



Universitat de Girona

EL PINTOR ANTONI VILADOMAT I MANALT (1678-1755): BIOGRAFIA I CATÀLEG CRÍTIC

Francesc MIRALPEIX VILAMALA

ISBN: 84-689-2575-6

Dipòsit legal: GI-579-2005

<http://hdl.handle.net/10803/7839>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

**EL PINTOR ANTONI VILADOMAT I MANALT (1678-1755):
BIOGRAFIA I CATÀLEG CRÍTIC
vol. I**

Francesc Miralpeix i Vilamala

Tesi per optar al títol de doctor en Història de l'Art.

Dirigida pel Dr. Sr. Joan Bosch i Ballbona.

Departament de Geografia, Història i Història de l'Art.

Programa de Doctorat Bienni 1997-1998/ 1998-1999.

Facultat de Lletres.

Universitat de Girona.

2004

Nulla dies sine linea



A la meva Sofia

“Semblaven lliri i abella en deliqui,
petit del niu i coloma enmarada,
lluna rient i estanyol d'aigües pures,
àngel i breç d'una llar prou ditxosa.
La menudeta, li deia roncera:
au, fes-men un al bell nig de la galta,
i un de cremant, ben cremant a la boca,
que'els que tu'm fas, jo te'ls torno de sucre.
Ara...un al nas,...un al front,...ara, torni.
Fes-me'ls ben fins i que fassin musica.
¡Quin refilet! Ara si, que són, noia,
com les passades que fa la carlina.

I ell, es mirava a la dolça promesa
tot aguantan-tse el seu cor, que fugia,
per assolir un petó d'aquells llavis
que li semblaven brescat de mel-rosa.”

**Maria de Sulterra, *Magraneres*,
Revista Lliroia, número 17.
Sant Hilari Sacalm ,12 de juliol de 1923.**

Als meus pares, en Quico i la Lola

“Quan deixava la meva vila nadiua, cremaven per sos carrers, que feia a la ratlla de divuit anys que no havia petjat, els llums elèctrics. Matinada de maig, clara, serena, prometedora dels goigs més purs en plena natura. Ni ànima vivent fins al cap del fondal de la Font Vella. Allà havia refrescat i ablucionat mon rostre amb aquella aigua que no té parió. Quatre fulles de vern, altres tantes de falguera i una, ben ampla, d'eura, per record en ma carpeta de rodamón, i ...amunt!”

Antoni Busquets i Punset,
Del meu viure rural, 1925

ÍNDEX

VOLUM I

Índex

Agraïments

Abreviatures

I.	<u>INTRODUCCIONS</u>	15
I.1.	Metodologia, estructura i estat de la qüestió	21
II.	<u>BIOGRAFIA: REVISIÓ HISTORIOGRÀFICA I DOCUMENTAL</u>	39
II.1.	Dels antecedents familiars i dels primers anys d'aprenentatge: 1678-1702	41
II.2.	Radiografia dels anys inicials de formació: velles hipòtesis, noves propostes	47
	II.2.A. Sobre l'aprenentatge artesanal: Pasqual Bailon Savall i Joan Baptista Perramon.....	51
II.3.	Sense notícies d'Antoni Viladomat: 1702-1709	59
II.4.	La Cort de l'Arxiduc Carles, l'arribada de Ferdinando Galli i el setge de Barcelona	67
	II.4.A. Sobre Ferdinando Galli da Bibiena.....	70
II.5.	De la fi de la Guerra de Successió a l'any 1720	76
	II.5.A. El cadastre de Barcelona i l'estada d'Agustí Viladomat a Cadis.....	78
	II.5.B. Cadis després de la Guerra de Successió: la colònia catalana	81
II.6.	Barcelona 1720-1730	83
	II.6.A. El casament	85
	II.6.B. Santa Maria de Jonqueres.....	86
	II.6.C. Les pintures del claustre del convent de Sant Francesc de Barcelona.....	90
	II.6.D. La Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró	97
	II.6.E. El primer plet amb el Col·legi (1723) i la formació del taller.....	112
	II.6.F. El taller i les classes de dibuix.....	116
	II.6.G. Girona, el retaule de sant Narcís i el bisbe Pere de Copons.....	121
II.7.	Barcelona 1730-1740	126
	II.7.A. «Teniendo noticia de la habilidad del pintor Viladomar»: Saragossa 1737.....	127
	II.7.B. L'església de Betlem i altres treballs: algunes claus de l'èxit del «producte» Viladomat.....	132
	II.7.C. La visura dels treballs de l'escultor Pere Costa.....	135
	II.7.D. El darrer plet contra el Col·legi de Pintors i la mentalitat liberal del pintor.....	140
II.8.	Els darrers anys	146
	II.8.A. Francesc Tramulles i la relació d'Antoni Viladomat amb Madrid.....	153
	II.8.B. La visura de la reforma del presbiteri de l'església de Santa Maria del Pi.....	159
	II.8.C. El testament.....	161
III.	<u>VILADOMAT I EL SEU ART</u>	163
III.1.	<i>Síntomes endèmics: els viladomats al microscopi</i>	168
	III.1.A. Característiques particulars.....	170
	III.1.B. Característiques generals.....	185
	III.1.C. Viladomat <i>ei suoi</i>	204
III.2.	Vies de congriació i de renovació de la cultura artística d'Antoni Viladomat	212
	III.2.A. Passat i present de la tradició vernacle.....	212
	III.2.A.1. Els Juncosa i la tradició de la pintura hispànica del segle XVII.....	214

III.2.A.2. Un clima de modernitat: la relació de Viladomat amb els escultors Roig i l'argenter Joan Matons.....	226
III.2.A.3. Andreu Sala, Francesc Santacruz (pare i fill) i Pau i Pere Costa, difusors dels models de l'alt i el tardo-barroc romà a Catalunya.....	232
III.2.B. Les estampes.....	239
III.2.B.1. L'estampa en el marc dels obradors catalans de la fi del Sis-cents i de la primera meitat del Set-cents. Casos significatius.....	239
III.2.B.1. L'estampa en Viladomat: usos i manipulació.....	256
III.2.C. Resson, importació i presència d'obres foranes.....	268
IV. <u>EPÍLEG: ALTRES CONSIDERACIONS SOBRE LA FORTUNA CRÍTICA DEL PINTOR: ELS ESMANDIA, NICOLAS RODRÍGUEZ LASO I JOAQUIM FONTANALS DEL CASTILLO</u>.....	281
IV.1. Miquel i Josep, Esmandia: una nissaga de comerciants.....	288
IV.2. El «misteriós» Dídac Esmandia, agent fiscal del <i>Real Consejo de Hacienda</i> de Madrid.....	293
IV.3. Felip Neri Esmandia i Nicolás Rodríguez Laso.....	295
IV.4. Joaquim Fontanals del Castillo i el plet de 1787.....	298
V. <u>CONCLUSIONS</u>.....	303
VI. <u>APÈNDIXS</u>.....	313
VI.1. Documents.....	315
VI.1.A. Testament d'Antoni Viladomat.....	317
VI.1.B. Carta de l'alcalde de Barcelona Francesc Rius i Tauler a l'Hospital de la Santa Creu demanant en préstec unes obres del pintor.....	318
VI.1.C. Acord de l'administració de l'Hospital de la Santa Creu sobre el préstec d'obres.....	319
VI.1.D. Carta de Joaquim Fontanals del Castillo a l'Ateneu sol·licitant que la institució recolzi la publicació del seu treball sobre Antoni Viladomat.....	319
VI.1.E. Resposta de l'Ateneu Barcelonès a Joaquim Fontanals del Castillo dient que no poden apoiar la publicació del seu manuscrit.....	320
VI.1.F. Carta de la Junta de l'Ateneu Barcelonès a Joaquim Fontanals del Castillo comunicant-li la devolució del seu manuscrit original.....	321
VI.1.G. Fragment del manuscrit de Josep Arrau i Estrada <i>Vàries notes i receptes par a la pràctica de la pintura a l'oli</i> , c.1800. Biblioteca dels Amics del Museu d'Art de Barcelona, manuscrit 6410.....	321
VI.1.H. Transcripció del manuscrit <i>Catálogo y Descripción de algunos Quadros que posee Don José Antonio de Cabanyes</i> , c.1824-1830.....	322
VI.1.I. «Informe del Comandante de Puesto de Badalona D. Antonio Martín Villegas al Ilmo. Señor Fiscal Instructor de la Causa General y su provincia (1941).».....	326
VI.2. Bibliografia.....	329

VOLUM II

VII. CATÀLEG CRÍTIC.....	409
ÍNDEX- GUIA amb numeració, tema i emplaçament de les obres.....	413
VII.1. OBRES AUTÒGRAFES	435
VII.1.A. Temàtica religiosa.....	437
Sants	
Santes	
Verge amb sants i santes	
Verge Nena	
Vida de la Verge i temàtica mariana.	
Vida de Crist i temàtica cristològica	
Antic Testament	
VII.1.B. Temàtica de gènere.....	745
VII.1.C. Natura Morta.....	767
VII.1.D. Retrat.....	781
VII.1.E. Dibuixos.....	784
VII.1.G. Pintura mural.....	838
VII.2. OBRES DUBTOSES (Viladomat, taller o cercle).....	841
VII.2.A. Temàtica religiosa.....	843
Sants	
Santes	
Verge amb sants i santes	
Vida de la Verge i temàtica mariana.	
Vida de Crist i temàtica cristològica	
Antic Testament	
VII.2.B. Temàtica de Gènere.....	892
VII.2.C. Retrat.....	894
VII.2.D. Dibuixos.....	896
VII.3. OBRES DESCARTABLES.....	899
VII.3.A. Temàtica religiosa	901
Sants	
Santes	
Verge amb sants i santes	
Vida de la Verge i temàtica mariana.	
Vida de Crist i temàtica cristològica	
Antic Testament	
VII.3.B. Temàtica de gènere i mitològica.....	1022
VII.3.C. Natura Morta.....	1026
VII.3.D. Retrat.....	1027
VII.3.E. Dibuixos.....	1030
VII.4. OBRES ATRIBUÏDES PER LA HISTORIOGRAFIA: (PERDUDES O EN INDRET DESCONEGUT).....	1045
VII.4.A. Recintes religiosos.....	1047
VII.4.B. Col·leccions particulars.....	1126
VII.5. ALTRES	1173
VII.5.A. Miscel·lània.....	1175
VII.5.B. Còpies.....	1183

AGRAÏMENTS

M'ha calgut buscar una estona de tranquil·litat, mirar de reüll la pila de folis a punt d'enquadrar i respirar profundament per redactar aquestes ratlles. He començat pensant que aviat farà set anys que vaig emprendre l'aventura que m'ha portat fins aquí, fins a donar una aparença definitiva a aquesta tesi doctoral. Sé, però, que hi tornaré: hi ha tants aspectes que voldria haver conegut millor i tantes preguntes a les quals voldria haver trobat respostes, que em resisteixo a no seguir treballant-hi en un futur. Però això ja ho faré demà. Ara, mentre escric, la memòria em retorna les imatges de les fesomies de moltes de les persones que he conegut i em refresca el record dels llocs que he tingut ocasió de visitar i de conèixer en aquesta etapa de la meua vida. Recordo especialment una tarda d'hivern a París, caminant sota una intensa nevada amb l'únic objectiu de poder veure quatre pintures de Viladomat; o una plàcida tarda de primavera perdut per la Dordonya francesa, buscant sense èxit un castell que suposadament havia de guardar una tela del pintor català. La veritat és que sento una agradable sensació de placidesa, de confort de saber que he gaudit molt, moltíssim, estudiant la vida i l'obra d'aquest pintor de la Catalunya setcentista.

Penso, també, que malgrat que una tesi sigui un treball individual, en cap moment m'he sentit sol. Ben al contrari, m'he trobat acompanyat i reconfortat per l'ajuda constant del Dr. Joan Bosch i Ballbona, director d'aquesta tesi. No només ha vetllat perquè la meua investigació enfilés sempre pel bon camí, sinó que m'ha ofert la seva amistat i m'ha ensenyat a estimar aquest ofici d'Historiador de l'Art. A ell li dec el meu agraïment més sentit. També he de reconèixer d'una manera especial el suport que m'ha dispensat sempre el Dr. Joaquim Garriga i Riera: no oblidaré mai la seva generositat, ni els seus consells, ni molts menys el seu mestratge. La Núria Sala m'ha ensenyat dues coses importantíssimes que han significat un abans i un després en la meua vida: l'entusiasme per l'ensenyament i la Selva marítima com a terra de pinetells (i pinenques). Gràcies Núria.

Vull donar gràcies al Dr. Bonaventura Bassegoda i Hugas per haver-me facilitat materials que han acabat sent determinants per a la tesi. Faig extensiva la meua gratitud al Dr. Marià Carbonell i Buades i al Dr. Rafael Cornudella i Carré, als quals dec no poques observacions i recomanacions sobre l'estudi que presento i sobre l'art català d'època moderna en general. Tinc present també l'empara i l'amistat que he trobat en Assumpta Roig, Joan Molina, Carles Patiño, David Vivó, Gerardo Boto, Gabriel Alcalde, Teresa Avellí, Mireia Gibert, Joaquim M^a Puigvert, Narcís Solé i demés membres del Departament de Geografia, Història i Història de l'Art de la Universitat de Girona. Seria ingrat per part meua no reconèixer la inestimable ajuda que he trobat en l'Ester i en la Chantal, administratives del Departament de Geografia, Història i Història de l'Art de la UdG: m'ha meravellat sempre la capacitat que tenen per fer fàcil una tasca que no ho és gens. No voldria oblidar-me tampoc de la complicitat de la *nostra* Lluïsa de la Biblioteca de la Facultat, ni molt menys de l'optimisme contagiós de la Julieta, l'ànima de la Facultat de Lletres.

Pel camí he trobat moltíssimes persones que m'han auxiliat de mil maneres diferents. Espero no oblidar-me de ningú i, si és així, els demano que sàpiguen perdonar-me. Dono les gràcies a Bart Ryckbosch (The Art Institute of Chicago), Jean Claude Richard (Biblioteca Nacional de Paris), Yves Hufteau (Paris), Fray Vicente Rubio, Anna Maria Ollé i Enriquillo Fernández (República Dominicana), Rafael Soler (Museu-Arxiu Santa Maria de Mataró), Dolors Mestre (Museu Comarcal de Montblanc), Ramon Ribera Gasol (Vimbodí), Sílvia Canalda (Universitat de Barcelona), Albert Martí (Barcelona), Maria Rosa Ferrer (Museu Diocesà de Girona), Manuel Rueda (Museu d'Art de Girona), Antònia Clarà (Museu d'Art de Girona); Eduard Carbonell, Maria Rosa Estivill, Francesc Quílez, Margarita Cuyàs i Joan Yeguas (Museu Nacional d'Art de Catalunya); Blanca Montobbio (Museu Diocesà de Barcelona), Carme Bermúdez (Museu de Moià), Pep Espadalé (Museu del Suro de Palafrugell), Martirà Brugada (Rector de Palafrugell), Jaume Massó (Museu Arqueològic de Tarragona), Ricard Sargatal (Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot), Joan Farrés (Museu de Sant Joan de les Abadesses), Sofia Mata (Museu Diocesà de Tarragona), Joaquim Calderer (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona), Gabriel Roura (Catedral de Girona), Laureà Pagarolas (Arxiu Històric de Protocols notariais de Barcelona), Marc Sureda (Institut del Patrimoni Cultural), Pare Antoni Martí Mayor (Franciscans de Barcelona), Dr. Manuel Medarde Sagraera (Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona), Comunitat de monjos de la Cartoixa de Montalegre (Tiana), Fra Valentí Serra de Manresa (Caputxins de Sarrià), Joan Rosàs (Barcelona), Toni Torres (Banyoles), Anna Colomer (Girona), Sandra Casas Mascarós (L'Escala), Jordi Sureda (Flaçà), Ramon Lluís Monlleó (Barcelona), Mossèn Quintilià (Lleida), Priora i Comunitat de Monges Carmelites de Lleida, Mossèn de la Vall d'Uixó, Mn. Antoni Borràs (Centre Borja de Sant Cugat), Pilar Salmerón (Arxiu de l'hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona), Francesc Albardener (Premià de Dalt), Joaquim de Cabanyes i Ricart (Vilanova i la Geltrú), Jaume i Carles Xarrié (Barcelona), Xavier Vila (Barcelona), Serraplana (Perelada), Imma Albó (Ateneu Barcelonès), Josep M^a Gasol (Seu de Manresa), Mossèn Isidre Saludes (Altafulla), Ricardo Blasco (Montcada i Reixac), Jaume Barrachina Navarro (Museu de Perelada), Imma Vilamala i Maria Antònia Carrasco (Servei de Monuments de la Diputació de Barcelona), Federico Sen Tato (Altafulla), Oriol Solé (Vulpellac), Joël Lemmens i Toni Ortiz (Palol d'Onyar), Josep Maria Trullent (Museu Episcopal de Vic), Núria Ribero (Museu Frederic Marès de Barcelona), Maria Permanyó (Museu de Granollers), Marta Muntada (Museu de Sabadell), Ramon Rossich (Museu de la vida Rural de l'Espuga), Albert Rossich i Núria Tió (Girona), Joan Sala Plana (Olot), i al personal de la biblioteca dels Amics del Museu d'Art de Barcelona; de l'Institut Amatller i de l'Arxiu Mas de Barcelona; de l'Arxiu de la Corona d'Aragó i de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona i de l'Arxiu Nacional de Catalunya de Sant Cugat. Igualment, voldria dedicar unes ratlles d'agraïment als mossens de moltes parròquies de Catalunya que amablement m'han permès visitar, no sempre havent concertat prèviament la trobada, les seves esglésies.

En *Serginho* Abate, en Lluís i la Xus, en Joan i la Noe i en Quim i la Imma, amics que en tot moment han estat al meu costat, vull donar-los gràcies pel caliu de la seva amistat. Finalment, penso amb els meus familiars i amb les vegades que han deixat de passar per casa per evitar no *distreure'm*. La veritat és que a tots -als meus pares, a les meves germanes, als meus cunyats, a la Mariona, a la Clàudia i l'Elisabet, al petit Joel, a la tieta, als meus sogres...-, us he de dir que us he sentit sempre molt a prop meu. La *meva* Sofia ha patit en primera persona les hores de treball que he hagut de robar al temps de lleure; ha viscut amb mi el dia a dia, fent-se seves les meves preocupacions i havent d'acceptar d'hoste a un *homenet* anomenat Antoni Viladomat. A tu, que no permetes que cap dia de la nostra vida en comú sigui avorrit, va dedicada aquesta Tesi.

Girona, tardor- hivern de 2004

*He de deixar constància que aquesta tesi s'ha beneficiat d'una beca pre-doctoral de formació del Personal Docent i Investigador de la Universitat de Girona (1998-2002).

ABREVIATURES

AAB	Arxiu de l'Ateneu Barcelonès
ACA	Arxiu de la Corona d'Aragó
ACCB	Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona
ACCG	Arxiu Capitular de la Catedral de Girona
ADB	Arxiu Diocesà de Barcelona
ADG	Arxiu Diocesà de Girona
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHCM	Arxiu Històric Comarcal de Manresa
AHG	Arxiu Històric de Girona
AHPB	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
AHSCSP	Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau
AFC	Arxiu dels Franciscans de Catalunya
AM	Arxiu Mas
ANC	Arxiu Nacional de Catalunya
APP	Arxiu Parroquial del Pi
APSiSP	Arxiu Parroquial de Sant Just i Sant Pastor
BB	Biblioteca Borja de Sant Cugat
BC	Biblioteca de Catalunya
HSCSPB	Hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona
MASMM	Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró
MFMB	Museu Frederic Marès de Barcelona
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya
RACBASJ	Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi
SPALDB	Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona

sd.	Sense data
ca.	Circa
cm.	Centímetres
cat.	Catàleg
inv.	Inventari
p./pp	Pàgina/es
núm.	Número

I.INTRODUCCIONS

Pensàvem aprofitar el pròleg d'aquesta tesi per justificar, entre altres coses, per quina raó l'hem dedicada a un artífex d'un període malanomenat de la *decadència*. Però després de llegir un petit manual de la col·lecció Biblioteca de la Classe editat per Graó Editorial, una col·lecció destinada a un públic juvenívol i amb un clar -i lloable- objectiu pedagògic, hem canviat d'opinió. Els continguts dels diferents llibres d'aquesta col·lecció són ben heterogenis: tracten per igual tant els grans temes de la història universal -la *Segona Guerra Mundial*, el *Neolític* o la *Revolució Francesa*- com els moments més significats de la Història de Catalunya -els *Visigots*, la *Renaixença* o *Perot Rocaguinarda, bandoler del segle XVII*. Però també hi ha títols pensats per explicar, d'una manera amena, la història de l'art català, com ara els dedicats a l'art gòtic -articulat a partir de la construcció de la Seu de Manresa- i a l'art barroc. Precisament el número dedicat a l'art barroc, que és el 59 de la col·lecció, pren de fil conductor la construcció del retaule del Miracle del Riner, obra emblemàtica de l'escultor Carles Moretó i Brugaroles.¹ Els autors expliquen la peripècia del retaule novel·lant una excursió d'un grup escolar al santuari marià: és el punt de partida per a més endavant complementar un discurs destinat a desenrotllar les "claus de l'art barroc".

¹ Llorenç PLANES, Enric CASAS, Jordi CASAS, *El retaule del miracle. L'art barroc*, Barcelona, Graó editorial, 1992 (Biblioteca de la Classe, 59).

Dos nens, la Berta i en Sergi, els més espavilats de la classe, són els protagonistes d'un viatge en el temps que els situa just a l'època en què l'escultor treballava en l'obra. No tenim intenció, però, de revelar el final de la història, que sí que podem dir que és un acabament feliç. Ens interessa subratllar una afirmació que els autors posen en boca de la Clara, la mestra de l'assignatura de Socials. Diu així: "Cronològicament, l'art barroc és, després de l'art gòtic, el següent art en importància de Catalunya". És una afirmació sorprenent si tenim en compte que a hores d'ara -vegeu sinó el número de la revista *L'Avenç* dedicat a destriar quin és l'estil nacional de Catalunya, si el gòtic o el romànic-² encara arrastrem el pes de la tradició historiogràfica vuitcentista, la mateixa que dictaminà la inferioritat de l'art d'Època Moderna a Catalunya en tant que reflex de la decadència política, social i cultural del país. I diem que és sorprenent perquè segurament és un dels pocs textos -deixant de banda els més recents de la historiografia específica de la nostra disciplina- que exclou el Barroc del sac del descrèdit, on restaria encara el Renaixement. La lectura de la Clara, doncs, és un primer pas, per dir-ho d'alguna manera, cap a la normalització, cap a creure'ns d'una vegada per totes la crida dels experts per enterrar el tòpic de considerar l'art congriat a Catalunya al llarg dels segles XVI, XVII i XVIII com un art decadent, marginal,

² Dossier intitulat "L'estil nacional" a *L'Avenç*, 276 (gener de 2003) amb articles de Ramon Grau, Marina López, Eduard Riu-Barrera i Immaculada Lorés.

³ La cita d'Alcover la transcriu Ramon GRAU a l'article "La formació nacional de Catalunya i l'art romànic. El mirall de totes les ortodòxies" *L'Avenç*, 276 (gener de 2003), p. 38. (Cfr. A.M. ALCOVER, *Dietaris de les eixides (1900-1902)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, vol. I, pp.47-72).

⁴ Pròleg de l'autor a l'estudi de Santi TORRAS, *Art en documents. Presència del Renaixement i del Barroc a Sabadell*, Sabadell, Arxiu Històric de Sabadell, 2002, p.13. Vegeu també les reflexions en la mateixa direcció que Carbonell fa al pròleg del llibre de Carme NARVÁEZ CASES, *El tracista Fra Josep de la Concepció (1626-1690)*, Barcelona, Curial-Abadia de Montserrat, 2004 (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 99), pp.9-10.

⁵ Tot i que Marià Carbonell s'encarrega de subratllar que la tasca última de l'historiador és la interpretació del document. TORRAS, *Art en documents...*, op.cit.p.14.

⁶ Juan José Martín González anotà una observació per als artistes del segle XVII que podria ser vàlida per a explicar les poques vegades que Antoni Viladomat passà per cal notari a firmar un contracte o concòrdia. Deia que l'artista, per a poder contractar, havia de ser reconegut com a tal; és a dir, calia que hagués estat examinat i tenir taller obert. A. Viladomat, com se sap, no s'examinà mai de la categoria que li permetia aquest estatus, que era la

ocasional, merament d'importació o simplement irrellevant. O com deia a principis de segle mossèn Alcover de l'església de Ger: "Tot emblanquinat y desfigurat, y uns retaulots, afrontes de l'època que los féu: barrochs, com se suposa."³

D'altra banda, la introducció de Marià Carbonell al llibre de Santi Torras ens ha acabat de convèncer de no començar aquesta introducció amb, utilitzant les seves paraules, "[...] una justificació quasi innecessària, fruit d'un vici compartit per molts".⁴ Hem decidit tirar pel dret, no pas sense remordiments, i descarregar de la nostra consciència aquesta *addicció*, si bé hem de confessar que el tema d'estudi escollit ens ha fet més suportable la inevitable *síndrome d'abstinència*. Ens expliquem. Un dels detonats que molts historiadors de l'art català del període modern comencem entonant una mena de "mea culpa" és, sens dubte, la mancança de mitjans per a fer efectiva una anàlisi com caldria, en el sentit que la lamentació se centra, gairebé sempre, en les poques obres conservades d'aquest període: guerres, revoltes, espolis i un llarg etcètera de successos nefastos per al nostre patrimoni moble han llastrat d'una manera irreparable la visió panoràmica que desitjaríem tenir. De resultes d'això, ja ho diu en Santi Torras, l'historiador s'ha vist obligat a orientar gairebé exclusivament la seva recerca en els documents, convertint-se en "un historiador documentalista de l'art".⁵

Però el nostre cas és diferent, per no dir que excepcional i únic en el context dels estudis de l'art d'Època Moderna a Catalunya: d'Antoni Viladomat, el pintor objecte d'estudi d'aquesta Tesi, en conservem una quantitat ingent d'obres, tot i que també se n'ha perdut moltes, i en canvi amb prou feines disposem de documentació relacionada amb la seva activitat artística.⁶

I és que l'estudi de l'obra i de la vida d'Antoni Viladomat, així com la seva fortuna crítica, no encaixa de cap manera en la situació que planteja en Santi Torras -ni, en general, en la de la majoria d'estudiosos que han centrat els seus esforços en l'Època Moderna. Diríem que ens trobem a l'altre bàndol, a l'oposició, a poca distància de l'art medieval o modernista. No és un atreviment això que diem: en termes absoluts, té més quantitat d'estudis dedicats que no pas molts dels artífexs medievals. Però també en consideració: Antoni Viladomat, malgrat ser un artista del "Barroc", va sortir indemne del desinterès academicista vers l'estètica barroca. Fins i tot ens atrevim a dir que més aviat en sortí beneficiat,

sobretot quan es tractarà de salvaguardar les seves obres més importants de la destrucció ocasionada durant els diferents episodis d'atacs al patrimoni eclesiàstic. Ara que, també és veritat que potser en sortí massa beneficiat: sobrevaloració, mitificació i un catàleg descompensat i desigual en són les conseqüències més notables i visibles. Un breu paràgraf de Jaume Fustagueras, de l'any 1858, servirà per fer-nos-en una idea:

"El genio es un destello de la divinidad, y aun cuando los siglos se muestran avaros en producirle, el que de la naturaleza ha recibido semejante gracia, atropellando por inconvenientes y obstáculos, llega a brillar cual refulgente astro sobre la multitud ostentando su mérito y habilidad en cuanto emprende. Tal sucedió con Viladomat [...]".⁷

Des d'aquest punt de vista, doncs, el nostre estudi forçosament parteix d'una posició avantatjosa, tot i que no exempta de dificultats. Dit d'una altra manera: l'estudi global d'Antoni Viladomat és el resultat d'una situació idíl·lica, anhelada, que desitjaríem que es donés de forma homogènia en tota la producció d'època moderna, que és com dir sense que les destruccions hagin estat un impediment per a tenir un corpus suficient d'obra conservada per analitzar-la com és degut o sense que la historiografia del segle XIX l'hagi passada pel sedàs de la censura i la condemna. De quants artistes desitjaríem tenir una llarga i continuada atenció sobre la seva figura que ens portés a les portes d'una revisió necessària i d'una actualització crítica de les consideracions rebudes...! Però, compte, no ho diem pas per presumir, sinó per subratllar que el tret de sortida de l'estudi d'Antoni Viladomat és prou excepcional -o diferent, si es vol- com per adonar-nos que no notem de la mateixa manera el pes de l'oblit, ni molt menys del menysteniment historiogràfic que han hagut d'afrontar altres historiadors de l'art.

Però com dèiem, l'excepcionalitat de la seva figura té un preu: el preu d'haver-se convertit en un símbol omnipresent de les lectures en clau nacionalista de la generació d'estudiosos de mitjan segle XIX endavant, responsables de pensar la figura d'Antoni Viladomat com el nexa amb la gran tradició dels tallers medievals, d'una banda, i com el català il·lustre portador dels valors del classicisme acadèmic, del seny davant de la disbauxa barroca. En vistes d'això, ja avancem que la nostra lectura necessàriament voldrà restituir-lo una mica més a prop de l'altre bàndol.

de mestre. Vegeu Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 37.

⁷ Jaime FUSTAGUERAS, "Pintores catalanes: Viladomat", a *El Museo Universal*, Año II [núm. 11], Madrid, 15 de Junio de 1858, p. 81. Fustagueras, col·leccionista ben relacionat amb la burgesia emergent de mitjan segle, és autor d'una valúosa guia on descriu les obres dels gabinets particulars dels col·leccionistes barcelonins. Vegeu *Breve reseña de los Archivos, Bibliotecas, Gabinetes, Monetarios y Museos de Barcelona* a J.A.S., *El consultor. Nueva Guía de Barcelona*, Barcelona, Imprenta A. Flotats, 1857.

És veritat que Viladomat és un oasi en el desèrtic panorama del coneixement de la producció artística dels pintors que treballaren a la Catalunya del segle XVII i XVIII, però la desmesurada presentació en clau patriòtica, d'heroi del redreçament artístic de la Catalunya derrotada l'11 de setembre de 1714, desorienta molt més que no pas ajuda a comprendre la dimensió real de la seva aportació. L'any 1992, quan sortí editada l'última biografia sobre el pintor, encara s'opinava que " [...] el seu estil podia interpretar-se com una decidida posició de repulsa contra la posició política que, amb la dinastia dels borbons, havia estat imposada al país."⁸

⁸ Santiago ALCOLEA, *Antonio Viladomat*, Barcelona, Labor, 1992, (Col. Labor, 96), p. 5.

La Tesi que presentem sorgeix en part de la necessitat de rellegir d'una manera global la feina esmerçada per la historiografia en el coneixement de la figura i de l'art d'Antoni Viladomat. Començant per la biografia i acabant pel catàleg raonat de la seva obra, aquest treball és, *grosso modo*, un nou intent de posar en ordre els coneixements transmesos al llarg de dos segles i mig d'historiografia, procurant desfer alguns malentesos historiogràfics que venen repetint-se des dels primers escrits, procurant revisar algunes cronologies desajustades i, sobretot, aportant per primera vegada un catàleg raonat de la seva obra, destriant-hi moltes atribucions desafortunades que fan d'Antoni Viladomat un pintor qualitativament molt més desigual del que en realitat és. Treballar de manera global totes aquestes qüestions ha estat com posar la mà en un barret de mag ple de sorpreses, en el sentit que ens ha permès incorporar-hi un bon nombre d'obres fins ara poc conegudes, desaparegudes durant anys o, senzillament, inèdites. Una lectura atenta del seu estil ens ha ajudat a comprendre una mica més les claus del seu art i de la seva cultura figurativa, però inevitablement ens ha portat també a realitzar una esporgada significativa en el seu catàleg factici. Pel camí també ens hem deturat en intentar esbrinar més aspectes dels personatges que han aparegut repetidament citats en la seva biografia, alguns dels qual hem intentant estudiar-los per saber més del paper que jugaren en aquesta història.

⁹ Vegeu una aproximació general a José ROGELIO BUENDÍA, "La pintura espanyola del siglo XVIII. Aproximación al estado de la cuestión" a *I Congreso Internacional "Pintura Española del siglo XVIII"*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 15 al 18 Abril 1998, ACTAS, Madrid, 1998, pp.13-24.

Aquesta aproximació integral a la figura d'Antoni Viladomat -que ni molt menys hauria de quedar finiquitada aquí-, voldríem que s'entengués com una aportació més a l'estudi de la pintura del segle XVIII, en la línia dels que darrerament venen realitzant-se al voltant de les figures de Maella, Peña, Pernicharo, Bayeu, Luzán, Vergara, González Velázquez, Paret, Pons, etcètera,⁹ sense oblidar treballs dedicats a l'art i als artistes de

zones geogràfiques concretes. Sabem que molts aspectes quedaran encara per treballar, per resoldre o per conèixer millor en un futur, i que caldrà seguir investigant-ne d'altres; però si una cosa justifica que ara vulguem presentar aquesta tesi doctoral és la voluntat de qui l'ha realitzada de contribuir en la mesura del que ha pogut al coneixement d'un període de l'art molt desatès a Catalunya. Hem pensat que les noves hipòtesis que aportem, l'aparició en escena de nous artífexs o el recull complet de les obres, podrien ser d'utilitat a altres investigadors que vulguin sumar-se en un futur a l'estudi del període. En realitat, som del parer que conèixer més a fons l'art d'Antoni Viladomat és també sentir el batec de tota una generació d'artífexs que rivalitzaren per guanyar-se un espai en el mercat artístic de la Catalunya de la primera meitat del Set-cents.

I.1. Metodologia, estructura i estat de la qüestió.

El primer objectiu d'aquesta tesi doctoral ha estat des de bon principi la revisió de la biografia d'Antoni Viladomat, que s'ha acabat traduïnt en el primer dels quatre grans blocs de la tesi. Poca cosa podem dir de la metodologia emprada que no sigui subratllar la lectura que hem fet de les fonts historiogràfiques i de la bibliografia, acompanyada d'una tasca d'investigació continuada en els arxius. La nostra recerca ens han portat a fer estades a l'Arxiu Històric de Protocols notariais de Barcelona, on finalment, després d'una recerca llarga i feixuga, hem localitzat el testament del pintor; a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, en el qual hem explorat els fons de Monacals – relatius a la documentació salvada i aplegada de la desamortització dels convents i monestirs catalans-, treballant-hi especialment la relativa als convents de Sant Francesc, Santa Caterina, Santa Anna de Barcelona i Santa Maria de Jonqueres, Sant Francesc de Berga o Sant Salvador de Breda –també la resta de recintes que teníem notícies d'obres del pintor. Al mateix arxiu hem explorat més documentació: el fons de notaris de Mataró i, sobretot, el fons relatiu a la Reial Audiència de Catalunya. A l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, a ca l'Ardiaca, hem consultat fons notariais, el fons del Cadastre, amb especial atenció als gremis, i una part de la documentació de la Reial Audiència. Als arxius de les Catedrals de Barcelona i Girona hem buscat informació relativa a la comanda d'obres, sense massa èxit. De l'arxiu de l'Hospital de la Santa Creu, ara a les oficines del modernista Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, n'hem consultat tota classe de documentació amb la intenció de localitzar la procedència d'un conjunt d'obres allí servat. Una part del fons

de l'Hospital de la Santa Creu està conservat a l'Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya, que també hem freqüentat per in comptables recerques bibliogràfiques. Es faria llarguíssim continuar amb l'enumeració, però no poden faltar-hi l'Arxiu de la Seu de Manresa, de la Cartoixa de Montalegre, dels Caputxins de Sarrià, dels Franciscans de Catalunya; els arxius diocesans de Barcelona i Girona i l'episcopal de Tarragona. L'arxiu comarcal de Manresa i de Mataró, el parroquial del Pi de Barcelona, l'Arxiu Històric Nacional de Sant Cugat. I no voldria oblidar els arxius de l'Ateneu Barcelonès, del Servei del Patrimoni Monumental de la Diputació de Barcelona, del SAM de Pedret de Girona o el Centre Excursionista de Catalunya. L'Arxiu Mas, l'Institut Amatller, la Biblioteca d'Història de l'Art dels Museus de Barcelona, l'arxiu del MNAC i la biblioteca de la Universitat de Barcelona també han estat escenaris habituals de la nostra recerca. Finalment, hem d'anotar les hores de recerca que hem passat buscant imatges i informació diversa en els "nous arxius" virtuals d'Internet, com ara les espectaculars bases de dades del Ministère de la Culture francès (Joconde, Mérimée, Palissy...); les italianes *Imago* (Catalogo collettivo di opere grafiche di Biblioteche, Archivi e Musei della regione Emilia-Romagna) i *Inventario-Catalogo in rete* de la Biblioteca Ambrosiana; la *ImageBase* del Fine Arts Museums of San Francisco; la *Base d'Estampes* de la Biblioteca de Lió; el fons digital de la Royal Academy of Arts de Londres, etcètera.

Hem redactat la revisió biogràfica del pintor conforme avançàvem en la seva cronologia vital, guiada per les dades més segures. Alguns episodis, però, hem hagut d'explicar-los acudint a petits salts temporals, necessaris per relacionar temes lligats entre si que pertanyen a moments històrics diferents. Com a aspectes més interessants de destacar volem subratllar la reordenació de la cronologia formativa dels anys inicials d'aprenentatge, procurant rellegir de nou el paper dels seus mestres inicials; el rebaix del pes específic atorgat als artistes de la Cort Arxiducal; la presentació del pintor que creiem que és el responsable de bona part de la decoració de la capella dels Dolors de Mataró abans de la intervenció de Viladomat; la proposta d'una intervenció als Dolors de Mataró i a Sant Francesc de Barcelona més tardana; la retirada de l'autoria de la traça del Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona; el possible responsable de fer arribar la fama de Viladomat a orelles del Capítol del Pilar de Saragossa o la localització del seu testament.

El segon eix temàtic aborda la lectura de l'estil de Viladomat,

necessari per realitzar la posterior tria crítica del catàleg. Prenem de punt de partida un corpus nuclear d'obres, procurant distingir-hi tant l'empremta més personal del seu estil com les línies mestres que defineixen el seu art. En aquest bloc també parlem de la fortuna del seu mestratge en els pintors del seu taller, fent esment a un seu deixeble molt poc conegut: Antoni Bordons i Aguilar.

El tercer bloc o gran línia temàtica aborda l'anàlisi de la seva cultura artística. Per a fer-ho, hem reflexionat sobre el lligam de Viladomat amb la pintura de la gran tradició hispanista, considerant els pintors Juncosa com els responsables últims d'aquest vincle; segueix un capítol, relativament nou, en el qual estudiem la possibilitat que es produís el que hem anomenat una "fertilització creuada" entre Viladomat i els artistes d'altres disciplines del seu entorn més immediat, com ara els escultors i els argenters. Tot seguit abordem la manipulació del gravat de traducció en tant que eina creativa més a l'ús, fent primer una ullada a la tradició i als models que predominaven en el seu temps i després una mirada a la manipulació que en feu el pintor barceloní. En el darrer capítol d'aquest bloc recollim un seguit d'exemples de la presència d'obres foranes al Principat i reflexionem sobre "altres" vies susceptibles de tenir en consideració com a portadores de novetats.

La tesi segueix amb un epíleg sobre temes diversos que no volíem deixar sense tractar: hi hem exposat noves informacions sobre la fortuna crítica del pintor, en part revisant les aportacions que ja havíem fet en la nostra tesina, i una aproximació a la família de comerciants mataronins Esmandia, que a hores d'ara constitueixen una de les línies de treball més obertes i interessants. Hi presentem i analitzem en detall el testament i l'inventari de béns del membre més important de la nissaga, Josep Esmandia i Milans. A l'epíleg també donem cabuda a Nicolás Rodríguez Laso, responsable de la col·locació de la làpida amb el famós epitafi dedicat a Antoni Viladomat, tot posant-lo en relació amb la família Esmandia i amb l'autor del *Viaje de España* Antonio Ponz. Finalment, exposem un reflexió sobre el plet de 1787 entre les famílies Puig i Riera pels béns de Josep Viladomat i Esmandia, fill del pintor. Aquest material fou la principal i gairebé única font emprada per Joaquim Fontanals del Castillo per elaborar la biografia del pintor i incloïa, entre altres documents, un fragment d'un *liver veritatis* o, com diuen els francesos, un *livre de raison*—els italians *libro di verità*—del treball diari portat a terme pel pintor. Les conclusions i els apèndixs bibliogràfics i documentals, amb la

transcripció del testament del pintor i un manuscrit inèdit sobre la col·lecció dels Cabanyes com a documents més destacables, tanquen la tesi.

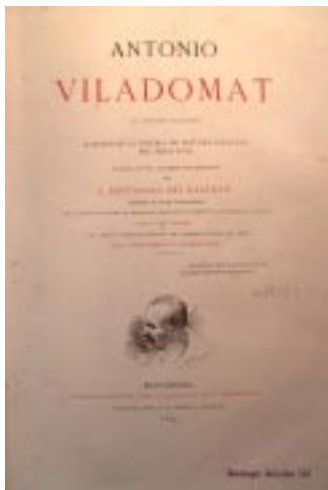
El quart i últim bloc de la tesi és el catàleg raonat, elaborat a partir de fitxes individuals. Comença amb les obres conservades (incloent-hi les perdudes amb testimoni fotogràfic), distingint-les entre obres segures, dubtoses i descartables. Exceptuant els dibuixos, que els hem aplegat com si fossin una subdivisió temàtica més, el criteri que hem triat per ordenar les obres és temàtic: religiós (sants, santes, Verge i sants, Verge nena, temàtica mariana, temàtica cristològica, antic testament), temàtica de gènere, natura morta, retrat, dibuixos i pintura mural). Segueixen les obres perdudes o desaparegudes que en alguna ocasió han estat atribuïdes o esmentades com de la mà de Viladomat. La divisió en aquest cas és per recintes religiosos i col·leccions particulars. No estarà de més deixar anotat que la intenció del catàleg és presentar de cada obra una fitxa amb l'historial bibliogràfic i documental de la peça, adjuntant-hi una reproducció fotogràfica. Moltes de les fitxes van acompanyades d'observacions diverses sobre l'autoria, els propietaris, els lligams formals, els materials, etcètera. Un últim grup aplega obres de catalogació difícil, que hem titulat genèricament *Altres*.

El catàleg que presentem ara serà el primer recull íntegre de la producció del pintor. De bon principi, però, no consideràvem la realització del catàleg raonat de l'obra de Viladomat com un objectiu a assolir. Pensàvem centrar-nos en l'estudi dels dos conjunts més significatius i coneguts: el de sant Francesc conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya i el de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró. Creiem que abordar un catàleg raonat del pintor era una feina innecessària, sobretot perquè hi havia dos segles i mig d'historiografia continuada -amb quatre biografies completíssimes del pintor-, i una exposició monogràfica que li havien dedicat no feia massa temps. Vam canviar d'opinió a mesura que la dedicació a l'estudi d'Antoni Viladomat anava recompensant-nos -volem pensar que fou així i no fruit de l'atzar, si bé hem de reconèixer que en alguna ocasió també hi ha intervingut- amb la troballa d'un bon nombre d'obres "inèdites" del pintor. Era molt de material nou -o retrobat- i ens calia, evidentment, estudiar-lo i ubicar-lo degudament en una cronologia versemblant. Al mateix temps, les lectures dels estudis del Dr. Joan Bosch -i gràcies també a les moltes converses que havíem mantingut plegats- ens acabaren per convèncer que els repertoris aportats per la historiografia anterior presentaven un seguit

d'entrebancs que calia superar. En altres paraules: sense una revisió global de l'obra atribuïda a Antoni Viladomat, era impossible l'estudi dels dos conjunts més importants del pintor. A més, hi havia un fet eloqüent: gairebé cap dels seus treballs tenia datació segura, documentada.

La nostra tesina intitulada *Empremta i memòria del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) als segles XVIII i XIX* va servir-nos per conèixer i presentar un primer estat de la qüestió de la historiografia relativa al pintor, alhora que va ser una bona ocasió per reflexionar sobre la seva fortuna crítica. Un article a la revista *Locus Amoenus* i un estudi al *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* ens serviren per deixar apuntades les línies mestres dels estudis relatius al mestre.¹⁰ Ara resten per fer unes consideracions generals que resumeixen i amplifiquen les observacions recollides amb anterioritat. Tenen a veure amb els "catàlegs" d'obres i les problemàtiques que plantegen i són, en conjunt, un estat de la qüestió més extens que recull i amplifica els que anteriorment havíem fet.

Un primer grup de catàlegs, que podríem considerar catàlegs crítics en tant que els autors destrien les obres atribuïdes al pintor en base a diversos criteris raonats, daten -i això és un primer *handicap* a



tenir en compte- de final del segle XIX o bé de la primera meitat del segle XX. En són tres, com veurem importantíssims i d'una vigència encara innegable, i tal vegada incomplets: el primer i més important és el de Joaquim Fontanals del Castillo (1877), que restà en la seva major part inèdit per la fallida del seu editor, Celestí Verdaguer. El segon en importància, el de Feliu Elias (ca.1936), escrit pels volts de la dècada dels anys trenta del segle passat, ni tant sols veié el rostre del tipògraf.

És tracta d'un catàleg manuscrit, afortunadament recuperat fa pocs anys, que circulà de mà en mà entre un reduït i selecte grup d'estudiosos interessats en el tema. El catàleg de Feliu Elias, francament deutor de l'anterior de J. Fontanals, no anava acompanyat de cap il·lustració que ajudés el lector a fer-se una idea de les obres esmentades, sens dubte per tractar-se d'un primer esborrany o potser perquè la seva redacció fou més un divertiment de l'autor que no pas un estudi amb perspectives de publicació. El tercer i fins ara darrer gran catàleg crític de l'obra d'Antoni Viladomat és el de Rafael Benet

¹⁰ Francesc MIRALPEIX, *Empremta i memòria del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) als segles XVIII i XIX*, Universitat de Girona, desembre de 2000, (Tesi de llicenciatura inèdita); Íd., "Una nova pintura d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a Manresa: l'Assumpta de Santa Maria de l'Alba" a *Locus Amoenus*, núm. 5, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 227-240; Íd., "Quatre teles de la Vida de sant Bru del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a París" a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm.5 (2001), pp. 77-91.

(1947), malgrat sigui cert que es tracta d'una obra amb poques novetats i "massa fidel" a les anteriors: això sí, té el lloable i a la vegada trist mèrit de ser el primer catàleg en detallar les abundants pèrdues d'obres sofertes arran de la Guerra Civil espanyola. En qualsevol cas, tot i el valor d'aquests textos, és evident que queden lluny dels nostres dies, sobretot si tenim en compte que a partir dels anys cinquanta reexí una historiografia interessada per un període oblidat durant dècades.



El segon grup de catàlegs, que potser s'escauria millor anomenar-los inventaris o repertoris, *grosso modo* són enumeracions d'obres, a vegades reproduïdes literalment d'un estudi a un altre, on els autors en cap cas pretengueren ser exhaustius. És el grup més nombrós i heterogeni. Per exemple, hi tindrien cabuda els esments d'obres que apareixen en els llibres d'Antoni Ponz (1787), Juan Agustín Ceán Bermúdez (1800) o Frédéric Quilliet (1816), primers autors en dedicar unes ratlles biogràfiques al pintor. Però també les cites que trobem en els llibres de viatges de Flórez (1747-), Villanueva (1803-), Zamora (1785) o Laborde (1806-1808), gràcies als quals, malgrat a vegades ser poc precisos, massa refiats de les ressenyes dels seus predecessors i notablement generosos en les atribucions, tenim constància d'un bon nombre d'obres d'arreu de la geografia catalana conventual, monacal i eclesiàstica. També entrarien en aquest segon grup autors que varen centrar la seva atenció en descriure les obres d'Antoni Viladomat a mans de col·leccions públiques i privades, especialment emergents a partir de la segona meitat del segle XIX: pensem per exemple en els responsables de la redacció dels inventaris i dels catàlegs de l'Acadèmia de Nobles Arts, en José Antonio de Cabanyes (apèndix doc.V.1.H), Víctor Balaguer (1851), Jaume Piferrer (1836), Andreu A. Pi i Arimón (1854), Saurí i Matas (1849), i en col·leccionistes com Miquel i Badia, Sanç i Capdevila, Pròsper de Bofarull, Josep Pella i Forgas i un llarg etcètera d'autors que ben bé arribarien fins als nostres dies.

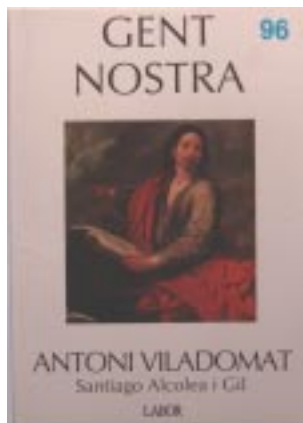


Altres repertoris semblants els trobem entremig o annexats en

estudis biogràfics sobre el pintor (que amb més o menys rigor parteixen dels grans repertoris): citem els casos d'Alfons Maseras (1935), especialment valuós pel tema dels dibuixos; de Folch i Torres (1919), indispensable per la sèrie franciscana de Berga; de Raimon Casellas (1907), tot i que seria un cas difícil de classificar; de Bohigas i Tarragó (1948); de l'anònim autor de la veu *Viladomat* de l'enciclopèdia Espasa-Calpe (ca.1930); de Francesc Ràfols (1936); i en darrera instància d'un sector dels estudis de Santiago Alcolea, especialment els de caràcter més general inserits en les enciclopèdies d'història de l'art català i hispànic (Tecnos (ca.1957), Dolça Catalunya (1983), Summa Pictòrica (2000), etcètera). I ja que hem esmentat les grans enciclopèdies, també hi tindrien cabuda els repertoris d'obres que apareixen recollides en *l'Art Català* de l'Editorial Aymà (Rafel Benet, 1958-61), en el volum dedicat a Catalunya del *Arte de España* (Josep Gudiol, 1955), en el també dedicat a Catalunya de la col·lecció *Tierras de España* (Joan Ainaud de Lasarte, 1978), i en els estudis de Joan Ramon Triadó corresponents als volums dedicats al *Barroc* d'Edicions 62 (1984), a la *Història de la Cultura Catalana* (1996) de la mateixa editorial i als més recents de la col·lecció *Ars Cataloniae* (2000 [amb Rosa Maria Subirana] i 2003). Caldria fins i tot afegir-hi cites puntuals i lacòniques aparegudes en obres dedicades a l'art hispànic en general, com les col·leccions *Summa Artis* (Camón-Morales-Valdivieso, 1991) i *Ars Hispaniae* (Sánchez Cantón, 1965).

Menció a part mereixen tres estudis de Santiago Alcolea que situaríem a mig camí entre el catàleg crític i el repertori d'obres, o bé una combinació d'ambdues fórmules: el primer i més important és la biografia d'Antoni Viladomat del volum XVè de la col·lecció *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Cataluña*, intitulat *la Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII* (1961-1962), especialment important per haver recollit les aportacions dels tres grans catàlegs que hem citat i per haver sumat moltes de les obres esmentades per la historiografia d'aquest segon grup. No cal dir, a més, que el seu treball també és significatiu per la tasca de relacionar un sector de la seva producció amb documentació d'arxiu. Ara bé, la pròpia naturalesa del text d'Alcolea, com ell mateix indica en més d'una ocasió, no li permeté abordar d'una manera sistemàtica el catàleg general d'obres, conformant-se en deixar anotades un gran nombre d'atribucions. L'ocasió idònia per haver reprès aquesta tasca pendent podria haver estat l'exposició monogràfica celebrada l'any 1990 a Mataró, en motiu de la restauració de la Capella dels Dolors annexa a l'església de Santa Maria. No obstant, tot i el gran nombre d'obres aplegades per a

l'esdeveniment -reproduïdes a tot color en una edició que és d'agrair -, l'exposició no va canalitzar l'esforç de reelaborar un catàleg crític de l'obra d'Antoni Viladomat, malgrat les valuoses aportacions en el terreny de les obres inèdites i en el de crítica historiogràfica, aquesta darrera exposada en un excel·lent capítol sobre la fortuna del pintor durant els segles XIX i XX. El darrer estudi, aparegut l'any 1992 dins la col·lecció *Gent Nostra*, novament reincidí, ara en format de butxaca, en aplegar les línies mestres traçades pel mateix Alcolea en els dos estudis que acabem de citar.



Finalment, caldria fer esment a un extensíssim conjunt d'estudis amb el punt de mira fixat en aspectes concrets de l'obra d'Antoni Viladomat, sobretot en pintures aïllades -bona part en format de fitxa de catàleg d'exposició- i en conjunts com els *Dolors de Mataró* o el cicle de *Sant Francesc del MNAC*, que faria llarguíssim i feixuc de citar *in extenso* i que en qualsevol cas hem recollit a l'apèndix bibliogràfic. Val a dir de passada que és evident que no són ni catàlegs ni inventaris detallats, raó per la qual ara ho deixem anotat a mode de recordatori.

L'esforç de diverses generacions d'estudiosos ens permet presumir, com recordàvem ratlles més a munt, d'un material sense parangó amb cap altre artífex contemporani del pintor. O bé, i això gairebé és excepcional, resseguir la fortuna d'alguna peça des de la seva contractació inicial fins als nostres dies a través dels incomputables canvis de mans i dels avatars de la nostra història més recent. Però quan subratllàvem la problemàtica que presenten alguns d'aquests "catàlegs", no ens referíem exclusivament a la necessitat d'una senzilla actualització, sinó a dificultats més complexes. Vegem-les, perquè constitueixen alguns dels entrebancs que hem hagut de fintar:

a) La biografia que presentem constata que hi ha poquíssimes obres que puguin ser lligades amb documentació d'arxiu. En aquest sentit, només una carta del seu fill Josep Viladomat a la Real Academia de San Fernando certifica que Antoni Viladomat és l'autor de les vint pintures de la vida de Sant Francesc de l'antic convent franciscà (cat.1-20). I una època de 1728 estesa als administradors de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu, que la *Caiguda i conversió de sant*

Pau camí de Damasc (cat.42) del retaule hospitalari sorgí dels pinzells d'Antoni Viladomat. A part d'aquestes dues intervencions - un cicle de vint teles i una pintura aïllada-, no hi ha cap més obra conservada que es pugui relacionar directament amb documentació d'arxiu. I malgrat això, el catàleg d'obres atribuïdes al pintor ronda actualment les sis-centes peces -sumant-hi les conservades i les perdudes.

La manca de documentació fa especialment difícil l'ordenació coherent de la seqüència cronològica de la seva producció, fonamental per llegir el seu estil d'acord unes mínimes coordenades temporals. Així, no hi ha cap obra conservada dels vint primers anys de la seva activitat artística, deixant de banda, és clar, les suposicions. I en aquesta mateixa línia, tampoc sabem amb seguretat com pintava durant els darrers vint-i-cinc anys de la seva vida. Si ens atenem exclusivament a la certesa documental, doncs, només coneixeríem -i encara amb dubtes- els treballs dels anys compresos aproximadament entre 1720 i 1735.

Se'ns podria rebatre que tal dificultat seria relativa si ens refiéssim d'informació estilística. De fet, hem hagut d'acudir-hi: a l'hora de presentar una mínima ordenació de la seva producció ens ha calgut confiar en els instruments d'anàlisi estilística dels seus referents reconeguts. Podríem considerar, a més, que milloraria a mesura que aniria guanyant en experiència i en anys d'ofici: un progressiu domini de la composició, una major desimboltura en l'aplicació de les llums i del joc d'aquestes amb els colors, un avenç en l'estudi dels volums de les figures i de les vestimentes, etcètera, serien premisses a tenir en compte. Però aquesta via és extremadament perillosa per més d'una raó: d'entrada, pel poc nombre d'informacions de què disposem sobre els seus avatars biogràfics. També per l'existència d'un taller molt actiu, que s'ha de tenir en compte sempre, atès que una obra d'un ajudant o d'un aprenent, perfectament sincronitzada amb l'estil del mestre, pot fer-nos pensar que sigui una obra de joventut del nostre pintor, bé perquè detectem mancances en la composició o perquè no lliga del tot amb una idea que prèviament hàgim pogut formular-nos de l'estil de Viladomat en aquells anys. Fins i tot, una obra que recordi la cal·ligrafia de Viladomat però que estilísticament no ens acabi de convèncer, tal i com passa en molts casos, ben bé podríem considerar-la dels anys formació: el sostre de la capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona, per exemple, ha passat fins fa poc per ser la primera obra important del pintor.

També una obra que podríem datar de finals de la seva carrera artística, sigui ara perquè presenta una composició més ben elaborada o una finesa tècnica notable, pot induir-nos a error, sobretot si finalment és certa la notícia que els darrers anys de la seva vida va veure's impedit per pintar. De tota manera, hi ha la possibilitat de pensar que una cronologia basada en l'estudi del color i de la lluminositat dels quadres és una opció menys arriscada. Els tres autors dels "catàlegs" esmentats - Fontanals, Elias i Benet- confiaren en aquesta metodologia. El seu criteri consistia generalment en considerar que una major lluminositat en les teles i una paleta més rica o amb tonalitats més subtils servien de fils conductors per classificar cronològicament les teles: a més fosc i menys color, més jovenívoles. No obstant, els mateixos autors ja constataren, tot i no renunciar-hi, la dificultat d'aquest mètode: teles brutes, escasses condicions de llum per observar-les, diferent estat de conservació, etcètera, eren pals a les rodes del seu mètode. A part, els autors esmentats no van recaure que Antoni Viladomat -i aquest punt ja tindrem ocasió de treballar-lo- adequava la lluminositat de les teles (i per extensió la vivacitat dels colors emprats) segons quines fossin les condicions lumíniques de l'espai que havien d'ocupar: un exemple significatiu d'això que diem és la il·luminació dels rostres de les figures del Viacrucis de la capella dels Dolors, aspecte tan sovint subratllat per Santiago Alcolea.

Seguint endavant -ara només ho deixarem anotat - s'ha de descartar que l'ús d'estampes de traducció, innegable en Antoni Viladomat, pugui ser-nos d'eina per a fonamentar o per a defensar l'autoria d'una pintura: en cap cas hauria de ser un argument definitiu. Antoni Viladomat, en aquest aspecte, no diferia massa de la resta d'artífexs coetanis, tot i que no som del parer que l'accés a noves cultures figuratives via el gravat sigui en Antoni Viladomat, com tindrem ocasió de veure, un procés evolutiu; és a dir, de deixar enrere una cultura figurativa concreta - una estètica- per abraçar-ne una de nova. Si fos així, seria una bona opció on aferrar-nos a l'hora de distingir la cronologia de les seves obres, considerant més primerenques aquelles que traspuessin models més antics. Però A. Viladomat, i aquest és un aspecte a tenir en compte i que analitzarem més endavant, manejava al mateix temps -i indistintament- gravats l'origen dels quals es remuntava als primers anys del segle XVII i gravats que gairebé li eren coetanis -o amb escassos anys de diferència entre el moment que entraven en circulació i el moment en que el barceloní els utilitzava.

No voldríem acabar aquest primer punt sense subratllar una vegada més la participació del taller, ara fixant l'atenció en dos aspectes. En primer lloc, la seriació: no és cap secret que Antoni Viladomat i el seu taller, fos per l'èxit de les seves fórmules o pel seu prestigi, dominà durant força anys el panorama artístic de la ciutat comtal i bona part del de la resta de la geografia catalana. Com tampoc és cap secret que part del seu èxit consistí precisament en la capacitat de satisfer aquesta demanda gràcies a un taller ben organitzat. Per això, és obligat preguntar-nos com podem classificar en el temps determinades teles de composició idèntica la única variació de les quals és el seu estat de conservació. A part, cal fer notar la dificultat afegida en aquest tipus de composicions a l'hora de detectar el grau de participació del mestre i de l'ajudant. En segon lloc, no voldríem passar per alt un aspecte que Joaquim Garriga, en estudis recents sobre la pintura cincentista,¹¹ ha fet notar. Ni que sigui de passada, s'hauria de tenir en compte la relació inversament proporcional entre qualitat final de l'obra i suma pagada a l'artífex. Certament, moltes obres passarien per ser de joventut o del taller en base a criteris com l'execució descurada o la falta de gruix en la capa de pigmentació. Tal vegada, fins l'estudi de Garriga no s'havia plantejat que aquestes mancances obeïssin únicament i exclusiva a la gasiveria d'un comitent poc disposat a gastar-se unes lliures de més. No seria raonable pensar que la poca qualitat d'algunes teles puguem atribuir-la al fet que el marge de benefici s'aconseguia mitjançant l'estalvi de materials?

¹¹ Joaquim GARRIGA, "Benet Sanxes Galindo, pintor i poeta del segle XVI a Catalunya" a *Miscel·lània d'Homenatge a Modest Prats*, vol. I, *Estudi General*, 21, 2001, p.117.

b) Si la manca de documentació complica enormement qualsevol intent d'ordenació cronològica i en dificulta l'atribució, la descontextualització de les obres encara ho fa més difícil. Amb la Guerra del Francès, però sobretot amb la Desamortització, una quantitat de pintures força notable d'Antoni Viladomat va desaparèixer dels recintes religiosos, on majoritàriament abundaven. Algunes varen perdre's per sempre engolides per les flames rancoroses de les tropes invasores o per les flames purificadoras de les bullagues incendiàries. Altres, tot i ser cremades literàriament, en realitat esquivaren el foc gràcies a la "lloable" rapinya de persones que actuaven a l'empara de la nit o entremig del desconcert general. Algunes més passaren del silenci dels claustres i de les capelles on estaven ubicades al bullici de les parets de l'Acadèmia de Nobles Arts de Llotja, mal menor si tenim en compte que aquest canvi les salvà de córrer la mateixa sort que les anteriors. Calmada la situació -no tenim constància que les guerres carlines afectessin a les que

quedaven en els recintes religiosos- moltes, moltíssimes d'aquestes obres entraren a formar part del mercat de les antiguitats, primera parada abans d'integrar-se en les col·leccions d'una burgesia incipient. Aquest procés de canvi d'ubicació -per entendre'ns, de descontextualització imprevisible-, va condicionar que els catàlegs d'aquestes col·leccions privades, sovint editats per iniciativa dels mateixos propietaris, ometessin -per raons òbvies!- l'origen de les seves adquisicions. Només als inventaris de l'Acadèmia de Nobles Arts, també per raons òbvies atesa la seva condició institucional, s'hi detallaren la procedència d'algunes. Ara bé, tot i els esforços, les presses i les urgències pròpies de les campanyes de salvació varen propiciar que la tasca d'inventariar detalladament la procedència del volum d'obres que a diari ingressaven a l'Escola quedés en segon terme, relegada per la prioritat de la salvaguarda. Tot i així, almenys d'un bon nombre se'n sap alguna referència del seu emplaçament original, extrem que no succeeix, com hem dit, en els inventaris privats.

Mig segle més tard, quan Joaquim Fontanals del Castillo va abordar la sistematització del catàleg d'obres d'Antoni Viladomat, va tenir especial cura en detallar els canvis d'ubicació de moltes de les pintures. No obstant, la part del seu catàleg publicat ja augurava un greu maldecap: la repetició o duplicació d'obres. És a dir, Joaquim Fontanals va detallar amb eficàcia de comptable totes i cadascuna de les obres citades per la historiografia anterior al seu estudi. Inclou referències d'obres procedents de recintes religiosos que l'historiador vuitcentista mai havia arribat a conèixer al costat d'obres que llavors formaven part de les col·leccions privades. I les sumava com obres diferents quan en molts casos les hauria d'haver contrastat o presentat amb reserves, almenys les que coincidien en la temàtica. Som del parer que Joaquim Fontanals era conscient d'aquesta dificultat: en algun cas s'atreví a especificar que tal tela de tal col·lecció procedia d'un recinte concret, però potser per no comprometre els seus amics col·leccionistes, amb els quals compartia amistat i tertúlies a l'Ateneu Barcelonès, va desistir entrar en detalls.

La Setmana Tràgica i la Guerra Civil varen accentuar encara més la confusió: no només desaparegueren la major part d'obres que restaven a les esglésies, entre les quals havia les teles de l'església de Betlem de Barcelona i les de Santa Maria del Mar, sinó que es varen reproduir novament els episodis de rapinya del segle anterior. Aquesta vegada amb l'afegit de desaparèixer obres dipositades en institucions museístiques -per exemple en el Museu Diocesà de Barcelona, inaugurat pocs anys

abans- i en col·leccions privades, com el cas de l'excel·lent col·lecció de l'advocat Ramon Pella i Forgas. Passada la Guerra Civil, l'any 1960 Santiago Alcolea va publicar una nova biografia i un "catàleg" d'obres d'Antoni Viladomat que incloïa la feliç troballa d'una part del manuscrit inèdit de l'estudi de Joaquim Fontanals del Castillo -en realitat una còpia parcial realitzada per Josep Pella i Forgas- i va actualitzar les dades sobre l'estat de conservació i ubicació de moltes teles citades per Joaquim Fontanals, sobretot aquelles que havien format part dels recintes religiosos. Malgrat el seu esforç, Santiago Alcolea no va garbellar dos aspectes essencials: el de la duplicació que hem esmentat abans i el de canvi de propietat de moltes teles. Aquest segon aspecte és important: l'historiador va incorporar al seu catàleg-inventari noves teles localitzades en col·leccions particulars sense recaure que algunes d'aquelles noves incorporacions ja apareixien en el manuscrit inèdit que el mateix autor reproduïa a l'apèndix documental de la seva obra. De fet, Alcolea no va conèixer, perquè llavors no s'havia localitzat, el text manuscrit de Feliu Elias: d'haver-lo conegut, segurament hauria resolt bona part del problema dels canvis de propietat d'un grup considerable de teles, atès que Feliu Elias s'havia entretingut en detallar-los.

Sigui com sigui, el resultat de tot aquest procés és un catàleg d'obres engreixat amb atribucions generoses i farcit d'obres repetides i duplicades. Com veurem, caldrà aplicar-hi una bona esporgada.

c) És prou coneguda la dita que els maldecaps mai venen sols. En aquest sentit, l'estimació envers el nostre pintor, iniciada pels seus contemporanis i continuada ininterrompudament fins als nostres dies, ha tingut un doble efecte: un, innegablement positiu; l'altre, inqüestionablement negatiu. Veiem primer el positiu. No és cap secret que el prestigi assolit per Antoni Viladomat fou utilitzat en més d'una ocasió de crossa on sustentar les aspiracions de personatges com Manel i Francesc Tramulles, fonamental -tot i l'escàs èxit aconseguit- per legitimar llurs reivindicacions acadèmiques; com pels professors de l'Escola de Dibuix de Llotja, pels quals A. Viladomat fou un dels avals presentats davant els acadèmics madrilenys per recordar que provenien de la mateixa tradició artística, tan necessària per obtenir el distintiu d'Acadèmia; com per Nicolás Rodríguez Laso i el seu cercle "il·lustrat", pels quals la seva pintura era un model de correcció classicista i la seva ensenyança del dibuix un primer pilar del benefici social d'aquesta; com per Piferrer, Aribau, Pi i Arimon i companyia, responsables de convertir-lo en l'heroi romàntic capaç de

renéixer de les cendres de la Guerra i conduir el seu art cap a les quotes de la gran tradició dels tallers medievals; o bé com per Raimon Casellas, per qui A. Viladomat fou l'*alma mater* de la reacció classicista -utilitzant les seves paraules- i l'heroi romàntic reconvertit en un patriota nacionalista. Tots i cadascun dels usos de la figura d'Antoni Viladomat al llarg de dos-cents anys, conscients que encara n'hi podríem afegir un bon grapat més, facilitaren que la seva empremta fos sempre viva en la memòria de les diferents generacions d'individus més o menys relacionats amb els cercles artístics i intel·lectuals del país. I aquest aspecte no el podem menystenir: gràcies a aquesta vigència, la seva personalitat i la seva obra foren prou interessants com per ser estudiades amb una certa assiduïtat. Però no només per això, sinó perquè facilità una conscienciació que la seva obra era un objectiu primordial de salvament en moments difícils o de risc evident de perdre's. Són molts els casos en què el ressò de la seva figura, principalment a Barcelona i a la seva àrea d'influència -però també en alguns punts del Principat -, es convertí en un salconduit per escapar de les flames o de la rapinya. En resum, no trobem exagerat afirmar que el nombrós corpus d'obres conservades deriva, fonamentalment, d'aquesta extraordinària coneixença de la figura d'Antoni Viladomat. En definitiva, de la seva heterogènia i dilatada fortuna crítica.

Evidentment, tot plegat té el seu costat negatiu. Ja en vida, l'obra d'Antoni Viladomat fou copiada. Sens dubte, l'èxit de les seves fórmules degué actuar com un imant per a molts altres pintors que degueren veure en la imitació del seu estil una oportunitat per encabir el seu producte. Un exemple dels nostres temps ens serveix per il·lustrar-ho: el negoci de la falsificació. A l'empara de l'èxit de moltes marques, posem per cas les que atenyen a la roba i el món de la moda, apareix un mercat paral·lel d'imitacions l'objectiu del qual és vendre un producte similar -sigui la marca, l'estampat, el teixit, etc.- aprofitant l'acceptació social del producte registrat. I això s'incrementa quan més trencador o innovador és aquest producte. A més, si fem cas de les queixes de l'escultor Pere Costa -aquelles que assenyalaven a l'escultor Sebastià Aldabò per haver-li copiat el model de retaule del convent de Jonqueres, que ja tindrem ocasió de veure-, de ben segur que era una pràctica habitual. No és gens estrany, doncs, que amb el pas del temps s'hagi afegit al catàleg del pintor obres que s'haurien d'incloure en aquest paquet de còpies i imitacions derivades de l'èxit de les seves fórmules: en el catàleg en presentarem un repertori ben nodrit.

El pes de la figura d'Antoni Viladomat, d'altra banda, pràcticament va eclipsar la resta de pintors coetanis. Els eclipsà, però, des de diferents punts de vista: un, perfectament contrastat, té la seva lògica si pensem que A. Viladomat va acaparar gran part del mercat artístic –com veurem, els mestres es queixaven que pintava més que sis col·legiats junts. El segon punt de vista, tanmateix, no té res a veure amb el primer: la fortuna historiogràfica del nostre pintor -sovint els historiadors de l'art hem utilitzat termes com mite o mite casolà per a referir-nos-hi, essent aquest darrer sentit el més escaient des del nostre punt de vista-, ha pesat com una llosa a l'hora de conèixer l'activitat artística de la resta de pintors -perquè, s'ha de reconèixer, tot i pintar menys que Antoni Viladomat, seguien treballant. Això que diem és evident només de repassar la presència d'aquests "altres" pintors en les fonts historiogràfiques que van des de final del segle XVIII fins als anys cinquanta del segle passat: si nul·la potser no és l'adjectiu adequat per concretar aquesta presència, sí que pensem que hi escau el de testimonial. No són pocs, per no dir tots, els estudis que delimiten l'activitat artística de la primera meitat del segle XVIII en la figura d'Antoni Viladomat, especialment accentuada des dels posicionaments de la historiografia acadèmica, la mateixa que titllava de decadent tota aquella producció que s'allunyava del patró del classicisme. Només en algun cas aïllat sorgeixen noms com Pere Crusells, Josep Vinyals, Joan Casanoves i alguns "privilegiats" més, no gaires, i tal vegada per subratllar la mediocritat de la seva pintura enfront de la d'Antoni Viladomat. I si a aquesta tendència hi afegim que la historiografia romàntica posterior encetà una mirada simbòlica envers el passat medieval, deixant desatès un període de més de dos segles, no és gens estrany que amb el pas del temps acabés per desaparèixer el rastre de la presència d'un grup de pintors que treballaren al mateix temps que ho feu Antoni Viladomat. No és estrany, doncs, que generacions d'estudiosos influenciats pels respectius corrents ideològics mostressin un desinterès per la producció d'aquests artífexs. Evidentment, amb el pas del temps aquest desinterès s'anà convertint en un desconeixement que, lluny d'afavorir l'estudi d'Antoni Viladomat, el perjudicà. El perjudicà en el sentit que es perderen els referents més immediats, el nexa per a poder comparar la seva obra amb la dels seus mestres o amb la dels seus coetanis; el perjudicà igualment perquè al seu catàleg hi anaren a parar, també per desconeixement, un paquet d'obres que podríem anomenar, per entendre'ns, d'una certa categoria dins dels paràmetres estilístics de l'època. I no només les obres d'un certa entitat, sinó que el catàleg també aplegà un conjunt nombrosíssim d'obres que tant sols complien amb el

requisit de pertànyer a la mateixa època. En resum, mentre la historiografia consolidà l'aurèola de prestigi d'Antoni Viladomat, fonamental per a la conservació d'una part important de la seva producció, la mateixa historiografia contribuí negativament a un mal envelliment del seu catàleg. Bona mostra d'aquest desajust s'ha posat de manifest en el moment en què els estudiosos han intentat entreveure aquesta fama de pintor excel·lent a través d'un catàleg desigual. Les conclusions a les quals han arribat, evidentment, són prou il·lustratives d'això que diem: no hi ha dubte que la més famosa i difosa és aquella que el descriu com un pintor desigual, primer pas, malgrat la innegable qualitat de sectors de la seva obra autògrafa, cap a considerar-lo un pintor de perifèria i local, que és com dir limitat i amb alt-i-baixos qualitatius.

El prestigi de la figura d'Antoni Viladomat, sumat al desconeixement de bona part de la producció de la resta d'artífexs setcentistes -tot i els esforços de la generació d'estudiosos que a partir dels anys cinquanta treballaren per pal·liar-lo (i dels que actualment continuen amb l'objectiu d'invertir aquest panorama, tot i trobar-se encara lluny de les quotes assolides en l'estudi de la pintura del Cinc-cents)-, ha generat un altre factor que des del nostre parer cal incloure entre els punts de vista més negatius que no pas positius: estem parlant de la cotització de la seva pintura en el mercat de l'art. Moltes obres d'Antoni Viladomat, més o menys a partir de l'interès col·leccionista per part de sectors adinerats de la burgesia del segon quart del segle XIX, han entrat en una espiral imparabile de canvis de propietaris via la subhasta o la intermediació antiquària. No és la nostra intenció entrar a valorar aquesta activitat econòmica, ni si els seus marges de benefici o els interessos dels que la practiquen són o no són legítims des del punt de vista de l'historiador de l'art.¹² Només pretenem fer notar que no sempre els mitjans justifiquen els fins. Per exemple, la insistència d'aquest sector en presentar, per motius estrictament comercials, atribucions que només cerquen la revalorització de la peça: és prou sabut que no té el mateix preu una peça d'escola que una peça anònima. En la mateixa línia, no és gens estranya l'aparició d'obres atribuïdes a determinats artífexs, avalades sovint per informes "d'experts", que difícilment passarien pel sedàs d'un estudi fet amb rigor i honestedat professional. I finalment, no podem oblidar que les restauracions a què són sotmeses moltes d'aquestes obres que entren al mercat artístic abusen de la reintegració pictòrica, "imprescindible" des del punt de vista mercantil, però inacceptable per a l'historiador de l'art i per a una societat que vol preservar el seu patrimoni en la seva

¹² Al respecte vegeu l'editorial "El mercat de l'Art i la recerca en història de l'art" de la revista *Locus Amoenus*, número 6 de 2002-2003.

genuïnitat. No seria just, doncs, deixar d'assenyalar la sovintejada -i com a mínim sospitosa- presència de *viladomats* en el mercat antiquari: és evident que alguns no ofereixen cap mena de dubte de la seva paternitat, però al costat d'aquests que podem anomenar autèntics n'hi ha molts que no ho són. D'alguns n'hi pot haver dubtes; de molts altres no n'hi hauria d'haver cap ni un. Malauradament, el catàleg "oficiós" d'Antoni Viladomat se n'hi ha afegit un bon grapat dels darrers. De tota manera, som conscients que el professional del món antiquari presenta sovint la seva tasca, al marge de guanyar-se la vida, com un mitjà que permet recuperar un conjunt d'objectes, principalment provinents de mans privades, que d'altra manera l'historiador no en tindria constància. El problema, però, rau quan l'interès econòmic té més pes en aquesta balança.

Resumint, el catàleg raonat i la revisió biogràfica conformen un intent de posar remei a bona part d'aquest seguit d'*handicaps* que hem anunciat. I diem un intent perquè, lògicament, el punt de vista de qui l'escriu no deixa de ser subjectiu. A més, volem subratllar que en cap cas es tracta d'un estudi tancat i definitiu, sinó obert a noves incorporacions, a descarts i en definitiva a futures revisions. Això sí, l'hem elaborat no com un exercici obligatori de més a més, sinó amb la ferma convicció que pot esdevenir una eina útil per a ordenar la producció del pintor, alhora que una guia per a trobar-hi al detall tota aquella informació relativa a cadascuna de les obres, inevitablement dispersa en mil-i-una publicacions.

II. BIOGRAFIA:
REVISIÓ HISTORIOGRÀFICA I DOCUMENTAL

II.1. Dels antecedents familiars i dels primers anys d'aprenentatge: 1678-1702.



"Encara hi ha gent devota de les curiositats barcelonines que, quan passa pel carrer del Bou entrant per la Plaça Nova, dóna una mirada amorosida a la caseta vetusta de mà dreta, actualment marcada amb el número 8, tot murmurant entre llavis: - Aquí, dos segles enrere, s'hi estava el pintor Viladomat..."

Raimon Casellas, "Orígens del Renaixement Barceloní" a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1907.

El seu nom inscrit als murs del saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat l'any 1860;¹³ un carrer dedicat a l'eixample barceloní;¹⁴ el nom gravat a la façana del Palau d'Exposicions del Camp de Mart de Barcelona el 1868;¹⁵ un retrat d'Antoni Caba de 1872 per a la Galeria de Catalans Il·lustres del Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona;¹⁶ una petició de 1877 del Museu del Prado per intercanviar amb el Museu Provincial de l'Acadèmia de Belles Art de Barcelona obres del seu fons per pintures seves;¹⁷ una estàtua del pintor realitzada per Torquat Tasso per a l'Exposició Universal de 1888;¹⁸ un bust esculpit per Josep Reynés, col·locat el 1915 a la façana de l'actual edifici del Parlament de Catalunya;¹⁹ una plaça dedicada al municipi de Breda; un carrer amb el seu nom a la vila de Berga; una exposició monogràfica a Mataró, l'any 1990, etcètera. Són, sens dubte, algunes de les empremtes més visibles del record que la societat catalana, durant més de dos segles i mig, ha dedicat al pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). Això sí, habituats com estem avui dia a les commemoracions, especialment quan s'escauen en xifres tradicionalment acceptades com rellevants per a ésser celebrades, cas dels vint-i-cinc, cinquanta o cent anys, l'any 1978 ens va passar per alt celebrar el tres-cents aniversari del naixement del pintor català. Potser haurem d'esperar el 2005, quan en farà dos-cents cinquanta de la seva mort. De moment, el pròleg d'aquesta història, que no és altre que la biografia historico-artística del pintor setcentista Antoni Viladomat, comença a la falda dels Pirineus, a la vil·la de Berga.

Antoni Viladomat i Manalt era fill de Salvador Viladomat i Ràfols (1648-1687) i de Francesca Manalt. Salvador, el pare, era el tercer fill d'un matrimoni conformat pel sastre de Berga Francesc Viladomat i Jerònima Ràfols; Francesca, la mare, consta que era natural de Solsona

¹³ Fou gravat per a la recepció reial esdevinguda arran de l'Exposició Industrial i Artística de productes del Principat de Catalunya. Vegeu

Francesc FONTBONA, "Pere Crusells i la Vinguda de l'Esperit Sant" a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, IX, 1995, p. 200.

¹⁴ La designació fou pels volts de 1860, segons ALCOLEA, *Viladomat* (catàleg d'exposició), Mataró, Museu Comarcal del Maresme- Museu Arxiu de Santa Maria, 1990, p. 37-38. En la decisió intervingué el polític i intel·lectual de la Renaixença Víctor Balaguer (1824-1901).

¹⁵ Sobre l'efímer Palau d'exposicions del Camp de Mart vegeu Francesc FONTBONA, *Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888*, vol. VI, *Història de l'Art Català*, (ed. Francesc Miralles), Barcelona, 1983, p. 144.

¹⁶ Vegeu José Narciso ROCA FERRERAS; José COROLEU, *Galeria de Catalanes Il·lustres. Bosquejos biográficos*, Barcelona, 1891 (2ªed); P. BOHIGAS TARRAGÓ,

Historia de la Galeria de Catalanes Ilustres, Barcelona, 1948; ALCOLEA, *Viladomat*, op.cit.pp. 39-40.

¹⁷ ALCOLEA, *Viladomat...*,op.cit.p. 40-42.

¹⁸ ALCOLEA, *Viladomat...*,op.cit.p. 40-42.

¹⁹ La proposta de col·locar-hi 28 bustos de pintors il·lustres fou de l'arquitecte municipal Pere Falqués (1850-1916), reformador de l'antic edifici de l'arsenal. Josep Reynés Gurguí (1850-1926) també és l'autor del monument a El Greco de Sitges i del bust de Manel Tramulles, col·locat el 1915 a la façana del Parlament. Cfr. Lluís PERMANYER-Melva LEVICK, *Barcelona, un museo de esculturas al aire libre*, Ediciones polígrafa, 1991; Jaume FABRE-Josep M^a HUERTAS-Pere BOHIGAS, *Monuments de Barcelona*, Barcelona, l'Avenç, 1984.

²⁰ Els capítols matrimonials varen ser publicats per Santiago ALCOLEA GIL, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, vol. XV [1961-1962], p. 194.

²¹ Santiago Alcolea parla d'un Bernat Amorós, pintor i daurador, que l'any 1666 feu de procurador al pintor Joan Arnau. Joan Ramon Triadó l'assenyala com un dels dauradors que optà al concurs per a daurar l'església del Monestir de Montserrat, si bé renuncià a participar-hi. El mateix autor l'identifica com autor d'una *Concepció* per a la Paeria de Cervera, d'unes pintures per al convent de les caputxines de Manresa i d'unes teles per a l'església de Sant Miquel de

i filla de llauradors.²⁰ No sabem per quina raó, l'any 1671, quan Salvador Viladomat tenia 23 anys, es va traslladar a Barcelona. Potser la ciutat comtal, refeta ja de la terrible pesta de l'any 1651 i de la Guerra dels Segadors, oferia un futur professional i unes expectatives de treball molt més àmplies que no pas les de Berga i la seva comarca. L'ofici de daurador amb el qual Salvador Viladomat havia decidit guanyar-se la vida s'ajustaria a les prometedores perspectives del mercat del cap i casal, qui sap si ben informat per altres parents i coneguts seus de la comarca que ja havien emprès aquest camí, com ara el pintor Pasqual Bailón Savall o el terrissaire Benet Viladomat, germà seu.

Si fem cas de Joaquim Fontanals del Castillo, Salvador Viladomat va desplaçar-se a Barcelona per treballar d'ajudant al taller del pintor-daurador Bernat Amorós quan tenia 23 anys.²¹ El mateix autor assenyala que va entrar-hi tot just d'arribar a la ciutat comtal. Amb vint-i-tres anys, però, és probable que Salvador no hi entrés pas com un aprenent més, sinó com un oficial a sou que deuria haver après l'ofici amb anterioritat, en el taller d'algun daurador local de Berga o del voltant, potser a recer dels tallers escultòrics tan actius de la comarca limítrofa del Bages. De fet, el contracte d'aprenentatge de 2 de setembre de 1671 estipula que Bernat Amorós li ensenyaria duran dos anys "dictum meum pictoris officium"; és a dir, el seu ofici de pintor: el de daurador, doncs, potser ja l'havia après amb anterioritat.²²

Salvador Viladomat deuria estar-hi tretze anys, al taller d'Amorós, fins el 2 de juliol de 1684 -un any després que els dauradors fossin una corporació independent del gremi de pintors i pintors vidriers. Aquell any va graduar-se com a mestre daurador i pintor retauler.²³ En endavant, l'estrenada categoria li permetria contractar lliurement encàrrecs, tenir botiga i veure's en cor i mitjans de dirigir un taller. De tota manera, abans de ser oficialment un mestre daurador barceloní, ja havia contractat pel seu compte alguna feina. El 8 de desembre de 1682 capitulà un contracte amb el bisbe de Solsona Lluís de Ponts per daurar i estofar el retaule de sant Pere de la capella del Santíssim Sagrament de la Catedral de Solsona. Això, a més, ens fa suposar que Salvador Viladomat en cap cas perdé el contacte amb la seva terra nadiua.²⁴

Definitivament establert a Barcelona, Salvador Viladomat va contraure matrimoni amb Francesca Manalt un 16 de març de 1674, tres anys després de la seva arribada a la ciutat. La parella va instal·lar-se en

una casa del carrer del Bou, a quatre passes de la Plaça Nova.²⁵ Quatre anys més tard, el 1678, Salvador Viladomat va obtenir la ciutadania barcelonina. Aquell mateix any la parella va tenir un altre motiu de celebració: el 20 de març de 1678 va néixer Antoni Viladomat i Manalt, el nostre pintor, primer dels tres fills que portarien al món.²⁶ Va ser batejat el 16 d'abril de 1678 i els seus padrins foren Teresa Andreu, dona del vidrier Josep Andreu, i el doctor Joan Jofreu.²⁷

El 16 de juliol de 1685 contractà el daurat del retaule de sant Crist de la capella del Corpus Christi de l'església parroquial de Santa Maria de Ponts (diòcesi d'Urgell), l'últim termini del preu concordat del qual cobrà la seva vídua l'any 1690.²⁸ El 22 d'octubre de 1685 estengué una època de 70 lliures als administradors de l'Hospital dels Pobres Malalts de Sant Sever per "[...]renovar y deaurar las vuit figuras de altar, per netejar los quadros, renovar lo color blau de dit altar i donar color vermell a la barana del cor de la iglesia de dit Hospital."²⁹ L'any següent contractà el daurat del retaule de la Capella de la Verge de Salas, a la parròquia de Sant Climent de Llobregat, el primer termini del qual també el cobrà la seva vídua, l'any 1687.³⁰ A mesura que passaren els anys, doncs, Salvador Viladomat degué prosperar en l'ofici. A més, la seva estrenada ciutadania li degueren permetre afermar-se en el teixit social de Barcelona. Ho deduïm perquè no se'ns acudeix cap més explicació al fet que els nobles Agustí i Francesca Copons i Copons, fills de Ramon de Copons i Grimau, senyor de la Torre de Moja, apadrinessin el segon fill dels Viladomat: Agustí Viladomat i Manalt, nascut el 1682.³¹ La recent estrenada relació paternal amb la família Copons, importantíssima per al futur del nostre pintor, mereix un breu parèntesi.

L'acceptació d'apadrinar el fill d'un artesà per part d'un noble només té sentit, segons el nostre parer, si la relació entre ambdós transcendia el terreny professional; és a dir, només si als Copons i als Viladomat els unia una relació més estreta. No tenim una resposta concreta de com es podria haver produït, però potser hi favorí la proximitat de les cases. La família Viladomat vivia al carrer del Bou, un carrer que naixia a la Plaça Nova, plaça presidida pel Palau Episcopal, i que moria en creuar-se amb el carrer Ripoll. El del Bou era un carrer que anava paral·lel entre el carrer Sagristans, que encara existeix, i el desaparegut carrer Corribia, que donava nom a la renglera de cases que miraven cap a la façana de la Catedral. Els Copons només vivien dues travesseres més a munt del carrer Sagristans. De fet, la seva residència va donar nom al carrer, encara

la mateixa ciutat. Vegeu ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit.p. 18 i Joan Ramon TRIADÓ, *L'època del Barroc: segles XVII-XVIII*, vol. V, *Història de l'art català*, Francesc Miralles ed., Barcelona, Edicions 62, 1984, pp. 96 i 120.

²² Arxiu Històric de Protocols notarials de Barcelona, en endavant AHPB, Jaume Corbera, *Vigesimum quintum manuale*, anys 1670-1671, lligall 17, fol. 111v. Coneixem el contracte de les fitxes Josep Maria Madurell de l'esmentat arxiu. Madurell, però, anotà erròniament que Salvador tenia 33 anys i no 23, com en realitat diu el contracte. La denominació de pintor, tanmateix, podria ser genèrica, en el sentit que aquells anys els dauradors compartien gremi amb als pintors.

²³ Joaquim Fontanals, erròniament, havia apuntat l'any 1671, confonent-lo amb l'any d'entrada al taller d'Amorós. Vegeu Joaquim FONTANALS del CASTILLO, *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, Impr. Celestino Verdaguer, 1877, p.57. Per l'acta del consell de dauradors acceptant la seva entrada el 2 de juliol de 1684, consulteu Aurora PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730). Projecció a Girona*, Ed. Virgili Pagès, 1988, pp. 409-410. La referència està recollida amb anterioritat a les fitxes Madurell de l'AHPB (not. Ramon Vilana Perlas, Manual de 1684, lligall 19,

fol. 12).

²⁴ Pel contracte, Ramon PLANES i ALBETS, *Contractes d'obres al bisbat de Solsona*, Solsona, 1985, p. 27, doc. III.

²⁵ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op. cit. p. 57.

²⁶ Tant Antonio Ponz com Juan Agustín Ceán Bermúdez, primers historiadors en interessarse pel pintor, havien anotat que la data de naixement havia estat el 12 d'Abril de 1678. Francesc d'Assís Mestres, un erudit franciscà, la va transcriure dels *Llibres de Baptismes* de la Catedral de Barcelona uns anys més tard. Ara bé, la data exacte del naixement l'hem deduïda de la cartel·la del *Retrat d'Antoni Viladomat*, un dibuix fet pel seu fill Josep Viladomat l'any 1785. La inscripció de la cartel·la diu així: "Vera Effig[ies] del Célebre Barcelonés Antonio Viladomat, Eminente en las Tres Vellas Artes de Pintura, Prespectiva y Arquitectura murió en los 20 de enero de 1755, de edad de 76 anyos, y 10 meses." Vegeu Antonio PONZ, *Viaje de España*, Madrid, Imprenta Vda. Ibarra, Hijos y Compañía, 1778, t. XIV, p. 38, not. 6; Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Imp. Viuda Ibarra, 1800, t.V, p. 236; Francesc d'Assís MESTRES, *Galería Seráfica*, Barcelona, Ed. José Ribert, 1857, 2 vols. El dibuix, que es troba a la Biblioteca Nacional de Madrid, podeu contemplar-lo a Santiago ALCOLEA, *Viladomat*, op.cit. p. 25 (fig.

existent).³²

Allò important de subratllar, però, és l'evidència que d'alguna manera va donar-se la relació que venim explicant. Ara bé, no deuria ser a través d'Agustí i de Francesca Copons –tot i ser padrí, l'Agustí només tenia 7 anys!-, sinó mitjançant el pare, Ramon de Copons i Grimau, senyor de la Torre de Moja de l'actual comarca de l'Alt Penedès fins l'any 1702, any en què estrenà el títol de primer marquès de Moja, concedit per la seva fidelitat a Felip V. En un futur, el paper que jugarien els Copons en la vida política i social de la ciutat de Barcelona una vegada acabada la Guerra de Successió -ocuparien càrrecs en els estaments civils i eclesiàstics- podria haver-los facilitat l'accés a una determinada clientela noble disposada a subministrar-los feines i encàrrecs. Però no avancem esdeveniments: de moment, els perfils biogràfics d'alguns membres de la família ens serviran per a deixar anotades les línies mestres de la nostra argumentació.

Ramon de Copons i Grimau accedí al marquesat de Moja l'any 1702, després que Felip V li concedís el títol nobiliari en recompensa als serveis prestats. Quan morí el 1710, el títol passà a mans del seu fill Agustí de Copons i Copons (1675-1737), que es casà amb Gaietana d'Oms i Sarriera, darrera baronessa de Santa Pau (Garrotxa). Fou un dels fundadors de l'Acadèmia Literària (1698), la mateixa que el 1700 es convertí en Desconfiada, una acadèmia que Eulàlia Duran va definir de caràcter erudit i historicista. En el terreny militar, Agustí lluità sota la bandera filipista a la batalla de Luzzara (Itàlia) l'any 1702. Segurament per la fidelitat a Felip V i pel seu paper durant la Guerra, el Rei li concedí el càrrec de Gentilhome de Cambra, un càrrec de confiança i estretament lligat al nucli cortesà més selecte. El 1718 fou elegit regidor primer de l'Ajuntament de Barcelona.³³ Un seu germà, Pere de Copons i Copons (1675-1753),³⁴ emprengué la carrera eclesiàstica: fou bisbe de Girona de 1726 a 1728 i arquebisbe de Tarragona des de 1728 i fins 1753. Fou ardiaca i canonge de la Catedral de Barcelona i Inquisidor de Catalunya. Tant els dos germans com el seu oncle Francesc de Copons i Grimau (segle XVII- 1723), baró d'Eramprunyà, del Bullidor i d'Espitlles, foren perseguits i obligats a marxar de Barcelona a corre-cuita quan les tropes austriacistes s'instal·laren a la ciutat.³⁵ Un altre membre de la família, del qual en tenim molt poques dades, fou Francesc de Copons i Copons, ardiaca, com el seu germà Pere, de la Seu de Barcelona: el 1723 va deixar disposat en el seu testament que 500 lliures es destinessin per a

la construcció de l'Oratori de Sant Felip Neri i que l'enterressin al convent de Sant Francesc de Barcelona.³⁶ Precisament, del convent on Antoni Viladomat pintà la sèrie de pintures de la Vida de Sant Francesc en fou ministre provincial de l'orde, definidor i procurador general dels franciscans a Roma, Josep de Copons (1612-1697), oncle dels germans Agustí, Francesca, Pere i Francesc.³⁷ De moment, tanquem el parèntesi aquí, insinuant la possibilitat que determinats episodis de la brillant carrera dels dos germans Viladomat tinguessin a veure amb la relació establerta amb els Copons.

Després d'Agustí va venir al món Miquel Viladomat i Manalt, tercer fill que apareix esmentat al testament del pare, però d'ell gairebé no en sabem res.³⁸ Això sí, deuria ser petit quan el seu pare va morir un desembre de l'any 1687. Poques setmanes abans, potser perquè ja intuïa la proximitat de la mort, va atorgar testament davant el notari Salvador Golorons.³⁹ En el document s'estipula que el seu fill Antoni, de nou anys, seria l'hereu i Francesca Manalt, la seva dona, la usufructuària universal dels seus béns. Els marmessors de les seves darreres voluntats foren Baltasar Viladomat, prior de Sant Salvador de la Vedella, nebot seu; el seu germà Benet Viladomat, terrissaire de Barcelona; Tomàs Viladomat, rector de les Monges Magdalenes, germà de Baltasar; i l'escultor Joan Roig, amb qui havia col·laborat al retaule de la Mare de Déu de Salas de Sant Climent de Llobregat.⁴⁰

Salvador Viladomat va morir en un mal moment, ja que durant aquells anys Barcelona vivia immersa en una activitat artística molt notable. Feia dos anys que els pintors s'havien constituït en Col·legi, símptoma inequívoc del bon moment que vivien i del despertar d'una conscienciació col·lectiva encaminada a reconèixer la liberalitat del seu ofici, si bé el dia a dia no va variar en gaire res. La Catedral de Barcelona estava en plena tasca de reornamentació de les capelles: s'hi estaven construint els retaules de sant Pacià i de la Mercè, que venien a sumar-se als gairebé finalitzats de sant Sever i de sant Marc. És a dir, eren uns anys amb bones expectatives per als tallers de dauradors, sobretot per un obrador ben organitzat com el de Salvador Viladomat, almenys si fem cas al fet que tot i faltar-hi va continuar treballant activament sota les regnes de la seva dona Francesca Manalt. Efectivament, l'11 de Juliol de 1688, Francesca Manalt, actuant com empresària, va contractar el daurat del retaule de sant Pere Nolasc i sant Raimon de Penyafort de la Catedral de Barcelona per un valor total de 800 lliures.⁴¹ Per tant, encara que les disposicions

4).

²⁷ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit.p.50.

²⁸ Vegeu PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op. cit. p. 144.

²⁹ AHPB (fitxes Madurell), Marian Rondó, *Quartum manuale*, 1684-1685, fol. 289.

³⁰ Vegeu PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op. cit. p. 144.

³¹ La data de naixement la concreta PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op. cit. p. 52.

³² Vegeu Víctor BALAGUER, *Las calles de Barcelona*, (1ª ed. 1865 a cura de Salvador Manero), Ed. facsímil a cura d'Agustín Criado Becerro, Barcelona, Editorial Dossat, 1992, vol. I. p. 155 i vol. II, p.115.

³³ Agustí de Copons i Copons de Berardo vivia en un Palau de Barcelona que tenia l'entrada principal al carrer de la Baixada de Lleons. Constava de 39 habitacions, dins les quals havia 56 pintures (24 de temàtica religiosa, 16 de profana i 16 més sense identificar) i 94 tapissos (8 de temàtica religiosa, 41 de profana i 45 sense identificar). Per aquestes dades i pel paper d'Agustí en el si de l'Acadèmia Desconfiada, vegeu Joseph R. CARRERAS BULBENA, *La Academia Desconfiada y sus académichs*, Barcelona, 1922, p. 55; Marta MUNTADAARTILES, "Els integrants de l'Acadèmia dels Desconfiats (Barcelona, 1700-1703)" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLVIII (2001-2002), Barcelona, 2002, pp. 11-84.

³⁴ Desconeixem si eren bessons o si hi ha un error en les dates.

