

ENTORN DE PAU MILÀ I FONTANALS

NÚRIA RIVERO i MATAS
BARCELONA

En commemorar aquest any l'aniversari de l'aparició a la revista barcelonina "El Vapor" de l'*Oda a la Pàtria* de Bonaventura Carles Aribau, molts són els estudiosos i especialistes que a les pàgines de revistes, diaris i altres mitjans de comunicació han considerat en un intent clarificador —i per què no? sacralitzador, que d'això tracta tota evocació— aquest fenomen cultural que va desenvolupar-se a la Catalunya del darrer segle, i influí amb la seva força a València i a Mallorca, anomenat "restauració", "despertament" i més modernament i comunament "Renaixença". Segons sembla, doncs, la Renaixença catalana és avui un tema d'actualitat. Però, no solament com a festejament d'un episodi històric que va suposar el desvetllament de noves inquietuds, sinó també perquè l'actual circumstància cultural sembla que afavoreixi la revisió de períodes passats a fi de trobar respostes adients i també nous ídols prometeics que salvin l'apaivagat foc de la nostra cultura contemporània. No entra, però, en el propòsit d'aquest article jutjar els mecanismes sociològics que mouen a una societat a mirar-se en l'espill de la seva tradició —acció, d'altra banda, molt propera a aquella que realitzaren els nostres avantpassats i que caracteritza d'una manera força il·lustradora l'activitat artística fins ben avançat el segle XIX. D'altra banda, tampoc es tracta d'insistir en els orígens de la Renaixença, demarcar els seus límits cronològics, ni molt menys puntualitzar o

redefinir el seu significat. Autors de la vàlua de Comas, Molas o Puig d'Oliver, entre d'altres, han analitzat i examinat exhaustivament aquest fenomen que malgrat això encara presenta problemes i qüestions per resoldre.

Gràcies a tots aquests estudis, la Renaixença ja no se'ns manifesta solament com un moviment restaurador de la llengua i la literatura catalanes, sinó també com un moviment amb una àmplia repercussió en tots els camps de la nostra cultura, i fins i tot vinculat a un moviment polític paral·lel. Així, tal i com ho defineix Molas "el moviment renaixentista va constituir un intent de recuperar —i definir— una consciència diferencial catalana, (...) una voluntat de recerca de la identitat del país".¹ A aquest ideari responen, doncs, una sèrie de treballs com les *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura catalanas* de Fèlix Torres i Amat o *Los condes de Barcelona vindicados* de Pròsper de Bofarull, ambdós publicats l'any 1836, així com les obres de Manuel Milà i Fontanals o Joaquim Rubió i Ors, entre d'altres, i també la creació de noves institucions destinades a defensar a un nivell més oficial totes aquestes idees, entre les quals cal remarcar sobretot la dels Jocs Florals, restaurada l'any 1859.

Ara bé, malgrat emprar-se el terme Renaixença en el seu sentit més ampli —i tot i tenint en compte que els interessos ja en aquella època anaven fonamentalment dirigits vers dues disciplines molt concretes: la història i la llengua—, pocs són els estudis dedicats a les aportacions, tant pràctiques com teòriques, que des del camp de les Belles Arts, i més concretament de les Arts Plàstiques, s'hi varen realitzar. La raó d'aquesta mancança rau, sens dubte, en el desconeixement que encara avui tenim de l'activitat artística desenvolupada a Catalunya en aquest període. La bibliografia que se n'ocupa és escassa i, deixant de banda algunes monografies que per massa específiques impedeixen d'evaluar-les en tota la seva validesa, és, en general, de caire divulgatiu. L'aproximació real a l'art de l'època resulta encara més difícil davant la manca d'atractiu i el poc interès que en la seva majoria palesen els testimonis materials, obres a fi de comptes fruit d'un ensenyament acadèmic caduc, que lluny d'estimular la seva contemplació inciten a una ràpida revisió i a la seva definitiva catalogació. Molt possiblement, un estudi més aprofundit no modificarà la valoració artística del període, però potser demos-



