d'allò que



Figura 7.
Pelegrí Clavé. *Estudis de peu i caps per al Jacob*. Dibuix al llapis, 43,5 x 29. Academia de Bellas Artes de San Carlos. Mèxic, núm. inv. 08-711-964 (González 1992, p. 701, n. 70).

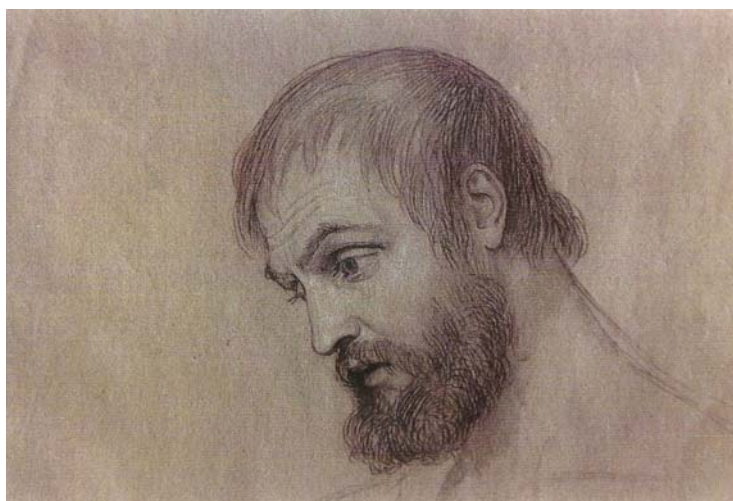


Figura 8.
Pelegrí Clavé. *Estudis de cap per al Jacob*. Dibuix al llapis, 29,4 x 43,6. Academia de Bellas Artes de San Carlos, Mèxic, inv. núm. 08-711-983 (González 1992, p. 717, n. 218).



Figura 9.
Pelegrí Clavé. *Estudi de figura*. Carbonet sobre paper, 28 x 37 cm. Museu d'Art de Girona.



Figura 10.
Pelegrí Clavé. *Estudi de jove vestit*. Dibuix al llapis i guix, 29 x 43,5, Academia de Bellas Artes de San Carlos, Mèxic, inv. núm. 08-711-985 (González 1992, p. 701, n. 72).



Figura 11.
Pelegrí Clavé. *Estudi de jove nu*. Dibuix al llapis i guix, 29 x 43,5, Academia de Bellas Artes de San Carlos, Mèxic, inv. núm. 08-711-964 (González 1992, p. 701, n. 71).

s'havia dibuixat prèviament. El fet que la testa de Jacob conservi la posició del primer esbós i no la del segon (la qual seria la definitiva) és un argument més per col·locar tot el full entre els dos esbossos generals.

De la figura del pastor de més edat, disposem d'un segon estudi del cap (figura 8), gràcies al qual podem admirar les qualitats de Clavé com a dibuixant, així com la capacitat, prou remarcable, que tenia de traduir amb fidelitat a la pintura allò que havia registrat prèviament amb el dibuix. Atès que la posició del cap és la mateixa que la de l'obra final, creiem que l'hem de situar després del segon esbós. Respecte a Jacob, disposem d'un altre estudi, localitzat en una subhasta recent (figura 9) i adquirit també pel Museu d'Art de Girona (gràcies al suport dels seus amics). És un dibuix que té el valor de revelar, un cop més, el domini tècnic de Clavé, així com la seva insistència a trobar la solució satisfactòria per a tots els elements. El situaríem igualment després del segon esbós, ja que la

caiguda del vestit i el peu finalment mostrat són els mateixos que els de l'obra final.

El pastor més jove és objecte de dos esbossos (figures 10 i 11) que resulten ben il·lustratius de la formació i del mètode de treball de Clavé, ja que, amb ells, Clavé segueix l'ordre acadèmic: un primer estudi de nu (no sabríem dir si del natural), el qual s'aprofita per aprofundir en l'anatomia i les diferents possibilitats de col·locació dels braços i, un cop decidida l'opció final, un segon dibuix per a l'estudi del vestit. També en aquest cas ens hem de situar després del segon esbós general, perquè la disposició adoptada correspon a la de l'obra final.

Història de l'obra

Finalment, voldríem cridar l'atenció sobre la història del quadre mateix, perquè és un altre element que ens parla a favor de la seva significació. En efecte, la primera destinació de

l'obra va ser Frankfurt, fet que coneixem per una nota manuscrita posterior del propi Clavé¹⁹. Frankfurt era una ciutat rellevant per als natzarens. Des de 1830, hi comptaven amb Phillip Veit (un dels participants en els frescos de Casa Barthóldy, com hem vist) com a director de la important Städel Stiftung fundada el 1816 (gràcies al testament d'un banquer i col·leccionista enriquit, Johann Friederich Städel), amb unes intencions pedagògiques i renovadores que els natzarens van saber captar per als seus interessos²⁰. En efecte, des del seu nou càrrec, Veit va impulsar una política de suport al natzarenisme i als seus ideals, de manera que portà la institució cap a les adquisicions dels antics mestres i als encàrrecs als nous, entre els quals trobem el mateix Overbeck, fins al punt de convertir la ciutat del Main en «una capital del natzarisme i fins de la pintura alemanya del Romanticisme tardà»²¹.