³⁵ Per les referències a la família Copons, vegeu Pere VOLTES BOU, *Barcelona durante el gobierno del Archiduque Carlos de Austria (1705-1714)*, Barcelona, Instituto Municipal de Historia, CSIC, 1963, vol. I, pp. 82, 114 i 219. Vegeu també CASTELLVÍ, *Narraciones históricas*, ed. Josep M. Mundet i Gifre i José M. Alsina Roca, Madrid, Fundació Francisco Elías de Tejada i Erasmo Pércopo, 1997-[1999], vol. II, fol.366; vol. III, fols. 192, 190 vº i vol. V, fol. 166; Joaquim ALBAREDA i SALVADÓ, *Els Catalans i Felip V. De la conspiració a la revolta (1700-1705)*, Barcelona, Edicions Vicens Vives, 1993, p. 115; *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. VIII, Barcelona, Edicions 62, p. 174: "Agustí de Copons i Copons", "Pere de Copons i Copons" i "Francesc de Copons i Grimau" (*ad vocem*). La referència de l'Acadèmia dels Desconfiats a Eulàlia DURAN, "Renaixement i Barroc: la il·lusió de la modernitat", dins *Història de la Cultura Catalana. Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, vol. II, Barcelona, Edicions 62, 1997, pp. 138-139 i MUNTADA, "Els integrants de l'Acadèmia ...", *cit supra*. La menció de gentilhome del Rei l'hem localitzada a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, en endavant ACA, Reial Audiència de Catalunya, Plets Civils, manual 12837 [any 1734].

³⁶ AHPB, Josep Mas Favar Burgués, Manual de 1722-1723, fols. 90 i 136 vº. El 23 de Juny de 1723 Jacint Font, pintor de Barcelona, estengué una època per haver pintat el seu

del gremi de dauradors asseguraven un mínim sosteniment per a les vídues dels agremiats, el treball del taller garantia, almenys, uns ingressos extrems força significatius. En aquest sentit, qui sap si la bona marxa del taller, fins i tot després de morir el pare, va afavorir que Antoni Viladomat no es veiés obligat a continuar amb l'ofici patern. D'entrada, semblaria lògic que el fill gran, sobretot perquè era una pràctica força habitual, hagués après l'ofici del pare per a més endavant fer-se càrrec del taller. Però no va ser així: la responsabilitat va recaure en Agustí Viladomat, el germà petit.

Mentre el taller dirigit per Francesca Manalt daurava el retaule de la Catedral, Pasqual Bailon Savall (c.a. 1650-1691), un pintor oriünd de Berga, havia contractat varies pintures per a la mateixa capella de sant Pere i sant Raimon, encara conservades. La presència d'aquest pintor en el mateix espai on treballava l'equip de la vídua de Salvador Viladomat, el fet que fos d'origen berguedà i la participació de l'escultor Joan Roig en el retaule, com hem vist amic de Salvador Viladomat, va propiciar que la historiografia més primerenca pensés en P.B. Savall com el primer dels mestres del jove Antoni Viladomat.⁴² És veritat que la Catedral de Barcelona només distava una cantonada de la casa on vivien, al carrer del Bou, just a tocar la plaça Nova, però la dada segura sobre els seus primers passos en l'ofici és la del 25 d'abril de 1693, quan el nostre pintor tenia 15 anys: aquell any la seva mare va col·locar-lo d'aprenent amb el mestre Joan Baptista Perramon (c.a. 1660- 1742). El contracte d'aprenentatge estipulava que hi estaria durant sis anys, el temps regulat abans d'optar a la llicenciatura.⁴³ Segons Ponz i Ceán, però també tota la historiografia posterior, el pas de Viladomat pel taller d'aquests dos pintors -un de suposat, l'altre de documentat- li hauria servit per conèixer els principis més mecànics de l'art de pintar: des de preparar llenços fins a triturar colors. Però potser hi va aprendre alguna cosa més...

II.2. Radiografia dels anys inicials de formació: velles hipòtesis, noves propostes.

"Se puede decir de Viladomat lo que Cicerón decía de Veleyo Patérculo, que todos los progresos que hizo en el arte, los debió solamente á sí mismo[...]"

J.A. CEÁN BERMÚDEZ,
Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, 1800, vol. V, p. 238.

Si hem de ser sincers, la qüestió de la formació artística d'Antoni Viladomat no està ni molt menys resolta. Fins ara, només se sap del cert que el pintor barceloní va aprendre les primeres nocions de l'ofici al costat del pintor Joan Baptista Perramon. No obstant, com hem apuntat fa un moment, Ponz i Ceán Bermúdez havien assenyalat un altre nom prèviament, el del pintor Pasqual Bailon Savall. Tant de l'un com de l'altre, però, la historiografia més primerenca no va ser massa benèvola a l'hora de calibrar llurs aportacions al jove pintor. Antonio Ponz va jutjar-les com segueix:

"Tomó sus primeros principios con un profesor de corta habilidad, se adelantó algo con otro [...]."44

J.A. Ceán Bermúdez, en la mateixa línia, va ser més precís:

"[...] aprendió a embarrar con Pascual Baylon, profesor de corta habilidad, y después fue discípulo de Bautista Perramon, con quien estuvo nueve años, hasta que con gran genio y aplicación aventajó al maestro[...]."45

D'entrada, dues conclusions semblen clares si fem cas d'aquestes notes: que Pasqual Bailon era un pintor mediocre i que l'aprenentatge profitós l'hauria aconseguit durant l'estada al taller de Perramon. I tot i així, el mateix Ceán Bermúdez encara trivialitzava una mica més les aportacions de l'un i de l'altre:

" [...] los dos maestros que tuvo no le enseñaron otra cosa que moler colores y preparar lienzos."46

carruatge funerari.

³⁷ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana Espasa-Calpe*, vol. XV, s.a, p. 410: "José de Copons" (*ad vocem*).

³⁸ Un Miquel Viladomat firma de testimoni en una època d'Eulàlia Generes en favor de Bartomeu Esperabé (AHPB, Pau Mollar, *Manual de 1722 i 1723*, fol. 52); un altre Miquel Viladomat apareix com estudiant de filosofia (AHPB, Pau Mollar, *Manual de 1724*, fols. 27 v^o i 28); un Miquel Viladomat prevere de l'església de Sant Just i Pastor de Barcelona va atorgar testament el 16 d'Octubre de 1750 (AHPB, Joan Cussana, *Libri testamentorum, 1741-1758*, lligall 1, fol. 76.). Aquest mateix prevere, potser el tercer dels germans, apareix l'any 1746 al testament del daurador Joan Moxí: allí reconeix que Maria Viladomat, dona de Benet Viladomat, era parenta seva. Val a dir que Joan Moxí, daurador estretament relacionat amb el taller dels escultors Roig, perdona tots els deutes al mossèn-pintor Tomàs Viladomat, cosí d'Antoni Viladomat. (AHPB, Sever Pujol, *Liber tercius testamentorum, 1723-1745*, fol. 243).

³⁹ Publicat per ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 194 (el notari l'havia esmentat FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit. p. 53-57).

⁴⁰ Es tracta de Joan Roig I (c.a.1629- c.a. 1697), un dels escultors més destacats del seu temps. Els altres marmessors eren parents directes de Salvador Viladomat. La

dada del retaule a PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op. cit. pp. 132-133.

⁴¹ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 194.

⁴² CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op.cit. p. 236.

⁴³ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. 194. D'altra banda, Ceán Bermúdez (cit.supra.) havia anotat que eren nou i no sis els anys que estigué al costat de Perramon.

⁴⁴ PONZ, *Viaje...*, vol. XIV, op. cit. p. 28.

⁴⁵ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op. cit.p. 237.

⁴⁶ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op. cit.p. 238.

⁴⁷ Martín González va observar aquesta pauta de comportament en els pintors del segle XVII. Vegeu MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, op.cit p. 17.

Si fem cas de la historiografia, que en aquestes qüestions el seus esquemes semblen prou versemblants, Antoni Viladomat podria haver freqüentat el taller de Pasqual Bailon des de la data que proposa Joaquim Fontanals, als 10 anys (1688), quan aquest pintava la decoració de la capella de sant Pere Nolasc i sant Raimon. Potser la seva mare va decidir que comencés llavors a familiaritzar-se amb l'ofici a l'empara d'un pintor que era originari del mateix poble que el seu difunt marit. No s'ha trobat cap contracte que els vinculés, però potser no n'hauria calgut si pensem que deuria ser una persona prou pròxima com per a confiar-hi la tutela del fill.⁴⁷ Pasqual Bailon, però, va morir el 1691. En conseqüència, Antoni Viladomat només hi hauria "treballat" dels 10 als 13 anys, temps suficient, com exposarem ratlles més avall, per haver après alguna cosa més que els principis elementals.

La hipòtesi de l'estada amb Pasqual Bailon Savall i la dada segura que la mare del nostre pintor va situar-lo d'aprenent al taller de Joan Baptista Perramon l'any 1692, un any abans que es redactés el contracte d'aprenentatge, pot tenir a veure amb el fet que Ponz digués que estigué sis anys d'aprenent amb Perramon i que Ceán, en canvi, assegurés que en foren nou.

A hores d'ara, ja s'hauran adonat que la reconstrucció de la biografia d'Antoni Viladomat no és una tasca fàcil: la nostra recerca de noves dades susceptibles de ser utilitzades per a fressar una mica més aquest terreny tan erm ha estat gairebé sempre desil·lusionat i infructuosa, tot i la insistència i el treball que ens ha calgut dedicar-hi. Però hem de reconèixer que potser durant massa temps hem enfilat per un camí que no portava enlloc, refiats d'unes informacions errònies. És el cas d'una d'Antoni Ponz repetida insistentment per tots els historiadors.

L'acadèmic valencià va deixar-nos anotat que Antoni Viladomat no va completar els sis anys estipulats en el contracte d'aprenentatge concordat amb Joan Baptista Perramon. Però anem per passos. Textualment, la frase diu així:

"[...] á los veinte años de edad ya empezó a distinguirse con sus obras al temple que aprendería de Viviana [sic], y al óleo."⁴⁸

Si sumem vint anys a la data de naixement del pintor ens dóna la

⁴⁸ PONZ, *Viaje...*, vol. XIV, op. cit. p. 28.

xifra de 1698, un any abans que "oficialment" finalitzés l'estada al taller de Perramón –el contracte d'aprenentatge és de 1693. Però Ferdinando Galli da Bibiena no va arribar a Barcelona fins el 1708, és a dir, quan Viladomat tenia trenta anys. I així i tot, l'error no s'acaba aquí: Ponz completa la frase dient que "[...]entonces hizo los cuadros de la Capilla de la Concepción de la Catedral de Tarragona, de que se habló en el tomo XIII de este viaje".⁴⁹ En el volum XIII només s'hi fa referència a "[...] dos o tres cuadros del buen pintor catalan" que estaven a l'església del Convent dels Jesuïtes, actualment parròquia de sant Agustí, i no a la Catedral.⁵⁰

⁴⁹ PONZ, *Viaje...*, vol. XIV, op.cit. p. 28.

⁵⁰ PONZ, *Viaje...*, vol. XIII, op.cit. p. 873.

Quan Pasqual Bailón Savall va morir, l'any 1691, Antoni Viladomat tenia 13 anys, edat habitual en què solien iniciar-se els aprenents.⁵¹ Suposant que P.B. Savall hagués estat el primer mestre, entre la mort d'aquest i el contracte amb Perramon havien transcorregut dos anys: un període de temps certament desaprofitat si no és que, com semblaria més lògic, el jove Viladomat ja estigués amb Perramon abans de firmar el contracte d'aprenentatge "oficial".⁵² En conseqüència, potser la data que proposà Ponz s'ajustaria a la fi d'un aprenentatge en tota regla de sis anys: un de no regulat, per entendre'ns, i cinc més "d'oficials". A més, un aprenent, sense ni tant sols ser oficial, és cert que podia fer el salt a un altre obrador; però treballar pel seu compte com suggerí Ponz és una altra qüestió. D'entrada, no podia treballar a Barcelona sense que el Col·legi li apliqués sancions econòmiques.

⁵¹ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 47.

⁵² Hi ha algun cas, com el del pintor Antonio Casals, que formalitzà el contracte d'aprenentatge després d'haver treballat quatre anys amb el pintor Josep Llanes. Vegeu ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 47.

D'altra banda, tenim arguments per sospitar de la lectura tradicional sorgida de les paraules d'Antonio Ponz, que proposa que Viladomat abandonà el taller de Perramon el 1698 i que es traslladà a Tarragona per a treballar a l'església dels Jesuïtes (en cap cas per a la capella de la Concepció de la Catedral de Tarragona). Ja hem vist, a més, que de la frase de Ponz cal desconfiar-ne, atès que els vint anys no encaixen amb la data d'arribada de F. Galli. En aquest sentit, Agustín Ceán Bermúdez i Joaquim Fontanals del Castillo encara enrevessaren més la qüestió que venim explicant. El primer, segurament detectant l'error de Ponz, va resoldre-ho com segueix:

"Comenzó á desenvolver su talento á los veinte de edad en unos lienzos que pintó para la capilla de la Concepción del colegio de los jesuítas de Tarragona [...]"⁵³

⁵³ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op. cit. p. 237.

Va traslladar la capella de la Concepció de la Catedral de Tarragona a la veïna església dels Jesuïtes. I encara més: no va recaure en una dada. Tot i donar per vàlida l'edat de vint anys que ja havia suggerit Ponz, unes ratlles abans parlava que "[...] fue discípulo de Bautista Perramon, con quien estuvo nueve años."⁵⁴ No sis, sinó nou: és a dir, fins l'any 1701 -o fins els 23 anys. Per Joaquim Fontanals, en canvi, la intervenció de Viladomat als Jesuïtes no va reduir-se a les teles: les restes d'una decoració mural a base d'arquitectures il·lusòries, garlandes i demás ornaments també li semblà de la mà del pintor barceloní. Tal vegada, hi havia alguna cosa que no li deuria quadrar: si els historiadors que el precedien havien indicat els Jesuïtes com el lloc on havia desenvolupat el seu talent, aquest no quedava reflectit en unes decoracions que li semblaven de molt poca qualitat. Aviat va trobar-hi una solució exculpadora que assenyalava directament a aquell que havia estat mestre d'A. Viladomat: "[...] no debió ser Perramon muy distinguido en pintura",⁵⁵ va sentenciar l'historiador setcentista a la llum d'un A. Viladomat que pintava impropïament pels efectes d'un mestratge desafortunat. Un detall, tanmateix, ens pot ajudar a constatar la precarietat d'aquest fràgil castell de naips amb el qual la historiografia s'esforçava en argumentar el prematur pas d'A. Viladomat per Tarragona. Joaquim Fontanals va comparar les mancances estètiques de la decoració mural dels Jesuïtes amb una altra intervenció del pintor de l'any 1703, de les més primerenques: la volta de la capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu. No fa massa temps, Rosa Maria García va localitzar la documentació que aportava la vertadera identitat dels artífexs d'aquella volta: els pintors Josep Bal i Joan Grau I.⁵⁶

⁵⁴ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op. cit. p. 237.

⁵⁵ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op. cit. p.75.

⁵⁶ Vegeu Rosa Maria GARCÍA DOMÈNECH, *La Casa de Convalescència (1629-1680), Seu de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1995.

Ateses les contradiccions historiogràfiques que fins ara hem exposat, potser convindria repensar seriosament la cronologia dels primers anys del nostre pintor, seguint la mateixa línia que prendrem a l'hora de reconsiderar l'abast de les aportacions de Pasqual Bailon Savall i Joan Baptista Perramon. Som de l'opinió que el resultat s'ajustarà més a la lògica dels episodis immediatament posteriors. Per exemple, fent un salt endavant, sembla més adient pensar que si Antoni Viladomat va fer algun sojorn a Tarragona, hipòtesi que més endavant defensarem, aquest encaixaria millor pels volts de 1708 o una mica abans, quan la documentació ens avala que pintà per al Prior de la Catedral de Tarragona, just coincidint amb l'arribada de Bibiena i amb la trentena d'anys a punt de complir. Igualment, els nou anys que Ceán Bermúdez assenyalava que Viladomat havia romàs al costat de Perramon ens restituïren en el temps

tradicional que els joves aspirants a pintor solien passar al costat dels mestres, tal i com manaven les ordenances del Col·legi: sis anys d'aprenent i dos o tres més de fadrí abans d'aspirar a ser un pintor llicenciat amb permís per a treballar pel seu compte (tot i sense tenir botiga ni ajudants). En conseqüència, és probable que el pintor que l'any 1702 sortí del taller de Perramon -probablement dotat d'unes certes aptituds des de petit, crescut en un ambient idoni i ensenyat en els secrets de les diverses tècniques seguint els paràmetres tradicionals de l'ofici- fos un pintor prou destre com per començar a obrir-se pas en una societat que ben aviat començaria a notar els efectes d'un futur immediat que s'endevinava extremadament pessimista. Un 1702, a més, en què el pintor que havia dominat el panorama de les arts durant moltes dècades, el napolità Luca Giordano, moribund i de retorn a Nàpols, feia escala a Barcelona per un període de vuit mesos. Era un 20 de març de 1702.⁵⁷

⁵⁷ Luca Giordano y España [Catálogo Exposición 7 de Marzo-2 de Junio], Alfonso E. Pérez Sánchez coord., Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp. 336-337.

II.2.A. Sobre l'aprenentatge artesanal: Pasqual Bailon Savall i Joan Baptista Perramon.

La historiografia ha apuntat que els inicis d'Antoni Viladomat cal situar-los en el si de dos tallers de pintura barcelonins: en el de Pasqual Bailon Savall i en el de Joan Baptista Perramon. Ja hem vist que el pas pel del primer és dubtós, difícil de justificar. No pas però pel del segon, testimoniats pel contracte d'aprenentatge donat a conèixer per Santiago Alcolea. En general, hi ha *quòrum* entre els autors que ens han precedit en assenyalar que li haurien ensenyat els principis més rudimentaris de l'ofici. Ens deturarem, però, en les paraules de Ceán Bermúdez, que juntament amb Antonio Ponz fou un dels primers en fer notar d'oïdes la poca habilitat d'aquests dos mestres. Ens interessa analitzar la interpretació en clau negativa del fet de preparar llenços i moldre colors, úniques tasques que Ceán Bermúdez diu que portà a terme Antoni Viladomat durant aquells anys.

Els judicis de Ceán Bermúdez hem de llegir-los pensant en què són un tòpic: preparar llenços i moldre colors eren feines que portaven a terme tots els aprenents, sense excepció. Com va assenyalar Martín González, a canvi que el mestre no ocultés cap aspecte de l'art de pintar a l'aprenent -dit d'una altra manera, que li ensenyés tots els secrets de l'ofici-, aquest darrer col·laborava en tasques secundàries, mecàniques, però essencials per aprendre a dominar bé la tècnica.⁵⁸ La relació entre aprenents i mestres, doncs, es basava en un principi de reciprocitat.

⁵⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, op.cit. p. 17.

Llavors, per què Ceán Bermúdez no va destacar aquesta qüestió? La resposta a aquest interrogant potser té solució en l'abundant literatura artística del segle anterior, de la qual Ceán Bermúdez va servir-se àmpliament.

Els tractats de Francisco Pacheco, Juseppe Martínez, Vicente Carducho o Antonio Palomino, per esmentar els més coneguts, insisteixen en presentar la pintura com una disciplina liberal. Els arguments són prou coneguts i per això ara només subratllarem alguns passatges que ens interessin especialment. Francisco Pacheco, per exemple, esmentava tres estadis de la formació del pintor: "[...] principiantes, aprovechados y perfectos." En cap moment feia esment a les feines manuals pròpies del taller, sinó a l'aprenentatge basat en la imitació dels models del mestre.⁵⁹ Antonio Palomino, com Pacheco, donava prioritat als ensenyaments teòrics. Un paràgraf del segon volum de la seva obra és il·lustratiu d'això que diem:

⁵⁹ Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, ed. a cura de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 265-269.

" Otros hay, que sólo saben para sí, y no para enseñar; son puramente prácticos, y nada científicos; hacen lo que saben, pero no saben lo que hacen; y estos son los menos perjudiciales, pues podran enseñar la práctica, aunque los discípulos se queden a oscuras de la teórica [...]"⁶⁰

⁶⁰ Antonio Acisclo PALOMINO DE CASTRO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El parnaso Español pintoresco laureado*, 1724, Madrid, Aguilar, 1988, vol. II, op.cit. p. 63.

Ara bé, el mateix Palomino, al final del segon volum, afegia un receptari tècnic sobre el tractament del vernís i sobre la preparació de determinats colors. Per tant, tot i que en cap moment esmentaven - Palomino i els demés tractadistes- que una part important de la feina del pintor consistia precisament en el domini de les tècniques manuals de preparació i manipulació dels materials que més tard servirien per pintar, no vol dir que no creguessin que tingués importància. De fet, l'omissió o l'escassa atenció a les tasques manuals en els seus tractats era comprensible per la mateixa naturalesa d'aquets escrits: bàsicament, la seva principal preocupació se centrava en defensar la pintura i el pintor en clau liberal.

Si tenim en compte que Ceán Bermúdez bevia directament de les fonts de la tractadística hispànica i que provenia del món de l'Academia de San Fernando, organisme per excel·lència de l'aplicació dels principis de la liberalitat de la Pintura, és comprensible que relativitzés aquestes qüestions de l'aprenentatge manual. El text que segueix a continuació del

primer comentari sobre els mestres d'Antoni Viladomat exemplifica el que venim dient. Diu així:

" [...] Con su gran genio adquirió extremada facilidad en la invención, y con su estudio sobre la naturaleza, corrección de dibuxo, orden, contraste y economía en la composición, verdad y expresión en las actitudes, acorde y fresca en el colorido, estilo abreviado y sin manera, con otras partes difíciles de conseguir sin maestro." (Ceán, 1800, vol.V, p.238)

Des del seu punt de vista, Antoni Viladomat reunia tots els requisits necessaris que havia de tenir un pintor segons els esquemes a bastament difosos des dels primers escrits de la tractadística italiana. De fet, no cal acudir al *De Pictura* d'Alberti per a copsar-ho: en el text d'Antonio Palomino, tantes vegades citat pel mateix Ceán Bermúdez, hi trobarem ressenyades les qualitats observades en Antoni Viladomat. Per exemple, a la qüestió del "genio", Antonio Palomino hi dedica tot el Capítol II del llibre IV: diu el cordovès que és aquell do innat que li cal al pintor principiant, la inclinació natural cap a la Pintura. En resum, fins i tot els aspectes tocants a l'estudi de la naturalesa, al domini del dibuix o al decor albertià -"orden, contraste y economía en la composición", en diu Ceán- queden clars d'on provenen: de la tractadística italiana filtrada en els textos de la tractadística hispana.

No és estrany, doncs, que Ceán Bermúdez ometés les qüestions tocants a les activitats manuals a l'hora de parlar -o d'imaginar- la formació d'A. Viladomat. És a dir, potser Ceán Bermúdez, en vistes que Antoni Viladomat encaixava perfectament en aquell prototip ideal de pintor, sobretot des del punt de vista d'un acadèmic de San Fernando, va renegar de reconèixer que els primers passos els hauria emprès de la mà d'uns pintors que tindrien més a veure amb la definició d'un artesà que no pas amb la d'un artista. En conseqüència, la historiografia posterior, sense excepció, va aproximar-se a l'estudi dels anys inicials del pintor des d'un punt de vista idèntic, sense ni tant sols posar en dubte els raonaments de Ceán o sense ni tant sols deixar una petita escletxa per reconèixer l'aportació dels dos pintors. D'aquí que sigui necessari un intent de reivindicar mínimament el paper que els correspondria.

De Pasqual Bailon Savall († 1691) se'n tenen algunes notícies d'índole artística; i fins i tot, fet no massa habitual, se'n conserven algunes

⁶¹ Josep Maria CUYÀS, *Resumen histórico del Monasterio de San Jerónimo de la Murtra*, Badalona, 1972, p. 11.

obres. Segons una notícia facilitada per Josep M^a Cuyàs -inadvertida per tota la historiografia-, Savall hauria estat deixeble d'un monjo pintor anomenat Fra Jaume Grau.⁶¹ Se'l cita treballant al seu costat en la



Il·lustració 1
la capella de Nostra Senyora de la Concepció, sant Miquel i san Bernat, i una sèrie de retrats de monjos, disposats al cor.⁶²

⁶² C U Y À S ,
Resumen..., op.cit. p. 17.
Una breu biografia de Juan Gerardo de Ávila la recull ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 82.

La primera notícia de l'activitat artística de P.B. Savall actuant pel seu propi compte és de 5 de febrer de 1687, quan va cobrar 18 lliures

⁶³ Joan Ramon TRIADÓ-Rosa Maria SUBIRANA, "Pintura moderna i contemporània" a Xavier Barral (coord.) *Art de Catalunya*, Barcelona, Edicions l'Isard, 2000 (Col.lecció Ars Cataloniae), p.92.



Il·lustració 2
per un retrat -que encara es conserva- de Pau Ferran, personatge que va sufragar la construcció de la Casa de Convalescència de l'antic de la Santa Creu de Barcelona (Il·lustració 2).⁶³ No és una obra excepcional, però se'n pot destacar la voluntat del pintor per plasmar la personalitat del retratat: el presenta altiu, mirant cap a l'espectador, suggerint-nos l'orgull que sent l'anunciar-nos el seu acte de generositat. Pocs mesos després d'haver pintat el retrat d'un dels personatges més influents de la ciutat, concretament el 25 de juny, P. B. Savall va concordar la decoració de les parets i de les voltes de la capella de Nostra Senyora de l'Esperança de l'església parroquial de Sant Cugat del Rec per un valor total de 200 lliures. L'obra deuria acabar-la a finals d'any, ja que l'1 de febrer de 1688 va cobrar 29 lliures i 15 sous més per alguns treballs suplementaris a la mateixa capella. El 21 de novembre de 1688, mentre el taller de Francesca Manalt daurava

per un retrat -que encara es conserva- de Pau Ferran, personatge que va sufragar la construcció de la Casa de Convalescència de l'antic de la Santa Creu de Barcelona (Il·lustració 2).⁶³ No és una obra excepcional, però se'n pot destacar la voluntat del pintor per plasmar la personalitat del retratat: el presenta altiu, mirant cap a l'espectador, suggerint-nos l'orgull que sent l'anunciar-nos el seu acte de generositat. Pocs mesos després d'haver pintat el retrat d'un dels



Il·lustració 3

el retaule de sant Pere Nolasc i sant Ramon de la Catedral de Barcelona, va concordar per 222 lliures la realització de quatre teles per a la mateixa capella (Il·lustració 3). Però l'obra més important, almenys des del punt de vista econòmic, va ser la realització de les teles i de les decoracions parietals de la capella de sant Benet del monestir de Sant Cugat del Vallès, contractades el 26 d'abril de 1688 i que encara ara es poden contemplar *in situ* (Il·lustració 4). Per al mateix monestir, segons Triadó, també va pintar quatre petxines de la cúpula i dos grans quadres de la capella de sant Antoni i sant Joan.⁶⁴



Il·lustració 4

La darrera notícia referent a la seva activitat té a veure amb la realització d'un *sant Sever* que hi havia a l'altar major de la primitiva església de Sant Sever de Barcelona.⁶⁵

Pasqual Bailon Savall no era un pintor tan adotzenat com s'ha dit sovint. La mediocritat sempre ha estat assenyalada en relació al nefast mestratge facilitat a Antoni Viladomat, però ja hem vist que en el judici de J. A. Ceán podria arrencar d'una manifesta animadversió contra les activitats mecàniques dels pintors i, per extensió, contra tot allò que tingués a veure amb el funcionament gremial de l'ofici. Si de cas, era un pintor que treballava segons uns paràmetres una mica retardataris, ja que és cert que els treballs de decoració de la capella de Sant Benet no tenen res a veure amb el barroc il·lusionista dels grans mestres romans ni, per posar un exemple més pròxim, amb les pintures zenitals que al cap de pocs anys Pau Priu († 1714) pintaria per a la Catedral de Barcelona. Així i tot, l'esquematisme dels retrats de la mateixa capella, el color marmori i uniforme dels rostres i les marcades línies que dibuixen les fisonomies potser tenen més a veure amb una solució a les escasses condicions de llum que deuria tenir aquest conjunt en l'època que no pas amb una manca de destresa. Ara que, Savall no s'allunyava excessivament dels gustos del moment: la cúpula de l'església parroquial de Salomó, pintada pel vallenc Jaume Pons, presenta les mateixes faixes daurades, medallons i garlandes sobre fons emblanquinat que Savall havia aplicat a la capella

⁶⁴ TRIADÓ, *L'època del Barroc...*, op.cit. p. 120.

⁶⁵ Totes les dades d'aquest pintor, a excepció de l'aportació de J. R. Triadó, procedeixen d'ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. pp. 167-169. El quadre de *sant Sever* també l'esmenta PILAR LLOPART, "Un Monumento del barroco barcelonés: La Iglesia de San Severo" a *D'Art*, núm.3/4 [1977], p. 33.

⁶⁶ Daniel VENTURA SOLÉ, *Jaume Pons i Monravà: artista-pintor: Valls 1671-1730*, Valls, 1988.

de Sant Benet.⁶⁶ En consonància amb el que venim dient, una inusual referència en el testament de Tomàs Viladomat i Pilas, cosí d'Antoni Viladomat i pintor actiu a Berga i Solsona, fa sospitar que Pasqual Bailon Savall no deuria ser tan mal pintor com s'ha dit. Tomàs Viladomat tenia un quadre de la seva propietat que representava la *Verge amb sant Fèlix i el Nen*, del qual en va dir: "Baylon Savall, encara li donasen deu doblas non faria altre". Com digué Alcolea, el quadre hauria estat un encert de Pasqual Bailon, i més si tenim en compte que del



Il·lustració 5
comentari en podem deduir un to més aviat recelós.⁶⁷

⁶⁷ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 213.

Altrament, si la "naturalitat" del *Retrat de Pau Ferran* relativitza el judici condemnatori de Ceán Bermúdez, les teles conservades a la Catedral de Barcelona el matisen una mica més. Les quatre composicions -*El primat de Pere*, *El Papa san Silvestre administrant el baptisme a Constantí*, *La visió de sant Pere Nolasc* i *La predicació de san Raimon a la Catedral de Barcelona davant Jaume I* (Il·lustració 5)- tenen sectors més ben aconseguits que altres. En general, hi notem la falta de varietat fisonòmica de les figures: totes les dones que escolten el sermó de sant Raimon són



Il·lustració 5a
idèntiques, com també ho són els àngels de l'episodi de la *Visió de sant Pere Nolasc* o les figures masculines de la tela de sant Silvestre. Al mateix temps, la disposició per obstrucció de les dones del sermó de sant Raimon, la pica baptismal plana o la col·locació escalonada dels àngels abans citats delaten una certa dificultat a l'hora de resoldre adequadament

allò tocant a la perspectiva. Però hi ha detalls ben aconseguits: les mantellines transparents de les dones d'esquenes a l'espectador que escolten sant Raimon, la recreació de l'altar de la Catedral de Barcelona de la mateixa tela, el grup de figures de *sant Silvestre* o el fons boscós del *Primat de Pere*. En realitat, *El primat de Pere* (II-lustració 5a) és la millor de les quatre, segurament perquè segueix al peu de la lletra la clàusula del contracte que manava que s'havia de fer seguint un gravat que el mateix Savall posseïa.⁶⁸ És una tela on cada figura té una expressió pròpia, amb varietat de gesticulacions, amb ropatges de plecs abundants i sinuosos i profusament modulats per una llum intensa que prové del costat esquerre.

⁶⁸ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 168.

En qualsevol cas, l'anàlisi atenta de les quatre composicions conservades a la Catedral permet entreveure que Antoni Viladomat, malgrat haver-s'hi estat poc temps, s'empeltà directament d'alguns registres estilístics de Pasqual Bailon Savall. Per exemple, les fisonomies d'alguns dels personatges, com ara la del rei Jaume I (II-lustració 6), recorden vivament les d'A. Viladomat. Com també el tractament de les mans i dels peus, molt verídics; l'espessor de la vegetació del fons del *Primat de Pere* o el tancament arquitectònic de l'episodi del Papa Silvestre. Fins i tot, vist com el pintor barceloní va arribar a aconseguir una especial habilitat en el maneig dels repertoris gràfics, no fa gens difícil



II-lustració 6

pensar que podria haver tingut els primers contactes amb aquest mitjà en el taller d'aquest mestre. I una darrera observació: si tenim en compte els nombrosos treballs al tremp i al fresc que Viladomat portarà a terme, fins al punt de ser considerat un pintor destacat en aquest camp, tampoc sembla incoherent que els principis de la tècnica els hagués observat i après d'un pintor que per aquells anys havia treballat en més d'una ocasió en aquest tipus d'encàrrecs.

A diferència de Pasqual Bailon Savall, de Joan Baptista Perramon, fill del pescador Joan Perramon, no se'n coneix cap obra conservada que permeti fer-nos una idea aproximada de la seva destresa o de la seva cultura figurativa. Les notícies d'activitats artístiques es redueixen a les referències que va localitzar i publicar Santiago Alcolea. El 23 de març de 1726 va pintar les armes de la ciutat en onze reposadors nous fets

⁶⁹ L'encàrrec li feu el seu oncle Joan Bolló, rector de Sant Pere de Castellet. Vegeu Josep MAS, "Notes sobre antics pintors a Catalunya" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. VI, 1911-1912, p.434. En una visita recent hem pogut comprovar que no hi són.

per a la conducció de carns de l'escorxador. El 1738 va pintar uns quadres que representaven *sant Sebastià, sant Pau, sant Joan, santa Teresa i santa Eulàlia* per a l'església parroquial de San Pere de Castellet.⁶⁹ Joaquim Fontanals va deixar escrit que quatre quadres que l'any 1856 estaven a la col·lecció Bosch [i Pazzi?] -en origen de la família Pinós i més tard de la família Paguera-, eren de Perramon. Representaven *David amb el cap de Goliath, Juli Cèsar, Constantí, Rei moro Gamir* [sic] i *Juana de Arco* [sic].⁷⁰ No hi ha notícies que cap d'aquestes teles es conservin.

⁷⁰ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op. cit. p. 65.

Joaquim Fontanals va precisar una mica més quin podria haver estat el profit que Antoni Viladomat n'hauria extret a part "de moler colors y embarrar lienzos". Segons l'historiador, de Perramon hauria après "[...]a pintar de brocha gorda, a copiar imágenes, algunas nociones de perspectiva y a pintar al óleo y al temple."⁷¹ Aparentment, sembla poc, però en realitat és molt. Ceán Bermúdez ja ho deia: "[...] aprendió a embarrar con el primero, y después fue discípulo del segundo, con quien estuvo nueve años hasta que con gran ingenio y aplicación aventajó al maestro".⁷² Tant la informació de J. Fontanals com la de J. A. Ceán venen a dir el mateix. Aquest darrer, contradien-se, no recau en què superar al mestre comportava fer alguna cosa més que moldre colors. Suposava pintar i aprendre tots els secrets de l'ofici. I Joaquim Fontanals els enumera: copiar imatges, nocions de perspectiva i aprendre la tècnica de la pintura a l'oli i al tremp. És a dir, el mateix aprenentatge que podria haver rebut qualsevol altre aprenent en qualsevol altre taller de mestre de la ciutat de Barcelona. En aquest sentit, l'únic camí per a exercir de pintor en un futur era el que marcava les ordenances col·legials. És a dir, restar d'aprenent durant sis anys amb un mestre. Els sis anys -o més- que Antoni Viladomat deuria estar al taller de Perramon, potser fins el 1702 si tenim en compte la confusió de dates d'Antonio Ponz, els hauria dedicat a completar la formació iniciada amb Pasqual Bailón.

⁷¹ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op. cit. p. 62.

⁷² CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op. cit. p. 237.

De tota manera, no volem descartar una possibilitat. I si Francesca Manalt s'hagués adonat que el seu fill era prou destre i capaç en tot allò tocant a l'ofici de pintor mentre estigué amb P. Bailon Savall? Per apuntalar aquesta hipòtesi, repararem en un fet: la relació del seu pare, Salvador Viladomat, amb l'escultor Joan Roig. Tant l'amistat del pare amb l'escultor -recordem que era l'únic marmessor del seu testament que no formava part de la seva família- com el propi ofici de pintor-daurador del seu progenitor, podrien haver-li reportat un ambient artístic prou favorable

perquè el jove Antoni Viladomat madurés envoltat d'escultures, de traces, d'esbossos, de gravats, de capitells o de colors. Som conscients, però, que imaginar un Antoni Viladomat jovenet acompanyant al pare, amb un llapis a la mà i jugant a dibuixar garlandes, respon a una imatge una mica romàntica. Així i tot, a la llum de l'habilitat per a dibuixar que li coneixem, potser seria bo no descartar aquesta prematura inclinació cap a la pintura. Si no és així, si no és com diem, per què el fill gran no va seguir l'ofici de daurador del pare? A priori, semblaria que el germà gran, l'hereu, era qui l'hauria d'haver continuat. No seria fins i tot lògic pensar que l'habilitat per a dissenyar estructures de retaules i pintar arquitectures fingides la podria haver observat de l'escultor Joan Roig?⁷³ Sigui com sigui, som del parer que les aportacions dels dos pintors foren molt més significatives del que fins ara s'ha assenyalat. Haurem d'esperar que la identificació de més obres -o d'alguna, en el cas de Perramon-, ens ajudi a corroborar-ho.

II.3. Sense notícies d'Antoni Viladomat: 1702-1709.

L'any 1807, l'obra d'Antoni Viladomat s'havia convertit en referent essencial per a tota una generació de joves artistes que s'estaven formant a l'Escola de Dibuix de la Junta de Comerç de Barcelona, també coneguda com Escola de Llotja. Les teles del convent de Sant Francesc de Barcelona, per citar les més famoses de llavors, s'havien convertit en models per als alumnes de Llotja, que les estudiaven amb ànim de millorar la seva destresa. Fou en aquests anys que aparegueren les primeres reproduccions de determinades escenes de la Vida de Sant Francesc i a més, recordem-ho, quan circularen els llibres d'Antonio Ponz i de Juan Agustín Ceán Bermúdez, dos acadèmics de San Fernando que ajudarien a subratllar l'excel·lència del nostre personatge a través de les notes biogràfiques que li dedicaren. En aquest context d'un record d'Antoni Viladomat encara fresc, l'historiador jesuïta Joan Francesc Masdeu va editar una biografia sobre el beat Josep Oriol (1650-1702), l'any 1807.⁷⁴ L'obra de Masdeu venia a sumar-se als actes que se celebraren a Barcelona en motiu de la beatificació del "Doctor Pa i Aigua" a Roma l'any 1806 -conegut amb aquest sobrenom per la seva vida austera i dedicada als malalts. En aquest context de celebracions, la parròquia del Pi, on el cos del Beat Oriol descansava des de 1702, va contribuir a iniciar la carrera per a la canonització del beat barceloní promovent encàrrecs pictòrics que reproduïssin els episodis més significats de la seva vida a pintors de Llotja com Marià Illa, Josep Bernat Flaugier o Ramon Planella -especialment els tocants a miracles i a la glorificació.⁷⁵

⁷³ Joan Roig I, deixeble de Domènec Rovira I, era un dels escultors més destacats del seu temps i -això ens interessa especialment-, amic del seu pare. A banda de ser un dels marmessors del testament, Joan Roig i Salvador Viladomat havien treballat junts al retaule de la Mare de Déu de Salas, de Sant Climent de Llobregat. Vegeu més endavant la hipòtesi sobre la relació d'Antoni Viladomat amb Joan Roig II, fill de Joan Roig I. La dada de Sant Climent a PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op. cit. pp. 132-133.

⁷⁴ J. F. MASDEU, *Vida del Beato Josep Oriol la escribio en italiano don Juan Francisco Masdeu y la traduxo él mismo en lengua castellana según la edición hecha en Roma para la Beatificación*, Barcelona, 1807.

⁷⁵ Vegeu una crònica detalladíssima a l'estudi de Francesc QUÍLEZ, "La iconografia setcentista d'un sant barceloní. Aspectes artístics i documentals de la festa de beatificació de sant Josep Oriol, celebrada a Roma l'any 1806 i a Barcelona l'any 1807" a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4, (2001), pp. 19-34.

A Masdeu, però, li devem un dels episodis més celebrats de la biografia d'Antoni Viladomat: segons el seu record, el 1702 la parròquia del Pi va convocar a diversos pintors de la ciutat de Barcelona per tal que retratessin la *vera efigies* del difunt Beat Oriol. Només Antoni Viladomat, sempre segons Masdeu, va ser capaç de copsar els trets fisonòmics "més reals" del Beat Oriol. En endavant, el seu retrat serviria com a model per als demés pintors a l'hora de recordar-ne la fesomia: era el tret de sortida de les "extraordinàries" aptituds artístiques del nostre pintor. Dit d'una altra manera, el retrat del Beat Oriol va convertir-se en la targeta de presentació davant els seus col·legues de professió i davant la societat barcelonina de l'època. Però podria ser que Masdeu hagués pensat en Viladomat més per l'aurèola de prestigi que llavors l'envoltava, sobretot en els ambients de Llotja, que no pas per conèixer documentalment l'autoria del suposat retrat? Tindria sentit que tots els retrats que més endavant serviren per al procés de beatificació partissin d'un model d'un pintor anònim?

Fos com fos, l'any 1702 és el primer d'un seguit d'anys en què desapareix tot indici documental del pintor barceloní. Novament, se'ns obren interrogants sobre on estava i què feia. I una vegada més haurem de recórrer al terreny de les hipòtesis per tal de pal·liar aquest buit documental. Ho farem intentant no caure en conjectures i fixant com a punt de partida els episodis que vindran immediatament després: els treballs per al prior de la Catedral de Tarragona i la suposada col·laboració amb Ferdinando Galli Bibiena a Barcelona. Abans, tornarem just en el moment en què Antoni Viladomat hauria finalitzat l'aprenentatge dels nou anys, un any clau en què havia de llicenciar-se.

Per què no va fer-ho? Aquesta interrogació és fonamental. Si pretenia guanyar-se la vida pintant a Barcelona li calia obtenir llicència. Amb la llicència podia pintar lliurement, tot i no tenir permís per obrir botiga ni comptar amb ajudants, privilegis reservats als mestres. Però Antoni Viladomat no va llicenciar-se fins el 1721. Si entre 1702 i 1709, anys sense notícies, hagués treballat a Barcelona pel seu compte, de ben segur que les actes del Col·legi de Pintors reflectirien queixes envers llur activitat "il·legal". N'hi ha contra altres pintors, però cap ni una que faci referència a Antoni Viladomat. Llavors, és que ens trobem davant un cas de permissibilitat, molt poc probable, o davant una nova situació? Al respecte només se'ns acudeixen dues possibilitats: o bé treballava sota

les ordres d'un altre mestre o bé no estava a Barcelona. Certament, ambdues propostes explicarien que no es llicenciés: si treballava assalariat, no calia; si no era a Barcelona, per què pagar impostos i taxes sense treballar-hi?

La segona possibilitat té relació amb propostes d'historiadors que han pensat en un exili forçós. És el cas de Rafael Benet, recuperada per Immaculada Socías, per qui Antoni Viladomat hauria marxat a Tarragona fugint de la pressió del Col·legi.⁷⁶ Però aquesta proposta no pot ser vàlida. Ja hem raonat unes ratlles més amunt que d'haver estat així, les actes del Col·legi ho haguessin reflectit. I no és el cas. Com tampoc ho és la suposada mentalitat liberal que Socías assenyala que el pintor atresoraria en aquells anys. Si fos així, com i de quina manera l'hauria adquirida? De l'estada al taller d'un mestre com Perramon? No ens sembla pas que fos l'ambient més idoni; i d'altra banda, tradicionalment -i amb raó- s'ha apuntat que no hi ha indicis del seu "antigremialisme" fins a la dècada dels anys vint, quan Viladomat va endegar el primer plet contra el Col·legi de Pintors de Barcelona.

En la mateixa línia de Socías, Carina Huguet, fent cas d'una "llegenda" assenyalada per J. Rovira, va suggerir que Antoni Viladomat recaigué a Altafulla, una població a escassa distància de Tarragona, forçat per un desterrament (no en diu els motius). Però és una llegenda atribuïble a la sobredimensió historiogràfica d'Antoni Viladomat. És més, segons aquesta llegenda, el pintor hauria aprofitat per a treballar en la realització d'un cicle de la Passió per a la capella del Santíssim de l'església de Sant Martí de Tours d'Altafulla, en part conservat (cat.386).⁷⁷ Els estudis d'Huguet i de Rovira, però, es fonamenten en arguments molt poc sòlids, alguns d'ells fins i tot contradictoris. Segons Rovira, "[...] Antoni Viladomat, el pintor més important de l'escola catalana del segle XVIII, visqué un temps a Altafulla -pel que sembla desterrat- i aprofità l'avinentsa per pintar diversos quadres entre els quals figuraven set dels vuit que, abans de la guerra, contenia aquesta capella".⁷⁸ La capella del Santíssim, si fem cas del mateix autor, va ser bastida per Maria Franquès i Gatell en compliment d'una disposició testamentària del seu pare, Ramon Franquès i Martí, mort per uns autors el 1734 i per uns altres el 1743.⁷⁹ Tot just el 1745, el daurador vallenc Francesc Morales acabà la feina de daurar un retaule construït per l'escultor reusenc Josep Vila.⁸⁰ Lògicament, tant les dates de construcció de la capella com les de construcció del retaule descarten qualsevol intervenció de Viladomat abans de 1734 (com a molt

⁷⁶ Immaculada SOCÍAS BATET, "Sobre una pintura atribuïda a Antonio Viladomat en su etapa tarraconense" a *Congreso Internacional "Pintura Española del siglo XVIII"*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 15 al 18 Abril 1998, ACTAS, Madrid, 1998, pp. 79-88.

⁷⁷ Vegeu Salvador J. ROVIRA I GÓMEZ, "Les esglésies i els rectors d'Altafulla" a *Estudis Altafullencs*, Altafulla, Centre d'Estudis d'Altafulla, núm. 3 (1979), pp. 91-111; Íd., *Guia d'Altafulla (Tarragonès)*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1980 (Els llibres de la Medusa, 2); Carina HUGUET, "El cicle de la Passió de l'església d'Altafulla, possibles Viladomats?" a *Estudis Altafullencs*, Altafulla, Centre d'Estudis d'Altafulla, núm. 15 (1991), pp. 43- 57.

⁷⁸ Originariament n'eren vuit. El 1936 només en quedaven set, tres de les quals foren cremades durant la Guerra Civil i una quarta manllevada el 1986. Cfr. ROVIRA, "Les esglésies i els rectors...", op.cit. p. 106.

⁷⁹ Carina Huguet cita els dos anys. L'any 1743 apareix a Raquel MEDINA DE VARGAS, "Las pinturas del camarín de la Capilla de los Dolores de la iglesia parroquial de Altafulla" a *Estudis Altafullencs*, Altafulla, Centre d'Estudis d'Altafulla, núm. 10 (1986), pp. 41- 57.

⁸⁰ Adosat al retaule hi ha un cambril amb pintures atribuïdes al pintor Jeroni

Pàmies. Tanmateix, Raquel Medina tampoc aclara si aquest en fou l'artífex, tot i esmentar-lo en un primer moment. Els pagaments, extrets dels capítols matrimonials de Maria Franquès només aclaren que el pintor Jeroni Pàmies, conegut per Lluc, havia rebut unes quantitats sense especificar. Més endavant, en canvi, s'ementen pagaments en concepte de quatre quadres amb temes de la Passió per a la capella. Cfr. MEDINA, "Las pinturas del camarín de la Capilla...", op.cit. pp. 42 i 43.

⁸¹ ROVIRA, "Les esglésies i els rectors...", op.cit.p.106, not 1.

⁸² Tota la historiografia relativa a Jaume Pons assenyala que el vallenc havia treballat per a la capella del Santíssim d'Altafulla. Cfr. CEÁN B E R M Ú D E Z , *Diccionario...*, vol. V, op.cit. p. 113; FIDEL de MORAGAS, "L'art, els artistes i els artesans de Valls" a *Estudis universitaris Catalans*, Barcelona, IEC, Volum XIX (1934), p. 291; Santiago ALCOLEA i GIL, "La pintura desde 1500 a 1850" a J. Gudiol i Ricart, S. Alcolea i Gil, J. E. Cirlot, *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid, Tecnos, s.d. (1957), p. 187; Rafael BENET, "La pintura del segle XVIII" a *L'art Català*, vol. II (J. Folch i Torras ed.), Barcelona, Aymà, 1958-1961, pp. 99-100; Arnau PUIG, *Història de l'Art Català. Del Renaixement al Barroc*, Barcelona, Taber, 1970, p. 177; TRIADÓ, *L'època del Barroc...*, op. cit. pp. 206-208; J. F. RÀFOLS (ed.), *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Edicions

aviat).

Curiosament, Carina Huguet, donant per bones les referències de Rovira, i aportant una anàlisi estilística francament esbiaixada, va insistir en relacionar-les amb les teles de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró de Viladomat, tot adduint una certa familiaritat compositiva entre els dos cicles. Efectivament, hi és aquesta familiaritat, però és evident que es deu a una utilització de les mateixes fonts gràfiques: *El Davallament*, per exemple, aprofita algunes de les figures d'un gravat de Lucas Vostermann el Vell a partir del *Davallament* de Rubens per a la Catedral d'Anvers que el taller d'A. Viladomat manejà a Mataró. Huguet també apunta que la figura de sant Joan d'Arimatea del mateix quadre li recordava un dels pastors de *l'Adoració dels Pastors* de la Capella dels Dolors de Mataró i a un dels apòstols del *Sant Sopar* de la col·lecció Ferrer-Vidal (cat.377). Doncs bé, tal *Adoració dels Pastors*, almenys a Mataró, no existeix; i el *Sant Sopar* de la Ferrer-Vidal és una tela ja d'antic descartada del catàleg d'A. Viladomat. Finalment, ni Huguet -ni el mateix Rovira!- reflexionen sobre les conseqüències que una nota d'aquest darrer indicava: "[...] De les pintures del Vigatà, cinc tenien unes mesures de 2'30 m de llarg per 2'5 d'alt, mentre que les altres dues tenien la mateixa alçada però solament 1'8 m de llargada. Representaven, respectivament *l'Oració de Jesús a l'Hort de les Oliveres*, la *Flagel·lació*, la *Coronació d'Espines*, la *Trobada al carrer de l'amargor*, la *Crucifixió*, el *Davallament de la Creu* i la *Sepultura*. El darrer quadre d'aquesta capella era d'autor anònim i reproduïa el *sant Sopar* de Leonardo da Vinci".⁸¹ Eren d'Antoni Viladomat o de Francesc Pla el Vigatà? La nostra hipòtesi és que no hauríem de descartar que fossin del pintor vallenc Jaume Pons: el *Camí del Calvari* d'Altafulla i una altra tela de tema idèntic de l'església de Salomó, documentada de la seva mà, presenten afinitats estilístiques tan clares que inviten a pensar en la paternitat d'aquest pintor contemporani d'Antoni Viladomat.⁸²

Per cloure aquest breu recorregut, bàsicament centrat en garbellar algunes de les hipòtesis que la historiografia ha intentat suggerir en relació als anys que ens ocupen, retornarem una vegada més a les propostes de Socías. Segons la historiadora, seria d'aquest anys "tarragonins" una tela de la *Pietat* que actualment es conserva al Museu Diocesà de Tarragona (cat.136).⁸³ Aquesta obra va ser un regal d'Enriqueta Castellarnau, membre d'una família que va adquirir rellevància a la Tarragona de final de segle XVIII, per a la Capella de Nostra Senyora del Claustre de la Catedral de

Tarragona. Compartim l'opinió de Sociás que és una composició primerenca del nostre pintor, però no que calgui pensar-la com un treball realitzat des de Tarragona estant, atès que res no exclou que pogués haver estat adquirida per la família en qualsevol altre moment. Igualment, també hem de descartar que les teles que Ponz cita per a l'església dels Jesuïtes com obra de Viladomat es puguin identificar amb l'*Epifania* (cat.365) i la *Nativitat* (cat.364), en un estat desastrós de conservació, del Museu Diocesà de Tarragona.⁸⁴

Fins ara, hem intentat desgranar com alguns historiadors han buscat explicacions als anys compresos entre 1702 i 1709. Cal valorar-los l'esforç malgrat la feblesa del seus arguments. De fet, no volem dir que en certa manera no estiguem d'acord en l'objectiu de trobar indicis d'una estada primerenca a Tarragona. Compartim la hipòtesi que en aquesta etapa Antoni Viladomat podria haver estat a la zona de Tarragona, i per tant que això explicava que hagués marxat de Barcelona, i per això recuperem l'interrogant que ja ens havíem formulat: si no patí la "pressió" del Col·legi, si no s'havia emancipat del taller del mestre perquè segurament hi va residir nou anys i si tampoc estava en possessió d'una mentalitat liberal que l'empenyés a abandonar una ciutat regida per unes fórmules ancestrals de treball, què l'hauria empès a marxar de Barcelona? Les raons potser sorgiran en un seguit d'indícis que fan inevitable pensar que realment hi podria haver estat.

D'entrada, durant l'estada al taller de J. B. Perramon, Antoni Viladomat va viure de ben a prop els diferents conflictes bèl·lics que patí la ciutat de Barcelona, especialment el de l'ocupació francesa de 1697. Llavors, però, era un aprenent que treballava i depenia en gran part de la feina que Perramon aconseguia contractar. Tanmateix, quan A. Viladomat sortí del taller de Perramon, devers 1702, el panorama per a guanyar-se la vida ho era tot menys fàcil: hi havia molta competència, molts competidors i poca feina. El retrocés de la feina, per exemple, ja era evident l'any 1701, quan el Col·legi, atenent una petició dels Consellers de la ciutat perquè contribuïssin als preparatius de l'entrada de Felip V, es declarava exhaust. Aquesta situació d'ofec econòmic s'arrossegava, de fet, des de feia uns anys: tal i com explicà Alcolea, les despeses anuals del censal que el Col·legi devia a la comunitat de preveres de l'església de Sant Miquel Arcàngel o els continus honoraris del notari que els representava en plets per a la defensa i ampliació dels seus privilegis, suposaven una càrrega econòmica molt notable per a cadascun dels seus

Catalanes, 1980, vol. IV, p. 95; VENTURA SOLÉ, *Jaume Pons...*, op.cit.

⁸³ Museu Diocesà de Tarragona (inv. 3271).Cfr. SOCIÁS BATET, " Sobre una pintura atribuïda...", op.cit. p. 82. Anteriorment, estudiada per Romà COMAMALA, "Pietat" a *Pallium, Exposició d'Art i Documentació*, Catedral de Tarragona, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1992, p.210, nº 165.

⁸⁴ Museu Diocesà de Tarragona, inv. 212 (*Nativitat*) i Museu Diocesà de Tarragona, inv. 752 (*Epifania*). La *Nativitat* és una donació d'Anton Verderol el 1914, segurament del segle XVII. L'estil de l'*Epifania*, una tela provinent de l'Hospital de Sant Pau i Santa Tecla de Tarragona, tot i ser d'una qualitat considerable, fa pensar en un altre pintor. Feliu Elias va elogiar-la fent cas a una indicació de Mn. Bofarull. Cfr. Feliu ELIAS, *Antoni Viladomat: la vida, l'obra, l'època de l'artista*, manuscrit inèdit, ca 1936, fols. 254 i 256; i SOCIÁS BATET, " Sobre una pintura atribuïda...", op.cit. p. 82, nts. 21 i 22.

membres. No és estrany, doncs, que els controls i les intervencions contra pintors que treballaven pel seu compte, sense ser llicenciats, abundessin en aquells anys. L'any 1699, per exemple, denunciaren els pintors Joan Gallart i Antoni Miquel per pintar sense llicència. El 1703, Pere Crusells, tot i demanar ser admès al Col·legi, va trigar gairebé dos anys en formar-ne part perquè durant força temps havia infringit les normes que impediien pintar sense ser-ne membre. Igualment, l'any 1704 el Col·legi procedí a embargar pintures i demés materials al jove pintor Miquel Bosch per les mateixes raons.⁸⁵ No hauríem de descartar, fins i tot, que aquesta situació fos una resposta a la no llicenciatura de Viladomat.

⁸⁵ Cfr. Santiago ALCOLEA, "La pintura en Barcelona en el siglo XVIII" a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1959-1960, vol. XIV," pp. 36-37.

D'altra banda, la competència enfront els mestres que acaparaven el mercat havia de ser, per força, un escull intimidatori tant o més difícil de superar per a un jove que el ferm i constant control del Col·legi. Josep Loiga, Joan Grau, Joan Casanoves, Josep Bal, Manel Arnau, Abdó Ricart, Pau Priu, Pere Crusells, Josep Vives, Joan Gallart, etcètera, són només alguns dels pintors amb els quals Viladomat havia de competir. I encara que la historiografia va considerar que aquells mestres no li haurien suposat cap obstacle, el cert és que tots ells, sense excepció, manaven sobre les feines més remunerades que sorgien a la ciutat. Francament, perquè un jove pintor aconseguís una parcel·la del mercat artístic, vist com treballaven Pau Priu o Joan Gallart, calia alguna cosa més que bones aptituds, i formar part del Col·legi n'era una. I encara ens falta afegir una qüestió més: el futur més immediat s'esdevindria més negre. El 1705, les tropes de l'Arxiduc Carles d'Àustria assetjaren Barcelona i l'any següent ho feu l'exèrcit de Felip V.

La manca de dades sobre la presència d'A. Viladomat a Barcelona i la difícil situació que vivia la ciutat, doncs, poden ser arguments prou útils per defensar que el nostre pintor va absentar-se'n durant uns anys i que la hipòtesi d'un sojorn tarragoní d'Antoni Ponz fos, en realitat, el record d'alguna informació que algú li hagués donat. Que aquest autor errés les cronologies de l'estada tarragonina no descarta la informació que ens diu que Viladomat va treballar per a l'església dels Jesuïtes de Tarragona. No es fa estrany pensar que si pintava per als jesuïtes -devers 1708 i no 1698 (als vint anys que diu Ponz)-, els marmessors del testament de Joan de Carreres i Erill, prior de la Catedral de Tarragona, haurien conegut de primera mà la seva habilitat, ja que l'1 d'Abril de 1709 varen contractar-lo per pintar dos retrats, un de l'Arxiduc Carles d'Àustria i un altre de la seva muller Isabel Cristina de Brunswick; tres safates platejades i 52 escuts

heràldics usats durant el funeral del prior (46 de petits i 6 de grans a mida foli major).⁸⁶ Tot i que l'època es va signar des de Barcelona estant, l'encàrrec dels marmessors del prior vindria a confirmar aquella proposta de correcció del text de Ponz que anteriorment havíem esmentat: la que subratllàvem que segurament la frase "a los veinte años de edad" per als treballs tarragonins s'hauria de substituir per "a los treinta", coincidint amb el moment en què suposadament conegué a Ferdinando Galli. En aquests anys, a més, Antoni Viladomat ja no deuria ser un pintor tan novell, encara que la feina de pintar escuts i safates ens ho fes pensar: més endavant veurem com l'any 1740, quan Viladomat era ja un pintor reconegut, va fer-se càrrec dels escuts del funeral de la priora del convent de Jonqueres. Resumint, no ens sembla pas que sigui circumstancial que Viladomat pintés per al funeral del prior de la Catedral de Tarragona just en el context d'uns anys en què Ponz hauria assenyalat, de no haver-se equivocat, que estaria feinejant per a l'església dels Jesuïtes. Si fou la decoració mural o si foren unes teles, de moment no ho podem aclarir.

En tot cas, que Antoni Viladomat va estar a Tarragona ens ho confirma un dibuix que li ha estat atribuït (II-lustració 7):⁸⁷ els ratllats en paral·lel per a definir les zones fosques i per a donar volum a les figures i als objectes ens indiquen la més que probable autoria del nostre pintor.

També l'element arquitectònic de l'esquerra, una columna sobre pedestal d'un ordre amb elements del dòric, que sosté una cornisa d'aspecte ruïnós, ens evoca a les cites



II-lustració 7

arqueològiques d'alguna de les seves teles, per exemple l'*Estiu* de la sèrie de les Estacions (cat.186). Igualment, el paisatge de fons, delimitat per un castell que contorneja la línia de l'horitzó, resolt mitjançant una successió orogràfica de marges sinuosos, petits pujols i camins estrets, s'adiu amb el mateix patró que normalment utilitzava el pintor de Barcelona. Aquest dibuix, que no sabríem datar, és una vista de Tarragona des de l'actual passeig arqueològic. Estudis recents en el camp de

⁸⁶ Va cobrar 48 lliures i 12 sous per tot plegat. Cfr. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit.p.195.

⁸⁷ El dibuix forma part del llegat Raimon Casellas al Museu Nacional d'Art de Catalunya, en endavant MNAC GDG/2716. Vegeu-lo reproduït a ALCOLEA, *Viladomat*, op. cit. p. 372, cat. 115.

l'arqueologia han assenyalat que el castell del fons i les muralles corresponen a l'anomenada Torre del Rei amb el sector oriental de les

muralles de Tarragona des de la zona de l'amfiteatre romà.⁸⁸ Un gravat del tractat d'història de l'arquitectura de J.B. Fischer von Erlach,⁸⁹ fet a partir de dos dibuixos de 1711 de l'enginyer Mattheus Antoine Weiss, verifica la localització tarragonina. Els mateixos estudis indiquen que el



II-lustració 7a

⁸⁸ Jaume MASSÓ, "Tàrraco: una aproximació a través dels gravats (segles XVI-XIX)" a *Felix Tarraco*, Tarragona, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1993, pp. 4-12 i nota 6; Jaume MASSÓ i Joan MECHON, *Les muralles de Tarragona. Defenses i fortificacions de la ciutat (segles II aC –XX dC)*, Tarragona, 1999, p. 77 i nota 289.

⁸⁹ J.B. FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer Historischen Architectur*, 1^o ed. 1721, Viena, 1978, làmina 1, planxa 57.

⁹⁰ Alexandre de LABORDE, *Viatge pintoresc i històric. El Principat* (circa 1806-1808), traducció i pròleg d'Oriol Valls Subirà, notes de Josep Massot Muntaner, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, 1973, (Biblioteca Abat Oliva, Sèrie II.lustrada, 1), làmina L.

dibuix "documenta" una torre, avui perduda, que Alexandre de Laborde també va incloure a començaments del segle XIX en una de les làmines del seu *Voyage pittoresque et historique* (II-lustració 7a).⁹⁰ I potser podrien

ser indicatives del seu pas per Tarragona

algunes obres que actualment s'hi conserven: el Museu d'Història de Tarragona guarda una pintura de *santa Tecla* amb tots els ítems estilístics d'Antoni Viladomat i que fins ara ha passat per ser d'un pintor anònim (cat.112); el Museu Diocesà de Tarragona guarda una *Pietat*, molt probablement dels seus anys inicials (II-lustració 8); la Diputació de Tarragona té un *sant Gregori* (cat.49); la Catedral de Tortosa conserva un *sant Josep amb el Nen*



II-lustració 8

(cat.80). Fontanals del Castillo també parlava que l'arxiu de la Catedral de Tarragona custodiava un *Judici de Salomó* i Toda i Güell publicà la notícia que Viladomat treballà a la sagristia nova del monestir de Poblet, on encara es conserva un *sant Vicenç* (cat.46).

II.4. La Cort de l'Arxiduc Carles, l'arribada de Ferdinando Galli da Bibiena i el setge de Barcelona.

"Puede afirmarse, pues, que el arte sereno de Viladomat se produjo en el contraste del dolor, que el olfato del pintor sintió con toda su potencia el acre olor de la pólvora, y su espíritu, tan ecuánime, la tristeza de una larga tregua sin paz."

Rafael BENET, *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*, Barcelona, Iberia, 1947, p. 29

Des de 1705, any que la Barcelona governada pel virrei Velasco passà sota domini de l'Arxiduc Carles d'Àustria, pretendent de la corona hispànica, vacant des de la mort de Carles II, el Col·legi de Pintors començà a notar els efectes d'una situació gens favorable per als seus interessos. Havien de satisfer una contribució per a sostenir la causa austriacista i alguns dels seus membres hagueren de complir amb l'obligació de participar en els torns de guàrdia de la ciutat.⁹¹ A més, havien d'anar uniformats, i això sumava dispendi a la llista de despeses que havien d'assumir; però sobretot calia que hi dediquessin temps i esforços, que restaven de les seves ocupacions habituals: les de pintar i les de perseguir pintors sense llicència. I mentre la Cort va estar instal·lada a Barcelona, les demandes de diners per a satisfer les necessitats dels pretendents reials no varen minvar, sinó augmentar fins al punt que l'any 1708 els mestres col·legiats encara no havien fet efectiva la contribució promesa. Per agreujar-ho, el casament de l'Arxiduc Carles amb Isabel Cristina de Brunswick, l'any 1708 a l'església de Santa Maria del Mar, els deuria suposar noves contribucions, ja que els festeigs i les decoracions que acompanyaven aquests tipus d'actes, igual que les entrades reials a les ciutats, solien anar a compte dels gremis de la ciutat. Però encara hi hauria un aspecte més greu que no milloraria a la seva deteriorada economia: el consum artístic de la Cort –sobretot decorats per a les representacions operístiques que es portaren a terme-, lluny de ser satisfet pels pintors locals, va ser confiat majoritàriament a artistes forans.

⁹¹ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit .p. 42 i ss.

L'any 1708 va arribar a Barcelona el decorador bolonyès Ferdinando Galli da Bibiena (1657-1743), que hi restaria fins el 1711. La

⁹² Sobre el testament d'aquest pintor, vegeu Agustí DURAN i SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. III, 3^a ed, Barcelona, Curial, 1975 (Documents de cultura 7), p. 403.

⁹³ Pere VOLTES BOU, "Arte y artistas en la Corte barcelonesa del archiduque Carlos de Austria" dins *Divulgación Histórica de Barcelona*, Barcelona, octubre 1959, pp. 304-306.

⁹⁴ TRIADÓ, *L'època del Barroc...*, op. cit. p. 130.

⁹⁵ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit. p. 42 i ss.

⁹⁶ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit.p. 92. Val a dir que Joaquim Fontanals basava aquests avenços a partir de comparar el conjunt dels Dolors i el Cicle de sant Francesc, obres de Viladomat posteriors a l'estada de Bibiena, amb una de les obres que l'historiador considerava de Viladomat abans que aquest suposadament conegués al bolonyès: la volta de la capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona, en realitat un treball dels pintors Joan Grau i Josep Bal.

seva missió va consistir bàsicament en fer-se càrrec de la direcció dels fastos reials que s'hi celebrarien i de l'elaboració de les escenografies teatrals de les representacions d'òpera del saló gran de la Llotja de Mar. Amb Ferdinando Galli, que vingué acompanyat dels seus fills Alexandre i Josep, arribaren també els pintors Narcís Aygele,⁹² originari de la ciutat alemanya de Weesobrunn, i Andrea Vaccaro, de Nàpols.⁹³ Com va explicar Joan Ramon Triadó, el tipus de demanda que solien estar habituats a satisfer els pintors de Barcelona, una demanda bàsicament de gènere religiós, no deuria combregar amb les necessitats cortesanes.⁹⁴ O bé, potser la qualitat artística dels pintors locals diferia en massa coses del gust al qual deuien estar acostumats l'Arxiduc i el seu nucli cortesà. Fos per una raó o altra, la presència d'artistes forans els afectava: l'any 1710, el Col·legi adduïa que no podien seguir col·laborant amb les despeses reials perquè els pintors nouvinguts havien acaparat el poc mercat local que els quedava.⁹⁵ Alguns d'ells, com veurem més endavant, deuien aprofitar-ho per buscar la feina fora de Barcelona: és el cas de Joan Gallart, que probablement treballà a la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Curiosament, mentre la situació dels pintors col·legiats anava de mal en pitjor, a Antoni Viladomat se li obrien perspectives de feina. O almenys així ho van interpretar historiadors com Antonio Ponz, que considerava l'arribada de Ferdinando Galli com un succés determinant per a la formació del pintor barceloní. No estarà de més que recordem, en línies generals, com va concretar-se segons la historiografia. Per Ponz, F. Galli li va ensenyar perspectiva; per Ceán Bermúdez, els principis de l'arquitectura; i per Joaquim Fontanals del Castillo, anant una mica més enllà, va deduir que n'hauria manllevat la seva "[...] fecunda imaginación", a més d'aconseguir millorar el color, guanyar en *sprezzatura* i comprendre millor el disseny de les vestimentes.⁹⁶

Per aquests historiadors esmentats, als quals s'ha seguit fins avui en dia, Antoni Viladomat hauria tingut a l'abast tots els materials que suposadament portava el bolonyès: dibuixos seus i dels Carracci, Reni, Cignani i demés components de l'escola bolonyesa; gravats de tota índole; el tractat d'arquitectura d'Andrea Pozzo; i, evidentment, el material a punt d'imprimir del tractat d'arquitectura que Galli publicaria el 1711 a Parma, just després de marxar de Barcelona. Vist com s'ha dit fins ara, durant els tres anys que aquests artistes estigueren a Barcelona, li haurien ensenyant tots els secrets de la perspectiva, de l'arquitectura, de la pintura al tremp

i a l'oli o de la tècnica del clarobscur. A més a més, donada la immensa capacitat d'Antoni Viladomat per aprendre, al cap de dos anys ja estaria pintant amb Bibiena a l'església de Sant Miquel Arcàngel de Barcelona.

Centrem-nos per un moment en aquest espai on suposadament s'ha dit que varen treballar junts. Ceán Bermúdez, sense fer esment a Bibiena, va indicar que Antoni Viladomat havia pintat "[...] una gloria con muchos ángeles en la cúpula" a l'església de Sant Miquel Arcàngel de Barcelona.⁹⁷ Pi i Arimon, que encara va veure *in situ* la decoració abans que l'església fos derruïda l'any 1868 -tot i que no sabem què va veure ben bé, ja que també diu que havia estat emblanquinada...- va transcriure els pagaments de l'obra sense especificar si el document indicava o no el nom del pintor que els rebia: el 6 d'abril de 1711 el bosser va pagar 164 lliures, 18 sous i 4 diners a compte de les obres i les pintures que s'estaven portant a terme. L'historiador, a més, afegia que a partir de 1711 les obres varen aturar-se per manca de liquidesa dels obrers. Llavors sí que esmenta un nom:

" [...] habiendo pintado en 1711 toda la nave del templo hasta el arranque de la bóveda el pintor Ferdinando Viviena, hubo varios debates y representaciones para que el cuerpo Municipal cooperara á que igualmente se pintara el resto, lo que no pudo hacerse."⁹⁸

Malgrat sembli ben informat, no podem deduir si efectivament Ferdinando Galli va ser-ne el responsable, ja que podria ser que Pi i Arimon hagués proposat el nom del pintor bolonyès d'acord amb les notícies que l'historiador tenia de la seva estada a la ciutat. Però encara és més important la darrera indicació de l'historiador, que diu que "[...] Ceán Bermúdez apuntó al hablar de Viladomat que existia en San Miguel una gloria con ángeles en la cúpula, obra de este pintor."⁹⁹ És una cita molt estranya: no parla ni del treball al mateix temps dels dos mestres ni cap font que provingui de la documentació, sinó que se serveix d'una indicació de Ceán Bermúdez.¹⁰⁰

En resum, no tenim dades segures del treball en comú. Pensem, a més, que semblaria més lògic que si l'italià va escollir un pintor per ajudar-lo -a Sant Miquel o a on fos que treballés-, el triés per què almenys coneixia mínimament els rudiments de la pintura al fresc i al tremp. Des del punt de vista de Viladomat, treballar d'ajudant a les ordres d'un mestre

⁹⁷ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V. op. cit. p. 237.

⁹⁸ Les quantitats apareixien al desaparegut *Dietari o llibre de entradas i exixidas de la obra de sant Miquel comensant als 19 abril de 1705*, consultat per Andreu Avel·lí PI i ARIMON, *Descripción e historia de la ciudad de Barcelona antigua y moderna*, Barcelona, Imprenta de T. Gorchs, 1854, vol. I, pp.109-110, not 1.

⁹⁹ PI i ARIMON, *Descripción e historia...*, vol. I, op.cit. pp.109-110, not 1.

¹⁰⁰ Així doncs, si F. Galli havia pintat per a l'església fins l'any 1711, almenys sabem que la volta no estava començada. No seria correcta, doncs, la notícia de Santiago Alcolea segons la qual Bibiena també hauria pintat la cúpula amb una glòria d'àngels. Precisament, aquesta decoració és la que hem vist que Ceán Bermúdez, sense fer esment a Bibiena, citava de la mà de Viladomat. Fins i tot, Joaquim Fontanals va afegir que Tomàs Padró, un dels il·lustradors del seu llibre, va gravar-la per a *Le Monde Illustré*. Cfr. FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op. cit. p. 108 i ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 195. Pel que fa als gravats de Tomàs Padró, fins ara no hem pogut localitzar-los.

¹⁰¹ La cita del tractat vegeu-la a ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p.193. Pels tractats, H. VEDREMAN de VRIES, *Architectura*, Anvers, 1565; Íd., *Artis Perspectivae plurium generum elegantissimae formulae... antea nunquam impressae*, Anvers, 1568. Sobre la difusió del tractat de perspectiva de Vedreman de Vries, vegeu Dora WIEBENSON, *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988, pp.170 i 214.

estranger el deslliurava de ser sancionat, ja que el Col·legi permetia que els pintors formats a Roma, bressol de les arts, podien treballar lliurement a la ciutat. Però com veurem al capítol següent, no creiem que el contacte fos tan intens com autors com Fontanals subratllaren. Un detall de l'inventari de béns del seu fill Josep Viladomat i Esmandia podria ser un primer indici que la relació, tot i ser-hi, potser va ser menys fructífera del que fins ara pensàvem: a la seva biblioteca hi havia un exemplar del tractat d'arquitectura de Vredeman de Vries, el "Vitruvi flamenc", un tractat de finals del Cinc-cents àmpliament utilitzat pels retaulistes hispans del segle XVII per la profusió d'il·lustracions que contenia.¹⁰¹ Sorprenentment, no s'hi cita el tractat de Bibiena.

II.4.A. Sobre Ferdinando Galli da Bibiena.

Que Antoni Viladomat va agençar-se d'algunes nocions de l'art de Ferdinando Galli da Bibiena no en tenim cap dubte, tot i haver de deixar en suspens, com hem explicat, si fou o no a l'església de Sant Miquel de Barcelona. Seria il·lustratiu d'aquest bagatge la demanda que veurem més endavant dels obrers de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona perquè l'any 1748 Antoni Viladomat fes "les oportunes correccions" al projecte de reforma del presbiteri de l'església presentat per Manel Vinyals, subratllant els seus coneixements en arquitectura i perspectiva.¹⁰² Aquestes mateixes habilitats les anota el seu fill Josep

Viladomat i Esmandia l'any 1785, en una inscripció del retrat que li feu: "Vera Effig[ies] del Célebre Barcelonés Antonio Viladomat, Eminente en las Tres Vellas Artes de Pintura, Prespectiva y Arquitectura [...]."



II-lustració 9

Les cites de ressò bibienesc que apareixen en l'obra d'Antoni Viladomat constitueixen la prova més segura que va empeltar-se-li alguna cosa de l'art de Galli.¹⁰³

No són poques les pintures del català que incorporen elements arquitectònics que remetien al seu art, com ara

grans pedestals que sustenten frisos de columnes alternades amb pilastres, grups de columnes d'ordres clàssics (II-lustració 9) i, segurament com a element més significatiu, l'ús de la perspectiva multifocal (II-lustració 10), que



II-lustració 10

¹⁰² No és una notícia qualsevol: Manel Vinyals era un consumat especialista en el disseny i construcció d'arquitectures efímeres, sobretot de monuments de Setmana Santa i de cadafals funeraris. Vegeu ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit.pp. 218-219.

¹⁰³ La bibliografia sobre els Bibiena és molt àmplia. Hem consultat, bàsicament, els estudis següents: Deanna LENZI, "La veduta per angolo nella scenografia", dins *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, Bologna 1980, pp. 93-208; Íd., "I Galli Bibiena, scenografi ed architetti teatrali delle principali città e corti d'Europa", dins *Il teatro per la città*, Bologna 1988, pp. 63-73; Íd., "Ferdinando e Francesco

potser és la font de les fugues laterals de moltes escenes de Viladomat ¹⁰⁴ És clar, també, que en podria haver extret una certa consciència de la pintura com una pràctica liberal.

Al marge d'aquests contactes puntuals, els lligams figuratius i compositius de l'obra del pintor amb l'estètica de Bibiena poques vegades assolixen quotes qualitatives a l'alçada de la modernitat de l'art de l'italià. Els projectes de Bibiena sobresurten per la grandiloquència espacial de l'arquitectura, per la "vastità surreal" que esmenta Andreina Griseri, ¹⁰⁵ deixant la figura humana gairebé com un element decoratiu més del projecte. Per Viladomat, en canvi, la figura és la protagonista i l'arquitectura no té més entitat que la de dotar un espai físic per a les figures. Els



Il·lustració 11

elements
arquitectònics
que den
reduïts a una
mínima
expressió
de l'
llenguatge
escenogràfic
i
arquitectònic

de Bibiena.

A vegades,



Il·lustració 12

fins i tot, dubtem si aquests mateixos elements no podrien provenir ja de les estampes, com podria ser el cas del *Bateig de sant Francesc* (cat.2), que sospitem que ens una hàbil transformació d'una estampa de Cornelis Cort. ¹⁰⁶

Hi ha dues teles del Museu d'Art de Girona, fins ara inèdites que atribuïm a Antoni Viladomat, que representen *La piscina probàtica* (Il·lustració 11) i *l'Expulsió dels Mercaders* (Il·lustració 12). Aquí sí que l'arquitectura, clarament aplicada com si es tractés d'un decorat teatral a la manera dels que feia Bibiena, condiciona tota l'escena. No obstant, aquests exemples ens serveixen per a detectar-hi errors impropis d'algú que va conèixer-lo: els feixos de columnes de la *La piscina probàtica* (cat.153) no fuguen correctament, com tampoc els arcs de la dreta de la composició, visiblement aperlats. Francament, aquestes dues pintures a l'oli semblen estar més a prop d'un Viladomat que copia models, posem

Bibiena. I "grandi padri" della veduta per angolo", a A.M. Matteucci, A. Stanzani (a cura di), *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, Bologna 1991, pp. 91-110; M.A. BEAUMONT, "Disegni dei Galli Bibiena: architettura e scenografia", a M.A. Beaumont, D. Lenzi (a cura de), *Meravigliose scene. Piacevoli inganni. Galli Bibiena* (catàleg d'exposició, Bibbiena, Palazzo Comunale, 28 mar.-23 mag. 1992), Arezzo 1992, pp. 123-173; D. LENZI (a cura de), *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi* (actes de Congrés, Bibbiena, 26-27 maggio 1995), Arezzo 1997 (especialment el capítol de Lenzi, *Da Bibbiena alle corti d'Europa, la più celebre dinastia di architetti teatrali e scenografi di età barocca*, pp. 11-33).

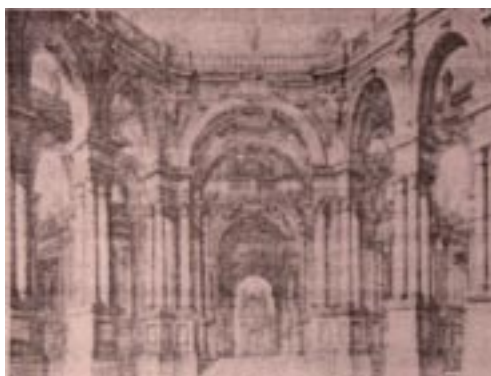
¹⁰⁴ De tota manera, la *veduta per angolo* (vista obliqua) o *scena a fuochi multipli* (més d'un punt de fuga), una de les principals aportacions de Bibiena al camp de l'escenografia, ja venia aplicant-se des de finals del segle XVII a Madrid i a València i no eren ensenyaments exclusius de Bibiena, almenys en l'àmbit hispànic. Vegeu Juan P. ARREGUI, "Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura española en el siglo XIX" a *Especulo, Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, especialment el capítol intítulat "De la escena central, del perspectivismo exaltado y de la reconsideración

neoclásica." (edició digital).

¹⁰⁵ Andreina GRISERI, *La metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1967, p. 237

¹⁰⁶ Vegeu més endavant el capítol dedicat a l'estampa.

per cas làmines del mateix tractat d'arquitectura de Bibiena, que no pas d'un Viladomat que coneix de



Il·lustració 13

¹⁰⁷ Ascensión CIRUELOS, M^a Pilar GARCÍA, "Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (IV)" a *Academia*, 69 (1989), p.303.

primera mà -i comprèn!- els principis que regeixen l'art de la perspectiva multifocal. Un dibuix amb el mateix fons arquitectònic que *La Piscina probàtica*, atribuït a Giacomo Pavia (Il·lustració 13), pintor italià que treballà en els decorats de les representacions teatrals que es portaven a terme a Madrid, ens il·lustra les diferències existents entre un pintor que ha entès els principis de la perspectiva bibienesca i un altre, el nostre Viladomat, que sembla quedar-li pendent aquesta tasca.¹⁰⁷

Un dibuix amb el mateix fons arquitectònic que *La Piscina probàtica*, atribuït a Giacomo Pavia (Il·lustració 13), pintor italià que treballà en els decorats de les representacions teatrals que es portaven a terme a Madrid, ens il·lustra les diferències existents entre un pintor que ha entès els principis de la perspectiva bibienesca i un altre, el nostre Viladomat, que sembla quedar-li pendent aquesta tasca.¹⁰⁷

Tot plegat ens fa dubtar que la traça del projecte de Monument de Setmana Santa per a Catedral de Barcelona (Il·lustració 14), tradicionalment atribuïda al pintor i subratllada com l'empremta més clara de la connexió Viladomat-Bibiena, sigui en realitat seva. Raimon Casellas, vertader defensor i "ideòleg" de l'extraordinari influx del bolonyès en l'art català de l'època i en especial en Antoni Viladomat, deia que l'autor d'aquell projecte coneixia a bastament les lliçons d'escenografia i d'arquitectura de F. Galli.¹⁰⁸ Joan Bosch i Carles Dorico, en d'un estudi publicat no



Il·lustració 13

¹⁰⁸ Raimon CASELLAS, "Antonio Viladomat", a *Gasetta de les Arts*, [Barcelona], nº 44 (1925-1926), pp. 4-6. Vegeu també Isidre BRAVO, *L'escenografia catalana*, Barcelona, 1986.

fa gaires anys, varen ratificar les observacions de Casellas. Val la pena recordar-ne un fragment:

"[...] L'autor del treball que ara ens qüestionem coneixia perfectament *L'architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive* (Parma, 1711), de Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743). Les anotacions del disseny segueixen al peu de la lletra les indicacions de la làmina de l'ordre corinti del bolonyès;

fins i tot el text del marge inferior dret del dibuix - «al modul se dibideix ab 16 parts»-tradueix l'original divisió del mòdul per compondre els ordres difosa pel tractat de F. Galli. A més, tota la composició barcelonina, un autèntic treball de quadratura, té un inconfusible aire bibienesc. Efectivament, la traça documenta un coneixedor ben profund de les lliçons d'aquell tractat i els seus mètodes proporcional i perspectiu -notem els raigs visuals eixint pel baix horitzó situat a la dreta de la composició, i la caracterització dels ordres i els ornaments, harmònica amb algunes solucions de detall del tractat del pintor i escenògraf italià.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Joan BOSCH i Carles DORICO, "El monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, 1735" a *D'Art* nº 17-18, 1992, p. 256.

No obstant tota la historiografia clami l'autoria d'Antoni Viladomat, el dibuix segueix sent una atribució dubtosa (cat.399). Per Bosch i Dorico, que la traça dirigís la intervenció dels escultors Josep Sunyer i Raurell i Josep Sunyer i Fontanelles, amb els quals Antoni Viladomat havia coincidit al convent de Santa Caterina i potser a la Seu de Manresa; que Agustí Viladomat i Pere Rigalt concordessin el daurat l'any 1736; que el propi pintor assumís l'encàrrec de les dues perspectives que anaven a l'interior, l'any 1738; o que la traça fos propietat de l'escenògraf Pau Rigalt, potser descendent del Pere Rigalt que havia daurat el Monument, són arguments de més, a banda dels estilístics, que farien versemblant l'atribució tradicional. Però fa estrany que Antoni Viladomat "només" aparegui cobrant per les perspectives l'any 1738; és a dir, que no acabem de comprendre per quina raó, cas de confirmar-se que la traça sigui seva, no aparegui esmentat pel disseny. Alhora, el raonament sobre la procedència de la traça (de la col·lecció de Pau Rigalt i més tard de Lluís Rigalt abans de recaure a la col·lecció Casellas) no té perquè donar peu a pensar en Antoni Viladomat com l'artífex responsable. Els dauradors -i potser aquest és un dels arguments que explicaria la poca quantitat de traces conservades- eren els darrers que deuriem manejar-la: per daurar les construccions, sobretot quan eren d'una certa complexitat, la traça els servia de guia per al posterior muntatge de les peces, com si es tractés d'una fotografia. Per tant, no semblaria estrany que la traça quedés en poder dels dauradors, en aquest cas dels descendents de Pere Rigalt.

¹¹⁰ BOSCH- DORICO, "El Monument...", op. cit. p. 256 i not. 13.

Els mateixos autors, a més, descarten una notícia facilitada per l'escultor Nicolau Travé segons la qual el projecte era un disseny de Pere Costa.¹¹⁰ Per Bosch i Dorico, l'autoria de l'escultor vigatà quedaria descartada per dues raons: una, perquè la grafia de Pere Costa no és la mateixa que la de les anotacions al marge del disseny;¹¹¹ i l'altra, perquè

¹¹¹ En el dibuix hi ha una anotació del càlcul del mòdul en 16 parts, seguint el tractat de Bibiena, i una firma apòcrifa al marge que diu "Viladomat."

¹¹² Pel tractat vegeu Ferdinando GALLI BIBIENA, *L'Architettura civile preparata su la Geometria, e ridotta alle Prospettive, considerazioni pratiche di... Cittadino Bolognese Architetto primario, Capo Mastro Maggiore, e Pittore di Camera, e Feste di teatro della Maestà di Carlo III. Il Monarca delle Spagne disegnatè, e descritte in cinque parti... Dedicata Alla Sacra Cattolica Real Maestà di Carlo III, Re delle Spagne, D'Ungheria, Boemia, Etc.*, Parma, Paolo Monti, 1711.

¹¹³ El pintor i arquitecte mataroní Joan Carles Panyó (1755-1840), deixeble de Manel Tramulles, realitzà un Monument de Setmana Santa per a l'església de Nostra Senyora del Tura d'Olot. És interessant subratllar dues qüestions al respecte: la similitud del seu projecte amb el de la traça de la Catedral Barcelona i el fet que Joan Carles Panyó posseïa un exemplar del *Perspectiva Pictorum* d'Andrea Pozzo. Vegeu una fotografia del Monument del Tura i la notícia del tractat a Ramon VAYREDA, "Juan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, 1932, pp.245 i 247.

aquesta traça no s'adiu, en línies generals, amb el disseny de Pere Costa per al presbiteri de la Catedral de Girona –un disseny, recordem-ho, que havia d'adaptar-se a l'arquitectura gòtica preexistent. Però si mirem alguns dels retaules dissenyats per Pere Costa, descobrirem l'herència bibienesca d'una manera ben clara: els mateixos feixos de columnes corínties agrupades de quatre en quatre sobre potents pedestals els trobem al projecte de retaule no construït per a l'església de Sant Felip Neri; les volutes invertides en espiral apareixen al bancal del retaule de l'antic convent de Jonqueres. Fins i tot, el túmul de Felip V dibuixat per Pere Costa i gravat per Ignasi Valls l'any 1746, recorda força l'estructura del Monument de Setmana Santa barceloní. Igualment, el comentari de Nicolau Travé potser caldria reconsiderar-lo si tenim en compte que pertanyia a la generació d'escultors immediatament posteriors a Pere Costa. I no cal



II-lustració 15

dir que fa estrany que un projecte d'aquesta entitat no fos citat ni per Antonio Ponz ni pel mateix Ceán Bermúdez, el quals sí que s'aturen a comentar la possible participació de Viladomat en el disseny del retaule

del Convent de Jonqueres o en el Monument de Setmana Santa per als carmelites descalços de Barcelona i Reus. Per no dir que l'esbossat enèrgic de les figures que coronen el monument -tan bellament escorçades (II-lustració 15)- són inusuals de l'estil del nostre pintor.



II-lustració 16

El Monument de Setmana Santa per a la Catedral de Barcelona, malgrat les inscripcions que ens indiquen que el mòdul es regeix segons les indicacions del tractat de Bibiena,¹¹² recorda en molts aspectes -composició general, estructura, detalls decoratius, etcètera- a un dels projectes arquitectònics estampats al Llibre Segon del *Perspectiva Pictorum* d'Andrea Pozzo (II-lustració 16).¹¹³ Fins i tot, el dibuix intítulat *Apunts arquitectònics* del

MNAC (Il·lustració 17), també atribuït a A. Viladomat, diríem que són notes literals, almenys, de dues làmines del mateix tractat de perspectiva de



Il·lustració 17

Pozzo: de la del capítell corinti vist frontalment i de la del capítell corinti de *sotto in su* (Il·lustració 18). Alhora, és interessant adonar-nos-en, del mateix dibuix, que la figura vista des de sota que corona una cornisa amb volutes, segueix fidelment la sensibilitat òptica de Pozzo.

El record del dibuix amb l'art d'Andrea Pozzo ens porta a parlar de l'escultor i tracista alemany Conrad

Rudolf (†1732), que residí a Barcelona entre 1707 i 1713 amb el càrrec d'escultor de cambra de l'Arxiduc Carles.

S'havia format a París i a Roma, estudiant a la ciutat italiana els llenguatges arquitectònics de Bernini i Borromini.¹¹⁴ Com ha assenyalat Kubler, fou l'autor del projecte de la façana de la Catedral de València, un dels primers assajos de ruptura del pla frontal de les façanes en l'arquitectura espanyola del segle XVIII.¹¹⁵ Mitjançant un pla central convex flanquejat per dos plans còncaus, Rudolf conferí



Il·lustració 18

a l'espai estret de la façana valenciana un notori efecte ondulatori, accentuant-lo amb cornises sobresortints, que divideixen en cossos la façana, i amb agrupacions de columnes i pilastres als extrems dels carrers.¹¹⁶ Segons Bérchez, hi ha detalls del projecte de Rudolf per a façana valenciana "[...] que se antojan más deudores de las novedades compositivas suministradas por la *Perpectiva* (1693-1700) del "moderno" Andrea Pozzo, en esos momentos ya conocido en el medio valenciano. El dinámico carácter escenográfico de la curva fachada, la movilidad de las salientes columnas con fragmentados cornisamentos, o la misma disposición teatralizada de las estatuas en sus remates, constituyen aspectos sugeridos por los aparatos decorativos destinados a solemnidades del tratado de Pozzo."¹¹⁷

Si bé en sabem poc del pas per Barcelona de Rudolph -és un tema molt poc explorat i pendent d'estudi-, Ceán Bermúdez havia anotat que havia estat el mestre de l'escultor Pere Costa i Cases.¹¹⁸ De fet, en

¹¹⁴ Sobre Conrad Rudolf, vegeu E. VALDIVIESO, *La arquitectura española del siglo XVIII*, vol. XXVII, *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 572.

¹¹⁵ George KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, vol. XIV, *Ars Hispaniae*, Madrid, 1957.

¹¹⁶ Sobre la façana, vegeu J. BÉRCHEZ, "L'època barroca en l'arquitectura del segle XVIII", *Història de l'Art al País Valencià*, vol. II, València, 1988, pp. 229-268; Íd., *Arquitectura barroca valenciana*, València, Bancaja, 1993; i F. PINGARRON SECO, "La fachada de la Catedral de València. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703", *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 52-64.

¹¹⁷ El text que citem és en format digital i ha estat realitzat per Joaquim Bérchez i Arturo Zaragoza per a la pàgina web de la Catedral de València. Podeu consultar-lo a www.cult.gva.es/gcv/Catedral/estudio.htm

¹¹⁸ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. I, op.cit.p. 366.

¹¹⁹ Carles DORICO, "El retaule Major de sant Sever i la darrera estada de Pere Costa a Barcelona (1754-1757)" a *Locus Amoenus*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 3 (1997), p. 127, not. 13. Dorico ens informa que la traça de la reforma del presbiteri de la Catedral de Girona havia rebut el vist-i-plau de Ferdinando Galli (!).

l'art de Pere Costa conflueixen tant les particularitats de Rudolph apuntades per Bérchez com la creativitat de Bibiena, amb el qual mantingué un contacte epistolar continuat.¹¹⁹ Per tot plegat, i recordant novament les paraules d'un escultor tant pròxim en el temps com Nicolau Travé, ens preguntem si caldria pensar en Pere Costa i no en Antoni Viladomat per a l'autoria del projecte de Monument de Setmana Santa. El que sí ens sembla clar, almenys, és que no és de Viladomat.

La presència del napolità Andrea Vaccaro (nascut el 1668) a la cort Arxiducal també ha estat comentada per la historiografia en la mateixa direcció de les argumentacions explicades arran de la relació entre Bibiena i Viladomat. És difícil, però, atribuir exclusivament a Andrea Vaccaro tot el mestratge rebut per Viladomat en clau napolitana, sobretot si tenim en compte que només va estar-hi entre 1711 i 1712, i perquè cap indici no prova que es coneguessin.

¹²⁰ Per copsar el batec diari de la ciutat de Barcelona en aquells anys ens servim del *Dietari del Convent de Santa Caterina*. D'aquest document n'hem manllevat l'observació que diu que des de principis de desembre plovia ininterrompudament. Vegeu Joaquim ALBAREDA SALVADÓ, *Política, religió i vida quotidiana en temps de Guerra (1705-1714). El dietari del Convent de Santa Caterina i les Memòries d'Honorat de Pallejà*, Vic, Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives-Eumo Editorial, 2001, p. 69.

II.5. De la fi de la Guerra de Successió a l'any 1720

Quan el gener de 1713 anava descomptant dies, Bibiena feia gairebé dos anys que havia marxat cap a Viena. Era un mes de gener que havia estat especialment plujós, però la grisor no només era meteorològica:¹²⁰ la guerra s'apropava a Barcelona, i a Girona, tantes vegades immortal, no sortirien les mosques de sant Narcís per a deslliurar-la del setge de les tropes borbòniques. Entretant, s'havia firmat la Pau d'Utrech, el tractat firmat per Anglaterra, Portugal, Savoia, Prússia i les Províncies Unides que reconeixia Felip V com a rei d'Espanya. A Barcelona, les tropes aliades que restaven al costat d'Isabel de Brunswick començaven els preparatius per abandonar la ciutat. Quedaven pocs mesos pel juliol, mes en què les tropes borbòniques comandades pel Duc de Pópuli varen iniciar el setge de Barcelona. La Coronela, la milícia formada pels gremis, veterana en la protecció de la ciutat des del setge de 1706, començava els preparatius de la defensa.

No sabem si Agustí Viladomat, germà del pintor, hagué de vetllar per la defensa de Barcelona. Li podria haver tocat més d'una guàrdia, enfilat a les muralles i suportant el fred, ja que des de 1711 formava part del gremi de dauradors i com a membre que n'era, fos per sorteig o perquè s'oferís voluntari, estava entre els candidats.¹²¹ A diferència del seu germà, Antoni Viladomat no pertanyia a la disciplina d'un Col·legi de Pintors que

¹²¹ AHPB, Francesc Minguella, *Manual de 1711*, fol. 11.

des de 1713 s'havia associat amb els candelers de cera per a repartir-se les tasques de vigilància.¹²² Entremig d'aquest panorama, si fem cas de les notes de Ceán, Antoni Viladomat hauria pintat un retrat del Mariscal Guido de Starhemberg (cat.508), comandant en cap de les tropes austriacistes, que amb la retirada se l'hauria emportat cap a Viena.¹²³

El 23 de febrer d'aquell any, un Antoni Viladomat lliure de servituds militars va signar una procura a favor del notari Bartomeu Esperabé,¹²⁴ qui sap si com anticipi d'un canvi de residència. Estigués o no a Barcelona durant el setge, el cas és que la guerra va colpir directament a la família Viladomat. Segons Joaquim Fontanals, el 22 de juliol de 1714, Francesca Manalt va morir a causa del bombardeig de l'exèrcit filipista, essent enterrada a l'església de Santa Maria del Pi.¹²⁵ Jacinto Pérez, Pau Priu o Joan Gallart, pintors com Viladomat, també hi deixarien la vida. Un altre pintor, Pere Crusells, s'aixoplugà durant els anys 1713 i 1714 a la casa del carrer mercaders propietat de Teresa de Clariana i Gualbes, comtessa de Munter. La dona de Pere Crusells, en canvi, vivia amb la comtessa al castell de Sentmenat, fora de Barcelona.¹²⁶

Acabada la Guerra de Successió, part de la noblesa que havia estat expulsada durant l'estada de l'Arxiduc Carles va retornar a Barcelona. Fou el cas de Pere de Copons i Copons, que marxà de Barcelona arran de la publicació de la crida dels Diputats per a defensar-la, el juliol de 1713. Segons Castellví, Felip V li concedí 800 ducats de pensió per a la seva manutenció mentre estigués expatriat.¹²⁷ Reinstal·lat a Barcelona, el canonge de la Catedral estengué un document notarial a favor de la Marquesa de la Torre de Vilafranca del Penedès, en el qual hi figura, fent de testimoni, Antoni Viladomat. Era el 18 de març de 1715 i novament retrobem la relació dels Viladomat amb la família Copons, la nova oligarquia: els trobarem situats a l'administració municipal, al tribunal de la Inquisició, a l'església i a l'exèrcit.

A banda del testimoniatge d'aquest any 1715, que de nou l'ubica a Barcelona, el període comprès entre 1715 i 1720 gairebé ha estat oblidat: és una cronologia fugaçment tractada i gairebé de tràmit entre dos períodes que sí han merescut atenció en tots els estudis: el de la formació amb Bibiena i el que vindria immediatament després, el de l'Antoni Viladomat acaparador del mercat artístic de la Barcelona borbònica. *Grosso modo*, Joaquim Fontanals va situar Antoni Viladomat a Reus pels volts de l'any 1718, treballant en la construcció del monument de Setmana

¹²² ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 42.

¹²³ CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op.cit. p. 238.

¹²⁴ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 60.

¹²⁵ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit.p. 132.