*Pau Milà i Fontanals.
Bust que figura en el Saló de Sessions
de l'Ajuntament de Vilafranca del Penedès
(Escultura de Clarasó).*

traria un vessant fins ara poc conegut: l'important esforç que molts d'aquests artistes varen realitzar per sistematitzar teòricament el conreu d'un art típicament català, arrelat a les nostres tradicions, adequat a les nostres peculiaritats nacionals i exponent màxim de les nostres aspiracions. I és en aquesta perspectiva dins la qual cal emmarcar la personalitat i la tasca duta a terme per Pau Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès, 1810-Barcelona, 1883).

El coneixement que avui tenim de les activitats d'aquest personatge és, també, pobre, confús i, molts cops, equivocat. Fruit, en definitiva, de la repetició literal de notes biogràfiques publicades per personatges contemporanis en ell, com és el cas de l'autor de la seva memòria necrològica Fèlix Bertran d'Amat,² que escrita més amb un afany d'elogiar que no pas amb un sentit crític, en l'accepció judicativa del terme, ha donat lloc a una sèrie de perilloses ambigüitats, siguin disminutives, comparatives o superlatives, que en res no han ajudat a copsar-ne la seva veritable dimensió. Fora dels ambients artístics, la figura de Pau Milà és la d'un autèntic desconegut. Hi ha qui l'associa o confon amb el seu germà Manuel. I n'hi ha d'altres que davant la manca de notícies entorn les seves activitats, li atribueixen una influència decisiva en la definitiva conformació de la ideologia del seu germà menor.

Certament les aportacions d'ambdós germans en un mateix camp, el de l'estètica, els seus interessos i allò que és més important les conclusions a les quals arribaren en els seus treballs demostren una influència mútua i una estreta connexió ideològica, i són, en termes generals, deduccions paral·leles. Ara bé, mentre Manuel Milà se'ns apareix com el model d'erudit dedicat exclusivament a una disciplina: la literària, Pau personifica encara l'afany de coneixement de l'humanista, el seu desig d'un enteniment global de les causes i els fenòmens d'aquest món, la versatilitat de l'enginy. Així, una de les primeres característiques definidores d'aquest últim seria sens dubte el de la seva personalitat polifacètica. És a dir, no només va pintar, escriure sobre art i va ésser professor de Teoria i Història de les Belles Arts a l'Acadèmia de Barcelona, sinó que també com a hereu d'una família de propietaris rurals de Vilafranca va intentar millorar les condicions de les granges agrícoles i la seva producció. En aquest sentit, l'any 1865 publicà un full volant i formessin un camp experimental agrícola, iniciativa que fou posterior-

ment recollida per una revista quinzenal vilafranquina, "El Labriego", el primer número de la qual va aparèixer el 16 de gener del 1876. Va ésser, segons sembla, un notable col·leccionista d'obres d'art, com ho demostra, per exemple, la donació d'un retaule gòtic al Museu d'Antiguitats de la Capella de Santa Àgata, d'un altre retaule, encara que de dimensions més petites, al Museu de Vilafranca, així com la cessió d'obres de la seva col·lecció particular a diverses exposicions celebrades per l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona. I, en definitiva, va estar interessat per tots els problemes que afectaven a la seva societat i per tant, implícitament o explícitament, darrera de tota iniciativa cultural del moment: soci fundador de l'associació de l'"Ateneo Catalán" i un any més tard, el 1861, president; membre de la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics de Barcelona, de la qual també en fou president l'any 1877; i ja d'una manera més soterrada les seves idees foren recollides, per exemple, per Pau Piferrer en escriure els volums de *Recuerdos y Bellezas de España* dedicats a Catalunya (1839-41) i a Mallorca (1842-44).