En aquest sentit, per a Clavé deuria ser un pas important el fet que la seva obra, que, no feia pas tants anys enrere, havia d'enviar a Barcelona com a prova dels progressos com a alumne, ara trobava sortida cap a una de les meques dels natzarens. El més probable és, doncs, que la qualitat de la nostra obra fos valorada, ben aviat, pels cercles més entesos del moment, tal com, per part seva, assenyala el fragment de la carta de Vilar que hem transcrit. Tot fa pensar que des d'aleshores la nostra tela ja no va abandonar Alemanya, atès que el redescobriment s'ha produït a Stuttgart, on havia arribat provinent d'una propietat localitzada al mateix país.

Conclusió

En resum, ens trobem davant d'una obra que, per la seva qualitat, pel seu valor historicoartístic i per la seva pròpia història, està destinada a comptar entre les obres importants de la història del natzarenisme català i, probablement, de tota la nostra pintura del segle XIX. D'altra banda, també pot ajudar a presentar Clavé com un precursor d'altres figures com ara Fortuny, no pas per la coincidència en l'estil de les seves obres, sinó pel paral·lelisme de les seves carreres: tots dos van trobar l'èxit fora del país, gràcies a l'estil adquirit precisament a la mateixa Roma, on tots dos havien arribat com a estudiants becats.

Però no podem acabar aquestes línies sense assenyalar que resten encara molts aspectes per estudiar, tant de la nostra obra (personalment, em queda la recança de no haver identificat els models, probablement rafaelescs, emprats per a les figures, ni tampoc les fonts del vestuari que porten, per exemple), com, en general, del natzarenisme català i la seva rellevància en el curs de la història de l'art i la cultura del nostre país. En aquest aspecte, una lectura atenta dels treballs de la Dra. González López pot donar les claus per a un desenvolupament futur, el qual intuïm que és ric en noves descobertes i plantejaments. En el fons, el natzarenisme pot arribar a considerar-se el primer moment en què l'art català es torna a connectar, d'una manera clara, decidida, intel·ligent i mínimament institucionalitzada, amb els corrents europeus més potents —tal com queda palès amb l'oli que hem estat comentant.

1. El present article és una ampliació de les primeres notícies sobre l'obra que vaig donar a les publicacions següents: Jordi DE NADAL ALIER, *Jacop rep la túnica ensangonada del seu fill Josep*, Girona, 2010, i a Jordi DE NADAL ALIER, «La darrera adquisició del Museu d'Art de Girona: *Jacob rep la túnica ensangonada del seu fill Josep*. Obra de Pelegrí Clavé», a *Butlletí. Museu d'Art de Girona*, 77 (2011), p. 3-5.
2. Matilde GONZÁLEZ LÓPEZ, *La influencia de la estética alemana en el Romanticismo español: el Purismo catalán*, 3 vols., tesi doctoral presentada a la Universidad Complutense de Madrid, 1992 (inèdita).
3. Salvador MORENO, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, 1966, pàssim.
4. Així, Francisco Díez de Bonilla a Arturo CAMACHO, *Pelegrín Clavé*, Zapopan, 1998, p. 45.
5. MORENO, 1966, p. 43.
6. Gènesi 37, 31.
7. Gènesi 37, 32-35, *Bíblia*. Barcelona, Institut Cambó. Fundació Bíblica Catalana, 1968.
8. MORENO, 1966, p. 34, i GONZÁLEZ, 1992, p. 226.
9. GONZÁLEZ, 1992, p. 222.
10. En aquest sentit, GONZÁLEZ, 1992, pàssim.
11. Hans-Joachim ZIEMKE, «Die Anfänge in Wien und Rom», a AADD, *Die Nazarener* (catàleg de l'exposició), Frankfurt am Main, Städel (Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut), 1977, p. 42.
12. Fritz NOVOTNY, *Painting and sculpture in Europe 1780 to 1880*, Harmondsworth, 1960, p. 65, i Keith ANDREWS, *I Nazareni*, Milà, 1967 (traducció italiana de *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford, 1964), p. 14 i 15.
13. ZIEMKE, 1977, p. 41.
14. GONZÁLEZ, 1992, p. 308.
15. Carta de Pelegrí Clavé a Josep Arrau, 1868, citada a MORENO, 1966, p. 53.
16. Carta de Manuel Villar a Claudio Lorenzale, escrita a Roma l'1 de novembre de 1842, Arxiu Rogent, Collbató, reproduïda a MORENO, 1969, p. 120.
17. GONZÁLEZ, 1992, p. 396 i nota 25.
18. Carta de Manuel Vilar al seu germà José Vilar, escrita a Roma el 16 de maig de 1841, Arxiu M. Vilar Casademunt, Barcelona, reproduïda a Salvador MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, México, 1969, p. 117.
19. Transcrita a MORENO, 1966, p. 59.
20. Klaus GALLWITZ, «Das Städel und die Nazarener», a AADD, *Die Nazarener* (cat. exp.), Frankfurt am Main, Städel (Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut), 1977, p. 13.
21. GALLWITZ, 1977, p. 14 i 15.