¹²⁶ El 1716, Pere Crusells pagava 30 lliures anuals pel lloguer d'una casa propietat de la mateixa comtessa Teresa de Clariana i Gualbes, vídua de Miquel de Clariana d'Ardena i Seva, primer comte de Munter, partidari de la causa austriacista i expulsat de Barcelona per Velasco. El seu fill, Antoni Clariana de Gualbes, comandador de l'orde de sant Joan de Malta a Catalunya, fou coronel de cavalleria al servei de l'Arxiduc. És interessant constatar com el 1722 encara continuava la recerca dels partidaris de l'Arxiduc. Pel lloguer de 1716, vegeu ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 60. Per la declaració de 1722, AHPB, Antoni Cassaní, *Manual de 1722*, fol. 24, 6 de febrer de 1722.

¹²⁷ Vegeu Francesc de CASTELLVÍ, *Narraciones históricas...*, op.cit. p. vol. II, fol. 366 i vol. III, fol. 190v^o i 192; i VOLTES BOU, *Barcelona durante...*, op. cit. vol. I, pp. 82, 114 i 219.

¹²⁸ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op. cit. p. 116.

¹²⁹ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op.cit. p. 237.

¹³⁰ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op. cit. p. 116, làmina 3.

¹³¹ El 1717 els pintors Joan Sentís i Jaume Bosch es declaren pobres de solemnitat. El mateix any, Josep Passoles i Pere Anton Caselles havien abandonat la ciutat. Vegeu Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, en endavant AHCB, Cadastre, Sèrie I, I.1 "Llibre de informacions sobre la pobresa, ausencia, mort y otras causals de alguns individuos de la ciutat" [Índex per oficis i classes. Informes individuals sense foliar c.a 1717]. El document diferencia els que han marxat dels que se n'han absentat.

¹³² AHCB, Cadastre, Repartiments, sèrie I-61, "Cadastre de 1716 per cases, censos i censals" [1716-1718, Índex alfabètic] lletra V"; Cadastre, Repartiments, sèrie I-62, " Repartiment per cases, censos i censals" [1716-1718], fol. 471; Cadastre, Repartiments, Sèrie I- 63, " Repartimiento de casas, censos y censales del año 1718 y 1719", fol. 446; C a d a s t r e , Repartiments, Sèrie I- 64, " Repartimiento de casas, censos y censales del año 1719 y 1720", fol. 446; Cadastre, Repartiments, Sèrie I- 66, " Repartimiento de casas, censos y censales del año 1721 y

Santa per al convent de Carmelites Descalços (cat.456), en la decoració de la Casa de Caritat de Reus i en el retrat d'un cavaller d'aire francès relacionat amb la Casa de Caritat (cat.398).¹²⁸ Ara bé, Ceán Bermúdez, que és la font de Fontanals, no precisa la cronologia del monument.¹²⁹ I el *Retrat de cavaller d'aire francès*, que Fontanals va reproduir a l'annex del seu llibre, és una obra que no s'adiu amb l'estil de Viladomat, sinó que més aviat traspua un accentuat aire afrancesat ben poc habitual del registre estilístic del nostre pintor.¹³⁰

II.5.A. El cadastre de Barcelona i l'estada d'Agustí Viladomat a Cadis

La situació del Col·legi de Pintors de Barcelona, en els anys immediats a la fi de la Guerra de Successió, va ser extremadament delicada. Havia quedat reduït a tretze membres, lluny de la trentena de mestres que l'havien conformat. A més, els nous impostos, com el cadastre o la manutenció dels soldats, contribuïen a accentuar el seu ofegament econòmic. En realitat, ser menys personal també els suposava deixar de percebre quantitats significatives en concepte d'aportacions individuals, així com veure frenada una quantitat important d'ingressos que provenien d'exàmens i de llicències.¹³¹ Ser menys membres també significava que les quantitats que havien de satisfer cadascun d'ells, que no variaven sinó que augmentaven, fossin majors. No obstant, no tot era negatiu: almenys Antoni Viladomat encara no era aquell pintor que s'acabaria convertint en un maldecap diari per als mestres, en el sentit que a més a més de pintar molt ho feia sense ni tant sols tenir llicència (i per tant, sense pagar les taxes corresponents).

Però si pels mestres eren uns anys de vaques flagues, pels germans Viladomat no deuriem ser massa diferents. El cadastre de Barcelona ens serà d'utilitat per a comprovar-ho.

Entre 1716 i 1721, any darrere any, tot i que els talls corresponents a 1716 i 1717 varen pagar-se el 1718, Antoni Viladomat sempre apareix liquidant la quantitat de 3 lliures i 10 sous per una sola casa del carrer Cellers, nom que també rebia el carrer del Bou.¹³² El fa diferent de la resta de pintors l'adjectiu que l'acompanya: tot i el 1716 haver complert 38 anys, se l'anomenava "jove pintor", un distintiu que no es referia a l'edat, és clar, i sí a la categoria laboral que li pertocava, ja que encara no

havia passat l'examen per obtenir la llicència per a pintar. Però allò que ens interessa són les taxes, atès que representen un indicador del nivell de vida: el pintor Joan Grau, per exemple, declarava 8 cases i 4 botigues l'any 1721; Josep Vives tenia 5 cases i 2 botigues; Josepa Arnau, vídua del pintor Joan Arnau, declarava 2 cases i 1 botiga.¹³³ Antoni Viladomat només en declarava una, la que havia heretat dels pares. Però això no és tot: és força probable que aquesta casa on vivien els Viladomat s'hagués vist afectada per les bombes del setge, ja que el 4 de març de 1716 Antoni Viladomat va pagar un censal de 20 lliures a la noble Maria Rafaela de Cors i de Pinyana en concepte d'un lloguer d'una casa.¹³⁴

Si la situació dels pintors era delicada, també ho era la dels dauradors. La seva feina anava estretament lligada a la benestant situació econòmica, atès que el daurat de retaules era, sens dubte, la part més costosa per als comitents. Per això, no creiem exagerar si afirmem que aquest col·lectiu deuria passar-les magres. Un exemple il·lustratiu d'aquest panorama el trobarem en Agustí Viladomat, un de tants artesans abocats a acceptar feines que podríem qualificar de poca volada: el 1716, per exemple, s'havia desplaçat a Girona per " [...] jaspear lo peu del retaule del altar major y pintar barres dels draps de ras de la Iglesia".¹³⁵ En algun cas molt concret, fins i tot el seu germà Antoni degué fer front al pagament dels seus tributs. Diu un altre document del cadastre en referència a les taxes del gremi de dauradors:

" Agustí Viladomat. Esta en casa de Anton Viladomat pintor son germà major qui te sa casa parada en lo carrer dels Archs de esta ciutat, lo qual Anton viladomat [sic]. Anthon Viladomat [sic] no te bens mobles ni inmoebles alguns. Paga en la ultima taxa 4 lliures 10 sous pero es de advertir fou excessiva y per evitar questions pagaren igualment sens attendre a qui tenia o qui no tenia."¹³⁶

Que Antoni Viladomat pagués les taxes del gremi de dauradors del seu germà no és gens estrany si tenim en compte l'estretíssima relació que sempre va unir-los, potser perquè des de petits quedaren orfes de pare o qui sap si per l'afinitat dels seus oficis respectius. Quan va morir la mare, Agustí Viladomat seguia vivint a la mateixa casa familiar, ja que no figura en el cadastre. Més endavant veurem com tots dos varen treballar conjuntament o al mateix temps en molts espais: al convent de Jonqueres, al convent de Santa Caterina Màrtir, a la Catedral de Barcelona, a la Catedral de Girona, etcètera. Fins i tot, quan visqueren en cases diferents,

1722", fol. 315.

¹³³ AHCB, Cadastre, Repartiments, Sèrie I- 66, " Repartimiento de casas, censos y censales del año 1721 y 1722", fols. 86, 514, 429 respectivament.

¹³⁴ AHCB, Cadastre, Sèrie I, I.2 "Denuncias originales de particulares de los bienes que poseen (1716-1723)" [Índex]. Fol. 116. Relació de béns i censals de D^a Maria Rafela de Cors y de Pinyana. 4 de març de 1716: "nº 7. Censales dentro de la ciudad de Barcelona. Otro de Antonio Viladomat pintor por peⁿ [pension] el año, 20 ll."

¹³⁵ Joan BOSCH BALLBONA, "Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana" a *Estudi General*, X (1990), p. 146, not 16.

¹³⁶ AHCB, Gremial, Doradors, vol. I, fol. 204: *Declaració de Béns dels Agremiats*. Citat, sense la data, a Jesús MIRALLES, *La vida cotidiana del artista barcelonés en el siglo XVIII*, 1973, vol. II, p. 38.

¹³⁷ AHCB, Cadastre, Sèrie I, I.1 "Llibre de informacions sobre la pobresa, ausència, mort y altres causes de alguns individus de la ciutat. Die 5 novembris anni 1717".

¹³⁸ No és certa la notícia de Pérez Santamaria segons la qual el cadastre de Barcelona es conserva documentalment a partir de 1721: els primers llibres són de 1718 i alguna documentació de gremis fa referència a aspectes dels anys 1716 i 1717. Vegeu PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. p.81. Per la documentació citada, AHCB, Repartiments, sèrie I-61, *Cadastre de 1716 per cases, censos i censals (1716-1718)*. *Llibre d'Índexs, lletra V, s.f.* "Anton Viladomar, jove pintor, 446, 3 ll. 10 s. ~~per lo any 1716~~." [El tatxat apareix al llibre]. El número 446 fa referència al següent llibre de la sèrie [AHCB, Repartiments, sèrie I-62, *Repartiment per cases, censos i censals (1716-1718)*]. Aquesta quantitat, tot i que apareix en dos llibres, és la mateixa, ja que el primer dels llibres és un índex i el segon és un llibre amb els pagament detallats. La taxa, pagada l'any 1718, correspon a l'any anterior de 1717. El pagament de l'any 1718 va efectuar-lo durant el curs de l'any 1719.

Els *Llibres de Repartiments* són manuals on s'apuntaven les quantitats que es pagaven pels impostos sobre habitatge i censos. Són manuals d'una peridocitat discontinua, en els quals l'escrivà anava apuntant a sobre, afegint i tatxant els anys anteriors. Són útils

després de casar-se, amb prou feines distaven una cantonada. Antoni Viladomat li feu de procurador en més d'una ocasió i quan l'Agustí va morir, l'hereu dels seus béns, en cas de faltar la seva dona, estava escrit que fos el seu germà. Aquest camí paral·lel, de col·laboracions conjuntes, de confiança mútua, d'estrets lligams personals i professionals va ser el signe de la seva vida, potser també l'any 1717, quan Agustí Viladomat, novament segons el cadastre, havia pres una decisió molt important:

"Agustí Viladomar daurador de dita ciutat se es ausentat de aquella y te son domicili en la ciutat de Cadis y no te bens alguns en la pnt[*present*] ciutat. També se es ausentat de aquella antes de demanar lo donatiu del personal y no ha deixat bens alguns en esta ciutat".¹³⁷

Després de treballar a la Catedral de Girona, Agustí Viladomat, va emprendre un viatge a Cadis. La qüestió fonamental, per a nosaltres, rau en saber si el seu germà Antoni va acompanyar-lo. Hem de reconèixer que no hem pogut localitzar cap document que verifiqui la proposta que estem a punt d'exposar, però som de l'opinió que podria haver estat així. Pensis, d'entrada, el fet que per aquells anys no formés part de cap gremi o associació professional no obligava al col·legi de pintors a denunciar la seva absència. En aquest sentit, hem detectat que durant el període 1716-1718 el cadastre vehiculà el control de la població a través dels diferents gremis i associacions professionals de la ciutat. Per això, és normal que els dauradors, com també els escultors i els pintors, notifiquessin la baixa o l'absència d'aquells individus que en formaven part. Ara bé, el control sobre els individus lliures de vinculacions professionals no s'aplicà fins el 1718: aquell any s'aprofità per a fer pagar amb efectes retrospectius les taxes corresponents als anys 1716 i 1717. Certament, el cas de Viladomat és indicatiu d'això que diem. En el llibre-índex de repartiments del cadastre corresponent al període 1716-1718, a la lletra "V", hi ha la següent entrada: "Anton Viladomat, jove pintor, 446, 3 ll. 10 s. ~~per lo any 1716~~". El número 446 fa referència a un altre manual, més detallat, en el qual Viladomat hi apareix esmentat de la següent manera: "Anton Viladomar, jove pintor, 446, 1718, 3 ll. 10 s." És a dir, el cadastre funcionava, per entendre'ns, tal i com funciona en l'actualitat la declaració de renda: es pagava per l'exercici anterior, amb la diferència que durant 1718 es liquidaren dos anys endarrerits: el 1716 i el 1717.¹³⁸

Què volem dir amb tot plegat? Que el pagament del cadastre lliga

Antoni Viladomat amb Barcelona l'any 1718 -o principis de 1719-, però no abans. Des del 4 de març de 1716 i fins 1718 no hi ha notícies d'Antoni Viladomat. Podria haver acompanyat al seu germà? O potser l'Agustí seguí a l'Antoni? Viatjà Antoni Viladomat a Cadis o a un altre lloc? Per què Cadis i no una altra ciutat? Què empenyé Agustí a Cadis?

II.5.B. Cadis després de la Guerra de Successió: la colònia catalana.

Des de 1717, la ciutat de Cadis va acollir la seu de la Casa de Contractació d'Índies, fins llavors instal·lada a Sevilla. Aquest canvi d'emplaçament suposava que tot el comerç vers Amèrica, d'anada i de tornada, tenia duana i escala obligatòria a la ciutat andalusa.¹³⁹ Fruit de convertir-se en el port més important d'Espanya, Cadis va viure uns anys d'esplendor, en els quals, a més de veure multiplicada llur població, la ciutat va créixer urbanísticament a través d'una nova trama de carrers regulars. Alhora, per potenciar la defensa de la flota comercial i de la marina naval de guerra, deixada en evidència en més d'una ocasió per l'armada anglo-holandesa durant la Guerra de Successió, varen iniciar-se reformes encaminades a reforçar baluards, muralles i arsenals de la ciutat portuària. Per exemple, des de 1717 s'estava treballant en la construcció dels immensos arsenals de La Carraca i Puente de Zuazo. A més, a partir de 1721 la fesomia de la ciutat encara va canviar més: aquell any va ser el tret de sortida de la construcció de la nova Catedral segons el conegut projecte de l'arquitecte Vicente Acero.¹⁴⁰

Precisament, les obres dels arsenals esmentats varen ser la causa que Ignasi Sala, enginyer nascut a Barcelona, batejat a la parròquia del Pi -la mateixa dels Viladomat- i fill d'un matrimoni emigrat de la població de Llinya (bisbat de Solsona), fos traslladat a la ciutat andalusa. Abans de 1717, Ignasi Sala estava treballant en la direcció de les obres de la construcció de la Ciutadella de Barcelona, sota les ordres de l'enginyer en cap Jordi Pròsper de Verboom.¹⁴¹ El seu trasllat a Cadis obeí a una habilitat molt concreta de l'enginyer català: "[...] por ser quien entiende la lengua catalana y términos de los materiales que traslada al español".¹⁴² Sala, doncs, deuria actuar d'interlocutor entre mestres d'obres catalans i contractistes andalusos, com efectivament va documentar Manuel Arranz. Segons aquest historiador, Cadis va ser ciutat d'acollida d'una diàspora -terme que li manllevem- de fusters d'obra, fusters encaixadors, molers i paletes d'origen barceloní per a treballar en els arsenals que s'hi

per a fixar el lloc de residència; és a dir, el carrer on tenien la vivenda i les propietats. En un principi, els *Llibres de Repartiments* aporten informacions molt sumàries: nom de la persona, carrer de l'habitatge i el cost global del pagament (Sèries I-61 - I-66 corresponents als anys entre 1716 i 1722). En aquests llibres, cada vegada que hi ha una entrada, s'apunta un número de registre. Per exemple, hem vist que Antoni Viladomat tenia adjudicat el 446. A partir de 1721, el control del cadastre és més exhaustiu: creix en nombre de contribuents i el gruix dels llibres augmenta considerablement. Els llibres de Repartiments de la sèries I-67 - I-70 corresponen als anys compresos entre 1721-1756 i incorporen una doble numeració. Cada carrer portava un número d'identificació que se sumava al de la persona. Així, el carrer Cellers, on vivia Viladomat, és el 640. Antoni Viladomat tenia el número personal 446 (a vegades el 447). De 1721 a 1737 preval una numeració: Viladomat és el 447 (o 446)/640. El primer número (el personal) és únic. El segon (del carrer) es repeteix tantes vegades com propietaris de cases hi hagués. Del 1738 a 1756 el Cadastre es renova: més contribuents, llibres més grans, etcètera... Les numeracions dels *Llibres de Repartiments*, per tant, tornen a variar. Viladomat té el 588/806. Paral·lelament als *Llibres de Repartiments* hi ha els de *Pagaments*, iniciats el 1721-1722. Aquests

voluminosos manuals, d'un gruix sorprenent, contenen els pagaments individuals de cadascuna de les persones propietàries d'habitatges, censos, negocis, etc. Només hi figura, però, el nom del pagador, sense indicar el carrer de la finca. Els *Llibres de Pagaments* presenten de manera detallada totes les taxes fraccionades per anys. Aquests manuals tenen un sistema de numeració que facilita la recerca, ja que l'ordenació interna funciona segons els numeros del *Llibres de Repartiments*. Si s'ha anotat les numeracions que acompanyen als *Repartiments*, la recerca resulta rapidíssima. Les sèries de Pagaments I-101 [1721-1722] li correspon la numeració de la sèrie de Repartiments I-66 [1721-1722]. Aquestes darreres sèries presenten una numerologia diferent a les altres: el número personal només és aplicable entre ambdues. Per exemple, en aquest anys, Viladomat té el 315 (i no el 447). Viladomat té el 447 a la sèrie de Pagaments I-102 [1723-1737] i es correspon amb la sèrie de Repartiments I-63 [1718-1719]; I-64 [1719 i 1720]; I-67 [1721-1731] i I-68 [1732-1737]. La darrera sèrie de Pagaments I-103 [1738-1749], on Viladomat té el 806, concorda amb les sèries de Repartiments I-69 [1738-1742] i I-70 [1743-1756].

¹³⁹ Pels avatars del trasllat de la *Casa de Contractación* i l'auge de la ciutat de Cadis, vegeu José Luis COMELLAS, *Sevilla, Cádiz y América. El trasiego y el tráfico*, Madrid, Ed. Mapfre, 1992 (Colección relaciones entre

estaven construint. I tot i que el grup més nombrós hi arribà el 1720, quan les obres de la Ciutadella i les feines de reconstrucció de la Barcelona afectada per les bombes anaven a la baixa, des de 1717 ja s'hi trobaven, per exemple, els germans fusters Jeroni i Antoni Prats.¹⁴³

Cadis, però, tenia una colònia catalana encara més nombrosa i diversa. Segons Martínez Shaw, abans de 1707, Cadis era port de destí d'un bon nombre de mercaders catalans que seguien les rutes de cabotatge de la mediterrània sud amb la finalitat d'exportar productes agrícoles i industrials i d'importar productes del mercat colonial per a reintroduir-los a Barcelona. L'exportació de vins, per exemple, era un dels productes estrella d'aquest comerç, tot i els successius decrets proteccionistes que en més d'una ocasió n'obstaculitzaren el lliure comerç. De tota manera, per Martínez Shaw aquells anys previs a la Guerra de Successió, moment en què l'activitat comercial catalana a Cadis gairebé va desaparèixer, varen servir per a fomentar les bases de les relacions entre els negociants catalans i els carregadors d'índies.¹⁴⁴ A partir de 1717, instal·lada ja la Casa de Contractació a Cadis, el comerç català hi assentà el trampolí de les seves relacions comercials amb Amèrica, al mateix temps que la ciutat els servia com a centre de distribució i d'emmagatzematge dels seus productes. De fet, els mercaders de Barcelona, Reus o Mataró, ciutats dels negociants que a partir de 1717 varen acaparar les activitats comercials, tot i que a la llarga se centralitzarien a Barcelona, es veieren necessitats de tenir-hi corresponsals amb residència fixa que vigilessin de ben a prop llurs interessos: preus, càrregues, nous vincles, impostos, etcètera, eren algunes de les tasques diàries que aquests personatges instal·lats permanentment a Cadis portaven a terme per a les casa-mares del comerç català. En definitiva, tot i que els grans noms del comerç català - pensem en els Alegre, Molas, Esmandia, Matas, Puiguriguer, Roig, Prats, etc. - no apareixerien amb assiduitat fins a partir de 1720, els anys immediatament posteriors a la Guerra de Successió foren claus per a l'assentament dels primers grups de corresponsals a Cadis, especialment aquells estretament relacionats amb el comerç del vi. Per exemple, segons Cortés, els vins produïts a Benicarló, coneguts com "carlones", que competien directament amb els "caldos" de Xerès, eren transportats a Cadis majoritàriament per naus catalanes i valencianes.¹⁴⁵ En conclusió, la Cadis que va conèixer Agustí Viladomat era una ciutat on els catalans hi tenien una colònia estable.

La hipòtesi que Antoni Viladomat també hi viatgés és molt atractiva: un estada emplenaria el buit documental dels anys 1717 i 1718 i, per a nosaltres, significaria una nova via plena de possibilitats que tindrien a veure amb la contemplació de l'obra dels grans mestres andalusos –Zurbaran, Murillo, Valdés-, un camí que inevitablement ens portaria a preguntar-nos el per què del viatge; de la tria de Cadis i no una altra ciutat més atractiva, com podria ser Sevilla; del mitjà de transport que utilitzaria, etcètera. A part, caldria interrogar-nos sobre el per què retornaria a Barcelona. A hores d'ara, però, aquesta hipòtesi haurà de quedar només apuntada, ja que no tenim prou dades segures per a seguir-hi insistint. De tota manera, potser un indicatiu afirmatiu, un agafador segur, estaria en l'obra que realitzaria a partir de 1720: passà de ser considerat un jove pintor a un rival temut pel Col·legi, a convertir-se, com veurem més endavant, en un pintor que seria elogiat per pintar com ho feien els grans pintors siscentistes hispanos de la vida monàstica.

II.6. Barcelona 1720 -1730.

La dècada dels anys vint del segle XVIII va ser profitosa per al desenvolupament de la pràctica artística a Catalunya, especialment a Barcelona, convertida en seu inqüestionable del desenvolupament del comerç, en principal motor de la recuperació econòmica catalana. La ciutat, a poc a poc, veia créixer la Ciutatella, construcció que alhora servia per a la defensa exterior i per a la vigilància d'una ciutat rebel a la implantació d'una nova monarquia. En alguna ocasió, alguna nau de guerra amb la triple flor de lis, potser com la que Claude Lorrain havia pintat al castell de popa d'un



II·lustració 19

dels vaixells que apareixen al *Capvespre amb la vista d'un port* (Museu del Louvre), fondejaven en el port barceloní procedents de les campanyes italianes. Però el dia a dia era reservat a les barcasses que carregaven i descarregaven productes d'un mercadeig cada vegada més intens.

Des de dalt d'un turó, o des d'un punt com la Barceloneta, amb prou perspectiva per cartografiar amb la vista el perfil còncau del litoral barceloní, es podien copsar els canvis que havia sofert la façana litoral. Antoni Viladomat, a *L'estiu* (cat.86) i als *Pescadors* (II·lustració 19) ens ensenya: presidint la mar Mediterrània, una mar només alterada pel

Espanya y América), especialment el capítol V: "La hora de Cádiz"; i Ana CRESPO SOLANA, *La casa de contratación y la intendencia general de la marina en Cádiz (1717-1730)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1996.

¹⁴⁰ Antonio BONET CORREA, *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Madrid, Polígrafa, 1978, pp. 122-139.

¹⁴¹ Per una biografia detallada d'Ignasi Sala vegeu M^a Gloria CANO RÉVORA, *Cádiz y el Real Cuerpo de Ingenieros Militares (1697-1845)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 371-385.

¹⁴² R. GUTIÉRREZ, E. ESTERAS, *Territorio y Fortificación. Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio Sala y Félix Prósperi. Influencia en España y América*, Madrid, Ediciones Tuero, 1991, p. 83.

¹⁴³ Manuel ARRANZ, *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*, (ed. a cura de Ramon Grau), Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat- Edicions Proa, 2001 (BCN Biblioteca històrica, 7), pp. 143-144.

¹⁴⁴ Per les relacions entre el comerç català i gadità ens hem guiat pels treballs de Carlos MARTÍNEZ SHAW, *Cataluña en la Carrera de Índias, 1680-1756*, Barcelona, Crítica, 1981, especialment les pp. 45-269; Íd., "Cataluña y el comercio con América. El fin de un debate", *Boletín Americanista*, núm. 30 [1980], pp. 223-236; Pierre VILAR, *Catalunya dins l'Espanya moderna*, 2^a Edició rev., Barcelona, Edicions 62, 1986, especialment el vol. III i el capítol "L'estructura del

capital comercial..."; i de M. OLIVA MELGAR, "La aportación catalana a la carrera de Indias en el siglo XVIII" a *I Congreso de Historia de Andalucía, Andalucía Moderna*, IV, Córdoba, 1976, pp. 113-131.

¹⁴⁵ V. CORTÉS ALONSO, "Una memoria de mercaderes de Cádiz del siglo XVIII", a *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXX [1962], núm. 1-2, p. 39.

¹⁴⁶ Bona part de les seves tesis han estat recopil·lades a Giulio Carlo ARGAN, *Historia del Arte como historia de la ciudad*, edició i pròleg de Bruno Contardi, Barcelona, Laia, 1984.

¹⁴⁷ VILAR, *Catalunya...*, op.cit. vol. II, p. 547.

¹⁴⁸ Segons Vilar, la vinya va ser el cultiu que va caracteritzar l'impuls econòmic del segle XVIII. Cfr. VILAR, *Catalunya...*, op.cit. vol. II, p. 163.

suau moviment d'una galera que fondeja a prop de la costa, sobresurten els merlets que coronen les defenses del nou baluard borbònic. Si se'ns permet un breu parèntesi, ja que hem il·lustrat un aspecte de l'època amb aquest exemple i atès que ens servirem de la resta d'*Estacions* per a exemplificar quelcom més, som del parer que les *Estacions* (cat.185-188) pintades per Antoni Viladomat, tot i tractar-se d'una sèrie al·legòrica, per definició una interpretació simbòlica, s'ajusten perfectament amb aquella tesi de Giulio Carlo Argan segons la qual l'obra d'art pot servir per a formular un judici històric, per a reflectir allò més evident que l'artista no pot ignorar, és a dir, el seu moment històric, el context que li va tocar viure.¹⁴⁶ Això sí, potser copsat subliminalment, des d'un segon terme i des de la mirada distant de l'observador.

Barcelona era una ciutat que s'havia transformat: sense Universitat, sense drets –com tot Catalunya– des de la Nova Planta, amb una fesomia renovada i dirigida per l'oligarquia fidel a Felip V. Quan Antoni Viladomat va pintar la *Primavera* (cat.num.185) -insistim que potser sense pretendre-ho-, va imomortalitzar aquesta imatge de la nova Barcelona: el gust francès de tota la composició, ben visible en el refinament de la dama que recull flors i en la geometria dels jardins i els estanys, sembla una metàfora de la nova classe dirigent. No en va, aquesta tela i la resta de la sèrie pertanyien a Josep Esmandia, un adinerat comerciant d'origen mataroní que formava part de l'oligarquia filofilipista que regia la ciutat.

També el camp s'anava refent. Pierre Vilar va presentar-lo com un període de renaixement, de recuperació dels instruments medievals de rec i de repoblament.¹⁴⁷ *L'hivern* (cat. 188) d'A.Viladomat ens servirà per a il·lustrar-ho: a diferència del segle anterior i dels primers anys del XVIII, les tropes d'un i altre bàndol deixaren d'arrasar collites i de robar el bestiar. La matança del porc, al mes de gener, assegurava la ració de carn en uns mesos en què l'estacionalitat del clima mediterrani podia ser especialment dura. També la tardor tornava a ser temps de collites: la verema del raïm no només garantia el vi que es destinaria al consum particular, sinó una font extraordinària d'ingressos per al comerç.¹⁴⁸ Els productes d'un mas típicament català com el que apareix a *La tardor* (cat.num.187) de Viladomat resumeixen el redreçament de la pagesia que venim explicant: hi podem veure els galls d'indi i el porc en primer terme, engreixant-se; els cavalls i bous guiats pels camps verds de vinya o la galeria de solana del mas, amb cebes trenades i aspres amb panotxes de blat de moro assecant-se. Aquest mas, ple de vida, uns anys

abans potser hauria estat com el castell del turó que senyoreja al fons: derruït, com un miratge fantasmagòric.

També la nova conjuntura política i econòmica va comportar que lentament els convents i les esglésies de la ciutat de Barcelona tornessin a convertir-se en motors de la promoció artística. En un primer moment, les tasques que s'hi varen portar a terme varen ser, essencialment, de reconstrucció dels danys ocasionats per la guerra: revestir de calç algunes parets cremades, substituir teules trencades, refer cel·les esbotzades per les bales dels canons, etcètera. Aviat, però, es varen reprendre les tasques d'ornamentació dels temples que en molts casos havien quedat interrompudes. En aquest context de recuperació i de bones perspectives de feina, Antoni Viladomat va contraure matrimoni.

II.6.A. El casament

Es deia Eulàlia Esmandia i Sastre i estava a punt de casar-se amb un pintor a qui faltaven pocs mesos per complir 42 anys. Ella, potser deuria rondar els 25 o els 27, atès que quan va ser escollida l'any 1711 per la Fundació Hipòlit Lizaga, una institució que donava un dot a aquells homes que prenguessin en matrimoni les donzelles escollides en una extracció o sorteig, en deuria sumar 16 o 18, una edat que per entendre'ns podríem anomenar propícia per a ser considerada com una jove casadora.¹⁴⁹

Varen celebrar la cerimònia religiosa el 31 de desembre de 1720 a la Parròquia del Pi, tres dies després que el pintor hagués obtingut l'oportuna llicència a l'Obra de la Seu.¹⁵⁰ Val a dir que és curiosa la coincidència de la data del casament amb una activitat que durant aquells dies es portava a terme a Barcelona: els darrers dies de desembre les confraries i els gremis solien celebrar una de les reunions més importants del calendari, en la qual s'aprofitava per a repassar comptes, renovar càrrecs i despatxar allò que quedava pendent. I en aquest sentit, si se'ns accepta el símil, potser Antoni Viladomat i Eulàlia Esmandia varen tancar l'any rubricant definitivament una relació que venia de lluny, qui sap si aplaçada pels avatars de la guerra o, simplement, condicionada per les múltiples circumstàncies de la vida. Perquè, s'ha de reconèixer, ni un ni l'altre es casaven joves, almenys segons els paràmetres habituals de l'època. De tota manera, no sabem perquè els capítols matrimonials no varen firmar-los fins el 29 de desembre de l'any següent,¹⁵¹ si bé podria

¹⁴⁹ Segons Alcolea, el 22 d'abril de 1721 Antoni Viladomat va rebre 50 lliures de la Fundació Hipòlit Lizaga per a dotar donzelles en matrimoni. En realitat, però, varen ser 30: les 20 restants, tot i provenir de la mateixa Fundació, ja les havia rebut la seva futura dona el 2 de febrer de 1711, any que va ser escollida per la Fundació al convent de Trinitaris Calçats de Barcelona. Vegeu ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 196.

¹⁵⁰ Josep MAS, "Notes sobre antics pintors...", op.cit,p. 433. Mas cita el document de l'Arxiu Capítular de la Catedral de Barcelona, en endavant ACCB, *Llibre de Sposalles*, 1719-1721, fol. 75.

¹⁵¹ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 196.

¹⁵² Així ho havia disposat el sastre de Girona Ramon Artigas, el seu avi. En el testament d'aquest hi ha anotada una donació de 100 lliures a Magdalena Esmandia i Artigas tot especificant que "[...]no obstant que lo die de ma fi en que tindra lloch la cobransa de les cent lliuras de la present donació vos dita ma filla fosseu morta vulla que tinga aquella efecte y valor a favor de dita Eulalia o de altre qualsevol persona a favor de qual vos entre vius ab testament ne haureu disposat". Pel document, Arxiu Històric de Girona, en endavant AHG, Fons notarial Girona -6, Andreu Ferrer, Manual 1720, 23 d'Agost de 1720.

¹⁵³ E(rnest) Z(aragoza) P(asqual), "Santa Maria de Jonquieres. Priorologi" a *Diccionari Eclesiàstic de Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya - Editorial Claret, 2000, vol. II, p. 434.

¹⁵⁴ ACA, Monacals, Universitat, vol. 357 "Llibre de comptes donats per lo procurador de la Real Casa de Junquieras"/ [Pagaments fets per coses concernents aba la Iglesia i Sagristia de Junquieras], fol 249.

¹⁵⁵ ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 357, fol. 245.

haver-hi una explicació: com veurem més endavant, els primers mesos de 1720 Antoni Viladomat hagué de marxar cap a Sabadell per fer-se càrrec de la decoració del presbiteri de l'església del convent de Santa Maria de Jonquieres.

Pel que fa al dot, Eulàlia Esmandia Artigues, filla de Josep Esmandia, sastre d'ofici, i Magdalena Artigues, aportava la quantitat de 272 lliures. D'aquestes, 150 provenien de la part del pare; 22 de la quantitat que el gremi de sastres de la ciutat li abonaria per ser filla de mestre; i les restants 100 de la part materna.¹⁵² Deixant de banda els aspectes tocants a les relacions humanes, de ben segur, però, que el dot no va ser allò més importat que Eulàlia Viladomat i Esmandia (l'esmentem ja amb el nom de casada) va aportar al pintor barceloní. Sí que ho va ser, en canvi, el cognom Esmandia. I amb això no volem pas dir que el pintor s'hi casés per interessos...! El lligam amb els Esmandia serà fonamental per a comprendre una xarxa de relacions personals entre Viladomat i una de les famílies més potents de la Barcelona de l'època. Però aquest aspecte el reprendrem més endavant, a l'epíleg, ja que mereixen que els dediquem un capítol a part, que els situem i que expliquem quin paper és aquest que diem que varen jugar en el tarannà personal -i artístic també afegirem- d'Antoni Viladomat.

II.6.B. Santa Maria de Jonquieres.

Entre 1719 i 1724, Santa Maria de Jonquieres, únic monestir femení de l'orde militar de sant Jaume a Catalunya, va ser testimoni d'un seguit de canvis. D'acord amb la comunitat, Maria Josepa de Magarola, prioressa entre 1693 i 1732,¹⁵³ va decidir reprendre les tasques d'ornamentació del temple, confiant-les a un selecte grup d'artífexs.

Així, el 4 de Juliol de 1717, els escultors barcelonins Josep i Francesc Font, pare i fill, varen cobrar les primeres 183 lliures -d'un total de 550- per la feina de construir "[...] un retaule, una portalada i un tablat de fusta de alba seca per la capella de Sancta Paula que tot junt ha de compondre y servir per lo monument de dita iglesia".¹⁵⁴ Uns mesos abans, l'argenter Francesc Via, un dels argenters barcelonins de més volada, havia cobrat 22 lliures per continuar l'urna de plata que havia d'anar col·locada al Monument de Setmana Santa que estaven esculpint els Font.¹⁵⁵ El 1719 els Font varen percebre 22 lliures més per la feina d'afegir unes grades al monument, fet que ens fa pensar que la resta de treballs ja

deurien estar gairebé acabats.¹⁵⁶

Enllestida la part escultòrica, priora i comunitat varen decidir daurar el fustam i decorar les parets de l'esmentada capella de santa Paula. El 20 de juny de 1720 varen capitular la feina amb els germans Antoni i Agustí Viladomat.¹⁵⁷ Si fem cas del cost total -772 lliures per pintar la capella i daurar el retaule i el monument- i del termini en què fou enllestida la feina -el 18 de desembre varen rebre el darrer pagament-, podem deduir que capella i retaule no deurien ser d'unes dimensions massa grans. És important, però, subratllar una particularitat: els germans Viladomat varen capitular la feina junts, sense distinció de qui pintava i de qui daurava. Evidentment, l'ofici de cadascú ens permet assignar quina va ser la tasca d'un i altre, però no deixa de ser sorprenent que un dels primers treballs documentats del nostre pintor fos conjuntament amb el seu germà, com si es tractés d'una mateixa empresa. Donat que no tornarem a trobar-ho, ens preguntem si és circumstancial que succeís justament al cap de poc temps que Agustí Viladomat -i Antoni?- tornés de Cadis.

El mes de maig de 1721, mentre Agustí Viladomat feia els darrers retocs al daurat del monument,¹⁵⁸ la comunitat va decidir emprendre una empresa més ambiciosa: contractar la construcció d'un nou retaule major, encarregar un cadirat per al cor superior i fer pintar el presbiteri. En aquest cas, però, varen encomanar la part escultòrica a Pere Costa Cases i no als escultors Font. Així, l'11 de Maig de 1721 l'escultor de Vic va contractar el retaule major per un valor total de 1750 lliures.¹⁵⁹ Aquesta feina, que va tenir-lo ocupat fins el mes de febrer de 1723, va compaginar-la amb la construcció del cadirat del cor: entre el mes de març i el mes d'abril de 1722, Pere Costa havia rebut 193 lliures i 14 sous " [...] per lo cost en Vich de tota la fusta de roure se feu tallar en lo bisbat de Vich per las quaranta cadiras y faristol y sos accessoris per lo cor superior de la iglesia de Junqueras."¹⁶⁰ El novembre d'aquell any la fusta ja estava emmagatzemada al monestir¹⁶¹ i a punt perquè el 17 de febrer, data en què va quedar formalitzat el contracte per un valor total de 1256 lliures, comencés el cadirat.¹⁶²

L'1 de juny de 1721, segons una època estesa el 12 de setembre de 1723, Antoni Viladomat va contractar la feina de pintar al tremp els arcs, les voltes, les parets laterals i l'arc doblor del presbiteri,¹⁶³ i devia pintar a l'oli un quadre de l'apòstol sant Jaume i un altre per al nou sagrari del retaule que Antonio Ponz identifica amb "un Salvador". Ceán

¹⁵⁶ ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 357, fol. 333.

¹⁵⁷ Maria Mercè Costa va esmentar que els germans havien construït [sic] el Monument de Setmana Santa. En realitat, com hem indicat, la seva intervenció va centrar-se en la decoració del presbiteri. Vegeu Maria Mercè COSTA, "El monestir de Jonqueres. Història d'un edifici desaparegut" a *Cuadernos de historia y arqueología de la ciudad*, Ayuntamiento de Barcelona, Museo de Historia de la Ciudad, vol. XV, 1973, p.99. El document diu així: "Anton Viladomat pintor y Agusti Viladomat dorador a 21 juny 1720, 257 lliures 6 sous 8 diners; A 17 setembre 1720 altres 257 ll 6 s 8 d.; Y a 18 desembre 1720 altres 257 ll 6 s 8 d. Junt són 772 ll. Per les quals emprengueren pintar la capella de Santa Paula de la iglesia de Junqueras, pintar lo retaule de dita capella y lo monument que se para en dita capella en lo modo expresat en la Capitulació sobre asso feta a 20 juny 1720 feta i firmada de ma de mi S^a priora y dels dits germans Viladomat. Consta dels tres recibos al paper de dita capitulació Tot al n^o 27 [número del llibre de la caixa de les tres claus, ACA, Monacals, Universitat, vol. 258]. 772 ll." ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 357, fol. 333.

¹⁵⁸ El 31 de Maig de 1721, Agustí va rebre 28 lliures més per "mans y pintura per jaspear dita balustrada del Mont[ument] y dorar la paret y pavalló del mateix

monument a part de son recibo" ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 357, fol. 335.

¹⁵⁹ Vegeu DORICO, "El retaule Major de sant Sever...", op.cit. p. 129 i 130.

¹⁶⁰ Els pagaments varen ser els dies 16 i 26 de març, 22 d'abril i 4 i 29 de maig. Vegeu ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 357, fol. 400.

¹⁶¹ El 10 de novembre Pere Costa va rebre 4 lliures i 6 sous per "[...]los treballs del fuster y fadrins rebé en Vich dita fusta y la feu conduir y acomodar al magatzem." ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 357, fol. 400.

¹⁶² AHPB, Pau Mollar, Manual de 1722-1723, fol. 175. La relació de Pere Costa amb el convent de Jonqueres tindrà un nou episodi el 1729. El dia 8 d'abril d'aquell any, l'escultor va estendre un rebut de 100 lliures a compte de 250 lliures que havia de rebre per: "[...] factum fabricatum, constructum, ac positum, habere frontispitium, seu faciem et arcari pro organo ecclesia dicti Monastery", que anava col.locat sobre la Capella de sant Francesc (AHPB, Pere Lloses, *Manual de 1726-1729*, fol. 202 v^o).

¹⁶³ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 197.

¹⁶⁴ PONZ, *Viaje...*, vol. XIV, op.cit. p. 38 i CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, vol. V, op. cit. p.239.

¹⁶⁵ Potser va ser confosa, però Pere Costa havia rebut 16 lliures i nou sous "[...] per la guarnició del quadro de St Miquel es sobre lo portal de la entrada de cor". Vegeu ACA, Monacals,

Bermúdez, a més, va anotar que a l'església havia "batallas contra africanos".¹⁶⁴ És probable, doncs, que el *sant Jaume* hagués estat una representació del sant a la batalla de Clavijo, a cavall i esclafant sarraïns.¹⁶⁵

Pi i Arimon i Fontanals del Castillo varen descriure aquestes teles al cor alt de l'església parroquial de la Concepció, a Barcelona, nou emplaçament de l'església de Jonqueres arran de la Desamortització. Quan més tard el retaule fou traslladat a la població de Gelida, abans de la Guerra Civil, ja no hi figuraven.¹⁶⁶ De tot manera, els dos quadres a l'oli deuria començar-los la tardor de 1722: el 18 d'octubre d'aquell any, el convent pagava a l'adroguer Josep Artigues i Pera, germà de Ramon Artigues i Pera, avi de la dona d'Antoni Viladomat, 25 lliures i 4 sous: "[...] per una onça d'ultramar per que Antoni Viladomat pinti els quadres de sant Jaume i l'altre del sagrari del Convent de Jonqueres".¹⁶⁷

El 1724 Antoni i Agustí Viladomat seguien treballant al convent. Mentre el seu germà Agustí introduïa "[...] milloras en lo daurar el retaula major"¹⁶⁸, Antoni pintava un pal·li i feia nous retocs a "[...] las pinturas en lo altar major".¹⁶⁹ El 1725, Antoni Viladomat estava finalitzant "[...] un tros de paret prop lo sacrari tras lo altar major".¹⁷⁰ I encara el 1730, concretament el 6 de juny, rebé 84 lliures per "[...] los dos quadros o cortinas [que] serveixen per lo orga y cadireta del mateix orga de la iglesia de dit monastir[...]"¹⁷¹ realitzat per a la capella de sant Francesc per Pere Costa l'any 1729.¹⁷²

La feina de decoració de l'església, doncs, durà nou anys, de 1721 a 1730. Això sí, auxiliats per fadrins. Agustí Viladomat va contractar dos joves dauradors: Anton Parera i Josep Rovira perquè l'ajudessin a daurar l'altar major.¹⁷³ Segons el procurador del convent, el 1724 Antoni Viladomat també havia demanat l'ajuda d'un fadrí: "[...] 2 lliures i 16 sous al fadrí que ha assistit a dit Anton Viladomat pintor en la referida obra de pintar lo presbiteri y las restants 4 lliuras per lo cost de l'oli de nous despeses de pintar al oli los extrems a la alsada de nou pams de terra las parets de dit presbiteri".¹⁷⁴

Per finalitzar aquest capítol dels treballs a Jonqueres, ens aturarem en un darrer aspecte. Segons Antonio Ponz, el disseny del retaule va ser fruit de l'habilitat d'Antoni Viladomat. Ponz va dir-ho com segueix: "[...] me aseguraron que el retablo mayor era obra de un Pedro Costa, escultor de mérito en la escultura, y Arquitectura, pero que lo inventó Viladomat".¹⁷⁵ L'apunt d'Antonio Ponz ha condicionat que s'hagi atribuït indistintament a

Pere Costa i a Antoni Viladomat el disseny de la traça del retaule major de l'església de Jonqueres. Ara bé, el primer document capitulat per Pere Costa el 12 de maig de 1721 diu: "[...] sobre la construcció, y fabrica del retaule per lo altar major de dita Iglesia de Junqueras segons lo dibuix, planta, perfil y modello de barro se feu per major demostracio d'aquell".¹⁷⁶ La segona capitulació, ara de 1722, segurament feta per introduir-hi modificacions, diu així: "[...] lo retaule per lo altar major de dita Iglesia segons lo dibuix, planta, perfil, y modello de barro se ha fet per major demostracio de aquell, y segons art y pericia de bon arquitecto (los quals dibuix, planta, y perfil quedan firmats de ma lletra propia de las dos parts en ma y poder de dit Pere Costa)".¹⁷⁷ És a dir, tant la primera concòrdia com la segona, amén de l'afegit "[...] segons art y perícia de bon arquitecto", no esmenten, com ha assenyalat Carles Dorico, que fos un disseny d'Antoni Viladomat. Però tampoc de Pere Costa: els documents "només" diuen que les traces restarien en poder de Pere Costa, degudament signades per les dues parts.

Al marge de la informació facilitada per Ponz, som del parer que cal atribuir el disseny del retaule a Pere Costa. Ens expliquem: segons Dorico, el pas d'una tipologia de retaules amb estructura reticular cap a una nova tipologia amb estructura arquitectònica el trobem plenament desenvolupat en el retaule de Jonqueres. Aquest notable avenç en l'evolució de la retaulística també el deurien apreciar els seus contemporanis, ja que Pere Costa va endegar un plet contra l'escultor Miquel Llavina l'any 1723, on es queixava que li copiava elements del seu retaule de Jonqueres en el disseny que aquest darrer havia presentat per al retaule de la capella del Roser del convent de Santa Caterina de Barcelona.¹⁷⁸ No és un cas ben explícit de defensa de l'originalitat d'un *diseño* o, per entendre'ns, de defensa davant un cas de plagi, de còpia? S'hauria queixat Pere Costa amb tanta fermesa si el model no l'hagués ideat ell? No pensem que s'hagi d'anar més enllà: si consideréssim que la traça de Jonqueres és únicament i exclusiva de Viladomat, també hauríem de replantejar-nos molts aspectes de l'evolució de la retaulística en aquells anys. I aquest extrem, que relativitzaria lleugerament l'aportació de Pere Costa -i dels escultors!-, es contradiria amb la trajectòria artística posterior de l'escultor. Tampoc no ens semblaria estrany, ja que el retaule s'havia d'integrar a la decoració del presbiteri -i a l'inrevés-, que els dos artífexs haguessin intercanviat impressions generals sobre l'adequació del projecte, tal i com deuria succeir al presbiteri de l'església de Sant Sever de Barcelona o al de l'església del Santuari del Miracle del Riner,

Universitat, "Llibre...", vol. 357, fol. 400.

¹⁶⁶ PI i ARIMON, *Descripción e historia...*, vol. I, op.cit.pp. 595 i FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit. pp. 99-100. Pels canvis d'ubicació i per l'obra del retaule, vegeu DORICO, "El retaule major de Sant Sever...", op. cit. pp.123-145 (especialment pp.129-130 i figures 6 i 7).

¹⁶⁷ AHPB, Pau Mollar, de *Comptes de Pau Mollar com a procurador del Reial Monestir de Jonqueres de 1721 a 1724*, dins el Manual de 1724, fols. 259 a 291.

¹⁶⁸ Pel contracte d'Agustí Viladomat per a daurar el retaule major vegeu AHPB, Pau Mollar, *Manual de 1722-1723*, fol. 225. Per les milliores, ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 357, fol. 459 (8 de Juny de 1724).

¹⁶⁹ El 10 de Juliol de 1724 el pintor va rebre 28 lliures. Vegeu ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 357, fol. 459.

¹⁷⁰ Va rebre 28 lliures, 17 sous i 8 diners el 28 de maig de 1725. ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 357, fol. 459.

¹⁷¹ ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 358, fol. 245 vº [6 de juny de 1730].

¹⁷² ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 358, fol. 245 [285 lliures pagades el 8 d'abril, el 8 d'agost i el 18 d'octubre de 1729].

¹⁷³ ACA, Monacals, Universitat, "Llibre...", vol. 357, fol. 459 [11 de maig de 1724].

¹⁷⁴ AHPB, Pau Mollar, de *Comptes de Pau Mollar com a procurador del Reial Monestir de Jonqueres de 1721 a 1724*, dins el

Manual de 1724, fol. 286 i ss. S'escull l'oli en detriment del tremp per considerar-lo més convenient.

¹⁷⁵ PONZ, *Viaje...*, vol. XIV, op.cit. pp. 29-30.

¹⁷⁶ DORICO, "El Retaul Major de Sant Sever...", op.cit. pp. 129-130.

¹⁷⁷ AHPB, Pau Mitjans, *Manual de 1722*, fol. 333.

¹⁷⁸ DORICO, "El Retaul Major de Sant Sever...", op.cit. pp. 129-130.

¹⁷⁹ APSJSP [Arxiu de l'obra de la Parròquia de Sant Just i Sant Pastor], *Lligall de rebuts de 1634-1738*, Rebut de 1725 (documentació facilitada per Carles Dorico).

¹⁸⁰ Josep M^a MADURELL, "Art Antic a la Cartoixa de Montalegre" a *Il Col-loqui d'Història del Monaquisme Català* (Sant Joan de les Abadesses 1970), Abadia de Poblet, 1972, vol. I, p.244.

¹⁸¹ Fins ara no hem tingut èxit en la documentació consultada relativa a la cartoixa, bàsicament llibres del gasto i deliberacions de l'orde, servada a l'ACA.

¹⁸² Els expedients dels quatre pintors es troben a l'Acadèmia de San Fernando. Canals demanà el grau d'Acadèmic de Mèrit el 23 de desembre de 1760; Francesc Tramulles el 4 d'abril de 1761 i Francesc Clapera el 6 de març de 1768. Vegeu les transcripcions a Manuel RUIZ ORTEGA, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona: 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999, p.342, núm. 22bis; p.344, núm. 22bis i p. 350, s.n., respectivament.

dos exemples on la decoració mural aconsegueix un efecte de *trompe l'oeil* amb l'arquitectura del retaule estenent-se il·lusòriament cap a la paret.

La relació d'Antoni Viladomat amb Pere Costa continuà des d'aleshores durant aquells anys, almenys compartint espai de treball: l'1 d'agost de 1725, els obrers de l'església de Sant Just i Pastor varen pagar-li 15 lliures i 8 sous per "lo quadro del sacrari". Un anys abans, Pere Costa havia contractat les feines de desmuntar i assentar de nou el retaule major, segons sembla amb força mal estat. El gener de 1725, Costa hi esculpí el sacrari i les grades, acabades de daurar el 30 de maig per Josep Parroja.¹⁷⁹ Al cap de poc temps, el 20 de setembre de 1726, Pere Costa contractà el retaule major de l'església de la Cartoixa de Montalegre, que substituï l'anterior renaixentista.¹⁸⁰ Aquesta notícia no és anecdòtica: si tenim en compte que Viladomat pintà vuit quadres de la vida de sant Bru per a la cartoixa de Tiana (cat.76-79) potser no seria impossible pensar que podria haver-los fet al mateix temps que Pere Costa treballava en el retaule major. Estilísticament, a més, les pintures de sant Bru -quatre de les vuit que formaven el conjunt original actualment a París-, són molt properes a la sèrie de sant Francesc de Barcelona, pintada entre 1729 i 1732. De confirmar-se tindriem, una data per unes obres conservades abans de 1725.¹⁸¹

II.6.C. Les pintures del claustre del convent de Sant Francesc de Barcelona

El 24 de gener de 1769, Josep Viladomat Esmandia, únic fill d'Antoni Viladomat, pintor com el seu pare, va presentar una sol·licitud d'Acadèmic de Mèrit a l'Acadèmia de San Fernando. Aquell document anava acompanyat d'una partida de naixement i d'una acta notarial on certificava haver pintat dos quadres. Als aspirants a Acadèmics de Mèrit se'ls demanava una relació de mèrits que variaven segons el tarannà de cada sol·licitant. Podem observar les diferències a través de les sol·licituds fetes per Francesc Tramulles, per Joan Pau Canals, per Francesc Clapera o pel mateix Josep Viladomat.¹⁸²

Normalment, els aspirants indicaven la ciutat on vivien, adjuntaven alguna obra per a ser avaluada o bé presentaven una acta notarial, com la de Josep Viladomat, que donava fe d'alguna obra portada a terme. Joan Pau Canals, per exemple, es presentava com a ciutadà honrat de

Barcelona, títol aconseguit després de posar en funcionament una fàbrica d'indianes que reproduïa estampats. Els mèrits de Josep Viladomat, en canvi, eren ben diferents, alhora que originals: suplicà el títol esgrimint ser fill del pintor que havia realitzat el cicle de la vida de sant Francesc al Convent de Framenors de Barcelona; és a dir, feia saber que era fill d'Antoni Viladomat:

"Josep Viladomat y Esmandia Pintor, vezino de Barcelona de edad de quarenta, y sinco años cumplidos, con la mas atenta veneracion expone a V.E. que habiendo su Padre profesado el Arte de la Pintura, como lo atestiguan muchas obras suyas, distinguiendose entre ellas la Historia del Patriarca San Francisco de Asis, repartida por el Claustro del Convento de dicha Ciudad de Barcelona; movido de tan poderoso exemplo, e impelido de su propia imaginacion y genio, se aplico enteramente al estudio, y practica de tan bella Arte, unicamente instruida de aquellos primeros elementos y reglas pudo adquirir asta los primeros años de su mozedad, en que falleció su Padre, y unico maestro".¹⁸³

Les paraules de Josep Viladomat donen fe de l'autor del cicle i constaten una cosa molt important: si els parlava del cicle de sant Francesc, vol dir que suposava que el coneixien. Sens dubte, el cicle de vint escenes sobre la Vida de sant Francesc pintat per al claustre del Convent de Sant Francesc de Barcelona va ser el treball més reeixit d'Antoni Viladomat; almenys el que li va donar fama i elogis. En aquest sentit, són molts els episodis i les cites que fan referència a la qualitat d'aquest conjunt. Però segurament, la cita més famosa és aquella frase d'Antoni Ponz que transcriu l'observació del pintor Anton Rafael Mengs, arran d'una suposada visita de l'alemany a Barcelona. Recordem-la:

"Pasando Don Antonio Mengs por esta ciudad de Barcelona fue a ver dicha obra [el cicle de pintures de l'antic convent de sant Francesc de Barcelona]; dijo que, seguramente en tiempos de Viladomat no había habido pintor de tanta habilidad."¹⁸⁴

No és ara el moment d'aturar-nos a analitzar la veracitat del comentari de Ponz, ni d'entrar en detalls de si Mengs va visitar o no el conjunt o de si Manel Tramulles, tal i com va apuntar Josep Farriols, va acompanyar-lo en la visita.¹⁸⁵ En qualsevol cas, el comentari de Mengs, real o no, no anul·la ni treu valor a l'apreciació de la pintura de Viladomat.

¹⁸³ RUIZ ORTEGA, *La Escuela Gratuita...*, op.cit. p.352.

¹⁸⁴ PONZ, *Viaje...*, vol. XIV,op.cit. pp. 28-30.

¹⁸⁵ El comentari de Farriols, pronunciat a Llotja el 1803, és el següent: "Cónstame por relación del Difunto Don Manuel Tramullas, acreditado pintor de esta Ciudad, que hallándose de tránsito en Barcelona Don Antonio Rafael Mengs, le acompañó aquél al claustro del convento de PP. Observantes de San Francisco para ver los cuadros de la vida de este Santo, pintados por Viladomat; y habiéndolos considerado con mucha reflexión, preguntó, ¿en qué años fue su mejor tiempo? Se le respondió que desde el de 1700 hasta cosa de 1740; y entonces dijo redondamente: *fue el mejor pintor que tuvo España en su tiempo*. Replicóle Tramullas nombrándole varios españoles y extranjeros, que entonces tenían crédito en la Corte; pero le atajó Mengs, diciéndole: *¿Me cree V.m. á mí ó no?*". Transcrit per Raimon CASELLAS, "Orígens del renaixement barceloní" a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, [Barcelona] 1907, p. 49 i ALCOLEA, *Viladomat...*, op. cit.p.44.

¹⁸⁶ Manel Tramulles va pronunciar-lo en el *Memorial* dirigit al Marquès de la Mina, l'any 1750, per queixar-se dels impediments que li ocasionava el Col·legi de Pintors. CEÁN B E R M Ú D E Z ,

Diccionario..., vol. V, op. cit. pp. 238-241 va referir-ne un de semblant: "Todos los pintores que han venido de Italia y Francia por Cataluña han celebrado sus obras con entusiasmo." Pel comentari de Tramulles vegeu ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.pp. 56-57 i BOSCH, "Pintura del segle XVIII...", op.cit. p.160, que la va ampliar després de consultar, com indica a la nota 61, el fitxer de J.M^a Madurell de l'AHPB.

¹⁸⁷ "El título de primer pintor de cámara lo había obtenido el 12 de junio de 1744, después de haberlo solicitado a Felipe V el año anterior en un memorial", J.J. LUNA, "Louis Michel Van Loo en España" a *Goya*, Núm. 144, (1978), p.332.

¹⁸⁸ "No hemos conseguido averiguar cuándo tuvo efecto el nombramiento de Pintor de Cámara que por entonces ya ostentaba el artista [1740]" Cfr. Jesús URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1977, p. 190.

¹⁸⁹ URREA, *La pintura italiana...*, op.cit.p. 203.

¹⁹⁰ Berardo COMES, "Libro vero e original de las antigüedades de esta ciudad, fundación del Convento, grandezas y obsequios con los que los barceloneses se esmeraron al favor de la erección de la iglesia, claustro y religión de N.S.P. S. Francisco, de Barcelona...[1725-1752]" a *Revista de la Asociación Artística Arqueológica Barcelonesa*, núm 11, 1899-1900, pp. 227-228.

De fet, a banda de l'interès de l'Escola de Nobles Arts de Llotja per salvaguardar el conjunt durant la Guerra del Francès o durant la crema de convents de 1835, símptomes innegables de la vàlua del conjunt pels coetanis barcelonins de Ponz i Ceán, ens interessa subratllar una observació que il·lustra d'una manera concisa i entenedora l'estimació devers aquelles teles. Té a veure amb Manel Tramulles, per qui Viladomat era " [...] pintor de primera habilidad, como le han apludido por tal los pintores extrangeros y el actual de la cámara que tiene su majestat".¹⁸⁶ Segons Joan Bosch, Jacopo Amigoni era el pintor de cambra del moment, però, tal i com esmentàrem a la nostra tesina, hi havia més pintors que ostentaven el mateix càrrec: Louis Michel Van Loo (1707-1771) fou Primer Pintor de Cambra des de 1744 fins a 1753, any que va marxar;¹⁸⁷ Bartolomé Rusca (1680-1750), que va embarcar-se des de Gènova amb destí a Barcelona, ostentava el càrrec almenys des de 1740;¹⁸⁸ Domenico Maria Sani (1690-1773) estigué a Espanya de 1721 a 1773 i el 9 de desembre de 1734, després de la mort d'Andrea Procaccini, jurà el càrrec de Pintor de Cambra.¹⁸⁹ Tot plegat, però, no resol una incògnita clau: la data concreta en què fou pintat el cicle.

Cap el 1750, P. B. Comes, un erudit franciscà contemporani de Viladomat, va escriure unes memòries dels fets més destacables de la història del convent de Sant Francesc. Aparentment, semblaria que el personatge en qüestió havia de conèixer amb exactitud quan va pintar-se el cicle que ens ocupa. La cita exacta del text de Comes és la següent:

"[...] por los años de 1724 allávase muy estropeada [la capella de Sant Andreu Apòstol], de lo que el M.R.P. Francisco Moragas Ministro actual, movido de devoción al santo apóstol, se determinó componerla; executó lo pensado haciendo un retablo a la romana, pintó la capilla, doró aquel y dispuso pintar por el claustro la vida de N. P. San Francisco y quedo executado".¹⁹⁰

L'any 1724 també coincideix amb la data que Ceán Bermúdez proposaria anys més tard. Però també s'han aventurat altres cronologies: Folch i Torres pensava que el cicle era de principis de segle XVIII, sense especificar més;¹⁹¹ Alfons Maseras va datar-lo entre 1730 i 1734,¹⁹² cronologia que més tard allargaria Rafel Benet fins el 1739;¹⁹³ i J.F. Ràfols el situava a partir de 1719, dient que el cicle fou pintat a l'edat de 41 anys.¹⁹⁴ A hores d'ara, però, la informació de Comes ha de prevaldre, sobretot perquè esmenta el personatge que presumiblement va

encarregar-lo, el ministre provincial Francesc Moragues. El franciscà Pere Sanahuja, partint del pare Marca, per qui se sap que Francesc Moragues va ser ministre entre 1721 i 1725 i que va morir tres dies abans de finalitzar el seu trienni,¹⁹⁵ va resoldre que el conjunt de la Vida de sant Francesc havia estat un encàrrec de Francesc Moragues durant el seu trienni.¹⁹⁶ Tot i ser coherent amb les paraules de Comes i Marca, la hipòtesi de Sanahuja -que és la mateixa que recollí més tard Santiago Alcolea- admet altres interpretacions en la datació i en la comitència.

Per començar hauria de sorprendre que Comes, que havia iniciat les memòries del convent l'any 1725, es referís a la data de realització de les pintures per aproximació: "por los años de 1724 [...]", diu. Sembla més aviat un record inexacte i llunyà que no pas una data concreta i segura. És més: Comes en cap cas diu que les pintures s'iniciessin el mateix any 1724, sinó que només apunta que Francesc Moragues va donar l'ordre i que "quedó executado". Però què va quedar executat? El cicle o l'ordre de fer-lo? I si és el cicle, com d'executat? Plenament executat, en el sentit d'acabat, o potser com una darrera voluntat que inevitablement dependria dels marmessors del seu testament?

El testament de Francesc Moragues, que hem buscat insistentment sense èxit, de ben segur que ens aportaria més llum sobre aquesta qüestió. De moment, ens haurem d'acontentar en deixar obertes algunes hipòtesis. En primer lloc, convindria preguntar-nos si el cicle podria ser força posterior a la data de defunció del ministre provincial Moragues. Si hagués estat així, el record imprecís de Comes tindria una explicació raonable, ja que relacionaria l'ordre de pintar la sèrie, esdevinguda sota el mandat de Francesc Moragues, amb els dubtes de quan va iniciar-se o quan va acabar-se de pintar. En aquest sentit, cal tenir present una altra informació: fer un conjunt d'aquestes dimensions requeria temps i diners. Joaquim Fontanals havia apuntat una durada aproximada de dos anys, proposta que compartim: no ens sembla exagerat pensar que cada tela hauria requerit almenys un mes de treball entre esbossos preparatoris, proves de color, trasllat de la composició del paper a la tela, etcètera. Això sí, hauríem d'enterrar d'una vegada per totes una de les frases més cèlebres de l'historiador vuitcentista, segons la qual Antoni Viladomat, mogut per devoció, només havia cobrat "una onza (dobra)" per cadascun dels quadres.¹⁹⁷ Fontanals no diu en què es basava, però opinem que el cost del conjunt, sens dubte, degué ser elevadíssim.

¹⁹¹ Joaquim FOLCH I TORRES, "Un doble de la sèrie 'Vida de Sant Francesc' del pintor Viladomat descobert a Berga", *Gaseta de les Arts*, Any II, núm. 35 (15 d'Octubre de 1925).

¹⁹² Alfons MASERAS, "Viladomat" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, V, 1935, p. 384.

¹⁹³ Rafael BENET, *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*, Barcelona, Iberia, 1947, p.18.

¹⁹⁴ J.F. RÀFOLS *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, (1951- 1954), 1980, vol. III, "Viladomat, Antonio" (*ad vocem*). Algunes de les notícies de Ràfols s'han de prendre amb cautela. Del mateix Cicle de Sant Francesc en diu que el conformaven 21 quadres, alhora que donava una segona data de 1730-1734.

¹⁹⁵ Francisco MARCA, *Chronica Seráfica de la santa Provincia de Cataluña de la regular observación de nuestro padre S. Francisco, 1764*, edició facsímil a cura de Josep Martí Mayor, Madrid, Cisneros, 1987, p. 554.

¹⁹⁶ Pere SANAHUJA, *Historia de la Seráfica Provincia de Cataluña*, Barcelona, 1959, p. 52

¹⁹⁷ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit.p. 179.

En els llibres de *Deliberacions de l'Orde*, conservats a l'Arxiu de la Corona d'Aragó a partir de 1723, no s'hi fa esment de cap despesa en relació el cicle, ni ordinària ni extraordinària. Sí que hi apareixen, en canvi, partides importants per a obres de millora i reforma del convent o per a la construcció de retaules. Tampoc en trobarem, de referències directes, en els *Llibres del Gasto* del convent. Almenys, entre els anys 1724 i 1732. En canvi, en el manuals de comptabilitat diària de 1733 i 1734 sí que n'apareixen: el 28 de juny de 1733 el bosser de la comunitat va pagar 40 lliures i 4 sous per "[...] 134 canas de tela ordinària per fer cortinas per los quadros del claustro". El 29 d'agost del mateix any va pagar 30 lliures "[...] per 20 barras de ferro ab sas gafas per a posar les cortines als quadros del claustro". Dos dies després "[...] 8 lliures per 4 canas de tela, veta, fil, corda y anellas per los quadros del claustro". Finalment, el 8 de gener de 1734 hi ha un pagament de 7 lliures i 2 sous "[...] al treball d'un pintor en las pinturas del claustro".¹⁹⁸ És a dir, els quadres, com a molt tard, estaven a lloc el juny de 1733. És evident que aquestes dades no ens serveixen per a formular una hipòtesi segons la qual Viladomat podria haver pintat les teles entre 1730 i 1733, ja que potser les cortines varen ser col·locades més tard per protegir les teles de les inclemències meteorològiques. A més, qui sap si això explicaria la intervenció d'un pintor l'any 1734, potser havent de refer ja alguna part malmesa per la humitat d'una mar propera. I tot i així, es fa estrany que una comunitat avesada a viure ran de mar no preveïés aquesta possibilitat abans. No sembla més versemblant pensar que pels volts de 1733, quan el pintor acabaria definitivament la sèrie, es decidís protegir-la amb unes cortines ajustades a les mides de cada quadre?



Il·lustració

La imprecisió de Comes sobre la cronologia de l'encàrrec; la data de col·locació de les cortines; l'afinitat estilística amb al cicle de sant Bru, que proposem datat dels volts de 1726; i, com veurem més endavant, la cronologia més tardana per a les pintures de la Capella dels Dolors de Mataró –entre 1727 i 1729-, ens fan pensar que el cicle podria haver estat pintat entre 1729 i 1733.

Hi ha un altre aspecte, a banda de la comitència i la datació, que creiem que podria admetre un lectura diferent a la que fins ara, sense cap base documental, s'ha suggerit sempre des de Joaquim Fontanals.

¹⁹⁸ ACA, Universitat, Monacals-Hisenda, *Llibres de les Rebudes i del Gasto del Convent de sant Francesc*, vol. 2240, anys de 1730-1737, sense foliar.

Es tracta del personatge de la dreta de la composició del *Bateig de sant Francesc* (Il·lustració 20) -dret i mirant cap a l'espectador, en *contrapposti* -, que s'ha vist com un autoretrat d'Antoni Viladomat. D'entrada, l'argument que s'ha subratllat per a sostenir aquesta hipòtesi és la similitud amb dos altres "retrats" del pintor: el realitzat pel seu fill Josep Viladomat (Il·lustració 21)¹⁹⁹ i el suposat –i poc convincent- autoretrat del *sant Joan Evangelista* de la Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró (Il·lustració 22). És cert que tots tres tenen el front ample i les celles arquejades, trets fisonòmics característics del rostre del pintor segons el criteri de la historiografia, però també ho és, d'evident, que aquests trets fisonòmics són característics i habituals de la majoria de rostres pintats per Antoni Viladomat. I en aquest sentit, és més que curiosa una coincidència amb l'obra del pintor cordovès Antonio del Castillo. El *Bateig de sant Francesc*, segona i única tela del cicle de la vida de sant Francesc del convent de Sant Francesc de Còrdova pintada per Antonio del Castillo entre 1660-1665, cèlebre per la inscripció *Non fecit Alfarus*, en relació al seu deixeble Juan de Alfaro, és una composició molt similar a la de Viladomat.²⁰⁰ Fins i tot la història d'un i altre sembla calcada: el personatge de la dreta de la composició, vestit d'època i mirant cap a l'espectador, ha estat considerat força anys com un possible retrat del pintor cordovès. Aquesta suposició també va afavorir que servís de model per al retrat de la Galeria d'Homes Il·lustres de Còrdova pintat per Enrique Romero de Torres,²⁰¹ de la mateixa manera que el suposat autoretrat de Viladomat serví de model al retrat de Viladomat pintat per Antoni Caba per a la Galeria Catalana. Deixant de banda els aspectes més anecdòtics, la tela de Castillo ens serveix per avançar un suggeriment: els darrers estudis d'aquest conjunt cordovès apunten que el personatge dret sigui, en realitat, Sebastián de Herrera, el patrocinator de la sèrie franciscana.²⁰² Inspirant-nos en aquesta possibilitat, també nosaltres som del parer que el personatge de la tela d'Antoni Viladomat podria ser en realitat el comitent de tota la sèrie.



Il·lustració 21



Il·lustració 22

¹⁹⁹ Val a dir que el suposat retrat de la sèrie de sant Francesc va servir de model per a l'estàtua de Viladomat que Torquat Tasso va realitzar per a l'Exposició Universal de Barcelona celebrada l'any 1888 i que actualment es troba al passeig Lluís Companys de Barcelona.

²⁰⁰ Per l'obra d'Antonio del Castillo vegeu José VALVERDE MADRID, "Antonio del Castillo: su vida y su obra" a *Antonio del Castillo y su época*, catàleg d'exposició (Mercedes Valverde Candil coord.), Córdoba, 1986, pp. 43-46. La resta del cicle és obra del pintor Juan de Alfaro i Gámez (1643-1680). El darrer estudi de José Maria Palencia sosté que també hi participaren José Ruiz de Sarabia i Antonio Vela Cobo, competidors directes d'Alfaro. Vegeu J.M. PALENCIA, "Sobre la pintura en el Claustro del Convento de San Francisco de Córdoba" a *III Curso sobre El franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*, Priego de Córdoba, 1997, Córdoba, Cajastur, 1999, pp. 169-184; Íd: "El nacimiento de San Francisco de Juan de Alfaro: fuentes iconográficas" a *IV Curso de Verano El franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana*, Priego de Córdoba, 1998, Córdoba, Cajasur, 2000, pp. 229-235; Íd: "Obras cordobesas de Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680)" a *Goya*, núm. 283-284 [Julio-octubre 2001], pp. 241-243.

²⁰¹ VALVERDE, "Antonio del Castillo...", op. cit. p. 44.

²⁰² VALVERDE, "Antonio del Castillo...", op. cit. p. 44.

El nostre personatge vesteix ricament, com un noble o com un burgès adinerat. El posat, a més, reflecteix una actitud orgullosa de ser present al bateig i de presentar-nos-el. L'escena, sens dubte, ben bé podria ser qualsevol bateig d'una família adinerada de l'època, sobretot si ens fixem en les dames, enjoiades i elegantment vestides. Però hi ha un detall mai no tingut en compte: el personatge que presideix la composició recorda en molts aspectes a Pietro Morico *Bernardone*, el ric pare de sant Francesc. Si observem Pietro Morico quan apareix a les escenes de *sant Francesc renuncia als seus béns sota la protecció del*



II·lustració 23

bisbe d'Assís Guido II (II·lustració 23), i *Sant Francesc rebent l'ordre del Crist de sant Damià de reparar la casa de Déu* (cat.5), detectarem fàcilment la semblança que anunciem: els dos personatges tenen el front ample, els cabells llargs i el bigotet prim i afilat; porten la mateixa capa de color vermell i un barret alat amb plomes, que en l'escena del *Bateig* apareix amagat sota la pica. Tots dos, a més, vesteixen a la moda burgesa del moment: casaca llarga, calçó curt i mitges fins al genoll. Podria ser, doncs, que Pietro Morico presentés l'escena? Ho sigui o no, no som de l'opinió que fos el retrat

de Francesc Moragues, un dels possibles promotors: no tindria sentit –i així també ens ho han expressat els pares franciscans amb qui em comentat aquesta observació- que tot un Ministre Provincial de l'Orde Franciscà es representés com un burgès ric.

D'altra banda, les setze teles del convent dels franciscans de Berga (cat. 21-37), cremades durant Guerra Civil al convent del Remei de Vic, on havien estat traslladades per evitar que fossin destruïdes, segurament serien còpies del mateix Viladomat realitzades *a posteriori*, potser amb la participació d'algun membre aventatjat del taller, com ara Manel Tramulles. La qualitat dels olis i el nivell d'acabat que intuïm a través del blanc i negre de les fotografies ens fan pensar que no serien esbossos, com suggeria Folch i Torras, sinó rèpliques.²⁰³ No costa gens d'imaginar que la fama de la sèrie barcelonina s'hagués estès ràpidament per la resta de convents de l'orde, propiciant un regitzell de rèpliques. Pensem, a més, que això no era un fet infreqüent: recordem, a mode d'exemple, la fortuna del conjunt de Vicente Carducho o el de Eustache Le Sueur per a l'orde dels

²⁰³ Joaquim FOLCH I TORRES, "Un doble de la sèrie 'Vida de Sant Francesc' del pintor Viladomat descobert a Berga", *Gasetta de les Arts*, Any II, núm. 35 [15 d'Octubre de 1925].

cartoixans. A la nostra tesina també tinguérem ocasió de defensar una hipòtesi semblant. Compartíem l'opinió de Bertha Núñez, que deia que Zacarías González Velázquez (1763-1834) s'inspirà en la sèrie franciscana de Viladomat per realitzar els 11 temes del claustre de l'església de San Francisco el Grande de Madrid, pintats vers el 1786.²⁰⁴ L'intercanvi d'informació o la circulació de models entre comunitats religioses no era gens excepcional: un *Sant Antoni amb el Nen i àngels* del Museu Diocesà de Barcelona, procedent del convent de caputxins de Barcelona (cat.72), és una còpia *ad literam* d'un dibuix realitzat pel pintor Juan Vicente Ribera (c.1665- c.1724) el 1722. El dibuix en qüestió, ara al Museu del Prado, és al mateix temps una còpia del sant Antoni de Pàdua que es venerava a l'altar major de convent de caputxins de Sant Antoni del Prado de Madrid.²⁰⁵

II.6.D. La Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

"Son tantes les obres de que tenim notícia, solzament a Santa María passen de cinquanta les pintures, que de moment creguerem que alguna relació lligaria a n'en Viladomat a Mataró, relació que fos causa de llarga estada i motiu de que es conservi tan bella mostra sense parella de les seves obres, aixís en quantitat com en qualitat."

Ignasi MAYOL, "Estudi de l'obra d'en Viladomat a Santa Maria de Mataró" Volum dels Joscs Florals i certamen musical, Mataró, Societat Iris de Mataró, 1919

Si partim de la documentació que ens assenyala que Antoni Viladomat va treballar durant deu anys al convent de Jonqueres, entre 1720 i 1730; de la suposició que pels volts de 1726 podria haver treballat a Montalegre, o de la hipòtesi que entre 1729 i 1733 pintaria la gran sèrie franciscana; es fa difícil imaginar que des de l'any 1722 i fins el 1730 Viladomat hagués treballat en la decoració de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró, almenys en els termes que l'erudició mataronina, però també bona part dels investigadors de Viladomat ha assenyalat: que Viladomat va ser l'autor únic de la totalitat de la decoració. Tal i com passa amb la sèrie franciscana, les dades i les hipòtesis al voltant d'aquest conjunt són, per dir-ho sense embuts, francament confuses i cal sumar-hi, a més, la controvèrsia sobre la

²⁰⁴ Cfr. Bertha NÚÑEZ VERNIS, "Once escenas franciscana, de Zacarías González Velázquez, en el Museo Lázarao Galdiano" a *Goya*, Núm. 268 (Enero-Febrero 1999), pp. 30-39; i MIRALPEIX, *Empremta i memòria...*, op. cit. p. 51.

²⁰⁵ Pel dibuix, Natividad GALINDO, "El pintor madrileño Juan Vicente de Ribera" a *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, tomo XV (1994), pp. 29-53.

participació d'un altre pintor per a la part tocant a les teles del sostre de la Sala de Juntes, hipòtesi assenyalada per Joan Bosch des de l'any 1990 i que sistemàticament –i misteriosament- els estudis posteriors dedicats a aquest recinte es “neguen” a recollir.

²⁰⁶ Sobre les fonts documentals emprades pels historiadors mataronins, poques vegades esmentades, vegeu "l'esperat" article aclaratori de Rafel SOLER FONTRODONA i Lluís ADAN FERRER, "La Capella dels Dolors. Notes per a una cronologia documentada de la seva construcció i decoració" a *Fulls del Museu Arxiu Santa Maria*, 72 [gener 2002], Mataró, pp.20-24.

²⁰⁷ Vegeu Marià RIBAS, "Ciutat de Mataró. Algunes dades referents a la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró" a *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 5 Octubre de 1931; Íd., "Antonio Viladomat y los lienzos de la Capilla de los Dolores" a *Suplemento del Diario de Mataró, Semana Santa*, 1945. Vegeu també Lluís FERRER i CLARIANA, *Santa Maria de Mataró. La parròquia. El temple*, II, Mataró 1971 p.110. Igualment, és indispensable l'estudi de Rafel SOLER, "La venerable congregació dels Dolors de la parròquia de santa Maria de Mataró" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm.38 [Mataró, octubre de 1990], p.12, malgrat l'autor confongui la data de benedicció de la capella amb la data de col·locació de la primera pedra.

²⁰⁸ Marià RIBAS, "Antonio Viladomat y los lienzos...", op.cit.

Gairebé tota la documentació de la Congregació dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró va perdre's durant el juliol de 1936. Dins les flames va extingir-se, malauradament, la possibilitat de reconstruir bona part de la història d'aquesta congregació propagada per l'Orde dels Servents de Maria, popularment coneguts com Servites, sota l'advocació dels Dolors fundada el 18 de desembre de 1693. Tot i el desastre, l'historiador mataroní Marià Ribas, abans de l'esclat de la Guerra Civil espanyola, va poder "salvar-ne" algunes dades referents a la construcció de la Capella dels Dolors. Val a dir, però, que Ribas poques vegades va citar l'origen de les seves fonts i, com veurem tot seguit, sovint va fondre dades extretes directament de la documentació amb dades obtingudes dels historiadors precedents, sobretot de Joaquim Fontanals.²⁰⁶

A grans trets, segons Marià Ribas les pautes de construcció i de decoració de la capella van ser les següents: la Congregació de Nostra Senyora dels Dolors va ser autoritzada el 4 de gener de 1694 pel Consell de la vila a adquirir un tros de terra -adjacent al temple de Santa Maria i propietat de Pau Seguí- per tal de construir-hi la que seria en endavant la seva capella particular. El 1697 s'havia fet efectiva la compra. Un any més tard, el 17 d'agost de 1698, va ser beneït el terreny i fou col·locada la primera pedra. El 1707, la cripta funcionava com a cementiri de congregants. L'any següent, el 16 de maig de 1708, el reverent Ramon Riera beneïa la capella acabada.²⁰⁷ La part arquitectònica estava completada el 1708 i només quedava pendent la decoració. Marià Ribas segueix dient que després de la Guerra de Successió, conflicte que impediria iniciar els treballs d'ornamentació, Antoni Viladomat va rebre l'encàrrec de decorar-la, el 1722. El 1727 enllestiria bona part dels olis de la capella i del retaule i hauria iniciat la decoració mural. Devers 1730 estaria treballant a la sala de Juntes. L'empresa, sempre segons Ribas, finalitzaria el 1737.²⁰⁸

Marià Ribas va proposar l'any 1722 com a data inicial de la participació però és evident que no tingué en compte que el treball amb un taller ben organitzat i nombrós per força havia d'abreujar sensiblement el temps invertit. A més, dels estudis de Ribas es dedueix que la decoració

de la capella podria haver estat iniciada el 1722 i acabada el 1727 perquè durant aquest darrer any els fusters Pere Llovet, Gabriel Giralt i Pau Mascort -segons Ribas dirigits per Viladomat- estaven construint la part escultòrica de l'altar. És a dir, suposava que la construcció del retaule va seguir a la decoració. La cronologia aportada per Marià Ribas, però, no s'ajustava a la proposada per la historiografia anterior: Joaquim Fontanals²⁰⁹ i Ignasi Mayol²¹⁰ havien datat la realització del conjunt entre 1727 i 1730. De tota manera, el mateix Ribas, contradient-se en més d'una ocasió, havia apuntat com a data d'inici l'any 1727, obviant la seva anterior proposta.²¹¹ Com veurem, la cronologia de Fontanals i de Mayol ens sembla la més versemblant.

El 1722 el nostre pintor estava treballant en un encàrrec important, a Santa Maria de Jonquieres, circumstància que comportaria que Viladomat, en aquells anys, comptés amb el taller; un taller prou ben organitzat com per portar a terme dos encàrrecs considerables al mateix temps. Tot i suposar que els ajudants s'esforçarien per garantir una homogeneïtat estilística amb les maneres del mestre, dubtem que el pintor tingués un taller ben format els primers anys de la dècada dels vint. En canvi, entre 1727 i 1730, any amunt o avall, potser seria una cronologia més ajustada per al conjunt mataroní: el gruix de la intervenció de Jonquieres ja estava enllestit i les pintures de Sant Francesc tot just serien un projecte en perspectiva o estarien en un estadi molt inicial. A més, Viladomat no tingué tanta feina com s'ha dit, ja que com veurem bona part de les teles del sostre de la Sala de Juntes i la decoració mural de la capella, tradicionalment atribuïdes al nostre pintor, ja estava fet, sense oblidar que un sector important de les del retaule són degudes als ajudants.



II·l·lustració 24

Com dèiem, el conjunt dels Dolors ha generat més d'una controvèrsia al voltant de si tota la decoració és o no de la mà de Viladomat. La controvèrsia s'ha centrat, especialment, en les teles que conformen l'espai zenital de la sala de Juntes de la capella (II·l·lustració 24). Val la pena recuperar les paraules de Joan Bosch, primer historiador que va defensar d'una manera sistemàtica això que diem:

" En relació amb la Sala de Juntes, concretament, cap text no ha

²⁰⁹ Segons Joaquim Fontanals, Antoni Viladomat havia fet un retrat de Salvador Porcell [sic], un obrer dels Dolors que va morir el 1727. Joaquim Fontanals va utilitzar aquesta data, pintada a la tela, per fixar la cronologia de les obres del Cambri de la Verge i de la Sala de Juntes; és a dir, justificant la intervenció de Viladomat al conjunt dels Dolors de Mataró. Feliu Elias, que el va veure, assenyala que era un bust de mida una mica inferior al tamany natural, més aviat fluix tot i considerar que deuria ser de Viladomat, i que estava a la sagristia de la capella. Rafel Soler escriu que el personatge en qüestió era Salvador Portell, rector de Santa Maria i corrector de la Congregació dels Dolors. Soler ens informa que tenia 72 anys quan va morir. La tela en qüestió va desaparèixer de la sagristia el 1936.

²¹⁰ Ignasi MAYOL, "Estudi de l'obra d'en Viladomat a Santa Maria de Mataró" a *Volum dels Jocs Florals i certamen musical*, Mataró, Societat Iris de Mataró, 1919, p. 87.

²¹¹ "Sembla que es començà aquesta capella per allà el 1727 [...]" i "El conjunt dels Dolors, començat l'any 1727, és sens dubte l'obra cabdal de Viladomat [...]". Vegeu respectivament Marià RIBAS i BERTRAN, *Orígens i fets històrics de Mataró*, 1era. Ed. 1934, Mataró, L'Aixernador Edicions, 1995 (Col. El Montalt, 19), p. 108; i Íd., "La decoració mural de la Capella dels Dolors" a *Fulls del Museu Arxiu de*

Santa Maria, núm. 23 [Mataró, Juliol 1985] p. 17.

²¹² Joan BOSCH BALLBONA, "Sobre Antoni Viladomat (1678-1755). Arran de l'Exposició" a *Revista de Catalunya*, 53 (1991), p. 94.

²¹³ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op.cit. p. 241.

²¹⁴ Vegeu Antoni MARTÍ I COLL, "Unes pintures de la capella dels Dolors alienes als pinzells de Viladomat?" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 67 (Mataró, abril 2000), pp. 20-25. Al respecte, consulteu també Francesc MIRALPEIX, "Les teles del sostre de la Sala de Juntes de la Capella dels Dolors, tradicionalment atribuïdes a Antoni Viladomat. Un estat de la qüestió a partir d'un article d'Antoni Martí i Coll", a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm.72 (Mataró, Maig 2000), pp. 25-34.

²¹⁵ Vegeu un retaule de la intensa activitat comercial mataronina la fi del segle XVII i durant els primers anys del segle XVIII a Joaquim LLOVET, "El Mataró contemporani a l'obra de la Capella dels Dolors" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 38 (Mataró, octubre, 1990), pp. 5-11 i Francesc COSTA OLLER, *Mataró al segle XVIII*, Mataró, 1988.

consignat ni les dades d'un hipotètic contracte ni la successió ni els avatars de les obres, excepte el publicat per Marià Ribas, que seguí l'evolució de l'arquitectura acabada el 1708 i datà els anys de participació de Viladomat en el conjunt des de 1722 fins a 1737. Tanmateix, aquelles notícies bé podien deixar un marge que fes compatible, entre 1708 i 1714 o 1722, o bé contemporàniament a Viladomat, la intervenció d'un altre pintor de categoria en les teles del sostre de la Sala de Juntes. En efecte, aquestes pintures traeixen una mà ben diferent de Viladomat. El tractament de la llum incident, dels plecs nerviosos i trencats i dels rostres més arquetípics no aconsellen de mantenir més temps l'autoria de Viladomat per a aquestes teles, més properes, en canvi, a la línia *alt-barroca* personalitzada per Pau Priu.²¹²

L'aguda observació de Bosch no és només, com en alguna ocasió s'ha pretès subratllar, un judici exclusiu de la mirada i de l'anàlisi subjectiva d'un sol historiador de l'art. Des de la historiografia més primerenca, la capella dels Dolors no ha tingut quòrum a l'hora d'atribuir tota la decoració a Viladomat. Per exemple, Ceán Bermúdez, tot i enumerar les teles de la capella, del retaule i de l'apostolat de la sala, no va esmentar ni l'*Assumpta* ni l'estol d'àngels músics que l'envolten.²¹³ Més simptomàtic és, fins i tot, el testimoni d'un erudit mataroní del segle XIX versat en qüestions artístiques com Joan de Palau i Catà, per qui les teles del sostre li recordaven l'estil dels Juncosa.²¹⁴ Malgrat l'atribució errònia, el seu testimoni és valuós en adonar-se de la divergència estilística d'aquestes teles de la Sala de Juntes amb la resta del conjunt, ja a mitjan segle XIX.

Traslladem-nos al principi. A la fi del segle XVII, Mataró era una ciutat en plena expansió econòmica que presumia de tenir un centre portuari que rivalitzava, juntament amb el d'Arenys de Mar i el de Canet, amb el de Barcelona. Era al mateix temps un centre important de construcció naval i un punt de partida del comerç de vins i aiguardents que s'embarcaven rumb als ports andalusos. Però com diu Llovet, Mataró també era punt de trobada dels productes d'una comarca d'agricultura fèrtil, a més a més de ser enclavament de la redistribució del comerç de tabac i sucre provinent de les colònies i de la llana, grans, cuirs i llegums procedents de Gènova, Marsella i ports nord-africans.²¹⁵

Pels membres de la Confraria de la Mare de Déu dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró deuria ser el moment idoni per bastir

un nou espai de culte -i de reunió-, ja que per aquells anys la confraria comptava amb dos-cents homes i cent vint-i-sis dones, prou gent per estar necessitats de més espai.²¹⁶ La confraria aplegava individus de tots els estaments socials de la ciutat, entre els quals destacaven un elevat nombre de comerciants, de menestrals de diferents oficis i d'un nogensmenys nombrós grup de noblesa de la ciutat.²¹⁷ És a dir, una congregació que en cap cas deuria estar mancada de recursos econòmics.

L'any 1708, recordem-ho, la confraria tenia enllestida la fàbrica de la nova capella i la cripta ja funcionava com a cementiri de congregants. D'entre tots els nous espais de la capella, però, hem de destacar-ne un: la sala de Juntes. Tal i com hem esmentat unes ratlles més amunt, el 1708 ja funcionava com a lloc habitual de reunió dels confreres, tot i l'aspecte d'inacabada que segurament deuria tenir. Sense la gran tela central amb el tema de l'*Assumpta* i sense les teles trapezoïdals amb representacions d'àngels músics, la impressió dels congregants deuria ser de buidor i d'una certa provisionalitat provocada per la visió dels embigats i de la teulada. Potser perquè la sensibilitat "estètica" dels congregants va veure's afectada o potser perquè varen decidir adequar primer l'espai on es reunien per prendre decisions, la decoració del sostre degué encetar els treballs d'embelliment del conjunt de la capella de la confraria.

La intuïció de Joan Bosch a redós de l'estil del pintor dels olis zenitals de la capella, proper a la línia alt-barroca de Pau Priu,²¹⁸ i l'existència d'unes composicions pintades en un orgue de la Catedral de Barcelona d'una afinitat estilística "sorprenent" amb les del sostre de la sala de Juntes de Mataró, ens han animat a aventurar un nom i un cognom per al pintor que probablement va realitzar els plafons del sostre de la sala de Juntes. Estem parlant del barceloní Joan Gallart († 1714), el mateix pintor de les teles del retaule de la capella de les Ànimes del Purgatori de la Catedral de Barcelona, sufragat pel canonge Valeri l'any 1709.²¹⁹

Durant els primers anys del segle XVIII, Joan Gallart fou un dels pintors més destacats del panorama artístic barceloní. S'havia format al taller dels pintors Joan Grau i Josep Vives, dos artífexs força actius aquells anys.²²⁰ Les bones "maneres" de Joan Grau, tot i que encara és un pintor poc conegut, han quedat paleses arran de la identificació d'un parell de peces que recentment li han estat atribuïdes.²²¹ Pel que fa a

²¹⁶ Cfr. SOLER, "La venerable Congregació...", op. cit. p. 12

²¹⁷Cfr. SOLER, "La venerable Congregació...", op. cit.p. 18. Soler, a partir del *Llibre d'Homes de la Congregació dels Dolors*, detalla que un 10% dels congregants formaven part de la noblesa de Mataró i que 42 portaven anteposat l'apel·latiu "Don" al seu nom. Caldrà encara un esforç per esbrinar les biografies dels confreres de la capella i llur situació social i professional. Aquest aspecte, pendent d'un treball seriós, podria aportar-nos més pistes sobre les fonts econòmiques de la confraria, ja que una obra com la que portarien a terme requeria, a la força, una injecció de diners importantíssima. Som del parer, a més, que s'hauria de prestar atenció a la possibilitat que hi apareguessin els grans comerciants mataronins; en definitiva, si hi havia membres de les famílies més adinerades del moment: els Esmandia, Caralt, Matas, Guarro, Milans, Cantallops, i companyia. I tot i que és una suposició, caldria seguir investigant, per exemple, si el sacerdot Tomás Milans, mestre de capella de cant de la cort de l'Arxiduc que cità Pere Voltes tenia algun parentesc amb els Milans d'Arenys que emparentarien amb els Esmandia de Mataró (Cfr. VOLTES, "Arte y artistas en la corte..." op.cit.p. 305).

²¹⁸ BOSCH, " Pintura del

segle XVIII..." op. cit p. 94
²¹⁹ Carles DORICO, "El llegat del Canonge Francesc Valeri i el Retaule de la capella de les Ànimes de la Catedral de Barcelona", a *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, Barcelona, núm. XV (1997), pp. 221-257. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit p. 79.

²²⁰ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit p. 79.

²²¹ Les obres pertanyen a l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Vegeu-ne algunes de reproduïdes a Joan Ramon TRIADÓ, Rosa Maria SUBIRANA, "Pintura moderna i contemporània" a Xavier Barral (coord.) *Art de Catalunya*, Barcelona, Edicions l'Isard, 2000 (Col.lecció Ars Cataloniae).

²²² ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit.pp. 219 i 220. Una reproducció del gravat a TRIADÓ, *L'època del Barroc...*, op.cit. p. 126.

²²³ Vegeu les notes biogràfiques a ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit.pp. 76 i 219 i 220.

²²⁴ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit.pp. 76 i 219 i 220.

²²⁵ Joaquim GARRIGA, Joan BOSCH, "L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII", a *Història de la Cultura Catalana*, II: *Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, Barcelona, Edicions 62, 1997.pp. 234-238.

²²⁶ GARRIGA- BOSCH, "L'arquitectura i les arts...", op.cit.pp. 234-238.

Josep Vives, a banda d'haver ostentat el càrrec de pintor de la Casa de la Ciutat, la documentació ens indica que va especialitzar-se en el disseny i construcció d'arquitectures efímeres, com el monument de Setmana Santa per a l'església de Sant Miquel Arcàngel o el túmul funerari plantat a la Catedral de Barcelona en honor de les exèquies de Carles II, del qual n'ha quedat un testimoni en el gravat de Francesc Gazan.²²² A més a més de Joan Gallart, pels tallers de Grau i Vives havien passat altres pintors de "renom", com Pere Crusells, des de 1698 aprenent de Josep Vives, o Pau Priu, que havia estat quatre anys al taller de Joan Grau major abans de restar un any amb Joan Grau menor († 1720) i dos anys més de fadrí amb Josep Vives.²²³

Centrant-nos, però, en la figura de Joan Gallart, quan encara no era llicenciat va pintar la volta de l'església de Sant Gaietà de Barcelona i un seguit de teles de temes diversos, treballs que varen mobilitzar al



II-lustració 25

Col·legi de Pintors de la ciutat.²²⁴ Pel que fa al seu art, Joan Gallart exemplifica aquella generació d'artistes del darrer terç del segle XVII que Garriga i Bosch varen descriure com els introductors d'uns models que s'inspiraven directament de la plàstica siscentista dels grans mestres del classicisme barroc i de l'alt barroc romà, coneguda a través de la circulació i de l'ús de les estampes.²²⁵ Dorico va assenyalar que Joan Gallart va manllevar models de les composicions d'Annibale Carracci, de Giovanni Francesco Romanelli o de Guido Reni traduïdes pels burins de Giuseppe Maria Mitelli, Noël Robert Cochin, Lorenzo Lollo, Cristof Lederwasch o Giovanni Battista Bolognini, entre d'altres. Si fa no fa, la mateixa base gràfica de Pau Priu, que va servir-se d'estampes gravades a partir de l'obra de Carlo Maratti i de Ciro Ferri per a idear el sostre de la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona (II-lustració 25).²²⁶ Tant Gallart com Priu, doncs, representen dos exponents de la fascinació dels nostres artistes vers les fórmules del classicisme Barroc romà de la segona meitat del Sis-cents.

El sostre de la sala de Juntes de la Capella dels Dolors també és un altre exemple de la mirada cap a l'estètica romana del l'alt Barroc i un nou intent de representació d'un esquema visual "tan italià" com el *sotto in su*. L'*Assumpta* i els àngels reproduïxen fidelment estampes de Carlo

Maratti i de Ciro Ferri. Com ha demostrat David Albesa, *l'Assumpta* (II-lustració 26) s'inspira fidelment de l'estampa *sant Joan i els Doctors meditant sobre la Immaculada* (II-lustració 27) del gravador francès



II-lustració 26

Nicolas Dorigny (1657/ 58-1746), una estampa gravada el 1687 a partir d'una tela que Carlo Maratti havia pintat per a la capella Cybo de l'església romana de Santa Maria del Popolo.²²⁷ El mateix estudi d'Albesa



II-lustració 27

descriu l'ús de més gravats de Dorigny per a resoldre els grups d'àngels músics: concretament, els àngels que apareixen a les estampes que reproduïen la cúpula romana de Sant'Agnese in Agone

(II-lustració 28 i



II-lustració 28

28a) pintada per Ciro Ferri (1634-1689). No hi ha dubte, doncs, que la intuïció de Joan Bosch, que



II-lustració 28a (Gallart)

abans apuntàvem que anava en la bona direcció de detectar models comuns per al sostre de la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona i per al sostre de la Sala de Juntes, era la correcta.

El 1712, un dels orgues de la capella de Sant Oleguer de la Catedral de Barcelona, construït per Llätzer Tramulles trenta anys abans, es trobava força malmès. Per a pal·liar-ho, el capítol de la Catedral va encarregar un petit orgue portàtil al mestre orguener Josep Boscà i Llorens (II-lustració 29). Francesc Baldelló en descriu la decoració:

"[...] la decoració d'aquest instrument porta la firma del pintor i daurador Joan Gallart, el qual va rebre, en concepte d'honoraris, segons consta en els documents de l'arxiu, la quantitat de 77 lliures. En dues petites portes, que serveixen per tancar l'orgue, en la part

²²⁷David ALBESA, "Ciro Ferri i la Cúpula de Sant'Agnese in Agone a la pintura catalana i valenciana del segle XVIII" a Actes del IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya, *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, Barcelona, Universitat de Barcelona, vol. I, Núm 18-1 (1998), pp. 381-393.

²²⁸ Francesc BALDELLÓ, "Els «orgues menors» de la Catedral basílica de Barcelona" a *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XXXVII (1964), p. 378-379. De la construcció de l'orgue també en parla Josep PAVIA i SIMÓ, *La música a la Catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, p. 289; i Francesc BONASTRE, "Evolución del órgano español en el siglo XVIII, a través de la obra de los organeros Boscà" a *El Órgano Español*. Actas del II Congreso Español de Órgano (A. Bonet ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 182. Sobre els diferents emplaçaments d'aquest orgue vegeu José MAS, *Guía itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, Imp. La Renaixensa, 1916, p. 44; i Agustí DURAN i SANPERE, *Itinerarios artísticos de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, Aymà, 1952.

inferior, s'hi veuen dues figures de Verge que, segons sembla, volen ésser de santa Cecília, l'una amb una palma del martiri a la mà, i l'altra tocant un orgue".²²⁸



II-lustració 29

(II-lustració 31), així com els àngels músics que hi ha pintats als laterals de la caixa (II-lustració 32), són molt properes als àngels músics de la



II-lustració 31

Cecília, de llavis petits i colls llargs (II-lustració 34).