Ara bé, malgrat aquest vast desplegament d'interessos, aquesta curiositat, fou bàsicament en el camp teòric i docent de l'art en els quals destacà d'una manera més personal i amb un major aprofundiment intel·lectual. Un tercer vessant, l'artístic, ha de quedar paradoxalment desplaçat. I diem paradoxalment perquè tot en la seva educació anava dirigit a desenvolupar amb els coneixements tècnics necessaris la seva inicial inclinació vers la pintura. Però els resultats d'aquesta pràctica són descoratjadors: actualment no se li coneix cap obra acabada, i només tenim notícies de la realització de dotze, sense arribar a escatir fins a quin punt es tracta de quadres finalitzats o d'esbossos preparatius, atès el seu destí desconegut. El llegat artístic de Milà, actualment recollit en cinc col·leccions: la de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, la del Museu de Vilafranca, el Museu Marés de Barcelona i dues col·leccions particulars, està format per una gran quantitat de dibuixos i estudis més o menys acurats, però que malgrat els casos on demostra una major unitat i una més gran atenció compositiva, són només esbossos preparatius d'obres de major envergadura, còpies parcials d'obres d'autors ja consagrats, models apropiats per instruir-se en l'art de la pintura, i memòries de monuments arquitectònics i escultòrics coneguts en el transcurs dels seus viatges per Itàlia i per Catalunya.

Davant d'això no seria gaire agosarat afirmar que la vàlua d'aquesta activitat artística ha d'ésser a la força reduïda. La producció plàstica milaniana —producció que d'altra banda va anar progressivament abandonant, pensis que l'última obra que pot documentar-se no és posterior a l'any 1855— té més importància per la valor que actualment guarda com a testimoni de certs vestigis monumentals del passat avui desapareguts, que no pas per la seva qualitat i influència artístiques. Ara bé, va ésser a partir d'aquest interès pel conreu de la pintura que Milà va convergir en les seves activitats més fèrtils: les de teòric i pedagog. Perquè el seu afany d'aprendre a pintar el va portar a fugir de l'ambient acadèmic barceloní, que podríem anomenar desitjos de classicisme però amb considerables reminiscències barroquitzants, i traslladar-se a Roma on s'hi establí per un termini de set anys, del 1834 al 1841. I fou allí, on Milà va gaudir de la possibilitat de posar-se en contacte amb nous corrents estètics. Nos, només, per a qui procedia d'un ambient artístic aïllat i retardat: Roma, i en general la Itàlia d'aquells temps, juga un paper dins el context de la història de l'art del segle XIX, perifèric i provincial. La seva participació és més simbòlica que real: fascina la seva història passada, la força de la seva civilització, però roman aliena a les tensions i innovacions d'un art plenament immers en una sensibilitat típicament moderna.

Però als ulls de Milà, Roma i més especialment la seva cèlebre "Accademia di San Luca" continuaven essent un lloc de pas obligat. Sens dubte, les novetats amb les que va ensopegar foren moltes. A nivell de l'ensenyament pròpiament artístic perquè va accedir a una sèrie d'assignatures desconegudes encara en l'Escola de Nobles Arts de Barcelona —més preocupada en formar artesans que no artistes— com anatomia fisiològica, indumentària, mitologia, etc..., a més de poder participar a conferències i debats dirigits a estimular la "conversazione virtuosa",³ considerada eina imprescindible per a tot bon pintor ja des dels anys de la fundació de l'"Accademia" (1593). I a un segon nivell, i més important, perquè va enfrontar-se per primer cop a una concepció elaborada d'art, emparada en una teoria i un corpus estètics molt concrets i defensada, mitjançant públics manifestos, per coneguts homes dels cercles artístics oficials romans. En aquest cas, Tommaso Minardi, Pietro Tenerani, respectivament catedràtics de pintura i d'escultura de l'"Accademia", i el pintor alemany Johann Friedrich Overbeck, instal·lat a Roma des de l'any 1810, juntament amb altres pintors d'origen



*ESBOÇ PER A FINESTRAL, DISENYAT A ROMA.
(Reproduït a la Col·lecció "Cosas que fueron" de Manuel Benach i Torrents.)*

germànic coneguts pel nom de natzarens. Fruit de la seva relació amb Minardi i Overbeck principalment, l'ideal d'art defensat per aquests va seduir-lo i a partir d'aquí tot el seu ideari artístic i les seves activitats van palesar aquesta empremta característica.