Tal i com hem assenyalat de les pintures del retaule de la capella de les Ànimes (II-lustració 30), les del nou orgue per a la capella de sant Oleguer testimonien que Joan Gallart se servia sense miraments de les estampes. Les dues representacions de santa Cecília



II-lustració 30

cúpula de Ciro Ferri. I no només això: la cal·ligrafia estilística d'àngels i santes és idèntica a la de les figures del sostre de la Sala de Juntas Mataró. A banda de trobar-hi els mateixos gravats, les fisonomies dels àngels delaten la mateixa mà, els mateixos pinzells: fixem-nos amb els ulls, grans, gairebé rodons i amb l'iris de color negre; amb els cabells, frondosos i flamejants; amb l'anatomia dels seus cossos corpulents; amb les ales, amples i ben plumades; amb els plecs de les robes, angulosos i d'un volum considerable; amb els angelets, grassonets i amb un tirabuixó de cabells al bell mig del front (II-lustració 33); o bé amb el rostre de l'*Assumpta* i amb el de *santa*

La confrontació estilística dels dos conjunts confirma que Joan Gallart és l'autor de la decoració del sostre de la sala de Juntas. El ressò

de l'alt-barroc en les teles del sostre, a més, encaixa perfectament amb els models que utilitzaven aquest grup de pintors barcelonins. D'altra banda, l'autoria de Gallart s'adiria perfectament amb la cronologia de la



Il·lustració 32

construcció - és lògic que comencessin les tasques de decoració el 1708, acabada la fàbrica- i confirma allò que indicava la documentació: que els pintors que manaven en el mercat artístic del moment eren Gallart, Priu i companyia i no pas el jove Antoni Viladomat. A més, una feina com la de Mataró requeria un pintor capaç d'assumir-la, en el sentit que calia un pintor que treballés amb ajudants. I Joan Gallart els tenia: tal i com han documentat Alcolea i Dorico, Joan Sans, un altre pintor que treballarà a Barcelona després de 1714, i Jacint Pérez, segons Dorico responsable d'algunes teles del retaule de les Ànimes,

construcció - és lògic que comencessin les tasques de decoració el 1708, acabada la fàbrica- i confirma allò que indicava la

documentació: que els pintors que manaven en el mercat artístic del moment eren Gallart, Priu i companyia i no pas el jove Antoni Viladomat. A més, una feina com la de Mataró



Il·lustració 33



Il·lustració 34

formaven part de l'equip de Gallart.²²⁹ D'altra banda, la mort de Gallart durant la Guerra de Successió -i de Pérez- fa encara més versemblant la

²²⁹ DORICO, "El llegat del Canonge Francesc Valeri...", op.cit. p. 250.

nostra hipòtesi: quan la confraria, una vegada refeta dels efectes de la Guerra de Successió, va decidir reprendre l'ornamentació de la Capella, deuria pensar en un pintor, per entendre'ns, de primera fila. Un pintor que garantís la qualitat i la bona feina iniciada per Joan Gallart. I a la fi dels anys vint, qui complia amb aquests requisits era Antoni Viladomat, el capdavanter d'una generació més jove, i una candidatura, qui ho sap, si també "avalada" pel cognom Esmandia de la seva dona.



Il·lustració 35

Ara bé, el nivell de participació de Viladomat a la capella dels Dolors encara s'ha de rebaixar més: a banda de no haver pintat el sostre de la sala de Juntes, som del parer que la decoració mural de la capella tampoc és seva. Una vegada més, el silenci de Ceán Bermúdez s'ha passat per alt. L'historiador, recordem-ho, no cita ni l'*Assumpta* ni els àngels músics quan recorda en el seu *Diccionario* les obres de Viladomat a Mataró, però tampoc la decoració parietal de la capella. Ceán és molt precís: diu que Viladomat pinta un *Viacrucis* a la capella i els *apòstols* i els *evangelistes* a la sala. Res més: ni tant sols fa esment de les teles del retaule. Però si el silenci d'un historiador contemporani dels deixebles del pintor és prou significatiu, l'anàlisi estilístic dels frescos encara ho és més, sobretot perquè no són adscribibles del tot a la tradició *bibienesa* que li hauríem de suposar al nostre pintor.



Il·lustració 36

En paraules de Bassegoda, en un temps en què els nostres hàbits visuals associen plaer estètic amb intimitat, en què la tècnica de la pintura al fresc desenvolupada a Espanya per artistes de la talla de Tibaldi, Mitelli, Giaquinto, Giordano, González Velázquez o Palomino és poc apreciada, la decoració mural de la capella dels Dolors queda en segon terme davant dels grans quadres a l'oli pintats per Viladomat amb les escenes de les Estacions del Viacrucis (Il·lustració 35).²³⁰ La decoració de la capella és una autèntica arquitectura fingida que prolonga la real: un univers de *trompe l'oeil* de columnes corínties sobre pedestals engrandeix les teles (Il·lustració 36); les llunetes de cada tram de la volta fingeixen balustrades



Il·lustració 37

falses llunetes que volen enganyar-nos sobre l'existència, també figurada, d'un deambulatori -el millor exemple, segons el nostre parer, de l'aplicació de la *prospettiva*

per angolo en l'art català d'època moderna (Il·lustració 39).

Però la volta, aprofitant els arcs faixons que la

divideixen, és una *quadratura* que no recorda als projectes unitaris finiseculars de línia *pozziana* o *bibienesca* (Il·lustració 40). En aquest sentit, és evident que la decoració de la capella no compleix amb la dosi mínima d'espectacularitat ni la finesa que demanàriem a un pintor que suposadament hauria treballat amb Ferdinando Galli da Bibiena. Si fos així, li reclamàriem

que les figuracions d'àngels i querubins pintades a la volta no fossin tan grans per a l'espai que ocupen; que els núvols no semblessin masses de caramel

de sucre de fira enganxades a les pilastres; i que els tors i les escòcies de les pilastres –i els capitells!- estiguessin ben resolts, sense greus problemes de perspectiva. Per no dir, és clar, que un pintor que hagués treballat al costat de Bibiena li hauríem de reclamar que hagués realitzat un projecte unitari per a tota la decoració i no una suma, com en realitat és, de *trompe l'oeil* enginyosos i efectivistes.



Il·lustració 38



Il·lustració 39

i falses perspectives (Il·lustració 37) que creen la il·lusió de nous espais figurats, a la manera de les falses balconades de la tercera sala del Museo degli Argenti del Palau Pitti de Florència, d'Angelo Michele Colonna i Agostino Mitelli (Il·lustració 38).²³¹ El presbiteri de la capella queda dividit amb tres

²³⁰ Bonaventura BASSEGODA, "Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas de España" a *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del Arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Roma, Seacex- Real Academia de España en Roma, mayo-junio de 2003, p. 91.

²³¹ Hem de recordar que Agostino Mitelli i Angelo Michele Colonna varen ser cridats per Velázquez durant l'estada d'aquest a Itàlia, el 1650. Els dos artistes italians varen arribar a Madrid el 1658 per fer-se càrrec de la renovació de la decoració del Real Alcázar. Com va assenyalar Pérez Sánchez, aquests mestres de la *quadratura* varen tenir un ressò immediat en els pintors locals. Les obres d'Herrera, Rizi o Donoso, per exemple, són clars exponents d'aquesta tradició heretada dels decoradors bolonyesos. Vegeu A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, Catedral, 1992, pp. 59-61 i not. 322.

En general, la capella mataronina està repleta de dossers, cortinatges, querubins, conxes, cartel·les, etcètera, molt afins a l'univers



Il·lustració 40

decoratiu d'Antonio Aliprandi, a qui s'estucador milanès que decorà la capella de Sant Pere de la Catedral de València, un espai amb pintures d'A. A. Palomino a les parets i de V i c e n t e

Vitoria a la cúpula, que Joaquín Bérchez cregué responsable de "[...] la



Il·lustració 41

rotunda inflexión artística y renovadora de su gramática ornamental barroca, con un refinado sentido del adorno en yeso y preciosistas repertorios de doseles, cortinajes, querubines, guirnaldas de flores, ramas de palmera, conchas marinas de valvas rugosas o tarjas de perfiles disimétricos y superficies sinuosas".²³² I malgrat tot, la decoració superior del presbiteri de la capella dels Dolors (Il·lustració 41), just damunt de les falses llunetes, és també simptomàtica d'una tradició vernacle: es tracta d'una mitja taronja

dividida per falsos tirants amb angelets que porten atributs de la passió de Crist, semblant a la decoració de la cúpula de la capella de Sant Benet de Sant Cugat de Pasqual Bailón. Una tradició, sens dubte, que beu directament de la simbologia litúrgica present en els estucs i les guixerries policromades que trobem en moltes esglésies andaluses: la decoració de la volta de la Catedral de Còrdova, la decoració de la cúpula de la capella del Sagrari de la Catedral de Cuenca d'Andrés de Vargas o

²³² Cfr. BÉRCHEZ-ZARAGOZA, op.cit.(pàgina web de la Catedral de València, www.cult.gva.es/gcv/Catedral/estudio.htm.)

l'horror vacui d'estucs de l'església de sant Bonaventura de Sevilla poden servir d'exemples.

La decoració de la capella dels Dolors és, en definitiva, més de l'univers de Joan Gallart que no pas del d'Antoni Viladomat. Efectivament,



Il·lustració 42

garlandes de flors, de volutes invertides, de rocalla, etcètera, de tota la volta de la capella (Il·lustració 42) són com les que trobem en les decoracions de l'orgue de la Catedral de Barcelona de Joan Gallart (Il·lustració 43), sense descartar, a més, que s'inspirin dels elements decoratius que



Il·lustració 44

Pozzo (Il·lustració 44).²³³ Les tècniques diferents i el diferent estat de



Il·lustració 45

dels Dolors (Il·lustració 46); o els angelets dins de petxines de l'interior

les decoracions a base de querubins rabassuts i juganers, de gerres, de



Il·lustració 43

acompanyen les arquitectures gravades a les làmines del volum primer del tractat d'Andrea

²³³ Andrea POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, 2 vols., 1693 i 1700.



Il·lustració 46

de la Passió de la volta del presbiteri de la capella

de les portes de l'orgue: els trobem reproduïts a les cornises de la decoració mural dels Dolors, amb conxes senzilles i dobles –un altra cita



Il·lustració 47

de les figures de la volta –tan evident en la sala de Juntes dels Dolors o en el sostre de la sala Capítular de la Catedral de Barcelona del seu coetani Pau Priedi, és clar, en la capacitat d'aconseguir recrear la grandiloqüència de la tradició decorativa italiana.

La participació de Viladomat s'ha de situar en la segona fase, post-bèl·lica, i afectaria a



Il·lustració 49

personatge alça lleugerament el cap; en el gravat, en canvi, està pendent de les explicacions de sant Joan. També la figura del

que apareix al tractat de Pozzo (Il·lustració 47). Per no dir, és clar, que lliguen perfectament amb aquest univers creatiu de Joan Gallart els problemes puntuals en la resolució de la perspectiva de les columnes (Il·lustració 48), en la dificultat per r e s o l d r e correctament el *sotto in su*



Il·lustració 48

l'acabament de la Sala de

Juntes: tres dels evangelistes de la sala i alguna figura més d'apòstol, clarament deutors del seu estil, s'inspiren en el mateix gravat que Joan Gallart utilitzà per a resoldre el plafó de l'Assumpta. Així, el doctor que apareix a l'angle inferior esquerre del gravat de Nicolas Dorigny (Il·lustració 49) -sostenint un llibre i alçant la mirada- és el model del *sant Lluc evangelista* de la sala (Il·lustració 50). El doctor del primer pla del gravat, ara a la dreta, és el model del *sant Marc evangelista* de la sala (Il·lustració 51). Fixem-nos, però, en la lleugera variació respecte de la incisió: en la pintura, el



Il·lustració 50

hi trobarem un referent per al *sant Mateu* (cat.93), Ara bé, no hauríem de descartar que una altra composició de Carlo Maratti, *l'Al·legoria de l'Antic i del Nou*



Il·lustració 52

Fontanals i Mayol- les teles restants de la Sala i els olis del Viacrucis i del retaule, sense descartar algun retoc a la decoració parietal que hagués quedat malmesa. En aquest sentit, la intervenció



Il·lustració 54

interpretació del gravat de Schelte à Bolswert a partir de la famosa

sant Joan del gravat ha estat aprofitada per a resoldre un altre personatge: l'apòstol que indica a l'espectador el moment de l'assumpció, si bé l'ha invertit respecte al gravat i li ha variat l'acció dels braços (Il·lustració 52). En el gravat de Dorigny no



Il·lustració 51

Testament, gravada per Giovanni Girolamo Frezza, fos el model emprat per a l'evangelista de Mataró (Il·lustració 53).²³⁴

Un Viladomat assistit pel taller ben bé podria haver pintat entre 1727 i 1730, - dates ja apuntades per



Il·lustració 53

a Mataró en aquests anys s'adiria millor amb la idea que el taller del nostre pintor funcionaria ja com un autèntic engranatge i s'escauria just abans de pintar el cicle de sant Francesc. Són uns anys, a més, que notem que Viladomat fa servir fonts rubensianes en les seves composicions: una de les poques obres datades i documentades del nostre pintor, la *Caiguda i conversió de sant Pau camí de Damasc* (Il·lustració 54) del retaule de la capella de la Casa de Convalescència, de 1728,²³⁵ és una

²³⁴ Aquestes observacions, que havien passat per alt a David Albesa (1998), vàrem exposar-les a MIRALPEIX "Les teles del sostre de la Sala de Juntes...", op.cit.

²³⁵ El gener de 1728 Antoni Viladomat va percebre 50 lliures per haver pintat a l'oli la tela *La conversió de sant Pau camí de Damasc* per al retaule de la capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona. Aquesta tela, que encara es conserva en el mateix emplaçament, segurament va substituir una altra del pintor Joan Grau fill. El document fou extret del *Llibre de Comptes extraordinari*, ref. 11.7 a GARCÍA DOMÈNECH, *La casa de Convalescència...*, op.cit.p.93, 129 i not 120. Aquest llibre corregeix les conclusions d'un article precedent: Rosa M^a GARCÍA DOMÈNECH; Lina CASANOVAS, "Les pintures de la Casa de Convalescència de l'Hospital de la Santa Creu" a *D'Art*, n^o 8-9, 1983. Consulteu també TRIADÓ, *L'època del Barroc...* op.cit.p.76 on apareix atribuït a Joan Grau fill. Ceán fou el primer en parlar-ne amb un curiós comentari: "[...] el caballo del santo, entre otras partes, es verbi gracia, una

verdadera y petrificada monstruosidad."

²³⁶ Vegeu-lo a *Il tempo di Rubens. Disegni e stampe dal Seicento fiammingo* (catàleg d'exposició), Milano, 1986, p. 145.

composició de P. P. Rubens (Il·lustració 55).²³⁶ El soldat que assisteix a



Il·lustració 55

sant Pau en la tela de Viladomat és exacte que el soldat que aixeca la creu en la Novena estació del Viacrucis (Il·lustració 56). Aquest detall ens fa pensar que el Viladomat que el 1728 pinta a la Capella de la casa de Convalescència té molt



Il·lustració 56

fresques les composicions i les figures de Mataró - o a l'inrevés. La capella segurament ja deuria estar acabada el 1733: aquell any, la congregació va estimar construir l'escala d'accés al cor, extrem que va comportar que dues teles de les estacions del Viacrucis s'haguessin de reubicar, retallades sensiblement i adaptades a un nou marc ovalat.²³⁷

²³⁷ Vegeu FONTRODONA-ADAN-FERRER, "La Capella dels Dolors...", op.cit. p.22.

II.6.E. El primer plet amb el Col·legi (1723) i la formació del taller.

Si estigués a les nostres mans reconstruir el guió del dia en què el nostre pintor va decidir revelar-se contra el Col·legi de Pintors, segurament situaríem l'acció en un dia de la vida de Pau Queralt, rector de Santa Maria de Mar.

²³⁸ Pau Queralt va declarar en el procés judicial de Manel Tramulles, alçat l'any 1750, que visitava freqüentment el taller de Viladomat i que el coneixia des d'aquell any. Vegeu AHCB, Procesos Judiciales, Josep Figueras. *Plet de Manel Tramulles i altres contra els cònsols del Col·legi de Pintors*. 20 d'abril de 1751 (Citat i transcrit per ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. pp. 244-246).

Després d'enllestir les feines diàries de la parròquia, Pau Queralt deixaria enrere l'església de Santa Maria del Mar, de la qual n'era beneficiat, i enfilaria cap al carrer de la Plateria. Quan arribaria a la petita plaça de l'Àngel tombaria cap a l'esquerra, fins a l'alçada de l'església de Sant Miquel. Llavors s'endinsaria pel carrer del Bisbe, que el portaria fins a la plaça Nova, just davant de la Catedral. Potser faria una ràpida ullada a la pedra nua d'una façana que llavors restava sense afegits neos, però no s'entretindria. Donaria l'esquena la Seu barcelonina i entraria per l'estret pas del carrer del Bou, perquè de tant en tant Pau Queralt visitava el taller de Viladomat, amb qui des de 1706 mantenia una estreta relació d'amistat.²³⁸

Aquell matí del 25 de Juliol de 1723 Pau Queralt hauria notat que l'activitat del taller de Viladomat no era la mateixa. De fet, més que l'activitat, l'ambient. Aprofitant la confiança, atès que ningú li hauria respost el *déuvosguard*, deuria fer grinyolar la corriola de la galleda del pou que hi havia a l'entrada de la casa, fins que tocara fons. Se serviria un glop d'aigua fresca i repetiria la salutació, ara amb un *avemaria* llarg, forçant el paladar. Des d'algun racó de l'estança hauria sentit una veu que el convidaria a passar. I fent cas de la invitació, deixaria enrere el llenyer, que quedava a mà dreta de l'entrada, i hauria pujat cap al primer pis en direcció al petit estudi que hi havia al costat de la cambra principal. Obriria la porta i potser només hi hauria vist un compàs damunt la taula, al costat del tractat d'arquitectura de Vredemann de Vries. Finalment decidiria desfer el recorregut per dirigir-se cap a l'obrador principal, que quedava a la part de darrere de la casa. Però tampoc allí hi hauria trobat ningú. Només li restaria dirigir-se cap a l'altre obrador, el que donava al terrat. De fet, en aquell instant no hauria recordat que allí era on Viladomat portava les teles recent acabades, ja que era més ventilat i garantia l'assecat més ràpid dels olis. Allí segurament l'hauria trobat.²³⁹

²³⁹ La descripció de la casa, així com la referència del compàs i del tractat, l'hem extreta de l'inventari de béns de Josep Viladomat i Esmandia. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.p.266-276). La suposició que l'obrador del terrat servia per a ventilar les teles és nostra.

²⁴⁰ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit.p.154. Segons l'historiador, Josep Viladomat va ser l'únic dels sis fills que va sobreviure. Va ser batejat el 12 d'Octubre de 1722.

No se n'hauria estat de preguntar-li per què no hi havia trobat ni cap dels aprenents que des de feia pocs anys anava veient amb més assiduitat i amb més nombre pel taller, ni la seva dona ni el petit Josep Viladomat, que aviat compliria un any.²⁴⁰ Antoni Viladomat és probable que li hagués contestat que la seva dona havia anat a l'església del Pi. Pau Queralt, però, no li hauria preguntat a què fer, doncs sabia que la seva dona tenia especial devoció a la Mare de Déu de Montserrat.²⁴¹ Mentre pensaria això, hauria vist en un racó un projecte de Monument de Setmana Santa esbossat en un tros de paper de grans dimensions, segurament el mateix que havia projectat per a la capella del Roser de l'església de Sant Miquel de Cardona l'any 1722.²⁴² Llavors A. Viladomat li hauria ensenyat la notificació que havia rebut aquell mateix matí, de ben d'hora: el Col·legi l'obligava a pagar unes taxes destinades al manteniment de l'enllumenat, de l'oli i dels llits dels soldats aquarterats a Barcelona com si d'un mestre es tractés, quan en realitat només era un pintor llicenciat.²⁴³

²⁴¹ El 5 d'Octubre de 1722, Antoni Viladomat va estendre una àpoca al reverend Joan de Muro, pare representant del Monestir de Montserrat a la Confraria de la Verge de Montserrat amb seu a l'església de Santa Maria del Pi, en concepte d'una taxa bianual de devoció de la seva dona, ja que aquesta havia estat escollida en una extracció o sorteig celebrat el dia abans. AHPB, Bartomeu Cerveró, *Manual de 1722-1723*, fol. 119-120. Aquest referència parteix d'una de les fitxes conservades a l'Arxiu de Protocols Notarials de Barcelona de Josep Maria Madurell i Marimon.

Pau Queralt comprendria immediatament el malestar del pintor. Des de feia uns anys, el Col·legi no el deixava tranquil. Primer l'havia obligat a treure's la llicència per a pintar, l'any 1721, cosa que d'altra banda no li va suposar cap dificultat, ja que havia completat els anys

²⁴² Serra i Vilaró va esmentar que la capella de la Verge del Patrocini de l'església de Sant Miquel de Cardona estava decorada " [...] amb una representació

de glòria bellíssima del celebrat pintor berguedà [sic] Viladomat". Alcolea va afegir que el 1722 havia pintat la perspectiva del Monument de Setmana Santa que fins l'any 1866 va estar instal·lada a la capella del Roser de la mateixa església. Cap dels dos historiadors cita la procedència d'aquestes notícies. Vegeu J. SERRA I VILARÓ, *Història de Cardona. Església i Parròquia de sant Miquel de Cardona*, IV, 1962, p. 28 i 294 i ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 197.

²⁴³ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 196.

²⁴⁴ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 196.

²⁴⁵ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 196.

²⁴⁶ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 46 i ss.

²⁴⁷ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p.p. 37; i BOSCH, "Pintura del segle XVIII..." op.cit. p.161.

²⁴⁸ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 337.

d'aprenentatge des de feia temps i només li va caldre presentar a examen una *Verge amb el Nen* de sis pams d'alçada per cinc d'amplada.²⁴⁴ Pau Queralt, a més, recordaria que havia estat el mateix cònsol Joan Sans qui li havia estès el document el 31 de Juliol de 1721.²⁴⁵ També recordaria que Joan Baptista Soler, un altre pintor que pintava al marge de les ordenances del Col·legi, hi havia estat obligat el mateix any. I que el 1720 n'hi havia nou més amb la mateixa situació que el seu amic.²⁴⁶ Si hagués estat a Itàlia, potser deuria pensar, aquest tràmit se l'hauria estalviat: aquells pintors que havien residit, après i treballat "donde tanto brilla el arte", que dirien els col·legiats, no els era necessari. Això sí, sempre que demostrassin la destresa adquirida.²⁴⁷

Però tot i els més que probables intents per a tranquil·litzar-lo, Pau Queralt hauria notat que Antoni Viladomat estava a punt de prendre una decisió que no deixaria indiferent a ningú: ni als mestres ni, amb el pas dels anys, a la historiografia que s'ocuparia de la seva vida. Antoni Viladomat segurament li hauria comunicat que no acceptaria pagar per allò que no era.

El pintor barceloní probablement sabia que aquella nova escomesa del Col·legi no l'afectaria en el ritme diari de la feina. Només li reclamaven que pagués més diners, no que no pogués pintar o que no pogués capitular obres d'envergadura perquè tenia prohibit contractar ajudants per ser "només" llicenciat. Però hauria intuït que si no hi posava remei, aviat li vindrien amb més i més reclamacions, que és el mateix que dir prohibicions, pals a les rodes o entrebancs. A més, segurament veia que cada dia li arribaven més encàrrecs i que aviat li caldria algú més que el seu germà per tirar endavant amb el negoci. Fins i tot, potser s'adonava que darrere el requeriment dels mestres hi havia alguna cosa més. Les seves sospites es confirmarien anys més tard, el 1739, arran d'un nou plet contra el Col·legi. Les al·legacions que varen presentar els mestres l'any 1739 venien a dir que el 1723, sense ni tant sols tenir cartell que l'identifiqués com a pintor, treballava "[...] más que seis maestros juntos."²⁴⁸

Pau Queralt l'advertiria que enfrontar-se amb el Col·legi no només era anar a cal notari i alçar una demanda. Alhora que implicava assumir un risc, suposava obrir camí en un terreny que ningú havia gosat trepitjar. Potser si hagués estat un altre moment, abans de la Guerra, quan el Col·legi tenia molta força, Viladomat ni tant sols s'ho hauria plantejat. Però d'ençà la guerra, el panorama havia canviat. El Col·legi, reduït en nombre,

havia destensat una mica les regnes de l'estricta control que portava a terme sobre l'activitat artística de la ciutat. I tanmateix, aquest argument podria ben bé convertir-se en una arma de doble tall: com un animal ferit, el Col·legi lluitaria per no perdre ni un centímetre de terreny d'aquells privilegis que tan esforç els havia suposat. La raó era ben senzilla: si el Col·legi no aconseguia sotmetre la indisciplina dels llicenciats, el sosteniment de la seva estructura podria perillar. La seva força depenia directament de les aportacions dels seus membres; és a dir, dels recursos econòmics per fer front als impostos, a l'intrusisme, als fons de viduïtat, als controls sobre la producció i la qualitat, etcètera. I Antoni Viladomat estava a punt de fer trontollar aquesta estructura.

Allò veritablement important de l'episodi que acabem d'explicar és que el 16 d'agost del mateix any, A. Viladomat va fer el primer pas contractant els serveis de dos notaris causídics, Miquel Llorell i Pau Borés, que el representarien davant el tribunal d'arbitratge de la Intendència General de Catalunya.²⁴⁹ L'any següent, el tribunal va fallar del costat del nostre pintor.²⁵⁰ Aparentment, A. Viladomat fixava un precedent i deixava una ferida oberta en el si del Col·legi. De pas, la sentència augurava que en un futur no massa llunyà el temps del Col·legi s'esgotaria. I tot i així, els mestres seguirien "vigilant" al nostre pintor: les actes de les reunions del Col·legi de Pintors de 1726 i 1727, per exemple, encara el "documenten" a Barcelona.²⁵¹

Val la pena obrir un parèntesi, encara que breu, per preguntar-nos per què A. Viladomat va ser el primer artífex en desobeir fins a les últimes conseqüències les ordenances del Col·legi de Pintors. Cal donar la raó a aquells historiadors que vaticinaren que els artistes de la Cort de l'Arxiduc aportaren alguna cosa més al nostre pintor a part de dibuixos, tractats i filiacions estètiques relativament novadores? Varen inculcar-li una mentalitat liberal de l'ofici que el convencés que amb l'habilitat i amb el domini de la tècnica no n'hi havia prou? Aprengué que un pintor era més que un artesà sotmès a les ordenances d'un Col·legi regit per un funcionament gremial?²⁵² Un indicatiu d'aquesta concepció de l'Art, de la Pintura amb majúscules, en clau liberal, potser seria l'ensenyança del dibuix impartida per A. Viladomat amb regularitat a Barcelona a partir de la dècada dels vint. Seria un exemple molt il·lustratiu que alguna cosa el feia diferent de la resta de pintors de la ciutat, que defensava un aprenentatge basat en el dibuix, principal instrument amb què l'artista havia de donar forma a les seves idees -i no simplement com un estadi

²⁴⁹ AHPB, Pau Mollar, Manual de 1722-1723, fol. 469. Santiago Alcolea havia citat aquest document sense fer referència al seu contingut i sense diferenciar-lo d'una època estesa a la priora del convent de Jonqueres. Vegeu ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 197, not. 1871.

²⁵⁰ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 196.

²⁵¹ Les dues notícies foren desades per Josep Maria Madurell a les fitxes de l'Arxiu Històric de Protocols. Corresponen a les reunions del col·legi de 24 de març de 1726 i de 2 de Maig de 1727. Vegeu AHPB, Josep Llauredor Satorra, *Manual de 1726*, lligall 1, fol. 145 vº i *Manual de 1727*, lligall 27, s.f.

²⁵² Malgrat la situació no sigui del tot comparable, ja rebien directament la pressió de la Hisenda Reial, és interessant al respecte el capítol "No pagar impuestos" de J.J.MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Càtedra, 1993, pp.209-214. L'autor ve a dir que la negativa dels pintors espanyols del segle XVII a no pagar impostos era una qüestió d'assoliment progressiu d'una consciència liberal de l'ofici.

mecànic previ per a l'execució de l'obra. I tot i això, per què no hi ha notícies d'aquesta "influència" en la resta d'artífexs que varen entrar en contacte amb els artistes de la Cort? Què va passar amb Manel Vinyals, Pere Crusells o Josep Loiga? Què feu diferent al nostre pintor?

²⁵³ "Inventario de Bienes del Pintor Barcelonés José Viladomat [...] realizado a partir del día 30 de octubre de 1786", transcrit a ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p.266-276.

II.6.F. El taller i les classes de dibuix.

Quan el 1785 Felip Neri Esmandia degué entrar a la casa de Josep Viladomat i Esmandia, amb la ploma i el paper a punt per a l'inventari de béns, no deuria imaginar-se que acabaria sumant més de cent vint cadires, tamborets i bancs.²⁵³ A més, de tota mena i de diversos materials: de respatlles alts i baixos, de fusta, de cuir i de vímet. A part, va haver de comptar aproximadament dues-centes cinquanta teles, també de totes mides i temes. Però comencem per les cadires. Per què n'hi havia tantes?

²⁵⁴ BENET, *Antonio Viladomat...*, op.cit.p. 27.

Encara que sembli rar, tantes cadires són una pista que a l'obrador de Viladomat s'hi feia alguna cosa més que preparar i moldre colors. No volem pas dir, tal i com algun historiador ha suggerit, que la seva casa passés per ser un cenacle intel·lectual on es reunien, de tant en tant, algun grup d'intel·lectuals,²⁵⁴ sinó més aviat el contrari.

²⁵⁵ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 245 del plet de Manel Tramulles contra el Col·legi (any 1750) i FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit. p. 206.

Per entendre'ns, el taller de Viladomat el freqüentaven dos grups d'individus: en el primer hi hauria els aprenents i els ajudants; és a dir, joves pintors que aprenien l'ofici tal i com ho haurien fet en qualsevol altre obrador de mestre de la ciutat. En aquest grup hi ha documentats els germans Tramulles, Manel i Francesc; Marc Dumele, que va morir-hi; Antoni Bordons, pintor i daurador natural de Solsona; Nicolau Minguet, que va estar un temps a Roma i va tornar al taller; i el seu fill Josep Viladomat.²⁵⁵ No hi ha dubte, doncs, que aquest grup era el que col·laborava assíduament en les obres del pintor; el que treballava en preparar teles i colors, el que pintava les parts secundàries de moltes teles i l'encarregat d'un tipus de producció menor basada en copiar composicions del mestre. El segon grup, en canvi, el conformaven individus que ocasionalment visitaven el taller de Viladomat "[...] para observar y tomar luz del modo y método que dicho Viladomat tenía en dibujar y pintar por ser sujeto muy práctico y diestro en el dibujo y en el arte de pintar."²⁵⁶ Hi passà Jaume Carreras, fill de l'argenter Jaume Carreras; Ignasi Parera, fill del daurador Antoni Parera; Francesc Saladrigas, fill del pintor de vidrieres Francesc Saladrigas; i els pintors Antoni Ferrer, Francesc Vives i Fèlix Nogués.

²⁵⁶ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 246 (citada del plet de Manel Tramulles)

Asseguts a les cadires i als tamborets, uns i altres deurien aprendre a pintar d'acord un mètode, per anomenar-lo d'alguna manera, més a prop de l'ensenyament acadèmic que no pas de la pràctica tradicional que venia fent-se als tallers des de temps antics. Estem parlant, evidentment, del dibuix. No cal anar massa lluny per adonar-nos-en: els dibuixos de Viladomat no ofereixen cap mena de dubte de la seva destresa. A parer nostre, "la imitazione de la veritá" que Joan Bosch proposava descobrir en aquelles obres que constituïrien el bloc nuclear de la producció de Viladomat -dit d'una altra manera, les obres que permeten classificar-lo com un mestre notable-,²⁵⁷ sobresurt en els dibuixos més que en cap altre lloc. Els acurats rostres d'apòstols i verges, les vistes de paisatges, les figures aïllades, els estudis d'edificis, els claroscurs que marquen la incidència de la llum en la figura o l'ús de diferents tècniques, com la sanguina, el carbonet, la ploma o l'aiguada, a més a més d'aquells "artefactos" que citen els aprenents, demostren a bastament que Viladomat concedia una importància cabdal al dibuix. Potser per això, pel seu taller hi passaven des d'aprenents de pintors fins a brodadors, argenters, mestres d'obres i demés artesans que necessitaven del domini del dibuix per a llurs oficis. Resumint, que Viladomat havia fet un pas endavant respecte a la pràctica habitual de la resta de mestres, més preocupats en treure ben aviat un rendiment dels seus aprenents, aportant-los bàsicament uns coneixements rudimentaris de dibuix per tal que fossin capaços de transportar el cartró dibuixat pel mestre a la tela o al mur mitjançant la tècnica de la quadrícula.

Ara bé, l'ensenyança de Viladomat s'ajustaria més a un model d'escola -o de "protoacadèmia"- que no pas a una acadèmia en el sentit clàssic del terme, almenys en organització. La definició d'Anton Rafael Mengs ens servirà per ajustar aquesta diferenciació que proposem:

"[...] Por Academia se entiende una junta de hombres expertos en alguna Ciencia o Arte, dedicados á investigar la verdad, y hallar conocimientos, por medio de los quales se puedan adelantar y perfeccionar; y se distingue de la escuela en que ésta no es mas que un establecimiento donde por Maestros hábiles se dá lección a los que concurren á estudiar las mismas Ciencias o Artes."²⁵⁸

Segurament, doncs, hauríem de pensar en un espai on només s'ensenyava a dibuixar. Com era exactament, però, es fa difícil de saber:

²⁵⁷ BOSCH, "Pintura del segle XVIII...", op.cit. p. 161.

²⁵⁸ A.R. MENGS, "Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una Acadèmia de Bellas Artes" a *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*. Introducció de Mercedes Águeda, Madrid, Direcció General de Bellas Artes, 1989 (1ª ed. 1780), pp. 391-392.

²⁵⁹ Vegeu Francisco CALVO SERRALLER, "La Académias artísticas en España" a N. PEVSNER, *Las Academias de Arte: Pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982; Arthur EFLAND, *A History of art education: intellectual and social currents in teaching the visual arts*, New York, Teachers College, Columbia University, 1990; i sobretot Carl GOLDSTEIN, *Teaching art: academies and schools from Vasari to Albers*, New York, Cambridge University Press, 1996.

²⁶⁰ Arturo ANSÓN NAVARRO, *Academicismo y enseñanza de las bellas artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, 1993; Belén BOLOQUI, "Juan Ramírez, escultor zaragozano del siglo XVIII" a *Cuadernos de Investigación*, 2 (Logroño, 1975), pp. 109-124, Íd., "Escultura académica aragonesa del siglo XVIII. Su relación con la Corte" a *Las Artes Plásticas en Aragón durante el siglo XVIII*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1995, pp.123-132.

²⁶¹ Les dades de l'escultor Giovanni Domenico Olivieri han estat extretes de Claude BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española,

potser nasqué com un lloc on alliberar-se del gremi, com havia fet Vasari a Florència el 1562. Estaria, però, lluny del model impulsat per Federicco Zuccari, exceptuant la possibilitat que Viladomat també ensenyés a dibuixar -com Zuccari havia establert a la romana de Sant Lluç-, del "natural" i amb models de guix -els *artefactos* que citen els que la visitaven. Això sí, l'hem d'entendre com una "acadèmia" privada, en què les lliçons es donarien a la nit o en aquells dies no laborables per tal que no interferissin en la jornada laboral.²⁵⁹ Podrien ser vàlids també els exemples de l'acadèmia nocturna que Murillo tenia instal·lada a la seva casa de Sevilla; de l'acadèmia de l'escultor Juan Ramírez Mejandre a Saragossa, al primer quart del segle XVIII;²⁶⁰ de taller-acadèmia que G.D. Olivieri mantenia a les dependències del Palau Reial de Madrid, el 1741;²⁶¹ o de la primitiva acadèmia del valencià José Vergara a la planta baixa de la seva casa de la plaça de les Barques.²⁶² En cap cas, però, pensem Antoni Viladomat, malgrat acollir per igual artesans i artistes com Vergara, que sigui dit de passada acabarà sent l'embrió de l'acadèmia de Santa Bàrbara,²⁶³ intentés introduir un ensenyament regulat al marge del Col·legi de Pintors. La protoacadèmia de Viladomat està molt més a prop de les acadèmies particulars que Palomino ens diu que havien fundat els pintors Juan Conchillos o Francisco Camilo, del qual esmenta que "[...] tuvo academia en su casa muchos años y un estudio tan célebre de papeles, borroncillos, modelos y otras cosas de arte, que por su muerte se apreció en tres mil ducados."²⁶⁴ Sigui com sigui, la novetat és d'extraordinària significació. Caldrà esperar fins a mitjan segle perquè Manel i Francesc Tramulles lluitin per la implantació d'un model d'acadèmia a la italiana a Barcelona -amb protectors, divisió de disciplines, edifici propi, conferències, etcètera.²⁶⁵

D'altra banda, si fem memòria, unes ratlles més a munt recordàvem que Felip Neri Esmandia, a banda de sumar cadires, havia inventariat un bon nombre de teles disperses per totes les estances de la casa. D'entre aquestes, n'hi havia que formarien part de la pròpia casa, en el sentit que eren teles de devoció particular -o bé teles sense cap altre ús que no fos el de decorar la pròpia estança; unes quantes més segurament eren de la mà del fill, que també, com hem recalcat en més d'una ocasió, era pintor. Un altre guix, referit amb el qualificatiu "d'antigues", gairebé segur que serien del pare, tal i com va suposar Alcolea.²⁶⁶

Sense el taller no s'explicaria la quantitat d'obres conservades (atribuïdes amb més o menys encert a Viladomat); sense el taller tampoc

podem imaginar que Viladomat pintés més que qualsevol altre mestre. Per això, potser caldria malpensar del vintè punt de la rèplica del plet de 1739 que ja veurem més detingudament, on Viladomat, abanderant una causa aparentment altruista, defensava:

"[...] a qualquiera le compete el derecho y la facultat de enseñar y comunicar lo bueno que sabe a la persona o personas deseosas de aprenderlo y que bien le parecieran teniéndolas en su casa o fuera de ella [...]."²⁶⁷

Llegint aquestes paraules sembla inversemblant que en el desè punt de la mateixa rèplica digui:

"[...] que para trabajar un solo artífice unas obras grandes y suntuosas de el arte de la pintura, habría menester tanto tiempo que parecería perpetua la dilación y según las ordinarias ocurrencias de necesitarse la conclusión de aquellas por cierto y limitado tiempo, no podría muchas veces el dicho artífice cumplir con la empresa a que se habría empeñado sin el auxilio y ayuda de Profesores de el dicho arte, de lo que podrían resultar gravísimos inconvenientes."²⁶⁸

Per tant, per Viladomat l'ensenyament era un dret i una necessitat. D'entrada, era una qüestió de terminis: és prou conegut que els comitents per als quals treballaren els artífexs del Principat, exceptuant algun cas, valoraven primer si la fusta era "d'alba bona" -el material !- i després si les obres estaven enllestides en el termini estipulat. Per això, A. Viladomat reclamava una solució per al seu cas: era llicenciat i cap prerrogativa del Col·legi no impedia que pogués contractar obres, fos quina fos l'envergadura d'aquestes. I tanmateix, com podia afrontar-les i enllestir-les en el termini estipulat sense ajudants? I no només això, sinó essent conscient que el resultat final de les grans intervencions no podia donar-se per bo si es notava excessivament la intervenció dels ajudants, a priori menys destres que el mestre. Lògicament, li calia un cos d'ajudants capaços de pintar segons els mateixos paràmetres que definien el seu estil. I així va ser: fins i tot, tal i com reconeix Pau Queralt al plet de Manel Tramulles, també utilitzava al segon grup d'aprenents, aquells que de tant en tant hi anaven a "tomar luz de sus artefactos".²⁶⁹ Això sí, no "[...] tan a menudo como los primeros [...]."²⁷⁰

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989; Yves BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986; Luis CERVERA VERA, "Nuevas noticias sobre 'el origen y establecimiento de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Pintura, escultura y arquitectura' en Madrid (1741-1744)" a *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. [Madrid], 66 (1988), pp. 151-177 i del treball de M^a Luïsa TÁRRAGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, Patrimonio Nacional-CSIC-Instituto Italiano de Cultura, 1992, 2 vols.

²⁶² Miquel-Àngel CATALÀ GORGUES, *El pintor y académico José Vergara (Valencia, 1726-1799)*, Valencia, Generalitat Valenciana 2003, p. 28.

²⁶³ Bérchez la defineix com una acadèmia propera als models del segle XVII. Joaquin BÉRCHEZ, *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, 1987, p. 21 i ss.

²⁶⁴ Antonio PALOMINO DE CASTRO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El parnaso Español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar, 1988, vol. III: "Francisco Camilo" (*ad vocem*)

²⁶⁵ Els precedents de la creació i difusió d'una Acadèmia de Nobles Arts a Barcelona han estat poc treballats. En aquests darrers anys, a poc a poc, han aparegut alguns estudis que s'aproximen a aquest interessantíssim període, si bé la majoria

d'ells se centren més en els anys de l'Escola Gratuïta de Dibuix. Vegeu els estudis de J.CARRERA PUJAL, *La Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Llibreria Albert Bosch, 1951, vol II, pp. 59-100; Cèsar MARTINELL, *La Escuela de Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, Escuela de Artes y Oficios, 1951; J.CARRERA PUJAL, *La Escuela de Nobles Artes (1775-1901)*, Barcelona, Llibreria Bosch, 1957; F. MARÈS DEULOVOL; *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. La Junta de Comercio. Escuela Gratuïta de Diseño. Academia Provincial de Bellas Artes, Barcelona, Cámara Oficial de Comercio y Navegación*, 1964; ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit. Més recentment podeu consultar els de Rosa Maria SUBIRANA REBULL, *Pasqual Pere Moles i Coronas. València 1741-Barcelona 1797*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1990; Andrés ÚBEDA de los COBOS, "El centralismo borbónico y la escuela de bellas artes de Barcelona" dins *El arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, Dep. Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Madrid, Ed. Alpuerto, 1989; A.RIERA i MORA, "Antecedentes de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona: Primeros síntomas de renovación de las Artes" a *IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, Universidad de León, 1992, pp. 63-72. Cal afegir-hi encara el de RUIZ ORTEGA, *La Escuela Gratuïta de Diseño...*, op.

Des d'aquest punt de vista, no és estrany que l'obrador de Viladomat acaparés una part significativa del mercat artístic català: un taller ben preparat com el seu li permetia no renunciar a cap encàrrec, fos gran o petit. Del taller de Viladomat, gairebé com els grans tallers de Zurbarán i de Murillo, punt de partida de l'exportació d'obres cap a Amèrica, salvant les distàncies, en sortiren una quantitat d'obres sense parangó amb cap altre pintor català anterior o contemporani a ell. Un bon exemple són aquelles teles on els temes es repetien gairebé sense variacions, com els *santjoseps*. Qui sap, doncs, si l'altre mèrit de Viladomat, a banda del d'aconseguir que part de la seva producció fos d'una qualitat innegable, va ser la capacitat gairebé empresarial, si se'ns permet l'adjectiu, d'afrontar tot tipus d'encàrrecs. La part negativa, sens dubte, potser va ser la permissibilitat, el refiar-se del talent limitat d'alguns dels seus ajudants.

Tot i quedar clar, doncs, que Antoni Viladomat afrontava l'acte de creació de l'obra partint que el primer pas era el "disegno", com hem de valorar l'ensenyança del dibuix que va portar a terme? Com un exemple de la voluntat de transmetre uns coneixements sobrevinguts per una concepció liberal envers la pràctica de la pintura o bé com un exemple impagable de com treure profit d'una destresa? Potser tot alhora, però es fa difícil saber-ho amb exactitud. No estarà de més subratllar que hem plantejat un dels problemes més difícils de solucionar: destriar què és i què no autògraf de Viladomat. Unes paraules extretes d'un dels paràgrafs més brillants de la monografia inèdita sobre Antoni Viladomat escrita per Feliu Elias ens serviran per a il·lustrar-ho:

"Sembla que en haver de jutjar l'autenticitat d'una obra de Viladomat la decisió no hauria d'ésser difícil; perquè ja tenim dit que el nostre artista destacava enormement en el seu temps; d'altra banda, una tela atribuïda a Viladomat implica parentiu amb l'art de Viladomat, concordància estilística, composicionista, tècnica i particularment cronològica. Si doncs podem establir que una determinada pintura atribuïda a Viladomat li és contemporània, sembla que la seva perfecció o imperfecció han d'ésser ja elements suficients de juhi: si és bona pintura podrem atribuir-la al celebrat pintor; si és dolenta deurem haver de refusar-la-hi. No obstant, els fets no són tan clars com això: de vegades Viladomat devia abarraganar-se i pintar malament [...]; d'altra banda és natural que els deixebles es superessin alguna vegada. Així doncs és molt versemblant que

entre una obra dolenta o fluixa del mestre i la millor dels seus deixebles més notables no hi hagués gaire diferència de qualitat i fins podria ésser que algunes de les millors pintures dels seus deixebles i imitadors fossin superiors a les més dolentes de Viladomat [...]".²⁷¹

II.6.G. Girona, el retaule de sant Narcís i el bisbe Pere de Copons.

Durant l'episcopat gironí de Pere de Copons i Copons -breu, ja que només va ostentar-lo de 1726 a 1728- el canonge Narcís Font de Llobregat va demanar permís al capítol de la Catedral de Girona per daurar el retaule de sant Narcís que havia sufragat en honor al seu sant patró a l'antiga capella de sant Andreu. Des de 1718 i fins 1724, l'escultor Pau Costa s'havia fet càrrec de la part tocant al seu ofici. A més a més de l'escultura, el retaule anava complementat amb quatre medallons pintats sobre tela, amb les representacions de mig cos de santa Teresa (cat.105), santa Maria de Cervelló (cat.104), sant Llorenç (?) (cat.58) i sant Feliu l'Africà (?) (cat.59) , i de dues grans teles a banda i banda de la capella amb dos episodis cabdals de l'hagiografia de sant Narcís: *Sant Narcís i el miracle de les mosques* (cat.69) i la *Mort de sant Narcís* (cat.61). Segons el contracte del daurat del retaule dels sants lu i Honorat de la Catedral gironina, concordat l'any 1730 entre el canonge Bofill i el daurador Anton Soler, se sap que les teles del de sant Narcís ja estaven col·locades aquell mateix any, doncs s'obligava a Anton Soler que daurés els marcs de les teles laterals del retaule dels sants lu i Honorat com els del retaule de la capella de sant Narcís.²⁷²

Segons Joan Bosch, les teles del retaule de sant Narcís s'adiuen perfectament a l'estil d'Antoni Viladomat i ho compartim plenament. La darrera restauració de les teles va permetre que Bosch copsés per primera vegada la calligrafia estilística inconfusible del nostre pintor, alhora que li va facilitar la tasca de descartar la hipòtesi que fossin de la mà d'un pintor del cercle de Viladomat, tal i com la historiografia antiga havia suggerit, pensant en els Tramulles o en un poc precís "pintor de l'escola Viladomat."²⁷³

Pel que fa a la cronologia, Joan Bosch deixava una porta oberta a la possibilitat que les teles fossin contemporànies al moment de realització de la part escultòrica: Bosch pensava en una cronologia plausible entre

cit.; i el de Lluïsa RODRÍGUEZ, "Acadèmia versus gremi: problemàtica de l'establiment del règim acadèmic a Barcelona", Actes del IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya, *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, Barcelona, Universitat de Barcelona, vol. I, Núm 18-1 (1998), pp. 363-370.

²⁶⁶ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p.193.

²⁶⁷ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit.p. 341.

²⁶⁸ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit.p. 339-340.

²⁶⁹ "[...] para moler colores, clavar y aparejar lienzos." Cfr. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.p. 246.

²⁷⁰ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.p. 246.

²⁷¹ ELIAS, *Antoni Viladomat...*, op.cit. fols. 248 i 249.

²⁷² Totes les dades en relació a les teles de la capella de sant Narcís les trobareu a Joan BOSCH, "Pintura del segle XVIII...", op.cit. Vegeu-hi també l'aparell documental que l'acompanya.

²⁷³ Joaquim PLA CARGOL, *Santos Mártires de Gerona*, Gerona-Madrid, 1955, p. 58 i Lambert FONT, *Gerona. La Catedral y el Museo Diocesano*, Gerona, 1952, pp. 24 i 28. (Citats per BOSCH, "Pintura del segle XVIII...", op.cit. p. 154).

²⁷⁴ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 196.

²⁷⁵ PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura Barroca...*, op. cit., pp. 270-273.

²⁷⁶ Sobre aquesta qüestió n'havíem parlat en més d'una ocasió amb Joan Bosch, sobretot després que ens comentés que trobava estrany que Viladomat ni tant sols apareixia a la secció del Cadastre on s'apuntaven les persones que vivien de lloguer.

²⁷⁷ Vegeu Joan BOADAS i RASET, *Girona després de la Guerra de Successió. Riquesa urbana i estructura social al primer quart del segle XVIII*, Girona, Ajuntament de Girona- IEG-Diputació de Girona, 1986, pp. 155, 164 i 180.

1718, data d'inici del retaule, i 1727, data del daurat, a banda de recordar que el 1716 i el 1720 Agustí Viladomat havia treballat a la Catedral i que el 30 de Maig de 1722 Antoni Viladomat havia signat una procura a favor del comerciant gironí Tomàs Boxons.²⁷⁴ En un altre estudi, ara d'Aurora Pérez Santamaria, hi trobem raonat que les teles deurien ser contemporànies a l'escultura: l'autora sosté el seu argument basant-se en el fet que els marcs dels medallons i els marcs de les teles laterals presentaven la mateixa decoració.²⁷⁵

Es fa estrany, però, que Viladomat signés una procura a favor del comerciant gironí Tomàs Boxons per tal que s'ocupés dels afers econòmics amb el capítol o amb Narcís Font, tal i com suggeria Bosch. Per què? Doncs perquè aquesta tasca la podria haver assumit sense cap compromís l'avi de la seva dona, el sastre gironí Ramon Artigas. Quina necessitat tenia de pagar per un servei que podia portar a terme un parent? Sobre els Artigas, a més, hem d'afegir un altre raonament: potser aquest parentesc explicaria que Antoni Viladomat, cas que s'hagués desplaçat a Girona, no figurés en el cadastre de la ciutat.²⁷⁶ No és més lògic pensar que si Viladomat s'hagués allotjat a Girona ho hagués fet a casa de l'avi de la seva dona? No evitava així pagar cap mena de lloguer? Val a dir que als Artigas no els faltava espai: segons el cadastre de 1716, Ramon Artigas era propietari d'una casa al carrer Calderers, llogada per 20 lliures al cisteller Francisco Noguera; d'una altra casa deshabitada al carrer sant Josep; i d'un tercer habitatge al carrer del Pago, arrendada a l'ataconador Francisco Anton per 5 lliures i 12 sous.²⁷⁷ No hauríem de desclar, en canvi, que la procura gironina obeís a una creixent activitat de Viladomat en aquelles contrades: a Torroella de Montgrí, per exemple, hi havia un conjunt de pintures de Viladomat a la capella de la Mare de Déu de Copacabana, una de les quals hem pogut retrobar al Museu d'Art de Girona (cat.127).

En segon lloc, ara atenent l'argument de Pérez Santamaria, que els marcs dels medallons i de les teles laterals siguin iguals no impedeix que les pintures fossin col·locades més tard. Senzillament, no hi ha cap raó per a descartar la possibilitat que l'escultor hagués deixat preparats els marcs o que en fer-los haguessin imitat els del retaule.

Per tot plegat -per les característiques de les composicions, pel fet de l'episcopat de Pere de Copons i per dues teles més del retaule dels Dolors que Bosch també les hi atribueix- ens inclinem per una datació més tardana. Som del parer que les pintures podrien haver estat

realitzades quan s'estava daurant el retaule, entre 1726 i 1727, just després de les de Montalegre i abans de les de Mataró. Veiem en què ens basem.

Comencem per les característiques de les composicions. Per Joan Bosch, una hipòtesi de treball per a les teles de la capella de sant Narcís, a banda d'aprofundir en el coneixement del gravat internacional, hauria d'anar encaminada a reflexionar sobre la influència d'un focus artístic - utilitzant les seves paraules- divers al romà. Concretament, que es fixés en "[...] la pintura napolitana d'orientació barroca i naturalista de mestres com Bernardo Cavallino o Francesco Guarino o del ja citat Luca Giordano (i les seves obres madrilenyes), especialment en la concepció del rostre dels retrats sacres del primer, com ara a la 'Santa Àgueda'. Potser no és raonable defensar un referiment concret, però sembla sòlida la coneixença que Viladomat tenia del tractament d'aquest gènere de pintura religiosa de l'escola napolitana".²⁷⁸

²⁷⁸ BOSCH, " Pintura del segle XVIII...", op.cit. p. 159.

A mode d'exemples per anar fent boca, Bosch pensava en les similituds entre la *santa Àgueda* del Capodimonte de Cavallino i el *sant Joan de la Creu* de Mataró; o bé entre el gest de *santa Maria de Cervelló* del retaule de Viladomat i el recurs comú dels mestres napolitans de representar aquesta gestualitat, com el cas de la *santa Agnese* de Francesco Guarino. Deixant de banda ara la qüestió sobre la hipòtesi dels ressons de diverses cultures figuratives en l'obra de Viladomat, allò important de subratllar de l'article de Bosch són els nexes entre les obres de Mataró i les de Girona. Val la pena transcriure un dels paràgrafs de Bosch per a subratllar això que diem. En concret, el que fa referència a l'obra del pintor borgonyó Guglielmo Cortese:

"Hi ha una gran densitat de Cortese en les concepcions de tancament compositiu dels Viladomats de la sèrie del Via Crucis de Mataró i en les escenes de la "Mort" i el "Miracle de les mosques" de la capella de sant Narcís [...]: estructures arquitectòniques o edificis tancant un lateral i degradant-se amb rapidesa vers l'angle contrari. És l'efecte aconseguit per G. Cortese (o Guillaume Cortois) a les seves emblemàtiques teles de la *Captura* i la *Mort de Sant Marc* de l'església romana de San Marco. Si la idea d'una influència compositiva pogués semblar incerta, les evocacions del llancer del "Martiri de Sant Marc" de Cortese a l'episodi de "El Cirineu ajuda Jesús" de Mataró o la del calze abocat damunt l'altar de la "Captura de Sant Marc" a l'escena de

²⁷⁹ BOSCH, " Pintura del segle XVIII...", op.cit. p. 158.

²⁸⁰ Vegeu-la a la revista *Roma Sacra*, Anno II, 1996, núm. 8.

²⁸¹ Santiago ALCOLEA, *La Capilla de los Dolores en Santa Maria de Mataró*, Mataró, 1969

²⁸² Pere de Copons va ser el tercer dels bisbes gironins promulgats des de la pujada al tron dels borbons. Vegeu Montserrat JIMÉNEZ SUREDA, *L'església catalana sota la monarquia dels borbons. La Catedral de Girona en el segle XVIII*, Ajuntament de Girona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

²⁸³ AHPB, Josep Mas Favar, *Manual de 1718-1721*, fol 14-15 i 27, 22 de Juliol de 1719.

²⁸⁴ La tela va aparèixer restaurada a *Art sacre gironí d'ahir i d'avui* (exposició del 7 d'abril al 8 de juliol del 2001), Girona, Museu d'Art de Girona, 2001, p. 86, cat. 43. Vegeu

la "Mort de Sant Narcís" de Girona, l'enforteixen".²⁷⁹

Tot i que som de l'opinió que la *Mort de sant Narcís* no parteix de Cortese sinó d'una traducció d'una estampa de Pietro Aquila a partir de la *Mort de Sant Pere Màrtir* de Bonaventura Lamberti per a l'església romana de Santa Maria sopra Minerva (Il·lustració 57),²⁸⁰ és evident que



Il·lustració 57

Viladomat, en aquells anys, manejava unes fonts gràfiques molt concretes: fossin estampes de Cortese o de Lamberti - pensant, a més, que el gravador de Lamberti era Pietro Aquila i que d'aquest Viladomat ja n'havia utilitzat l'estampa *La Batalla de Darius* (gravada a partir de Pietro da Cortona) per al *Miracle de les Mosques*- les teles de Mataró i les de Girona presenten un treball molt semblant sobre les qüestions lumíniques. Dit d'una altra manera, és un Viladomat que a l'hora d'orientar la direcció de la llum de les teles tenia en compte de quina manera incidia la llum natural a l'interior de la capella. Pel cas de Mataró és interessantíssim l'estudi

d'Alcolea al respecte.²⁸¹ Però fixem-nos per un moment en el cas de Girona: la il·luminació dels busts dels sants i de les figures de les grans composicions de les teles laterals està pensada per fer front a les escasses condicions de llum de l'interior de la capella de sant Narcís. No és gens difícil imaginar quin efecte deuria produir la llum de l'època, una llum de ciri esgrogueïa i bellugadissa, quan il·luminava tènueament els rostres sacres dels sants: res deuria distreure l'atenció de l'espectador quan les seves cares avançaven fantasmagòricament des d'un fons sense arquitectures ni paisatges, des de la penombra.

Segui per l'ús d'unes fonts comunes que citen la cultura artística romana i napolitana o sigui per la forma com Viladomat pintava durant aquells anys, no ens sembla gens agosarat que puguem datar les teles del retaule de sant Narcís pròximes o immediatament anteriors a les de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

La presència de Pere de Copons i Copons a Girona durant el període 1726-1728 és un altre argument més per a defensar la hipòtesi que venim explicant.²⁸² Fins i tot, per a reprendre aquella proposta que

haviem deixat enunciada pàgines enrere; aquella, si ho recordem, segons la qual advertíem de la possibilitat que els Copons haguessin actuat de curadors dels Viladomat. És circumstancial que les teles de la capella de Narcís Font siguin de la mà d'un pintor que el bisbe Pere de Copons coneixia des de feia anys? Podria haver estat Pere de Copons qui hagués comunicat a Narcís Font l'existència d'un bon pintor de Barcelona anomenat Antoni Viladomat? Convé remarcar, a més, que la vinculació de Pere de Copons amb Girona arrenca d'uns anys abans, concretament de 1719, quan el futur bisbe de Girona era titular d'un benefici fundat a la capella de Sant Narcís de l'església de Sant Feliu.²⁸³ En aquest sentit, potser caldria tenir en compte la possibilitat que hagués estat Pere de Copons qui hagués encarregat a Viladomat una tela que actualment es conserva als fons del Museu d'Art de Girona (cat.62): es tracta d'un *sant Narcís* amb els atributs de bisbe i màrtir.²⁸⁴ La fesomia del sant, sens dubte de Viladomat, gairebé és idèntica a la del *sant Llorenç(?)* (cat.58) del retaule de sant Narcís de la Catedral. L'actual ubicació, el format, les mides, així com el tema, encaixarien perfectament amb la hipòtesi que aquesta tela provindria d'algun edifici -religiós o administratiu- dependent del bisbat. Potser de l'antiga capella de Sant Narcís de l'església de Sant Feliu o qui sap si d'alguna sala del Palau Episcopal. Fins i tot, perquè no, potser del mateix despatx del bisbe. En tot cas, el triangle Narcís Font - Pere de Copons -Antoni Viladomat hauríem de sumar-lo a la resta d'indicis dirigits a proposar una intervenció de Viladomat pels volts de 1726-1728.²⁸⁵

La relació amb la Catedral de Girona no s'hauria acabat amb la intervenció a la capella de Sant Narcís. Segons Joan Bosch, les teles *La missa de sant Felip Neri* (cat.56) i *La predicació del beat Vicenç de Paül* (cat.57), ambdues als laterals de la Capella dels Dolors de la Catedral de Girona, també serien d'Antoni Viladomat.²⁸⁶ Investigant la documentació catedralícia, Bosch va localitzar el document de petició del daurat del retaule: l'any 1736, Genís Pagès, germà del canonge promotor de l'obra, Cristòfor Pagès (+1733), va demanar l'esmentat permís tot dient de passada que des de 1733 les dues teles laterals ja estaven col·locades a la capella. Per tant, la cronologia d'aquestes teles seria més tardana que la de les teles de sant Narcís. I tot i així, si partíssim d'una cronologia pels volts de 1726 per a les teles de sant Narcís, res no impediria pensar que les teles dels Dolors haguessin estat realitzades immediatament després que Viladomat acabés de pintar per a la capella del canonge Font. Sigui com sigui, sembla que tant Font com els germans

també Francesc MIRALPEIX, " La peça del mes: sant Narcís bisbe i màrtir c. 1720-1730. Atribuït a Antoni Viladomat (1678-1755)" a *Museu d'Art de Girona. Butlletí Informatiu*, núm 44 (Hivern 2002), pp. 5-6.

²⁸⁵ Una altra hipòtesi de treball a tenir en compte hauria d'aturar-se en la relació d'Agustí de Copons i Copons, germà de Pere i padrí d'Agustí Viladomat, i Josep Taverner i d'Ardena (1670-1726), canonge de Girona, bisbe de Solsona (1718-1720) i de Girona (1720-1726). Ambdós formaven part de l'Acadèmia dels Desconfiats, essent destacable el paper de Josep Taverner en la reforma barroca del temple gironí. Vegeu MUNTADA, " Els integrants de l'Acadèmia...", op.cit.p. 40.

²⁸⁶ BOSCH, " Pintura del segle XVIII...", op. cit.p. 153.

Pagès varen confiar en els pinzells del nostre pintor: Cristòfol o Genís Pagès, sens dubte, després d'admirar les teles del retaule de sant Narcís. I no volem estar-nos de dir que les teles de la capella dels Dolors disten força de les de la capella de sant Narcís. Si bé és cert que els trets fisonòmics de les figures són força característics de la cal·ligrafia estilística del nostre pintor, també ho és que les teles dels Dolors, tot i ser més tardanes, donen la impressió d'un resultat menys aconseguit. Les figures són rígides; els grups de figurants apareixen amuntegats; les fisonomies dels personatges són d'una duresa inusual en Viladomat; fins i tot, s'ha esvaït la subtileza clarobscurista que sí apareix a les composicions de la capella de sant Narcís. És cert, però, que potser hi ha una explicació en el fet alguns dels personatges puguin ser retrats dels familiars del canonge Pagès, tal i com suggereix Bosch. No obstant, potser podríem justificar aquest lleuger descens de la qualitat artística del conjunt -en relació al de sant Narcís- proposant la possibilitat que el taller hi participés d'una manera més activa.

II.7. Barcelona 1730-1740.

²⁸⁷ Céan diu que tenia seixanta anys (1738). CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V. op.cit.p. 237.

La cronologia d'aquest període al·ludeix al dibuix d'una etapa important en la seva trajectòria biogràfica, una de les més fructíferes del taller del pintor. Un taller en el qual ja hi col·laboraven activament els aprenents amb més números per a emportar-se l'apel·latiu de deixebles d'A. Viladomat: Manel i Francesc Tramulles.

Tota la historiografia que s'ha ocupat d'Antoni Viladomat, però sobretot Joaquim Fontanals i Rafael Benet, han destacat aquest període com un segon moment d'esplendor, com una continuació natural de la "millor" etapa de Viladomat, la dels anys vint. De fet, més que haver destacat, els autors "han suposat" que degué ser-ho perquè, si fem memòria, el situaven pintant a la sala de Juntes de la capella dels Dolors de Mataró fins el 1737. D'altra banda, la notícia facilitada per Ceán Bermúdez segons la qual vers l'any 1738 el nostre pintor es veié afectat per una tremolor de mans que l'impedí seguir pintant, va definir una mena de sostre cronològic a la seva carrera artística.²⁸⁷ Si a més a més pensem en l'edat -el 1738 ja havia estrenat la seixantena- la lògica sembla indicar la fi dels millors dies del pintor barceloní. Conseqüència d'això, la darrera dècada hauria estat, per efecte acumulatiu de pràctica i experiència, "l'última" etapa de la seva carrera artística abans de la jubilació forçosa per culpa de l'impediment físic.

La notícia de Ceán Bermúdez, però, és falsa. Després de 1738, com veurem, Antoni Viladomat va seguir pintant. El Viladomat dels anys trenta va ser el pintor que va recollir els fruits dels anys vint, el pintor que va vendre o que va treballar més enllà de Barcelona i rodalies, l'artífex que va contractar feina arreu de la geografia catalana. En definitiva, el Viladomat que va arribar a orelles del capítol de la Basílica d'El Pilar de Saragossa per a pintar la Santa Capella.

II.7.A. «Teniendo noticia de la habilidad del pintor Viladomar»: Saragossa 1737.

"De haberse trasladado Viladomat a la Corte de Madrid –él sirvió a la del Archiduque en Cataluña– hubiera cambiado su estrella y, en algo, el rumbo de nuestra pintura."

F.J. Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVIII*, vol. XVII, *Ars Hispaniae*, 1965.

Dos segles i pocs anys més tard que l'escultor valencià Damià Forment realitzés el retaule major de l'església del Pilar de Saragossa, el capítol de la basílica va donar llum verda al seu trasllat: havia quedat obsolet al bell mig de la nova fàbrica barroca i, naturalment, obstruïa la visió de conjunt de la nau remodelada. Però el capítol saragossà no només estava preocupat per trobar-li un nou emplaçament, sinó que l'amoïnava una altra qüestió molt més important: el projecte d'ampliació de la nova fàbrica, confiat l'any 1678 a Francisco de Herrera *el Jove* (1627- 1685), provocava recels. Per a informar dels problemes de l'obra, el Consell Reial va enviar-hi als arquitectes Teodor Ardemans, Felipe Sánchez i al jesuïta, catedràtic de matemàtiques, Jacob Kressa. Els temors del capítol sobre la solidesa de la nova estructura es varen confirmar: calia reforçar els fonaments i introduir-hi millores, tasques que varen ser confiades a l'arquitecte Felipe Sánchez. El 1718, l'any que es va decidir el trasllat definitiu del retaule de Forment, les reformes estaven enllestides: tres trams de la nova volta estaven acabats i en restaven tres més per a completar-la. Pocs anys després, concretament l'any 1725, Guillem de Rocafull i Rocabertí, comte de Perelada, va proposar la reforma de les capelles laterals i l'ampliació de la Santa Capella, que havia quedat petita en relació a les dimensions de la fàbrica de la nova església.²⁸⁸

²⁸⁸ Vegeu Arturo ANSÓN i Belén BOLOQUI, "Catedral Basílica de Nuestra Señora del Pilar" a *Catedrales de Aragón*, Zaragoza, CAZAR, 1987.

Originàriament, la Santa Capella era un espai annex al temple romànic i gòtic on se situava, segons la tradició, la columna damunt la qual la Verge del Pilar va fer acte de presència davant l'apòstol sant Jaume. Amb les reformes barroques, la capella va quedar aixoplugada pel segon tram de la volta. De la remodelació d'aquest espai, així com de la construcció de cúpules per a les capelles laterals, se'n feu càrrec el mestre d'obres Domingo Yarza. Cinc de les onze cúpules projectades per Yarza van enllestir-se l'any 1740. Ara bé, la reforma de la Santa Capella, tot i començar-se l'any 1734, moment en què el capítol va aprovar que s'obrissin els fonaments per a aixecar-la de nou, no va seguir endavant. Segons Ansón i Boloqui "[...] los trabajos comenzaron, pero dudas, vacilaciones o problemas técnicos impidieron que este proyecto, para el que tanto se había trabajado, se llevase a efecto".²⁸⁹ En efecte, a més de la proposta de Yarza, Miquel Lorieri, l'any 1732, i Pablo Diego Lacarre, l'any 1737, varen presentar projectes alternatius, senyals que alguna cosa no acabava de rutllar. Aturada definitivament la reforma, el capítol degué pensar que la millor solució per a sortir del pas seria una reforma més modesta. El 1737, el capítol, reunit per a determinar quin pintor se'n faria càrrec, tenia ja un nom: Antoni Viladomat. Les actes capitulars del 19 de febrer d'aquell any recullen la proposta:

²⁸⁹ANSÓN-BOLOQUI, "Catedral Basílica...", p. 270.

²⁹⁰ Arturo ANSÓN NAVARRO, "Una proposición hecha al pintor barcelonés A. Viladomat (1678-1755) para el Pilar de Zaragoza" a *D'Art*, [Barcelona] núm. 8- 9 (1983), pp. 205-206.

²⁹¹ Vegeu ANSÓN-BOLOQUI, "Catedral Basílica...", op.cit.; Arturo ANSÓN NAVARRO, "El foco zaragozano y los pintores aragoneses de Corte" a *La pintura roccocó en España*, 1993; Íd., "El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775), a *Catálogo de la Exposición Goya Joven (1746-1776)*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1986; Tomás DOMINGO PÉREZ, "Apuntes Históricos" a *La cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración*, Saragossa,

" La media naranxa de la Santa Capilla se a de pintar al fresco, y teniendo noticia de la habilidad del Pintor Viladomar, de Barzelona, se solicita la noticia de su coste, y si bendra a pintarla, y en caso de no poderse pintar al fresco, se descurrirá en otro adorno por ser preciso el concluirse la media naranxa al mismo tiempo que se trabaje en las paredes exteriores".²⁹⁰

Que la proposta deuria arribar a mans de Viladomat, no en tenim cap dubte, atès que les actes recollien les resolucions acordades pel capítol. És a dir, fixem-nos que el text diu explícitament "se solicita", en present, i no "se solicitará", en una hipotètica forma verbal en futur. Tanmateix, Antoni Viladomat no va intervenir-hi: el 1752, després de la reforma de l'arquitecte Ventura Rodríguez, la cúpula va ser decorada per Antonio González Velázquez.²⁹¹ El 2 d'abril de 1737 -temps suficient perquè un carta arribés a Barcelona i fos remesa de nou a Saragossa-, ja hi ha notícies del canvi d'opinió del capítol:

" [...] Que se dé blanco a la Media Naranja de la Santa Capilla y de pardo a lo restante que falta, a fin de quitar los andamios cuanto

antes; Y aunque se había resuelto pintar dicha Media Naranja, por algunos inconvenientes se resolvió quede blanca con las fajas doradas y algunas cifras ligeras que sirvan de algun adorno."²⁹²

1998, pp. 17 -23.

²⁹² DOMINGO PÉREZ, "Apuntes...", op.cit p. 17.

L'episodi del Pilar és, des del nostre punt de vista, d'una importància notable, en part perquè des la notícia d'Ansón "només" s'ha subratllat el fet que la fama de Viladomat transcendia més enllà del Principat. Però de quina manera o a través de qui el capítol pilarista podria tenir notícia de "la habilidad" de Viladomat? I per què la proposta no va tirar endavant?.

Tomás Domingo va suggerir que la decisió d'emblanquinar la cúpula podria haver estat conseqüència d'una negativa de Viladomat, o bé de la possibilitat que les seves exigències econòmiques haguessin estat massa elevades.²⁹³ Potser sí. No hauríem de descartar -i això lligaria amb la hipòtesi d'una negativa- l'edat del pintor: qui sap si cinquanta-nou anys ja eren massa anys per afrontar una obra que requeria enfilar-se dia rere dia al capdamunt de les bastides. Tampoc hauríem de descartar una qüestió d'incompatibilitats d'agendes: el capítol volia que la decoració de la cúpula avancés al mateix ritme que les obres de les parets exteriors, aprofitant d'aquesta manera les bastides que ja hi havia col·locades. Qui sap, doncs, si aquesta relativa urgència de terminis va ser incompatible amb algun compromís laboral d'A. Viladomat. Recordem que no es tractava d'una feina que tot sol podia assumir, sinó que bona part del taller, sinó tot, l'hauria d'ajudar. Finalment, encara podria haver-hi un altre motiu: que el capítol hagués canviat de parer una vegada més, retardant la decoració fins que la capella hagués estat reformada totalment. I en aquest sentit, estirant una mica més el fil, tampoc hauríem de refusar que l'arribada de José Luzán Martínez (1710-1785) de Nàpols el 1736, pintor saragossà que s'havia format al taller de Giuseppe Mastroleo, deixeble de Paolo de Matteis, hagués fet reconsiderar la idoneïtat de buscar un altre pintor de fora quan a Saragossa n'hi havia un que s'havia format en la tradició del "gran" Luca Giordano. L'any 1747, de totes maneres, José Luzán va acabar pintant les petxines de la cúpula.

²⁹³ DOMINGO PÉREZ, "Apuntes...", op.cit p. 17.

D'altra banda, la no-intervenció d'Antoni Viladomat al Pilar no fa disminuir l'interès de la informació que ens ocupa. Ben al contrari, que el capítol pensés en el pintor català és simptomàtic de l'eco de les habilitats del barceloní més enllà del Principat. Però per què varen pensar en A. Viladomat? És cert que Viladomat havia treballat al fresc a Sant Miquel Arcàngel i a l'església dels jesuïtes de Tarragona -tot i que no podem

confirmar aquestes dues intervencions-, a Santa Maria de Jonqueres i als jesuïtes de Betlem de Barcelona. Però Viladomat reunia un requisit indispensable per aquest tipus de feines: tenia un taller prou gran i preparat per afrontar-les. Ara que, tot i que aparentment sembli que podríem restar-li mèrits, potser l'opció Viladomat va ser fruit d'un panorama, per entendre'ns, poc propici. Durant el darrer quart del segle XVII, va desaparèixer la que s'ha considerat com la darrera gran generació de pintors hispànics: tot i que sempre és arriscat generalitzar, Murillo (†1681), Carreño de Miranda (†1685), Francisco Rizi (†1685), Francisco de Herrera (†1685), Valdés Leal (†1690) o Claudio Coello (†1693) no trobaren continuadors que estiguessin a l'alçada de la seva categoria artística fins ben bé l'aparició de Francisco de Goya a mitjan segle XVIII. Entremig, pintors d'una certa rellevància com el cordovès Acisclo Antonio Palomino o l'asturià Miguel Jacinto Meléndez, hereus de la tradició anterior i dels nous aires difosos per Luca Giordano durant la seva estada a la península, varen morir abans de les reformes del Pilar.²⁹⁴ Pintors notables com l'asturià Juan García de Miranda (1677-1749) o els andalusos Bernardo Lorente Germán (1680-1759) i Alonso Miguel de Tovar (1678-1752), varen créixer sota els auspicis dels pintors cortesans vinguts de França i d'Itàlia, ocupats en satisfer el consum artístic cortesà, en adequar els diferents *sitios reales* al nou gust del sobirà i en treballar en la decoració del Nou Palau Reial. A això cal sumar-hi una generació de pintors que l'any 1737 o bé eren massa joves – el valencià José Vergara (1726-1799) pinta el seu primer fresc el 1744- o bé estaven en ple procés de formació: entre aquests darrers, hi havia el cas que ja hem citat de José Luzán o d'Antonio González Velázquez, format al costat de Sebastiano Conca; o dels valencians Cristóbal Valero, que també estigué amb Conca, i Hipòlit Rovira Brocandel (1693-1765), que a part de passar pel taller de Conca treballà amb Corrado Giaquinto.²⁹⁵ I tal vegada, ens manca afegir-hi una observació: no tots aquests pintors tenien la mateixa habilitat, no tots pintaven al fresc i pocs tenien un taller prou ampli.

²⁹⁴ Palomino el 1726. Meléndez el 173

²⁹⁵ Vegeu els trets essencials d'aquest panorama a PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca...*, op.cit., especialment el darrer capítol dedicat al segle XVIII.

²⁹⁶ Vegeu Belén BOLOQUI LARRAYA, *Escultura Zaragozana en la Época de los Ramírez. 1710-1780*, Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1982, p.173 i 174; Í d . , " E s c u l t u r a académica...", op.cit., p. 122. També han variat lleugerament els anys de

Vist el panorama, no és difícil pensar que potser A. Viladomat no només era l'última opció, sinó potser fins i tot la millor d'entre les poques que existirien en un context geogràfic proper. No obstant, això no resol l'interrogant de com els canonges tenien informació de l'habilitat del barceloní: qui els hauria comunicat que Viladomat era un subjecte destre en la pintura al fresc i amb un taller preparat per a assumir aquest tipus d'encàrrecs? Tot i que no podem demostrar-ho documentalment, hi ha prou indicis per a proposar un personatge: l'escultor Pablo Diego Ibáñez,

conegut com *Lacarre*.

Durant força anys, s'havia considerat que Pablo Diego Ibáñez i Pablo Diego Lacarre eren dos escultors diferents, essent el primer un ajudant significatiu del segon. Belen Boloqui, però, va descobrir que no es tractava de dues personalitats distintes, sinó d'una de sola.²⁹⁶ El jesuïta aragonès Pablo Diego Ibáñez (1676-1755), conegut com *Lacarre*, era un escultor que va treballar per al Pilar des de 1723 fins a 1755, any de la seva mort.²⁹⁷ Com hem anunciat unes ratlles més a munt, l'any 1737, el mateix any que el capítol va considerar la possibilitat de contractar Viladomat, Pablo Diego va presentar una traça per al tancament de la Santa Capella, desestimada com les altres. Belén Boloqui pensava, fins i tot, que el projecte de Domingo Yarza també s'hauria d'atribuir a l'escultor jesuïta.²⁹⁸ Fos com fos, quin nexce podria haver-hi entre l'escultor jesuïta i Antoni Viladomat? Segons el Marquès de Lozoya, Pablo Diego, durant els primers anys del segle XVIII, havia residit als col·legis dels jesuïtes de Girona, Barcelona i Tarragona, els dos darrers on Antoni Viladomat suposadament hauria treballat.²⁹⁹ És cert, però, que si Pablo Diego i Antoni Viladomat s'haguessin conegut, hauria estat en uns anys en què Viladomat no era el pintor de fama que l'any 1737 proposava el capítol. Ara bé, si Pablo Diego hagués conegut o hagués vist l'obra de Viladomat en un moment més avançat, potser sí que la hipòtesi seria més plausible. Cronològicament parlant, aquest moment existeix: entre 1729 i 1732, els jesuïtes coadjutors Tort i Lacarre, arquitecte i escultor respectivament, varen dirigir les obres de la nova església de la Companyia de Jesús a la Rambla de Barcelona, projectada per Josep Juli.³⁰⁰ Després dels conjunts de Sant Francesc i dels Dolors de Mataró, el de l'església de Betlem, conformat per més de vint teles distribuïdes per totes les capelles, constituïria la tercera gran intervenció de Viladomat en un espai religiós. Tots els autors d'abans de la Guerra Civil de 1936, sense excepció, les consideraren representatives del millor repertori d'Antoni Viladomat. I segons el testimoni de Joaquim Fontanals, cada tela s'ajustava i s'integrava a la decoració i al fustam de cadascuna de les respectives capelles, fet que subratllaria la hipòtesi d'un treball conjunt amb els responsables de tota la decoració.

No mancaven arguments a Pablo Diego per recomanar Viladomat al capítol pilarista: als jesuïtes hauria vist, sens dubte, un pintor que havia entrat de ple en la seva etapa més madura i brillant. Era l'any 1732. Cinc anys més tard, quan Pablo Diego presentava el seu projecte per a la

naixement: l'estudi de l'any 1982 indicava el 1678. El de l'any 1995 el fixava definitivament el 1676.

²⁹⁷ Belén BOLOQUI, " Los escultores académicos hermano jesuïta Pablo Diego Ibáñez (conocido como Lacarre), José Ramírez de Arellano y el platero de S. M. Francisco Diego Lacarre. Relaciones familiares a través de los "Quinqui Libri" y el Archivo General de los jesuïtas en Roma", a *Tercer Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas I*, Catalayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1992, pp. 373- 407.

²⁹⁸ BOLOQUI, "Escultura académica ...", op.cit. p. 122.

²⁹⁹ La notícia fou apuntada a l'estudi del Marquès de LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, ed. Salvat, vol. IV, p. 204.

³⁰⁰ TRIADÓ, *L'època del Barroc...*, op.cit. p. 106 assenyala la intervenció, en la direcció de les obres de la nova Església de Betlem de Barcelona, de l'arquitecte jesuïta Tort i l'escultor del mateix ordre Pau Diego de Lacarre. Vegeu també Josep Maria MARTÍ BONET, Pere-Jordi FIGUEROLA, *Betlem. Quatre segles a la Rambla de Barcelona*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, p. 44.

Santa Capella, potser encara tenia fresc el record de "la habilidad del pintor Viladomar, de Barcelona". No obstant, no estarà de més tenir en compte un altre personatge: José Suñol (1675-1760). Segons l'estudi de Carme Granados, José Suñol fou un dels grans mecenes aragonesos del segle XVIII. Fou metge de cambra de Felip Vè i Ferran VI i metge del Consell d'Hisenda. És precisament aquest últim càrrec que ens interessa subratllar, ja que, com veurem a l'epíleg, al Consell d'Hisenda de Madrid hi treballava Dídac Esmandia, marmessor del testament d'Antoni Viladomat i parent –era oncle- de la seva dona Eulàlia Esmandia. De fet, Suñol fou un dels contribuents de la fàbrica de la Santa Capella de l'església del Pilar.³⁰¹

³⁰¹ Maria del Carmen GRANADOS (et alii.), "Aportaciones al estudio del mecenazgo artístico en Aragón durante el siglo XVIII: José Suñol, apuntes biográficos y comentario a las cartas encontradas en el archivo parroquial de la iglesia de Santa Maria Magdalena" a *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVII (1983), pp. 201- 234.

II.7.B. L'església de Betlem i altres treballs: algunes claus de l'èxit del «producte» Viladomat

No dubtem gens que de conservar-se el conjunt de teles de l'església de Betlem, del qual només en restaria la *Dormició de la Verge* del Centre Borja de Sant Cugat del Vallès (cat.125), ara podríem contemplar un dels millors repertoris sorgits dels pinzells de Viladomat. Les pintures de la capella de sant Rafael Arcàngel (cat.426:426f) foren considerades per Pi i Arimon, Joaquim Fontanals i Feliu Elias, els autors que les veieren *in situ* abans de la crema i esfondrament del temple el juliol de 1936, com de les millors del seu repertori. Malauradament, no n'ha quedat cap testimoni fotogràfic, ni tampoc l'arxiu parroquial. Els manuals de protocols notariais barcelonins que hem buidat del període comprès entre els anys 1730 i 1740 tampoc ens han revelat cap dada sobre la participació de Viladomat en aquest conjunt.

Deixant ara de banda la vàlua artística del conjunt, ja que en perdre's poca cosa més podem afegir a les descripcions que ens han arribat dels diferents autors que s'hi varen fixar, ens centrarem en fer notar un parell de qüestions tant o més significatives: en primer lloc, que Viladomat pintés més de vint teles per als diferents altars i capelles (vegeu les fitxes del catàleg 426a-426v) és il·lustratiu del seu domini sobre el mercat artístic barceloní durant els primers anys de la dècada dels trenta. No estem parlant de sis o set obres, sinó de gairebé totes les teles de l'interior del nou temple. Al respecte, potser hi ajudà que el mateix A. Viladomat fos membre de la Congregació de Nostra Senyora de la Nativitat, tal i com Figuerola i Martí Bonet, sense apuntar l'origen de la seva font, varen assenyalar.³⁰² Tot i aquesta possibilitat, però, no ens

³⁰² MARTÍ- FIGUEROLA, *Betlem. Quatre segles...*, op. cit. p. 44.

sembla pas que calgui buscar-hi favoritismes, per dir-ho d'alguna manera, sinó que amb el repertori temàtic -i aquesta seria la segona deducció- gairebé n'hi ha prou per a copsar que l'èxit de la seva producció es basava, precisament, en la capacitat d'oferir una clau interpretativa molt particular al seu amplíssim repertori de composicions de temàtica religiosa. De fet, tal i com Joan Bosch ha suggerit en més d'una ocasió, potser les claus de l'èxit de la pintura de Viladomat caldria resseguir-les en aquesta capacitat reconeguda de presentar les seves composicions religioses d'una manera sincera, desafectada, amb un cert aire casolà i lluny "tant de l'avantguarda com dels rutinaris treballs d'altres obradors autòctons"³⁰³ Perquè, hem de reconèixer-ho, Viladomat no va pas destacar per haver estat un innovador en qüestions iconogràfiques —exceptuant potser el tema de *l'Aparició de la Sagrada Família a sant Francesc, al pessebre de Greccio* del cicle de sant Francesc del MNAC (cat.17).

En efecte, la seva pintura va triomfar especialment en els ambients conventuals i monàstics, tal i com un segle abans, per posar un exemple afí, ho havia fet la pintura de Pere Cuquet. Però a diferència d'aquest darrer, Viladomat no tenia ni un Juncosa ni un Francesc Guirro que li poguessin haver fet ombra. Ben al contrari, Viladomat no va trobar en els Bal, Grau, Casanoves, Crusells, Vinyals i companyia uns artífexs capaços de competir amb les seves composicions. Sobre això, se'ns podria criticar que encara ara no coneixem prou dades de l'activitat d'aquests pintors, però som del parer que aquest argument ja no té el pes que uns anys enrera podria haver tingut: ni l'obra d'aquests pintors destaca per la seva quantitat ni molt menys per la seva qualitat, exceptuant, això sí, algun cas molt concret. Ben al contrari, no són poques les teles de l'època catalogades com anònimes, sens dubte de la mà d'aquests pintors que treballaven contemporàniament al barceloní, on allò que més hi destaca és precisament l'aproximació a l'estil d'Antoni Viladomat. Per no parlar, evidentment, de les teles que fins ara segueixen engreixant el catàleg d'Antoni Viladomat i que haurem de desviar cap a aquest calaix de sastre de pintures anònimes que imiten l'estil del nostre pintor.

No obstant, no n'hi ha prou amb els arguments fins ara exposats per a explicar l'èxit de l'obra de Viladomat. En falta un altre que ja ha anat apareixent ratlles més a munt: Viladomat va ser capaç de derivar cap al taller una part significativa dels nombrosos encàrrecs que rebia. En alguns casos, deuriem ser obres que s'adquirien directament a l'obra - recordem que Viladomat no tenia permís per a penjar el distintiu de botiga.

³⁰³ Joan BOSCH BALLBONA, Joan, "Antoni Viladomat i Manalt. La Verge Nena entre sant Joaquim i santa Anna" a *Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions*, (catàleg d'exposició), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 16 de desembre de 1992-22 de febrer de 1993, (Catàlegs generals dels fons del MNAC, 2), p. 213.

Moltes de les obres disperses arreu de la geografia catalana, normalment obres de petita entitat, destinades a un consum particular o a alguna capelleta, entrarien en aquest grup. Deurien tenir un preu prou assequible, amb l'afegit que harmonitzarien perfectament amb l'estil del mestre. És habitual que les figures principals d'aquestes teles -o bé les seves cares- siguin de la mà de Viladomat i que la resta de la composició hagi estat fruit de la intervenció d'algun ajudant. Però no només el taller participava en aquestes obres de petita entitat: a mesura que els encàrrecs varen augmentar, l'obrador degué multiplicar la seva participació.

D'un bon nombre de convents, monestirs i esglésies de Barcelona -sense comptar els espais religiosos de Mataró, Breda, Manresa, Lleida, Tarragona, Girona, Torroella de Montgrí, Montalegre, Puigcerdà, La Seu d'Urgell, Vilanova i la Geltrú, Berga, Tremp, Cardona, Reus, etcètera- hi ha notícies de la presència d'obres de Viladomat. També és cert que una part d'aquestes atribucions, sovint generoses, han seguit un mateix patró: tota obra d'una certa qualitat -fins i tot només per ser de l'època- passava per atribuir-se al nostre pintor. Algunes vegades, perquè l'estil els hi recordava; altres, perquè es desconeixia l'obra de cap altre pintor de l'època; algunes més obeint a interessos mercantils poc altruistes (mercat antiquari, per exemple), etcètera. En qualsevol cas, tot i el desigual inventari d'atribucions, el nombre de teles conservades que podem amb més o menys seguretat afirmar o sostenir que són de la mà de Viladomat, segueix essent desmesuradament superior a qualsevol altre pintor de l'època. D'aquí que subratllem una vegada més que la supremacia de Viladomat damunt la resta d'artífexs.

Fins ara hem apuntat que algunes de les claus del seu èxit podríem explicar-les per qüestions estètiques i per la capacitat de satisfer tot tipus d'encàrrecs gràcies a l'existència d'un taller ben organitzat. Ara bé, segurament també hauríem d'afegir-hi el progressiu prestigi que Viladomat va anar assolint ja des de la dècada dels anys vint. És cert que aquesta lectura necessàriament requereix reconèixer un cert grau de discriminació per part del comprador potencial de l'època. És a dir, davant la quantitat d'obres del pintor disseminades arreu de la geografia catalana, amb especial presència a Barcelona, som del parer que el renom de Viladomat deuria funcionar, per posar un símil, com un distintiu de qualitat. Amb poques paraules, pel comprador no era el mateix un *viladomat* que un *perecrusells*. La quantitat d'obres disperses i l'elevat nombre d'encàrrecs, així com l'intent d'altres pintors d'aproximar-se a les característiques del

seu estil són indicis més que significatius d'això que diem. En realitat, però, el prestigi social d'Antoni Viladomat no arrenca dels elogis dels seus deixebles, ni dels pintors estrangers que visitaren el convent de Sant Francesc, ni dels comentaris de la historiografia de final de segle, sinó abans, dels anys trenta. Ho comprovarem tot seguit en dos episodis cabdals: la visura de les obres de la capella del Roser del Convent de Santa Caterina Màrtir i el plet de 1739 contra el Col·legi de Pintors.

II.7.C.La visura dels treballs de l'escultor Pere Costa.

L'ofici d'Agustí Viladomat l'obligava passar llargues temporades fora de Barcelona. Tanmateix, la distància no impedia que la relació amb el seu germà seguís essent tan estreta com quan eren més joves. Les ocasions en què Antoni Viladomat actuà de procurador seu, molt probablement aprofitant que pintava en espais on Agustí havia daurat, són una mostra del lligam de què parlem, i a més, ens donen un parell de dades segures per a la seva biografia. A redós d'una estada al monestir de Montserrat per a pintar un *sant Pere Nolasc*,³⁰⁴ el 18 de juliol de 1728 Antoni Viladomat va cobrar 280 lliures a compte de la segona paga del daurat de les quatre tribunes de l'església, feina que l'Agustí havia contractat el 29 de novembre de 1727.³⁰⁵ Més endavant, el 19 d'octubre de 1735, mentre Agustí residia amb la seva dona Eulàlia a Solsona, el seu germà Antoni, actuant novament com a procurador seu, va estendre una àpoca de 300 lliures a Pau Borés a compte d'una liquidació d'una part d'un censal de pensió.³⁰⁶

Les procures, els tallers a escassa distància, els treballs conjunts, els dauradors que passaven per l'obrador d'Antoni, etcètera: no hi ha motius per no pensar que els germans Viladomat deurien intercanviar impressions sobre les seves respectives feines, més si tenim en compte, com hem dit, que sovint els seus camins professionals varen confluïr en un mateix espai de treball i que tots dos compartien amics i coneguts. Per això, no costa gens imaginar les converses que podrien haver mantingut entre els anys 1735 i 1738, quan Agustí, ajudat per Bartomeu Fàbregues, daurava el retaule de la confraria del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona.³⁰⁷ En realitat, Agustí deuria posar-lo al dia dels conflictes entre l'escultor Pere Costa, a qui deurien conèixer prou bé i amb qui, com veurem més endavant, segurament tenien amistat, i els prohoms de la potent confraria. No estarà de menys que recordem, per situar-nos una mica més, la història d'aquest capítol interessant de la

³⁰⁴ El *sant Pere Nolasc* va esmentar-lo per primera vegada Ceán Bermúdez. Segons Feliu Elias, un *sant Pere Nolasc* va ser adquirit per l'arxiu històric de la ciutat de Barcelona l'any que escrivia el manuscrit sobre Viladomat (c.a. 1936). Vegeu CEÁN B E R M Ú D E Z , *Diccionario...*, vol. V, op.cit. p. 241; ELIAS, *Antonio Viladomat...*, op. cit. p. 389.

³⁰⁵ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit.p. 197-198.

³⁰⁶ AHPB, Francesc Albià, *Manual de 1735*, fol. 191 vº. Aquestes tres-centes lliures són la liquidació d'una part d'un censal que Jaume Piferrer havia establert amb Agustí i Eulàlia Viladomat per un valor de 1500 lliures. El 16 de setembre de 1735, Pau Borés, actuant de procurador d'Eulàlia Viladomat i Puig, havia rebut de mans de Jaume Piferrer objectes d'or i plata per un valor total de 300 lliures (AHPB, Francesc Albià, *manual de 1735*, fol. 182). Pel que fa al censal, ja l'any 1722 Eulàlia va percebre 75 lliures. El 1779 encara va rebre 6 lliures. Vegeu AHCB, Cadastre, Sèrie I, I.10 "Información individual de los censos y censales "[1722 fins finals s.XVIII], Fol. 394: " Nº 120.[1722] Eulàlia Viladomat Puig consorte de Agustín Viladomat dorador percibe de Jaime Piferrer sastre un censal de pensión 75 ll." D'altra banda, val a dir que el maig de 1732 Antoni Viladomat va pagar 50 lliures a compte d'un censal establert el 6

d'octubre de 1729 a l'Hospital de la Santa Creu per la seva dona Eulàlia Esmandia. El desembre de 1733 tornava a pagar una nova quantitat, en aquest cas de 25 lliures, pel mateix concepte. Diu així: "Censos de Maig de 1732. Pmo. Anton Viladomat, pagant per Eulàlia Viladomat Esmandia sa muller sinquanta lliuras per novembre de 1729, tot 1730 i Maig de 1731, son50 ll." (Arxiu de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau, en endavant AHSCSP, Comptes dels administradors de la Santa Creu. Anys (1632-1814), Carpeta núm. 5. *Comptes dels Procuradors 1712-1728/30s.f.*). El desembre de 1733 es repeteix el pagament: " Censos. Desembre de 1733. Item de Anton Viladomat, Pintor pagant per Eulàlia Viladomat Esmandia sa muller vint y sinch lliuras a bon compte del debitori de 162 lliuras 10 sous que firmà al 16 d'Octubre de 1729 en poder de l'Escriva Major del Hospital que tindrà pagat 17 lliuras 10 sous. Son 25 lliuras ." (AHSCSP, Comptes dels administradors de la Santa Creu. Anys (1632-1814), Carpeta, nº 5. *Comptes dels Procuradors 1712-1728/30, s.f.*)

³⁰⁷ El contracte i les èpoques les cita PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. p. 55 i docs. 132- 136.

³⁰⁸ Vegeu Aurora PÉREZ S A N T A M A R I A , "Iconografía de Nuestra Señora del Rosario en Cataluña" a *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXXVII (1989), p. 123

³⁰⁹ La imatge, esculpida a Itàlia, havia arribat l'any 1631 procedent de Gènova.

història de l'art català d'època moderna.

La decoració de la capella de la confraria del Roser, una capella ubicada al convent de Santa Caterina Màrtir, va ser, a part de llarguíssima, molt problemàtica. Resultat dels múltiples avatars -potser fins i tot hauríem de dir gràcies als múltiples avatars- hi varen treballar, intervenir, opinar i en algun cas conspirar, els artífexs més destacats de la primera meitat del segle XVIII a casa nostra: des de Joan Roig II a Pere Costa, passant per Bernat Vilar, Francesc Font, Josep Sunyer, Lluís Bonifàs, Sebastià Aldabò, Antoni Viladomat, Pere Crusells o Joan Matons, entre d'altres. Sens dubte, si haguéssim d'escollir un lloc ideal per a l'intercanvi d'impressions entre els artífexs, perquè uns observessin l'obra dels altres, perquè uns i altres poguessin treure profit de les idees dels rivals, etcètera, aquest seria, sens dubte, la capella del Roser del convent de Pares Predicadors dominicans de Barcelona.

D'entrada, hem de destacar que la primera confraria del Roser a Catalunya va ser la del convent de Santa Caterina, fundada a finals del segle XV. Segurament perquè admetia tot tipus de persones, sense importar llur condició social -alhora que no tenia límit de congregants ni aquests pagaven cap mena de contribució-, a part de la gran devoció que hi hagué a Catalunya envers la Verge del Roser, la confraria del convent de dominicans va esdevenir la més important del Principat.³⁰⁸ Cap els darrers anys del segle XVII, els confreres i el pare prior de l'orde varen decidir renovar la decoració de la capella que ens ocupa, on des de 1631 havia instal·lada una imatge de marbre de la Verge.³⁰⁹ La decisió de redecorar la capella formava part del procés de renovació del mobiliari litúrgic que els dominicans impulsaven ininterrompudament des de principis de segle XVII, reformes que varen acabar convertint el convent en un dels conjunts "barrocs" més sumptuosos del Principat.