Aquests homes, en el seu afany d'atacar i denunciar l'art contemporani, intentaren conrear una pràctica artística purificada de tot artifici tècnic i amb una ferma orientació cap a la tradició medieval i del primer Renaixement, èpoques que davant la suposada decadència del moment eren considerades nostàlgicament millors. Amb Overbeck, Milà va assimilar la important missió educativa d'un art al servei d'un ideal religiós i patriòtic, com creien que s'esdevenia a la seva mítica època medieval. I com havia fet Overbeck, Milà, en retornar a Barcelona l'any 1841, va concentrar els seus esforços en la teorització, a partir d'ambdós preceptes, d'una nova escola artística catalana. Amb Minardi, Milà va aprendre que l'expressió convenient d'aquests ideals només podia assolir-se mitjançant una gran senzillesa i economia de mitjans estilístics. Els models predilectes eren Giotto i Raffaello i també tots aquells artistes educats al seu voltant. L'esperit religiós i l'esperit nacional expressats diàfanament i adequadament segons la manera de fer dels pintors de finals del XIII i principis del XIV seran d'ara en endavant els trets característics de la teoria milaniana. La causa i el motor de tota manifestació artística.

És evident que un credo estètic similar, basat en les tradicions ancestrals d'un poble, havia de satisfer les necessitats artístiques plantejades en l'ambient cultural de la Barcelona d'aquells anys, afanyada com estava en la recerca d'uns senyals d'identitat propis. El retorn al medieval, en allò que comportava de retrobament d'un paradís perdut, "síntesi de les llibertats nacionals i far d'una fe trontollant",⁴ era lloc comú no només per a les iniciatives artístiques, sinó també per a les iniciatives històriques, lingüístiques, literàries, etc... dutes a terme en aquella època. Per això, una valoració de Milà no pot centrar-se en la recerca d'una elaboració personal i original —les fonts primeres d'aquest pensament són fàcilment discernibles— sinó que ha de centrar-se en el fet que el programa proposat per Milà era l'única sortida artística vàlida, i susceptible d'ésser acceptada per la majoria, considerant el moment històric i cultural català.

De retorn a Barcelona, i en contacte amb un ambient intel·lectual paral·lel, Milà anirà aprofundint en el seu ideari que com ja s'ha assenyalat, mai no abandonarà les línies bàsiques abans esmentades. El seu assaig artístic titulat *Giotto*,⁵ publicat l'any 1847, ens presentarà la figura d'aquest conegut pintor italià com la capdavantera d'un art "peculiar y nacional", que assoleix la seva màxima esplendor amb el conreu de la pintura religiosa. L'ensenyament gremial, més valuós que qualsevol de "las profundas teorías modernas", juntament amb unes creences, unes tradicions i uns costums arrelats han estat "la atmósfera benéfica" que ha permès l'aparició d'un art similar. De la mateixa manera, al seu llibret *Estètica Infantil* torna a exposar, a través d'estrofes de dos versos que a vegades agafen un caire molt proper als rodolins, i d'una manera molt senzilla i repetitiva, el cos fonamental del seu pensament artístic:

- (...) Art és idea o sentiment
format convenientment.
- (...) L'artista deu procurar
antes que tot parlar clà.
- (...) Quant l'art ha fet de milló
ho deu a la religió.
- (...) Art sense Olimpo ó Calvari
es fa trivial i ordinari.
- (...) Los pobles sens Deu ni altars
de bellas arts fan poch cas.
- (...) Lo bell es (diu l'Aquini)
l'esplendor del verb diví.