L'any 1699, l'escultor Joan Roig II va contractar la decoració de la cúpula i de l'arc d'entrada de la capella.³¹⁰ Pocs anys després, enllestida aquesta primera part, els confreres varen tornar a confiar en Joan Roig II per portar a terme la construcció del nou retaule de la capella, que substituïria l'antic de 1611. Era l'any 1704 i Joan Roig II es comprometia a acabar-lo en un període màxim de tres anys. Però el 1706 Joan Roig II va morir sense haver-lo enllestit: la seva mare, primer, i la seva vídua, després, actuant d'empresàries, varen subcontractar als escultors Bernat Vilar i Isidre Font per continuar la feina de l'escultor difunt.³¹¹ Passada la

Guerra de Successió, el retaule encara no estava a punt: o bé havia sofert destrosses o bé no satisfieia prou als prohoms de la confraria, atès que entre 1723 i 1724 el fuster Francesc Font i els escultors Miquel Llavina i Pere Costa varen presentar tres noves traces per a la "nova fàbrica" del retaule.³¹² Tot just un any després de la darrera traça presentada per Pere Costa, l'any 1724, la confraria va emprendre el daurat del retaule contractant Agustí Viladomat i Bartomeu Fàbregues, extrem que ens fa pensar que s'acabaren conformant amb el que tenien.³¹³

Tot i l'acceptació de la traça de Pere Costa, la confraria degué esperar l'acabament del daurat per a continuar les obres. Efectivament, l'any 1730, cinc anys després d'iniciar-se la dauradura, Pere Costa va signar el compromís d'esculpir el fustam que recobriria l'antecapella i els passadissos de la capella, feina que l'any 1731 ja anava a bon ritme.³¹⁴ El 22 de maig de l'any següent, el consell ordinari de la confraria va proposar l'embelliment de les pilastres d'entrada de la capella per "[...] ésser la insinuada idea majestuosa, magnífica i de gran adorno."³¹⁵ El 29 de juny del mateix any 1732, segons l'acta de la reunió del consell, Pere Costa havia presentat dos dissenys a partir dels quals els prohoms haurien de decidir quin seria el "[...] mes convenient i proporcionat per la obra".³¹⁶ Per assegurar-se una bona elecció i per garantir la imparcialitat de la decisió, la confraria va confiar en el bon criteri del fuster Sebastià Aldabò i de l'escultor Joan Julià, els quals, segons el text, estaven "gustosos" d'intervenir-hi.³¹⁷ Dies més tard, el 8 de juliol de 1732, el "bon criteri" d'Aldabò i companyia va concloure el següent:

"Se obliga [a Pere Costa] a sos gastos fer y fabricar tota la obra necessaria per los passadissos, antecapella y frontis de aquella segons lo dissenyo antich, y el modern respecte al frontis, que es de blau [es refereix al color de la traça], y queda en poder de dit Pere Costa per sa execució firmat de las parts del dia present anyadint a est nou dissenyo lo remate conforme a la trassa vella de la cornisa en amunt y fins a la cornisa conforme en lo dibuix modern de ayguada negra, agermananat y unint un y altre dissenyo respecte al que serveix y no serveix segons la pericia en lo art deixant la dita obra ab tota [illegible] y ben acabada, aconseguida y a satisfacció de dit pare Prior y Clavari actuals y de sos successors en dits respectius càrrechs y de las ditas quatre personas electes. [...] A dit Pere Costa impresari predit present y acceptant donarli y pagarli ab diner comptant en lo plaço

Vegeu Aurora PÉREZ SANTAMARIA, "El convento de santa Catalina Mártir de Barcelona, santuario dominico" a *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, VII CEHA, Actas, Mesa I, Universidad de Murcia, 1988, p.545.

³¹⁰ PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. p. 55 i ss.

³¹¹ En alguna ocasió Aurora Pérez parla d'Isidre Font i d'Isidre Saborit com si fossin la mateixa persona. Cfr. PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. p. 55 i ss.

³¹² La possibilitat que potser havia sofert destrosses no ha estat mai apuntada. Pel que fa a les traces, Francesc Font la presenta el 1723. El mateix any, Miquel Llavina en presenta una altra acompanyada d'un model de fusta amb els misteris del Roser pintats. L'any següent, Pere Costa presenta una altra traça. Cfr. PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. p. 32, 55, 478 (doc. 126).

³¹³ PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. p. 55.

³¹⁴ PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. p. 55 (doc. 137). El contracte no es conserva. Pérez extreu la informació d'una època estesa el 29 de gener de 1732 (AHPB, Francesc Bonaventura Torres, *Manual de 1731*, fol. 36-37). Tanmateix, aquesta no és la primera època, que es troba al foli 9v^o del mateix manual (8 de gener de 1731), sinó un avançament de 280 lliures de les 700 que haurà de rebre del segon pagament de l'any 1732.

³¹⁵ AHPB, Josep Mallachs, *Manual de 1732-1742*, fol.

25 v^o. Se li demana a Pere Costa un parell de traces per al nou disseny de les pilastres.

³¹⁶ AHPB, Josep Mallachs, *Manual de 1732-1742*, fol. 27v^o i 28.

³¹⁷ Finalment s'hi afegiren també els fusters Joan Teixidor i Pau Gras (AHPB, Josep Mallachs, *Manual de 1732-1742*, fol. 27v^o i 28).

³¹⁸ AHPB, Josep Mallachs, *Manual de 1732-1742*, lligall 1, fol. 30v^o- 34.

que avall se dira la quantitat de cent trenta lliuras moneda Barc. per raho del augment ocasionat en dita fabrica per causa de la mutació de idea, de manera que per rahó del dit augment la dita confraria no deura contribuir ni pagar al dit Pere Costa cosa alguna més que les expressades cent trenta lliures ab les quals volen sien compreses y vinga a carrech de dit Pere Costa no sols lo pagar y satisfacer a son arquitecto las milloras se li pugan conciderar aixi en la obra feta i fahedora fins al total cumpliment de la fabrica de la obra, pero encara lo cumplir y executar la dita fabrica desfent la feina que vuy se troba assentada, rompenta, unintla y tornantla assentar, desfer i tornar compondre las cornisas, pilastras y demás que fins a la cornisa se deu fer, formar las dos cartelas que recibeixe los archs y aixi mateix donarse per pagat y satisfet del treball de las novas trassas, borrons y altres destorps y dels dos angles que han de servir de entrada a la capella y son ademes del primer ajut com y també de tota la manufactura, fusta, claus, aygua cuyt y demes materials necessaris, treball del fuster, i així mateix del mestre de cases en desfer y tornar a fer forats per la feina assantada, guix y altres materials y posar y treure bastides"³¹⁸

No és estrany, doncs, que el "pobre" Pere Costa, potser aclaparat per les exigències i els continus canvis, acabés abandonant el 24 de novembre de 1734, després d'una nova visura desfavorable, encomanada en aquesta ocasió als escultors Miquel Bover i Simó Torres. La resposta de Pere Costa és il·lustrativa del seu enuig:

"En quant a la relació de visura feta per Miquel Bover y Simeon Torras escultors, diu que esta es afectada y maliciosa com de ella es de veurer, pues en cosa de art ni perfeccio no parla, si sols parla totalment contra la veritat com de la mateixa obra es de veurer. Y que estos experts no podran censurar ni visurar esta obra per llur imperícia, com de llurs obras es de veurer, que las que executen per las iglésias sols serian bonas per adornos de barcas, per estar los dits Bover y Torras faltats de la conexença del art de esculptura, arquitectura y talla. "³¹⁹

³¹⁹ Transcrit per PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. p. 486, doc. 138.

En realitat, però, Pere Costa no només maleïa a Bover i a Torras. Deia: "[...] Y actualment estar en esta pretenció ells y altres quatre associats ab ells y per ser públich lo odi y enhibició tenen los dits Bover i Torras y

altres quatre associats ab ells a dit Costa.³²⁰ Evidentment, es referia a Sebastià Aldabò, Joan Julià, Pau Gras i Joan Teixidor, els responsables de la primera visura. L'any 1735, després que Costa hi renunciés, l'escultor manresà Josep Sunyer va fer-se càrrec de la part escultòrica. Pel que fa la part arquitectònica, la confraria va contractar el fuster Sebastià Aldabò (finalment!).³²¹ Havien passat 39 d'anys d'ençà que Joan Roig II va iniciar la decoració.

Entremig del frec a frec entre Pere Costa i els prohoms -o hauríem de dir entre l'escultor i Sebastià Aldabò?- hi ha un episodi poc clar que ens interessa particularment, ja que té a veure amb Antoni Viladomat. L'acta del 8 de juliol de 1732, on s'hi recullen els canvis proposats per Aldabò i companyia, esmenta que els primers visuradors designats per la confraria no eren Aldabò, Gras, Teixidor i Julià, sinó "[...] persones de notoria distingida pericia."³²² Qui eren aquests individus? Ni més ni menys que l'argenter Joan Matons, el mestre de cases Pere Bertran, el fuster Pere Costas i el pintor Antoni Viladomat.³²³ Se'ls crida per visurar un projecte. Millor dit, se'ls crida per opinar sobre "[...] la nova idea o disseny que corregís lo ponderat inconvenient [...]".³²⁴ És a dir, per opinar sobre la millor manera d'integrar la part que ja estava esculpida amb les rectificacions pendents i assegurar-se així que el conjunt estigués a l'alçada de d'exuberant decoració de la resta de l'església.

Tal vegada, tots quatre escollits varen excusar-se de participar-hi, raó per la qual el consell va pensar substituir-los per Aldabò, Gras, Teixidor i Julià.³²⁵ El text de la reunió no especifica quin podria haver estat el motiu de llur renúncia. Potser no varen voler intervenir-hi pensant que una decisió desfavorable als interessos de qualsevulla de les parts podria afectar-los directament en els seus "futurs" encàrrecs. O bé, potser varen declinar la invitació per raons d'amistat. En el cas de Viladomat, tot just feia pocs anys que havia treballat amb Pere Costa a Jonqueres. Igualment, entre 1728 i 1735, Pere Bertran codirigia amb Pere Costa el projecte de reforma de l'església del convent de sant Agustí Nou.³²⁶ Ben al contrari, potser les raons de Joan Matons les hauríem de buscar en els maldecaps que li provocà el plet pels canelobres de la Catedral de Mallorca. Joan Matons, el 1730, era un home arruïnat i marcat per un procés que l'esgotà. Fossin quines fossin les causes de les seves respectives renúncies, allò important de destacar és la consideració que se'n tenia d'ells. La confraria va demanar el parer d'alguns dels millors artífexs del moment, a les veus més expertes de l'època, i a artistes que dominaven l'art del disseny. Per

³²⁰ PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. p. 486, doc. 138.

³²¹ PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. p. 56.

³²² AHPB, Josep Mallachs, *Manual de 1732-1742*, lligall 1, fol. 31v^o.

³²³ AHPB, Josep Mallachs, *Manual de 1732-1742*, lligall 1, fol. 31v^o.

³²⁴ AHPB, Josep Mallachs, *Manual de 1732-1742*, lligall 1, fol. 31v^o.

³²⁵ L'acta de la reunió del 29 de juny de 1729 ja s'hi refereix. Tot i que no apareixen els noms, el text esmenta la suplica insistent perquè hi figuressin. Diu així: "[...] se han excusat per mes que encaridament y ab totes veras sels ha demanat en vista". AHPB, Josep Mallachs, *Manual de 1732-1742*, lligall 1, fol. 28.

³²⁶ TRIADÓ, *L'època del Barroc...*, op. cit. p. 158.

exemple, Joan Matons, tot i l'informe destraler dels visuradors que actuaven en nom del capítol de Catedral de Palma, era un dels artistes més elogiats del seu temps. El mateix Viladomat intervingué en la visura dels seus canelobres el 1723.³²⁷

³²⁷ Vegeu més endavant el capítol "III.2.A.2. Un clima de modernitat: la relació de Viladomat amb els escultors Roig i l'argenter Joan Matons."

II.7.D. El darrer plet contra el Col·legi de Pintors i la mentalitat liberal del pintor.

El plet de l'any 1739 entre Antoni Viladomat i el Col·legi de Pintors subratlla la reputació i el domini del pintor sobre el mercat artístic barceloní.³²⁸ La rèplica del pintor al segon plet interposat pel Col·legi de Pintors, plet que ara basaven en el darrer punt del Reial Privilegi concedit el 1688, segons el qual un pintor llicenciat no podia pintar auxiliat per ajudants o fadrins ni tenir distintiu de botiga, és ideal per a llegir-hi alguns aspectes de la mentalitat del nostre pintor. Ara bé, la rèplica no és ni molt menys una declaració jurada, per dir-ho d'alguna manera, de la mentalitat liberal d'Antoni Viladomat, tal i com Raimon Casellas i, sobretot, Santiago Alcolea han interpretat, sinó una continuació del ferm posicionament mantingut davant el Col·legi el 1723, una confirmació del seu èxit i, finalment, el presagi de la desaparició del Col·legi.

³²⁸ La primera denúncia data del 7 de maig de 1739, dia en què les actes del Col·legi recullen la notícia (AHPB, Geroni Gomis, *Manual de 1739*, fol. 177). El 6 de maig de 1739, Viladomat demana al Col·legi. El 22 de juny els mestres anomenen síndic Joaquim Feu, que s'encarrega de contestar-lo el 3 de juliol. El 30 de juliol Viladomat presenta la rèplica al Col·legi. El 22 de setembre, Viladomat demana còpia del darrer capítol del Reial Privilegi de 1688, el qual feia referència a les llicències. El 9 d'Octubre demana l'original al Col·legi per a treure'n còpia. El 12 de gener de 1740 torna a demanar l'original. El 27 de gener de 1740 li entreguen definitivament. Aquell any, el tribunal condemna al Col·legi a guardar perpetu silenci. Tant els documents originals del plet com els de la rèplica estan il·localitzables. Alcolea transcriu la rèplica a partir d'una primera transcripció que Raimon Casellas va fer quan el document es trobava als fons del Reial Patrimoni. Aquests fons actualment estan dipositats a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. La nostra

Només tres dels quaranta-tres punts de la rèplica d'Antoni Viladomat poden interpretar-se en les coordenades d'una mentalitat liberal i antigremial, on Viladomat s'expressa en termes de llibertat de l'artista: llibertat per a aprendre i per a practicar l'art de la pintura, sense cap mena d'impediment normatiu, i llibertat per a transmetre d'una manera altruista els coneixements. Sobre aquest darrer significat del terme llibertat, però, recordem la interpretació que n'havíem fet quan parlàvem d'això mateix al plet de 1723, aquella en què ens preguntàvem si en el fons l'ensenyança podia obeir als propis interessos del pintor per a formar aprenents que pintessin d'acord unes pautes estilístiques homogènies al seu estil. Diuen així:

"4.- Otro sí dize que debe suponerse como cierto que para ejercer el arte de la pintura o otra, sea mecánica o liberal, nadie necesita de licencia, pues a cualquier persona compete la facultad natural de aprenderlas y exercitarlas sin que esto pueda recelar apremio alguno de los Gremios a quienes compete la privativa de dichas artes, oficios o facultades, como se dí consta y es verdad [...]"³²⁹

"20.-Otro sí dize que hablando de los aprendices y mancebos de la segunda acepción referida en el cap^o 18, parece equivocación intolerable decir que no pueden tenerlos Viladomat y los demás licenciados, pues a cualquiera le compete el derecho y facultat de enseñar y comunicar lo bueno que sabe a la persona o personas deseosas de aprenderlo [...]." ³³⁰

El trenta-sisè, però, és el més novedós. Defensa la capacitat individual de l'artista i ve a dir que l'hàbit no sempre fa el monjo.

"36.-Otro sí a más de lo referido se dize que en la noble facultat y arte de pintura el ofrecerse a sus artífices más o menos obras y más o menos grandes y sumptuosas, más consiste en la fortuna o mayor o menor habilidad de cada uno que en tener o no tener seña de pintor en la puerta y es verdad [...]" ³³¹

Aquests tres punts de la rèplica il·lustren bé el posicionament bel·licós de Viladomat contra l'estructura gremial en el context artístic de la Barcelona de la primera meitat del Set-cents. ³³² Joaquim Fontanals del Castillo va buscar les arrels d'aquesta mentalitat en l'estada de Ferdinando Galli a Barcelona, suposant que la seva presència va servir perquè el pintor barceloní copsés en primera persona la consideració social que podia arribar a adquirir un pintor. Un cas semblant seria el de Pere Costa, que havent passat per la Cort acabà convertint-se en el primer acadèmic català de San Fernando. Però d'aquesta mateixa mentalitat liberal de Viladomat –i de Costa– ja en tenim mostres en els artífexs catalans des de finals del segle XVI. El 1596, el col·legi de pintors de Barcelona defensava l'artisticitat de la pintura; el 1618 Francesc Ribalta es queixava que tot i guanyar més, el seu concepte de pintura li requeria més esforç. ³³³ És significativa també la lluita portada a terme pels escultors catalans al llarg del segle XVII per separar-se dels fusters, amb Domènec Rovira I al capdavant. I sobretot, és significativa la declaració dels escultors alçada el 1680 al rei Carles II per demanar que fos reconegut el seu art com una practica liberal, diferenciant-lo de la pràctica manual dels seus companys de gremi. Aquests mestres, com explica Joan Bosch, són els mateixos que recordaven la categoria artística d'Agustí Pujol II, d'una manera semblant a com ho farà Manel Tramulles amb Antoni Viladomat en el plet de mantindrà el 1750 contra el Col·legi barceloní. ³³⁴ I tampoc podem oblidar el Reial Privilegi concedit el 1688 als pintors de Barcelona,

recerca, però, no ha tingut èxit. El text transcrit per Casellas es troba a la biblioteca de la Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País. Cfr. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. pp. 335-347.

³²⁹ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 339.

³³⁰ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 341.

³³¹ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 345.

³³² Potser seria comparable al de Francesc Ribalta, que el 1618 es queixava que tot i guanyar més el seu concepte de pintura li requeria més esforç. Cfr Joan BOSCH, *Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps*, tesi doctoral dirigida per Dr. Joaquim Garriga Riera, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994 (inèdita) p. 783.

³³³ BOSCH, *Els Agustí Pujol...*, op.cit., p.783.

³³⁴ BOSCH, *Els Agustí Pujol...*, op.cit., pp. 587-611.

que els reconegué la seva pràctica com un art liberal. Totes aquestes iniciatives, en resum, constitueixen el camí que porta cap al posicionament de Viladomat.

Antoni Viladomat, però, es diferencia de tots els seus predecessors –també de Pere Costa– en què mai va voler obtenir la categoria laboral de mestre. La seva situació era ben diferent, per exemple, que la mateixa situació que anys més tard viurien els Tramulles: si els deixebles del nostre pintor perdien el plet que alçaren contra el Col·legi, tal i com va succeir, la seva imatge davant els acadèmics de San Fernando, que en cap cas acceptaven que un dels seus membres formés part d'un gremi, variava força. Això sí, per iniciativa pròpia, Antoni Viladomat, a diferència dels germans Tramulles, no va ser altaveu de cap acció contestatària: ni contra el Col·legi, ni a favor de la reclamació d'un ensenyament acadèmic, ni res per l'estil. Més aviat al contrari, Viladomat va pledejar forçat per les denúncies dels mestres. Els punts quaranta i quaranta-un de la rèplica deixen ben clar que li importava ben poc el Col·legi, amén de subratllar que era un pintor que anava al seu aire i sense esperar res d'aquella institució:

"40.-Otro sí dize que en caso que en algún tiempo Antonio Viladomat desde que obtiene la licenciatura y demás licenciados hayan sido tratados como mancebos del Colegio de Pintores ha sido y es porque los Cónsules y Colegio injustamente y sin derecho alguno se entrometieron en continuar a Viladomat y demás licenciados en las listas de dicho Colegio dándoles y nombramiento que se les antojava a su arbitrio quando S. Magd (Dios le guarde) imponía algún cargo al cuerpo de el Colegio, como de levas y utensilios, a efecto que tocasse menos desenbolsa a cada uno de esos individuos como assí lo evidencia la petición que dieron los cónsules en el pleito que contra el Colegio seguia Viladomat en el tribunal de la Intendencia al uno de Julio de 1724, cuyo extracto presentará para insertarlo, y assí mismo les han dado el título de mancebos quando se ha tratado meramente del interés de la Rl. Hazienda, como es para pagar el catastro personal conforme assí lo contribuyen los licenciados Juan Bautista Soler y Antonio Ferrer y lo pagava en otro tiempo Antonio Viladomat por haverles los Cónsules denunciado como a Mancebos de su Gremio [...]"³³⁵

³³⁵ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 346.

"41.- Otro sí dize que Antonio Viladomat, después de haver

renunciado el colegio a la prosecución en el pleyto referido en el Cap^o antecedente, que vertía en el tribunal de la Intendencia, en consideración de ser él como los demás licenciados miembros enteramente separados e independientes del dicho Colegio, pues en nada deven reconocerle sino como acreedor de las 6 libras que anualmente deven satisfacerle, se separó del todo de sus listas y des de entonces paga y ha pagado por sí solo como miembro y individuo de otro de los barrios de esta ciudad, como así mismo no puede contradecirlo el Síndico, y es verdad."³³⁶

³³⁶ ALCOLEA, " La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 347.

En la mateixa direcció, la resta de punts de la rèplica són una successió d'arguments que giren al voltant de la interpretació de la clàusula trenta-una del Reial Privilegi de 1688. En part, no hi ha res de nou en relació al plet de 1723: Viladomat torna a defensar que un pintor llicenciat havia de poder pintar sense cap impediment (és a dir, que pogués contractar qualsevol obra per gran que fos); assenyala que en cap cas el privilegi impedia que un llicenciat tingués distintiu de pintor a la porta, tot i que negava haver-lo tingut mai; apel·lava a la lògica dient que les grans obres necessitaven d'ajudants per a poder complir amb els terminis estipulats, essent inversemblant que algú refusés un gran encàrrec per manca d'ajudants, ja que s'espavilava a buscar-los; etcètera. A banda dels arguments tradicionals, però, n'afegeix un parell més d'originals. Anticipant-se al paper de les escoles de dibuix de final de segle, subratllava els beneficis de l'ensenyament pel reialme:

"22.- Otro sí dize que lo referido en el cap.^o 20 se convence con un argumento deducido del absurdo o absurdos e inconvenientes que sería como es muy contingente seguirse que de los Pintores Licenciados no pudiessen tener aprendizes o discípulos del arte de la grafidia o dibuxo y del de la pintura, para lo que debe presuponerse que el principalísimo fin a que miró la Mag. del señor Carlos II en la cláusula de la licencia fue el bien público de el adelantamiento y exaltación del arte de la pintura y alcance de sus más escondidos primores para el ornato de la República, a fin de que sus vasallos no tuviessen necesidad de mendigar pinturas extrangeras, extrayendo del Reyno crecidas sumas de dinero, teniendo por obstativa y contraria a la consecución de dicha arte la facultad absolutamente privativa en un Colegio, para cuyo ingreso se necesita tantas condiciones y requisitos quizá impracticables a muchos pintores de la mayor y más excelente habilidad, y es

³³⁷ ALCOLEA, " La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 342.

verdad."³³⁷

El punt vint-i-tres, però, és el més exemplificatiu que Viladomat tenia una mentalitat liberal: "[...] algun pintor estrangero tan grande como el mismo Apeles, Parrassio, Miguel Àngelo, Rubens o Jordán u otros semejantes a estos y quisiesen pintar y hazer residencia en la misma Ciudad, no es dudable que habrían de passar por los exámenes y tomar su licenciatura como los demás licenciados [...] a más que fuera cosa ridícula, estraña y disonante, es más que evidente que sería dicha prohibición contraria a la utilidad y bien público [...]."³³⁸

³³⁸ ALCOLEA, " La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 347.

A vegades, els arguments de la defensa plantejada pel pintor destil·len un sentit comú fulminant. El punt vint-i-sis expressa la renúncia a ser mestre per dues raons ben terrenals: pels elevats costos dels exàmens i pel simple fet d'adonar-se que el Privilegi Reial de l'any 1688 no impedia treballar als llicenciats:

"26.- Porque otro sí dize que toda la razón en que funda el síndico las conjeturas de la abolicion de su Colegio consisten en que pudiendo exercer los mancebos el arte de la pintura con la simple licencia, con la misma libertad, forma y modo que los colegiados, es muy natural que se contenten con ella, sin que quieran exponerse a los exámenes rigurosos ni hacer pruebas de limpieza de sangre, ahorrándose a un tiempo noventa libras y sugetándose al ezato sucessivo de los estorvos que son muchos, gastos y tassas de el Colegio, con que por falta de sujetos vendría el Colegio a acabarse, por resolución, lo que se dice por recitative tantum, y es verdad".³³⁹

³³⁹ ALCOLEA, " La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 343.

Evidentment, no costa gens imaginar quina va ser la reacció immediata del Col·legi: témer per la seva continuïtat. Els arguments, no menys lògics, venien a dir que si tots els llicenciats feien com Viladomat, cap d'ells voldria accedir a ser mestre. Tanmateix, la següent resposta de Viladomat és excepcional, gairebé antropològica: al·ludeix a l'ambició humana per ascendir socialment. Val la pena transcriure els dos punts:

"28.- Otro sí dize que la primera experiencia se funda en que los pintores de esta Ciudad libre y espontáneamente solicitaron el título de artistas trasladando su Cofradía en Colegio, como lo consiguieron de la Magd. del Seños Carlos II en 3 de Marzo de 1688 baxo las condiciones de sugetarse a los exámenes

rigurosos, hacer pruebas de linages, de pagar 50 libras a la caja de su Colegio y las propinas que montan otra tanta cantidad, y a más de esto sugetarse a los dichos estorvos, gastos y tassas sucessivas de el Colegio, cuyos cargos quisieron subir muy voluntariamente por ir envueltos con el honorífico título de artistas y el lustroso resplandor de Maestros Colegiados, cuyos cabezas pasaron a Cónsules de Prohombres, de lo que ese sigue aunque sea menos costosa la licencia, como el espíritu del hombre sea naturalmente ambicioso, propenso e inclinado a gozar de los honores, preeminencias y estenciones, es verosímil que no querran todos los mancebos quedarse en las pajas de licenciado, si que a los de más ánimo y valor les halagará siempre más el título lustroso y de grado mayor de Maestro Colegiado de Barcelona, y es verdad"³⁴⁰

"30.- Otro sí dize que la tercera y última experiencia se deduce de que desde el año susodicho de 1721 en que dichos Viladomat y Soler tomaron licencia, solamente la han pedido y alcanzado hasta el presente otros tres mancebos, a saber: Bruno Tramullas, Salvador Farreny y Antonio Ferrer, siendo nueve los que a costa de tan crecidas sumas de dinero y sujetándose a las arduas condiciones referidas en el cap^o 28 se passaron a maestros Colegiados, esto es, Juan Grau, Juan Porcell, Melchor Nogués, Jacinto Font, Joseph Vives, Joachin Feu, Francisco Bal, Jayme Bosch y Joseph Vinyals, con que en un mismo espacio de tiempo han sido dos veces más los Colegiados que los licenciados, como no puede el síndico negarlo respondiendo baxo juramento, assi que la mayor facilidad en conseguir licencia que la maestría en el Colegio no puede ni debe augurarse la decadencia y abolicion de el dicho Colegio, y es verdad."³⁴¹

En el fons, el Col·legi no patia perquè un llicenciat actués al marge de les seves ordenances, sinó que patia perquè aquest llicenciat tenia tant d'èxit i tant de prestigi que els feia témer pel seu futur funcionament. Curt i ras, perquè servís d'exemple (o de mal exemple) per als futurs aprenents. En realitat, el seu èxit va ser la causa que va obligar-lo a buscar arguments per a defensar-se de les acusacions del Col·legi, arguments que fins i tot anaven contra llurs principis: per exemple, va reconèixer que la fama i els honors s'aconseguien formant part del Col·legi, quan pel punt quart de la mateixa rèplica s'intueix que pensava que l'art de la pintura

³⁴⁰ ALCOLEA, " La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 344.

³⁴¹ ALCOLEA, " La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. pp. 344-345.

no tenia res a veure amb els lligams i les ordenances de caràcter gremial. Per això, la renúncia d'Antoni Viladomat a "gozar de los honores" aparentment podria interpretar-se per deduir-li un caràcter més aviat modest. En realitat, però, és una argúcia, subtilment irònica, per a defensar la categoria de llicenciat que ostentava des de l'any 1721. Al capdavant, la màxima expressió de la llibertat d'un pintor en el context barceloní de la primera meitat del segle XVIII l'atorgava la llicència: l'eximia de formar part del Col·legi tot actuant des de la legalitat. Certament, per adonar-nos que la modèstia de Viladomat no era res més que una estratagema va caldre una denuncia del Col·legi. Dit d'una altra manera, va caldre, com l'any 1723, que veies amenaçada la feina, que veies frenada la seva quota de llibertat per a contractar, tenir ajudants, tenir botiga i ensenyar. I tot i així, el seu enfrontament amb el Col·legi en cap cas va ser sagnant, per entendre'ns, sinó a través de missatges subliminars, sense voler ferir. Va apel·lar *sotto voce* als drets reconeguts d'un llicenciat, va queixar-se de les sumes de diners que costava el mestratge, va citar al benefici social de l'ensenyança del dibuix, va suggerir que l'èxit era cosa d'habilitat i no pas d'un cartell distintiu, va resignar-se a "[...] quedarse en las pajas de un licenciado". En cap cas, però, va exposar obertament la seva "mentalitat liberal".

En definitiva, qui sap si Antoni Viladomat, conscient que hauria de treballar a l'extraradi de l'avantguarda artística, va comprendre que tenia les de perdre si no actuava amb prudència. Sense anar més lluny, els Tramulles, en un context més favorable, no varen deslliurar-se dels entrebancs de la maquinària col·legial. I vist així, no hi ha dubte que el prestigi assolit per Antoni Viladomat hi deuria tenir molt a veure a l'hora de sortir-ne vencedor: ningú més ho va aconseguir.

II.8. Els darrers anys.

ANTONIO-VILADOMAT
 PICTORI-BARCIN-QVI-IN/
 TRA-PATRI-LARES NATVRA/
 MAGISTRA-ARTIS-EXCEL/
 LENTIAM-COMPARAVIT/
 NICOLAVS- ROD-LASO-P-/
 DECESSIT-ANNO-MDCCLV

**Epitafi de la tomba d'Antoni Viladomat.
 Església de Santa Maria del Pi. Barcelona.**

El Viladomat dels darrers anys no va ser ni molt menys un pintor

poc actiu. Contradient la interpretació primerenca facilitada per Ceán Bermúdez, aquella que deia que va deixar de pintar per una tremolor de mans, Antoni Viladomat va treballar almenys fins el 1749, any de la darrera notícia relacionada amb un encàrrec. Això sí, gradualment deuria delegar feina cap als seus ajudants, tal i com tindrem ocasió de comprovar.

La primera intervenció documentada després que Ceán Bermúdez li diagnosticués una tremolor de mans fou la que realitzà per al Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona per un valor de 300 lliures. Els diners, però, no foren per la traça, presentada i aprovada el 4 de febrer de 1735, de la qual ja n'hem parlat anteriorment, sinó per "[...] les mans y treball de haber pintat las perspectivas y las voltas del dit Monument."³⁴² Efectivament, el 1738 va cobrar 300 lliures per haver pintat dues teles: una representava un *Sant Sopar* i l'altra un *Lavatori*;³⁴³ és a dir, dos temes de la iconografia eucarística. Excepcionalment, va contractar-les associat als dauradors Agustí Viladomat i Pere Rigalt, els quals havien contractat la dauradura l'any 1736. De fet, l'associació seria lògica si tenim en compte que els *trompe l'oeil* de les perspectives -figuracions arquitectòniques- deurien decorar-se amb pa d'or, com si fossin columnes i demés elements arquitectònics d'un retaule, a part que per a col·locar les teles li deuria sortir més a compte aprofitar les bastides instal·lades pels dauradors -col·locades tant si les utilitzaven per a daurar *in situ* com si se servien d'elles per a desmuntar peça a peça cadascuna de les parts per a traslladar-les al taller.

Segons Francesc Sagarra, un any més tard, Antoni Viladomat hauria pintat una *santa Eulàlia* per al convent de Pares Caputxins de Sarrià (cat.458) Sagarra no va anotar d'on havia extret la notícia, però la menció de la data i de l'hora exacta de la col·locació, com també d'alguns detalls de l'encàrrec, fan pensar que degué transcriure la informació d'alguna font d'arrel arxivística, potser de les pròpies actes de la comunitat. Diu així:

" [...] Trobant-se el retaule pintat del cavaller Fluvià molt ja vell i quasi del tot desfigurat per causa d'haver-lo retocat subjecte poc expert en l'art de pintar, el pare guardià del Convent, que era aleshores Fra Francesc de Vilassar, el feu substituir en 1739 per un altre, també amb la imatge de la Santa, pintat per n'Antoni Viladomat. Aquesta tela es col·locà en l'altar major a les cinc de la tarda del 24 d'Agost de 1739."³⁴⁴

³⁴² Per la construcció del Monument de Setmana Santa, amb àmplia bibliografia, consulteu Joan BOSCH i Carles DORICO, "El monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, 1735" a *D'Art* n° 17-18, 1992, p. 255.

³⁴³ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op.cit. p. 239.

³⁴⁴ En realitat, Ceán Bermúdez (vol.V, p. 241) havia especificat que es tractava d'una *Santa Eulàlia amb sant Francesc, sant Antoni de Pàdua i altres pares caputxins*. Alguns autors segmentaren la composició en tres teles diferents: una *santa Eulàlia*, un *sant Francesc* i un *sant Antoni*. Altres autors assenyalen que el *sant Antoni* de Sarrià seria el mateix quadre que actualment és troba al Museu Diocesà de Barcelona. El del Museu Diocesà, però, provenia del Convent de Caputxins de Santa Madrona, a la Rambla de Barcelona. A més, hem de recordar que el pintor Josep Flaugier hi havia pintat un *sant Francesc* i una *santa Eulàlia*. Vegeu Francesc SAGARRA CISCAR, *Sant Vicenç de Sarrià*, 1921, p. 179. Per les teles de Flaugier consulteu Alfons MASERAS, "Una decoració de Josep Flaugier al Museu de les Arts decoratives de Pedralbes" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm.22, [Març 1933] vol.III, p. 70. En qualsevol cas, consulteu les fitxes corresponents del catàleg d'aquesta tesi.

³⁴⁵ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit.p. 198.

³⁴⁶ Desconeixem quina font manejà Alcolea per deduir que l'encàrrec fou durant l'abadiat de Fra Francesc Gayolà (1740 i 1747). Seria interessant esbrinar si Fra Francesc era fill del doctor en dret civil i canònic Francisco Gayolá, fill de Figueres i alcalde Major de Girona entre 1717 i 1724. Abraçà la causa borbònica i participà al setge de Girona. Vegeu Rafael CERRO NARGÁNEZ, "Los alcaldes mayores del corregimiento de Gerona (1717-1808)" a *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, Any XXII, Núm. 22 (2002), pp. 158-159.

³⁴⁷ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op.cit.pp. 240-241; FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit.p.193.

³⁴⁸ El text complert és el següent: "[...] des de dicho año [19 d'Octubre de 1743, quan s'acabà la Capella] hasta 1766 los Viladomat, padre e hijo, pintaron grandes cuadros, que fueron pagados con el sobrante de la colecta anual entre alumnos, y que adornan el Salón de Actos del Seminario. La autenticidad de estos Viladomat, está fuera de duda [...] Año 1743, Cuadro nº 1- El cíngulo[...] Cuadro nº 2. Actum est de Manicheis Hallábase Santo Tomás de Aquino en la mesa del rey de Francia [...] Los dos cuadros son de Viladomat, y costaron,

Quinze anys més tard d'haver treballat per al monestir de Santa Maria Jonqueres, Antoni Viladomat va retornar-hi per a pintar noranta-cinc escuts heràldics -quaranta-cinc en foli major i cinquanta en foli menor- del túmul funerari de la prioressa Joana de Lanuza i Oms.³⁴⁵ La quantitat satisfeta pels marmessors del seu testament, 14 lliures i 18 sous el 5 de gener de 1740, fa pensar que deuria tractar-se més aviat d'un encàrrec rutinari, de compromís, d'aquells que se'n deuria fer càrrec el taller. Segons Alcolea, aquell any 1740 el prior del monestir benedictí de Breda, Fra Francesc Gayolá, li encarregà quatre teles, actualment conservades a l'església parroquial de la població selvatana (cat.40-43).³⁴⁶

Tres anys després del petit encàrrec dels marmessors del testament de Joana de Lanuza, Antoni Viladomat va contractar la pintura de dues teles per a la capella del Seminari dels Pares Jesuïtes de Barcelona.³⁴⁷ En realitat, eren dues teles -*Sant Tomàs menjant amb el rei de França* (cat.440a) i *Sant Tomàs a la presó temptat i lligat amb el cordó de la virginitat* (cat.440b)- d'un total de deu que havien de completar un cicle dedicat a sant Tomàs. Les vuit restants foren pintades pel seu fill Josep, entre 1754 i 1766. La historiografia ha interpretat que el pare hauria ideat totes les composicions i que el fill, substituint-lo quan l'afectà la tremolor diagnosticada per Ceán, completà la sèrie seguint el mestratge del pare. És una interpretació novament prematura de d'impediment físic del nostre pintor. Entre 1743 i 1746, Antoni Viladomat va cobrar 123 lliures pels dos quadres en forma de petits pagaments satisfets amb "[...] el sobrante de la colecta anual entre alumnos".³⁴⁸ És a dir, fou un encàrrec gradual que depenia de la quantitat de diners aplegats al cap de l'any. I en aquest sentit, potser fins a l'any 1754, quan Antoni Viladomat estava ja a les portes de la mort, no varen disposar de prou diners per a reprendre la resta de la sèrie. L'avançada edat de Viladomat deuria comportar que els pares jesuïtes confiessin la resta de la sèrie -també contractada gradualment- al seu fill. Potser perquè tenien esbossos de totes les composicions que mancaven o bé perquè deuriem confiar que la plàstica del fill estaria a l'alçada de la del pare, els vuit quadres restants els completaria Josep Viladomat. El trasllat de la sèrie al Nou Seminari Episcopal (o Conciliar), l'any 1936, va coincidir amb l'incendi d'aquest espai: tal i com succeí amb les teles del convent franciscà de Berga traslladades a Vic (cat.21-36) –conegudes per fotografies-, el remei va ésser pitjor que la malaltia. Es perderen per sempre unes teles que avui ens serien de molta utilitat per a comparar l'estil d'ambdós, per a copsar

si la historiografia tenia raó o no quan, sense pietat però probablement amb fonament, atès que els acadèmics de San Fernando ja li denegaren la petició d'acadèmic supernumerari, qualificà Josep Viladomat de pintor mediocre. De tota manera, no podem obviar que Josep Viladomat va créixer i treballar al taller del pare i que un bon nombre de teles atribuïdes al pare de ben segur que deuen tenir també les pinzellades del fill.

L'última notícia relacionada amb un treball seu té a veure amb la contractació de quatre teles per a l'avantcapella del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona. El 14 de desembre de 1749, el pintor barceloní va estendre una època en la qual reconeixia haver rebut 324 lliures i 16 sous per quatre quadres que ja estaven col·locats a l'esmentada antecapella, un quantita sens dubte important (cat.123 i 425).³⁴⁹ Tot i que el document no especifica quins temes eren, hi ha autors que han proposat que es tractarien de quatre Misteris de la Vida de Crist, donant per vàlida l'anotació d'Agustín Ceán Bermúdez.³⁵⁰ Per tant, acabada la dilatada intervenció dels escultors -ja hem vist que hi treballaren des de 1699 fins a 1740 aproximadament- i finalitzades també les tasques del daurat, el prior i els prohoms de la confraria del Roser deuriem pretendre rematar l'embelliment de la capella amb escenes al·lusives als Misteris del Roser, esmerçant-se així en la pretensió inicial de deixar-la magnífic i "de gran adorno." I tot i així, la contractació d'Antoni Viladomat podria haver obeït a altres circumstàncies.

Segons el *Libro de noticias curiosas* de Josep Vega i Sentmenat, el pintor Pere Crusells va fer "[...] un quadro muy grande que hay en la portería de S^a Catalina y los que hay en la Capilla del Rosario de dicho Convento colocados a mano derecha, uno de ellos creo que és la Assumpta."³⁵¹ La destrucció del conjunt arran dels fets revolucionaris de 1835 condiciona que a hores d'ara només puguem aventurar hipòtesis al voltant de quines teles serien les de Crusells i quines de Viladomat. En realitat, però, totes les suposicions al voltant d'aquell conjunt se centren en la *Vinguda de l'Esperit Sant* (o *Pentecosta*) (cat.123), única tela salvaguardada, juntament amb un *sant Pere Màrtir* d'autor anònim,³⁵² que pot resoldre força interrogants. Efectivament, tal i com explicà Francesc Fontbona, una comissió de professors de l'Escola de Dibuix s'ocupà d'aplegar-les i de dipositar-les a l'edifici de Llotja. El 21 d'agost del mateix any, Francesc Rodríguez inventarià les peces tot indicant-ne, quan se sabia, la procedència: la *Pentecosta* va ser inscrita com obra de Viladomat procedent de Santa Caterina.³⁵³

sin los marcos, 123 libras. Los ocho restantes son de José Viladomat, y el importe de cada par fueron 120 libras." Citat a J.B. CODINA I FORMOSA i G. ALABART i SANS, *Efemérides para la història del Seminario Conciliar de Barcelona*, Barcelona, 1908, p. 89. Segons els mateixos autors, la data de 1746 estava anotada al "*Espéculo* [de les Rendes ?]", vol. I, fols. 37-37.

³⁴⁹ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 199.

³⁵⁰ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op.cit.p. 239.

³⁵¹ [Josep VEGA I SENTMENAT (?) i altres], *Libro de noticias curiosas*, 1735 (-1816), Manuscrit de la Biblioteca de Catalunya (Ms.16), fol. 16. Hem conegut la font a partir de la cita de Francesc FONTBONA, "Pere Crusells i la *Vinguda de l'Esperit Sant*" a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, [Barcelona] IX (1995), pp.199-207.

³⁵² FONTBONA, "Pere Crusells...", op.cit.p. 206.

³⁵³ Biblioteca de Catalunya, en endavant BC, Arxiu Junta de Comerç, XCV, 1.11-12. "*Inventario de las obras de Nobles artes procedentes de varios conventos que por disposición del Exmo. Ayuntamiento. han sido traídas en calidad de depósito á esta Real casa Lonja con motivo de los sucesos ocurridos en la presente ciudad* (21 d'Agost de 1835)." (conegut a través de

FONTBONA, "Pere Crusells...", op.cit.p.202).

³⁵⁴ FONTBONA, "Pere Crusells...", op.cit.p. 200.

³⁵⁵ FONTBONA, "Pere Crusells...", op.cit.p.206.

³⁵⁶ Francesc Fontbona (cit supra.) va descobrir la relació entre el primer dibuix i la figura de l'apòstol. L'altra correlació, també assenyalada per l'autor, ja havia estat observada per Joaquim Fontanals. Els dibuixos provenen de la col·lecció Casellas i actualment formen part de la Secció de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, amb els números d'inventari 4197 i 4180 respectivament.

³⁵⁷ Alcolea cita un document de les *Relacions de Personal* de l'any 1742, on se subratlla que estava cec. Vegeu ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit p. 61.

Francesc Fontbona, però, dubtava de l'atribució feta per Rodríguez i suggeria que l'autoria d'aquesta peça hauria de correspondre a Pere Crusells. L'historiador es basava, *grosso modo*, en el desconeixement de la figura de Crusells en el moment en què Rodríguez redactà l'inventari i en la tradició d'atribuir "[...] qualsevol pintura catalana setcentista mitjanament presentable d'autor no conegut a Viladomat".³⁵⁴ L'argument de més pes de Fontbona era que Antonio Ponz i Juan Agustín Ceán Bermúdez —diguem-ho de passada: no és segur que hi veiessin cap obra— havien parlat d'una tela de Pere Crusells amb el mateix tema a l'interior de la capella. Per Fontbona, feia estrany que al mateix convent hi hagués "[...] dues grans composicions d'autors diferents sobre el mateix tema."³⁵⁵

Tot i les dificultats per analitzar la tela, sobretot pel lamentable estat de conservació en què es troba, no compartim l'opinió de Francesc Fontbona: en aquelles parts de la composició menys malmeses s'hi pot copsar les constants estilístiques inconfusibles de Viladomat: des de les fisonomies dels rostres de les figures a l'emmarcament arquitectònic del fons, sense oblidar els habituals gests aplomats dels personatges. A més, dos dibuixos preparatoris per a dues de les figures de la composició— el de l'apòstol dret a mà esquerra i el del cap d'un personatge a l'esquerra de la Maredeu (cat.212 i 248)—³⁵⁶ s'adiuen perfectament amb la tècnica dibuixística característica de Viladomat: ombrejats en paral·lel, estudis detallats de mans i de rostres, plecs ondulants de les vestimentes, etcètera. Resumint: si la hipòtesi de la historiografia primerenca és vàlida, mentre Pere Costa o Josep Sunyer treballaven a l'antecapella, potser abans i tot, Crusells hauria pintat les teles de l'interior de la capella, una de les quals seria la *Pentecosta* conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, i Viladomat les de l'antecapella. També, atès que aquest pintor degué morir pels volts de 1742, si fem cas de les notes biogràfiques sobre el pintor recollides per Santiago Alcolea,³⁵⁷ podem deduir que abans que hi intervingués Viladomat, ja ho havia fet Pere Crusells. Aleshores, a qui o a què cal fer cas a l'hora de decidir-nos per la paternitat de la *Pentecosta*? Sens dubte que a l'estil de l'obra conservada, que és molt concloent. De tota manera, la troballa d'una notícia sobre Pere Crusells, col·lateral i fruit de la nostra recerca de dades sobre Viladomat, ens ajudarà a conèixer una mica més la relació de Pere Crusells amb la capella del Roser. Això sí, de moment l'hauem d'apuntar com una hipòtesi més.

El 27 de març de 1732, el síndic de la Confraria del Roser del convent de Santa Caterina va anotar un pagament de 2 lliures per "lo òbit del pintor Pere Crusells."³⁵⁸ Aparentment, aquesta informació anul·laria algunes dades aportades per Santiago Alcolea: la que deia que l'any 1734 fou la darrera vegada que aparegué citat a les actes de les reunions del Col·legi de Pintors i la que esmentava que el 1742 encara vivia. Aparentment, Pere Crusells hauria mort el 1732 i no més tard. O potser no: qui sap si l'any 1732, sentint-se malat, el confrare Pere Crusells va fer un pagament en previsió d'una mort que sentia pròxima. Fins i tot, no seria estrany que aquell any comencés a notar els efectes d'aquella ceguesa progressiva que Vega i Sentmenat havia assenyalat que l'afectà.³⁵⁹ Seguint amb la suposició, doncs, qui sap si el 1734, impedit de tota visió, decidí retirar-se de l'ofici. La data de 1742, plausible de ser l'any de la seva mort, indicaria que Pere Crusells hauria passat els darrers vuit anys de la seva vida totalment cec, que per un pintor és com dir que havia mort.³⁶⁰ En qualsevol cas, allò important de subratllar és que Pere Crusells era membre de la confraria del Roser, circumstància que potser explicaria que els confreres haguessin confiat bona part de la decoració a un dels seus membres més reeixits, tal i com ja havien fet amb el fuster Sebastià Aldabò. I si és com diem, la data més probable hauria de situar-nos immediatament després del daurat del retaule i just abans del moment en què decidiren emprendre l'escultura de l'antecapella. És a dir, entre 1730 i 1732, poc temps abans que l'afectés la ceguesa. Tingué temps d'acabar-los? Si fem cas Vega i Sentmenat, només hauria conclòs "los [...] colocados a mano derecha". No podria ser que Antoni Viladomat hagués substituït a Pere Crusells quan aquest, suposadament, es veié incapaç de seguir pintant? Val la pena que tornem a repassar atentament què en diu la historiografia antiga.

Els tres autors que esmenten aquest conjunt s'hi refereixen de manera ben diferent. Vega i Sentmenat no especifica que la tela de Crusells sigui una *Pentecosta*. Tampoc detalla quin era el tema de la gran pintura de Crusells que hi havia a la porteria del convent. És més, diu que de les teles de la capella només les de la dreta eren de Crusells. I d'aquestes, en destaca una: l'*Assumpta* - i no la *Pentecosta*!. Antonio Ponz, del qual no hem d'oblidar que les informacions que aporta no són sempre fiables, detalla que a l'interior de la capella hi havia teles de Crusells i de Viladomat, tot especificant del primer la tela de la *Vinguda de l'Esperit Sant*:

³⁵⁸ AHPB, Josep Mallacs, *Manual de 1732-1742*, fol. 16.

³⁵⁹ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit p. 61.

³⁶⁰ La font d'aquesta notícia -les fulles del personal dels gremis pertanyents al Cadastre- ens obliga a mantenir reserves sobre la veracitat de la informació. És habitual que els llibres del Cadastre, sobretot els que comprenen arcs cronològics amplis, apareguin amb anotacions, tatxats i afegitons, essent impossible precisar la cronologia de totes les dades. Per exemple, Viladomat, una dècada després d'haver mort, segueix figurant com a liquidador de les taxes cadastrals de les cases que posseïa.

³⁶¹ PONZ, *Viaje...*, vol. XIV, op. cit p. 22. Ponz no va ser el primer en parlar que les teles eren de la mà dels dos pintors coetanis. Francisco Zamora ja ho havia fet dos anys abans. Vegeu Francisco de ZAMORA, *Diario de los Viajes hechos en Catalunya*, ca.1785, Edició a cura de Ramon Buixareu, Barcelona, Curial, 1973, p. 478. També Josep Arrau insistí en aquesta qüestió: "En los dominicos en lo altar del Roser alguns de Viladomat y altres de Clausells [Crusells]. Del est ne poseeix altres varios lo mateix convent", José ARRAU ESTRADA, *Varies notes i receptes per a la pràctica de la pintura a l'oli*, Manuscrit inèdit cedit per Miquel C. Arrau a la Biblioteca dels Museus, Primer quart del segle XIX, s.f.

³⁶² Ceán Bermúdez deia que els *Misteris* mesuraven nou peus. La *Pentecosta* fa 377 x 422 cm.

³⁶³ Vegeu-lo a Gaietà BARRAQUER, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, Barcelona, Imp. de Altés i Alabart, 1915-1917, vol. I, p. 221 (gravat capella). Una altra reproducció a Aurora PÉREZ, "Iconografía de Nuestra Señora del Rosario en Cataluña" a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXVII (1989), p. 138, fig. 7.

³⁶⁴ Descrits així al contracte del daurat del retaule, PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit.p. 482.

"En la capilla del Rosario se ven pinturas de Viladomat i de un tal Crosells, profesores ambos de este siglo; pero muy superior el primero al segundo, de quien es el cuadro de la Venida del Espíritu Santo."³⁶¹

Pel que fa a Ceán Bermúdez, no aporta nova informació sobre



Il·lustració 58

l'autoria de la *Pentecosta*. Repeteix les dades facilitades per Antonio Ponz (res estrany si tenim en compte que l'utilitzava com a font del seu *Diccionario*). Ara bé, sí que diu que Viladomat va pintar "cuatro misterios de la Vida de Cristo" per a la capella del Roser. Si tenim en compte que alguns dels Misteris de la Vida de Crist formen part dels quinze Misteris del Roser, no podria ser que Ceán s'hagués confós o s'hi referís genèricament? Quines teles recordava Ceán? Les de 1749 per a l'antecapella o les que presumiblement hauria pintat Viladomat en substitució de Pere Crusells? No podria ser que un dels misteris de la vida de Crist fos en realitat un misteri del Roser com la *Pentecosta*? No s'adiu la *Pentecosta*, de grans dimensions, a "los nueve pies" de que parlava Ceán?³⁶²

D'altra banda, un gravat de Mateo González de l'interior de la capella, de finals de segle XVIII, ens servirà per apuntalar la nostra argumentació, ja que és únic testimoni gràfic per a fer-nos una idea aproximada del conjunt (Il·lustració 58).³⁶³ Efectivament, el gravador reproduí "sets dels taulons, que son part dels quinze misteris, los quals senyexan dit altar dels atributs de Nostra Senyora."³⁶⁴ Tot i el blanc i negre de l'estampa, s'aprecien amb prou claredat cadascuna de les teles: l'*Anunciació* a la part inferior de la paret de l'Evangeli, de mides reduïdes

i de format apaïsat; a la paret de l'Epístola, fent-li de *pendant*, la *Presentació al temple*; damunt de la *Presentació*, de gran format, el *Camí del calvari*; tornant a la paret de l'Evangeli, *pendant* del *Camí del calvari*, probablement l'*Oració a l'hort* o la *Flagel·lació* (només s'entreveu un fragment). Pel que fa a la cúpula, a l'esquerra la *Resurrecció*, a la dreta l'*Ascensió* i al mig la *Coronació de la Verge*. Excepte la *Coronació*, que remata la cúpula i es troba situada just al bell mig de la vertical del retaule, tots els altres misteris són de Passió. Per tant, si Pere Crusells havia pintat a l'interior de la capella, en cap cas hi havia realitzat una *Pentecosta*. Així, si les de l'interior eren Misteris de la Passió, les de l'exterior, les que Viladomat contractà el 1749, ho serien de la Vida de la Verge. Això sí, encara en faltarien quatre més per a completar les quinze que calien per als Misteris del Roser. I potser una d'aquestes, era la *Pentecosta*.

Finalment, subratllarem una indicació d'un document esmentat per Josefina Bello que Francesc Fontbona no deuria conèixer quan realitzà l'estudi: un inventari redactat l'any 1837 per la Junta de Comerç, en el qual s'informava a l'Acadèmia de San Fernando sobre les peces dipositades a l'Escola de Nobles Arts, diu literalment: "Clasello [sic]. La Asunción de la Virgen (figuras tamaño natural)".³⁶⁵ És a dir, novament, tal i com Vega i Sentmenat havia apuntat, s'esmenta una *Assumpta* i no una *Pentecosta*. Fins a quin punt personatges com els que ens ocupen podien confondre una *Pentecosta* amb una *Assumpta*? Francesc Rodríguez, a priori bon coneixedor de l'estil i de l'obra de Viladomat, hauria errat, si fem cas de Fontbona, l'autoria d'una tela que s'endevina clarament d'Antoni Viladomat?

II.8.A. Francesc Tramulles i la relació d'Antoni Viladomat amb Madrid.

Pels volts de 1730 va morir el pintor Bru Tramulles, fill de l'escultor Llàtzer Tramulles.³⁶⁶ Deixava orfes als seus fills Francesc (1722-1773)³⁶⁷ i Manel (1715-1791), que llavors tenien vuit i quinze anys respectivament. Tanmateix, la mort del pare va permetre que se'ls obrissin les portes d'un futur prometedor: passarien d'aprendre l'ofici de mans d'un artífex molt poc qualificat³⁶⁸ a formar part de l'estol d'aprenents d'Antoni Viladomat, sens dubte el pintor més prestigiós del moment.

Des de Ceán Bermúdez, i en especial en Joaquim Fontanals, que els dedica un capítol, els autors han coincidit a subratllar que els germans

³⁶⁵ Josefina BELLO, *Frailles, intendentes y políticos. Los bienes nacionales 1835-1850*, Madrid, Taurus, 1997, p. 310.

³⁶⁶ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit.p.174.

³⁶⁷ Un estudi recent corregeix la data de naixement de Francesc Tramulles, tradicionalment considerada el 1717 a Perpinyà. Citant el llibre de baptismes de la Catedral de Barcelona (ACCB, Llibre de Baptismes, 17, 1721-1725, fol. 55) Quílez i García Cárcel dedueixen que la data de naixement és el 1722, la mateixa del registre catedralici. De tota manera, això no descarta la tradicional de 1717, ja que podria haver estat inscrit més tard, quan Bru Tramulles s'instal·la definitivament a Barcelona. Vegeu Francesc QUÍLEZ i Ricardo GARCÍA, *La Màscara Reial. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001, p. 133. L'observació també la recull Miquel MIRAMBELL, "Una pintura inèdita de Francesc Tramulles" a *Unicum*, 3, Maig de 2004, p. 23, not.1.

³⁶⁸ A Bru Tramulles, de qui fins ara no coneixíem cap activitat artística, li hem documentat una obra el 24 d'octubre de 1729: pintà marcs, portes i armari de l'arxiu de la Comunitat de santa Helena de l'Hospital de la Santa Creu. AHSCSP, Església i Comunitat, Carpets 1585-1894, Carpeta 18, Rebutts de l'arxiver, *Comptes de 1722-1729*, s.f.).

³⁶⁹ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 175. El germà del testador Francesc Tramulles era Bru Tramulles, pare dels pintors.

³⁷⁰ No hi ha dubte que cal atribuir-los bona part de l'eco de la fama de Viladomat. Fontanals del Castillo (del text d'ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 320: "Capítulos Inéditos a la obra de Joaquín Fontanals del Castillo") va deixar apuntat que "[...] admiraron y elogiaron la Vida de San Francisco que tenían a la vista; recordaban las joyas de este autor, pues las señalaron al mismo Ponz y a Ceán Bermúdez." Recordem també que Manel Tramulles hauria estat l'acompanyant d'A. R. Mengs en la hipotètica visita del pintor alemany al convent de Sant Francesc de Barcelona. Vegeu un anàlisi del paper dels Tramulles com a amplificadors de la fama de Viladomat a F. MIRALPEIX, *Empremta i memòria del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) als segles XVIII i XIX*, Universitat de Girona, desembre de 2000, (Tesi de llicenciatura inèdita).

Tramulles es convertiren en els deixebles més avantatjats del nostre pintor, fins al punt que algunes de les seves obres, a part d'encomanar-se de l'estil del mestre, s'arribaren a confondre amb les de Viladomat. Així, encara ara no hi ha quòrum si les pintures del cambril de la capella de sant Oleguer de la Catedral de Barcelona són de Manel Tramulles en la seva totalitat, malgrat les dates d'execució no deixin cap marge de dubte (cat.291-298). En aquest sentit, no és estrany si tenim en compte que Manel Tramulles hi convisqué dotze anys i que Francesc, el germà petit, almenys n'hi estigué una desena. Al mateix temps, hi ha prou indicis per a suposar que la relació entre els Tramulles i Viladomat va transcendir més enllà del terreny professional: el 22 de desembre de 1739, Antoni Viladomat i el seu germà Agustí varen actuar de testimonis en el testament del Dr. Francesc Tramulles, fill de l'escultor Llätzer Tramulles i oncle dels pintors Manel i Francesc Tramulles.³⁶⁹ Val a dir, però, que els elogis de Manel cap el seu mestre -recollits en el plet mantingut contra el Col·legi de Pintors de Barcelona durant la dècada dels anys cinquanta- segurament són la prova més convincent de l'admiració que li professà i de l'estreta relació que els uní.³⁷⁰

D'altra banda, la historiografia també ha destacat que el tarannà professional de Manel i Francesc Tramulles, després de la mort del mestre, és un termòmetre per a amidar l'abast de la influència de la personalitat de Viladomat sobre els seus deixebles. Efectivament, ja ho hem anotat, els Tramulles foren hereus de l'estil del mestre, tot i que Francesc evolucionarà cap a un llenguatge més personal i modern que no pas el del seu germà Manel, visiblement deutor al llarg de tota la seva vida de les fórmules de Viladomat. Però a més a més, els Tramulles varen portar fins a les últimes conseqüències el pensament contracorrent a la tradició de Viladomat: a ells els hi devem la voluntat de conduir l'ensenyament de l'art al terreny de les acadèmies. I sens dubte, aquesta iniciativa per a la qual lluitarien durant més de dues dècades, nasqué del contacte diari amb el mestre. En realitat, els Tramulles varen beneficiar-se d'un camí fressat pel mateix Viladomat, alhora que s'aprofitaren d'un context molt més favorable per a les seves reivindicacions. Estem parlant, és clar, dels passos previs al naixement de la Real Academia de San Fernando, la institució que s'encarregaria de regular la pràctica artística d'arreu del territori peninsular.

Malgrat el front comú dels dos germans contra el Col·legi, la personalitat de Francesc Tramulles té un pes específic diferent a la del

seu germà, sobretot a l'hora de sospesar la relació amb Antoni Viladomat. Hi ha un episodi clau que els diferencia: el viatge que emprengué a Madrid durant els anys 1746 i 1747. Tot i que no és l'objecte d'aquesta tesi estudiar el paper de Francesc Tramulles - malgrat els esforços de Carme Miquel, encara pendent d'un estudi més exhaustiu³⁷¹ - sí que pretendrem aproximar-nos als anys en què, des del nostre punt de vista, la relació amb Viladomat hauria estat decisiva per al jove Francesc. Concretament, els anys anteriors i posteriors al viatge a Madrid.

³⁷¹ Carme MIQUEL, *Manel i Francesc Tramulles, pintors*, Universitat de Barcelona, 1986 (tesi de llicenciatura inèdita).

Entre 1740 i 1745, els germans Tramulles ja deuriem estar suficientment preparats per a emprendre els seus camins en solitari. El 6 de setembre de 1742 Manel va obtenir la llicència per a pintar. Francesc la va aconseguir tres anys després, el 21 de setembre de 1745. Les primeres notícies de llurs activitats artístiques daten d'aquells anys. El 13 de setembre de 1744 Manel va cobrar 11 lliures i 13 sous per haver pintat 24 escuts per al túmul del funeral de Josep de Francolí i Magarola. El 18 d'abril de 1745 Francesc va cobrar 2 lliures i 5 sous per un introit de la missa celebrada el Diumenge de Rams.³⁷² Mentrestant, la pressió del Col·legi de Pintors durant el decenni dels anys quaranta no va minvar, ja que els Tramulles varen heretar una cosa més de Viladomat: el recel del Col·legi de Pintors. A partir de 1750, Manel Tramulles reprengué una disputa similar a la que Viladomat havia mantingut en dues ocasions. Els arguments de Manel Tramulles, citats en més d'una ocasió, ens remeten de nou als del seu mestre. I Manel, a part de recuperar-los, no tingué miraments en incloure "el triomf" de Viladomat sobre el Col·legi:

³⁷² ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. pp. 175-182: "Capítulos Inéditos a la obra de Joaquín Fontanals del Castillo".

"[...] se concedía a los pintores la libre facultad de ejercer su arte, como se ejecutó con el famoso Antonio Viladomat al recibir su licenciatura, de tal manera que los cónsules que en dicho año de 1750 dirigían el Colegio, aparte de otros varios maestros colegiados habían sido discípulos suyos. Además, con esa limitación no solamente se causaba un grave perjuicio a los licenciados, sino también a cuantos deseasen aprender el arte pictórico; a los primeros porque en el caso de tener que emprender una obra de embargadura, no podrían valerse de discípulos y ayudantes capacitados por no serles permitido tenerlos a su lado de manera permanente, de modo que correrían graves riesgos de inutilizar el trabajo encomendado al verse obligados a emplear ayudantes que hallasen a mano. Ello perjudica

³⁷³ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 56: "Capítulos Inéditos a la obra de Joaquín Fontanals del Castillo." El text és un resum que Alcolea va fer del document de l'AHPB, Joan Costa, *Manual de 1750*, fol. 155.

también a los futuros artistas pues en el caso posible de pintores licenciados con mayor capacidad y habilidad que los maestros colegiados, se verían privados de sus enseñanzas, lo cual indudablemente ocasionaría notables deficiencias en la vida artística de la ciudad, cosa última demostrada con el citado Antonio Viladomat que tuvo muchísimos discípulos, tanto colegiados como licenciados, deseosos de seguir sus provechosas indicaciones en el aprendizaje del arte de la pintura".³⁷³

De tota manera, mentre Manel optà per quedar-se a Barcelona i plantar cara als impediments i a les inspeccions del Col·legi, Francesc enfilà per un altre camí. L'any 1744 varen presentar-se els estatuts provisionals per a fundar una acadèmia a Madrid. Aquesta notícia potser va obrir les expectatives de Francesc Tramulles en el sentit que, en endavant, si l'acadèmia s'establí definitivament, les inspeccions i les intromissions en el treball diari que regularment venia fent el Col·legi s'acabarien. Ara bé, només desapareixerien, les inspeccions, de dues maneres: essent acadèmic o fundant una Acadèmia que tingués el reconeixement reial. La primera solució, com anotà Úbeda de los Cobos, tenia uns avantatges a títol individual:

" Por un lado- y en plano estrictamente personal- no se puede olvidar que la condición de académico conllevaba necesariamente la de noble, tal y como quedaba instituido en los estatutos de la Academia de San Fernando. No parece necesario señalar la importancia de esta circunstancia en la mentalidad del antiguo régimen. Por otra, la condición de académico liberaba también de forma necesaria la presión ejercida por el gremio, asunto éste que por la especial importancia que tuvieron estas corporaciones en Cataluña -y en especial el Colegio de Pintores-, resultava un argumento nada despreciable".³⁷⁴

³⁷⁴ Andrés ÚBEDA de los COBOS, "El centralismo borbónico y la escuela de bellas artes de Barcelona" dins *El arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, Dep. Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Madrid, Ed. Alpuerto, 1989, pp. 473 i 474.

La pressió dels mestres consistia en presentar-se en repetides ocasions als obradors dels pintors llicenciats que sospitaven que s'extralimitaven en les funcions. Si trobaven alguna anomalia –tenir ajudants i vendre obra sense tenir distintiu de botiga eren les més habituals-, aixecaven acta i els denunciaven a la Reial Audiència, que els acabava imposant multes o requisant els materials.³⁷⁵

³⁷⁵ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit. pp.45-60.

La segona solució, tot i els intents de Manel i de Francesc per a tirar endavant escoles de dibuix als seus respectius tallers i de reclamar una acadèmia de Belles Arts subsidiària de la de Madrid, toparen una i altra vegada amb els recels dels col·legiats barcelonins i amb la mentalitat centralista dels nous acadèmics madrilenys.³⁷⁶

³⁷⁶ RUIZ ORTEGA, *La escuela gratuita...*, pàssim.

El 1746, doncs, amb el record encara fresc del plet del seu mestre contra el Col·legi, Francesc Tramulles va desplaçar-se a Madrid. Aquest hauria estat el primer viatge fora de Catalunya de Francesc Tramulles, precedint una estada a l'Acadèmia de París:

³⁷⁷ Text d'una carta del 4 d'abril de 1754, enviada per a obtenir el grau d'Acadèmic Supernumerari a Ignacio de Hermosilla, Secretari de l'Acadèmia de San Fernando. RUIZ ORTEGA, *La escuela gratuita...*, op. cit. p. 322.

"Don Francisco Tramullas, Natural de la Ciudad de Barcelona puesto a L^s.P.^s. de V.E. con la m^{or} Veneracion: Dice que ha trabaxado dos Años en la Real Academia desta Corte, un Año en la de París [...]."³⁷⁷

Així es presentava Francesc per a suplicar el grau d'acadèmic supernumerari. L'ordre geogràfic d'aquesta cita -primer Madrid i després París- serví perquè Alcolea proposés un primer viatge a Madrid i un de posterior a París, desestimant així la interpretació de Ceán Bermúdez que deia: "Fue discípulo en Barcelona de Antonio Viladomat, después de haber principiado sus estudios en Paris, siendo muy joven".³⁷⁸ És a dir, abans d'entrar al taller de Viladomat, hauria passat per l'acadèmia de París. Tanmateix, Ceán va barrejar les biografies de Francesc i Llätzer Tramulles, aquest darrer erròniament considerat per l'autor del *Diccionario* com el seu pare: "Tramulles (Lázaro) escultor y padre del anterior Francisco y del siguiente Manuel. Tuvo crédito en Cataluña y aun en Francia, pues como se ha dicho en el artículo anterior, trabajó en la Catedral de Perpiñán, y estudió en París [sic]."³⁷⁹ Ara bé, no podem descartar que la confusió de Ceán fos només en la biografia de Llätzer Tramulles, extrem que validaria un pas de Francesc Tramulles per l'Acadèmia de París abans d'entrar al taller de Viladomat. En aquest sentit, les informacions biogràfiques i artístiques ajuden a subratllar aquesta hipòtesi: suposant que nasqués el 1722, durant 17 anys, fins el 1739, no se'n té cap notícia.³⁸⁰ A part, fins el 1745 no hauria contractat res pel seu compte.³⁸¹ Marxà Francesc Tramulles a París abans, durant o després d'estar al taller de Viladomat? En cas que fos "durant", tampoc seria el primer dels deixebles del pintor que abandonaria el taller per a retornar-hi: Nicolau Minguet viatjà a Roma i tornà a l'obrador.³⁸²

³⁷⁸ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V. , op.cit.p. 70.

³⁷⁹ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V. , op.cit., p. 72.

³⁸⁰ El 22 de setembre de 1739, amb el seu germà Manel, apareixen citats al testament del seu oncle Francesc Tramulles. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 175.

³⁸¹ El 18 d'Abril cobrà la quantitat de 2 lliures i 5 sous per pintar sobre pergami una lletra de l'introit de la missa de Diumenge de Rams. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 175.

³⁸² ALCOLEA "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit. p. 346.

Però tornem als motius del viatge de Francesc a Madrid. D'entrada, podríem interpretar que una estada primerenca a París li hauria mostrat definitivament la percepció de l'ofici des del mateix punt de vista que Viladomat, amb limitacions, intentava inculcar-li des de Barcelona. No seria estrany que reinstal·lat a Barcelona, optés per traslladar-se a Madrid així que hauria tingut notícies de la creació d'una acadèmia similar a la francesa. Però això és una proposta difícil de demostrar mentre no puguem precisar la data exacta del viatge. Plantegem-ho, doncs, obviant el pas previ per París: Francesc Tramulles, assabentat dels passos per a formar una acadèmia a Madrid, decideix traslladar-s'hi el 1746. Però, com se n'assabentà? Per què decidí que el seu futur havia de passar per Madrid?

³⁸³ ALCOLEA, " La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. pp.65-66 i 199. No sabem el grau de relació de Viladomat amb aquest pintor, del qual es desconeix la seva activitat pictòrica. Alcolea només en diu que era un pintor que va acabar treballant de mestre ajudant, sense taller propi ni botiga. Podria haver estat també un ajudant de Viladomat?

³⁸⁴ Antoni Ferrer apareix citat a la rèplica de Viladomat contra el Col·legi de Pintors de 1739. ALCOLEA, " La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit. p. 346.

³⁸⁵ RUIZ ORTEGA, *La escuela gratuita...*, op.cit.p. 34.

³⁸⁶ RUIZ ORTEGA, *La escuela gratuita...*, op.cit.pp. 35 i ss.

En realitat, potser Viladomat hi tingué molt a veure: dos anys abans que Francesc Tramulles fes l'equipatge, el 22 de març de 1744, els pintors llicenciats Antoni Viladomat i Antoni Ferrer varen signar una procura davant Andreu Parés, notari causídic de Madrid, perquè els representés davant el Rei, els seus Reials Consells i davant qui fos necessari en aquella ciutat.³⁸³ És important subratllar que a Viladomat l'acompanyés un altre pintor llicenciat,³⁸⁴ doncs probablement aquesta cessió de poders deuria tenir relació amb el plet mantingut contra el Col·legi pocs anys abans. Al mateix temps, és important destacar la data: dos mesos després de la procura, el 13 de Juliol de 1744, el Rei aprovà definitivament el projecte de Junta Preparatòria per a constituir l'Acadèmia, redactat el 1741 per G. D. Olivieri.³⁸⁵ Tenia relació la procura dels pintors catalans amb l'aprovació de la primera normativa de funcionament de l'Acadèmia? Som del parer que caldria tenir-ho en compte, perquè Antoni Viladomat deuria estar-ne informat. Almenys, tenia els mitjans i els contactes: Diego Esmandia, parent del pintor, vivia a la Cort. La creació de l'Acadèmia i el fet de poder-ne formar part els hauria suposat un reconeixement definitiu de la seva condició d'artistes -o de pintors llicenciats que podien pintar al marge de les normatives col·legials.

Tal vegada, la decisió de Francesc Tramulles de desplaçar-se a Madrid no va arribar fins l'any 1746, dos anys després dels afers de Viladomat. Ara bé, no és ni molt menys desvinculable dels interessos madrilenys d'A. Viladomat. Quan Francesc Tramulles s'hi desplaçà, l'Acadèmia Provisional sota els auspicis de la Junta Preparatòria funcionava amb regularitat. Aquell mateix any, a més, Francisco Treviño estava en ple procés de redacció dels primers estatuts, tot i que els definitius no s'aprovarien fins el 1757.³⁸⁶

En resum, ens preguntem si no és plausible pensar que la decisió de Francesc Tramulles de marxar cap a Madrid partís d'una recomanació d'Antoni Viladomat. Qui si no Viladomat, mestre i protector de Francesc Tramulles des de ben jove, impulsor de l'ensenyança del dibuix a Barcelona, hauria orientat a un jove pintor com Francesc perquè s'acabés de formar al rovell de l'ou de l'activitat artística? Qui si no Francesc Tramulles feu d'altaveu de la fama del seu mestre entre els pintors cortesans?

II.8.B. La visura de la reforma del presbiteri de l'església de Santa Maria del Pi.

L'any 1742 Antoni Viladomat va apadrinar, juntament amb Teresa Juli, dona del mestre de cases Josep Juli, un fill del seu cosí Salvador Viladomat.³⁸⁷ Tenia llavors seixanta-quatre anys. Just un any després, el 25 de setembre de 1743, una confessió de béns va portar-lo davant el notari Sever Pujol: declarava ser propietari d'una casa al carrer dels Arcs amb sortida al carrer Cellers.³⁸⁸ Es tractava de la casa per la qual any rera any pagava 2 lliures i deu sous al cadastre municipal.³⁸⁹ De tota manera, no sabem per quina raó va fer l'esmentada confessió de béns si la casa era de la seva propietat. Potser volia deixar ben lligat aquest tipus de qüestions en previsió d'un viatge a Madrid quan arribés la primavera de l'any següent, tot i que si és com diem, finalment no l'hauria portat a terme, ja que anomenà procurador juntament amb Antoni Ferrer. O bé, potser va obeir a la voluntat del seu germà d'arreglar els aspectes tocants a la propietat dels seus respectius tallers. En aquest sentit, mentre Agustí i Antoni visqueren, pagaren per separat les taxes del cadastre: el daurador pagava per una casa a la plaça Nova i el pintor per una casa al carrer Cellers. Ara que, no és circumstancial que Antoni Viladomat declarés la possessió d'una casa al carrer Cellers amb sortida al dels Arcs o a la plaça Nova en dos moments: quan heretà la casa familiar i quan el seu germà morí. Dit d'una altra manera: mentre Agustí estigué a Barcelona, és probable que l'hereu li cedís una part de la casa com a habitatge o com a taller. Perquè, en efecte, mig any després de la confessió de béns, el dia 11 de maig de 1744, Agustí Viladomat i Manalt va morir. Va anomenar hereva universal des seus béns a la seva dona Eulàlia i, en cas que aquesta faltés, al seu germà. Amb el temps, els béns d'Agustí Viladomat passarien a mans de Josep Viladomat i Esmandia.³⁹⁰

³⁸⁷ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit. p. 197.

³⁸⁸ El carrer del Bou també se'l coneixia com el carrer Cellers. No comunicava directament amb el carrer dels Arcs. Entre el del Bou i el dels Arcs hi havia la plaça Nova. Per això, o bé confonien el carrer Cellers amb el carrer Sallent, que creuava verticalment el del Bou a mitja alçada, o bé s'esmentava el carrer dels Arcs d'una forma genèrica. De fet, en la majoria de documents s'esmenta que Viladomat vivia al carrer del Bou de la Plaça Nova, circumstància que ens fa pensar que la seva casa deuria ser la primera en entrar a la plaça Nova, fent cantonada, just després de deixar enrera el carrer dels Arcs. Vegeu VÍCTOR BALAGUER, *Las calles de Barcelona...* op.cit. pp. 73 i 155; i RICARDO SUÑÉ, *Nueva crónica de Barcelona. Historia de la ciudad a través de sus calles y de sus traducciones*, Barcelona, Casa Editorial Seguí, [1945-1946], pp. 591, 691-692.

³⁸⁹ AHPB (fitxes Madurell), Sever Pujol, *Manual Tercer, Confessions, anys de 1743-1745*, fol. 18. Per aquesta casa, des de 1723 i fins 1755, Viladomat pagava tres vegades a l'any la quantitat de 16 sous i 8 diners. Vegeu AHCB, *Pagaments, Sèrie I-102*. *Catastro de casas, censos y censales, molinos, personas y animales y comercio que cargó el año [1723-1737]*"; *Pagaments, Sèrie I-103, "Catastro de casas, censos y censales, molinos, personas y*

animales y comercio que cargó el año [1739-1749]"; Pagaments, Sèrie I-104 ". Catastro de casas, censos y censales, molinos, personas y animales y comercio que cargó el año [1750-1765]."

³⁹⁰ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit.p. 197. El document del testament l'aportà ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit. p. 199.

³⁹¹ Si no indiquem una altra font, les notícies sobre aquest afer provenen de la consulta de Joan ROSÀS REVERTÉ, *Un cor del segle XVIII per a la parròquia del Pi de Barcelona*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat, 1986; i de Tomàs VERGÉS, *Santa Maria del Pi i la seva història*, Barcelona, La formiga d'Or, 1992.

³⁹² Josep M^a MADURELLI MARIMON, "Obras artísticas hospitalarias barcelonesas", *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, Barcelona, 1968 (XIII), pp.33-50.

³⁹³ DORICO, "El retaule de sant Sever...", op. cit. p. 126, not. 12.

³⁹⁴ DORICO, "El retaule de sant Sever...", op. cit. pp. 126-127.

³⁹⁵ AHPB (de les fitxes Madurell), Joan Olzina Cabanes, *Manual de 1745, lligall 4*, fol. 569. Vergés cità el document però no feu esment de la intervenció dels visuradors.

³⁹⁶ Hi ha notícia d'una quarta visura sense confirmar documentalment. En aquest cas, A. Viladomat hauria intervingut en una disputa a l'església de Sant Just i Pastor. El

Un any després de la mort del seu germà, Antoni Viladomat fou cridat de nou per a participar en una visura. En aquesta ocasió es tractava de donar el vist-i-plau als projectes de reforma del presbiteri de l'església de Santa Maria del Pi. Per no trencar amb la tònica general, almenys la de totes les visures on el pintor havia participat, els desacords no hi faltaren. La polèmica ja venia de lluny i ni molt menys va quedar resolta amb la visura. Des de 1730 i fins a 1771, els obrers de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona havien pretès portar a terme la construcció d'un nou altar major i d'un nou cor.³⁹¹ El projecte, ambiciós, suposava reformar sensiblement el presbiteri, remoure l'entrada de la cripta i desmuntar l'antic retaule. La negativa dels preveres a desfer-se de l'antic cor, però, va comportar que els obrers de la parròquia, en un acte de força, el cremessin. Tampoc el nou retaule, portat a terme pels germans Francesc i Jaume Font,³⁹² va estar exempt de divergències: entre 1730 i 1736 varen presentar-se fins a quatre traces diferents. Encara l'any 1745 tampoc convencia la ubicació del nou cor, situat des de feia pocs anys al centre de la nau. Per això, els preveres, els obrers i el rector acordaren traslladar-lo al presbiteri, acció que suposaria remodelar-lo una altra vegada. Després de rebutjar diversos projectes de l'escultor Carles Grau i del fuster Bonaventura Gaig, els obrers s'inclinaren per un projecte del pintor Manuel Vinyals.³⁹³ De tota manera, tampoc n'estaven del tot contents, raó per la qual cridaren a l'escultor Pere Costa per tal que estudiés el projecte de Vinyals i, si calia, hi introduís millores. Com explicà Carles Dorico, tot i la confiança amb l'escultor, no s'acabaren de decidir ni per les correccions que hi havia introduït ni per un altre projecte que el mateix escultor havia presentat.³⁹⁴

Com anunciàvem, però, abans que Pere Costa redactés un memorial sobre el projecte de Manel Vinyals, Antoni Viladomat, Josep Matons (fill de l'argenter Joan Matons) i el mestre de cases Josep Juli intervingueren com a "persones de notoria i distingida perícia" en la visura del projecte de Vinyals.³⁹⁵ No sabem quina fou la conclusió a la qual arribaren, però no deuria ser massa satisfactòria per al pintor si fem cas de la crida posterior de Pere Costa. En qualsevol cas, és important destacar una vegada més la presència de Viladomat en aquest tipus d'actes, doncs serveixen per a fer-nos una idea força ajustada del prestigi que tenia i al mateix temps ens il·lustren de les seves habilitats. Certament, sobre aquesta qüestió és interessant quedar-nos amb el fet que a les tres visures per a les quals fou cridat -canelobres de Palma, capella de santa Caterina i aquesta³⁹⁶ - se li demanà sobre el disseny de projectes

escultòrics i arquitectònics i no sobre aspectes tocants a l'ofici de pintor. Ara bé, la participació d'Antoni Viladomat va anar més enllà. El 15 de juliol de 1748, els obrers finalment es decidiren per un segon projecte presentat per Manuel Vinyals. Això sí, amb una condició: que Antoni Viladomat fes les oportunes correccions.³⁹⁷ No fa falta cap altra valoració més per a comprendre quina era l'apreciació de la categoria artística d'Antoni Viladomat. Sense anar més lluny, uns anys abans, els preveres requeriren a Pere Costa rectificacions similars al projecte de Vinyals adduint "ser dit Pera Costa tant eminent." Val a dir, però, que el segon projecte de Vinyals tampoc veié la llum i que el cor romangué al centre de la nau una vintena d'anys més.

II.8.C. El testament

Entre el primer i el segon projecte presentat per Manuel Vinyals, Antoni Viladomat va enviduar. Segons Joaquim Fontanals, Eulàlia Esmandia i Sastre va morir el 4 d'octubre de 1747, diada de sant Francesc. Antoni Viladomat encara viuria uns anys més, fins el 1755, però l'any 1750, un any després de pintar el conjunt de teles per a la capella del Roser del convent de Santa Caterina, possiblement la seva darrera intervenció, deuria sentir que la seva llarga vida arribava a la fi. Potser afligit per aquella tremolor de mans que Ceán Bermúdez li diagnosticaria força anys abans o per haver notat, per primera vegada, el pes de setanta-dos anys viscuts intensament, Antoni Viladomat atorgà testament un 28 de juliol de 1750 davant el notari Josep Rojas Albaret (doc.VI.1.A).³⁹⁸ Aquell mateix any, Miquel Viladomat, prevere de l'església de sant Just i Pastor, segurament el germà que havia fet carrera eclesiàstica, també atorgà testament.³⁹⁹

En el testament, inèdit fins ara, Antoni Viladomat va nomenar hereu universal dels seus béns a Josep Viladomat i Esmandia. Els marmessors, aquelles persones del cercle d'amistats més íntim del difunt, amb les quals podia confiar cegament que complirien les seves darreres voluntats, foren Josep Viladomat Esmandia; Josep Esmandia Milans, ciutadà honrat de Barcelona; Dídac Esmandia, agent fiscal del Reial Consell d'Hisenda de Madrid; Guillem Colomer, prevere i beneficiat de la seu de Barcelona; Ramon Artigas i Pera, doctor en drets; i Sever Viladomat, gerrer de Barcelona. El 22 de gener de 1755, a l'edat 76 anys, 9 mesos i 22 dies, va morir Antoni Viladomat i Manalt. L'endemà va publicar-se el testament, acte al qual acudiren de testimonis el prevere Jeroni Borràs i el jove pintor

pintor hauria resolt que els obrers de la parròquia haurien de conèixer a qui contractaven per evitar disgustos posteriors. Cfr. FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit.p. 204, el qual esmenta que el document era conegut per Tomàs Padró i per Pau Valls, obrer major de l'església.

³⁹⁷ VERGES, *Santa Maria del Pi...*, op. cit. p. 77. (Arxiu Parroquial del Pi, en endavant APP, Actes de l'Obra, 1693-1748, fol. 552).

³⁹⁸ AHPB, Josep Rojas Albaret, *Secundus liber testamentorum, 1752-1757*, fol. 25 (28 de juliol de 1750).

³⁹⁹ AHPB, Joan Cussana, *Libri testamentorum, 1741-1758*, lligall 1, fol. 76 (16 d'octubre de 1750).

Joan Real, potser emparentat amb la nissaga d'escultors Real. Se l'enterrà, tal i com havia deixat estipulat, al vas mortuori de l'església de Santa Maria del Pi, el mateix on havia dipositades les restes mortals de la seva dona. La feina dels seus marmessors es reduí a fer dir cent misses de caritat al preu de sis sous cadascuna. Pel que fa a l'inventari, el testament d'Antoni Viladomat no especifica que se li'n fes. De fet, segurament no s'esqueia, doncs Josep Viladomat, l'hereu, era fill únic. En qualsevol cas, entre els diversos manuals del notari Josep Rojas no hi és. Com tampoc hi és, exceptuant que se'ns hagués passat per alt, entre els manuals de testaments i de protocols del període 1750-1760 de tots els notaris de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona.

III. VILADOMAT I EL SEU ART

Autors com Benet, Alcolea, Ainaud o Triadó, han interpretat la pintura d'Antoni Viladomat com el punt-i-final d'un període caracteritzat pel treball de vàries generacions de pintors catalans emmarcats sota el comú denominador de pintar conforme l'estètica del Barroc. Se'ns fa estrany, però, pensar la seva obra com el punt màxim de la plàstica barroca vernacle o com si ell mateix fos el darrer i millor representant de l'univers estètic d'un corrent batejat amb el nom de "Barroc català". Si *per se* ja és difícil l'anàlisi de la producció local emprant terminologia pròpia de la historiografia italiana -en la mateixa línia sovint recordada per Joaquim Garriga a propòsit de l'ús del terme "Renaixement" per referir-nos a l'art del Cinc-cents a Catalunya-,⁴⁰⁰ tant o més ho és quan aquesta anàlisi se sustenta exclusivament en els pocs testimonis pictòrics conservats de la generació precedent -els Cuquet, Juncosa, Grau, Priu i companyia. Les escasses obres conservades, a més, no sempre tenen el mateix nivell qualitatiu. Si les pintures de Pasqual Bailon Savall a la capella de Sant Benet de Sant Cugat del Vallès; les de Joan Grau i Josep Bal a la capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona; o les de Pau Priu al sostre de la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona han de ser representatives del camí que porta cap al "classicisme barroc" d'Antoni Viladomat, no és estrany que a hores d'ara encara no hàgim superat la lectura aportada pel romanticisme, que el presenta com un pintor que necessàriament s'hauria hagut de beneficiar del contacte amb Ferdinando Galli da Bibiena.

⁴⁰⁰ Vegeu J. GARRIGA, "L'art cincentista català i l'època del Renaixement: una reflexió", a *Revista de Catalunya*, Núm. 13, Novembre de 1987, pp.117-144.

Per comprendre l'art d'Antoni Viladomat ens ha calgut revisar i estudiar atentament fins a quin punt el seu estil és fonamenta dels passos fets per una generació de pintors dels quals amb prou feines en conservem un centenar i escaig d'obres. Hem volgut tenir una idea aproximada del grau d'arrelament del missatge barroc a casa nostra i hem intentat no oblidar que les obres de Manel i Francesc Tramulles -o de Joan Carles Panyó i Francesc Pla *el Vigatà*- representen, a grans trets, la continuació de les fórmules plantejades per Antoni Viladomat. Ara bé, a diferència del que passa amb la retaulística d'època moderna, de la qual en conservem nombrosos testimonis fotogràfics anteriors a la Guerra Civil espanyola, la pintura no va gaudir del mateix interès per part d'aquell heterogeni grup d'estudiosos i afeccionats a l'art que des del darrer terç del segle XIX varen recórrer el país fotografiant els vestigis artístics conservats en les esglésies.

No és ara el moment de reflexionar sobre el per què d'aquesta tan desigual desproporció entre fotografies d'escultura i de pintura - ben constatable per a l'historiador de l'art que consulta els nombrosíssims fons fotogràfics dels arxius-, però se'ns acuden algunes raons que no estarà de més apuntar. Abans de la Guerra Civil, per exemple, per aquells "excursionistes" armats amb màquines de fotografiar allò més il·lustratiu de la decoració interior del temple sovint deuria ser el seu retaule major; que en condicions de poca il·luminació -suposem-, l'escultura deuria ser més fàcil de fotografiar que no pas la pintura; o que els retaules eren els millors llibres per a conèixer ràpidament les advocacions i les devocions de la parròquia en particular.

Els nombrosos fons fotogràfics dels diferents arxius consultats són indicatius del que diem: poques vegades les fotografies mostren pintures aïllades. Solen ser, per norma general, part de les estructures dels retaules -*salvadors* de sagraris, els més abundants-; retaules pintats -sobretot quan pertanyen al segle XVI o als primers decennis del XVII-; altars presidits per alguna pintura; sargues d'orgue, etcètera. A part, moltes de les taules i de les teles servades en les esglésies abans de 1936 -no sempre a la vista, sinó a vegades guardades en espais d'accés més limitat, com ara sagristies, cors, galeries o dependències de les rectories- tenien un estat de conservació poc idoni: la majoria acumulaven brutícia, sobretot de la despresa del fum de la cera, i estaven esquinçades o destensades d'uns bastidors afectats pels corcs i pel pas del temps. De ben segur que tots aquests "factors de conservació" no deuriem ajudar gaire a cridar l'atenció dels visitants, almenys de la mateixa manera que ho deuria fer un retaule. D'altra banda, hem de sumar-hi un aspecte molt important: el del desconeixement de l'autoria de moltes d'aquelles pintures.

El cas d'Antoni Viladomat ens servirà d'exemple: la seva fortuna crítica, innegablement avantatjosa en comparació amb la de la resta de pintors d'època moderna, propicià que moltes teles considerades de la seva mà fossin fotografiades. Tot i així, d'espais on Antoni Viladomat tenia molta obra, com a l'església de Betlem de Barcelona -cèntrica, visitada, recordada-, no en coneixem gairebé cap fotografia que permeti fer-nos una idea de com eren aquelles teles que la historiografia cita sovint. No és estrany si fem cas d'alguns autors, com Feliu Elias, que subratllaven la poca il·luminació de les capelles i la brutícia acumulada a les teles, fins al punt que impedia qualsevol intent de lectura de la seva iconografia. Imaginem-nos, doncs, quin interès podrien haver-los despertat obres d'una

qualitat artística menor; o quin interès tindrien davant quadres que consideraven, per tradició historiogràfica, d'una època decadent.

També cal tenir en compte un aspecte més per a justificar el menor nombre de testimonis fotogràfics de pintures. La guerra de successió, la guerra del francès, la desamortització o les guerres carlines ja havien esborrat per sempre l'art de molts dels "grans noms" de la pintura catalana d'època moderna abans que la fotografia fes acte d'aparició; molt abans que la fotografia es convertís, en molts casos, en l'únic testimoni de la producció artística d'aquests artífexs. Si subratllem la recerca de fotografies de pintures en fons fotogràfics -pensem que ha quedat prou clar que és una recerca, des del punt de vista dels resultats, poc gratificant-, és per insistir en la dificultat de trobar testimonis, ni que siguin sobre suport gràfic, de l'art dels pintors d'època moderna que treballaren a Catalunya. No és nou això que diem: la destrucció que ha afectat reiteradament al nostre patrimoni moble al llarg de la història és d'una magnitud tan notable que fa excepcional trobar algunes obres conservades *in situ*. La norma és la seva irreparable pèrdua o, si hi ha sort, que se'n conservi alguna peça aïllada, algun fragment i, com mal menor, alguna fotografia d'abans de la destrucció. La pròpia especificitat de les pintures féu que en moments de perill fossin especialment cobejades: pels qui pretenien deixar les esglésies sense cap rastre de martiri i santedat, ja que eren fàcilment transportables del lloc on eren a la foguera, com pels que s'arriscaren a amagar-les. Aquests darrers, fos amb fins lloables -amagar-les per evitar que les destruïssin- o amb fins menys nobles -robar-les aprofitant els moments de confusió-, contribuïren a la seva salvaguarda. Però també és veritat que, sense pretendre-ho, n'afavoriren la seva descontextualització. Sense el referent de la seva ubicació original, la tasca de l'historiador de l'art que pretén lligar un document amb una obra és difícilíssima. Malauradament, tenim un tant per cent elevadíssim de pintura d'època moderna desubicada.

A banda de la destrucció i de la descontextualització, l'estudi de la pintura d'època moderna a casa nostra pateix un altre *handicap*, no menys greu que els anteriors: bona part dels treballs dels pintors d'època moderna foren per als convents i monestirs, sobretot a partir de l'espectacular augment de la presència dels ordes religiosos detectat a partir dels primers anys del segle XVII.⁴⁰¹ Els efectes de l'espoli i la destrucció sobre els béns artístics dels ordes durant l'ocupació napoleònica o durant la desamortització, sobretot en aquells convents i monestirs més allunyats

⁴⁰¹ Sobre l'auge del nombre de fundacions conventuals a principis del segle XVII, amb bibliografia complementària, vegeu el Capítol Segon de la Tesi doctoral de J. BOSCH, *Els Agustí Pujol ...*, op.cit.

dels grans centres urbans, on les comissions de salvaguarda no tingueren tanta presència, foren tant o més nefastos que la terrible destrucció soferta durant la Setmana Tràgica -a Barcelona- o durant la Guerra Civil -arreu del territori. Per tant, d'un sector molt important dels quadres realitzats per a molts dels convents i monestirs del territori català no en tindrem mai cap testimoni. La coneixença quedarà reduïda a les mencions dels documents i a les lacòniques enumeracions de les descripcions literàries. Per il·lustrar-ho amb alguns exemples: no podrem saber mai com eren els grans cicles monàstics pintats pel binomi Pere Cuquet- Francesc Guirro; ni els passatges de la vida de sant Agustí de Joan Arnau per al convent de Sant Agustí de Barcelona; ni les grans composicions de Joaquim Juncosa per a les cartoixes catalanes d'Escaladei i Montalegre; ni les de Pere Crusells per al convent de Santa Caterina; ni, d'Antoni Viladomat, les que féu per als convents de Jonqueres, Santa Anna o Sant Agustí.

Amb aquestes premisses, podem afirmar sense por que l'obra conservada d'Antoni Viladomat, excepcionalment abundant, és com un illa deserta al bell mig de la immensitat d'un oceà. Sense pràcticament referents vàlids per a poder extreure'n una anàlisi comparativa amb la resta de la producció dels pintors anteriors i coetanis al barceloní, sense una panoràmica prou ample dels nivells assolits pels altres artífexs, l'estudi del seu art és una empresa dificultosa. La conclusió que en traiem de tot plegat, lluny de desmoralitzar-nos, és que no ens quedarà més remei que acudir, primer, a allò que coneixem millor, que per quantitat i qualitat és l'obra conservada del pintor. L'anàlisi detallada que en puguem fer, pensem, pot servir-nos pistes prou reveladores dels lligams compositius, estilístics, artístics en definitiva, amb l'escassa producció conservada dels "altres" artífexs del entorn cronològic-geogràfic més immediat de Viladomat. No seria just no recordar, tanmateix, que en algun moment serà com intentar calcular la distància recorreguda sense saber ben bé on és el punt de partida i d'arribada. Com també que els *trocs* amb l'obra d'aquestes altres artífexs, utilitzant l'expressió de M. Baxandall,⁴⁰² haurem de deduir-los d'un mostrari ben escarransit.

⁴⁰² M. BAXANDALL, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, 1989, p. 63 i ss.

III.1. Síntomes endèmics: els viladomats al microscopi.

Giulio Mancini, a les *Considerazioni sulla pittura* (Roma, 1617-28), detallava un seguit d'estratègies per a reconèixer si una pintura era

original o còpia. A part de subratllar que al *connoisseur* li calia una certa familiaritat amb les obres per arribar a distingir-les -que l'autor en diu *practica*, que és com dir haver-ne vist moltes-, centrava l'atenció del lector en allò que anomenava la "perfecció de l'artífex". Més concretament, l'expert havia de buscar "la desimboltura del mestre". La rapidesa d'execució l'havia de detectar "[...] en les parts que cal fer amb vigor i que per això no es poden imitar, com és el cas dels cabells, la barba i els ulls [...]".⁴⁰³ Mancini, és obvi, proposava sectors concrets de la composició on l'expert podia detectar la cal·ligrafia estilística d'un pintor, la seva empremta més personal i inimitable.

⁴⁰³ Giulio MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, Luigi Salerno ed, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, vol.I.

En el context del naixement de la classificació de l'activitat artística segons les diferents escoles i gèneres, el text de Mancini -més "neutral" que no pas els d'Agucchi o Bellori, més restrictius i dirigistes en la qüestió del gust- ve a compte perquè la definició de l'estil d'Antoni Viladomat, mancats com estem de documentació relacionada amb obres conservades i d'una cronologia clara, hem de sustentar-la en observacions extretes directament de l'obra. En altres paraules, en buscar allò que Mancini en diu la sinceritat del mestre o que Panofsky defineix com " [...] els símptomes visuals endèmics".⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ E. PANOFSKY, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, ed. Irving Lavin, Barcelona, Paidós, 2000, pp.35-113.

En realitat, no ens considerem pas *connoisseurs*, ni molt menys. Tal vegada, som del parer que la quantitat d'obres atribuïdes a Antoni Viladomat que a aquestes alçades hem tingut el privilegi d'observar de ben a prop, ens situen en un punt de partida prou bo com per identificar els ingredients bàsics del seu estil. Ara bé, hem de fer notar que no partim de zero, sinó dels treballs i de les observacions dels historiadors de l'art que ens han precedit. Ja avancem que no compartim -o no hem sabut veure- totes i cadascuna de les "influències" esmentades per aquesta copiosa i rica historiografia. En qualsevol cas, recollirem aquells suggeriments que ens han semblat més ajustats, procurant exemplificar-los en les obres conservades. I hem de dir, també, que enfilarem aquesta excursió atributiva⁴⁰⁵ començant pels detalls més *morellians* -rostres, mans, cabells, peus- i acabarem amb les constants, per dir-ho d'alguna manera, més *berensonianes* -composició, factura, color, etc. Abans de començar, però, volem insistir en què aquest viatge atributiu el farem a partir d'una tria raonada d'obres que ens servirà de *guia* per a diagnosticar el seu registre estilístic.

⁴⁰⁵ Li manllevo el terme a Joan Bosch, que l'utilitza en les seves instructives passajades *nunyesianes*. Vegeu Joan BOSCH, "Un 'miracle' per a Pere Nunyes" a *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, pp.229-256.