Més que en la lectura dels testimoniatges escrits de Milà, dels quals malauradament només resten els dos exemples esmentats, potser és necessari recórrer a la recerca de les seves actuacions personals per acabar de copsar la vàlua de l'aportació milaniana. Perquè Milà fou un home que no solament va conrear un ideari estètic, restringit al camp de la teoria artística, sinó que va convertir-lo, ensems, en una mena de croada personal a desenvolupar en totes les propostes en què intervenia.



APUNTS PER A UN ESTUDI DEL VESTIT.
(Reproduït de la Col·lecció "Cosas que fueron" de Manuel Benach i Torrents.)

La mateixa inquietud medievalitzant que l'havia mogut a fixar uns cànons estètics determinats per a la creació de la nova escola artística catalana, va portar-lo també a lluitar amb apassionament contra aquelles institucions que alienes a l'esperit tradicional català impedièren el seu desenvolupament. La seva renúncia, l'any 1856, a la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts que ocupava des de l'any 1851, va produir-se pel seu descontent davant l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona que governada des de Madrid era incapaç de satisfer les exigències d'un ensenyament artístic adequat a les necessitats i tradicions catalanes:

"Si una Escuela central, única, puede tener razón de existencia en naciones muy pequeñas y cuyas comarcas hayan tenido siempre una misma historia y tengan idénticas tradiciones, iguales costumbres, igual clima, un idioma igual para todos y condiciones topográficas asimismo iguales, conviértese en institución inútil y perjudicial para el Arte en las que, mayores en extensión, se hallan divididas en comarcas que tienen un pasado distinto y necesidades muy diversas en el presente, hijas del clima, de la organización de la familia y de antecedentes tradicionales que no pueden desarraigarse sin quitar de la vida artística uno de los elementos de la savia que debe sostenerla".⁷

Un enardiment similar va emprar en defensar tots els vestigis materials d'aquest passat medieval, tasca que va dur a terme des de la seva condició, primer de professor de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona, després com a acadèmic honorari d'aquesta mateixa institució (1868-83) i més decisivament com a diputat de la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics de Barcelona, associació de la qual també en fou president. La llista de les nombroses propostes de conservació i restauració que Milà féu a través d'aquests organismes seria interminable: la capella de Santa Àgata, l'església de Sant Just i Sant Pastor, les pintures de l'església de Betlem... L'anhel de conservació del patrimoni era tal que fins i tot quan les veus d'il·lustres personalitats barcelonines van aixecar-se aïrades en defensa de l'enderrocament de les muralles de la ciutat i a favor del seu eixamplament urbanístic que afavoriria el desenvolupament industrial de la ciutat i a l'hora milloraria les malmeses condicions higièniques, Pau Milà, en aquest cas juntament amb el seu germà Manuel, s'afegiria a la polèmica en termes favorables, però quelcom més originals: enderrocant les muralles i eixamplant la ciutat disminuiria el desig de demolir monuments antics per poder obrir nous carrers — "Poco consuelo es la

asignación de nombres gloriosos para éstas últimas".⁸ En la seva opinió, una ciutat sempre serà lletja o com a mínim poc vertadera o poc completa si no conserva els vestigis del seu passat històric:

"Para nosotros como también para otros muchos, es sensible, y mutila la fisonomía de una calle, el derribo de un simple ajimez y aun de una simple ventana que pertenecen al gótico de la decadencia; mas no hay que advertir que conocemos perfectamente cuán naturales son estas pérdidas secundarias y sabemos que no hay que pensar que se vea el término de ellas. Lo que esperamos si, y con derecho, es que en tiempo poco lejano llegue á formar parte de la opinión general el respeto á los antiguos monumentos públicos y que la autoridad hallará apoyo y no obstáculos cuando trate de conservarlos o restaurarlos".⁹