Indiscutiblement, en aquest grupet de referència no hi poden faltar

les vint teles de la Vida de sant Francesc del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat.1-20); ni la *Caiguda i conversió de sant Pau camí de Damasc* de la capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu (cat.42): a hores d'ara, els únics testimonis conservats acreditats per la documentació. No cal dir que també acudirem a alguns exemples més, com el *Viacrucis* de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró (cat.157-164) o el cicle de la Vida de *sant Bru* de la cartoixa de Montalegre (cat.76-79), del qual se'n conserven quatre teles a París. És cert que són obres sense l'aval documental, però el lligam estilístic amb les que en tenen és tan evident que no admet dubtes sobre l'autoria. A més, són quadres que des de la historiografia més primerenca i fins a la més recent s'han acceptat com a part nuclear del seu catàleg. Finalment, raonarem que la resta d'obres d'aquest "corpus" s'hauria conformat bàsicament pel *Jesús entre els doctors* de la Pinacoteca de Montserrat (cat.147), el *Miracle de la vara florida* (cat.89) i la *Fundació de l'orde de la Mercè* (cat.114) de la col·lecció Josep M^a Xarrié, el *sant Francesc i l'àngel* de l'església de Breda (cat.40), les teles del retaule de sant Narcís de la Catedral de Girona (cat.58-62), el *Crist i la samaritana* del Palau de la Generalitat (cat.169), les *Estacions* (cat.185-188), el *Salvador* (cat.177) i la *Dolorosa* (cat.129) del Museu Nacional d'Art de Catalunya i el *Sant Sopar* (cat.154) del Museu Diocesà i Comarcal de Lleida, i algunes més que ja tindrem ocasió de citar.

III.1.A. Característiques particulars

El viatge *morellià* que pretenem portar a terme podríem iniciar-lo en el tractament dels **rostres** dels seus personatges **masculins**. Posats un al costat de l'altre, semblen maniquins d'aparador, en el sentit que els



Il·lustració 59

maniquins, despullats dels seus accessoris tèxtils, són idèntics. Parteixen d'una estructura interna bàsica i invariable, consistent en una forma ovoïdal que delimita el perímetre del rostre, estrenyent-se progressivament des dels pòmuls fins a la barbata, com si es tractés d'un ou invertit. La forma ovoide, especialment apreciable quan els rostres estan disposats frontalment (Il·lustració 59), és més arrodonida quan l'escena representada al·ludeix a personatges de curta edat. Ho podem observar en el rostres que corresponen als episodis de joventut de sant Francesc del cicle del sant conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya i fer-ho extensiu a les fesomies relatives a la infància de Jesús -vegeu el rostre

de Jesús dels episodis de *Jesús entre els doctors* de la Pinacoteca de



Il·lustració 60

Montserrat (Il·lustració 60), de la tela desapareguda de l'església de Santa Maria del Mar (cat.149) o de la de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona (Il·lustració 61); a la de *sant*



Il·lustració 61

Joan Evangelista de la sala de

Juntes de la capella dels Dolors de Mataró (cat.92) i al dibuix catalogat com a possible *Autoretrat* del MNAC (Il·lustració 62). Per contra, quan els personatges representats són adults, els seus rostres s'esllangueixen i s'estilitzen: les



Il·lustració 63

fesomies de sant Francesc adult del cicle del MNAC i les de Crist en les diferents estacions del Viacrucis de la capella dels Dolors ho exemplifiquen vivament, però també ho podem observar en



Il·lustració 62

les múltiples teles on apareix representat sant Josep - *sant Josep i el Nen Jesús* de la Catedral de Tortosa

(Il·lustració 63) i *Sant Josep i el Nen* de la col·lecció Xarrié (Il·lustració 64)- i en altres teles on Jesucrist apareix frontalment

- al *Sant Sopar* del Museu Diocesà de Lleida (cat.154), al *Salvador* del MNAC (Il·lustració 65) o al *Crist eucarístic* (cat.176) de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.



Il·lustració 64

No observem variacions importants en funció de l'edat a l'hora de resseguir les diferents faccions dels seus rostres masculins:

sense excepció, tenen el front amplíssim si estan de cara a l'espectador i gairebé inexistent si la seva disposició és de



Il·lustració 65

perfil; les celles arquejades i fines; els ulls ametllats i lleugerament boteruts, sense pestanyes; el nas llarg i estret, de narius amples; les galtes ressaltades amb un séc a banda i banda de les narius, més visible quan la figura està de perfil; la boca sol ser de "pinyonet", en tant que petita, i de llavis refilats; el coll llarg i estret, *parmigianesc* (Il·lustració 66).



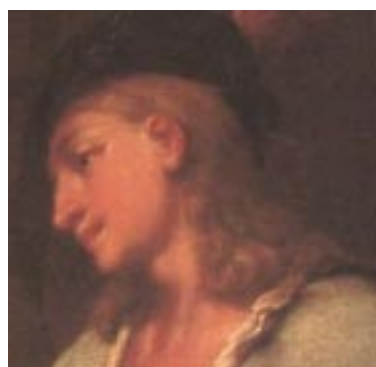
Il·lustració 66

Quan les figures són cabelludes -sobretot *jesucristos*, apòstols i *santjoseps*-, tenen els cabells llargs fins a les espatlles (Il·lustració 67). Quan la figura està disposada frontalment, sempre té la clenxa al mig, coronant un front notable (Il·lustració 68). Si està lateralment,



Il·lustració 68

la mata de cabells arrenca d'una mica més amunt de les celles (Il·lustració 69). En general, els cabells són poc voluminosos i sense excepció tenen un caient en forma de essa: ribetegen la testa fins a mig clatell i quan guanyen la nuca s'alliberen i s'estarrufen, format un manyoc de grenyes rinxolades molt curioses, que recorda el voladís final dels pentinats femenins de la moda dels anys seixanta i setanta del



Il·lustració 70

segle XX. Això que diem és fàcil de comprovar al



Il·lustració 67

Jesús entre els doctors de Montserrat (cat.147), al *sant Joan Evangelista* (cat.92) de la sala de Juntes de Mataró o al *Josep a la presó* de la col·lecció Marta de Cabanyes de Vilanova i la Geltrú (Il·lustració 70). Les figures que no tenen cabells llargs -esbirros del *Viacrucis*, franciscans i benedictins tonsurats, doctors del temple o demés figurants de les escenes, presenten cabelleres més anàrquiques, més



Il·lustració 69

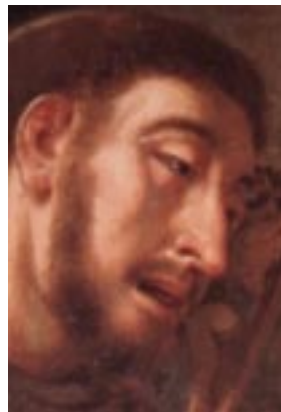
esponjades. Pel que fa a les barbes, n'hi ha de tres tipus segons a quins personatges corresponguin: a) barbes espesses, llargues, molt amples i voluminoses: solen portar-les sacerdots - *Presentació al temple* del Museu Episcopal de Vic (cat. 145) o *Miracle de la vara florida* de la col·lecció Xarrié (Il·lustració 71)- i alguns sants i apòstols -el *sant Jaume* de la col·lecció J.B. (Il·lustració 72), el *sant Jaume peregrí* del Museu de Sant Joan de les Abadesses (cat.70) o el *sant Pau* de l'església parroquial de Breda (cat.41). b) Barbes de pèl moixí o poc espesses: les llueixen els *santjoseps*, els *santfrancescos* o els *jesucristos*. Són barbes poc reeixides, estripades, retallades per sota dels pòmuls i d'un *floc* cotonós. Servirà d'exemple la barba del sant Francesc d'Assís del retaule dels Dolors de Mataró (Il·lustració 73) o, de la mateixa capella, del Jesús de la *Tercera Estació* del Via Crucis (cat.157). c) Altres barbes. Les porten personatges com el *sant Felip Neri* del retaule dels Dolors de Mataró (cat.55), els apòstols en primer terme del *Sant Sopar* del Museu Diocesà i Comarcal de Lleida (cat.154) o els de l'*Assumpta* de la Seu de Manresa (Il·lustració 74). Són barbes mitjanes, de pèl gruixut, més espesses i rinxolades que les segones, i punxegudes si la figura està de perfil.



Il·lustració 71



Il·lustració 72



Il·lustració 73



Il·lustració 74

Canviant de gènere, els **rostres femenins** de les seves obres comparteixen amb els masculins molts dels convencionalismes suara

explicitats. Els rostres ovalats, per descomptat (Il·lustració 75), si bé la diferència d'arrodoniment que observàvem en les rostres masculins en



Il·lustració 75

funció de l'edat aquí la notem en relació a la temàtica. En general, els rostres femenins són més estilitzats si es tracta de verges, marededéus i santes -la *Immaculada* de l'església de Santa Maria de Mataró (Il·lustració 76), la santa Clara de *Trobada de sant Francesc i santa Clara al convent de Santa Maria dels Àngels* del MNAC (cat.18), la *Dolorosa* del MNAC (cat.129),

etcètera. Les dones de quadres de temàtica de gènere - la dona de la *Primavera* del MNAC (cat.185), la *Pastora filant* de col·lecció particular (Il·lustració 77), la figura femenina de la tela *Dona amb el ventall* (cat. 189) de l'antiquari Xarrié, etc.- o, en general, les que no representen figures religioses -les dones del *Bateig de sant Francesc*



Il·lustració 76



Il·lustració 77

(cat.2) i les llevadores del *Naixement de sant Francesc* del cicle del MNAC (cat.1) o la dona amb el cubell d'aigua de *Crist i la samaritana* del Palau de la Generalitat (Il·lustració 78)- tenen els rostres més rodonets; per entendre'ns, amb les galtes més molsudes.

Celles, nassos, boques, ulls i coll segueixen el mateix patró de les figures masculines. De fet, potser aquesta és la raó que algunes de les figures femenines tinguin una fisonomia més aviat lletja -o, si ho prefereixen, per no entrar en criteris de gust,



Il·lustració 78

estranya. El front tan espaiós, els ulls boteruts i els llavis minúsculs treuen finor als seus rostres. Especialment poc agraciades són les faccions de les dones d'edat avançada, com la llevadora de l'escena del *Naixement*

de sant Francesc del MNAC (II·lustració 79).



II·lustració 79

Els cabells de les figures femenines de les obres d'Antoni Viladomat tenen una peculiaritat molt significativa: exceptuant la *Immaculada* de Santa Maria de Mataró (cat.128), les *assumptes* i alguna altra figura aïllada, que tenen el cabell llarg i solt -si bé amb la forma de essa masculina (II·lustració 80)-, el porten sempre recollit amb un rodet (II·lustració 81). Les dones dels quadres de gènere, a més, hi porten algun adorn, com



II·lustració 80



II·lustració 81

a r a
diademes,
agulles o
perles .

Això quan les cabelleres són visibles. En moltes obres, però, les cabelleres queden totalment o parcial ocultes sota mocadors, vels, draps o túniques: quan això passa, solen cenyir-se al cap d'una manera artificiosa.

Les **mans** són la part de l'anatomia que millor resol Antoni Viladomat. Les dels homes tenen el palmell estret i els dits llargs i ossuts,



II·lustració 82

lleugerament acabats en punta. Les ungles, quan es veuen -*Crist eucarístic* de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (II·lustració 82)-, semblen sortides d'una sessió de manicura.



II·lustració 83

Les mans de les dones, en canvi, són menys estilitzades: tenen el palmell ample -a vegades excessivament- i els dits més curts (II·lustració 83). Sovint, moltes figures, tant masculines com femenines, tenen el dit petit més separat, dibuixant una torsió angular, com ens passa quan sostenim una tasseteta

de cafè - *Temptació de sant Francesc a Sartiano* del MNAC (cat.10), *Jesús entre els doctors* de Montserrat (cat.147), *sant Tomàs d'Aquino* del MNAC (Il·lustració 84), etc. Els **peus**, com les mans, els executa d'una manera acurada, amb els dits ben definits, marcant els tendons i, a vegades fins i tot, insinuant les venes -*sant Andreu* del Museu Marès de Montblanc (cat.45).



Si en general les figures masculines i femenines adultes segueixen un patró força homogeni, detectable sense massa dificultats, les representacions de Nen Jesús són encara més estereotipades. Quan és un **nadó**, està resolt amb gràcia:

Il·lustració 84

sol tenir el cap

rodonet, gairebé pelat, les extremitats curtes i, com diria Josep Pla, amb un tou de cama considerable (Il·lustració 85). Quan els pinta més grans, posem que tinguin entre un i tres anys - *Verge amb sants dominics* de l'HSCSP (cat.115), *sant Josep* (cat.81) Col·lecció Xarrié, *Verge amb l'infant* de la



col·lecció Tecla Sala Il·lustració 85
(Il·lustració 86), etc.-,



Il·lustració 86

les desproporcions anatòmiques s'apoderen de l'infant: el tronc s'allarga, però no les extremitats. Els braços, sobretot, i les cames queden curtes en un cos excessivament allargassat. El cap -rodonet, amb els cabells curts i rinxolats i d'expressió asexualada-, està en consonància amb un pit estret; però no amb la panxa. És una panxa rodona, inflada i poc adient per a un cos d'infant. Si està en escorç, s'atenua aquest defecte, però vist frontalment -i malgrat el drap

púdic- dona una sensació de desequilibri en les proporcions anatòmiques de la figura. Els demés nens que apareixen en les teles d'Antoni Viladomat no ajuden gaire a dir-ne excel·lències, sinó més aviat el contrari: els dels quadres de gènere -la *Primavera* del MNAC (Il·lustració 87), *Dona del ventall* de la col·lecció Xarrié (cat.189), *Dona amb nens jugant* de l'antiga col·lecció Deering (cat.191)- estan lluny, per entendre'ns,

de la candidesa dels nens muril·lescos. Són rabassuts, camacurts, xatos i de galta generosa. Tenen, a més, un semblant còmic, tirant a grotesc.

No passa el mateix amb els **angelots**: malgrat la panxa boteruda, la galta inflada i la musculatura flàccida - característiques omnipresents -, tenen la resta de l'anatomia més ben resolta, en gran mesura perquè sovint apareixen disposats en escorç - *Immaculada* de Santa Maria de Mataró (cat.128), *sant Antoni* del MDB (Il·lustració 88). Un escorç, això sí, que a vegades és de contorsió difícil, per no dir impossible, com el que presenten els angelets



Il·lustració 87

de l'Hospital de Mataró (Il·lustració 89). Les seves ales, quan estan d'esquenes i es poden apreciar, neixen a l'alçada de les espatlles i són curtes. Els cabells els tenen curts i amb flocs diminuts de recorregut ondulant. Els **àngels**



Il·lustració 88

adolescents són, de llarg, les figures més belles del seu repertori - *Sant Francesc i l'àngel* de Breda (Il·lustració 90), *Somni de sant Josep* de col·lecció Barraquer (cat.85), *Èxtasi de Santa Teresa* de col·lecció particular (cat.107)-



Il·lustració 89

ploma llarga.

: les seves faccions són suaus i belles, d'expressió malenconiosa. Els cossos, esvelts i estilitzats, sovint apareixen amb una part nua, preferentment el tors, que és fi i poc musculat. Solen tenir els cabells llargs -en essa i acabats en voladís rinxolat - i les ales amples i de



Il·lustració 90

Moltes teles del pintor barceloní incorporen **animals**. Els coloms -

Santa Teresa de col·lecció particular (cat.106), *santa Teresa* del retaule de sant Narcís de Girona (Il·lustració 91), *sant Tomàs* del MNAC (cat.74)- tenen un aspecte gallinaci; és a dir, de cap petit



Il·lustració 91

i ventre punxerut, fins al punt que es fa difícil imaginar que d'existir arrenquessin el vol. Els ases -*Fugida a Egipte* de la Col·lecció Vidal i Barraquer (cat.86), *Naixement de sant*

Francesc del MNAC (Il·lustració 92), *Visitació* del Museu de Martorell (cat.122), *La Tardor* del MNAC (cat.187)- tenen una expressió mansa, submisa, si be és veritat que estan representats amb



Il·lustració 92

una dosi de



Il·lustració 93

naturalisme molt notable. Aquest realisme també queda palès en els esplèndids paons de la *Tardor* (cat.187), en el boc dels *Pastors Fumant* de Col·lecció particular figuerenca (cat.195), en el porc espantadís de l'*Hivern* (cat.188), en les vaques de raça frisona de *Josep interpretant els somnis del faraó* de la Col·lecció Cabanyes (cat.182) o en el dolç xaiet de *santa Agnès* de la col·lecció Rossich (Il·lustració 93). Comentari a part

mereixen els cavalls, sense excepció representats amb el cap de perfil -



Il·lustració 94

Caiguda i conversió de sant Pau camí de Damasc de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau (Il·lustració 94), *sant Narcís i les mosques* de Girona (cat.60), *Tercera Caiguda de Jesús* de la Capella dels Dolors (cat.163), etc-: tenen la testa massa petita per a un cos descomunal.

Finalment, els gossos. N'hi ha de dos tipus: gossos faldillers - en desconeixem la raça- i els anomenats gossos d'aigües. Els primers

són de pota curta, grassonets, de pèl blanc amb taques marrons i juganers: solen acompanyar figures femenines -*Bateig de sant Francesc* (Il·lustració 95), *Dona amb ventall* (cat.189), *La Primavera* (cat.185). Els segons

són més grans i prims que els primers, de morro més llarg i més quiets. Antoni Viladomat els representa sempre d'esquenes - *Trobada de sant Francesc i santa Clara al convent de Santa Maria dels Àngels* (cat.18), *Trobada de sant Bru amb el comte Roger de Sicília* (cat.78). Hom considera que el nen abraçant un d'aquests gossos a la vora del foc a la tela de l'*Hivern* del MNAC (Il·lustració 96) és una de les escenes més belles del seu repertori.



Il·lustració 96



Il·lustració 95

Exceptuant els nens, **les figures** d'Antoni Viladomat són estilitzades -Casellas en diu corínties-, especialment les masculines - *La conversió de Fra Bernat de Quintaval* (cat.7), *Jesús és despullat* (Il·lustració 97). En general, l'allargament del cànon dels personatges és un dels

aspectes més celebrats del seu art, ja que es tradueix en un recurs que s'adiu amb la iconografia d'un sector prou notable del seu repertori. Ens referim, per exemple, a escenes de temàtica franciscana, on el cànon esvelt i el cos magre de les diferents representacions del sant lliguen perfectament amb el compromís d'austeritat adoptat i difós pel fundador d'aquest



Il·lustració 98

orde religiós. Però al marge d'aquest lligam puntual -que faria difícil dir si efectivament el pintor pretenia plasmar-hi un interès visual intencional-, altres figures també presenten



Il·lustració 97

aquesta mateixa aparença formal. Solem detectar l'augment del cànon de les figures quan són de cos sencer: a banda de totes les escenes del cicle franciscà, ho podem comprovar als monjos cartoixans de les quatre teles de la *Vida de sant Bru* de Saint Merry de París, a la *Immaculada* de Santa Maria de Mataró (Il·lustració 98), al *sant Josep amb el Nen* de la Catedral de Tortosa (cat.80), al *sant Andreu* del Museu Frederic Marès de Montblanc (cat.45), etcètera.

En alguns d'aquests casos esmentats -i en d'altres que ens estalviem de citar per no fer massa feixuc el text-, l'allargament del cos, la disposició de la figura en primer terme - molt a prop del marc de la finestra virtual - i el recurs de fixar un horitzó molt baix, es tradueix en una monumentalització dels personatges representats. Tant, que multiplica la relació de proximitat entre l'espectador i l'escena representada. A vegades, especialment quan es dóna el cas que les obres estan desabillades del seu espai original, les figures semblen tenir un cos desmesurat en relació al seu cap, sensiblement més petit. No som del parer, però, que n'hàgim de fer una lectura desmereixedora: no s'haurien d'exposar a ran de terra, sinó a més alçada, en un lloc on la línia d'horitzó de la tela coincidís amb la nostra mirada estant de peu dret. En aquest sentit, les correccions òptiques que Antoni Viladomat hi aplica hauríem

de tenir-les en compte com un "marca de fàbrica" més del seu art.



Il·lustració 99

Antoni Viladomat és un pintor amb una certa cultura de la representació òptica, que es tradueix, en el sentit més tradicional de l'expressió, en un recurs per a fer la narració més convincent. Ens servirà d'exemple la tela *sant Narcís i les mosques* de la Catedral de Girona (Il·lustració 99), una tela sòlidament atribuïda al seu pinzell per Joan Bosch, que conté una figura d'un soldat descavalcat per d'implacable poder de les mosques enviades pel sant. El soldat

està representat estirat damunt d'unes escales, amb un escorç violentíssim. Si entrem a la capella i el veiem frontalment -la tela és una de les parets laterals-, fa la impressió d'haver estat pintat nefastament: les cames són molt curtes en relació a la mida dels braços, que són gegantins, i el cos està recargolat com si fos de goma. Però des de fora estant, a peu de reixa, pren tot el sentit anatòmic que perd en acostar-nos-hi; és a dir: la tela està pensada per a ser vista en diagonal i des de l'exterior.

L'exemple gironí ens anirà bé per recuperar una observació

apuntada per Joaquim Fontanals, Feliu Elias i Rafael Benet, consistent en subratllar la deixadesa d'Antoni Viladomat a l'hora d'executar l'anatomia de les figures. De fet, s'ha interpretat per igual les correccions òptiques que hem explicat i les deformacions anatòmiques i expressions burlesques dels esbirros del Viacrucis de Mataró (Il·lustració 100). En realitat, la deformitat i l'eloqüència expressiva d'aquests personatges prové d'una pràctica molt arrelada que no hauríem de considerar com una pauta estilística exclusiva del pintor, sinó com allò que és: un *topos* iconogràfic molt habitual. Al mateix temps, si bé aquest és un altre problema,



Il·lustració 100

s'hi han sumat composicions executades amb molt poca fortuna pels seus col·laboradors, com *l'Alçament de la Creu* de la mateixa capella mataronina (Il·lustració 101). Feliu Elias li retreia precisament això: que no hagués estat més curós a l'hora de guiar i corregir el treball dels seus ajudants. I no li faltava raó, ja que d'aquí en sorgirien lectures com la d'A. L. Mayer, que diu que la seva obra té alt-i-baixos qualitatius.⁴⁰⁶ Malgrat tot, la historiografia té una part de raó en la qüestió de la deixadesa. En composicions indiscutiblement de la seva mà, almenys en un tant per

cent molt elevat- el cicle de sant Francesc del MNAC, el Viacrucis de Mataró, les teles de la Catedral de Girona, el *Sant Sopar* del Museu Diocesà de Lleida, etc.-, apareixen sectors menys acabats que segurament hauríem d'atribuir a la participació del taller. En citarem alguns exemples: *Aparició de la*



Il·lustració 101

Sagrada Família a Sant

Francesc, al pessebre de Greccio (cat. 16) té el grup central de la composició -la Verge, el Nen Jesús i sant Francesc- visiblement més elaborat que no pas els personatges gairebé esbossats que apareixen al sector esquerre, al fons. Tres quarts del mateix podem dir del vol de sant Narcís de la tela *Sant Narcís i les mosques* de la Catedral de Girona

⁴⁰⁶ August L. MAYER, *Historia de la pintura española*, 1ª Edició 1928, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.

(Il·lustració 102), del grup del fons de l'escena *Sant Francesc renuncia als seus béns* (cat.6) o d'alguns dels frares disposats en segon terme de la *Mort de sant Francesc* (cat.20).



Il·lustració 102

La participació del taller, sempre escassament documentada i indispensable per al bon funcionament de qualsevol taller de pintura gran, no explica del tot el patró dels alt-i-baixos qualitatius, especialment quan els detectem en composicions aïllades. Ens fa malpensar, sobretot, que hi hagi massa obres amb aquesta singularitat; és a dir: entenem que pugui donar-se en grans empreses, com el cicle franciscà, o en obres de format gran, com la *Circumcisió* de la col·lecció Xarrié (cat.143) o la *Presentació al temple* del Museu Episcopal de Vic (cat.145). Però quan això succeeix en obres més modestes, fa necessari tenir en compte altres punts de vista. Feliu Elias, gràcies al bon coneixement que atresorava sobre la tècnica - recordem que era pintor- n'havia explicat un de molt convincent.⁴⁰⁷ Venia

⁴⁰⁷ És un argument que l'autor repeteix sovint. Vegeu Feliu ELIAS, Antoni Viladomat: *la vida, l'obra, l'època de l'artista*, manuscrit inèdit, c.a 1936.



Il·lustració 103

a dir que Antoni Viladomat, per norma, aplica un gruix de pintura més dens a aquelles figures o elements de la composició més pròxims a l'espectador o de més rellevància dintre de l'escena. Efectivament és així i això es tradueix en un major refinament lumínic i cromàtic per aquestes figures, en un detallisme més accentuat en el tractament dels seus rostres, en un treball dels plegats de les seves vestimentes més atent. Per contra, els sectors més allunyats o les figures de menys pes en la composició solen tenir la capa de pigment menys densa, provocant un efecte esbossat o "més desatès". Verifica aquest efecte l'estat de conservació de moltes de les seves pintures, on els sectors més malmesos sempre són els fons i els extrems de les composicions. Només hi ha una excepció: quan les escenes tenen paisatges amb grans zones de cel. Quan això passa - *Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdoci* (cat.13), *La conversió de Fra Bernat de Quintaval* (cat.7), *l'Estiu* (cat.186), *Jesús és despullat* (cat.164), *Pastors fumant* (cat.195), etc-, Viladomat s'entreté en aplicar generoses capes de pigment per a modelar les seves

característiques nuvolades espesses que s'apoderen d'uns celatges d'intensos colors blancs i blaus turquesa (Il·lustració 103).

Reprenem més endavant altres consideracions sobre la seva tècnica. Ara ens interessa deturar-nos en alguns aspectes més que tenen a veure amb la figura. Concretament, en la **vestimenta**. Viladomat representa els recobriments externs de les figures -els drapejats- sense oblidar l'estructura anatòmica més interna. Fins i tot, que cada teixit interactua amb l'anatomia d'una manera diferent segons quina sigui la seva textura. Efectivament, podem copsar que l'hàbit de sant Francesc en les diferents escenes del cicle del MNAC presenta pocs plecs, en sintonia amb un tipus de teixit rígid i bast. També apareixen sense gaires plecs, com mana un tipus de teixit sòlid i pesant, quan són peces d'ubicació més externa -mantells, casulles, capes pluvials, casaques o esclavines (Il·lustració 104). En canvi, si les teles són sedoses, com les que s'emmotllen al pit de la dama de l'escena *Temptacions de sant Francesc* (cat.10), els plecs tenen el caient



Il·lustració 104

suau, com mana la poca consistència del teixit. Igualment passa amb les robes sedoses dels àngels -*sant Francesc escoltant melodies* (cat.19),

Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdocí (cat.40)-, que en contacte amb el cos modelen les diferents parts de la seva anatomia.



Il·lustració 105

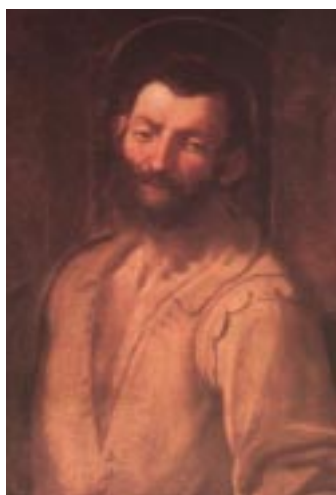
En les robes, però, trobem altres constants caligràfiques. En general, les vestimentes de les seves figures, sobretot en apòstols, sants i verges tenen una

envergadura considerable, d'aspecte classitzant. Els drapejats de les robes de la mare i de la llevadora del *Naixement de sant Francesc* (cat.1),



II·lustració 106

les figures femenines de temàtica religiosa és a base d'una tela senzilla, gairebé sense plecs, i d'un vel rebregat i enrotllat al coll (II·lustració 107). En figures masculines, si no porten hàbit o capa, solen aparèixer amb el pit mig descobert (II·lustració 108). Pel que fa les mànigues -



II·lustració 108

això és comú a totes les figures -, són amples i amb plecs profunds en zig-zag a l'alçada de l'articulació del colze (II·lustració 109). Algunes figures de sants, curiosament els que porten dalmàtiques o capes pluvials - *sant Feliu* (cat.59), *sant Narcís* (cat.62), *sant Ignasi* (II·lustració 110), *sant Felip Neri* (cat.55), *sant Vicenç* (cat.46)- tenen un detall de la seva indumentària molt peculiar: porten l'avit abombat i rebregat de fora cap endins. I no voldríem acabar aquest repàs a la indumentària sense fer esment a l'artificios vol de moltes capes i mantells - *Jesús concedeix a sant Francesc la indulgència de la Porciúncula* (cat.12), *Llàgrimes de sant Pere* (cat.44), *sant Jaume peregrí* (cat.70), *Assumpta* (cat.126), la majoria de

per exemple, o el de les nombroses representacions de verges (II·lustració 105), són voluminosos, sobretot de cintura per avall, aconseguint una aparença escultòrica. En canvi, la part superior del cos sol estar resolta d'una manera més expeditiva, menys elaborada. Quan són figures femenines de temàtica "de gènere" -*Dona amb ventall* (II·lustració 106), *Primavera* (cat.185), *Bateig de sant Francesc* (cat.2), etc.-, el pintor les ceneix amb una mena de *corsè* apretadíssim, que hauria de ressaltar - si se'ns permet l'expressió- molt més la pitrera. En canvi, la vestimenta de



II·lustració 107

això és comú a totes les figures -, són amples i amb plecs profunds en zig-zag a l'alçada de l'articulació del colze (II·lustració 109).

Algunes figures de sants, curiosament els que porten dalmàtiques o capes pluvials - *sant Feliu* (cat.59), *sant Narcís* (cat.62), *sant*



II·lustració 109

santjoseps, etc. Els virats i recargolats girs d'aquestes peces acaben empresonant i asfixiant la figura: l'efecte d'ofec s'accentua, sobretot, quan les pinta amb un "agressiu" color vermell, que és sovint.

III.1.B. Característiques generals.

El **gènere** predominant en la pintura de Viladomat és el religiós, però una part gens menyspreable de la seva producció està conformada també per temàtiques de gènere, de natura morta i alguns retrats i



Il·lustració 110

al·legories, sense oblidar les decoracions murals. No té ni cap representació de temàtica mitològica ni cap d'història -Ceán Bermúdez diu que pintava "batallas con espíritu y gallardía", però no n'hem conservat cap per a fer-nos-en una idea.⁴⁰⁸ El pes de la pintura religiosa en el seu catàleg ha merescut una interpretació força original, que té a veure amb l'èxit de l'efectisme devot de les seves composicions per a una clientela àvida de consumir aquest tipus d'obres en un context d'expansió de les propostes devocionals posttridentines a la Catalunya de la primera meitat del segle XVIII. Val la pena recordar-la:

⁴⁰⁸ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol.V., op.cit.p.238.

"La *Verge Nena entre sant Joaquim i santa Anna* [MNAC] s'ha de llegir i contextualitzar dins d'un ample i compacte conjunt de pintures

del mestre sovint destinades a programes iconogràfics de tema marià i josepista per a la clientela conventual. Totes elles proclamen l'esperit càndid i recollit, proper i desafectat, que destil·la el sector majoritari de les comandes resoltes pel pintor. Aspecte aquest on deu raure una de les claus -moltes altres, romanen, per ara, ignotes- per entendre que Viladomat aconseguís un lloc tan personal dins de la Història de l'art català. ⁴⁰⁹

Ara bé, si l'èxit de la seva pintura religiosa podria ser un bon indicatiu per a mesurar el sentiment i la pràctica religioses a la Catalunya de la primera meitat del Set-cents, en una línia semblant a la de l'estudi sobre l'estampa religiosa en l'Espanya de l'Antic règim de Javier Portús i Jesusa Vega, ⁴¹⁰ també ho podria ser —una bona eina d'anàlisi dels

⁴⁰⁹ Joan BOSCH, "Antoni Viladomat i Manalt. La Verge Nena entre sant Joaquim i santa Anna" a *Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions*, (catàleg d'exposició), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 16 de desembre de 1992-22 de febrer de 1993, p.70.

⁴¹⁰ Javier PORTUS i Jesusa VEGA, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1998.

⁴¹¹ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.p. 232 i ss.

⁴¹² ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.p. 225 i ss. Josep Loiga va ser pintor de l'Arxiduc Carles entre 1708 i 1709. No sabem si pot ser indicatiu de l'economia de la Cort austríaca, però aproximadament 832 lliures corresponents al còmput dels treballs que hi realitzà en el període d'un any no se li pagaren. Segons consta a l'inventari, la vídua havia de reclamar un part del deute als comissaris enviats per la Reina de la Gran Bretanya.

gustos de la seva clientela- aquesta producció de natures mortes, escenes de gènere i retrats. Sabem d'altres pintors del Principat que cultivaren per igual tots els gèneres, però no els hem conservat pràcticament res -o bé no els hem sabut relacionar amb les obres anònimes que romanen en fons museístics-: l'inventari de béns de 1720 de Joan Grau Carbonell, per exemple, recull que tenia quadres de *països*, de *cassa*, un retrat del Rei, *floreros* i, és clar, nombrosos de temàtica religiosa.⁴¹¹ L'inventari de béns de Josep Loiga, mort el 1709, també és il·lustratiu: hi figuren dos retrats de l'Arxiduc Carles II, sis retrats més de reis i reines, fruïteres, floreres, trenta-dos quadres *xics* de personatges, tres quadres de 9 pams cadascun amb escenes de cacera, etcètera.⁴¹²

En qualsevol cas, a hores d'ara no podem presumir de cap altre pintor d'època moderna a Catalunya amb un registre tan heterogeni d'obres conservades de diferents gèneres. Aquestes pintures són gairebé l'únic testimoni per determinar amb exactitud els gustos d'una clientela que no només consumia productes de devoció. La burgesa mercantil sortida de la Guerra de Successió també acudirà al pintor a comprar-li una tipologia de pintures més desenfadades. A ulls de la seva clientela, Antoni Viladomat deuria ser un pintor que els garantia unes expectatives qualitatives notables, o almenys a la mateixa alçada de les que els oferia en les comandes de pintures de temàtica religiosa. De fet, ja deuriem apreciar la seva habilitat en aquest terreny en els objectes o les "natures mortes" inserides en els grans quadres religiosos.

A diferència de la precisió dibuixística amb què afronta la pintura religiosa, explicable pel guiatge dels dibuixos preparatoris, el Viladomat que pinta natures mortes, retrats i al·legories es transforma respecte del Viladomat "oficial", el que es dedica a la pintura religiosa: gairebé prescindeix del dibuix, allibera la pinzellada, que es torna més anàrquica, i guanya en color i ideació. Les tres natures mortes del MNAC (cat.197-199), que Pérez Sánchez relacionava amb la gran tradició napolitana de finals de segle XVII –per precisar més diríem que són properes a l'estil d'un Giuseppe Recco (1634-1694)⁴¹³ - o les *Estacions* (cat.185-188) del mateix museu, són representatives d'aquesta producció novadora, creativa, de cromatisme alegre. Fins i tot, malgrat que també beguin de l'estampa, la transformació dels models de partida és més radical, més lliure i imaginativa, menys *encorsetada* que en la pintura religiosa.

El gall d'indi de la *Tardor* (cat. 187) té una execució puntillista

⁴¹³ Vegeu per exemple el *Bodegó de peixos i una tortuga* del Museu del Prado, (cfr. *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano* (catálogo de exposición), Madrid, Museo del Prado, 1985, pp. 294-295).

sorprenent. Les *Estacions* estan configurades per un paisatge de taques de colors que només a partir d'una distància prudent d'observació, l'espectador arriba a entreveure les formes de la composició. Els edificis del fons de l'*Estiu* (cat.186) són com masses rosades i blanques que s'esfumen; i la galera veneciana del mateix quadre no és res més que una deliciosa acumulació de pinzellades curtes de colors variats. Els vestits de la dona amb els dos infants de l'*Hivern* (cat.188) són fets amb pinzellades anàrquiques de pigment. A poca distància, les figures femenines de la *Primavera* (cat.185) tenen els rostres amorfes, amb una puntada de vermell per a definir la comissura dels llavis. Potser serà un atraviment el que direm, però la tècnica d'aquest quadres ens recorda l'obra dels *maestri di tocco* venecians, que pintaven amb pinzellades ràpides i curtes, atenuant la distància existent entre l'esboç i el llenç definitiu. El retrat del cavaller amb la creu de l'orde de sant Joan (cat.207), és una delícia del domini del color: el drapejat cartronós de la capa presenta pinzellades en zig-zag i en diagonal, modelada amb diferents gammes d'un vermell violaci i amb reflexos metàl·lics de blanc. Per no citar, és clar, el "realisme" del pelatge de la llebre disposada en diagonal en la *Natura morta amb neules* (cat.197), que és un prodigi de l'habilitat del pintor en aconseguir reproduir amb exactitud la textura esponjosa del pelatge de l'animal. No seria just, fins i tot, no recordar les nuvolades dels seus quadres, fetes amb pinzellades nervioses, precises, insistents en la barreja de blaus i blancs, recreant tipologies de núvols que albiren tempestes. En aquest tipus de gèneres, sembla com si la tècnica més lliure, normalment relegada als sectors secundaris dels seus quadres, s'apoderi de tots i cadascun dels racons de la tela. Això, al nostre entendre, anuncia un pintor madur, segur de la seva habilitat amb els pinzells i que, amb la prudència necessària que cal per aquest tipus d'afirmacions, recorda la manera més esbossada dels pintors de la segona meitat del segle XVIII, com ara els Bayeu o Maella.

En general, la **paleta** d'Antoni Viladomat és força curta: vermell, blau, colors carn, ocre, marró, daurat, verd i blanc conformen la llista bàsica dels colors que més emprà. És, sens dubte, una tria reduïda i gairebé invariable al llarg de tota la seva producció, responsable també d'una lectura historiogràfica centrada en qualificar-lo de tenir un cromatisme avar. Hi ha autors que en un entranyable intent imaginatiu d'excusar-li aquesta faceta pensaren en greuges geografico-polítics per explicar-ne l'ús –o l'abús-: la Guerra de Successió i el prolongat setge a la ciutat de Barcelona –diuen- hauria afectat de tal manera la microeconomia familiar

d'Antoni Viladomat que s'hauria vist abocat a buscar pigments minerals d'escassa qualitat a la muntanya de Montjuïc.⁴¹⁴ Evidentment, és una interpretació encantadora i en clau patriotera d'un Viladomat afrontant heroicament tots els entrebancs d'una situació delicada. La realitat, però, és una altra: el barceloní té una paleta curta, com molts dels pintors de l'època, però l'aparença final de l'obra acaba sent d'un cromatisme lleuger però variat i alegre, lluminós fins i tot en obres ben conservades com l'*Assumpta* de santa Maria de l'Alba de Manresa (cat.126), les del cicle de sant Francesc del MNAC, la *Verge de la Mercè* de Xarrié (cat.114) o el *Jesús entre els doctors* de la Pinacoteca de Montserrat (cat.147). El secret està en què Viladomat aconsegueix un notable repertori de tons a base de treballar les aplicacions locals del color amb el joc de les llums i les ombres i en pintar, com es feia tradicionalment, amb veladures, tal i com observava Pella i Forgas:

"Pintava tot amb veladures com molts pintors antics (per falta de colors compostos) així el blau i el vermell el graduava amb el negre, el vert de poma el feia amb un blau clar a sota i un groc lleuger a sobre i especialment les carns morenes amb roig de Siena a sota i un groc lleuger a sobre"⁴¹⁵

⁴¹⁴ Raimon CASELLAS, "Antonio Viladomat", a *Gasete de les Arts*, [Barcelona], n° 36, 1925, p.3.

⁴¹⁵ ELIAS, Antoni *Viladomat...*, op.cit.p. fol. 206.

Així, el vermell s'escala en rosat o en granat segons sigui major o menor la quantitat de blanc que aplica a la capa de base. Sovint, però, opta per col·locar en primer pla un vermell intensíssim que resulta més aviat agressiu, molest i poc escaient. Igualment per la resta de colors: el marró va des de l'ocre lluminós al terrós fosc; el blau apareix en múltiples variants de blau marí, turquesa o blau cel; el blanc va des d'una gamma de color de neu, pastosa, per als reflexos, fins a una gamma grisosa, sense oblidar els meravellosos efectes translúcids dels vasos de vidre. Amb el verd, com la resta de colors, és capaç de declinar-lo en magenta –si la combinació té el blanc i el groc –, o en variants més fosques si entra en la base el blau.

Joaquim Fontanals i Feliu Elias subratllaren que Viladomat aplicava una capa de preparació fosca, a base de Terra de Siena –també se li diu de Sevilla-, un òxid de ferro d'aspecte vermellós responsable d'un procés d'oxidació nefast per a la superfície pictòrica. Sucedeeix, de fet, en moltes, moltíssimes teles i gairebé és una empremta inesborrable més del seu art. Però també hem de dir que aquest preparat no és en absolut exclusiu

del barceloní, sinó que era una pràctica estesa en la majoria de pintors de la centúria anterior d'arreu de la península. El problema que afecta a Viladomat té un origen diferent. Si el gruix de pigment aplicat a la capa més externa fos l'adequat, no tindria perquè aflorar la capa de preparació: no apareix mai en les teles amb una capa més densa. En canvi, quan la superfície pictòrica és una diluïda pel·lícula de color, que sol ser en un tant per cent molt significatiu, l'òxid no té problemes per traspassar-la. I Antoni Viladomat era una mica "garrepa" a l'hora d'aplicar gruix de color a zones que no fossin rellevants dintre de la composició. El mateix problema passa quan les zones lluminoses i més clares no tenen prou veladura, prou gruix per tapar la preparació fosca.

L'aflorament de la Terra de Siena sovint acaba creant un efecte de *sfumatto* generalitzat, de color argilós i càlid que homogeneïtza el contrast cromàtic i les subtils gradacions tonals originals de molt olis de Viladomat. I no hem d'oblidar que la brutícia acumulada per l'efecte del pas del temps, el fum de la cera cremada, la humitat i demés agents externs, acaben per agreujar l'aspecte de l'equilibri cromàtic. Per tant, no ens ha d'estranyar que la historiografia hagi desenrotllat una anàlisi centrada en subratllar l'opacitat de les seves pintures.

L'*Assumpta* de Manresa (ca. 1730-40) o les quatre teles de l'església parroquial de Breda (ca. 1740), obres de cronologia relativament tardana, mereixen en aquest sentit una atenció especial. És precisament en aquest grup on notem un refinament cromàtic molt més intens i variat que no pas el de treballs realitzats durant l'arc cronològic dels anys vint. Aquest canvi també el notem en les formes de les figures, que són encara més disteses, i en les escenes, que en general guanyen un plus de dolçor, aproximant-se a un tipus d'estètica més desenfadada. Si diem això és precisament per matisar una mica la visió d'homogeneïtat de la seva obra, apostant per un Viladomat capaç de virar lleugerament el rumb de la seva obra cap a un llenguatge i una estètica més refinada.

El color de les pintures del barceloní té molt a veure, doncs, amb la tècnica i els materials emprats. Ja ho hem suggerit en referir-nos a la capa de preparació ferruginosa, però ara volem insistir-hi perquè som de l'opinió que aquest aspecte i el precari estat de conservació són dos factors a tenir molt en compte. A part, creiem que ajudarà a comprendre millor la qüestió del color. Per a fer-ho, hem trobat adequat començar recordant una explicació de Rafael Benet:

⁴¹⁶ BENET, *Antonio*
Viladomat..., op. cit.p. 23.

"[...] gran parte de la pintura de Leonardo, y también la de Viladomat, por falta de un adecuado método y de respeto a las experiencias tradicionales, se están convirtiendo en pura ruina. De tal modo que el orgullo artístico encuentra el castigo en el mismo pecado".⁴¹⁶

La de Benet és una lectura que beu de la tractadística acadèmica, i és molt fidel -com tot el seu llibre- a la visió romàntica aportada per Joaquim Fontanals del Castillo. Vindria a dir que la creativitat de l'artista, en aquest cas el treball intel·lectual d'Antoni Viladomat, hauria pesat més que el treball manual i el coneixement de la tècnica, el segon pilar de la formació acadèmica clàssica. En contra del seu argument, però, hem de fer notar que això també succeeix en les obres dels seus coetanis, artífexs que la historiografia -inclòs Benet- emmarca en l'artesanitat. Però si Benet intentava trobar-hi una explicació era perquè constata una realitat innegable:

⁴¹⁷ BENET, *Antonio*
Viladomat..., op. cit.p. 20.

"Pero en el caso de Viladomat la ruina de la obra presenta caracteres trágicos al cumplirse sólo dos siglos de su existencia. Sus cuadros estan terriblemente ennegrecidos de un tenebrosismo no deseado y especialmente producido por la invasión del oscuro rojizo de la mala preparación de la tela en las partes realizadas com más fluidez, que són las más extensas. Ennegrecidas pinturas y tantas veces agrietadas precisamente en los fondos oscuros sin empastado; resquebrajaduras que tienden a arrancar con su trágica red la misma preparación [...]."⁴¹⁷

El text de Rafael Benet encara és més precís: atribueix aquest fet al desconeixent d'Antoni Viladomat de la tècnica de l'oli, que a diferència del tremp tendeix a transparentar si no s'aplica un bon empast. Sense el gruix adequat, com efectivament passa en moltes zones de les seves teles, el to fosc de la capa de preparació acaba malmetent la capa pictòrica més externa. Així i tot, la interpretació de Benet és encertada en les conseqüències, però no en els arguments que hi porten. Segons l'historiador, això no hauria succeït mai en els tallers de pintura medievals, en tant que dominaven la tècnica i en tant que representaven, als seus ulls, el millor moment de la plàstica catalana. Per a demostrar-ho, diu que els pintors del gòtic preparaven la superfície amb una capa blanca que garantia la vivesa dels colors i evitava, en cas que els olis escampats

fossin massa diluïts, l'ennegriments. Precisament aquí roman l'error de Benet. Els pintors del gòtic treballaven sobre un fons blanc perquè el guix era el material emprat per cobrir la superfície de fusta, no pas perquè cerquessin unes determinades propietats dels colors aplicats a sobre. P.P. Rubens i els pintors flamencs són, en realitat, els grans descobridors de les possibilitats coloristes de pintar a l'oli sobre una capa de preparació blanca. En qualsevol cas, no negarem pas el seu visible efecte, però la teoria de Rafel Benet segons la qual Viladomat no dominava allò tocant a la tècnica i als materials no encaixa gens en l'ambient artístic de la Catalunya de finals del Sis-cents. Com podia desconèixer el pintor -o els seus coetanis- els aspectes de la tècnica i dels materials en un context tan profundament artanalitzat? Només cal acudir als treballs de Joan Bosch sobre l'escultura d'època moderna per recordar que centenars de contractes, de visures o de visites pastorals valoren gairebé sempre els materials i el costos d'aquests per davant de la inventiva de l'artífex o de l'estètica de l'obra. En aquest sentit, no estarà de més recordar que la formació d'Antoni Viladomat fou en un taller, on de ben segur que va moldre colors i va preparar teles.

Sobre això mateix, Felius Elias aportà un punt de vista prou interessant -i més ajustat que el de Benet, creiem- que val la pena de transcriure. Diu així:

" [...] pintar per clars sobre to fosc és també un procediment més fàcil que el pintar sobre una preparació clara o blanca i anar enfosquint.[...] Augmentant l'empastament de manera homogènia pel damunt de tota la preparació, curant en tot cas que les parts clares, o les colorides necessàriament amb tons oposats als de la preparació no deixin mai d'ésser ben empastades, per tal de ben cobrir la preparació fosca i de to complementari." ⁴¹⁸

⁴¹⁸ ELIAS, Antoni
Viladomat..., op.cit.p. fols.
183 i 184.

El propi funcionament de l'activitat artística a casa nostra, artanalitzada, és també el causant indirecte de la degradació *a posteriori* de les obres del pintor. De quina manera? Doncs en el fet d'haver estat creades en un context en què el valor d'una obra no estava en funció de la inventiva de l'artista, sinó en el dels materials o en el de la seva eficàcia devota. Conseqüència d'això, no és estrany que molts artífexs veiessin en l'estalvi de materials una via per obtenir un marge de beneficis major. Aquesta, és, a parer nostre, la raó de més envergadura, la causa més "nefasta" de la fragilitat de moltes d'aquestes pintures. I tot i així, n'hi

ha d'altres no menys importants. Hi ha autors que esgrimeixen, amb raó, el funcionament del propi taller d'A. Viladomat: l'èxit de la seva pintura, sobretot a partir de 1720, hauria propiciat un ritme de comandes altíssim -pintava més que sis mestres junts, deien els col·legiats. El resultat és ben visible en obres conservades de tema homònim, com els *Dubtes de sant Josep*: són gairebé invariables, amb gruixos de pintura molt localitzats a les figures més rellevants i sense excessius miraments en els detalls, que gairebé desapareixen. És una producció seriada i que deuriem realitzar majoritàriament els seus ajudants i col·laboradors. No seria just no recordar, però, que les seves obres han patit continuadament els avatars de les moltes onades de destrucció contra el patrimoni moble religiós en la nostra història: des de la Guerra del Francès a la Guerra Civil, passant per la crema de convents de 1835 o la Setmana Tràgica.

En un ordre diferent de valoracions a l'entorn de la tècnica i dels materials, Feliu Elias va deixar-nos una anàlisi acuradíssima dels **procediments tècnics** i dels materials de les seves teles. Pel seu valor, i sobretot perquè el text d'Elias va restar inèdit i perquè són les observacions d'un pintor d'ofici, en presentarem alguns fragments, sens dubte els més interessants del seu treball.

D'entrada, Elias observa que" [...] les que ens han pervingut neigades en una negror que les fa il·lisibles són aixís, ja ho diguerem, per raó de la manca de verniç protector. En fi, les que apareixen més riques i més fresques de color són les que ara o anys enrera han estat restaurades, o simplement netejades, desvernïçades i revernïçades, ço que en llenguatge de restaurador s'anomena refrescar una pintura."⁴¹⁹ . Elias posava sobre la taula un fet que hem pogut comprovar en més d'una ocasió: el color esmorteït i ranci de moltes de les seves teles desapareix només d'eliminar la fina pel·lícula de brutícia adherida amb el pas del temps. Les escenes de la vida de sant Francesc o llenç de la Catedral de Tortosa són dos exemples sorprenents d'aquesta transformació.

Elias va poder assistir a la restauració d'algunes obres del pintor, comprovant en primera persona que el "miracle" del color tenia una relació molt estreta amb la tècnica, que resumia així:

"[...] degut a la predominància de tons blaus i verds que les escenes a l'aire lliure requereixen, el pintor degué atenuar o substituir la preparació de color de terra que tant contraria la natural entonació

⁴¹⁹ ELIAS, Antoni
Viladomat..., op.cit.p. fol.
226.

païستا; i si aquests paisatges foren preparats amb el color fosc i càlid de la terra de Sena, Viladomat cuidà des de les primeres pinzellades d'arraconar-lo amb bons empastaments. [...] No crec pas, però, que Viladomat preparés les seves teles que havien de representar paisatges amb el color blau; primerament perquè així com és freqüent entre els pintors de països i èpoques diferents la preparació de color terrós no ho és gens la preparació amb color blau; segonament perquè en temps de Viladomat el color blau era dels més cars i ja sabem que aquest artista no treballava pas amb materials cars, ni l'entusiasmava l'encariment de la mà d'obra."

420

⁴²⁰ ELIAS, *Antoni*
Viladomat..., op.cit.p. fols.
226-228.

Altres observacions d'Elias sobre els materials, que nosaltres mateixos hem pogut copsar en moltes inspeccions oculars, venen a dir el següent:

" [...] Viladomat emprava correntment una tela de lli de gra normal, de teixit no massa trucat ni tampoc massa esclarissat [...] Quan la tela era de dimensions majors que la peça de lli aleshores, com tots els pintors solen fer en aquest cas, l'afegia per mitjà d'una costura travessera en sentit horitzontal i molt visible, ço és un xic grollera. Aleshores, pensant prèviament amb aquest enujós barratge Viladomat projectava la composició de tal manera que cap de les cares de les figures que s'hi representaven, ni cap de les mans s'escaigués en la línia de l'abultada costura.

[...] Quan tenia preparada la tela, fos per mà d'ell, fos per mà dels fadrins, quan es trobava esquemàticament dibuixada i abocetat també el color amb color líquid, Viladomat es posava a pintar amb color espès i amb pinzells relativament groixuts. A mida que l'obra avançava, Viladomat anava espesseïnt el color, i quan ja es trobava ben orientat, la composició arrodonida, el dibuix degudament cenyit i detallat, aleshores es llençava a accentuar i a donar tocs en plena plasta."⁴²¹

⁴²¹ ELIAS, *Antoni*
Viladomat..., op.cit.p. fol.
185.

És difícil de demostrar el que diu Elias a continuació, si bé podria ser una raó més del deteriorament directament relacionada amb la frenètica activitat del seu taller:

" Sembla que moltes vegades entregava l'obra encara molla i per

tant sense verniçar definitivament. Hom penjava la tela, enorme tela, ben abans de la dissecació del color; la major part de les vegades era col·locada a gran alçada o en posició difícil de vernissatge [...] Mal protegida doncs, la pintura rebia directament la polç, la humitat, el fum desl ciris i del encens, i tot això s'anava adherint i àdhuc infiltrant en la pintura encara mordent i l'ennegria."⁴²²

⁴²² ELIAS, *Antoni*
Viladomat..., op.cit.p. fol.
185.

Finalment, és interessant anotar dues observacions més del pintor-historiador. Una, que ben bé sembla anticipar-se als estudis actuals, fa referència al clivellat:

"Tota mena de pintura, com tota mena de ceràmica, està subjecta a l'esquerdament. Són tan rares les pintures a l'oli que escapin a aquesta regla general que l'esquerdament de la pintura a l'oli ja és un valor a un disvalor admès. [...] Les esquerdes de la pintura de Viladomat són apertxinades: formen sistemàticament una xarxa d'entrefilats poligonals relativament petits, de un a tres centímetres de diàmetre en les grans teles i de superfície còncaua, molt adherides a la tela aquestes porcions lleument convexes; sols per excepció algun d'aquests polígons tendeix a l'encrostament en la part més empastada de la pintura de les teles més ben conservades. Quan aquest encrostament es produeix sol arrocegar tot el gruix de la preparació i la tela aleshores queda en aquell petit bocí al descobert. En aquestes teles ben conservades tals esporàdics encrostaments solen produir-se més aviat cap a les vores que no pas cap el centre del quadro. En canvi, hi ha una sèrie de pintures de Viladomat que no són gaire empastades, que són pintades en una mitja pasta regularment líquida i homogèniament repartida per la superfície de la tela; aquestes teles solen ésser molt ruïnoses, terriblement castigades per l'encrostament, el qual sol ésser aleshores d'engraellat rectangular, d'entrefilat d'igual grandària que l'altre si la tela és gran, i d'entrefilat més petit si la tela és petita i no tan còncaua. L'encrostament copiós i cap el centre de la composició tan com vers la part inferior, afectant per tant les parts més importants de la pintura"⁴²³

⁴²³ ELIAS, *Antoni*
Viladomat..., op.cit.p.
fols.201-204.

L'altra observació que hem volgut destacar no és autògrafa de Feliu Elias: la recull de les anotacions que Josep Pella i Forgas -autor de la transcripció d'una part del manuscrit original de Joaquim Fontanals del Castillo, publicada per Santiago Alcolea com a *Capítols Inèdits* de l'obra

de Fontanals-, feu sobre el llibre de l'historiador vuitcentista. Fan referència als bastidors:

"[...] les teles són afegides amb cosits i clavades en els bastiments amb tatxes de sabater, sense cabota, és dir, uns claus quadrats apuntats i sense cap cabota."⁴²⁴

Hi ha un altre aspecte que afecta al color poc tractat per Elias i Benet. Ens referim a la **llum**. Antoni Viladomat multiplica les gammes tonals de la seva paleta gràcies a una desimboltura molt notable a l'hora de traduir els efectes lumínics en contacte amb les superfícies. Es pot copsar bé molt bé aquesta destresa en els dibuixos, que en parlarem més endavant. La importància de la llum en l'obra d'Antoni Viladomat ha estat reclamada en més d'una ocasió per Santiago Alcolea, especialment en els seus estudis sobre la capella dels Dolors de Mataró.⁴²⁵ Alcolea va observar-hi, amb encert, que el pintor adequava la direcció de la llum segons quina fos la ubicació de les teles: les del costat dret, per la dreta; les del costat esquerre, per l'esquerra. És a dir, no segueixen el patró lumínic de la pintura barroca -*grosso modo* consistent en il·luminar l'escena des de l'angle superior esquerre-, sinó que la llum està pensada en funció de la ubicació real de l'entrada de la capella. Tres quarts del mateix succeeix amb la il·luminació dels rostres dels personatges. A la capella, les cares esblanqueïdes de Crist i de la Verge destaquen per davant de les altres figures representades. En un espai fosc com aquest, el visitant capta ràpidament els seus rostres, ubicant-los com els de més pes simbòlic en l'escena. Són, per dir-ho d'alguna manera, punts d'atenció, reclams visuals que, també s'ha de dir, emfasitzen el dramatisme de l'escena. Sobresurt, en aquest darrer sentit, el rostre i tors marmori del Jesús en l'escena *Jesús és despullat* (cat.164). En casos molt concrets, el clarobscur es torna com el cisell d'un escultor, creant un efecte dramàtic molt viu i intens en les figures. Això passa, per exemple, en els medallons del retaule de sant Narcís de la Catedral de Girona (cat.58-59 i 104-105)—*sant Llorenç* (?), *sant Feliu* (?), *santa Teresa*, *santa Margarida de Cervelló*—, que semblen figures fantasmagòriques de mig cos que s'inclinen lleugerament endavant, com alliberant-se de la pròpia tela, adquirint una volumetria i una presència "física" sorprenent. Per aconseguir-ho, el pintor ha il·luminat intensament el primer pla, contrastant-lo amb un fons fosquíssim. És veritat, però, que actualment l'efecte que comentem és difícil de copsar, sobretot si es cau en la temptació d'introduir una monedeta per il·luminar artificialment la capella. Quan

⁴²⁴ ELIAS, Antoni *Viladomat...*, op.cit.p. fols.204.

⁴²⁵ Vegeu Santiago ALCOLEA, *La Capilla de los Dolores en Santa Maria de Mataró*, Mataró, 1969 i el seu estudi "El Dolor hermoso", dins F.M.R. revista *Franco Maria Ricci*, nº 12 [1991], vol. II.

l'almoïna engega el breus segons de llum artificial, la potent llum dels focus rebota en l'or del daurat del retaule i s'escampa com una taca d'oli per cada racó de la capella. Si s'escau, però, que la visita es fa pels volts de Tots Sants, quan cau la festivitat de sant Narcís, la il·luminació tènue i bellugadissa de les espelmes desades davant l'altar, amb l'imminent perill que algun dia s'hi cali foc, recrea una ambientació molt semblant a la que deuria tenir en l'època. És llavors quan els sants de mig cos, sorgits de la foscor de la capella, semblen arribar de la penombra amb una candela.

D'aquest conjunt gironí també hem de fer notar que les dues teles laterals tenen una il·luminació diferent: *Sant Narcís i les mosques* (cat.60) té una paleta cromàtica més viva, menys afectada pels contrastos lumínics. En canvi, la *Mort de sant Narcís* (cat.61) segueix el mateix patró que els medallons: el clarobscur és intens i gairebé només deixa a la vista la figura del sant i dels dos soldats que el llancegen. Té una explicació. La capella està situada a l'inici de la girola per la banda de l'evangeli. La tela de la dreta, la de *sant Narcís i les mosques*, rep l'abraçada de la llum diàfana que entra pels finestrals i per la gran rosassa de la capçalera de la fàbrica. No passa el mateix a la *Mort de sant Narcís*: està a la paret esquerra i queda d'esquenes a la claror. D'aquí que Viladomat -pensem-la pinti accentuant-ne el clarobscur. El cicle de sant Francesc també té una lectura semblant. Originàriament, les vint teles sobre la vida de sant Francesc ocupaven tot el perímetre del claustre del convent de Sant Francesc de Barcelona, construït a escassos metres de la costa. Estaven, doncs, en un espai obert banyat per la llum mediterrània. Els paisatges i les potents celades de les escenes semblen aquí encomanar-se de la llum d'un dia clar de primavera, en el sentit que tenen una il·luminació clara, neta, sense contrastos –i per tant, amb més empast en aquestes zones. És interessant distingir-les, però, de les escenes de recolliment - *sant Francesc escriu la nova regla del l'orde a La Verna*, *Mort de sant Francesc*, *Trobada de sant Francesc i santa Clara al convent de Santa Maria dels Àngels*-, on la llum juga un paper important: es torna més tènue, més de capvespre, més de recolliment. Els clarobscurs es distingirien millor si Viladomat no s'hagués refiat de l'opacitat que ja li proporcionava la capa de preparació. Amb el temps, l'òxid s'ha menjat la lleugera veladura de les zones fosques, homogeneïtzant els seus contrastos.

Canviant d'aspecte, la **composició** en les obres de Viladomat és de lectura fàcil i immediata. El pintor sol reservar l'espai central de la

tela per a col·locar el tema objecte de la representació. Una estructura piramidal, en la majoria dels casos, regeix la disposició de les figures, que solen ser de mida considerable. Moltes composicions presenten les figures de mig cos o de tres quarts de cos, un aspecte que enutjava especialment a Feliu Elias. Quan això succeeix, les figures solen emplenar gairebé tota la superfície del llenç. I, per petita que sigui la tela, els personatges més propers a l'espectador són de mida gairebé natural. A més, el punt de vista, lleugerament baix, n'accentua la seva grandària. Pocs detall més tenen cabuda en escenes d'aquest tipus: si de cas, només algun cortinatge o alguna referència arquitectònica aïllada, que la majoria de vegades apareix en forma de columna sobre pedestal –*sant Vicenç* (cat.46), per exemple-, o punt de fuga lateral –*Josep rep els seus germans* (cat.183). A banda de les fugues laterals, les diagonals compositives són constants en la seva obra: el pastor fumant (cat.195), el Nen Jesús de la *Circumcisió* (cat.143) i de les sagrades famílies (cat.139 i 140), el gall d'indi (cat.197) i la llebre (cat.198) de les natures mortes, el caçador (cat.192), etcètera.

Quan les composicions inclouen figures de cos sencer -cicle de *sant Francesc* i de *sant Bru*, *Mort de sant Narcís*, *Estacions*, *Viacrucis*-, entren en escena el paisatge -urbà i natural- i els objectes de natura morta. En aquestes teles, el pintor intenta minimitzar la distància entre l'espectador i la composició. No hi ha figures *repoussoir* però sí espais buits, de transició, en primer terme: a vegades és un enrajolat -*Naixement de sant Francesc* (cat.1)-; un o més esglaons -*sant Bru visitant el bisbe* (cat.76)-; una secció d'avinguda -*Un home estén la capa al jove Francesc* (cat.3)-, etcètera. Si les obres són de mida gran, la composició sol tenir un punt de vista molt rebaixat, només uns centímetres per damunt del llistó inferior del marc. Si són de grandària menor, Viladomat disposa un horitzó més alt, a l'alçada de la vista de l'espectador. Les arquitectures dels espais interiors de les escenes amb figures de cos sencer - *Bateig de sant Francesc* (cat.2)-, gairebé sempre fuguen en direcció cap a una porta o una finestra col·locada en un lateral de la composició. En més d'una ocasió, els interiors estan resolts amb elements arquitectònics de marcat gust classitzant, a base de columnes colossals sobre pedestals que sostenen un entaulament continu que lliga tota l'estructura –*Bateig de sant Francesc* (cat.2), *Missa de sant Felip Neri* (cat.56).

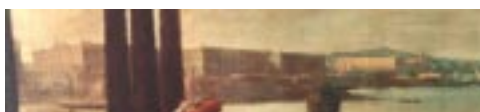
Les figures de cos sencer –i aquesta és una característica molt repetida en la seva obra- estan col·locades davant, molt a prop de

l'espectador. La seva verticalitat sovint queda contrastada amb l'horitzontalitat dels grans paisatges de fons. Darrere els personatges infantils de l'escena *Un home estén la seva capa perquè la trepitgi el jove Francesc* del MNAC (cat.3), s'obre una magna avinguda urbana; a *l'Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdocí* (cat.13), l'estilitzada verticalitat de l'àngel i sant Francesc



Il·lustració 111

contrasta amb la planada d'un paisatge que es perd en l'horitzó. En realitat, els paisatges de Viladomat són molt descriptius i variats: podem trobar-hi esplanades immenses, boscos espessos, paisatges pedregosos, orografies sinuoses... Són paisatges que inviten a localitzar-hi esglésies, camins, pujols, camps, animals, etcètera. Si de la *Tardor* s'ha dit que és un paisatge rural català



Il·lustració 112

(Il·lustració 111), l'*Estiu* o els *Pescadors cosint una xarxa* són una vista "topogràfica" del port de Barcelona presidit pel baluard borbònic (Il·lustració 112) i l'antic Portal de Mar. També trobarem en Viladomat una doble concepció de l'espai: d'una banda, pensarà l'escena unitàriament, fusionant a la perfecció paisatge i figures d'acord amb unes coordenades geografico-temporals comunes –escenes de gènere o *Història de Josep* (cat.83-89), per exemple. D'una altra, sotmetrà l'espai a les necessitats de la narració, trencant la coherència temporal i espacial, utilitzant-lo com un contenidor d'episodis secundaris –*sant Bru orant a la Torre de Calàbria* (Il·lustració 113) té set escenes diferents. El primer ús el fa més modern; el segon l'apropa al llenguatge pictòric del mestres siscentistes.

L'**expressivitat** dels personatges és tan homogènia que tota la historiografia, sense excepció i amb raó, l'ha detectada com una empremta personalíssima del seu estil. En general, diríem que els adjectius més escaients per a jutjar-la són tova, afectada o esmorteïda. Quatre exemples representatius d'això que diem podrien ser *sant Francesc escoltant melodies angèliques* (Il·lustració 114), *Jesús troba la seva mare*

(cat.158) o *sant Bru orant a la Torre* (cat.77) . Observem-los el decaïment de la testa cap el costat, com si perdessin l'esma; els ulls vidriosos i les



mirades vagues; les boques entreobertes i la sensació general d'estar afectats d'una mandra ensonyada. Els moviments del cos, en sintonia amb l'expressió facial, tenen un deix flàccid. Els sants que suporten martiri no ho fan de la manera més realista i punyent del dolor, sinó d'una manera lírica, exterioritzant el dolor poèticament -*Martiri de sant Esteve* de Santa Maria de Mataró (Il·lustració 115), *Mort de sant Narcís* (cat.61). Els esbirros que fustiguen i maltracten Jesús al Viacrucis de Mataró semblen

Il·lustració 113

reprimir

l'ur ferotgia, escenificant l'embranchida per etzibar la bastonada a càmera lenta. La nyonya corporal s'apodera dels personatges en les escenes d'èxtasi i de visió -*santa Teresa* de col·lecció particular (Il·lustració 116),



s a n t Francisc escoltant melodies (cat.19).

E n definitiva,

tota la s e v a

Il·lustració 114



Il·lustració 115

producció exterioritza una candidesa generalitzada, emportant-se la palma les in comptables versions de *santjoseps* i *marededeus*: són les més afectades per aquesta estètica aplomada, esponjosa i acaramel·lada -*Somni de sant Josep* de

la col·lecció Barraquer (Il·lustració 117), *Sagrada Família* de la col·lecció Tecla Sala (cat.138).

La migrada varietat tipològica dels seus personatges accentua l'homogeneïtat general de la seva obra. Ja hem tingut ocasió d'insinuar-la en les consideracions particulars i ara només volem subratllar que



Il·lustració 116

Viladomat es mou en un registre molt reduït de tipologies figuratives, sempre molt esteriotipades. Els apòstols, per exemple, tenen el semblant sempre igual: l'aire popular de les seves fesomies va repetint-se en gairebé totes les obres on apareixen. Podríem dir el mateix de les dones cortesanes, sempre *afrancesades*; de les pageses i dels pastors, d'anatomies i semblants *flamencs*; etcètera.



Il·lustració 117

Si se'ns permet una comparació cinematogràfica per il·lustrar-ho millor: els personatges de les obres de Viladomat recorden actors marcats per un determinat gènere -Edward G. Robinson per les pel·lícules de gàngsters, John Wayne pels westerns, Bela Lugosi en el de vampirs-: malgrat canviïn d'acte, de vestimenta, de maquillatge, de film..., l'espectador sempre acaba identificant-los en el seu paper. El personatge del *sant Jaume* de Sant Joan de les Abadesses, per exemple, "actua" de *sant Andreu* a Montblanc (cat.45) i de *sant Pau* a Breda (cat.41). Potser com passa en la indústria cinematogràfica, el pintor optava per aquestes caracteritzacions estandarditzades pel simple fet que agradaven a la seva clientela, en el sentit que demanaven els *santjoseps*, els *salvadors* i les *santatereses* que tenien èxit. Perquè, hem de reconèixer que en l'obra de Viladomat hi ha mostres que també era capaç de canviar els seus registres: els doctors de *Jesús entre els doctors* de Montserrat (cat.147), els savis que envolten santa Caterina d'Alexandria (cat.103) o l'apostolat de la sala de Juntes (cat. 92-98) tenen una caracterització més naturalista; els retrats hagiogràfics del retaule de sant Narcís, sobretot el de *santa Teresa* (cat.105), també tenen una singularització més intensa.

Una altra constant general de l'estil de Viladomat són els errors en la **construcció anatòmica** de les figures, sobretot quan es tracta de presentar les extremitats en perspectiva. El *sant Gervasi* (cat.47) té el braç massa curt; el Crist de la *Pietat* Vilanova (cat.135) i el del Museu de Tarragona (cat. 136) també tenen el braç dret escurçat; el Crist de la *Porciúncula* té el tors mal resolt (cat.12); el cap de sant Bru del llenç *Sant Bru orant a la Torre* (cat.77) és massa petit pel cos que té, etcètera. Aquestes dissonàncies proporcionals s'haurien de sumar a les que ja hem esmentat en relació a la construcció de la perspectiva dels arcs de mig punt, que gairebé sempre tenen una llum massa estreta.

La sèrie de sant Francesc, inspirada en passatges de textos hagiogràfics de la *Legenda Maior* de sant Bonaventura, de la *Vida primera i segona* de Tomàs de Celano o del popular text *Les Floretes de sant Francesc*,⁴²⁶ té una posada en escena molt cuidada: és esplèndida la gran avinguda urbana d'*Un home estén la seva capa perquè la trepitgi el jove Francesc* (cat.3) i la orografia de l'immens fonal de *La conversió de Fra Bernat de Quintaval* (cat.7), com deliciosa és la taula parada de la *Trobada de sant Francesc i santa Clara al convent de Santa Maria dels Àngels* (cat.18). En general, però, la dependència del gravat, tot i l'habilitat que comentarem més endavant que demostra tenir per a servir-se'n, explicaria la seva poca inclinació a oferir-nos noves mirades **iconogràfiques**: l'escena *Jesús concedeix a sant Francesc la indulgència de la Porciúncula* (cat.12) és molt semblant a les versions pintades per B. E. Murillo, Claudio Coello o Pietro Lucatelli; passa igual amb *sant Francesc rebent els estigmes* (cat. 17) o *l'Èxtasi de sant Francesc* (cat.19). Viladomat no destaca, doncs, per haver estat un innovador en el camp de la iconografia. Malgrat l'abundant producció religiosa, les seves escenes no s'allunyen en res dels codis de representació més tradicionals de la pintura i de l'escultura siscentista. Potser l'escena més singular, tot i que Antonio del Castillo (1616-1668) n'havia pintada una de molt semblant per a la sèrie cicle de la vida de sant Francesc del convent franciscà de Còrdova entre 1660-1665,⁴²⁷ sigui el *Bateig de sant Francesc* del Museu Nacional d'Art de Catalunya (cat.2). A banda de la caixa escènica, que ja veurem que Viladomat treu d'un gravat, la part més original és l'abillament dels personatges, que van a la moda del segle de Viladomat i no de l'època que els correspondria – casaca, calçó curt, mitges, vestits amb *corsé*, etcètera. De tota manera, no és un cas extrem com el del retaule de sant Aleix (1769) de la parroquial

⁴²⁶ Vegeu una àmplia i documentada anàlisi iconogràfica del cicle a J. P. GIRONA I MANZANET, *Pintura franciscana de Catalunya (1226-1950)*, 3 vols., Universitat de Barcelona, 1988 (tesi doctoral inèdita). Vegeu altres estudis del cicle i les seves fonts escrites a P. BEDA KILEINSCHMIDT, "La Vida de Sant Francesc d'Assís en les pintures d'Antoni Viladomat al Museu de Barcelona", a *Franciscalia*, 1928, pp. 195-209; P.V. FACCHINETTI, *San Francisco de Asís. En la historia. En la leyenda. En el arte*, 2 vols., Barcelona, 1925; P. GUINARD, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1960; Francesc MESTRES, *Galeria Seráfica*, Barcelona, ed. José Ribert, 1857, 2 vols.; Josep MARTÍ MAYOR-Agustí BOADAS LLAVAT, *Sant Antoni a Barcelona*. Barcelona, Viena Serveis Editorials, 1996. D'altra banda, l'historiador Fra Valentí Serra de Manresa, bon coneixedor d'aquestes qüestions, ens comentà que els franciscans de Barcelona –caputxins i framenors– havien estat propensos a l'ús de la *Legenda Maior* de sant Bonaventura. L'Arxiu Provincial dels Caputxins de Catalunya en conserva una edició de Lucas WADDING (1588-1657) provinent de l'antic convent de Santa Madrona de la Rambla.

⁴²⁷ Vegeu la bibliografia de la nota 200.

de Sant Joan Baptista de Valls de Lluís Bonifàs i Massó, que imagina un dels relleus de la vida del sant en una estada cortesana, amb sant Aleix



Il·lustració 117a

vestit com un noble del segle XVIII. Com tampoc és una substitució a la manera de la "setcentista" *Diana* de Pere Crusells (Il·lustració 117a) o la de la "cortesana" d'una pintura anònima del Museu de Mataró, segurament de Joan Gallart, que en realitat vol ser una Verge a la moda Lluís XIV (Il·lustració 117b).

L'aspecte més singular i original de l'art de Viladomat és el **dibuix**. D'entrada, és excepcional perquè Viladomat dibuixa

molt en un context artístic, el català, que practicava poc aquesta disciplina. Però també perquè, sense cap mena de dubte, Antoni Viladomat és millor dibuixant que pintor. Només els retrats del retaule de sant Narcís, la caracterització de sant Francesc en la sèrie del MNAC, els doctors del llenç



Il·lustració 117b

de Montserrat, les natures mortes, el sant Tomàs del MNAC, el sant Felip Neri, el sant Judes Tadeu i el sant Joan de la Capella dels Dolors, el sant Vicenç de Poblet, el sant Andreu de Montblanc i poques obres més estarien a la mateixa alçada qualitativa que els dibuixos.

Bonaventura Bassegoda i Hugas, bon coneixedor de l'art del dibuix, va suggerir-nos un adjectiu molt escaient per als seus dibuixos: tenen un acabat "pictòric". És, sens dubte, un qualificatiu que el reivindica i el defineix com el dibuixant excel·lent que fou, que dibuixa infligint els modelats lumínics que guiaran l'aplicació del color una vegada passat l'esbós a la tela. El rostre de l'*Evangelista* (cat.239), el *piombesc* apunt *Jesús portant la creu* (Il·lustració 117c) la mística *Dolorosa* (cat.211), els ondulants plecs de la capa del *Rei agenollat* (cat.236), les vistes "a plein air" o els apunts costumistes, exemplifiquen aquest pintor que és sensible

a les propietats i als efectes de la llum sobre els cossos. En els dibuixos, Antoni Viladomat modela els volums de les figures i dels objectes sense gairebé perfilar prèviament els contorns -o fent-ho molt poc. Ho fa amb fines ratlles paral·leles, molt esfumades, que aconseguen un efecte de com si la figura aparegués de la foscor momentàniament. Ratlla més enèrgicament aquells sectors on la foscor és més intensa i deixa en blanc, servint-se de la pròpia superfície del paper com faria un aquarellista, les zones més clares, allà on la llum ferirà de lluminositat els colors. El resultat és un dibuix gairebé minimalista, amb pocs traços, però d'un acabat pictòric



Il·lustració 117c



Il·lustració 117d

sorprenent. El *Cap de pastor* (Il·lustració 117d) -tan *bassanesc*- o el *Cap de frare* (cat.232) exemplifiquen vivament això que diem. En els dos esbossos preparatoris per al cicle mataroní -*Tercera Estació* (cat.215) i *Novena Estació* (cat.216)- els figurants i demás elements de la composició són com masses de plastilina, perfilats només amb alguns traços discontinus, fets amb ploma. Són les aiguades de la sèpia, ideals per a plasmar les llums i ombres, les responsables de fer-nos cognitiva l'escena representada. I no és un esbós inicial: la

trama quadriculada indica clarament que és el disseny final, el que farà de *cicerone* a la mà del pintor en el moment de traslladar la composició a la tela.

La majoria de dibuixos conservats fins ara, però, són estudis parcials, de detall, bàsicament de rostres i mans. No és casual. A parer nostre són els millors del seu repertori i confirmen allò que anteriorment havíem comentat sobre les parts de les composicions que Antoni Viladomat treballa més atentament, aquelles en què el pintor aplica més pigment i que tenen un aspecte més "naturalista". Són dibuixos que evidencien que darrere cada composició seva hi ha un procés d'estudi previ, de disseny. És de suposar, doncs, que un corpus nombrosíssim de

dibuixos del pintor - Joaquim Fontanals esmentava un llibre amb tots els dissenys del cicle franciscà- no es coneix o s'ha perdut.

⁴²⁸ Rosa GARCERÁN, "El dibujo como base de la pintura española del siglo XVIII" a *I Congreso Internacional "Pintura Española del siglo XVIII"*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 15 al 18 Abril 1998, ACTAS, Madrid, 1998, pp.28-34. Hi ha alguna afirmació de l'autora que tanmateix no compartim, com la que diu que en el segle XVIII ja no circulaven les estampes i que el treball del taller era menys anònima. A més, algunes traces dels escultors –de José Churriguera, per exemple- segurament també hi tindrien cabuda.

Per acabar, des del nostre punt de vista, hi ha dibuixos de Viladomat –els apunts de vistes o de grups de persones o els caps sense gairebé línies que tanquin la forma- que podrien entrar en la interessant reflexió de Rosa Garceran a redós del dibuix del segle XVIII, en el grup que l'autora qualifica de dibuixos amb entitat pictòrica pròpia, sense que esdevinguin suport o base per a una pintura, sinó apunts, notes realitzades pel pintor per a si mateix, íntims, que subratllen la "modernitat" de la concepció del dibuix i de la separació dels valors lineals i pictòrics. Viladomat, en aquests casos esmentats, està a la frontera, a poca distància de la generació de pintors que concebran pictòricament –i independentment- el dibuix, com LLuis Paret, Mariano Salvador Maella, Francisco Bayeu i, evidentment, Francisco de Goya. ⁴²⁸

III.1.C. Viladomat *ei sui*.

Tota la historiografia posterior a Ceán Bermúdez ha assenyalat, amb raó, que els pintors Tramulles foren els deixebles avantatjats d'Antoni Viladomat. Del mestre varen heretar-ne l'actitud combativa contra el Col·legi de Pintors –malgrat que acabaren formant-ne part- i, el que és



Il·lustració 118

més important, els seus coneixements sobre l'art de la pintura i del dibuix. Com el seu mestre, Manel i Francesc foren bons dissenyadors d'arquitectures efímeres i de decorats teatrals, on aplicaren les lliçons rebudes sobre perspectiva. N'aprengueren també a pintar al fresc i al tremp sobre grans superfícies –sobretot en Francesc, que intervingué en molts encàrrecs d'aquesta índole- i a considerar el dibuix com una disciplina autònoma que calia ensenyar: després de Viladomat, els Tramulles foren els primers en adonar-se de la importància que tenia el dibuix per a crear i compondre. I ho portaren a la pràctica, ensenyant-lo.

Les teles del cambril de sant Oleguer de la Catedral de Barcelona

(Il·lustració 118), atribuïdes a Manel Tramulles, són exemplificatives del



Il·lustració 119

vincle que el gran dels Tramulles mantenia per aquells anys amb les maneres del seu mestre: en general recorden les grans composicions del cicle de sant Francesc de Viladomat, si bé tenen tots els ítems de la seva personalitat artística. Les figures tenen el cànon més aviat curt - res a veure amb les estilitzades figures de Francesc Tramulles- i els rostres amb fronts amples i ulls petits i rodons. Tant les teles de sant Oleguer com la *Presa de canonicat de Carles III* de la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona encaixarien en una manera de fer semblant a la que trobem en els dibuixos *Adoració dels pastors* o *Escena de concert* del Museu Nacional d'Art de Catalunya, atribuïts al pintor per Bonaventura Bassegoda.⁴²⁹

Una anàlisi atenta de l'estil de Manel Tramulles permet descartar del catàleg d'Antoni Viladomat el *Retrat de Gaspar Sanz de Antona, governador*

militar i fundador de la casa del Retir (Il·lustració 119); dues *adoracions*— una de la col·lecció Banc d'Andorra (cat.272) i una altra de l'antiga col·lecció Tecla Sala (Il·lustració 120)— ; una *Epifania* de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau (cat.276), que Triadó publica com de Viladomat;⁴³⁰ una *Adoració dels àngels* de l'antiga col·lecció Leandre Negre (Il·lustració 121), i una *Presentació al temple* de l'antiga col·lecció Narcís Figueres (Il·lustració 121a). Són quadres amb una forta ressonància de l'estil de Viladomat - l'*Adoració* d'Andorra, fins i tot, sembla una tela a dues mans on Manel



Il·lustració 120



Il·lustració 121

l'*Adoració* d'Andorra, fins i tot, sembla una tela a dues mans on Manel

⁴²⁹ Bonaventura B A S S E G O D A , "Observacions a l'entorn del dibuix català antic" a *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, Barcelona, MNAC-IEC-Abadia de Montserrat, 1999, pp.69-70.

⁴³⁰ Triadó i Subirana la reproduïxen. TRIADÓ-SUBIRANA, *Pintura moderna...*, op.cit. p. 109.

podria haver fet els pastors i Viladomat la sagrada família- , però més aconsellables d'apropar a Manel Tramulles.⁴³¹

⁴³¹ Vegeu les fitxes de cada obra al catàleg.

⁴³² Francesc FONTBONA-Victòria DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de sant Jordi* (I-Pintura), Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, p. 80, inv. 435.

⁴³³ Francesc MIRALPEIX, "Les pintures i els pintors de la capella de Sant Sebastià de la Guarda" a *Palafrugell restaura: les pintures de Sant Sebastià del segle XVIII* (catàleg d'exposició), Palafrugell, Ajuntament de Palafrugell-Museu del Suro, 2001, pp.7-36

⁴³⁴ Sobre aquesta obra, vegeu Josep MAS, *Notes històriques del bisbat de Barcelona. Taula dels altars y capelles de la seu de Barcelona*, Barcelona, Jaume Vives, 1906, vol. I., pp.56-57; id., *Guia Itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, Imp. La Renaixensa, 1916, p. 137; i Joan AINAUD-Josep GUDIOL- Frederic Pau VERRIÉ, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, p. 81. Vegeu també el resum que n'ha fet Aurora PÉREZ SANTAMARIA, "El retaule de Sant Pau de la Catedral de Barcelona (1679-1770)" a *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XIX, Barcelona, Col·legi de Notaris, 2001, pp.259-278.

Tres quarts del mateix passa amb Francesc Tramulles, si bé la major qualitat de la seva obra ha provocat atribucions a la inversa: d'esplèndid *sant Andreu* del Museu Frederic Marès de Montblanc (cat.45) que li ha estat atribuït s'ha de restituir a Viladomat.⁴³² No obstant, el ressò de l'estil de Viladomat també batega en l'obra de Francesc: la *Sagrada Família amb*



Il·lustració 121a



Il·lustració

sant Joaquim i santa Anna de l'ermita de Sant Sebastià de Palafrugell (Il·lustració 122), atribuïda per nosaltres al menor dels Tramulles,⁴³³ recorda models d'Antoni Viladomat com ara la *Sagrada Família* del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Il·lustració 123) o la *santa Anna i la Verge* del Monestir de Pedralbes (Il·lustració 124). També la tela *santa Marta, sant Restitud i santa Cecília* de l'àtic del retaule de sant Pau de la Catedral de Barcelona, una obra tardana del pintor, transmet encara un aire intensíssim de formes i tipus *viladomatians*.⁴³⁴

F a r i a llarguíssim de seguir repassant els nexes entre els Tramulles i Viladomat, d'altra banda evidents si tenim en compte el llarg sojorn al costat del mestre: els Tramulles, per si sols, mereixerien una Tesi i, evidentment, desborden els



Il·lustració 123

objectius d'aquesta. En la mesura que es va avançant en el coneixement del seu art –darrerament s'ha ampliat amb noves aportacions i interpretacions-⁴³⁵, també s'entendrà millor el paper d'Antoni Viladomat. De fet, és a través dels Tramulles que la fama de Viladomat –de l'obra i de l'home- s'atasca en l'Escola de Dibuix de la Junta de Comerç. A la nostra tesina havíem subratllat aquest fet: ens férem ressò de la compra de quadres de Viladomat per part dels professors, de l'estudi dels de sant Francesc, sobretot quan hi estigueren dipositats, i de les nombroses còpies que els aprenents havien realitzat a partir d'escenes del cicle franciscà que també hem inclòs al catàleg.



II-lustració 124



II-lustració

També el pintor Josep Bernat Flaugier es deixà seduir per la pintura del barceloní: la *Mort de sant Ignasi* (II-lustració 125) de la sagristia de l'església de Betlem de Barcelona és una composició amarada de les maneres d'Antoni Viladomat: l'arquitectura, les fesomies de les dones i dels personatges masculins, els elements de natura morta del davant, etcètera, fan d'aquest quadre un dels millors testimonis de la vigència de l'art del nostre pintor en el darrer terç del segle XVIII.⁴³⁷ Sense ser tan espectaculars, hi força exemples més de pintors que imiten el seu estil: ho testimonien quadres com el *sant Bru*, d'autor

El pes de Viladomat en l'entorn acadèmic degué ser enorme: l'art del mataroní Joan Carles Panyó, deixeble de Manel Tramulles i col·laborador seu en els treballs de decoració de la capella de sant Narcís de l'església de Sant Feliu de Girona, s'inspira sovint en els models de Viladomat.⁴³⁶



II-lustració 126

⁴³⁵ Ens hem de felicitar per l'adquisició per part del MNAC de l'esbós de Manel Tramulles per a la *Presa de canonicat de Carles III*, que ha format part de l'exposició *Itineraris de l'Art Català. Les col·leccions del MNAC: Renaixement i Barroc*. Joaquim Fontanals (Cfr. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.p. 314 i not. 45) deixà dit que Manel va pintar el quadre de la Catedral seguint "amb esmero" un esbós, llavors propietat del Sr. Pujol i Baucis. Per la historiografia més recent sobre els Tramulles vegeu Carme MIQUEL, *Manel i Francesc Tramulles, pintors*, Universitat de Barcelona, 1986 (tesi de llicenciatura inèdita); Manuel RUIZ ORTEGA, *La Escuela Gratuïta...*, op.cit.; B A S S E G O D A , "Observacions a l'entorn...", op.cit.; Miriam FLO FORNER, *El conjunt funerari de sant Oleguer de la Catedral de Barcelona: aspectes artístics i programàtics*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000 (tesi de llicenciatura inèdita); MIRALPEIX, "Les pintures i els pintors...", op.cit.; Íd., *Empremta i memòria...*, op.cit.; Francesc QUÍLEZ, Ricardo GARCÍA, *La Màscara Reial...*, op.cit.; PÉREZ SANTAMARIA, "El retaule de Sant Pau...", op.cit.; Miquel MIRAMBELL, "Una pintura inèdita...", op.cit.

⁴³⁶ Sobre Joan Carles Panyó vegeu Ramon VAYREDA, "Juan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1932, vol. II, pp.117-125; 245- 251 i 297-306; i Ramon

GRABOLOSÀ, Joan-Carles Panyó i Figaró: primer director de les Escoles de Dibuix d'Olot i de Girona, Olot, Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca, 1976.

⁴³⁷ Vegeu la fitxa corresponent del catàleg. L'atribució a Flaugier es basa en una notícia de Rafael d'Amat i de Cortada, que esmenta que el pintor provençal Josep Bernat Flaugier estava preparant un *Rapte de sant Ignasi* per a l'església de Betlem. La referència d'Amat la recull Francesc QUÍLEZ a "Tradició i modernitat en la pintura de Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol" a *L'albada de la modernitat: Josep Bernat Flaugier-Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a Catalunya a principi del segle XIX*, Barcelona, Artur Ramon ed., 1994 (Opera Minora, 4), p. 16.

⁴³⁸ Sobre el dibuix i el gravat d'Ignasi Valls, vegeu B A S S E G O D A , "Observacions a l'entorn...", op.cit.pp.66-68.

⁴³⁹ Apareixen al plet de Manel Tramulles contra el Col·legi de Pintors. Cfr. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.pp.244-246.

⁴⁴⁰ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.p. 322, not. 64.

anònim proper al taller de Viladomat (Il·lustració 126); la *Pietat* de la casa Llauder de Mataró (Il·lustració 127); el *Projecte per a la carta d'esclavitud dels germans de la Verge de la Mercè* (Il·lustració 128) del gravador



Il·lustració 127

Comarcal de Solsona.

Dels altres deixebles i aprenents de Viladomat menys famosos en tenim un coneixement tan escàs que fa impossible concretar-los en unes pautes estilístiques mínimes, per no dir que de la majoria només coneixem el nom. Dels Marc Dumele, Nicolau Minguet –el primer va morir al seu taller; el segon va marxar a Roma i va tornar-hi-, Pau Rossell, Pere Casanoves, Josep Loiga, Josep Viladomat, Antoni Ferrer, Francesc Vives i Fèlix



Il·lustració 129

que han de ser els responsables de les teles del retaule de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró; de l'*Assumpta* i la *Pentecostès*

Ignasi Valls, que és probable que conegués la versió –o versions- que en féu Viladomat (Il·lustració 129);⁴³⁸ l'*Anunciació* (Il·lustració 130) i la *Verge del Roser* d'una col·lecció particular de Quart; o bé, com a exemples més evidents, la *Flagel·lació* i el *Camí del Calvari* (cat.380 i 383) del Museu Diocesà i



Il·lustració 128

Nogués només tenim constància que freqüentaven el taller de Viladomat.⁴³⁹ Res més exceptuant la possibilitat apuntada per Fontanals del Castillo, que diu que les teles sortosament conservades de la capella dels Dolors de l'església parroquial de Berga podrien ser del seu fill.⁴⁴⁰ No hi ha dubte, però,

de la capella del Roser de Santa Maria de Mataró, tant pròximes a l'estil de Viladomat; del *Lavatori* de la col·lecció Cunill (cat.375); de les *Almoines de sant Sever* de l'antiga col·lecció Gudiol (Il·lustració 131), etcètera.



Il·lustració 130

No obstant, hi ha un pintor que passà pel taller d'Antoni Viladomat que hem pogut excloure'l de la llista de pintors sense obra. I no només això: l'estudi dels fons del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona ens ha permès atribuir-li un nombre considerable de pintures. Ens referim al pintor i daurador solsoní Antoni Bordons.⁴⁴¹

Antoni Bordons i Aguilar (c.a. 1710-15-†Solsona, 1779), fill del pintor solsoní Josep Bordons i Llopis i de Victòria Aguilar i Boixadera,⁴⁴² marxà de Solsona per anar a Barcelona a aprendre l'ofici de pintor.⁴⁴³ Suposem que hi anà aconsellat pel seu germà Josep Bordons i Aguilar, que el 30 de novembre de 1698 figurava d'aprenent de Joan Baptista Perramon,⁴⁴⁴ mestre de Viladomat, i amb l'expectativa de poder-s'hi formar també com a daurador. De dauradors que passessin per l'escola de Viladomat en coneixem almenys un: Ignasi Parera, fill del daurador Anton Parera, col·laborador habitual d'Agustí Viladomat. De l'estada barcelonina de Bordons només sabem que el 1739 figurava com a ajudant del pintor. Al punt 33 del plet de 1739, Viladomat declarava que Bordons vivia amb ell.⁴⁴⁵



Il·lustració 131

Antoni Bordons reapareix en la documentació l'any 1760. Entre aquest any i 1774 es dedicà a daurar i policromar el retaule de l'església del Santuari del Miracle de Riner.⁴⁴⁶ L'esplèndida policromia del retaule, amb predomini de tons blaus, roses i granats, revela l'art d'un pintor tocat ja per l'esperit més desenfadat de l'estètica rococó: les cartel·les i els racons són aprofitats per dissenyar-hi rocalles, paisatges idíl·lics i vistes arqueològiques, molt en sintonia amb el gust de l'època. La policromia del retaule de Carles Moretó i Brugaroles (1721-1780) serveix per atribuir-

⁴⁴¹ El primer en anotar el pas pel taller de Viladomat fou ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.pp. 245-246, 307; i ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit.p. 200.

⁴⁴² Ramon PLANES I ALBETS, "Anton Bordons, pintor i daurador del retaule Barroc del santuari del Miracle del Riner" a *Cardener*, nº4 (1987), p. 86.

⁴⁴³ El 8 de desembre de 1683, Josep Bordons demanà plaça de pintor al Consell del Col·legi de Pintors de Barcelona. Li encarregaren per "[...] tentativa un dibuix de una cama de anatomia", però "[...] en lloch de dita cama de anatomia dibuixà una testa. I dit Col·legi, vist lo mal obrat per dit Bordons fonch deliberat de no darseli lloch de continuar los examens". Vegeu AHPB, Josep Llauredor Satorra, *Primum manuale*, anys 1682-1683, lligall 1, fol.458.

⁴⁴⁴ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op.cit.p. 200.

⁴⁴⁵ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.p.345.

⁴⁴⁶ La notícia la dona PLANES, "Anton Bordons, pintor i daurador...", op.cit.

⁴⁴⁷ El retaule deuria estar daurat o a punt de ser-ho l'11 de Maig de 1754, quan el bisbe Mezquia va presidir el solemne acte de col·locació de la imatge de la Verge de la Mercè i del Santíssim Sagrament a l'altar "[...] novament construït". Vegeu Ramon PLANES ALBETS, "Obres i reformes a la Catedral de Solsona (segles XV-XVIII)", a *Ilerda*, XLVII, Lleida, 1986, p. 435, doc. XIV.

⁴⁴⁸ Antoni LLORENS I SOLÉ, *Solsona i el solsonès en la història de Catalunya*, Lleida, Virgili Pagès, 1987, vol. II, p. 363.

li sense dificultats la policromia d'un altre retaule, el de la Verge de la Mercè de la Catedral de Solsona, també de Carles Moretó.⁴⁴⁷

Al Riner, però, Antoni Bordons també pinta les parets del presbiteri. És una decoració a base de *trompe l'oeil* d'arquitectures que s'estenen per la paret, prolongant artificiosament l'arquitectura del retaule. Aquesta decoració subratlla la idea que Antoni Bordons deuria tenir coneixements d'escenografia, de teatralització de l'espai mitjançant la pintura. És una escenografia, a més, de clara adscripció bibienesa, amb feixos de columnes corínties sobre pedestals, balustrades, frontons curvilinis i, malgrat que casolana, resolta amb *perspectiva per angulo*-l'arquitectura



Il·lustració 132

molt diferent de la decoració dels Dolors de Mataró, per posar un exemple, i molt semblant a la decoració que podem trobar al presbiteri de l'església de sant Sever de Barcelona, un espai amb retaule de Pere Costa i pintura mural sense atribuir, malgrat les figures de la mitja taronja tinguin tot l'aire d'Antoni Viladomat (vegeu cat.250).

L'obra coneguda d'Antoni Bordons no s'acaba aquí: Llorens li atribueix, amb encert, la decoració d'un armari de la sagristia de la Catedral de Solsona,⁴⁴⁸ les figures del qual poden relacionar-se estilísticament amb les figures pintades per Bordons al Riner, sobretot els àngels. A part, l'armari en qüestió està replè de motius vegetals, llaçades, perspectives, etcètera, que conjuguen amb l'imaginari decoratiu del pintor-daurador. Un imaginari que podem detectar igualment en un frontal d'altar que guarda el mateix Museu: simula una mesa d'altar vista en perspectiva, rica en ornaments de gammes blaves, roses, ocres i carmins, molt en la línia d'una estètica més aviat més lleugera i desenfadada. Models similars al que ens ocupa són el retaule d'altar firmat per Joan Casanoves a la capella de Can Cerdà d'Àreu del Pallars Sobirà (Il·lustració 132) o el frontal d'altar amb la representació de *Maria Dolorosa* de la capella dels Dolors de Mataró d'Antoni Viladomat (Il·lustració 133).

de cada costat fuga lateralment en direccions divergents una de l'altra. Tot plegat –arquitectura i pintures- fa la impressió d'un projecte unitari,

Les figures de sants bisbes de l'armari de la Catedral i els àngels del Riner permeten encadenar-li un conjunt d'obres conservades al Museu

D i o c e s à
Comarcal de
Solsona: es tracta
d'un *sant Blai*,
d'una *Maria
M a g d a l e n a
penitent*, d'un
pendó amb la



Il·lustració 133

Puríssima concepció i d'unes *Llàgrimes de sant Pere*. Les tres primeres tenen unes característiques inconfusibles: les banya una candidesa sensual, una expressivitat dolça, un cromatisme idèntic a l'utilitzat en la policromia i unes característiques fisonòmiques invariables, que nosaltres mateixos varem definir així:

“Com les ales de sola plana d'espardenya d'espart dels seus querubins, les barbes de les figures d'Antoni Bordons són una ‘marca de la casa’ inconfusible: tenen l'espessor del pèl per sota la línia de la mandíbula, creant un efecte de postís estrany. Quan les posts de pèl de cada costat arriben a sota del mentó, no s'ajunten, sinó que es recargolen asimètricament quedant una barba migpartida amb un buit triangular al mig.”⁴⁴⁹

I pels àngels:

“Una mirada atenta als àngels pintats a les veles de la volta del presbiteri ens serveix per descobrir llurs cares rodonetes, gairebé sense celles, amb els cabells rinxolats, amb la boca petita i amb els llavis molsuts. A part, quan aquests capets estan pintats des d'un punt de vista de *sotto in su*, els seus nassos semblen postissos triangulars. Però a més, les seves ales són també inconfusibles: aparenten formes que ens recorden la sola plana d'una espardenya



Il·lustració 134

⁴⁴⁹ Francesc MIRALPEIX, “Antoni Bordons Aguilar: *Sant Blai*”, a *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg segle XVI-XX-1*, Solsona, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 2004, p. 128.

d'espart o una ploma d'escriure.”⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Francesc MIRALPEIX, “Antoni Bordons Aguilar: *Puríssima Concepció*”, a *Museu Diocesà...*, op.cit.p. 124.



Il·lustració

La quarta tela, *Les llàgrimes de sant Pere* (Il·lustració 134), que també presenta elements de l'estil de Bordons, és millor que les altres i molt més propera a l'art del seu mestre Viladomat. En aquest sentit, som del parer que interpreta o copia una composició que Viladomat va pintar en més d'una ocasió: n'hi coneixem dues versions gairebé idèntiques: una és a l'església de Breda (Il·lustració 135) i l'altra, probablement amb la participació del taller, figurava a l'antiga col·lecció Jacinto Sala (Il·lustració 136).⁴⁵¹

⁴⁵¹ Francesc MIRALPEIX, “Antoni Bordons Aguilar: *Llàgrimes de sant Pere*”, a *Museu Diocesà...*, op.cit.pp. 119-121.



Il·lustració

En resum, Antoni Bordons és un primer pas per a conèixer millor els pintors que treballaren a les ordes de Viladomat més enllà dels Tramulles. Estem convençuts que tard o d'hora nous estudis ajudaran a descobrir-ne més detalls i més aspectes, sense descartar que la identificació d'alguna obra ens pugui conduir en un futur a restituir-los en el lloc que es mereixen, encara que sigui a base d'esporgar el catàleg d'obres d'Antoni Viladomat.

III.2. Vies de congriació i de renovació de la cultura artística d'Antoni Viladomat.

III.2.A. Passat i present de la tradició vernacle.

El lligam més primerenc entre una obra conservada d'Antoni Viladomat i una font documental és una època de gener de 1728 relacionada amb la tela *Caiguda i conversió de sant Pau camí de Damasc* de la capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona (cat.42). Tot i que Antoni Viladomat tenia tota una llarga trajectòria al darrere – havia complert 50 anys!-, a hores d'ara segueix sent un trajecte poc agraït en documentació d'arxiu que

ens ajudi a albirar amb suficient amplitud i perspectiva el procés de sedimentació del seu inconfusible llenguatge pictòric, de la seva cal·ligrafia estilística més personal. És un *handicap* transcendental: passem de no tenir cap obra documentada que es conservi d'abans de la dècada de 1720, a tenir-ne mig centenar –si comptem les de *sant Francesc* i les de Mataró- de la seva millor etapa creativa.

La veritat és que la historiografia no en feu problema: s'accontentà de marcar uns punts forts i s'oblidà de les llacunes. Simplificant molt, la hipòtesi més difosa i acceptada és la que explica que Antoni Viladomat es formà al taller de dos pintors mediocres –Pasqual Bailon Savall (suposat) i Joan Baptista Perramon (segur)-, superant-los al cap de poc temps gràcies al seu talent innat. Una estada a la Cort barcelonina de l'Arxiduc Carles d'Àustria, entre 1708 i 1711, li hauria permès entrar en contacte amb l'escenògraf Ferdinando Galli da Bibiena i el pintor napolità Andrea Vaccaro, els artistes que li haurien ensenyat els secrets de l'ofici i gràcies als quals es convertiria en el dominador absolut del panorama artístic de la Barcelona de la primera meitat del Set-cents. És així, sense gaires matisos més: res dels buits que nosaltres hem intentat desbrossar.

Òbviament, aquesta situació és inquietant: un arbre no fa un bosc i les teles conservades de la resta d'artífexs coetanis o anteriors al nostre pintor, que de tanta utilitat ens serien, són tan escasses com lacòniques les notícies referents als seus artífexs, alguns dels quals amb prou feines apareixen citats en els diccionaris biogràfics d'artistes més a l'ús. L'ocasió idònia per a fer-ho era quan les esglésies i les estances de les cases senyoriales les guardaven, abans que els episodis sistemàtics de destrucció n'esborressin la memòria per sempre o les reduïssin, en el millor dels casos, a testimonis fotogràfics en blanc i negre.

Els capítols que venen a continuació ens han de permetre comprendre una mica més la conformació del seu estil i els seus mecanismes creatius. Per a fer-ho, hem procurat llegir de nou el vell tronc argumental. Per ser més precisos: l'hem "tallat" per poder estudiar-ne les seves anelles de creixement, com faria un dendrocronòleg; per poder extreure'n noves interpretacions de les interioritats dels seus processos creatius, dels estímuls que assumia. De les primeres anelles del tronc ja n'hem parlat a la biografia, quan hem fet referència als seus mestres i als artistes de la Cort. Les demés anelles que segueixen ens portaran a parlar del la pintura siscentista, del gravat i dels escultors i argenters catalans

del Set-cents i de les obres foranes del seu entorn més immediat, els fonaments i els estímuls que a hores d'ara estem en condicions d'identificar. El resultat és una suma de lectures per mirar d'entendre la posició avantatjosa aconseguida per Antoni Viladomat respecte dels seus coetanis; dit d'una altra manera: ens hem preguntat si podria haver més factors que intervinguessin en l'impuls definitiu del pintor cap a una posició privilegiada, de prestigi; quins eren els seus horitzons pictòrics, la cultura gràfica que li interessà; quines obres va veure, quantes en podria haver vist i a on les hauria contemplat, etcètera.

III.2.A.1. Els Juncosa i la tradició de la pintura hispànica del segle XVII.

⁴⁵² Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 430.

⁴⁵³ Emiliano AGUILERA, *Pintores españoles del siglo XVIII*, Barcelona, Iberia, 1946, p. 73.

⁴⁵⁴ August L. MAYER, *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, p. 515.

⁴⁵⁵ Enrique LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Tecnos, 1953, p. 391.

No són pocs els historiadors de l'art que han coincidit en assenyalar que les sèries conventuals d'Antoni Viladomat entronquen directament amb la tradició dels pintors hispànics del segle XVII, especialment amb la dels "especialistes" en sèries monàstiques. Per Pérez Sánchez, la *Trobada de sant Francesc i santa Clara al convent de Santa Maria dels Àngels* del MNAC (cat.18) té una intensitat expressiva resolta amb la naturalitat d'un Zurbaran;⁴⁵² per Aguilera, Viladomat vindria a ser "el Valdés Leal" català;⁴⁵³ per Rafael Benet, els punts de contacte entre la pintura de Murillo i la de Viladomat són evidents en els rostres afables, tendres i populars dels personatges i en les actituds pietoses de la seva producció religiosa; Mayer definia la pintura del barceloní com una "[...] tardia mezcla de Murillo y Valdés Leal";⁴⁵⁴ Lafuente Ferrari, deixant-se anar, el considerava com "[...] uno de los pocos pintores que pueden entroncar con la tradición severa y realista de la pintura española del siglo XVII".⁴⁵⁵

Les lectures dels historiadors esmentats, algunes certament magnificades, són conseqüència d'una tradició historiogràfica que sovint ha interpretat l'art del segle XVIII en clau crepuscular, almenys fins l'aparició en escena de Francisco de Goya. La desaparició dels grans mestres del denominat Segle d'Or i, amb el canvi dinàstic, l'arribada de diferents onades de pintors francesos i italians als nuclis cortesans, féu que es busqués a províncies allò que havia desaparegut dels centres tradicionals. Cercaren, de fet, la continuació de la gran tradició hispànica de pintors "realistes" més enllà dels focus madrileny o sevillà, allà on la irradiació cortesana era més difícil que arribés, on l'art "nacional", per entendre'ns, no estigués contaminat per l'art "estranger". Aparegueren en escena ciutats com València, que recuperava protagonisme, Saragossa,

Barcelona o Mallorca, convertint-se en una mena d'arcàdies de la gran tradició.

La lectura historiogràfica que acabem d'exposar en aquest darrer paràgraf ha estat qüestionada per alguns estudiosos en estudis recents. Miguel Morán Turina, per exemple, critica l'atenció dedicada per historiadors com Juan Antonio Gaya, Lafuente Ferrari o Alfonso E. Pérez a artistes de províncies com ara el nostre Antoni Viladomat, en detriment -diu- dels artistes francesos i italians que treballaren al servei dels borbons. Morán Turina considera Antoni Viladomat un "pintor rezagado", essent la seva pintura retardatària i fruit de la pervivència d'una tradició naturalista servada per mitjà dels nombrosos deixebles dels grans mestres disseminats per arreu de la geografia peninsular.⁴⁵⁶ No ens interessa ara entrar en el debat de si Viladomat està o no a l'alçada dels artistes estrangers arribats amb el canvi dinàstic -o de si hauria de tenir menor, igual o major atenció que els pintor estrangers-, sinó de quedar-nos en el sentit darrer de les dues posicions. Recuperem-les: per Lafuente i companyia el seu art és la darrera alenada d'una gran tradició; per Morán és una pràctica superada, sense alè de modernitat. Fixem-nos-hi: cap de les dues posicions nega que la seva pintura entronqui amb la tradició siscentista hispànica. Una altra cosa és si estigué a la mateixa alçada creativa dels pintors cortesans que tant troba a faltar Morán en els llibres.

⁴⁵⁶ Miguel MORAN TURINA, "La difícil aceptación de un pasado que no fue malo" a *El arte en la corte de Felipe V* (catàleg d'exposició del 29 d'octubre de 2002 al 26 de gener de 2003), Miguel Moran Turina-Andrés Úbeda de los Cobos coord., Madrid, 2002, p.24.

Però manquen un parell d'aspectes fonamentals a la suposició que la pervivència de la tradició pictòrica siscentista hispànica en l'art d'Antoni Viladomat fou a través dels grans mestres disseminats per arreu del territori perquè no s'explica ni qui eren aquests grans mestres ni el perquè de la continuació de la tradició hispànica. D'una banda, perquè la pintura catalana conservada del segle XVII és irrisòria, provocant que l'esforç d'investigació dedicat als pintors catalans d'aquest segle sigui encara inversament proporcional a l'atenció dedicada a la pintura del Segle d'Or espanyol. D'una altra, per un argument que trobem contradictori: els mateixos autors que s'han esmerçat en assenyalar que la pintura de Viladomat és de continuïtat, també s'han aferrat a l'estada de Ferdinando Galli per explicar la categoria artística assolida pel pintor, quan en realitat té ben poc a veure amb el naturalisme siscentista i amb les maneres dels pintors dels grans cicles monàstics. Dit d'una altra manera: és impossible que Bibiena li reportés un mestratge en aquesta direcció. Potser va ser un raonament d'emergència o un remei temporal, però a hores d'ara és el causant d'una idea de Viladomat més decantada a considerar-lo

autodidacte, format i crescut artísticament sense cap més estímul que el de l'efímera Cort barcelonesa de l'Arxiduc.

Caldrà una mirada més atenta a la seva obra, densificar el coneixement que tenim dels predecessors, per insistir en la idea que el cas de Viladomat no és excepcional, ni tampoc rar, sinó que està en perfecta sintonia amb els corrents terminals del barroc hispànic. L'obra que li coneixem no és massa diferent de la dels pintors que treballaren coetàniament a la resta de la península. Per exemple, les seves sèries monacals, d'estètica tova i càndida, no difereixen en gaire de les línies mestres de l'art d'Acisclo Antonio Palomino (1655-1725), de Juan Vicente Ribera (c.1665- c. 1724), de Juan García de Miranda (1677-1749) o d'Evaristo Muñoz (1671-1737). És a dir, de tots aquests pintors que Pérez Sánchez posa d'exemples de la continuïtat de les formes del barroc ple, del llenguatge dels grans mestres de la segona meitat del segle XVII. Les seves respectives produccions, recordem-ho, beuen directament de l'obra de Juan Rizi, Francisco Rizi, Francisco Camilo, Juan Carreño de Miranda, Bartolomé Estabén Murillo, Claudio Coello, Francisco de Herrera el Jove o Juan de Valdés Leal; és a dir, dels pintors que dominaren el panorama artístic de la segona meitat de segle XVII, que tingueren entre els seus clients principals l'església i els ordes religiosos. En línies generals, la seva producció religiosa es caracteritza per seguir ancorada en l'atmosfera del barroc tradicional, caracteritzada per una estètica sensual, teatral, emfàtica, de gammes càlides, no massa diferent, en definitiva, a la d'Antoni Viladomat. La dolçor emotiva dels personatges del barceloní també ha estat relacionada amb Murillo.

També podríem fer referència a les "natures mortes" que apareixen dins de les seves composicions -com quadres dins del quadre-: ja les trobem en les composicions d'un Mateo Cerezo (1637-1666) o d'un José Ximénez Donoso (1632-1690). La gerra de flors de la *Primavera* del MNAC tampoc no desdiria dels *floreros* d'un Bartolomé Pérez (1634-1691) o d'un Juan de Arellano (1614-1676). I els grans i potents paisatges de les seves obres més ambiciosos lligarien perfectament amb la dedicació i el tractament gairebé autònom que el paisatge rep de mans de pintors com Francisco de Collantes (1599-1656), Ignacio de Iriarte (1621-1670) o bé, fent de teló a l'escena representada, amb les obres del mateix Murillo. I podríem continuar amb un llarguíssim decàleg de lligams estilístics, formals i compositius amb la generació hispànica precedent i coetània. L'art d'Antoni Viladomat, de fet, només es diferencia

del de la resta de pintors contemporanis esmentats per un menor impacte de l'estètica de Luca Giordano, substituïda per una major atenció a la plàstica alt i tardo-barroca romana i a la flamenca, conegudes via les estampes, i per un naturalisme una mica més vigorós.

La sèrie de sant Francesc, l'obra que li donà fama i reconeixement, és la prova més palpable de la pervivència de la tradició hispànica siscentista en la seva pintura. Paul Guinard, un dels pocs historiadors que reclamava "chercher ses afinités", ens deixà una anàlisi força ajustada del valor del cicle franciscà pintat per Viladomat en relació amb els pintors hispans. Deia així:

"Peintre religieux, d'une gravité, d'une vigueur réaliste, parfois d'une sobre grandeur, qui, sans racines apparentes dans cette région, renoue avec la meilleure tradition valencienne ou castillane du XVII^e siècle, spécialiste des thèmes franciscains. [...] Si les scènes inévitables, comme la stigmatisation, sont traitées dignement, d'autres, plus rares dans la peinture espagnole -baptême, vocation, abandon des biens aux pauvres- échappent à toute complaisance anecdotique, tout en montrant un sens de la couleur, une franchise d'exécution insoupçonnables à qui n'a pas vu les tableaux récemment restaurés. L'abus des ombres noirâtres ou roussâtres était un rapproche qu'on faisait d'habitude à Viladomat, et qui est injustifié. Quelques tableaux, comme le Repas de Saint François et de Sainte Claire ou La Mort de Saint François, comptent parmi les "nocturnes" les plus pénétrants de la peinture baroque."⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Paul GUINARD, *Zurbaran et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, Les éditions du Temps, 1988 (1960), p. 177.

Efectivament, la sèrie franciscana, com la de sant Bru de París o el Viacrucis de Mataró, tenen el mateix sentit clàssic de la narració que desenvoluparen els pintors de la vida monàstica del segle anterior: incorporen la verticalitat per a representar les visions, la recerca de la complicitat entre l'espectador i la representació mitjançant la gesticulació i la mirada dels personatges, el gust per la varietat d'expressions i sentiments, la jerarquització i distribució en l'espai pictòric d'escenes diferents d'una mateixa temàtica, etcètera. En definitiva, és una pintura d'un missatge fàcil de llegir, directe, d'ambientacions tangibles, que explica històries i hagiografies de sants d'una manera versemblant i alhora emotiva, tal i com ho rebla el mateix Guinard:

⁴⁵⁸ GUINARD, *Zurbaran et les peintres...*, op.cit.p.177.

"On a dit que Viladomat était un Murillo catalan; grand honneur pour lui, et sans doute immérité, sur le plan technique, mais, sur le plan spirituel, c'est au-delà de Murillo, du côté de Fr. Juan Rizi ou d'Espinosa, dans un climat plus épique que lyrique".⁴⁵⁸

Però com es produí el contacte? Quin era el coneixement que tenia Viladomat d'aquesta tradició? Un exemple senzill per a resseguir sense dificultats aquest nexa, tot i ser més tardà, és l'obra del pintor valencià Josep Vergara (1726-1799), bon coneixedor de l'herència siscentista de pintors establerts a València i, sobretot, de les fastuoses i *giordanesques* decoracions de Palomino en moltes esglésies del Llevant. Deixant de banda altres consideracions, es conserven prou testimonis pictòrics anteriors a José Vergara com per llegir amb facilitat el camí que porta fins al seu art. En Viladomat, en canvi, la qüestió és feixuga. A hores d'ara, els testimonis conservats, coneguts i estudiats -anteriors i coetanis a ell- són tan escassos que es fa difícil demostrar allò que la historiografia ja ha apuntat en més d'una ocasió: que el seu art és la continuació "natural" de l'art dels pintors Juncosa, com a precedents més immediats i millors de la pintura catalana siscentista. I encara haurem d'afegir que segurament ho és també de l'obra dels grans pintors monàstics que treballaren a Catalunya, una part del llenguatge artístic dels quals ja heretaren els Juncosa. La pintura de Viladomat necessàriament ha de ser en gran part fruit d'allò que podria haver vist a Catalunya, sense descartar, com a hipòtesi oberta, que a través d'algun viatge hagués tingut ocasió de veure alguna mostra de l'art peninsular.

Efectivament, el vincle de Viladomat amb la pintura hispànica del Sis-cents ha de raure forçosament en allò que veié a Catalunya en l'estudi d'intermediaris -malgrat que ara ens sigui difícil comprovar-ho. Sabem que a Catalunya hi havia especialistes en grans cicles hagiogràfics. No li feia falta anar molt lluny, per exemple, per veure les quaranta pintures de Pere Cuquet (c.1595-1670) i Francesc Gassen (c.1598-c.1658) del convent de Sant Francesc de Paula de Barcelona o les que els mateixos pintors havien realitzat per al convent de Sant Agustí. Tampoc s'havia de desplaçar gaire per veure, ara de Cuquet i Fra Llorenç Tarragó, les pintures que decoraven el Saló de Cent de Barcelona. O bé que veies les moltes pintures que fra Agustín Leonardo de Argensola -un pintor mercedari actiu a Madrid, Sevilla, Còrdova, Toledo i el convent del Puig, prop de València- va realitzar entre 1637 i 1640 per al convent de la Mercè de Barcelona.⁴⁵⁹ Antoni Viladomat, fins i tot, hauria tingut a l'abast les

⁴⁵⁹ Joan AINAUD de LASARTE, "La pintura catalana dels segles XVI i XVII" a Folch i Torras (ed), *L'art Català*, II, Barcelona, Aymà, 1958, p.88.

riques col·leccions de pintura del monestir de Santa Maria de Montserrat: la historiografia ens diu que hi pintà un *sant Pere Nolasc* i la documentació ens certifica que s'encarregà de cobrar els pagaments del daurat de les tribunes, realitzat pel seu germà Agustí. Tal i com recorda Francesc Xavier Altés, abans de la Guerra del Francès, el monestir tenia obres de Bartomeu Gasan, de Lluís Gaudín (segle XVI-c.1641), de Josep Juncosa (s.XVII-1690), una còpia del *Descendiment* de Rubens feta a Anvers considerat "de la mano" del flamenc - Viladomat també en pintà una (cat.167) - i alguns quadres de gust "naturalista" que decoraven la capella de Sant Llorenç, enviats des d'Itàlia el 1621. Però, sobretot, hauria tingut la possibilitat de contemplar en directe l'obra de Fra Juan Ricci (1600-1681).

La invasió francesa va ocupar-se d'esborrar el rastre del pas de fra Ricci pel monestir català, que segons la historiografia consistí bàsicament en la decoració de les capelles de Sant Bernat de Claresvalls i del Santíssim Sagrament. No obstant, les sèries sobre la vida de sant Benet de fra Ricci, procedents del claustre del monestir de San Juan de Burgos - *Sant Benet i Galla* o *Sant Benet i el miracle de la falç*,⁴⁶⁰ o els



Il·lustració 137

temes sobre la vida de sant Benet provinents del monestir de Sant Martí de Madrid -el *Sopar de sant Benet* o *sant Benet i els ídols*-⁴⁶¹, ens mostren un vincle compositiu i estilístic amb algunes escenes de la Vida de sant Francesc de Viladomat tan sorprenent que fa difícil descartar la possibilitat que no veiés alguna mostra de l'art del madrileny. La seva tècnica, de pinzellada expeditiva, la tendència a la sobrietat escenogràfica, la corporalitat estàtica i alhora tendre de les seves figures, la introspecció psicològica de les expressions dels seus sants, la mirada penetrant dels seus personatges, etcètera, recorden l'estil d'Antoni Viladomat. Per il·lustrar-ho res millor que la intimista ambientació del *Sopar de sant Benet* del Museu del Prado, amb la taula parada com un bodegó: en paraules de Guinard, sembla el precedent més immediat

⁴⁶⁰ Conservades a l'església de San Lesmes de Burgos. Vegeu D. ANGULO i A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII. Pereda, Leonardo, Rizi*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 290-295 i làms. 291-297.

⁴⁶¹ Ara al Museo del Prado.

del "nocturn" *Trobada de sant Francesc i santa Clara al convent de Santa Maria dels Àngels* del pintor barceloní (II-Il·lustració 137).

⁴⁶² Per Joaquim Juncosa, vegeu CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. II, op.cit.p.354; PALOMINO, *El Parnaso...*, vol. III, op.cit.p. 538; Joaquim FONTANALS DEL CASTILLO, "Fray Joaquim Juncosa, eminente pintor del siglo XVII. Escuela Catalana" a *La Academia. Seminario Ilustrado Universal*, Madrid, año III, tomo V, núm. 10 [15 de marzo de 1879], p. 160 i núm. 13 [7 abril de 1879]; V. FURIÓ, "Els pintors cartoixos Fra Joaquim Juncosa i Fra Manuel Bayeu" a *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, Palma de Mallorca, XX [1925], pp.241-246 i 276-280; TRIADO, *L'Època del barroc...*, op.cit.pp.110-112; Marià CARBONELL, "Joaquim Juncosa" a *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, vol. II, [Palma de Mallorca], Promallorca- Àmbit Serveis Editorials, DL 1996, pp. 379-381; Íd., "Juncosa Donadeu, Joaquim" a *Diccionari d'Història Eclesiàstica de Catalunya*, Barcelona, Claret-Generalitat de Catalunya (ed.), 2000, volum II, p. 451-452; FM [Francesc Miralpeix], "Joaquim Juncosa. Pentecostès" a *Llums del Barroc* (catàleg d'exposició), Girona, Caixa de Girona, 2004, pp. 120-123.



II-Il·lustració 138

És evident, però, que la hipòtesi més versemblant passa per un Viladomat que veié de ben a prop l'art dels pintors Joaquim i Josep Juncosa -i allò que aquests aprenueren de la pintura de Fra Lluís Pasqual Gaudí (c.1556-1621), Fra Damià Vicens (1551-1612) o Fra Ramon Berenguer (†1675).

acompanyant el jove Miquel Serra; si va viatjar per les cartoixes espanyoles o no, etcètera. A hores d'ara, però, podem considerar-lo com una de les figures claus de la pintura catalana del segle XVII. Sense cap mena de dubte, els *Misteris del Roser* de la cartoixa de Valldemossa, l'única mostra del seu repertori documentada i conservada, és un dels "esglaons perduts" de la pintura catalana del Sis-cents, per no dir que és el camí que porta cap a l'art del barceloní.⁴⁶²

La recent restauració de la *Pentecostès* de la Cartoixa de Valldemossa ha descobert la potència creadora i el bon ofici del frare llec nascut a Cornudella de Montsant. El personalíssim estil de les teles de Valldemossa aconsella, de moment, guardar al rebost dels descarts algunes obres que li havien estat atribuïdes: els *sant Pere* i *sant Sebastià* del Museu Municipal de Reus (II-Il·lustració 138), quadres tradicionalment considerats de la seva mà; la *santa Helena* del Museu del Prado; l'*Autoretrat* – considerat de Francisco Bayeu (1734-1795)- i el *Salvador* - d'Antoni Viladomat - de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi; la *Mare de Déu amb sants* i el *sant Bru* de la sagristia i d'una cel·la de Valldemossa respectivament; i els coures *Sant Antoni amb el*

Nen i Èxtasi de santa Teresa, ambdós a la Catedral de Barcelona.⁴⁶³ En canvi, l'*Adoració dels Reis*, la *Fugida a Egipte* i la *Trinitat Terrestre* de la capella del Santíssim Sagrament de l'església de l'antiga col·legiata de Santa Anna de Barcelona (Il·lustració 139),⁴⁶⁴ tres teles perdudes però conegudes per fotografies, i un espectacular *Rapte de les Sabinas* venut a Mallorca,⁴⁶⁵ podem considerar-les sense reserves de la seva mà.

No ens toca aquí valorar en detall la pintura de fra Joaquim Juncosa, però no estarà de més que anotem algunes observacions generals. Malgrat que Joaquim Juncosa va néixer tres anys després de morir Francesc Ribalta (1565-1628), som de l'opinió que l'art del pintor solsoní establert a València podria



Il·lustració 139



Il·lustració 140

haver-lo influenciat notablement. Alguns apòstols de la *Pentecostès*, de l'*Assumpció* o de l'*Ascensió* de la sèrie de Valldemossa semblen inspirar-se directament dels apòstols del *Sant Sopar* de Francesc Ribalta de l'església del Col·legi de Corpus Christi de València o dels apòstols del *Crist entre els doctors* del mateix pintor del retaule de sant Josep de la parròquia d'Algemesí (Il·lustració 140). L'anatomia potent i els escorços de les mans, l'espessor dels drapejats i els sinuosos caients de les teles, els plecs profunds de les vestimentes, l'originalitat compositiva, etcètera, recorden vivament l'estil de Ribalta. En general hi recorda també el tractament naturalista que confereix als seus personatges, d'expressions i actituds individualitzades, i el realisme dels rostres i dels detalls. És cert, però, que Joaquim Juncosa té una pinzellada molt més grassa i abundant que la de Ribalta, alhora que més ampla i nerviosa.

⁴⁶³ Han estat exclosos del seu catàleg i sumats al del seu cosí Josep Juncosa. Vegeu RCC[Rafel Cornudella Carrié], "Anònim. Aparició del Nen Jesús a sant Antoni de Pàdua " a *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el Barroc* (Fons del Museu Frederic Marès/ 3), [Dir. Joaquim Garriga Riera; Juan José Martín González], Ajuntament de Barcelona, 1996, pp. 383-384, núm. 358.

⁴⁶⁴ AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, *Catálogo monumental...*, op.cit, vol. I, p. 90 i vol. II, figs. 607 i 608.

⁴⁶⁵ Coneixem aquesta tela gràcies a Marià Carbonell.

No tenim cap prova documental que Joaquim Juncosa visités els mateixos espais on havia treballat Francesc Ribalta, però és impossible descartar que el frare llec d'Escaladei no visités, per exemple, la cartoixa valenciana de Porta Coeli. En aquest sentit, hem de tenir en compte que



Il·lustració 140a

estigué a totes les cartoixes catalanes i que Porta Coeli era a escassa distància de la cartoixa tarragonina. No ho diem en va: les obres de Francesc Ribalta per al retaule major de la cartoixa de Porta Coeli podrien explicar perfectament molts aspectes estilístics de les pintures del cartoixà. L'espessor de l'hàbit del sant i la profunditat dels plecs del *Crist abraçant sant Bernat* de Francesc Ribalta recorden el tractament dels drapejats dels apòstols de la *Pentecosta* de Valldemossa (Il·lustració 140a). També el sorprenent i emotiu tractament naturalista de d'esplèndid *sant Bru*, amb el rostre ricament acolorit i l'hàbit amb múltiples gradacions de blanc, podríem imaginar-lo com un model per les obres de Valldemossa, que presenten les fesomies molt empastades de color i unes vestimentes amb múltiples tonalitats del mateix color. Sobretot, però, sorprenen les concomitàncies compositives amb els evangelistes i els doctors del mateix retaule: la volumetria de les figures, el realisme fisonòmic dels personatges i, en particular, els capriciosos i profunds plecs del *sant Joan*, no disten gens del modelat de les vestimentes de l'*Assumpció* de la sèrie mallorquina.

A banda de l'art del pintor solsoní, la fama del qual és probable que tingués ressò en terres catalanes, sobretot a través dels seus

seguidors, és segur que Joaquim Juncosa va perfeccionar el seu art en la contemplació de l'obra de fra Lluís Pasqual Gaudí, fundador de l'escola de pintors de la cartoixa d'Escaladei i un exemple més del fragmentari coneixement de la pintura catalana de l'època. En coneixem tan poca cosa— a hores d'ara només se l'ha relacionat amb un *Camí del Calvari* de la Catedral de Bordeus-, que fa difícil valorar la seva aportació, havent-nos de refiar dels nombrosos elogis que rebé, recollits per Francisco Pacheco, i en la volada del cardenal per al qual treballà a Bordeus, el cardenal François de Sourdis (1571-1628), un dels francesos més influents a la Roma del primer quart del Sis-cents.⁴⁶⁶

Al marge d'allò que veié durant la seva estada a Itàlia, acompanyat pel jovenet Miquel Serra (1658-1733), els models inspiradors de l'art de Fra Joaquim tindrien una altra fase en l'obra de Fra Ramon Berenguer, cartoixà com ell i pintor de fama reconeguda.⁴⁶⁷ Segons Ceán Bermúdez, Fra Berenguer va ser enviat des de la Cartoixa d'Escaladei a la d'El Paular a copiar la sèrie de cinquanta-sis pintures realitzades per Vicente Carducho (1576-1638) entre 1626 i 1632, còpies que sembla que anirien als respallers del cor de la cartoixa tarragonina. Aquesta notícia suposa reconèixer que l'art de Vicente Carducho va ser estudiat per un cartoixà català que, amb tota seguretat, Fra Joaquim conegué. En altres paraules: Joaquim Juncosa tingué la possibilitat d'accedir, encara que fos mitjançant una interpretació, una còpia, a la monumentalitat i la claredat compositiva, a la calculada naturalitat, al sever rigor arquitectònic dels escenaris, a la varietat d'expressions i de rostres dels personatges, a la immensa inventiva, als drapejats replets de plegats cavernosos, en definitiva, a l'art d'un pintor de la talla de Vicente Carducho, el mestre de tota una generació de pintors espanyols que acabarien assolint fama. Diríem, fins i tot, que tingué a l'abast una verdadera gramàtica del primer naturalisme, una gramàtica que li serviria per evitar fer "faltes d'ortografia."⁴⁶⁸

Podríem continuar enumerant més nexes, enunciant més hipòtesis que testimoniessin els lligams entre la pintura catalana i la hispànica al llarg del Sis-cents. Per exemple, no hauríem de passar per alt que l'obra de Fra Joaquim Juncosa també deixa entreveure una especial fascinació pels models *rubensians* i *vandiquians*, una atracció que de fet sentiren la majoria de pintors hispànics de la segona meitat del segle XVII.

En resum, tal i com Marià Carbonell ha observat,⁴⁶⁹ no són poques les nocions de Joaquim Juncosa a partir de les quals Antoni Viladomat

⁴⁶⁶ Vegeu *Bordeaux, 2000 ans d'histoire*, catalogue d'exposition, Bordeaux, 1971, n° 173, p. 348; Pierre CURIE, "Quelques nouveaux tableaux du siècle d'or espagnol dans les églises de France" a *Revue de l'Art*, n° 125 [1999-3], p. 50. Per la relació entre François de Sourdis -nomenat cardenal el 1598 i arquebisbe de Bordeus el 1600, que féu construir una galeria de 78 metres de llargada per 8 d'amplada per acollir una col·lecció de pintures amb temàtiques adients a la nova espiritualitat contrareformista- i Pasqual Gaudí, vegeu les darreres aportacions de Daniela SCAGLIETTI KELESIAN, "Alessandro Turchi: Resurrezione de Cristo" a *Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1578-1649)*, catàleg d'exposició a cura de D. Scaglietti, Electa, 1999, pp. 120-123.

⁴⁶⁷ Segons Triadó, una pintura del Museu Episcopal de Vic, que reproduïx una obra del cicle de Carducho – concretament la *Verge protegint els cartoixans*-, seria l'única pintura conservada del frare. Vegeu TRIADÓ, *L'Època del barroc...*, op.cit.p.110-112.

⁴⁶⁸ Li manllevo aquesta metàfora a en Joan Bosch, que l'ha utilitzada en sentit contrari per parlar dels pintors Pau Torrent i Antoni Rovira. Vegeu Joan BOSCH, "Cendres de la pintura: Antoni Rovira i Pau Torrent al retaule de Sant Miquel d'Esparraguera (1629-1635)" a *Locus Amoenus*, 3, 1997, p.96.

⁴⁶⁹ CARBONELL, "Joaquim Juncosa" *Gran*

Enciclopèdia...,
op.cit.p.380.

hauria reflexionat, especialment per a intervenir al conjunt dels Dolors de Mataró. Allí, els olis de Viladomat tenen una caracterització expressiva i corporal properes a les que Carbonell esmenta per a les teles de Valldemossa. La solidesa anatòmica de les figures de Viladomat, el ritme de diagonals de llurs composicions o el joc de claroscurs, tot i que sense

estridències, ens posen de manifest aquest lligam. No obstant, és cert que el Viladomat dels Dolors (i en general de tota l'obra que li coneixem) és menys enèrgic que el Joaquim Juncosa de Valldemossa. L'estil del barceloní acaba disfressant-se sempre d'un esperit més temperat, atribuïble, sens dubte, a la utilització de les estampes de l'alt i el tardo-barroc romà.



⁴⁷⁰ [...] en el gràcil esbós que féu mossèn Josep Juncosa pel retaule major dels Caputxins de Tarragona amb el *Martiri de sant Fructuós i els seus diaques Auguri, Elogi*, en el cap inclinat del diaca imberbe, assenyala Ainaud amb un art crític un precedent de Viladomat -l' especial escorç allargat-" Rafel BENET, "La pintura del segle XVIII" a *l'Art Català*, vol. II, Barcelona, Aymà, 1955, p. 99.

Il·lustració 141

seu cosí. Així i tot, és un pintor correcte, en sintonia amb un tipus d'estètica

plenament barroca, més mòrbida i sensual. Un dels primers treballs documentats que li coneixem és del 16 de novembre de 1663, quan estengué una època a favor del Duc de Cardona en concepte dels 15 dies que estigué al convent de Poblet escrivint i pintant els rètols de les caixes dels sepulcres del rei Martí i dels altres.⁴⁷³ A la Catedral de Tarragona se li atribueix un *Martiri de Santa Tecla* (Il·lustració 141), una *Predicació de sant Dídac* i un *sant Raimon de Penyafort* a la Capella de la Immaculada



Il·lustració 142

Concepció; una *Immaculada* a la sagristia de la capella de sant Francesc

⁴⁷¹ "Els elements inicials de Viladomat es troben en Josep Juncosa, tant relacionats tots ells amb Escaladei i l'art de les cartoixes catalanes [...]." Arnau PUIG, *Història de l'art català: del Renaixement al Barroc*, Barcelona, Ed. Taber, 1970, p. 179.

⁴⁷² CARBONELL, "Juncosa, Josep" *Diccionari...*, op.cit.p.450-451.

⁴⁷³ AHPB (fitxes Madurell), Francesc Daguí, *Manual de 1663*, fol. 207.

i unes pintures del retaule de sant Lluç. El Museu Diocesà de Tarragona té un *Martiri de Sant Fructuós, Auguri i Eulogi* (Il·lustració 142), des d'antic considerat com un petit esbós preparatori d'una tela perduda del retaule major dels caputxins de Tarragona. No s'han conservat les teles del retaule major de la Selva del Camp (1669), ni les del presbiteri del convent de Santa Mònica de Barcelona, ni la resta de pintures de la capella de la Concepció de la Seu tarragonina –exceptuant, segurament, l'*Anunciació* i els *Esposoris*, que caldria restituir-les al seu catàleg si fem cas de la



Il·lustració 143

similitud estilística amb les anteriors (Il·lustració 143)-, dues més de la capella del Palau de l'Arquebisbe, el retaule de santa Tecla "la Vella", alguns quadres del convent de la Mercè i un retrat de l'arquebisbe Josep Sanchís, totes de Tarragona.⁴⁷⁴ F. X. Altés també esmenta la donació d'un *sant Pere* i un *sant Pau* al monestir de Montserrat l'any 1731, si bé tot apunta que acabaren formant part del botí de Suchet, ajudant de camp de mariscal dels exèrcits napoleònics⁴⁷⁵ Recentment li hem atribuït un *Èxtasi de santa Teresa*, provinent de la Casa d'espiritualitat del Santuari del Miracle del Riner.⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ M(arià) C[arbonell] i B[uades], "Juncosa, Josep" a *Diccionari d'Història Eclesiàstica de Catalunya*, Barcelona, Claret- Generalitat de Catalunya (ed.), 2000, volum II, pp. 450-451.

⁴⁷⁵ Francesc Xavier ALTÉS, *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p.121.

Per tot plegat, ens preguntem si cal dubtar encara que Antoni Viladomat estudiés els pintors esmentats. Potser a Reus, on havien pintat per al Santuari de la Misericòrdia; o a Tarragona, a la Catedral, on havia les teles de la capella de la Concepció, de la sagristia de sant Francesc i del retaule de sant Lluç de Josep Juncosa. Qui sap, fins i tot, si a la cartoixa d'Escaladei, on s'ha suggerit que Joaquim Juncosa passà els darrers dies de la seva vida; o a Poblet, on Viladomat completà el cicle sobre la vida de sant Benet començat per Fra Joaquim. Però també en altres espais lluny de l'àmbit tarragoní: al convent de Santa Anna de Barcelona, a la Cartoixa de Montalegre, dos llocs amb obra de Joaquim Juncosa on Viladomat intervindrà; i al convent de Santa Mònica de Barcelona i al Monestir de Montserrat, ara amb obres de Josep Juncosa i que Viladomat també freqüentà. És possible encara creure que el més important pintor autòcton del XVIII, no va interessar-se per conèixer allò que van fer els seus predecessors, la pintura del seu país?

⁴⁷⁶FM [Francesc Miralpeix], "Atribuïda a Josep Juncosa. Èxtasi de santa Teresa" a *Llums del Barroc* (catàleg d'exposició), Girona, Caixa de Girona, 2004, pp. 118-119.

III.2.A. 2. Un clima de modernitat: la relació de Viladomat amb els escultors Roig i l'argenter Joan Matons.

La Barcelona de finals del segle XVII i del primer quart del segle XVIII acollí un grup d'artífexs que destacaren per conferir al seu ofici un biaix notablement innovador, tant des del punt de vista de la concepció liberal dels seus respectius oficis, com des del de la seva producció, que destacà per incorporar canvis estètics i formals força rellevants dintre el context de les arts de l'època. I no eren pintors, sinó bàsicament escultors i argenters. Precisament, un dels aspectes més desatesos fins ara de l'estudi d'Antoni Viladomat té a veure amb la relació que podria haver establert amb artífexs d'altres disciplines, aspecte que, com veurem, quedarà reflectit en el fet de compartir amb ells una cultura gràfica comuna.

Aquest plantejament parteix d'un interrogant, que és el següent: l'Antoni Viladomat que pledejà contra l'estructura gremial, que destacà per ser "expert" en perspectiva i arquitectura, que ensenyà dibuix al seu taller, que pintà "paisajes con novedad, retratos con semejanza [...] y batallas con espíritu y gallardía", com deia Ceán, que va veure amplificada la seva fama més enllà de Catalunya, que dominà el mercat artístic català a partir de la dècada dels anys vint o que atresorà una concepció de l'ofici en clau liberal, es podria haver beneficiat del contacte sovintejat amb un selecte grup d'artífexs que treballaren a la Catalunya de la primera meitat del segle XVIII? La resposta, segons el nostre parer, és afirmativa. El tret de sortida de la nostra argumentació, de fet, té un referent historiogràfic que resumeix la hipòtesi que intentem explicar. És de M. Baxandall i diu així: "Los pintores no pueden ser idiotas sociales: no estan aislados de alguna manera respecto a las estructuras conceptuales de las culturas en que viven."⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ Michael BAXANDALL, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, 1989, p.92.

Els escultors Joan Roig I (c. 1629- 1697) i Joan Roig II (†1706), pare i fill, juntament amb Andreu Sala (c.1627-1700), al qual veurem més endavant, foren artistes d'una notabilíssima alçada creativa. Malgrat hàgim conservat poca cosa de la seva producció, n'hi ha prou per a descobrir-los una destresa tècnica i una capacitat inventiva sorprenent. No és d'estranyar: Joan Roig I fou deixeble de Domènec Rovira I (1608-1679), que alhora ho fou d'Agustí Pujol II (c.1585-1628), el més important dels escultors catalans d'època moderna. És l'autor dels magnífics retaules conservats de sant Raimon de Penyafort i sant Pere Nolasc (1683) i de

sant Pacià (1688) de la Catedral de Barcelona i de dos retaules, no conservats, per a la capella de la Mare de Déu de Salas de l'església de Sant Climent de Llobregat i per a l'església de Sant Vicens de Rupjà.⁴⁷⁸

El plafó central del retaule de sant Raimon de Penyafort i sant Pere Nolasc, amb el tema de *Sant Pere Nolasc rebent l'orde de la Mercè* (Il·lustració 144), és ideal per a constatar-hi la seguretat compositiva que demostra posseir l'escultor a l'hora de lligar l'episodi històric del tema amb l'acompanyament sobrenatural de la



Il·lustració 144

Verge, disposada en un escorç magnífic. El relleu també se'ns rebel·la com un treball de cisell virtuós, hàbil en la construcció i disposició anatòmica de les figures. L'excel·lent policromia, a més, accentua la precisió decorativista de tota l'escena i el ben aconseguit realisme fisonòmic dels personatges.

El seu fill Joan Roig II mantingué el mateix nivell creatiu i qualitatiu del seu pare, en part perquè col·laborà i participà activament en les obres esmentades del taller patern. Li conservem el retaule dels Dolors i l'orgue de la parroquial de Sitges (1699-1701), dues obres de gran qualitat.⁴⁷⁹ Per les dimensions, els costos del projecte i la importància de l'emplaçament escollit, el retaule inacabat de la capella del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona deuria ser, de no sorprendre'l la mort mentre hi treballava, la seva obra més ambiciosa. Malgrat resulti difícil destriar el grau de participació en les obres del pare, llur categoria artística la podem deduir dels elogis anotats pels examinadors de la seva prova de passantia, realitzada el 2 de novembre de 1697,⁴⁸⁰ i dels models de fusta realitzats per a l'argenter Joan Matons. Com apuntà Joan Domenge, el pare havia estat col·laborador de l'argenter Francesc Via, anticipant d'alguna manera la tasca que el fill portaria a terme per a Joan Matons, l'altre gran argenter del moment juntament amb Bonaventura Fornaguera.⁴⁸¹ Fins abans de morir, Joan Roig II va participar activament en dues obres cabdals de Joan Matons: el model en fusta del

⁴⁷⁸ Pels Roig, vegeu l'escassa informació que en tenim als estudis de Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. II: *El barroc salomònic (1671-1730)*, Barcelona, 1961, pp. 118-121; J. M^a MADURELL, "El presbítero Vicente Massanet, la iglesia de Rupjà y la capilla de San Paciano de la Seo de Barcelona" a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, IX [1954], pp. 5-48; TRIADÓ, *L'Època del Barroc...*, op. cit. pp. 102-105; i PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. pp. 132-135.

⁴⁷⁹ Així l'ha definida J.GARRIGA, J.BOSCH, "L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII", a *Història de la Cultura Catalana*, vol.II, *Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, Barcelona, Edicions 62, 1997, p.223. Vegeu també l'estudi d'Isabel COLL, *Els retaules barrocs i l'orgue de l'església parroquial de Sitges*, Sitges, 1993.

⁴⁸⁰ PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca...*, op.cit. pp. 134-135.

⁴⁸¹ Vegeu el detallat estudi de Joan DOMENGE, "Una obra excepcional però controvertida: els canelobres de l'argenter Joan Matons" a *La Seu de Mallorca* (Aina Pascual coord.), Olañeta, 1995, pp. 274-275.

relleu central de l'urna de plata de sant Bernat Calvó per a la Catedral de

Vic (1701-1728) (Il·lustració 145)

i els models per als espectaculars canelobres de plata de la Seu de Palma de Mallorca (1703-1721), sens dubte una de les millors mostres catalanes en quan a la fusió de l'estètica fastuosa i elegant de l'alt-barroc italianitzant i dels nous aires rococós (Il·lustració 146 i 146a).



Il·lustració 145

⁴⁸² Sobre l'argenter, vegeu A. DURAN i SANPERE, "L'argenter Joan Matons" a *Barcelona i la seva història*, Barcelona, 1972-75, vol. III, *L'art i la cultura*, 1975, p.398; SantiagoALCOLEA, *Artes decorativas en la España Cristiana (ss. XI-XIX)*, vol. XX, *Ars Hispaniae*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1975, p. 244; Íd., "Sobre 'argenteres' barceloneses de los siglos XVII i XVIII" a *Estudios históricos y documentos de los archivos de Protocolos*, vol. VI, *Miscel·lània en honor a Josep Maria Madurell i Marimon*, II, Barcelona, 1978, pp. 260-267; J. R. TRIADÓ, *L'Època del Barroc...*, op.cit.pp. 104-105; Íd., "Génesis, desarrollo y vicisitudes en la realización de los candelabros de Joan Matons para la Catedral de Palma de Mallorca", a *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Actas del VII CEHA, Murcia, 1988], Murcia, 1992, p. 565; Josep MAINAR, "Les arts decoratives" a Folch i Torras (ed), *L'art Català*, vol.II, Barcelona, Aymà, 1958, p. 170-172; Alba ERRA ZUBIRI, *L'argenter Joan Matons i l'urna de sant Bernat Calvó (1700-1728)*, Universitat de Barcelona, 1990 (tesi de llicenciatura inèdita).

Joan Matons (c.1670-1735),⁴⁸² gendre de l'excel·lent argenter Bonaventura Fornaguera, és, de llarg, l'artífex més interessant. Fidel a la línia dels argenters, Matons era un home d'una sòlida formació, a banda d'un artesà preocupat pel perfeccionament estètic d'una obra sense gairebé parangó amb la de cap altre argenter, escultor o pintor del moment. Val la pena recordar com s'hi ha referit Joan Domenge:



Il·lustració 146

"Si en l'elaboració de les traces i els models ja hem pogut constatar l'entrega i dedicació absolutes de Matons, algunes dades relatives a la realització de l'obra ens evidencien que treballà incentivat pel desig de fer no sols una obra encertada en la perspectiva i *grafidia*, sinó també una creació original i innovadora. Alguns testimonis que declaren a favor seu, com el deixeble Joan Gasset, deixen ben clar que els canelobres es diferencien substancialment dels treballs ordinaris que amb regularitat feien els argenters, ja que *en el dicho trabajo, no solo fue el de operar de manos, sino también de un continuo discurso, y formación de modelos para poder obrar la misma*

obra [...]"⁴⁸³

No és ara el lloc per explicar el llarg plet que mantingué amb el capítol de la Seu mallorquina, que acabà arruïnant la seva economia i debilitant la seva salut, sinó de destacar la seva lluita contra una societat avesada a reconèixer la qualitat de les obres pel cost material i no pas per l'artisticitat. Els seus contemporanis, com ha descrit minuciosament Domenge, no estalviaren elogis a la seva obra cabdal, els canelobres, exposats al públic durant tres setmanes. Per exemple, provocaren comentaris que deien que "[...] hasta el día de oy [el taller] es la Escaladei de Iacob, de forasteros, nobleza y vezinos de Barcelona, que todos se despiden con admiración".⁴⁸⁴ O un altre del tinent



Il·lustració 146a

general Pròsper de Verboom, que digué en veure'ls que "[...] exceden, pues tienen la invencion, y la execucion toda perfecta, de que resulta que essa llustre Cathedral tendrà en los referidos Ciriales, la alaja más perfecta, y más significativa que por ahora se conoce en Europa".⁴⁸⁵ I tal vegada, el més contundent és el de l'autor anònim del *Desengaño e ingenuo aviso que seguna arte se ha compuesto*, panegíric escrit per defensar-lo de la ignomínia rebuda en la visura: ve a dir que si amb el pas del temps es perdés el record de l'artífex, l'obra "[...] mereixeria el lema *Manus Domini fecerunt me*".⁴⁸⁶

A part d'argenter, Matons també s'interessà per l'art de la calcografia. Un gravat amb el tema de *Sant Llicer in cathedra* dissenyat i realitzat pel mateix Matons per a il·lustrar les *Constitutiones sinoidales ilerdenses*, impreses el 1691, ens ajudarà a veure'l com un home d'una cultura artística notabilíssima i d'una formació teòrica de primer ordre, fins i tot en el domini de la perspectiva (Il·lustració 147).⁴⁸⁷



Il·lustració 147

El gravat, que presenta

⁴⁸³ DOMENGE, "Una obra excepcional...", op.cit.p. 276.

⁴⁸⁴ DOMENGE, "Una obra excepcional...", op.cit.p. 279: "Carta de Domingo Fogueras, síndic procurador del capítol, al canonge Castillo, 19 de febrer de 1718."

⁴⁸⁵ DOMENGE, "Una obra excepcional...", op.cit.p. 279: "Carta de Francesc de Junyent i de Vergós al comte de Montenegro, 19 de febrer de 1718."

⁴⁸⁶ DOMENGE, "Una obra excepcional...", op.cit.p.279. El memorial el comentà DURAN I SANPERE, "L'argenter...", op.cit.pp. 400-402.

⁴⁸⁷ Reproduït a Maria Aurora CASANOVAS, "L'art Renaixentista i Barroc: el gravat", a Folch i Torras (ed), *L'art Català*, vol.II, Barcelona, Aymà, 1958, p. 139, fig. 146.

l'escena des d'un punt de vista lateral, mostra un pòrtic d'estètica visiblement classicista, que recorda, amb alguna lleugera adaptació, el *motif* Palladio de la Loggia del Palazzo della Ragione de Vicenza: l'arc de mig punt està sostingut per dues columnes exemptes d'ordre toscà els entaulaments de les quals fan d'imposta a l'arc. Tot plegat és emmarcat per un ordre major format per una pilastra d'ordre pseudocompost, sobre pedestal, que sosté una arquitrava que lliga tota l'estructura. No es fa estrany, vistos els coneixements que demostra tenir Joan Matons, que se'l cridés per a visurar l'ambiciosa reforma de la capella del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona, una visura on també es demanava, si ho recordem, el parer a Antoni Viladomat.

No és difícil de demostrar la relació d'Antoni Viladomat amb els escultors Roig i amb Joan Matons. D'entrada, algunes notícies d'arxiu ens la confirmen: Joan Roig I figura com un dels marmessors -l'únic que no formava part del nucli familiar - del testament del seu pare, Salvador Viladomat. A més, ja havien esmentat que Salvador Viladomat havia daurat el retaule esculpit per Joan Roig I de la Mare de Déu de Salas de l'església de Sant Climent de Llobregat i que, una vegada traspasat, el taller comandat per Francesca Manalt s'havia fet càrrec del daurat del retaule de sant Raimon de Penyafort i sant Pere Nolasc de la Catedral de Barcelona. Partint d'aquesta estreta relació professional i fraternal dels Viladomat amb Joan Roig I, no trobem inversemblant suggerir que l'ambient ideal perquè el nostre pintor comencés a familiaritzar-se amb la pràctica artística fos a peu d'obra dels treballs de Joan Roig I. Potser semblarà agosarat formular-ho així, però la creativitat dels dissenys de l'escultor ben bé podríem assenyalar-los com la primera pedra dels fonaments de l'art d'Antoni Viladomat.

El vincle amb Joan Roig II no és tant nítid com el que li suposem amb el seu pare, en part perquè va morir força jove -si comptem que va fer la prova de passantia el 1697, deduïm que el 1706, quan morí, deuria rondar la trentena. De tota manera, Joan Roig II tenia aproximadament la mateixa edat d'Antoni Viladomat, és a dir, que no fa difícil suposar, atesa l'amistat que unia els pares, que es coneguessin des de ben petits. I sigui o no certa aquesta possibilitat, allò segur és que Antoni Viladomat coneixia la seva obra, si més no a través de Joan Matons: l'any 1723, abans del llarguíssim plet contra els canonges de Palma, Matons l'incloué entre les persones de confiança que avalarien la seva feina, essent molt probable que es coneguessin d'abans.⁴⁸⁸ En altres paraules, Joan Matons

⁴⁸⁸ La visura es realitzà entre 1718 i 1723 i també hi participaren un bon nombre d'artífexs, entre els quals és de destacar Lluís Bonifàs i Sastre (1683-1765). DOMENGE, "Una obra excepcional...", op.cit.p. 271, nots. 45 i 48.

confià en una persona capaç de jutjar la seva feina, que la conegués bé i que n'estigués al corrent -Joan Roig II, subratllem-ho, havia fet un model petit de canelobre, l'ànima de fusta dels definitius, els àngels i els bellíssims sàtirs dels peus.⁴⁸⁹ Antoni Viladomat defensà les variacions introduïdes per Matons en un dels canelobres i suggerí que es pintés el canelobre per a comparar-lo amb la traça original, afavorint així la contemplació de les millores introduïdes per l'argenter.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ DOMENGE, "Una obra excepcional...", op.cit.p. 276.

⁴⁹⁰ DOMENGE, "Una obra excepcional...", op.cit.p. 278 i not. 48.

Si els vincles d'Antoni Viladomat amb Joan Matons i Joan Roig I i Joan Roig II són defensables des del punt de vista de les relacions personals -d'amistat, diríem-, l'obra i el tarannà liberal del pintor ofereixen més evidències d'una certa "fertilització" que té a veure amb l'impacte de l'obra i de la personalitat de Joan Matons entre els seus coetanis. Joan Bosch va donar-nos algunes pistes d'això que diem. Va fer-nos notar, per exemple, la similitud dels àngels grans dels canelobres amb dos grups escultòrics de Pau Costa (1672-c.1727): amb els àngels als peus de la *Immaculada* del retaule de la Concepció de la Catedral de Girona i amb els que flanquegen l'estàtua de *sant Narcís* del retaule del sant gironí de la Catedral de Girona. Eixamplant l'observació



Il·lustració 148

de Bosch, encara hi podríem afegir la similitud dels angelets dels braços dels canelobres (Il·lustració 148) amb els angelets del mateix retaule de la *Immaculada* (a sota els àngels grans) o amb els que figuren als pedestals de les columnes dels retaules d'Arenys de Mar, Cassà de la Selva (perdut) i Palafrugell (perdut), tots de Pau Costa. Però és la defensa a ultrança per part de Matons de l'artisticitat dels seus canelobres, de l'esforç mental per damunt del manual, el que volem posar en solfa, ja que creiem que la podem resseguir i retrobar en el posicionament d'Antoni Viladomat contra el Col·legi de Pintors, malgrat la qüestió de fons sigui diferent. En resum, a ulls dels seus contemporanis, els canelobres havien de ser forçosament un producte de primer nivell, de la mateixa manera

⁴⁹¹ El paper preponderant dels argenters com a catalitzadors de novetats creatives ja fou plantejat per Alcolea. Vegeu S. ALCOLEA, "Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)" a *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española* [Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte, Saragossa, 1982], Saragossa, 1984, pp. 10-25.

⁴⁹² Vegeu Joan BOSCH, "Andreu Sala. Sant Gaietà", a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, pp. 381-382. Madurell també localitzà la participació de Sala en el retaule major del convent de Sant Francesc de Paula (1685), en el dels sants Crispí i Crispinià de la confraria dels Joves Sabaters del convent de Sant Francesc de Barcelona (1696); en el dels sants Abdó i Senén de l'església de Santa Maria del Pi (1698) i en diferents passos processionals per a la confraria de la Sang de Barcelona (1692). Vegeu Josep M^a MADURELL, "Els dos retaules majors de l'antic convent de Santa Clara de Barcelona" a *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, XV (1973), p. 129.

que el comportament liberal de l'argenter deuria actuar de mirall per a homes que, com Viladomat, mostraven actituds obertament antigremials.⁴⁹¹

III.2.A.3. Andreu Sala, Francesc Santacruz (pare i fill) i Pau i Pere Costa, difusors dels models de l'alt i el tardobarroc romà a Catalunya.

Els primers contactes d'Antoni Viladomat amb la retòrica gestual i emfàtica de l'alt-Barroc romà podrien haver-li arribat per una via diferent



Il·lustració 149

actualment a sant Vicenç de Sarrià) i el desaparegut *sant Aleix* de Santa Maria del Mar de Barcelona (1685, conegut per fotografies) (Il·lustració 150), duen "l'eco creatiu de l'alt-Barroc."⁴⁹²



Il·lustració 150

de Bernini per part d'Andreu Sala és un tema que ha generat més d'una

a la de les estampes, que com comentarem més endavant s'endevina com la més emprada per a la recepció de novetats. Som del parer que hi podria haver accedit a través de la contemplació dels treballs dels escultors del seu temps, especialment d'Andreu Sala (c.1627-1700). L'obra d'aquest escultor, tant poc coneguda encara, representa la materialització, com ha assenyalat Joan Ramon Triadó, del llenguatge de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) a Catalunya. O, per dir-ho en paraules de Joan Bosch, el *sant Gaietà* provinent de la façana del convent dels Teatins de Barcelona (MNAC) (Il·lustració 149), el *sant Francesc Xavier en èxtasi* de la Catedral de Barcelona (1687), el retaule major de l'antic convent de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona (c. 1689,

E I
coneixement de la *Beata Ludovica Albertoni* (1674) de l'església romana de Sant Francesco a Ripa

controvèrsia, sobretot perquè d'aquest conjunt berninià no se'n coneix l'existència d'estampes de traducció. D'alguna manera, però, sembla evident la coneixença de Sala d'aquest grup escultòric -o d'alguna obra similar, potser pictòrica-, que l'informés de la mística sensual berniniana. En qualsevol cas, l'obra de Sala, especialment el *sant Aleix* i el *sant Francesc Xavier*, degué convertir-se en un referent immediat per als artífexs catalans, entre els quals cal incloure a Antoni Viladomat. Teresa Avellí, per exemple, ha subratllat la vigència dels sants extàtics de Sala en l'obra de Josep Sunyer i Raurell - *sant Francesc Xavier* de la Tor de Querol i sepulcre del canonge Mulet de la Seu de Manresa, per exemple- i de Pau i Pere Costa (1695-1761) -*sant Francesc Xavier* del retaule de la Immaculada de la Catedral de Girona.⁴⁹³ Per als Costa, Avellí s'inclina per atorgar-los una cultura alt-barroca comuna, eixida al mateix temps que la de Sala i evidentment coneguda a través de les estampes, sense entrar més a fons en la possibilitat que potser va ser Andreu Sala l'incitador, el *terminus ante quem* per a la resta d'escultors.

A l'hora de pensar en el rastre de la cultura figurativa alt-barroca en l'obra al·ludida d'Antoni Viladomat, creiem que cal tenir en compte les escultures esmentades d'Andreu Sala. Abans, però, hem de deixar constància dels llocs comuns en què treballaren, i on presumiblement Antoni Viladomat podria haver observat els treballs de Sala: al convent de Sant Francesc, a l'església de Santa Maria del Mar, a la mateixa Catedral de Barcelona -just un any després de la col·locació del *sant Francesc Xavier*, quan el seu suposat primer mestre Pasqual Bailon Savall



Il·lustració 151

de l'estètica alt-barroca importada, en aquest cas per Francesc Santacruz I (†1685).⁴⁹⁴ La traducció en la pintura de Viladomat d'aquests possibles "contactes", doncs, és simptomàtica en les representacions moribundes de *sant Aleix* (Il·lustració 151) o, malgrat ser del taller, de *sant Ignasi* (cat.252). Fixem-nos però, a part dels deutes formals més evidents, en

⁴⁹³ Teresa AVELLÍ, "Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc" a *Locus Amoenus*, núm. 6 (2002-2003), pp. 284 i 285. Encara hi podríem afegir el *sant Aleix* de Valls de Lluís Bonifàs i Massó i el *sant Francesc Xavier* d'Antoni Real (1775) de l'església de la Pietat de Vic (destruït el 1936).

i l'equip del taller matern hi treballaren-, sense oblidar que Viladomat també treballà a l'església de Betlem, la façana de la qual conté una altra mostra

⁴⁹⁴ El *sant Ignasi* i el *sant Francesc de Borja* de la façana de Betlem són molt propers a l'art d'Ercole Ferrata, sobretot al *sant Andreu Avel·lí* per a la façana de l'església romana de Sant Andrea della Valle. D'altra banda, no està clar a hores d'ara si aquest Francesc Santacruz I(?) és el mateix Francesc Santacruz II que treballà activament a Arenys de Mar, Ruplà, Torres de Segre, Lloret de Mar, Empúries i en molts encàrrecs barcelonins. Joan Bosch en fa un estat de la qüestió al llibre sobre l'església d'Arenys de Mar que té en premsa. A més, sembla que un fill seu ocupà el càrrec d'escultor Àlic a la Cort de l'Arxiduc. La notícia la dona Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques...*, vol.II, op.cit.pp. 131-133.

l'esllanguiment expressiu dels bustos de *sant Felip Neri* (cat.55) i *sant Joan de la creu* de Mataró (Il·lustració 152) i de *sant Llorenç (?)* de Girona (Il·lustració 153): recorden vivament l'expressió entregada i mística de la *santa Escolàstica* d'Andreu Sala del retaule de Sant Vicenç, que al seu



Il·lustració 152

torn té relació formal amb la *santa Maria Magdalena* d' Alessandro Algardi per a l'església de Sant Silvestro al Quirinale. Fins i tot el gest de la mà damunt el pit o el cap inclinat cap a un

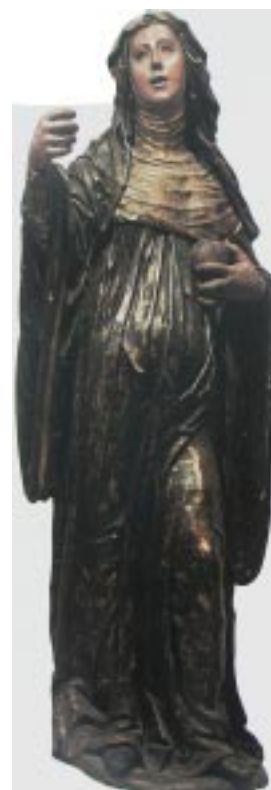


Il·lustració 153

costat, tan recurrent en

els bustos pintats per Viladomat -*sant Vicenç de Poblet* (cat.46); *sant Francesc* de Mataró (cat.38); *santa Maria de Cervelló* (cat.104), *sant Llorenç (?)* (cat.58) i *sant Feliu* de Girona (cat.59); *santa Agnès* de la col·lecció Rossich (cat102)- té una font directa amb l'estatuària del mateix retaule d'Andreu Sala, especialment en la *santa Escolàstica* i amb la *santa Gertrudis* (Il·lustració 154). En realitat, no fa gens difícil lligar aquests gestos amb l'escultura de l'alt-Barroc romà: la *santa Caterina de Siena* de l'església de Santa Caterina de Via Giulia de l'escultor Ercole Ferrata o la *Maria Magdalena* d'Alessandro Algardi per a la capella Bondini de San Silvestro al Quirinale poden servir de referents.

L'argumentació que venim explicant, centrada en demostrar la importància dels referents locals, del préstec de solucions compositives i figuratives emprades pels escultors Roig, Santacruz I o Sala vers el nostre pintor, desenrotllada partint de l'enumeració d'espais comuns on havien treballat i, sobretot, dels ecos concrets en la pròpia obra del pintor, té encara més capítols. El primer té a veure amb la idiosincràsia del propi sistema d'encàrrec artístic de l'època, basat en la possibilitat



Il·lustració 154

de la visura final de l'obra. La visura -i a Viladomat, com hem vist en la biografia, se'l demana per intervenir en tres de les més conflictives- era ideal per analitzar a fons tots i cadascun dels moments de la feina: des de la traça a l'assentament final de la complexa maquinària escultòrica del retaule, passant per la qualitat dels materials o per l'estètica de les imatges. Havia de ser, des del nostre punt de vista, una oportunitat per veure de ben a prop les novetats o les solucions aportades per l'artista objecte de l'examen. El visurador, a més, no només havia de tenir present les condicions contractuals, en el sentit de poder-les resseguir fil per randa en l'obra en qüestió, sinó una certa idea de l'històric del propi artífex examinat. És a dir, que havia de conèixer mínimament l'art del responsable de l'obra que examinaven, ja que li servia de barem, de guia per a comparar l'obra que examinaven amb la resta de la producció de l'artífex. De fet, els mateixos clients sovint demanaven que tal o qual obra fos realitzada seguint l'exemple d'altres obres que havien vist, del mateix artífex o no, o de models concrets que a vegades ells mateixos facilitaven a l'artista. En resum, que els visuradors eren escollits tant per la seva perícia com, si actuaven del costat de l'artífex responsable, pel coneixement de l'obra i de la persona que jutjaven. No hem d'oblidar tampoc que les relacions entre artistes eren molt freqüents: prova d'això que diem és la presència d'uns i altres com a fiadors o testimonis en els contractes.⁴⁹⁵ En aquest sentit, Antoni Viladomat se'l crida, en una ocasió, per visurar la feina d'un argenter -Joan Matons- i en dues ocasions per examinar treballs escultòrics -Santa Caterina i Santa Maria del Pi. No ens sembla improbable, doncs, deduir-li una familiaritat amb l'art de l'escultura i, per extensió, suposar-li que l'accés a l'estètica més emfàtica de l'alt-barroc romà puguem deduir-la-hi per aquesta via.

Vist l'ambient i la cultura artística del moment, és interessant deturar-nos en dos personatges estrictament contemporanis de Viladomat, que ens serviran per acabar de dibuixar el context i els referents artístics del nostre pintor. Un d'ells és el pintor de Valls mossèn Jaume Pons i Monravà (1671-1730), l'obra conservada del qual representa, a hores d'ara, un punt de partida molt valuós per a fer-nos una idea de la competència de Viladomat fora de Barcelona, d'una banda, i per a veure si la seva cultura artística coincideix o no amb la del barceloní.⁴⁹⁶ A la primera qüestió, hem de dir que Jaume Pons és un pintor força inferior a Viladomat: el seu millor encert resideix en les pintures de la capella de Santa Úrsula de la parroquial de Sant Joan de Valls (II·lustració 155) i en la tela central del Retaule de les Ànimes de la mateixa església (II·lustració

⁴⁹⁵ Vegeu el capítol "Les relacions entre els artistes" de PÉREZ, *Escultura barroca...*, op.cit. pp.99-102.

⁴⁹⁶ És una pintura que caldria estudiar més a fons i revisar-li el seu catàleg provisional d'obres. Vegeu VENTURA, *Jaume Pons...*, op.cit.

156). Els quadres per a l'església dels caputxins de Valls o les intervencions per a l'església de Salomó són de menor qualitat que les



Il·lustració 155

anteriors. La majoria d'encàrrecs que assumí foren per a una clientela bàsicament tarragonina, que, segurament per haver treballat amb els Juncosa, el veieren com un continuador natural de les propostes dels pintors de Cornudella. La cultura artística de Jaume Pons, però, és diferent a la de Viladomat. Els models i els referents que li interessaren estaven més a prop de la pintura valenciana post-ribaltesca, val a dir que geogràficament més propera, que no pas en l'art barceloní de finals del XVII. Tant en quantitat com en qualitat, els seus models gràfics també són més "retardataris" que els de la majoria de pintors que hem vist: fa servir estampes de Sadeler II (*Martiri de Santa Úrsula* de Sant Joan de Valls), Schiainosi (*Flagel·lació* de l'església de Salomó), Raimondi (*Santa Úrsula davant el pretor* de Sant Joan de Valls), Tempesta (*Verge intercedint per les ànimes del Purgatori* de Sant Joan de Valls) –i puntualment algunes de més "modernes" a partir de models de Guido Reni (*Sant Fèlix Cantalicí* dels Caputxins de Valls) i Anníbal Carracci (*Pietat* de l'església de Salomó).

La majoria d'encàrrecs que assumí foren per a una clientela bàsicament tarragonina, que, segurament per haver treballat amb els Juncosa, el veieren com un continuador natural de les propostes dels pintors de Cornudella. La cultura artística de Jaume Pons, però, és diferent a la de Viladomat. Els models i els referents que li interessaren estaven més a prop de la pintura valenciana post-ribaltesca, val a dir que geogràficament més propera, que no pas en l'art barceloní de finals del XVII. Tant en quantitat com en qualitat, els seus models



Il·lustració 156

L'altre personatge, contraposat a Jaume Pons, és l'escultor Pere Costa i Cases, que ja ha anat apareixent en més d'una ocasió. Des del punt de vista artístic, Pere Costa seria una mena d'*alter ego* de Viladomat. Ambdós són figures indispensables per a comprendre els canvis i els avatars de l'activitat artística durant la primera meitat del segle XVIII a Catalunya. D'edats similars i de formació paral·lela -recordem que

coincideixen a la Barcelona de la Cort de l'Arxiduc-, tant un com l'altre instauraren una concepció dels seus respectius oficis totalment nova: Antoni Viladomat donant classes de dibuix i enfrontant-se al Col·legi de Pintors; Pere Costa aconseguint ser el primer artista amb la distinció d'Acadèmic de Mèrit i d'Honor de la recent creada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Les seves respectives carreres, a més, varen entrecruar-se en infinitud d'ocasions: durant gairebé deu anys varen treballar al convent de Jonqueres; varen retrobar-se a la Catedral de Girona, al convent de Santa Caterina, a l'església de Santa Maria del Pi, al nou convent de Sant Agustí, a la Cartoixa de Montalegre⁴⁹⁷ i a la Catedral de Barcelona. És a dir, que tingueren múltiples ocasions per conèixer i intercanviar impressions sobre els seus respectius treballs i oficis.

Pau Costa, el seu pare, havia acudit als repertoris del tardo-barroc romà com a font principal d'inspiració.⁴⁹⁸ El seu fill, sense renunciar a les informacions d'Algardi i de Duquesnoy, seguí amb la mateixa línia paterna:

la seva estatuària s'allunya del misticisme emocional d'Andreu Sala per oferir-nos una emotivitat



Il·lustració 157

dramàtica més continguda, més propera en definitiva a la correcció classicista introduïda per Carlo Maratti -vegeu el *sant Sever* i la *santa Eulàlia* del retaule major de l'església de Sant Sever de Barcelona o la *Caritat* de l'antic Hospital de la Santa Creu de la ciutat comtal. La pintura d'Antoni Viladomat -exceptuant les obres d'ascendència més berniniana o més a la manera de Sala- segueix els mateixos referents estètics que la de Pere Costa. És més: la contenció de l'art de Maratti regeix la seva pintura, fins i tot quan utilitzarà l'estampa rubensiana. És veritat que pintors com Priu i Gallart ja copiaven gravats del barroc tardà d'òrbita romana, però no estarà de més hipotitzar si part de la "culpa" que Viladomat conegués i es decantés en més d'una ocasió per l'estètica marattiana cal atorgar-la als Costa. En definitiva, si les seves vides creuades varen fertilitzar-se en els seus respectius oficis. De fet, no seria ni la primera ni

⁴⁹⁷ MADURELL, "Art Antic a la Cartoixa...", op.cit. p.244. Costa firma el conveni el dia 20 de setembre de 1726. Deuria alternar la construcció d'aquest retaule amb els treballs a Santa Maria de Jonqueres.

⁴⁹⁸ Josep Ma. PONS GURI, "Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major" a *Vida parroquial*, XXIV,núm. 260 (Maig 1968).

l'última vegada que l'art d'escultors i pintors confluïssin: Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786), a part de d'emmirallar-se en algun ocasió el seu admirat Agustí Pujol II, va traduir a l'escultura una obra d'Antoni Viladomat. La *Mort de la Verge* del pintor (Il·lustració 157), actualment al centre Borja



⁴⁹⁹ Cèsar MARTINELL, *El escultor Lluís Bonifàs y Massó. 1730-1786. Biografía crítica*, volum monogràfic d' *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1948, figs.51 i 59.

Il·lustració 158

de Sant Cugat, és transformada per Lluís Bonifàs i Massó a l'oratori del Castell de Valls en una sort d'imatge jacent esculpida amb els apòstols pintats al voltant, fins al punt que faria difícil renunciar a atribuir-los a Viladomat de no ser per la informació d'arxiu que certifica la paternitat de Bonifàs (Il·lustració 158).⁴⁹⁹

⁵⁰⁰ El fet que moltes de les iniciatives "antigremials" s'iniciessin a partir dels anys vint, quan la societat catalana es reféu dels efectes de la guerra, fa pensar que la Guerra de Successió només va ser un impàs de temps que retardà la consolidació d'una mentalitat més liberal.

En qualsevol cas, i per resumir, no pensem que sigui agosarat imaginar que el jove Antoni Viladomat formés part d'un petit però selecte grup d'artífexs d'edats diferents - Francesc Santacruz II, Andreu Sala, Joan Roig II, Josep Juli, Josep Sunyer, Jacint Morató, Pere Costa, Lluís Bonifàs, i com a figura més visible Joan Matons- que consolidaren una concepció dels seus respectius oficis cada vegada més contrarorient de les directrius gremials, més en clau liberal.⁵⁰⁰ No ha de ser circumstancial l'atenció que posaven en abastir-se de les novetats més recents de l'art italià; com tampoc que l'any 1687 Andreu Sala signi la figura jacent del seu *sant Francesc Xavier* de la Catedral de Barcelona; ni que Pere Costa es queixi que Sebastià Aldabò li copiï el seu retaule de Jonqueres; ni que Joan Matons reclami l'esforç intel·lectual realitzat en el disseny dels canelobres; ni que Antoni Viladomat pledegés contra el Col·legi de Pintors i ensenyés dibuix a artistes i artesans. Al cap i a la fi, moltíssimes vegades el seu art o la seva vida s'entrecreuà: Jacint Moretó i Josep Sunyer formaren binomi; Josep Juli, Francesc Santacruz I -o el fill- i Andreu Sala intervingueren a església de Betlem; Francesc Santacruz II i Andreu Sala foren cridats per Joan Matons perquè pressupostessin el valor final dels canelobres; ⁵⁰¹ Pau Costa i Francesc Santacruz s'associaren per a

⁵⁰¹ DOMENGE, "Una obra excepcional...", op.cit. p. 281, not. 47.

l'empresa de fortificació de Montjuïc;⁵⁰² Lluís Bonifaç i Sastre, que havia fundat una acadèmia de dibuix a Valls, participà en la visura dels canelobres de Joan Matons;⁵⁰³ Joan Matons i Antoni Viladomat foren cridats per visurar els treballs de Pere Costa al convent de Santa Caterina Màrtir; Antoni Viladomat i Pere Costa treballaren deu anys al convent de Jonqueres; Pere Costa, Josep Sunyer i Antoni Viladomat participaren en diferents fases del monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona; Josep Juli, Antoni Viladomat i Pere Costa visuraren el projecte de reforma del presbiteri de l'església del Pi, etcètera. I no voldríem oblidar fer esment a un vincle molt "especial": pels volts de 1707, un jove Pere Costa –llavors tenia 14 anys- s'allotjà a la casa del pintor Joan Gallart.⁵⁰⁴ El que seria un dels millors escultors del seu temps, fou acollit per un dels pintors amb una cultura figurativa més moderna, la mateixa que detectarem en Viladomat, el qual, ja ho hem dit, ocuparia el buit deixat per Joan Gallart.

A la llum d'aquesta xarxa de relacions, que podríem concretar en nombrosíssims espais més de treball en comú, és obligat preguntar-nos si tot plegat arrencaria exclusivament de la presència d'artistes forans a l'efímera Cort de l'Arxiduc Carles d'Àustria o si en realitat hi havia, com creiem, un ambient de vitalitat artística ben arrelat i proporcionalment atent a les novetats estilístiques que arribaven de l'estranger.

III.2.B. Les estampes

III.2.B.1. L'estampa en el marc dels obradors catalans de la fi del Sis-cents i de la primera meitat del Set-cents. Casos significatius.

La cultura figurativa més moderna a la qual tingueren accés la majoria dels pintors i escultors d'època moderna, incloent-hi Viladomat, es concretà sovint per la via de l'actiu comerç europeu de les estampes de traducció. Almenys per a l'època que ens ocupa, aquest mitjà era el més nombrós, habitual i accessible que tenien els artífexs del Principat – i de la resta de la Península- per a la recepció de les diferents tradicions pictòriques europees.

Joaquim Garriga i Joan Bosch han ajudat a conèixer més detalladament aquesta pràctica a casa nostra. Diuen els autors esmentats que des 1670 aproximadament, escultors de la talla de Pau Costa o Josep

⁵⁰² Els mestres d'obres Pere Faneca, Francesc Millàs i Pau Martí, conjuntament amb els escultors Pau Costa i Francesc Santacruz actuaren d'empresaris en la construcció de les fortificacions de Montjuïc. Vegeu AHPB, Fèlix Costa, *Manual 1701-1702*, lligall 2, fol. 1 (extret de les fitxes de contractes d'obres de Josep M^a Madurell).

⁵⁰³ Lluís Bonifaç va intervenir en més d'una ocasió subratllant l'excel·lència de l'obra de Matons. DOMENGE, "Una obra excepcional...", op.cit. p. 81, not. 48.

⁵⁰⁴ DORICO, "El llegat del Canonge Francesc Valeri...", op.cit.p. 250.

Sunyer i Raurell començaren a reflexionar a partir de les estampes que els anaven arribant sobre l'obra dels escultors Bernini, Algardi o Duquesnoy; i dels pintors Ribera, Carracci, Reni, Rubens, Poussin, Cortona, Ferri o Maratti. És a dir, que abandonaren definitivament els registres "tardo-renaixentistes" anteriors en favor de l'estètica del classicisme Barroc i de l'alt i el tardo-Barroc romà.⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ GARRIGA-BOSCH, "L'arquitectura i les arts figuratives...", op.cit.p. 222-234.

Amb aquest punt de partida, creiem oportú deixar anotats alguns dels préstecs detectats en la pintura i en l'escultura de l'època per a fer-nos una idea aproximativa del grau de circulació i d'acceptació d'aquest autèntica pedrera de models. De moment, els exemples que apuntarem serviran per evidenciar que els gustos d'Antoni Viladomat sintonitzaven a la perfecció amb els dels seus coetanis. Per evitar fer-ho massa feixuc, però, hem desplaçat a les fitxes corresponents de les obres del catàleg el comentari de tots i cadascun dels préstecs, deixant per aquí l'anàlisi dels casos que ens han semblat que il·lustren millor la relació comuna de Viladomat amb la resta d'artífexs coetanis, tant des del punt de vista de les afinitats com de les novetats gràfiques que empraven. Més endavant també ens entretindrem a analitzar quin ús en feia el nostre pintor.

Abans d'aturar-nos en algunes de les estampes més en boga, hem de fer-nos ressò d'una "lamentació" força recurrent en alguns estudis de l'art català d'època moderna, sobretot entre els que decididament hem après que l'estampa de traducció és un element estructural i essencial per entendre el comportament creatiu dels nostres artífexs, una "lamentació" que s'ha acabat convertint en un clam. L'última vegada que l'hem llegida ha estat en un article de Rafael Cornudella i consisteix en recordar un projecte no portat a terme, de moment, per la historiadora Stella Rudolf: es tracta de "l'esperada" monografia sobre el pintor italià Carlo Maratti (1625-1713).⁵⁰⁶ També nosaltres tindrem ocasió de lamentar aquest buit, ja que pel període que estudiem ens seria de molta utilitat: la manipulació de gravats a partir d'invençions del pintor de Camarano per part dels artífexs catalans de finals del segle XVII i de tot el segle XVIII fou intensíssima. Però la necessitat d'un estudi monogràfic podríem fer-la extensiva també a Joan Bosch Ballbona, sens dubte un dels pioners a casa nostra en l'estudi de l'impacte, l'ús i les conseqüències del gravat d'importació en les arts figuratives d'època moderna. De fet, ja n'ha ofert extensos anàlisis al seu llibre sobre els tallers d'escultura del Bages; a la seva tesi doctoral sobre els Agustí Pujol; a l'article sobre la pintura del segle XVIII a la Catedral de Girona; o, conjuntament amb Joaquim Garriga,

⁵⁰⁶

R a f a e l
CORNUDELLA, "Una obra de joventut de Placido Costanzi al Museu Nacional d'Art de Catalunya: *sant Bernat rebent la llet de la Mare de Déu*" a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm.5 (2001), p.147, not. 15.

a l'obra *L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII*.⁵⁰⁷ A hores d'ara, pocs historiadors de l'art català han recorregut tant de camí en allò que ell mateix anomena el "fenomen intrínsec dels sistemes creatius dels obradors".⁵⁰⁸

En el cas concret de Viladomat, la historiografia antiga ja havia insistit en aquesta qüestió. Joaquim Fontanals del Castillo fou el primer en "descobrir" que Antoni Viladomat n'utilitzava: subratllava que "[...]había visto a los maestros de España, Alemania e Italia a través de los dibujos, los bocetos y las láminas [...]" i que, gràcies a l'estudi d'aquests materials, havia "[...]adquirido mano hábil."⁵⁰⁹ Esmentava també un *Davallament* de P.P. Rubens per a la Catedral d'Anvers que el barceloní havia copiat de Lucas Vostermann (1624-



Il·lustració 159

1667) (Il·lustració 159) -⁵¹⁰ i no s'estava de dir que en els quadres de la capella dels Dolors de Mataró, Viladomat feia de "[...] copista en algun modo de otros cuadros de algun nombre."⁵¹¹ A principis del segle XX, Raimon Caselles, malgrat veure'l com un home d'un talent innat capaç de vèncer totes les penúries i dificultats, feu cas de les observacions de Fontanals i anotà que Viladomat conegué les obres dels mestres estrangers per aquest mitjà: "[...] és segur que, poques o moltes, les coneixia per les reproduccions de l'època, lamines, aiguaforts, gravats."⁵¹² Caselles estava convençut que "[...] que més tard o més aviat, alguna cosa de fora va empeltar-se-li, en lo relatiu a maneres figuratives i expressives, a idealitats de forma, a subtiletes de color."⁵¹³ Joaquim Folch i Torres observava que Viladomat sovint sentia "[...] el gravat italià o l'al·legoria barroca",⁵¹⁴ però l'autor considerava aquesta pràctica més

⁵⁰⁷ Joan BOSCH, *Els tallers d'escultura als Bages del segle XVII*, Manresa, Caixa de Manresa, 1990; Íd., *Els Agustí Pujol...*, op.cit.; Íd., "Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana" a *Estudi General*, X (1990), pp.141-166; GARRIGA-BOSCH, "L'arquitectura i les arts figuratives...", op.cit.

⁵⁰⁸ BOSCH, *Els Agustí Pujol...*, op.cit. p.728.

⁵⁰⁹ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit. p. 145 i 117, respectivament.

⁵¹⁰ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit. p.105.

⁵¹¹ FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op.cit. p. 168.

⁵¹² CASELLAS, *Antoni Viladomat...*, n^o 44, op.cit.p. 4.

⁵¹³ CASELLAS, *Antoni Viladomat...*, n^o 44,op.cit.p. 5.

⁵¹⁴ Joaquim FOLCH I TORRES, "Un doble de la sèrie 'Vida de Sant Francesc' del pintor Viladomat descobert a Berga", *Gaseta de les Arts*, Any II, núm. 35 [15 d'Octubre de 1925], p. 1.

⁵¹⁵ FOLCH I TORRES, "Un doble de la sèrie...", op.cit. p. 1.

⁵¹⁶ Rafael BENET, "La pintura del siglo XVIII" a J. Folch i Torras (ed), *L'art Català II*, Barcelona, Aymà, 1958-1961, p.110.

⁵¹⁷ L'obra de Murillo va ser gravada més tardanament.

⁵¹⁸ BENET, *Antonio Viladomat...*, op.cit.p. 44.

⁵¹⁹ BOSCH, "Pintura del segle XVIII...", op.cit.p.141.

⁵²⁰ SOCÍAS, "Sobre una pintura atribuïda a Antonio Viladomat...", op.cit.pp.79-98

⁵²¹ MIRALPEIX, "Una nova pintura d'Antoni Viladomat...", op.cit; Íd., "Les teles del sostre de la sala de Juntes...", op.cit.; Íd., "Quatre teles de la Vida de sant Bru...", op.cit.

útil per als treballs de taller que no pas per a les grans obres, amb les quals en feia prou amb contemplació de la naturalesa. Ho expressava així: "[...] una naturalesa que constituïa una font de temes i d'inspiracions, molt més rica i abundosa, que la dels gravats i estampes vinguts de lluny i dels quals es servia en els seus treballs de taller constants i enfeinaçats".⁵¹⁵

Des de Fontanals del Castillo, doncs, gairebé tota la historiografia – Maseras, Ràfols, Vayreda, Ribas, Castellà, etc.- subratlla amb més o menys èmfasi la utilització del gravat per part del pintor, parant especial atenció en la recepció de models i formes del Barroc italià però sense precisar-ne cap làmina o autor. L'excepció és Rafel Benet, que tot i fer-se'n ressò, concretà la nòmina de models susceptibles d'haver interessat a Viladomat en la pintura francesa - esmenta a Le Sueur, Poussin, Lorrain o Philippe de la Champagne⁵¹⁶ i s'atreveix a incloure-hi a Murillo, però sense massa fonament.⁵¹⁷ Segons Benet, tanta era l'atenció que Viladomat prestava al gravat que fins i tot l'influí en la manera de dibuixar, especialment "[...] en la contemplación constante de líneas enérgicas y del reticulado suave o grave del sombreado."⁵¹⁸ És la historiografia més recent, en qualsevol cas, la responsable d'haver-li detectat models concrets, en un nombre tant significatiu que Joan Bosch s'atreví a "[...] dibuixar una hipòtesi sobre la cultura figurativa del seu autor- i de retop, potser sobre els seus incògnits processos formatius- que abastaria el coneixement de la producció pictòrica dels mestres de la Roma de l'alt-Barroc i la dels pintors napolitans del segle XVII".⁵¹⁹ També ho ha intentat Immaculada Socías, presentant alguns models –val a dir que poc encertats- per a la *Pietat* del Museu Diocesà de Tarragona-;⁵²⁰ i nosaltres mateixos, que hem espigolat una mica aquest camp a redós de l'*Assumpta* de Santa Maria de Manresa, de les quatre teles sobre la *Vida de sant Bru* localitzades a París i del sostre de la Sala de Juntes de Santa Maria de Mataró.⁵²¹

Centrem-nos, però, en la utilització de determinades incisions d'ampli ressò al Principat, que ens serviran per comprovar que Antoni Viladomat no s'allunyà excessivament dels mateixos models que utilitzaven els seus col·legues de professió. En les poques obres conservades, trobem un bon grapat de cites formals, moderníssimes, que ens acosten a l'univers *ciroferrista* i *marattià*. Concretament, en les pintures de Pau Priu (†1714) de la volta de la Sala Capítular de la Catedral de Barcelona (c.1705) (II-Il·lustració 160) i en els olis de Joan Gallart de la

Sala de Junes de la Capella dels Dolors de Mataró (c.1708). En tots dos casos, els pintors aprofiten figures de les escenes



Il·lustració 160

pintades per Ciro Ferri (1634 – 1689) a la cúpula de Sant'Agnese in Agone de Roma, difoses a partir de 1690 en forma de vuit làmines gravades pel francès Nicolas Dorigny (c.1657-1742).⁵²² Com ha demostrat David Albesa, les estampes de Dorigny foren ràpidament conegudes i aprofitades pels artífexs catalans i valencians de l'època: el cas més primerenc és el del pintor de Conca Gaspar de la Huerta (1645-1714), que quan encara no feia quinze anys que circulaven, li serviren per al sostre de la Galeria Daurada del cinquè saló del Palau Ducal de Gandia, intervenció que acabà el 1713. En morir el

seu mestre Dionís Vidal, el també valencià Josep Medina les utilitzà al primer tram de la capella de la Cinta de Tortosa entre 1721 i 1725. Ja més tardanament, entre 1786 i 1793, Dídac Gutiérrez feu el mateix a la cúpula de la Sagristia Nova de Poblet. I encara a finals de segle, a Lluís A. Planes (c.1741-1821) el guiaren per a resoldre les composicions del primer tram de la volta de l'església de la cartoixa valenciana de Porta Coeli.

Ja hem tingut ocasió de referir-nos a Nicolas Dorigny anteriorment, en relació el gravat *Sant Joan i els Doctors meditant sobre la Immaculada*, una estampa de 1687 a partir d'una tela que Carlo Maratti havia pintat per a la capella Cybo de l'església romana de Santa Maria del Popolo.⁵²³ Havíem dit que Joan Gallart copià la representació de la Verge del gravat per a la seva *Assumpta* de la Sala de Junes de Santa Maria de Mataró. Pau Priu, en canvi, la transformà en la *Generositat* d'una de les llunetes pintades a la volta de la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona. El 1777, la mateixa estampa serví encara al pintor anònim del *Beat Ramon Llull* de la parròquia de Santa Maria d'Andratx de Mallorca, que copia l'*Assumpta* i un dels doctors, el del nostre costat dret, convertint-lo en el beat Ramon Llull.⁵²⁴ Antoni Viladomat, també ho havíem dit, exprimi intensament aquesta estampa per completar la decoració dels apostolats i dels evangelistes de la Sala de Junes de la capella dels Dolors de Mataró.

Entre 1700 i 1725, l'atmosfera de l'alt i el tardo-barroc romà seguí arribant al Principat en forma de més estampes de Ciro Ferri i Carlo

⁵²² Ciro Ferri les començà el 1671. El 1689, quan va morir, estaven inacabades.

⁵²³ ALBESA, "Ciro Ferri i la cúpula...", op.cit. pp. 381-393.

⁵²⁴ Vegeu la pintura a *Millenium. Història i art de l'Església catalana*, (catàleg d'exposició), Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, p.526, cat.436.

Maratti gravades pel belga Robert van Audenaert (1663 -1743), el suís Jakob Frey (1681-1752) o l'holandès Cornelis Bloemaert (1603-1680), entre altres. L'*Assumpta* de Robert van Audenaert

(Il·lustració 161), una estampa gravada pels volts de 1700 a partir d'una obra de Carlo Maratti, era coneguda pel pintor anònim de la capella de Sant Miquel de la



Il·lustració 161

catedral de Girona, que la copià com a mínim abans de 1726.⁵²⁵ Antoni Viladomat també la



Il·lustració 162



Il·lustració 163

utilitzà per a l'*Assumpta* del Museu d'Art de Girona (Il·lustració 162), i, amb lleugeres variacions, per a l'*Assumpta* de Santa Maria de l'Alba de Manresa. Una altra versió d'*Assumpta* (Il·lustració 163), gravada pel mateix Maratti, més senzilla que l'anterior, era coneguda per l'escultor Pau Costa, que la transcriví a la *Immaculada* del retaule de la Immaculada de la Catedral de Girona i a l'*Assumpta* del retaule major d e l'església d'Arenys de Mar (Il·lustració 164).⁵²⁶ Al mateix retaule de la vil·la del Maresme, Pau Costa se serví de la *Visitació*, de l'*Epifania* i del *Naixement de la Verge* (Il·lustració 165/166/166a), tres incisions de Carlo Maratti, per a fer els relleus que senyoregen el retaule (167/167a/167b).⁵²⁷ La incisió de la *Visitació* l'emprà Viladomat per a la seva *Visitació* Santacana (Il·lustració 168), i el *Naixement de la Verge* segurament

utilitzà per a l'*Assumpta* del Museu d'Art de Girona (Il·lustració 162), i, amb lleugeres variacions, per a l'*Assumpta* de Santa Maria de l'Alba de Manresa. Una altra versió d'*Assumpta* (Il·lustració 163), gravada pel mateix Maratti, més senzilla que l'anterior, era coneguda per l'escultor Pau Costa, que la transcriví a la *Immaculada* del retaule de la Immaculada de la Catedral de Girona i a l'*Assumpta* del retaule major d e

l'església d'Arenys

de Mar (Il·lustració 164).⁵²⁶ Al mateix retaule de la vil·la del Maresme, Pau Costa se serví de la *Visitació*, de l'*Epifania* i del *Naixement de la Verge* (Il·lustració 165/166/166a), tres incisions de Carlo Maratti, per a fer els relleus que senyoregen el retaule (167/167a/167b).⁵²⁷ La incisió de la *Visitació* l'emprà Viladomat per a la seva *Visitació* Santacana (Il·lustració 168), i el *Naixement de la Verge* segurament



Il·lustració 164

⁵²⁵ BOSCH, "Pintura del segle XVIII...", op.cit.p.150

⁵²⁶ Si no s'indica el contrari, totes les observacions han estat recollides dels diferents estudis de Joan Bosch. L'estampa a *The illustrated Bartsch*, vol.47, 1983, p.18, cat.8 (92).

⁵²⁷ PONS GURI, "Uns gravats italians...", op.cit.núm. 260 (Maig 1968).

l'inspirà, val a dir que aconseguint un resultat ben original, en el *Naixement de sant Francesc* del MNAC. Sense abandonar Pau Costa, el *sant Narcís*



Il·lustració 165



Il·lustració 166



Il·lustració 166a

del retaule del sant gironí, esculpit entre 1718 i 1722, recorda intensament el model del *San Bernardo Uberti*, dissenyat per Maratti i del qual Carlo



Il·lustració 167



Il·lustració 167a



Il·lustració 167b

Gregori (1702-1759) en feu una estampa el 1732.⁵²⁸ En Viladomat, el barroquisme contingut, la serenor dels martiris, l'equilibri compositiu, la precisió en el traç, etcètera, són romanents que es deixen sentir en la seva obra gràcies a la manipulació sovintejada d'estampes de l'alt-Barroc romà i, sobretot, de Carlo Maratti.⁵²⁹ El *neosiscentisme* d'aquest darrer predomina en la seva producció, avançant-se gairebé mig segle a l'intens contacte que



Il·lustració 168

⁵²⁸ Podria haver-n'hi alguna estampa precedent. La localització de l'estampa al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe dell'Archigimnasio de Bolonya (fons digitalitzats), Inv. Gen. SAV3084.

⁵²⁹ Per l'obra gravada de Carlo Maratti, vegeu Peter DREYER, "Notes on a Carlo Maratti Drawing in New York" a *Master Drawings*, VII, 1969; Jacques KUHNMÜNCH, "Carlo Maratta graveur, essai de catalogue critique", a *Revue de l'Art*, 31, 1976; M. MENA, "La obra de Carlo Maratti en la década de 1650", a *Antologia di Belle Arti*, 7-8, Rome, 1978, p. 179-90; Amalia MEZZETTI, "Carlo Maratti: altri contributi", a *Arte Antica e Moderna*, 13/16 Gener-Desembre 1961; Paolo BELLINI, *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Pavia, 1977.

⁵³⁰ Per posar alguns exemples il·lustratius: la *Verge triomfant amb el Nen* de Maella de la Real Academia de San Fernando és una còpia de la *Immaculada* de Maratti de la Capella Sylvania de San Isidro Agricola de Roma; l'*Assumpció* de Braulio González de la Seu de Saragossa de 1767 reproduïx un gravat de Giovanni Girolamo Frezza (1659-1741) a partir de Maratti i les *Visitacions* de Fra Manuel Bayeu de la Capella de Sant Joaquim d'El Pilar (1780) i de Goya de la col·lecció Contini-Bonacossi de Florència (1772) són còpies de la *Visitació* de Maratti. Una reflexió general sobre els gustos de l'època i els diferents corrents estètics a Arturo ANSÓN, *La pintura rococó en España*, Madrid, Cuadernos de Arte Espanyol, 1991. Sobre els pintors esmentats i els casos que recollim, Arturo ANSÓN, " Pintura y academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII" a *Las artes plásticas en Aragón durante el siglo XVIII*, Saragossa, 1995, pp.141-182; i A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *De pintura y pintores...*, especialment el capítol *La cultura visual de Goya*, pp. 147-158. L'obra de Maella a J.L. MORALES, *Mariano Salvador Maella*, Madrid, Avapiés, 1991, p. 32, on també es parla de les còpies que envià de Reni i Cortona.

⁵³¹ BOSCH, "Pintura del segle XVIII...", pàssim.

hi tindran els pintors espanyols de l'últim terç de segle XVIII, sent veritat que el seu camí els portà prèviament a una exploració de les formes i colors del *barocchetto* romà, en molts casos vist en directe a través de la contemplació de l'art de Conca, Trevisiani, Giaquinto o Tiépolo. La correcció classicista de l'últim quart de segle, sota els auspicis de l'estètica

de Mengs, feu que pintors com Mariano Salvador Maella, Francisco de Goya, Fra Manuel Bayeu, Joaquín Inza, Braulio González, José Vergara, i escultors com Joan Adan, Carles Salas o José Esteve Bonet, acudissin a repertoris que Viladomat coneixia ja a principis de segle.⁵³⁰

De la catedral de Girona encara podem consignar alguns exemples més de l'onada d'estampes de l'alt i el tardo-Barroc, la majoria d'elles assenyalades per Joan Bosch.⁵³¹ L'anònim pintor de les



Il·lustració 169

de la capella de sant Iu i sant Honorat, segons l'autor pintades pels volts de 1729, resol les dues composicions emprant estampes: el *sant Antoni de Pàdua predicant als peixos* (Il·lustració 169) reproduïx a la inversa l'acció de la tela *Sant Antoni ressuscitant un mort* de Giuseppe Chiari (1654-1727) de San Silvestro in Capite de Roma. A l'altra tela de la mateixa capella, fent de pendant a l'anterior, el pintor combina dues estampes per idear el tema *Sant Ignasi en èxtasi contemplant la divinitat* (Il·lustració 170): per al sector "terrenal"

de la composició, demostra conèixer els àngels de la *Mort de sant Josep* que Carlo Maratti pintà per a l'església de San Isidoro Agricola de Roma (Il·lustració 171), una pintura gravada per Nicolas Dorigny i per Cesare Fantetti (nascut el 1660); per a la part celestial, la *Trinitat* és extreta d'un gravat de François Spierre (1639-1681)



Il·lustració 170

a partir de la *Trinitat i l'Arcàngel Miquel* que feu Pietro da Cortona (1596-1669) per al *Missale Romanum* de 1662 (Il·lustració 172). Antoni Viladomat coneixia bé aquests darrers models: la *Mort de Sant Josep* guià els seus temes homònims de l'església de Sant Josep de Mataró (cat.88) i de la col·lecció Vidal i Barraquer (cat.87), i la *Piscina probàtica* del Museu d'Art de Girona (cat.153), on la figura de Crist creiem que és extreta de la incisió.