Aquesta incansable lluita per tot allò que concernia a la conservació del patrimoni artístic va caracteritzar també les relacions de Milà amb la seva ciutat nadiua, Vilafranca del Penedès. Malgrat que va marxar d'aquesta ciutat cap a Barcelona l'any 1826, a l'edat de setze anys, mai, però, no va deixar-hi de mantenir un estret lligam. Segons ens explica el cronista vilafranquí Mas i Jornet, tant Pau Milà com el seu germà Manuel hi anaven a passar tots els estius acompanyats del seu cercle d'amics més íntims. En el cas de Pau la relació s'enfortí arran de la mort del seu pare l'any 1851. Així, com a hereu de les propietats de la família va haver de realitzar-hi més estades per vigilar i tenir cura dels afers relacionats amb les seves terres, la majoria de les quals eren arrendades. Durant aquests sojorns, Milà va interessar-se per l'estat del patrimoni artístic vilafranquí. D'aquesta manera, per exemple, en una de les reunions celebrades a Barcelona per la Comissió de Monuments, l'any 1874, Milà hi comunicà que hom havia demanat a l'Ajuntament de Vilafranca una valoració de l'antiga església de Sant Joan, primer pas per destruir-la. Les seves gestions, com a diputat de la Comissió, davant el governador civil i davant de l'Acadèmia de San Fernando de Madrid varen ésser positives ja que el mes de febrer de l'any següent es promulgà una ordre suspent tot els tràmits iniciats en contra de l'esmentada església, que l'any 1877 fou oberta novament al públic i dos anys després se sol·licità la seva declaració com a Monument Nacional. L'acció de Milà no va limitar-se només a la conservació d'aquesta església, sinó que tal i com informa Mas i Jornet,¹¹ la construcció de l'altar d'aquest temple, obra de Fèlix Sallent, fou també possible gràcies a una donació seva.

Els pobles dels voltants de Vilafranca també es beneficiaren de l'actuació de Milà. Així, el mes d'octubre del 1878, aquest va presentar a la Comissió de Monuments un informe en el qual demanava la necessitat d'atorgar un ajut econòmic a l'Ajuntament de Moja per poder iniciar les obres de restauració de la seva església.

Segons sembla, també a Vilafranca, Milà estava al darrere de tota iniciativa encaminada a conservar o restaurar el patrimoni artístic del Penedès. Però seria injust restringir la seva acció només a aquest camp. Amb el mateix interès va intentar que Vilafranca fos particip del moviment de renovació artística del qual ell n'era proclamat unànimement portantveu. Així, per exemple, quan el jutge de Vilafranca, anomenat Joan Amirall i Vidal de Puigdespí, prengué possessió del seu càrrec, l'any 1856, encarregà, per indicació de Milà, dos quadres a Claudi Lorenzale, seguidor de les seves teories artístiques.

NOTES

1. J. MOLAS: *La cultura durant el segle XIX* dins "Història de Catalunya". Ed. Salvat. núm. 39 i 40. Barcelona, 1979. p. 178.
2. F. BERTRAN D'AMAT *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las artes D. Manuel y D. Pablo Milà y D. Claudio Lorenzale*. Barcelona, 1891.
3. N. PEVSNER: *Las Academias de Arte*. Ed. Càtedra. Madrid, 1982. p. 53.
4. *Op. cit.* MOLAS. p. 178.
5. La primera part d'aquest article fou publicada a la revista "El Renacimiento" (18-VII-1847) i la segona a la revista "Semanario Pintoresco Español" (17-X-1847).
6. Se'n coneixen dues edicions. La primera editada per la impremta de Celestino Verdaguer, l'any 1878, i la segona publicada per la Tipografia Moderna, l'any 1904. En aquest article s'ha utilitzat la darrera edició.
7. Llibre d'Actes de l'Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, del 6-XII-1868.
8. M. MILÀ: *Conservación de antiguos edificios* dins Obres Completes, vol. IV. Llibreria d'Alvaro Verdaguer. Barcelona, 1982. p. 229.
9. *Op. cit.* p. 229.
10. Claudi MAS I JORNET: *Notes sobre'l moviment intel·lectual i artístic de Vilafranca del Penedès durant el segle XIX*. Impremta Oliva. Vilafranca del Penedès, 1902.
11. *Op. cit.* p. 45.