Il·lustració 171



Il·lustració 172

El *Missale Romanum* de 1662 impulsat pel Papa Alexandre VII és una font que Viladomat i els seus contemporanis tingueren molt present. Contenia vuit composicions de Pietro da Cortona; set del seu deixeble Ciro Ferri; dos per cap de Carlo Cesi (1626-1686), Guglielmo Cortese (1628-79) i Jan Miel (1599 – 1664); i una de Pier Francesco Mola (1612 – 1666), de Carlo Maratti i de François Nicolas de Baer.⁵³² Pels artistes del Principat que el consultaren, els representà tenir entre mans vint-i-quatre incisions dels pintors més destacats de l'alt barroc romà. Però a més, tingueren uns models gravats pels burins d'alguns dels gravadors més refinats del moment: hi participaren els francesos Jean Baron (nascut el 1631), Etienne Picart (1632-1721), François Spierre o Guillaume Valet, habituals gravadors de les obres de Cortona i Ferri; i els holandesos Cornelis Bloemaert (1603 – 1680) i Giovanni Battista Bonacina. Antoni Viladomat manejà, sobretot, dues de les estampes: la de la *Trinitat i l'Arcàngel Miquel* de Cortona, de la qual copià el grup de la *Trinitat* a l'*Assumpta* de Santa Maria de Manresa (cat.126), i la de la *Immaculada*, també de Pietro da Cortona gravada per François Spierre, el pare Etern de la qual (Il·lustració 172a) apareix a

⁵³² Sobre el *Missale*, vegeu l'estudi de Dieter GRAF, "Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il "Missale romanum" del 1662", a *Pietro da Cortona* (Actes du Colloque, Roma –Firenze 1997), Milà, 1998, pp. 201-214.

la *Immaculada* (Il·lustració 173) i a *Sant Josep i el Nen adorats per santa Teresa* de l'església de Santa Maria de Mataró (cat.82). L'escultor Josep

⁵³³ Teresa AVELLÍ, *El catàleg d'obra de Josep Sunyer i Raurell L'obra conservada a la Catalunya Nord (circa 1690-1718)*, Tesi de llicenciatura dirigida per Joan Bosch Ballbona, Girona, Universitat de Girona, 2003 (inèdita), op.cit.p.154.



Il·lustració 172a

alguns models més de la cultura figurativa del barroc romà que seduïren als nostres pintors i



Il·lustració 174

⁵³⁵ DORICO, "El llegat del canonge Francesc Valeri...", op.cit.p. 240.

escultors. A les teles del retaule de la capella de les Ànimes de la Catedral de Barcelona (1709), documentades de la mà de Joan Gallart i el seu deixeble Jacint Pérez († 1714), Carles Dorico evidencià el deute de la *Presentació al temple* d'un dels medallons del retaule amb el gravat de Christof Lederwasch (1651-1705) a partir d'una obra de Giovanni Francesco Romanelli (1610-1662), actualment a l'església romana de Santa Maria degli Angeli però pintada pel seguidor de Cortona entre 1638 i 1642 per a Sant Pere del Vaticà. ⁵³⁵ Altres pintures del retaule manifesten la prevalença a la Catalunya de principis del segle XVIII de la cultura clàssico-barroca, molts

Sunyer i Raurell (c.1673- 1751) traduí elements de l'*Epifania* del gravat de Picart a partir de Cortese del *Missale* al relleu de l'*Epifania* del retaule major de Font-Romeu (1704-07).⁵³³ Tornant a la pintura, la *Resurrecció* gravada per Cornelius Bloemaert a partir de la invenció de Ciro Ferri per al *Missale*, la reproduí *ad literam* el pintor anònim de la capella de Sant Miquel de la catedral de Girona (c.1726), que ja havíem dit ratlles a munt que emprava un gravat d'Audenaerd (Il·lustració 174).⁵³⁴



Il·lustració 173

Coneixem alguns models més de la cultura figurativa del barroc romà que seduïren als nostres pintors i escultors. A les teles del retaule de la capella de les Ànimes de la Catedral de Barcelona (1709),

documentades de la mà de Joan Gallart i el seu deixeble Jacint Pérez († 1714), Carles Dorico evidencià el deute de la *Presentació al temple* d'un dels medallons del retaule amb el gravat de Christof Lederwasch (1651-1705) a partir d'una obra de Giovanni Francesco Romanelli (1610-

exemples de la qual ja havien tingut acceptació en els tallers escultòrics – els pocs casos de pintura conservada ens impedeix constatar-los- de la segona meitat de segle XVII. Per Dorico, la figura de Déu Pare de la *Glorificació de la Verge* (Il·lustració 175), tema central del retaule, tindria com a possible font d'inspiració l'apòstol en primer terme de l'*Assumpció* que Anníbane Carracci (1560-1609) pintà el 1592 per a l'església de Sant Francesc de Bolonya, que el 1679 aparegué en una incisió de Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718). La *Verge*,



Il·lustració 175



Il·lustració 176

en canvi, provindria d'un gravat de mitjan segle XVII de Lorenzo Lollo (1612-1691), també en les coordenades del classicisme bolonyès.

Guido Reni, com veurem més endavant conegut al Principat pel seu famós *sant Miquel* (1653) de Santa Maria de la Concezione de Roma, es deixa sentir a través d'una estampa de la seva famosa

Matança dels Innocents per a l'església de Sant Domènec de Bolonya, gravada per Giovanni Battista Bolognini (1611-1688). Sense sortir de la catedral metropolitana, una tela anònima de 1691 amb el tema *Jesús salvant a Pere del naufragi* (Il·lustració 176), conservada a la capella de sant Pere Apòstol, sant Martí i sant Ambrós, tradueix una estampa de Gerard Audran (1640-1703) (Il·lustració 177) a partir d'una obra del pintor parmesà Giovanni



Il·lustració 177

Lanfranco (1582-1647).⁵³⁶ No seria l'únic exemple d'un préstec figuratiu deutor de la pintura del deixeble d'Agostino i Anníbane i Carracci, ja que Joan Gallart l'incorporà al seu repertori formal a través de les estampes que Carlo Cesio (1626-1686), un gravador avesat a obrir planxes de grans cicles de pintura il·lusionista, com el sostre Farnese d'Anníbane Carracci, feu de l'obra que consolidà a Lanfranco en l'ambient romà del naixent estil alt barroc: la cúpula de l'església romana de San Andrea della Valle (1625-1627). Dels gravats, Joan Gallart n'extragué figures d'àngels

⁵³⁶ Giovanni Pietro BERNINI, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Parma, Centri Studi della Val Baganza, 1985, pp. 266-267 i figs. 96 i 97. L'altra tela de la capella representa *Els apòstols desperten a Jesús*. El retaule fou sufragat pel canonge Juan de la Casa. Vegeu MAS, *Guia-itinerario de la Catedral...*, op.cit.pp. 37i 54-55 (cfr. ACCB, Llibre VI de la Sibella, fol. 271 per la data del retaule i ACCB, Llibre VII dels Exemplars, fol. 273 per la data de les pintures). També s'hi refereix J. MARTÍ BONET (ed), *La Catedral de Barcelona*, Barcelona, Edit. Escudo de Oro-Museu Diocesà de Barcelona, 1997, p. 70.

⁵³⁷ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", vol. XV, op.cit.p.79. L'església fou enderrocada al segle XX.



Il·lustració 178

celestials disposades ordenadament, degué servir a Joan Gallart –i també a Pau Priu, que l'inspirà en la composició d'algunes figures de la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona– de rebost de figures i

músics per als plafons trapezoïdals del sostre de la Sala de Junes de la Capella dels Dolors de Mataró (Il·lustració 178). És molt probable, però, que utilitzés els gravats uns anys abans en la decoració al fresc de l'església del convent de Sant Gaietà de Barcelona, una intervenció de 1699 que provocà que el Col·legi de Pintors el denunciés per treballar sense llicència.⁵³⁷ No ho hem dit, però l'església en qüestió era dels Teatins, el mateix orde religiós de la de San Andrea della Valle. En qualsevol cas, la fama del conjunt de Lanfranco, poblat de figures



Il·lustració 178a

models, com ho foren també els gravats de Dorigny de la cúpula de Ciro Ferri de Sant'Agnese in Agone, alguns models dels quals, com hem vist, també figuren reproduïts al conjunt mataroní.

Per als artífexs catalans a cavall del segle XVII i XVIII, l'ús al mateix temps de models d'autors del classicisme barroc més primerenc i de materials més moderns de l'alt i el tardo-barroc no fou incompatible. Un bon exemple d'aquesta pràctica el trobem en l'art de l'escultor Josep Sunyer Raurell, que tant reproduïx la mística sensual i devota de l'alt-Barroc, partint de models de François Duquesnoy (1597–1643) o d'Alessandro Algardi (1598-1654), com incisions del fred classicisme de Nicolas Poussin (1594-1665), sense renunciar a estampes del flamenc Cornelis Cort (1533-1578), per exemple.⁵³⁸ L'obra d'Antoni Viladomat tampoc és una excepció en aquest sentit: tant hi trobarem els exemples citats dels Maratti, Cortona, Ferri i companyia, com models dels Carracci o del mateix Cort. És evident, però, que en la majoria dels casos són estampes que gaudien d'una tradició molt arrelada, com la arxiconeguda de *Sant Francesc rebent els estigmes*, una invenció de 1568 de Girolamo Muziano (1528-1592) gravada per Cornelis Cort; o la incisió del 1586 amb el mateix tema d'Agostino Carracci (1557-1602) (Il·lustració 179);

⁵³⁸BOSCH, *Els tallers d'escultura...*, op.cit.pp.150-151 i AVELLÍ, *El catàleg d'obra de Josep Sunyer...*, op.cit.p.150 i ss.

ambdues inspirarien la tela homònima de Viladomat del cicle de Sant Francesc (Il·lustració 180).⁵³⁹

El desproveït naturalisme que Garriga i Bosch indicaven a propòsit de les traduccions que feien el nostres artífexs de les estampes de Ribera,⁵⁴⁰ el podem notar en alguns *Martiris de santa Eulàlia*, que personalment ens recorden la famosa estampa del *Martiri de sant Bartomeu* del napolità -un és al Museu Frederic Marès⁵⁴¹ i un altre a la sagristia de l' Hospital de la santa Creu i sant Pau de Barcelona. De manera literal la tenim copiada al retaule de Sant Bartomeu de l'església de Santa Agnès de Malanyes (1705) (Il·lustració 181). L'altra



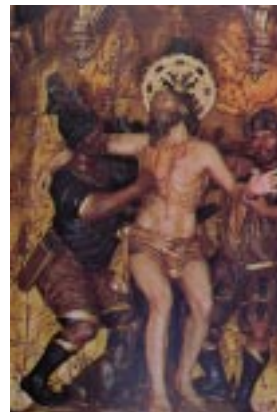
Il·lustració 180

gr a n cultura Pontius (1603-1658), Pieter de Jode II (1601-1674), o Schelte à Bolswert (1586-1659), molt presents en la pintura hispànica de tota la segona meitat de segle XVII. L'*Èxtasi de sant Agustí* (Il·lustració 182) de Santa Maria de Manresa de Juan Gerardo (†c.1704), per exemple, copia el tema homònim pintat per Van Dyck el 1628, del qual Pieter de Jode II en feu un gravat (Il·lustració 183).⁵⁴² Potser l'exemple més espectacular de la utilització d'incisions de Rubens a Catalunya és el gran quadre d'autor anònim amb el tema del *Miracle de les mosques* (Il·lustració 184), regalat pel bisbe de Tortosa fra Josep Fageda el 1675 a l'antiga Col·legiata de Sant Feliu de Girona. El pintor transforma els soldats de la *Caiguda i conversió de sant Pau camí de Damasc* de la famosa estampa que Schelte à Bolswert (1586-1659) a



Il·lustració 179

gràfica que aprofitaren els artífexs locals és la flamenca, encapçalada evidentment per les incisions a partir de l'obra de P.P. Rubens (1577-1640) i d'A. Van Dyck (1599-1641), que difongueren gravadors com Luc Vostermann (1595-1675), Paulus



Il·lustració 181

⁵³⁹ Per l'estampa de Cort, *The Illustrated Bartsch...*, vol.52, p.151, cat. 129-II. Per la de Carracci, *The Illustrated Bartsch...*, vol. 39, part 1, cat. 133, pp. 170-171.

⁵⁴⁰ GARRIGA-BOSCH, "L'arquitectura i les arts figuratives...", op.cit.p. 222.

⁵⁴¹ Vegeu Santiago ALCOLEA GIL, "Anònim. Martiri de santa Eulàlia" a *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del renaixement i el Barroc*, (Fons del Museu Frederic Marès/ 3), [Dir. Joaquim Garriga Riera; Juan José Martín González], Ajuntament de Barcelona, 1996, cat. 357, p.382. El mateix tema es troba en una altra pintura coneguda gràcies a una fotografia de l'Arxiu Mas (clicxé C-90688) pertanyent a la Col·lecció Batlloria.

⁵⁴² Els dos préstecs els citen GARRIGA-BOSCH, "L'arquitectura i les arts figuratives...", op.cit.p. 235.

partir de P. P. Rubens (Il·lustració 185), en cavallers francesos

descavalcats per

d'implacable poder de les mosques gironines.⁵⁴³ Però

n'hi ha més: Fra Joaquim Juncosa estudia models

flamencs per algunes de les teles de la Cartoixa de

Valldemossa, concretament per a la *Flagel·lació* (Il·lustració

186) i per a la *Verònica* (Il·lustració 187). Al convent de

Santa Anna de Barcelona,

Juncosa pinta la *Trinitat terrestre* que presideix el retaule de la capella del Santíssim Sagrament (Il·lustració 188) copiant la coneguda estampa amb aquest tema de Schelte à Bolswert a partir d'un disseny de Rubens

⁵⁴³ Aquest gravat és un dels més emprats pels pintors hispans de la segona meitat del segle XVII. Vegeu-ne alguns usos a NAVARRETE, *La pintura andaluza...*, op.cit; i PEREZ SANCHEZ, *De pintura y pintores...*, op.cit.



Il·lustració 182



Il·lustració 183



Il·lustració 184



Il·lustració 185

(Il·lustració 189). L'*Epifania* (Il·lustració 190) i la *Fugida a Egipte* (Il·lustració

191), les

dues gran

t e l e s

laterals de

la capella,

t a m b é

t e n e n

r e c o r d s

flamencs,

Il·lustració 186

en especial l'*Epifania*, que sembla

Il·lustració 187

combinar diferents *epifanies* de Luc Vostermann, molt difoses durant el segle XVII a la Península. Podríem recordar, fins i tot, els plafons ceràmics de Llorenç Passoles de la casa de Convalescència de l'antic Hospital de

la Santa Creu, relacionats per Triadó amb composicions de Schelte à Bolswert a partir de Rubens.⁵⁴⁴ Com venim explicant, Viladomat no en fou aliè: el seu *Davallament de la creu* és una còpia fidel del gravat per Luc Vosterman a partir del *Davallament* de Rubens per a la catedral d'Anvers; i la seva *Caiguda de sant Pau camí de Damasc* de la Casa de Convalescència de



Il·lustració 189

Barcelona, és una interessant interpretació del famós gravat de Schelte à Bolswert a partir de Rubens. Per això, en coherència amb els pintors i escultors del seu temps, l'etiqueta de modernitat passava pels gravats de P.P. Rubens, un pintor que Viladomat, al punt 23 del plet de 1739, recordava en aquests termes:

“Otro sí dice que supuesto lo referido si llegase el caso de que se encontrase en esta Ciudad algún pintor de grande habilidad y sin comparación mayor que todos los Colegiados, o bien viniese a ella algún pintor extranjero tan grande como el mismo Apeles, Parrasio, Miguel Àngelo, Rubens o Jordán u otros a esos semejantes y quisiesen pintar y hacer su residencia en la misma Ciudad, no es dudable que habrían de pasar por los exámenes y tomar licenciatura como los demás licenciados, pero si se les prohibía la enseñanza e instruir la juventud en tan supremas habilidades, a más que fuera cosa ridícula,



Il·lustració 188



Il·lustració 190



Il·lustració 191

⁵⁴⁴ Joan Ramon TRIADÓ, “Els segles de l'Època Moderna” a Xavier Barral (coord.) *Art de Catalunya: relacions artístiques amb l'exterior. Índexs generals*, Barcelona, Edicions l'Isard, 2003, (Col·lecció Ars Cataloniae), p.150.

⁵⁴⁵ ALCOLEA, "La pintura...", 1959-1960, op.cit.pp.339-341.

extraña y disonante, es más que evidente que sería dicha prohibición contraria a la utilidad y bien público".⁵⁴⁵

De la tradició francesa en coneixem menys exemples, la majoria dels quals se centren en estampes de traducció a partir de Nicolas Poussin (1594-1665) i de Charles Le Brun (1619-1690). L'academicisme d'aquests dos pintors fou conegut sobretot pels artífexs que treballaren a la Catalunya Nord, com Josep Sunyer i Raurell o el pintor Antoni Guerra *el Jove* (1666-1711), aquest darrer en procés d'estudi per Jordi Sureda,

que ha recollit un amplí ventall de préstecs figuratius amb els pintors esmentats. A l'església d'Espira de Conflent, Josep Sunyer reproduí en relleu la sèrie dels Sants Sacraments del francès, una sèrie gravada pel seu cunyat Jean Duguet (1615-1675).⁵⁴⁶ A Barcelona, el pintor Pere Crusells (1672-c.1742) copià sobre coure la *Flagel·lació*, una estampa gravada per Jean Audran (1667-1756) a partir d'una

⁵⁴⁶ AVELLÍ, *El catàleg d'obra de Josep Sunyer...*, op. cit.p.155-156.



II·lustració 192

⁵⁴⁷ Joan BOSCH BALLBONA, "Pere Crusells. Flagel·lació de Crist", a *Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions*, (catàleg d'exposició), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 16 de desembre de 1992-22 de febrer de 1993, (Catàlegs generals dels fons del MNAC, 2), pp.60-66.

composició d'Antoine Dieu (1662-1727).⁵⁴⁷ En el cas de Viladomat, els modismes del classicisme francès es deixen sentir especialment en les quatre teles sobre la vida de sant Bru pintades originàriament per a la Cartoixa de Montalegre (II·lustració 192), actualment a París. L'èxit de la sèrie pintada entre 1645 i 1648 per Eustache Le Sueur (1616-1655) per a la cartoixa de París, ara al



II·lustració 193

⁵⁴⁸ MIRALPEIX, "Quatre teles de la vida de sant Bru...", *pàssim*.

Museu del Louvre, es difongué per Europa a través de les incisions del cicle realitzades per François Chauveau (1613-1676) (II·lustració 193).⁵⁴⁸

No tindríem una panoràmica completa d'aquesta passejada per les diferents estampes de traducció que utilitzaren els artífexs del Principat des de finals del segle XVII sense deixar anotada una consigna fonamental. La figura de Francesc Pla el Vigatà (1743 -1805) ens servirà per a il·lustrar-ho. Francesc Pla tingué els primers contactes amb l'ofici de pintor als tallers de Francesc Tramulles (1717-1773) i Manel Tramulles (1715-

1791), als quals entrà el 1757. La maduració del seu estil, però, sobrevingué en l'ambient de l'escola de Dibuix de Llotja, on exercí de professor. Com ha explicat Àngels Coll, la seva pintura és un llibre obert per observar el pas d'una obra d'empremta visiblement alt-barroca, circumscrivible als seus inicis, cap a una obra més sensual i elegant, més tocada en els seus anys de maduresa pels aires del rococó francès; per acabar reblada per l'esperit del classicisme academicista en la seva etapa final, especialment constatable en els grans temes mitològics pintats a les diferents cases senyoriales per a les quals treballà.⁵⁴⁹ Doncs bé, és interessant notar com en la seva obra conviuen models relativament moderns -estampes de Carlo Maratti i ressons de préstecs del francès Charles de la Fosse (1636-1716)- amb d'altres de "tan retardataris" com una estampa de *Perseu i Andròmeda* de Jan Saenredam (1565-1607) gravada a partir d'un disseny del seu mestre Hendrick Goltzius (1558-1617).

No ho comentem com una anomalia o com una raresa, si no més aviat al contrari. De fet, la convivència de models de cronologies, cultures artístiques i orígens tan diferents ens posa sobre la pista d'un dels aspectes que centrarà el capítol següent, que tracta precisament dels usos que feien els artistes de les estampes. Ara, de fet, només volem deixar consignada una pràctica que és comuna en tots els artífexs: en ple segle XVII, per exemple, B. E. Murillo o Alonso Cano manejaven indistintivament estampes de Rubens i de Van Dyk al costat d'incisions d'Albert Dürer (1471-1528).⁵⁵⁰ Al retaule major d'Arenys de Mar de Pau Costa, les composicions inspirades en Maratti conviuen al costat de la tan utilitzada estampa de la *Visitació* de Federico Barocci (1535-1612) pintada el 1583-86 per a l'església romana de Santa Maria in Vallicella, posada en circulació pels burins de Ioannes Antonii de Paulis, de Gijsbert van Veen i de Raffaello Guidi, i emprada a Catalunya pels escultors Joan Grau (1605-1685), Lluís Generes, Llätzer Tramulles o Josep Sunyer.⁵⁵¹ Al retaule del Roser d'Olot, de Pau Costa, el plafó de la *Circumsició* encara tradueix una altra incisió que feu fortuna, la *Presentació al temple* de Cornelis Cort gravada a partir d'una pintura de Federico Zuccaro (1565), utilitzada ja per l'escultor anònim del retaule major de Capellades el 1635 i el 1671 per Lluís Generes al relleu del retaule major de Baixàs.⁵⁵² Però no ens fa falta anar més lluny per consignar que en la majoria dels casos, l'estampa no era d'un sol ús, si no que formava part d'un gran rebost de formes, figures i composicions que els artífexs aplegaven i se servien al llarg de la seva trajectòria i que en molts casos passaven de pares a fills o de

⁵⁴⁹ Àngels COLL CERDÀ, "Francesc Pla, *el Vigatà*, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic" a *Locus Amoenus*, núm. 5 (2000-2001), pp. 241-252.

⁵⁰ NAVARRETE, *La pintura andaluza...*, op.cit. Per a un estudi molt acurat dels nivells d'utilització de l'estampa en un àmbit geogràfic ben delimitat, valuós per a nosaltres perquè ens ha permès trobar-hi "models" i pràctiques semblants als emprats en els tallers del Principat, vegeu José Carlos AGÜERAROS, "La pintura del siglo XVII en Murcia y las estampas" a *Lecturas de Historia del Arte*, IV, Vitoria, Ephialte, pp.342-349. Del mateix autor, vegeu també els casos estudiats al llibre *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*, Murcia, Ligia Comunicación y Tecnología, 2002.

⁵⁵¹ BOSCH, *Els Tallers d'Escultura...*, op. cit., p. 14.

⁵⁵² BOSCH, *Els Tallers d'Escultura...*, op. cit., p.146.

mestres a deixebles. A la fi del segle XVII, Miquel Martorell († 1700) s'inspirà en el renaixentista *Sant Jordi matant el drac*, un gravat de 1574 de Giulio Bonasone (1510-1576) fet a partir d'un original de Giulio Romano (1499-1546), per pintar el seu *Sant Jordi* del Palau de la Generalitat de Barcelona. Aquest gravat encara el feu servir entre 1740 i 1747 el mallorquí Guillem Mesquida (1675-1714), un pintor que visqué *in situ* l'ambient del tardo-barroc venecià i bolonyès, per al *Sant Jordi* de col·lecció particular de Palma.⁵⁵³

⁵⁵³ Marià CARBONELL, *Guillem Mesquida (1675-1747)*, catàleg d'exposició febrer- març de 1999, Palma de Mallorca, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports del Govern Balear, 1999, cat.19.

En resum, i per cloure aquest apartat amb les estampes, Antoni Viladomat coneixia: des de les més modernes de Sebastiano Conca, Carlo Maratti, Ciro Ferri, Pietro da Cortona, Pier Francesco Mola, Simone Cantarini, Pieter Paul Rubens, Anton Van Dyck i companyia, a no poques estampes de Cornelius Cort, Aegidus Sadeler II (1570-1629), Antonio Tempesta (1555-1630) o Philippe Thomassin (1562 -1622). L'ús que en feu és una altra qüestió, que tractarem tot seguit.

⁵⁵⁴ Maria Luisa CATURLA, "Documentos entorno a Vicencio Carducho", *Arte Español*, 1968-1969, pp. 145-221.

III.2.B.1. L'estampa en Viladomat: usos i manipulació.

Quan Diego Velázquez (1599-1660) va morir, tenia dotze llibres d'estampes. Uns anys abans, Félix Castelo (1595-1651), Alonso Cano (1601-1667), Antonio Puga (1602-1648), Juan Bautista Martínez del Mazo (c.1612-1667), Antonio de Pereda (1611-1678) i Francisco de Herrera *el Vell* (c. 1590-1656) varen assistir a l'encant de Vicente Carducho (c.1576 –1638) per adquirir algun lot de les estampes aplegades per un dels pintors amb més renom de l'ambient artístic del moment.⁵⁵⁴ El 1711, l'inventari de béns del perpinyanès Antoni Guerra *el Jove* detallava un munt d'estampes de tota mida i gènere: sis de les "batalles d'Alexandre", trenta de retrats, vint-i-quatre de "figures de turcs", una sèrie de la Passió de Jesús, d'estàtues antigues, d'ermitans, etcètera; fins a tres-cents seixanta-nou "papers".⁵⁵⁵ L'inventari de béns del pintor barceloní Josep Loiga (†1709) recull "[...] una caxeta plana plena de diferents estampas" i "[...] 22 estampas, todas guarnidas de veta encarnada ab sos rollets quiscuna de diferents figuras per prendre metodo y poder pintar."⁵⁵⁶ Un altre pintor de la Barcelona de Viladomat, Joan Grau Carbonell (†1720), tenia "[...] una calaxera a modo d'arquimesa de albre ab sos peus ab sos calaixos dins los quals calaixos hi ha diferents estampas y dibuixos de diferents sorts, especies y idees que serveixen per lo estudi de la pintura."⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Sobre els Guerra, l'inventari de béns i la pintura rossellonesa en general, vegeu Marcel DURLIAT, *Arts antics du Roussillon*, Perpinyà, 1954, pp.226-248. L'inventari el comenta també Jean REYNAL, "Antoni Guerra" a *Mil·lenari d'Art Nord Català*, Perpinyà, Palau dels Reis de Mallorca, 1989, pp.125-127.

⁵⁵⁶ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", vol. XIV, op.cit.p.226 i 227.

⁵⁵⁷ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", vol. XIV, op.cit.p.239.

No tenim constància que es fes inventari dels béns de Viladomat –i si es realitzà, de moment no s’ha localitzat-, però sí que se’n feu dels béns seu fill Josep Viladomat i Esmandia (1722-1786).⁵⁵⁸ En el llarg llistat d’objectes, que inclou més d’un centenar de quadres "molt vells", segurament del pare, només es fa referència a unes quantes "estampes de poc valor." Però que tinguin una presència gairebé testimonial no vol dir que Antoni Viladomat no n’utilitzés, sobretot si pensem que no seria gens estrany que el seu fill les hagués venut o donat a algun dels deixebles més avantatjats del seu pare, com els Tramulles. En qualsevol cas, els exemples citats abans i els casos que hem vist en el capítol anterior són significatius de la fórmula d’incentivació de la inventiva més emprada pels artistes d’època moderna, fins al punt que, en paraules de Vicente Carducho, el recurs al natural havia de ser únicament “[...] una reminiscencia y despertador de lo olvidado.”⁵⁵⁹

⁵⁵⁸ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", vol. XIV, op.cit.pp.266-275.

⁵⁵⁹ Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*, Francisco Calvo Serraller ed., Madrid, Turner, 1979, p. 195.

Pel marc cronològic que ens ocupa, el tractat del pintor d'Antonio Acisclo Palomino (1655-1726), editat el 1724, és un excel·lent mirador per veure aquesta pràctica i per comprendre com i de quina manera Antoni Viladomat i els seus coetanis la seguien. Al llibre segon del *Museo Pictorico*, Palomino parla de diversos nivells de dependència de les estampes segons quin fos el grau de perfeccionament que tenia l’artista, que de menys a més comença pel de *Principiante* i acaba en el de *Perfecto*, passant pels de *Copiante*, *Aprovechado*, *Inventor* i *Práctico*. Ens interessarà fer una ullada a alguns dels estadis, especialment en aquells que poden guiar-nos per a l’anàlisi que pretenem fer.

Del grau de *Principiante* és interessant destacar les *cartilles de dibuix*, que eren compendis de làmines amb il·lustracions de diferents parts del cos humà, molt simplificades i en diferents posicions i punts de vista. Palomino parla de les de Guercino, Villamena, Stefano della Bella o Ribera. Altres de famoses foren les d'Agostino Carracci, editada pels volts de 1626;⁵⁶⁰ la del gravador Oliviero Gatti -coneguda com la *de Guercino*, editada a Bolonya el 1619-, o la veneciana d'Odoardo Fialetti de 1608, emprada durant el sis-cents.⁵⁶¹ Volem subratllar aquesta qüestió de les cartilles per dues qüestions: una, perquè Viladomat, essent ensenyant de dibuix com era, és probable que n’utilitzés; una altra, perquè ens sembla que el primer estadi de la interiorització del gravat el trobem precisament en aquest sistema d’aprenentatge nascut als tallers del Renaixement i impulsat a les acadèmies. Com? Doncs de la manera

⁵⁶⁰ *The illustrated Bartsch...*, vol.39, p.294 i ss.

⁵⁶¹ Hem extret aquestes dades de RUIZ ORTEGA, *La escuela gratuita...*, op.cit.p.198 i ss. Vegeu-ne una reproducció a *The illustrated Bartsch...*, vol.38, p.315-330.



Il·lustració 194a (Carracci)



Il·lustració 194c (Sant Andreu)

com E.H. Gombrich diu que es convertí el manual de Crispyn van de Passe, *La Ilum de la pintura i del dibuix* (Amsterdam, 1643): en un



Il·lustració 194b (Crist Samaritana)

abecedari simple de formes geomètriques que permetia al principiant entendre una mica de l'estructura interna dels

cossos, i, amb l'aparició de successius manuals, en rebosts i compendis de detalls, postures i gestos per als pintors.⁵⁶² La consulta d'aquests repertoris "visuals" podria explicar la repetició d'una obra a una altra de parts de les figures, com ara mans, cares o



Il·lustració 195a

⁵⁶² E.H. GOMBRICH, *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1997, pp.134-148.



Il·lustració 195 (Sant Francesc)

drapejats. Pensem, per exemple, en les mans amb el palmell amunt, en escorç (Il·lustració 194a/b-c); o en les cares lleugerament alçades o en orelles (Il·lustració 195/a). Per interiorització

durant l'aprenentatge o per acudir-hi sovint, sembla com si aquests repertoris acabessin d'alguna manera frenant la inventiva i la recerca de noves formes i disposicions. Les cares ovalades de les figures de Viladomat, que assenyalàvem com una característica de la seva empremta estilística, podrien ser un indici més de la consulta d'aquestes repertoris d'estampes. No tant per ser ovalada, ja que aquest principi és una de les fórmules "diagramàtiques de l'ensenyament", en paraules de Gombrich, com per comprovar que en Viladomat l'oval no queda atenuat, dissimulat o superat, si no visible, subjacent. D'aquí que sempre que mirem un cap –o potser hauríem de dir una cara?- d'una figura de Viladomat, ens sobrevingui automàticament la imatge esquemàtica de la forma ovoide. És curiós, a més, que Viladomat aconsegeixi trencar aquest efecte esquemàtic en els dibuixos –les cares semblen caps- i que rarament sigui capaç fer-ho en les pintures, on els caps semblen cares.

És al tercer grau de l'escala de Palomino, al de *Principiante* o *Aprovechado*, on trobem una de les observacions més il·lustratives dels usos de l'estampa en l'època:

"A este modo de aprovecharse el pintor para sus composiciones [d'història], llaman vulgarmente hurtar; siendo así, que no le dan este nombre a el pintar por estampa, siendo copiada puntualmente; sino solo dicen: es hecho por estampa de tal, o cual autor. Y yo no hallo otra razón para esta denominación tan odiosa, sino que el que copia puntualmente la estampa, no le usurpa la gloria a su inventor; porque luego dicen, *es copia de Rubens, o de Van Dyck*. Pero el que lo ha compuesto de diferentes papeles, es deudor a tantos, que no pudiendo pagar a ninguno, se alza en el caudal de todos; y por esto le llaman hurtar en buen romance, aunque les cojan en un mal latín. Muchos pintores ha habido, que por este medio han logrado gran crédito y estimación [...]"⁵⁶³

⁵⁶³ PALOMINO, *El Museo Pictórico...*, vol. II, capítol III, op.cit. 205.

La pràctica en l'aprofitament de les composicions de les estampes –i, és clar, en l'estudi dels mestres i de la naturalesa-, és el camí que porta el pintor cap a estadis superiors de perfecció, especialment important per assolir el següent grau, el d' *Inventor*. L'estampa, ve a dir Palomino, és indispensable per a estimular la inventiva de l'artista, necessària per aconseguir l'originalitat. A aquest grau, com ha subratllat Joan Bosch, no hi arribaren tots:

⁵⁶⁴ BOSCH, *Els Agustí Pujol...*, op.cit.p.729.

"L'ús del gravat d'importació era quelcom estructural, essencial a la nostra tradició plàstica. El seu valor com l'instrument clau a l'hora de proporcionar "invencions" era assumit plenament dins de la tradició artesanal del país. Justament sembla que el diàleg entre l'artífex i la seva producció no s'establia a Catalunya en termes d'originalitat inventiva, de capacitat vasariana de *disegno* ("*quel perfetto disegno che nelle cose loro dimostrano gl'italiani*", deia Vasari). L'excepció seria el cas d'Agustí Pujol i d'algun altre artista de la fi del XVII i principis del XVIII: Josep Sunyer, Pere Costa, Antoni Viladomat, els Juncosa -artistes tots ells pendents de ser estudiats."⁵⁶⁴

Joan Bosch té raó quan diu que Antoni Viladomat encaixa perfectament en la categoria *vasariana* d'un artista capacitat per al *disegno*. No estarà de més exemplificar-ho en uns quants exemples.

Fins i tot quan el comitent degué exigir-li que seguís uns models concrets, com seria el cas de la sèrie de la Vida de sant Bru per a la Cartoixa de Montalegre (cat.70-79), com hem dit inspirada en la famosa vida de Sant Bru de Le Sueur gravada per François Chauveau, Viladomat creà les seves pròpies escenes canviant i combinant figures de diferents gravats de la mateixa sèrie. Al *sant Bru orant a la Torre de Calabria* posa en primer terme a sant Bru en oració i en segon terme al cartoixa que cava, invertint la així la disposició original del gravat. Podríem dir el mateix de la *Visitació* de l'antiga col·lecció Santacan (cat.122): la Verge i la seva cosina Isabel segueixen la disposició del gravat de Maratti, però Viladomat dóna protagonisme a Josep. Al gravat, Josep descarrega la mula; a la pintura, qui descarrega la mula, malgrat sigui fidel a la figura del gravat, és un servent: Josep és una figura nova que saluda a Zacarías a peu d'escala. A vegades la manipulació és menys radical, per dir-ho d'alguna manera, però prou significativa com per no referir-nos-hi com una còpia. A la tela de la capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la santa Creu, Viladomat, com hem dit, s'inspira en la *Caiguda de sant Pau camí de Damasc* de Rubens, gravada per Schlete a Bolswert. El pintor barceloní manipula el gravat de manera diferent a com ho fa el pintor anònim del *Miracle de les mosques de sant Narcís* de l'església de Sant Feliu de Girona, que ja havíem dit que també el fa servir. El pintor de sant Narcís desestructura la composició i, com si es tractés d'un pintor

cubista, idea l'escena amb els grups de personatges canviats d'ordre. Antoni Viladomat, en canvi, manté les línies mestres de la composició en la qual s'inspira, però variant-ne significativament els gestos, les expressions i el nombre dels figurants. L'obra resultant és una composició nova en què el record del gravat és només això: un ressò, un punt de partida.

Aquesta actitud de Viladomat envers el gravat l'allunya de les maneres que mostraren bons pintors com Pau Priu o Joan Gallart o escultors com Pau Costa i Josep Sunyer, sovint més lligats als models que utilitzaven. El veiem més proper, en canvi, a l'art d'un Andreu Sala o d'un Joan Roig II, artistes que partint de les estampes foren capaços d'interioritzar la cultura figurativa en la qual s'emmirallaven, en alguns casos puntuals



Il·lustració 196

aconseguint un grau d'originalitat només comparable a les fites assolides un segle abans per Agustí Pujol II o al segle XVIII per Joan Matons.

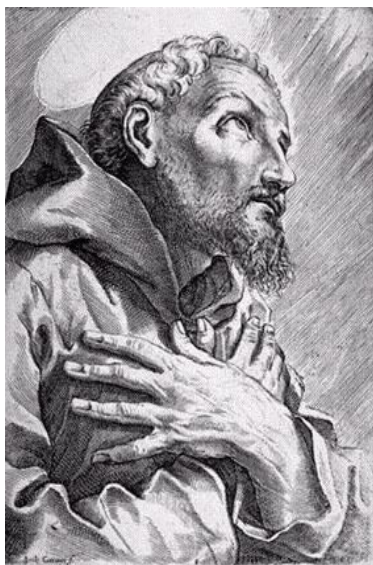
No podem dir, però, que Viladomat sigui un *disegnatore* de cap a peus, ja que l'habilitat que demostra tenir a l'hora de servir-se de tota classe d'estampes queda supeditada al fet que no sap esborrar-ne el rastre del tot. A les fitxes del catàleg d'aquesta Tesi hi ha consignats els préstecs figuratius de cada composició, però no



Il·lustració 197

estarà de més il·lustrar la varietat tipològica i cronològica amb uns quants casos de més a més dels ja enunciats d'òrbita *marattiesca* o *rubensiana*: la incisió *Recollida de pomes* (Il·lustració 196) del francès Jacques Stella (1596-1657), deixeble del pintor i gravador d'escenes costumistes Jacques Callot (1592-1635), serví perquè Viladomat copiés a la *Tardor* del MNAC els homes carregant l'ase (Il·lustració 197); el bellíssim *Sant Francesc* d'Annibale Carracci

(1550-1609) (Il·lustració 198) és gairebé segur que valgués per al *Sant Francesc abraçat al crucifix* de la sagristia de la Capella dels Dolors de



Il·lustració 198

Viladomat serà més o menys exigent amb la inventiva.

⁵⁶⁵ Vegeu Simonetta P. VALENTI RODINÒ, "La diffusione dell'iconografia francescana attraverso l'incisione" a *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, Roma, 9 de desembre de 1982-13 de febrer de 1983, Quasar, 1982, p. 176. Per Villamena també podeu consultar G i a m p a o l o BELARDINELLI, "La 'Sancti Francisci Historia' negli affreschi di Circignani e Lombardelli a San Pietro in Montorio e nelle incisione di Villamena e Thomassin" a *Bolletino d'Arte*, núm. 68-69 (1991), pp.131-146.

⁵⁶⁶ *The Illustrated Bartsch...*, vol. 72, part 1, supplement, cat. 087, p. 143.



Il·lustració 199

200). Antoni Viladomat pren l'esquema bàsic dels personatges al voltant d'una pica baptismal de l'estampa de la sèrie de 1594 de Francisco Villamena (1566-1624) (Il·lustració 201),⁵⁶⁵ probablement facilitada al pintor pels mateixos frares, però aprofitant la caixa escènica i alguns grups de figures de la coneguda *Circumcisió* d'Aegidius Sadeler II (1570-1629) (Il·lustració 202).⁵⁶⁶ La successió de grans pilastres sobre un poderós

Mataró (Il·lustració 199); la *Immaculada* del suís Jacob Frey (1681-1752), una incisió feta pels volts de 1728 a partir de la *Immaculada* que Sebastiano Conca (c.1680-1764) per a l'Oratori de San Filippo Neri de Torí, fou utilitzada per Viladomat a l'*Assumpta* de Manresa (cat.126), una de les seves obres més tardanes. Podríem continuar enumerant-ne altres, però amb dos o tres casos més en farem prou per copsar l'ús que en feu el nostre pintor. Distingirem entre les estampes que pertoquen a les opcions més exigents i les que van associades amb els treballs més expeditius. Segons quin sigui el cas,

Vegem primer exemples de l'opció més exigent. La sèrie de gravats de la *Vida del patriarca Josep* d'Antonio Tempesta (1555-1630), uns gravats senzills, amb predominança de la línia, serviren a Viladomat per traçar les línies mestres de la seva sèrie homònima (cat.178-184). Cadascuna de les escenes del barceloní té de rerefons la sèrie de Tempesta, però la densitat creativa final de tota la sèrie del català és notablement superior als "modelets" de Tempesta. Tenim un cas semblant, però encara més enginyós, en el *Bateig de sant Francesc* del MNAC (Il·lustració

pedestal, el cortinatge a mode de teló, el personatge que gira el tors per mirar vers l'espectador, el grup de dones de la dreta –una de les qual allarga el cap per darrere per veure què passa-, etcètera, tenen un paral·lel intensíssim amb la composició de Viladomat. El pintor, a més, utilitzaria aquesta mateixa estampa per compondre la



⁵⁶⁷ *The Illustrated Bartsch...*, vol. 72, part 1, supplement, cat. 021, p.35.

Circumcisió de l'antiga **Il·lustració 200**

col·lecció Milà (**Il·lustració 203**): els sacerdots que es disposen a circumdar el Nen són gairebé idèntics als de l'estampa de Sadeler II, que potser tindria un segon referent en una altra *Circumcisió* similar del gravador (**Il·lustració 204**).⁵⁶⁷



No obstant, on Antoni Viladomat demostra tenir una capacitat notabilíssima de manipulació del gravat és en series com el Viacrucis de Mataró. Posem aquest exemple perquè creiem que és



Il·lustració 202

Il·lustració 201

ideal per a veure unes pintures en què els referents septentrionals, malgrat ser-hi presents, gairebé són impossibles de concretar. I per subratllar, també, una característica més dels possibles mecanismes d'utilització del gravat, consistent en aprofitar composicions riques en personatges i accions que, en mans d'un artista avesat a treure'n rendiment, servien

Crist a l'escena *Jesús és despullat* (Il·lustració 212). No podem descartar



Il·lustració 206

Estació, *Jesús troba sa mare* (cat.214)

tampoc que el personatge d'esquenes, el Crist amb la creu girant-se o la Verge del gravat *El camí del Calvari* d'Alexander Voet (1613-1689) (Il·lustració 213) a partir d'un disseny de Jan van den Hoeck (1611-1651)⁵⁷¹ servís de font per al mateix cicle –



Il·lustració 207

⁵⁷¹ Royal Academy of Arts de Londres, Fons digitalitzat, inventari 03/5331.

Antoni Viladomat –i els altres artistes que citava Bosch- no s'escapà de cometre de tant en tant una de les "equivocacions" més habituals, recordada per un altre dels tractadistes hispans famosos,



Il·lustració 208

Jusepe Martínez (1601-1682). Definint el bon pintor, l'aragonès diu que havia d'evitar "[...] los errores que muchos han caído, que es copiar las estampas por abundantes de muchas figuras, yerbas, árboles y edificios."⁵⁷² És a dir, que les estampes fossin, com en realitat eren per a la majoria d'artífexs, un immens rebost de formes, de detalls enginyosos, de repertoris figuratius desproveïts de qualsevol etiqueta estilística on el pintor podia triar i remenar per a crear la seva pròpia invenció. El problema sorgia, com diu Martínez, quan els artífexs es quedaven en la simple còpia, quan no anaven més enllà; quan més que estimular la inventiva, les

⁵⁷² Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*, 1673, edició de Julián Gallego, Barcelona, 1950, p.71.

estampes acabaven per convertir-se en la via creativa més fàcil per a l'artista. La diferència de tradicions creatives, a més, conduïa a



Il·lustració 209

interpretacions que sovint eliminaven de soca-rel el sentit original, la funció iconogràfica primigènica, l'estructura narrativa i compositiva del model i, en casos extrems, quan l'artista no era prou destre, fins i tot les proporcions anatòmiques més elementals. Aquest seria l'ús més expeditiu de què parlàvem fa un moment.

Hi ha composicions de Viladomat on es nota en excés el difícil encaix de determinades figures provinents de gravats.

Són figures que malgrat



Il·lustració 210

siguin el resultat d'un esforç imaginatiu per part del pintor, al qual hem de reconèixer la dedicació per ser original, alteren el que els tractadistes hispans entenien per *decor*, l'adequació en l'escena representada. El personatge en primer terme de la *Lapidació de sant Esteve de Mataró* (Il·lustració 215), que Triadó interpreta com un eco post-



Il·lustració 211a

caravaggesc i que en realitat sembla el soldat del *Martiri de sant Sebastià* del gravador Jan Muller (1571-1628) (Il·lustració 216), i l'exagerat protagonisme gestual del sant Joan de la *Pentecosta* de Manresa (Il·lustració 217), que prové d'un gravat de tema homònim de Cornelis Cort (Il·lustració 218), podrien ser dos casos ben il·lustratius d'això que diem. És probable, fins i tot, que els retalls figuratius inspirats en diferents

estampes provoquin descuits anatòmics com el braç massa curt del crist sense vida de la *Pietat* Vilanova (cat.135); l'escorç mal resolt del braç del *sant Gervasi* (Il·lustració 219); la *sibíl·lica* Marededéu de l'*Anunciació* de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (cat.120); la *serpentinata* giravolta de la figura ajaguda del pastor del costat esquerre del llenç *Pastors fumant* (Il·lustració 220), que sembla petrificada, etcètera. Hem de dir, però, que poques vegades Antoni Viladomat es



Il·lustració 211

quedà en la simple còpia. El *Davallament* de Perelada (cat.167), pintat seguint la incisió de Luc



Il·lustració 212

Vostermann a partir de Rubens, és gairebé l'únic cas d'una còpia *ad litteram*. D'altres, com la *Presentació al temple* del Museu Episcopal de Vic (cat.145), la *Mort de sant Bru* de l'església de Saint Merry de Paris (cat.79), la tela *Sant Francesc rebent els estigmes* del M N A C (cat.17), la *Visitació* de



Il·lustració 213

l'antiga col·lecció Santacana (cat.122), etcètera, tenen un lligam molt estret amb determinades estampes, però en cap cas el vincle és mimètic, sinó sempre amb lleugeres variacions – figuratives, compositives, anatòmiques, expressives- amb el model original.



Il·lustració 214

La conclusió és clara: Viladomat conegué el gravat en la fase formativa, com manava la tradició. Però no els abandonà paulatinament, com recomanaven els tractadistes, sinó que els volgué i els necessità sempre, durant tota la seva etapa professional. Malgrat que s'esforçà per ser original, no reeixí del tot en l'intent d'assolir la pura creativitat.

III.2.C. Ressò, importació i presència d'obres foranes.

El vincle de l'obra de Viladomat amb la tradició pictòrica siscentista, tant catalana com hispànica; la relació del pintor amb els artífexs del seu temps, sigui des de la contemplació comuna de les respectives feines i des dels lligams professionals i personals; i la manipulació de les fonts gràfiques, fenomen intrínsec del funcionament de les arts en època moderna: totes tres vies ens han servit fins



Il·lustració 215

per a definir les coordenades i les arrels de la cultura i de la personalitat artística d'Antoni Viladomat. Hem subratllat, de fet, la idea que l'art de Viladomat no surt del no res sinó que és

en gran mesura el producte d'una tradició continuativa, transmesa per inèrcia d'una generació a una altra per via de les estructures tradicionals que guiaven l'aprenentatge, en el sentit que s'aprenia del mestre, de la contemplació de les obres que tenien més a l'abast i de les estampes que s'alimentà. Per tant, Viladomat no es diferenciava en massa res dels mateixos comportaments que guiaven els escultors i la resta d'artífexs catalans d'època moderna.



Il·lustració 216

Tal vegada, ens queden encara alguns camins més per explorar, segurament no tant precisos i segurs com els que fins ara hem desenrotllat. Alguns d'aquests camins de reflexió tenen a veure amb els artistes viatgers, tan rars en l'art català d'època moderna. Antoni Viladomat, de

moment, no podem pas incloure'l en aquesta categoria tan inusual, però no volem pas dir que hàgim de descartar aquesta possibilitat. Som del parer que no



Il·lustració 217

tindria que ser tan estrany que Antoni Viladomat hagués fet estades puntuals a València, a Saragossa, a Madrid o, per què no, a Cadis, seguint al seu germà Agustí Viladomat (o a alguna altra ciutat andalusa, com per exemple Sevilla). Una altra cosa és concretar què



Il·lustració 218

podria haver vist, ja que és evident que no deuria ser fàcil tenir les portes obertes a tot arreu -i menys, imaginem, a les col·leccions reials. Es fa difícil no imaginar, a més, que un personatge tan ben relacionat amb individus importants de la noblesa, dels estaments eclesiàstics o de la burgesia mercantil, com sembla que estigué Viladomat, no tingués oportunitats suficients per a fer-ho. És veritat, però, que a hores d'ara no hi ha cap obra del barceloní que indiqui directament i clara -exceptuant potser les similituds dels grans cicles monàstics amb la pintura andalusa,



Il·lustració 219

especialment amb la de Murillo, i els apostolats d'alguns quadres, que semblen tenir quelcom del naturalisme ribaltia-, la possibilitat d'una estada prolongada i profitosa en algun dels centres artístics peninsulars, conclusió que no impedeix pensar tampoc que potser és en la pràctica de l'ensenyament del dibuix on caldria insistir i buscar els "resultats" d'algun contacte esporàdic més enllà del Principat. O fins i tot que els viatges fossin puntuals, com el del pintor Joan Grau Carbonell, que no tingué mandra de desplaçar-se a Madrid a reclamar que l'apotecari Josep Xera i Bajés, resident en aquella ciutat,

especialment amb la de Murillo, i els apostolats d'alguns quadres, que semblen tenir quelcom del naturalisme ribaltia-, la possibilitat d'una estada prolongada i profitosa en algun dels centres artístics peninsulars, conclusió que no impedeix pensar tampoc que potser és en la pràctica de l'ensenyament del dibuix on caldria insistir i buscar els "resultats" d'algun contacte esporàdic més enllà del Principat. O

fins i tot que els viatges fossin puntuals,



Il·lustració 220

⁵⁷³ Desconeixem si finalment cobrà. La notícia del viatge s'esmenta en un paper de l'inventari de béns del pintor, realitzat el 1720. Cfr. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", vol. XIV, p.242.

li retornés 100 dobles que li devia.⁵⁷³

En qualsevol cas, de moment no podem anar més enllà d'indicar que a diferència de molts dels seus col·legues madrilenys, sevillans o valencians, Viladomat no sembla que hagués tingut ocasió de contemplar de primera mà, *in situ*, les pintures dels artistes estrangers que treballaren a la península des de finals del segle XVII. Exceptuant la breu estada de Bibiena a Barcelona, no tingué a l'abast, almenys d'una manera directa i continuada, les grans intervencions de Luca Giordano (1634-1705), que tant apreciaren els pintors madrilenys de l'últim terç de segle XVII; ni l'art de pintors estrangers del seu temps relacionats amb la cort borbònica, com Andrea Procaccini (1671-1734), Jean Ranc (1674-1735), Louis Michel van Loo (1707-1771), Corrado Giaquinto (1700-1765), Francesco Trevisani (1656-1746) o Sebastiano Conca (1680-1764). Itàlia i França quedaren lluny del nostre pintor, però també la Cort de Madrid, veritable *sancta sanctorum* per als artistes peninsulars, tant pel que fa a la quantitat com a la qualitat i la varietat de les obres aplegades en les col·leccions reials i de la noblesa. Per no dir, és clar, que la potència creativa del llegat artístic d'un Greco, d'un Velázquez o d'un Murillo, foren físicament inabastables per a ell.

Privat de la contemplació directe de l'art dels pintors esmentats, les vies de renovació de la seva plàstica i en general de la vernacle de finals del segle XVII i de bona part del segle XVIII, si més no fins abans de la irrupció de l'acadèmia de San Fernando, foren necessàriament les mateixes que havien guiat els artífexs del Principat des de finals del segle XV; és a dir, a través de les estampes, com hem vist, i de la importació d'obres. Les ratlles que venen a continuació prestaran atenció a aquesta altra via de recepció de les novetats exteriors. Per descomptat, hem de deixar les portes obertes a altres maneres, a altres procediments que de ben segur existiren i que a hores d'ara desconeixem.

La recepció de novetats a través de l'arribada d'obres foranies o mitjançant allò que eclesiàstics i artistes viatgers podrien conèixer o portar de retorn dels seus desplaçaments – pensem en guies de viatge, tractats, gravats, apunts, mapes, etcètera-, és un tema molt poc estudiat en l'art català d'època moderna. Cada vegada, però, van coneixent-se més casos, com els cinccentistes i siscentistes de canonges de sòlida formació intel·lectual: recordem els arquebisbes tarragonins Joan Terés i Antoni Agustí, comitents de les obres de Pere Blai (1553-1621) i Jaume Amigó

(1518-c.1590), màxims exponents de la introducció del llenguatge arquitectònic del Renaixement a Catalunya; el general dels jesuïtes a Roma Mucio Vitelleschi, que entre 1622 i 1625 envià pintures de Roma a Montserrat per a decorar la capella de Sant Ignasi del monestir;⁵⁷⁴ els canonges de la catedral de Barcelona encarregats de triar la traça del retaule que acolliria el sepulcre de sant Oleguer, que el 1678 es preocupaven de demanar persones molt enteses i que haguessin estat a Roma,⁵⁷⁵ o els religiosos amb llibertat de moviments, com el pintor cartoixà Fra Lluís Pasqual Gaudí o el tracista carmelita Fra Josep de la Concepció. Tots plegats són protagonistes d'episodis coneguts i significats d'una "elit" de promotors i difusors de novetats formals al Principat. D'aquí que pensem que al segle XVIII també hàgim de buscar en l'interior de les catedrals i dels ordes religiosos la majoria d'aquests productes nous, deixant en suspens de moment –i aquest és un símptoma del precari coneixement que tenim del panorama de l'època- la puixant burgesia dedicada principalment al comerç.

Podríem començar aquest repàs recordant el Monestir de Montserrat, que havíem dit que havia aplegat una pinacoteca amb obres tan significatives com una còpia del *Davallament* de Rubens de la catedral d'Anvers o pintures d'accent "naturalista" importades de Nàpols. El contacte del nostre pintor –i de la resta de pintors- amb les suggestions de la pintura napolitana es podria haver intensificat durant el sojorn barceloní de Luca Giordano: vuit mesos durant l'any 1702 és prou temps, pensem, perquè un jove pintor com Viladomat s'hi hagués pogut relacionar, especialment si tenim en compte que Viladomat el cita amb admiració al capítol 23 del plet contra el Col·legi de Pintors de 1739,⁵⁷⁶ per bé que ja hem dit que no creiem que conegués de primera mà les grans intervencions del napolità: tant les obres de Viladomat com les de la resta de pintors catalans de l'època deixen sentir molt poc, per no dir gens, l'extraordinari influx que sí va tenir en els pintors del cercle madrileny, especialment en Antonio Palomino (1655-1726), a través del qual es prolongà en deixebles o seguidors seus com Juan Vicente Ribera (1668-1736), Manuel Peti (c.1658-1732), José Orient (1649-1714), Josep Llanes, etcètera.⁵⁷⁷ Potser els exemples més significatius, per bé que puntuals, estarien en l'anònima tela que presideix el retaule dels sants Lu i Honorat de la Catedral de Girona, la retòrica figurativa de la qual és subratllada per Bosch; en la *giordanesca* decoració de la capella de la Cinta de la Catedral de Tortosa, obra de 1724 de Dionís Vidal, que recordem que fou deixeble d'A. A. Palomino.

⁵⁷⁴ Miquel BATLLORI, "Montserrat i la Companyia de Jesús: documents esparsos de Roma, Madrid i Bogotà", a *Miscel·lània Anselm M^a Albareda*, vol. I, Montserrat, 1962, p. 77.

⁵⁷⁵ BOSCH, *Els Tallers d'Escultura...*, op. cit., p. 220-224.

⁵⁷⁶ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", vol. XV, op.cit. p. 342.

⁵⁷⁷ Sobre l'extraordinari prestigi de Giordano a Espanya, vegeu els recents estudis d'Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "La huella de Luca Giordano en España" i d'Elvira GONZÁLEZ ASENJO, "Envíos de pintura de Giordano a España en 1688", ambdós estudis a *Luca Giordano y España* [Catálogo Exposición 7 de Marzo-2 de Junio], Alfonso E. Pérez Sánchez coord., Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp.56-71 i 72-92. respectivament.

A manca d'estudis sobre els inventaris *post mortem* de les col·leccions aristòcrates i burgeses catalanes a cavall del segle XVII i XVIII, en la línia dels endegats per Marià Carbonell per al segle XVII,⁵⁷⁸ almenys sabem que en espais religiosos barcelonins havia llenços de mestres estrangers que els artífexs del Principat podrien haver contemplat. Del convent de Sant Josep de Barcelona, on Viladomat treballà, provenia el possible quadre de Jusepe Ribera (1591-1652) de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, el *Sant Jeroni escrivint la Bíblia a la cova de Betlem*.⁵⁷⁹ Igualment, al convent barceloní de Nostra Senyora de la Bonanova dels Trinitaris Calçats, on Viladomat també pintà, figuraven dues teles amb escenes de la vida de sant Joan Nepomucè del napolità Paolo de Matteis (1662-1728), brillant per la seva interpretació del classicisme marattià en clau rococó, una pintura de les quals es conserva al MNAC.⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ Marià CARBONELL, "Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650" a *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XII, Barcelona, Col·legi de Notaris, 1995, pp.137-190.

⁵⁷⁹ Vegeu-lo a FONTBONADURÀ., *Catàleg del Museu...*, op.cit p. 80, inv. 435.

⁵⁸⁰ Vegeu-la a FONTBONADURÀ., *Catàleg del Museu...*, op.cit.p. 38.



II·lustració 221



II·lustració 222

En el cas concret d'Antoni Viladomat, semblaria inqüestionable suposar-li un coneixement directe d'obres napolitanes. L'estada del

pintor napolità Andrea Vaccaro (c.1668- ?), nét del famós pintor siscentista Andrea Vaccaro (1604-1670), a la Cort de l'Arxiduc Carles, podria ser un punt de partida prou interessant per imaginar-lo com el portador de retalls de la tradició de la pintura napolitana finisecular. Tal vegada, li coneixem tan poca cosa –un únic *Retrat de l'Arxiduc Carles III* de can Mercader de Cornellà de Llobregat (Palau dels comtes de Bell-lloc) (II·lustració 221) que sembla una versió masculinitzada de la *Diana* de Pere Crusells (II·lustració 222) - que fa impossible dir-ne alguna cosa més enllà de suposicions sobre la seva cultura artística. Sigui com sigui, ja havíem assenyalat que Pérez Sánchez apuntava que les *Natures mortes* del MNAC traspuen intensament la tradició *bodegonista* napolitana de finals del segle XVII,⁵⁸¹ de la qual nosaltres destacàvem a Giuseppe Recco

⁵⁸¹ Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya* (catàleg d'exposició), Girona, Museu d'Història de la Ciutat, 1988, pp. 199-203.

(1634-1694). Per a la producció religiosa de Viladomat, Joan Bosch també notava concomitàncies estilístiques amb obres napolitanes en els retrats hagiogràfics de la capella de Sant Narcís de la Catedral de Girona, algunes característiques dels quals, com bé diu l'autor, són complicades d'explicar si no és suggerint la possibilitat que el nostre pintor veiés obres -còpies o reproduccions- d'autors com Bernardo Cavallino (c.1616-1656) o Francesco Guarino (1611-1654).⁵⁸² Del primer, Bosch pensava en similituds expressives entre el *sant Joan de la Creu* de Santa Maria de Mataró i la seva *santa Àgata* del Museu de Capodimonte; amb Guarino, però també amb la resta de mestres napolitans, l'autor subratllava el gest comú de la *santa Maria de Cervelló* del retaule de Viladomat amb la seva famosa *santa Agnese*.

Més tardanament, però sense abandonar la Catedral de Girona, és interessant destacar la presència d'algunes obres importades pels canonges en temps en què Viladomat i altres pintors i escultors treballaren al temple. El famós arcàngel sant Miquel pintat el 1635 per Guido Reni per als caputxins de Santa Maria de la Concezione de Roma, una de les pintures més copiades i difoses, arribà a Girona en forma d'una bona còpia abans del 1715 (II-lustració 223). Fou adquirida a Roma pel canonge Miquel Català, que la comprà pensant en col·locar-la al bell mig del retaule de Pau Costa de la capella sota la mateixa advocació. Coneguda a través del gravat, ja havia estat reproduïda pel pintor anònim del *sant Miquel* de l'àtic del retaule de les Carmelites de Vic el 1703 i uns anys abans per Joan Arnau (1603-1693) al castell de Vilassar.⁵⁸³



II-lustració 223

Relacionat amb la importació d'obres, Jesús Urrea recull la notícia facilitada per Nicola Pio, autor d'un recull de biografies intitulat *Le vite di pittori, escultori et architetti*, publicat a Roma el 1724, segons el qual a Girona hi havia dues obres del romà Placido Costanzi (1702-1759).⁵⁸⁴ Actualment, com diu Urrea i més detalladament Rafael Cornudella, a la catedral de Girona no hi ha cap obra que es pugui relacionar amb l'estil de Placido Costanzi. Sí que hi ha, en canvi, un *Sant Bernat rebent la llet de la Mare de Déu* en una de les capelles laterals, que Cornudella circumscriu estilísticament en l'òrbita d'algun pintor del cercle *marattiesc*.⁵⁸⁵ Tot i l'estranya coincidència temàtica amb l'obra de Costanzi

⁵⁸² BOSCH, "Pintura del segle XVIII...", op.cit.pp.159-160.

⁵⁸³ BOSCH, "Pintura del segle XVIII...", op.cit.p.147. L'observació la recull Aurora PÉREZ SANTAMARIA, "Influencias italianas en el convento de carmelitas de Vic" a XI Congreso CEHA, *El Mediterráneo y el Arte Español*, 1996, pp.499-502. Per la tela de Joan Arnau, Immaculada SOCÍAS, "Joan Arnau Moret (1603-1693), un pintor català retrobat" a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XII, 1999, p.205.

⁵⁸⁴ URREA *La pintura italiana...*, op.cit.p. 268 (Cfr.Nicola PIO, *Le vite di pittori, escultori et architetti*, 1724, C.R. Engass ed., Ciutat del Vaticà, 1977, p.195).

⁵⁸⁵ CORNUDELLA, "Una obra de joventut de Placido Costanzi...", op.cit.

que Nicola Pio diu que s'envià –l'altra havia de ser una *santa Teresa*-, és ben factible imaginar que podria tractar-se d'una altra pintura enviada des de Roma per algun dels canonges gironins, qui sap si pel mateix canonge Català (mort el 1726). La presència a la catedral d'obres foranes no s'acabaria amb l'exemple de Cornudella: la capella contigua guarda un *sant Joan Baptista* (II-lustració 224) i una *Maria Magdalena* que no són característics ni de la pintura catalana ni de l'espanyola, sinó més aviat de la italiana. El regust siscentista en el tractament de la figura de



II-lustració 24

sant Joan i de la Magdalena –de precisió dibuixística i d'anatomies potents en primer terme- fan pensar en models derivats del classicisme bolonyès de Carracci o Reni, si bé és veritat que no serien pas de la mà d'un pintor de primera fila. Però a més, el museu catedralici de Girona també té tres pintures de format oval,

erròniament catalogades com d'escola espanyola del segle XVII, que creiem deutores de l'elegant i mòrbid estil de Benedetto Luti (1666-1724) o del seu entorn més proper. Es tracta de tres representacions de virtuts, dues de les quals són rèpliques exactes dels olis de Luti *Justícia i Fortalesa* i *Prudència i Temprança* de la Galleria Nazionale delle Liguria (Gènova).⁵⁸⁶

Mentre prosseguim amb les nostres investigacions per esbrinar l'autoria, la procedència i la comitència d'aquestes obres esmentades, allò important de retenir ara és el fet de la presència de pintures importades a la Catedral de Girona en un moment de renovació de la decoració del temple, en què escultors i pintors d'una generació cada vegada més interessada en les formules de l'alt i el tardo-barroc romà, entre els quals hi havia Viladomat, passaren per la catedral. Per a molts d'aquests artífexs, especialment per als més desperts, aquestes pintures deuriem actuar d'estímul, sobretot si pensem que eren l'únic mitjà per veure i apreciar el color i les formes d'una tradició pictòrica que estaven acostumats a conèixer a través del blanc i negre de les estampes. La tela *Sant Bernat rebent la llet de la mare de Déu* que havia estat a l'Oratori de Sant Felip Neri de Barcelona, on Viladomat també treballà, és un altre bon exemple per a subratllar la presència d'aquests productes forans i la importància que tenien.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ Vegeu-los a Edgar Peters BOWRON, *The paintings of of Benedetto Luti* (1666-1724), New York University, 1979 (tesi doctoral en microfita), p.18 i 19. i figs. 149 i 150. El mateix autor diu que una rèplica de la *Justícia i Fortalesa* fou subhastada a Sotheby Parke-Bernet el 1959.

⁵⁸⁷ Rafael Cornudella, que ha defensat la paternitat de Placido Costanzi en detriment de les atribucions antigues a Batoni i Maratti, descriu amb precisió la fama que a finals del segle XVIII havia assolit el quadre en qüestió, important perquè els integrants de la comissió de confiscació de béns per a formar una galeria pública a l'Escola de Llotja, en el context vuitcentista de la Guerra del Francès, s'apressessin a tenir-la.

Malgrat el rastre del gravat que hem vist en la pintura de gènere de Viladomat, la insistència en pintar i dibuixar personatges humils, escenes anecdòtiques, panoràmiques paisatgístiques, o de donar a determinades obres un acabat a la manera "holandesa", fa pensar que potser intervindria algun estímul més que únicament el del gravat. Ja Fontanals del Castillo esmentava afinitats, per allò del costumisme de les pintures del barceloní, amb "[...]Bruegel y van Huysun, otras de Adrienssen, de Wouwerman, de Veenix y Potter, otras de Boots y Rysdaél, ó ya Pussin y Gelés, y con alguna mayor elevación y mas tamaño de Ostades y de Teniers."⁵⁸⁸ Caselles recordava el marcat accent neerlandès de les escenes de costums, usant el seu llenguatge clar i directe a propòsit dels ressos forans, i mencionava que "[...] tal testa de pastor o home de poble, il·luminada de dalt a baix, evoca records de Honthorst."⁵⁸⁹ Ràfols feia el mateix amb les *Estacions*, que des del seu punt de vista apel·laven "[...] al divertit costumisme flamenc."⁵⁹⁰ Benet subratllà el flamenquisme de les composicions de la *Tardor* (cat.187) i de l'*Hivern* (cat.188), deixant apuntada una relació de Teniers amb el quadre del *Naixement de sant Francesc* (cat.1).⁵⁹¹ El mateix Benet insistí en "[...] l'equivalència essencial entre el barceloní i els grans mestres flamencs i holandesos del segle XVII".⁵⁹² Alcolea, en menor mesura, destacà que algunes escenes de gènere com els *Pastors fumant* (cat.195) remetien a pintures holandeses.⁵⁹³

Aquests tipus de producció, d'àmplia acceptació entre un públic força divers, tingué una projecció fora del context neerlandès. A Roma mateix es va formar un heterogeni grup de pintors de diferents nacionalitats conegut com el grup dels *bamboccianti*, anomenats així per d'apel·latiu del seu màxim representant Pieter van Laer *Il Bamboccio*. Els olis de Viladomat *Pastors fumant* (cat.195), *Josep explicant els somnis del faraó* (cat.182), *Escena de cacera* (cat.192), *Hivern* (cat.188), *Tardor* (cat.187), *Pastor i filadora* (cat.196), *Pescadors arreglant les xarxes* (cat.193), i els dibuixos *Jugadors de naips* (cat.222) o *Mendicants* (cat.221) reflecteixen l'ambientació i el lirisme dels temes de la pintura dels *bamboccianti*. La dona atíada pel fred, l'arquitectura que fuga pronunciadament cap al fons, la neu i la boira de l'*Hivern* (cat.188) de Viladomat semblen recollir l'esperit de les composicions més afligides de Jan Miel. Aquest pintor, narrador de la vessant més humil de la pintura holandesa -temàticament molt proper a l'obra dels Crespi i dels francesos Le Nain- dota als figurants dels seus quadres amb el rostre més sever de la vida quotidiana, lluny de les escenes de taverna més disteses i festives

⁵⁸⁸ FONTANALS, Antonio *Viladomat...*, op.cit.p.172. És evident que els cita d'anomenada. Els mateixos noms, alguns escrits ja correctament, els retrobem a "*Viladomat, Antonio*" (*ad vocem*), del *Diccionari Espasa Calpe*, c.a.1925-1936, pp. 1198.

⁵⁸⁹ CASELLAS, "Orígens..." , núm. 44, op.cit. p.5.

⁵⁹⁰ J. F. RÀFOLS I FONTANALS, *Entorn del nostre barroc* (1936), Edició i notes de Joan Bassegoda Nonell, Barcelona, Labor, 1992 (col. Terra Nostra, 26),p.43.

⁵⁹¹ BENET, Antonio *Viladomat...*, op.cit. pp. 45-47.

⁵⁹² BENET, "La pintura del segle XVIII", op.cit.pp.110-111.

⁵⁹³ ALCOLEA, *Viladomat...*, op.cit.p.133.

⁵⁹⁴ Diego ANGULO IÑÍGUEZ, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid, 1981, vol.I, pp. 441-447. Vegeu també l'estudi d'Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunos obras de «Monsú Bernardo» " a *Archivo Español del Arte*, núm. 34, 1961, p. 141-144 per les similituds de l'obra del pintor Eberhard Keil amb Murillo.

⁵⁹⁵ Enrique VALDIVIESO, *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, 1973, pp. 21-25.

⁵⁹⁶ Pensem amb la importància dels comerciants catalans que mercadejaven amb Holanda. Vegeu Joaquim ALBAREDA i Pere GIFRÉ, *Història de la Catalunya moderna*, Barcelona, 1999, p. 112.

⁵⁹⁷ Vegeu Marià C A R B O N E L L , "Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca en època moderna. La ruta ítalo-maltesa dels cavallers santjoanistes" a *L'orde de Malta, Mallorca i la Mediterrània*, catàleg d'exposició, [Palma], Sobirà Orde de Malta, Delegació de Balears, 2000, pp.145-180.

de Teniers. La pipa holandesa de l'oli *Pastor fumant* (cat.195) de Viladomat no és un element a menystenir, com tampoc ho són algunes de les vaques que el pintor de Barcelona pinta per al quadre *Josep explicant els somnis del faraó* (cat.182): les set vaques grasses i les mateixes magres que Josep llegí com a portadores de set anys de benestar i set més d'escassetats no són com les vaques que podria haver vist en qualsevol camp català, sinó que són vaques de raça frisona holandesa: grans, de coll rabassut i d'aspecte robust. Còpies d'aquests quadres -o qui sap si originals- podrien haver estat a l'abast d'un Viladomat a través dels comerciants catalans que des del segle XVII freqüentaven els mercats de teles nord-europeus, d'una manera semblant a la que Murillo, a Sevilla, havia tingut coneixement de l'obra de Pieter van Laer, per exemple.⁵⁹⁴ Es fa difícil de dir si també afectaria a l'àmbit català, però Valdivieso constata l'augment, a partir de finals del segle XVII, d'obres flamenques a les col·leccions espanyoles, que indicaria almenys un gust creixent per aquest producte.⁵⁹⁵ Al capdavant, és habitual trobar nombrosos contractes mercantils fets per comerciants holandesos i flamencs a la Barcelona del segle XVIII, que constaten no només l'origen geogràfic d'un sector de l'activitat comercial d'un port com Barcelona, sinó també la possibilitat que alguns d'aquests mercaders -que a vegades feien llargues estades a Barcelona- tinguessin o comercialitzessin amb obres d'aquest tipus.⁵⁹⁶ Pensem que després de 1714, a Barcelona també hi havia una considerable presència de militars walons, com el director del projecte de la Ciutadella Pròsper de Verboom.

No és la nostra intenció magnificar el paper d'aquests casos que venim enunciant: estariem parlant sempre d'obres molt puntuals, que en cap cas arribarien a l'alçada de conjunts tan transcendents per al desenvolupament futur de la pintura d'una àrea geogràfica concreta, com seria el cas del pintat per Paolo de Matteis el 1690-1691 per a capella del Miracle del convent de Santa Clara de Cocentaina, principal referent de l'obra de Josep Vergara. Ni en quantitat ni en qualitat: a la primera meitat del segle XVIII, els pintors catalans no sembla que tinguessin obres de pintors estrangers de primera fila on poder emmirallar-se com reuní, per posar un altre exemple proper, l'illa de Mallorca, amb presència de nombroses obres en col·leccions particulars de cavallers de l'orde de Sant Joan de Malta de Jusepe Ribera i Mattia Preti; o de Maratti i de pintures d'escola romana siscentista, com la famosa Verge de Gonfalo arribada el 1656 a la parròquia de Santa Eulàlia o el retaule de Nostra Senyora de la Catedral de Palma, respectivament.⁵⁹⁷ Per no citar, és

clar, les còpies que l'illenc Guillem Mesquida (1675-1747) enviava a la seva clientela mallorquina des d'Itàlia, moltes de les quals es convertiren en vehicle de transport de l'estètica de Rubens, Van Dyck, Teniers, Reni, Rosa, Maratti, Tiépolo, etcètera.⁵⁹⁸

⁵⁹⁸ Cfr. CARBONELL, *Guillem Mesquida...*, op.cit.

En el cas català –i concretament barceloní-, ens hem d'accontentar amb informacions parcials, per bé que valuoses. Per exemple, amb imaginar a Nicolau Minguet, deixeble de Viladomat que viatjà a Roma i tornà a l'obrador,⁵⁹⁹ arribant amarat d'imatges, d'informacions i de sensacions –potser també de gravats i de llibres d'estampes- de la Roma setcentista. O pensant que el negoci de la venda d'estampes que portà a terme el pintor Pietro Paulo de Montalbergo a finals del segle XVI fou assumit i continuat per altres comerciants durant el segles XVII i XVIII, en la línia dels personatges trobats per Immaculada Socías: el comerciant genovès establert a Barcelona Joan Baptista Brea, l'inventari de béns del qual, redactat el 1649, recull nombrosos quadres; o el "negociant de pintura" Pere Miquel Pomar, que el 25 de febrer de 1636 encarregà als pintors Joan Arnau Moret i Josep Vives († 1720) la realització de més d'un centenar de llenços, els qual havien d'estar fets seguint models que els proporcionava el mateix Pomar.⁶⁰⁰ Un altre cas, més proper en el temps, seria el de la relació establerta el 1673 entre el negociant Jacint Cavaller i el pintor Joan Baptista Maluenda. Allò interessant d'aquest contracte, donat a conèixer per Duran i Sanpere, és el referent qualitatiu que se li demana al pintor: se li diu que les pintures siguin tan bones "com si haguessin estat fetes a Roma mateix".⁶⁰¹

⁵⁹⁹ ALCOLEA "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit. p. 346.

⁶⁰⁰ Vegeu Immaculada SOCÍAS, "El món del comerç artístic a Catalunya al segle XVII: els contractes entre els pintors Joan Arnau Moret i Josep Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar" a *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, vol. XVIII, Barcelona, Col·legi de Notaris de Catalunya, 2000, pp.267-282.

⁶⁰¹ DURAN i SANPERE, *Barcelona...*, vol. III, op.cit., p.379. La cita també la recull Socías (cit.supra).

Hi ha un parell d'aspectes d'aquestes comandes explicades que trobem molt interessants de destacar: d'entrada, sembla evident pensar que les pintures seriadades deurien ser còpies d'obres famoses, italianes o flamenques principalment, que per als pintors encarregats de reproduir-les actuarien de finestreta a l'art, les formes i l'estètica de determinats autors estrangers o de determinades tradicions, encara que els mateixos models facilitats fossin còpies. En segon lloc, trobem molt valuós el fet que siguin Joan Arnau i Josep Vives els pintors triats per fer les còpies. Joan Arnau ja gaudia d'una certa fama, especialment des de que el poeta Francesc Fontanella l'inclogué en el poema *Lo Desengany* (c.1650). Recordem-lo:

" De sa bellesa gentil /un nou retrato vull fer/ vinga lo
tento i paleta/ vinguen colors i pinzells/ vinguen Ros,

Arnau, Ripoll/ Casanovas i Cuquet, /i, per millor retratar-la,/oh, qui en aquest punt tingués /de Guirri lo colorit,/ la destresa d'Altisent!."

Però sobretot és il·lustratiu que un dels protagonistes sigui Josep Vives. Malgrat no en coneguem cap obra, no ha de ser circumstancial que pel seu taller passessin pintors com Pau Priu, Joan Gallart († 1714) o Pere Crusells; és a dir, alguns dels noms més destacats del panorama de la pintura a cavall dels segles XVII i XVIII, els pintors més a *la page*, més al dia, pel que fa a la recepció de models de la cultura de l'alt i el tardo-barroc romà. En realitat, sospitem que la feina de copista de Vives li hauria pogut servir per accedir a una bona quantitat de repertoris de pintures i gravats estrangers, que transmetria als seus deixebles. En relació amb aquests dos pintors, dos artífexs que semblen ben informats de les novetats exteriors, no estarà de més deixar apuntades dues observacions: durant la joventut de Viladomat, Josep Vives era considerat un dels millors pintors,⁶⁰² a part de ser un expert en el disseny de perspectives de monuments de setmana santa i cadafals funeraris —el 1689 pintà les perspectives del monument de l'església de Sant Miquel Arcàngel; el 1701 feu el túmul funerari de les exèquies de Carles II, plantat a la catedral de Barcelona; i el 1716 diversos treballs per a les honres fúnebres de Lluís XIV. Fins el 1693, Joan Arnau, que segons Palomino havia estat a Madrid al taller d'Eugenio Cajés, si bé la seva obra conservada no sembla reflectir aquesta hipòtesi,⁶⁰³ tenia taller obert al carrer Canuda, a poca distància del taller del nostre Viladomat. Fins a quin punt Antoni Viladomat podria haver conegut les experiències i el treball d'aquests dos pintors? Sense anar més lluny, Francesc Vives i Rovira, fill de Josep Vives, fou deixeble de Viladomat.

⁶⁰² Cfr. DURAN i SANPERE, *Barcelona...*, vol. III, op.cit. p.20. El seu nom acompanya el de Joan Arnau i el de Joan Roig major a la documentació del procés de canonització de santa Maria de Cervelló, de 1689. Pere Serra, Joan Roig i Francesc Santacruz I eren considerats els millors entre els escultors.

⁶⁰³ Si és certa l'atribució del retrat de Maria Lluïsa d'Orleans conservat Cervera, sembla més probable pensar que Manuel Arnau, el seu fill, fos qui realment estigué a Madrid.

⁶⁰⁴ AHPB, notari Josep Vila Torrents, *Manual de testaments*, 1724-1741, lligall 2, s.f.: 21 d'abril de 1733. El crucifix fou cedit a la capella Gran dels Pares Agonitzants de Madrid.

Per acabar amb aquestes cites puntuals, no volem passar per alt un parell de referències en el mateixa direcció que hem pogut localitzar en la documentació d'arxiu i que volem sumar a les que ens indiquen que els casos d'intercanvi, circulació i comerç d'obres foranes a la Catalunya de l'època eren habituals i sovintejats. El 21 d'abril de 1733, Francisco Arias Salgado, advocat i fiscal del Reial Consell de Sa Majestat, declarà que devia al veí de Barcelona Llorenç Giralt 30 doblons per 2 escuts d'or que li donà a Madrid i pel valor de la conducció des de Gènova d'un crucifix sense daurar de preu de 27 pesos, que Giralt feu daurar pel pintor que vivia davant de la seva casa a Barcelona.⁶⁰⁴ El segon cas el trobem a l'inventari de béns del noble Anton Sunyer, que vivia al carrer dels

Templers de Barcelona: la capella de la casa tenia una pintura de "l'Enunciata [sic] portada de Roma"; s'hi esmenten també nombroses pintures, tapissos i estampes de gravadors francesos.⁶⁰⁵

⁶⁰⁵ AHPB, notari Fèlix Veguer Avellà, *Primus liber testamentorum*, 1751-1755, fol 254.

IV. EPÍLEG: ALTRES
CONSIDERACIONS SOBRE LA
FORTUNA CRÍTICA DEL PINTOR:
ELS ESMANDIA, NICOLAS
RODRÍGUEZ LASO I JOAQUIM
FONTANALS DEL CASTILLO.

Segurament és exagerat parlar d'Antoni Viladomat i Manalt en termes de mite. Ja ho deia Peter Burke en relació als estudis de Jacob Burckhardt sobre el Renaixement: mite és un terme ambigu que tant pot al·ludir a relats del passat falsos com a històries simbòliques sobre personatges sobrehumans.⁶⁰⁶ I certament, la història d'Antoni Viladomat sovint ha arribat fins als nostres dies revestida de no pas pocs aspectes del segon sentit del terme. Dos segles i mig de bibliografia sobre el pintor han servit per a projectar una imatge més virtual que no pas real del pintor, una imatge canviant i sovint emmotllable al present de cada autor que l'ha estudiat. No és cap secret, en aquest sentit, la particular visió de Raimon Casellas, que el convertí en el responsable de la reacció classicista, en l'abanderat del seny enfront els excessos barrocs, en - utilitzant una expressió de Manuel Arranz- el prototip "d'un patriota nacionalista." Per no parlar, és clar, de Pau Piferrer o de Joaquim Fontanals, pels quals Viladomat fou l'heroi romàntic encarregat de retrobar la bellesa perduda durant dos segles de decadència i el nexa amb el passat esplendorós dels tallers medievals. Ara bé, si hi ha mites l'origen dels quals es perden en el temps, el de Viladomat -o millor dit, allò que fomentà que bona part de la historiografia el veiés com a tal- es bastí, com veurem tot seguit, en uns anys molt concrets. En qualsevol cas, retornant a Burke, un mite no deixa de ser un relat del passat per a explicar aspectes de la realitat més propera. I per això, la primera tasca d'aquesta Tesi ha consistit, precisament, en intentar descabdellar la història de la biografia d'Antoni Viladomat, amén de cercar-hi fins on ens fos possible el perquè de les interpretacions mitogràfiques, sens dubte claus per a comprendre aquesta imatge d'Antoni Viladomat sovint tan amplificada. Això sí, la nostra proposta en cap cas ha pretès entrar en judicis de valor sobre la historiografia, sinó ben al contrari: en reconèixer el mèrit dels estudis que ens han precedit i el treball esforçat de tants historiadors que, com ara nosaltres, hem dedicat uns quants anys de la nostra vida a investigar la figura i l'obra del pintor barceloní.

⁶⁰⁶ Peter BURKE, *El Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 8-9.

Si és certa, doncs, la "mítica" notícia d'Antoni Ponz segons la qual Anton Rafael Mengs, llavors considerat príncep dels pintors europeus, va visitar Barcelona el 1769, de retorn a Itàlia, la seva presència a la ciutat comtal deuria provocar convulsions al ritme de vida diari de més d'un pintor. El de Manel Tramulles, per descomptat: segons explicaria Josep Farríols anys més tard, en un discurs pronunciat a Llotja, el fidel deixeble d'Antoni Viladomat en fou el seu *cicerone* particular.⁶⁰⁷ No és

⁶⁰⁷ Transcrit per Raimon CASELLAS, "Antonio...", op.cit. p. 49 i ALCOLEA, *Viladomat...*, op. cit.p.44.

estrany que ho hagués estat ell: Manel Tramulles, per aquells anys, era un reputadíssim pintor, mestre d'un bon nombre d'alumnes que acudien diàriament a prendre nocions de dibuix a la seva acadèmia particular i cap visible, juntament amb el seu germà Francesc, de la reclamació d'una Escola de Belles Arts per a la ciutat. Imaginem-nos la situació: un pintor de províncies intentant a corre-cuita satisfer el desig de tot un pintor de Cort per conèixer els testimonis artístics més notables de la ciutat de Barcelona. No li deuria ser fàcil al nostre *cicerone*: segurament deuria saber que aquell que havia estat màxim responsable de l'ensenyament acadèmic de San Fernando detestava qualsevol manifestació artística que tingués a veure amb ornaments recarregats i columnes salomòniques i retòriques barroques. I Barcelona, per aquells anys, no n'hi faltaven: quina església, convent o capella no tenia retaules i pintures d'aquella mena? Per això, potser va pensar que portar-lo al convent de Sant Francesc seria la millor opció, atès que hi havia una sèrie de pintures sense excessos, de composicions equilibrades, de traços austers, de bona paleta i de cites arquitectòniques classitzants: estem parlant, és clar, de les vint teles sobre la vida de sant Francesc pintades pel seu mestre. Ara que, qui sap si el mateix Mengs, assabentat de la qualitat de l'obra de Viladomat a través dels comentaris d'altres pintors estrangers que com ell havien passat per Barcelona amb anterioritat, "exigí" que se'l portés a contemplar el conjunt franciscà.

Antonio Ponz, secretari de l'Academia de San Fernando, admirador i amic íntim de Mengs, va deixar escrit al seu *Viaje de España* que el príncep dels pintors va sortir-ne satisfet d'allò que va veure darrere les vint cortines de vellut del claustre del convent. Tan satisfet, que dels seus llavis en va sortir un " [...] seguramente en tiempos de Viladomat no había habido pintor de tanta habilidad."⁶⁰⁸ Si ho va dir, almenys Manel Tramulles degué complaure's per haver decidit portar-lo al convent. Quin maldecap li hauria provocat si Mengs no hagués quedat complagut de la seva tria o si aquesta no hagués estat l'adequada! Quina deshonra per aquells pintors de Barcelona que intentaven demostrar llur capacitat de tirar endavant un ensenyament artístic en tota regla! Això sí, Manel Tramulles hauria estat intranquil fins a l'últim moment, perquè quan Josep Farriols recordava l'episodi de la visita, que el mateix Manel li havia explicat uns anys abans de morir, subratllava que el deixeble de Viladomat, després que el seu amfitrió sentenciés que "[...] fue el mejor pintor que tuvo España en su tiempo", insistia en citar altres cèlebres pintors "[...] españoles y extranjeros, que entonces tenían crédito en la Corte", com si no s'acabés

⁶⁰⁸ PONZ, *Viaje...*, vol. XIV, op.cit. p. 28.

de creure que Mengs hagués valorat tan positivament al seu mestre. Va caldre, segons Farriols, que Mengs - imaginem que alçant la veu davant la incredulitat del seu amfitrió - un contundent "[...] ¿Me cree V[uestra] M[erced] a mi o no?"

Sens dubte, l'episodi de la visita de Mengs al convent de Sant Francesc recollit per Antoni Ponz i ampliat per Josep Farriols va significar un material de primera mà per a la historiografia que més endavant se centraria en l'estudi d'Antoni Viladomat. Des de bon principi, les seves paraules varen convertir-se en un punt de partida perquè no pocs autors s'aproximessin a l'estudi del pintor amb *apriorismes*. Per exemple, Ceán Bermúdez va delimitar l'elogi a un context geogràfic d'abast peninsular: "[...] el mejor de España en su tiempo, según decía Mengs."⁶⁰⁹ I pocs anys després, Leandro Fernández Moratín va eixamplar-lo encara més: "[...] Vi las pinturas de Viladomat, en el claustro de San Francisco; y en verdad que Mengs tenía sobradísima razón de decir que, en su tiempo, era el mejor pintor de Europa [...]".⁶¹⁰ Ni molt menys Moratín va tocar sostre: dos segles més tard Cecili Padró definí la sèrie de sant Francesc com la capella Sixtina catalana.⁶¹¹ La figura de Viladomat, sobretot al segle XIX, va convertir-se en un heroi capaç de sobreposar-se a totes les dificultats: a la guerra, a la manca d'uns mestres, a la seva pròpia societat, etcètera. No és estrany doncs, que amb el pas del temps el pes de la seva personalitat acabés per ofegar bona part de la memòria dels d'artífexs anteriors i contemporanis que treballaren al Principat -i fins i tot alguns de posteriors. Per no esmentar, és clar, que el seu catàleg s'engreixà a un ritme frenètic: si a principis de segle XIX tenia a la vora d'un centenar d'obres atribuïdes, en acabar aquell segle el nombre rondava el mig miler. Mig miler, no cal dir, entre obres indubtables, dubtoses, còpies, de taller, o senzillament totalment alienes al seu estil.

La frase d'A.R. Mengs significà per a tota la historiografia, sense excepció, la prova irrevocable dels mèrits del pintor. No era la veu d'un personatge empeltat del record d'Antoni Viladomat, sinó una veu de reconeguda vàlua. Per tant, no sorprèn que el zel excessiu en aquelles paraules justificués una atenció constant en l'obra de Viladomat, comprensible si tenim en compte l'admiració que els propis professors catalans tenien pel príncep dels pintors. Al mateix temps, els buits en la seva biografia -nombrosíssims- s'anaren omplint amb episodis difícils de demostrar, especialment significatius quan es justificava la presència de Viladomat en una o altra població per la manca de notícies d'un període

⁶⁰⁹ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, op. cit. p. 236.

⁶¹⁰ René ANDIOC, *Epistolario de Leandro Fernández Moratín*, Madrid, Castalia, 1973, p. 42. Carta datada a Montpeller el 20 de Març de 1787

⁶¹¹ Vegeu Cecili PADRÓ, "Cuadros de Viladomat a los Capuchinos de Barcelona", a *Apostola Franciscana*, 46 (1955), pp. 157-158, parafrasejada més tard per J. CAMÓN AZNAR, J.L. MORALES, M. Enrique VALDIVIESO, *Arte español del siglo XVIII. Historia general del Arte XXVII*, Madrid, Espasa Calpe, 1991 (1984), p. 72. Recentment, també Francesc QUÍLEZ, "La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d'un mite artístic", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, [Barcelona] I, 1 (1993), pp. 217-218.

concret o per la necessitat de justificar l'atribució d'una peça apareguda en qualsevol racó d'una església.

Alertats per una evident falta de coherència en el gruix de la seva obra, conseqüència d'una fama creixent durant dos segles d'historiografia, els historiadors anteriors a la Guerra Civil que s'aturen a revisar el seu catàleg començaren a posar en dubte els límits de la seva categoria artística. El cas més representatiu és Feliu Elias, que maleí la permissibilitat de Viladomat a l'hora de cedir feina als ajudants. Però al capdavant, aquests mateixos autors no dubtaren del comentari de Mengs, sinó que hi cregueren cegament. En altres paraules, intentaren excusar la desigual qualitat de les pintures del seu catàleg sense recaure en què precisament bona part de l'heterogeneïtat tenia origen en la pròpia sobredimensió historiogràfica de les paraules de Mengs. Altres autors més recents, en canvi, optaren per dubtar de l'autenticitat del comentari de Mengs adduint que l'ideari estètic de l'alemany en cap cas admetria l'apreciació de l'obra de Viladomat o que podrien haver existit interessos particulars d'un grup d'artífexs interessats en la creació d'un ensenyament acadèmic a Barcelona.⁶¹²

⁶¹² Bàsicament, els estudis de Santiago Alcolea i de Francesc Quílez.

Ni tant ni tant poc, el problema, des del nostre punt de vista, cal cercar-lo en què costa de creure que un pintor com l'alemany fes un comentari d'aquell calibre, sobretot perquè un sector important del seu catàleg ni molt menys semblava mereixedor d'un qualificatiu com aquell. De fet, per la historiografia romàntica del segle XIX - la dels Piferrer, Pi i Arimon, Balaguer, Fontanals i companyia- no els suposà cap problema: el comentari apòcrif de Mengs adjectivava perfectament la imatge heroica que estaven elaborant de Viladomat.⁶¹³ La vàlua del pintor quedava demostrada per la veu de Mengs i ells, com acabarien fent, podrien centrar-se en il·lustrar de tots colors la seva figura: de geni, de patriota, de nacionalista i de glòria nacional.

⁶¹³ Pi i Arimon, per exemple, catalogà per primera vegada tota l'obra de d'A. Viladomat que estava a mans de particulars i Víctor Balaguer havia estat el responsable de la proposta de batejar amb el nom del pintor un dels carrers del nou eixample barceloní

L'elogi de Mengs s'hauria d'interpretar sense atorgar-li més valor del que realment podria haver tingut; sense aïllar-lo del context en el qual va sorgir i sense perdre de vista que el prestigi de Viladomat no nasqué a *posteriori* del comentari, sinó abans, mentre el pintor visqué. Dit d'una altra manera, les paraules de Mengs potser foren la confirmació d'una visió estesa, vivíssima i ben arrelada també fins i tot més enllà del Principat: ho confirma àmpliament la petició de pintar la Santa Capella de Saragossa, la notícia de Manel Tramulles que molts pintors estrangers

que passaven per Barcelona s'aturaven a veure el cicle o la petició de formar part de l'acadèmia del seu fill Josep al·legant ser fill del pintor de la sèrie franciscana. Igualment, fins ara no s'ha tingut en compte, cas que la visita de l'alemany a Barcelona fos certa, que el comentari sorgís d'un acte de cavallerositat davant dels seus amfitrions.⁶¹⁴ Aquesta proposta ja l'havíem presentat a la nostra tesina, tot i que llavors defensàvem que l'observació -i per tant la visita- podria ser creïble en tant que Mengs apreciava la pintura dels grans mestres del segle anterior. Això sí, discerníem d'aquella tesi de Francesc Quílez segons la qual la visita i l'elogi de Mengs tindria sentit per l'admiració cap a la pintura de Mengs per part dels professors de l'Escola de Llotja.⁶¹⁵ Ara, però, no tenim tan clars els arguments que havíem exposat, en part perquè el darrer estudi d'Andrés Úbeda de los Cobos ha posat de manifest que d'ideari estètic de Mengs, aquell que situava pintors de la talla de Velázquez i Murillo a l'estadi dels naturalistes (sense que formessin part, doncs, de l'estadi superior de l'ideal de bellesa que proposava), va ser criticat per personatges com Antoni Ponz i Ceán Bermúdez, fins al punt, com ha dit Andrés Úbeda, que "[...] los argumentos del clasicismo megsiano eran fácilmente manipulables en función de los intereses de quien los usaba".⁶¹⁶ Un exemple d'aquesta instrumentalització de les paraules de Mengs per a defensar el barroc hispànic el trobem en el *Diálogo sobre el arte de la Pintura* de Ceán Bermúdez, on Mengs, que té per interlocutor a Murillo, acaba reconeixent la inferioritat de la seva pintura enfront de la de Velázquez.⁶¹⁷ Fins i tot, per a defensar aquells artífexs de segona fila, varen ser capaços de posar en dubte la validesa del model llegendari dels pintors grecs que defensaven els partidaris del classicisme mengsià; és a dir, si un Juan de Hínestrosa, un escultor poc conegut resident a Sevilla el 1730 era capaç d'enganyar un ocell viu amb la representació d'una perdiu, fins al punt que l'ocell volia picotejar la perdiu, quin sentit tenia seguir pensant en el mite de Zeuxis i Parrasi?⁶¹⁸

Així doncs, en endavant el comentari de Mengs potser l'hauríem de tenir en compte pensant que rere l'alemany hi havia la veu d'Antonio Ponz; dit d'una altra manera, l'opinió del secretari de l'Academia San Fernando que defensava l'art peninsular des d'una perspectiva patriòtica, sobretot com a reacció a les paraules del francès Nicolas Masson de Morvilliers, per qui l'aportació d'Espanya a Europa havia estat nul·la.⁶¹⁹ En qualsevol cas, si Ponz se serví de Mengs per a legitimar un pintor com Viladomat, lògicament hem de deduir que l'acadèmic aprecià la seva obra. I no és estrany que fos com diem si tenim en compte que Nicolás

⁶¹⁴ MIRALPEIX, *Empremta i memòria...*, op.cit.

⁶¹⁵ QUÍLEZ, " La fortuna crítica...", op. cit.

⁶¹⁶ Andrés ÚBEDA de los COBOS *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. de Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo del Prado, 2001, p. 325.

⁶¹⁷ ÚBEDA, *Pensamiento artístico...*,op. cit. p. 324.

⁶¹⁸ ÚBEDA, *Pensamiento artístico...*,op. cit. p. 327.

⁶¹⁹ Masson és l'autor d'un polèmic article *Espagne* del volum I de la *Géographie Moderne* de la nova *Encyclopédie Méthodique* de l'any 1784. Masson destacava l'aportació de "[...] Velasquez, Murillo, François Guirro, Pierre Cuquet, Jean Arnau, François Gassen, tous natifs de Barcelone". Segons Úbeda, era comprensible "la indignación de los españoles". No especifica, però, si pel fet que Masson considerava catalans a Velázquez i Murillo, si pel fet que al costat dels dos sevillans hi havia quatre catalans o si perquè Masson se serví únicament del famós poema de Francesc Fontanella que Antonio Palomino havia transcrit al *Parnaso*. ÚBEDA, *Pensamiento artístico...*,op. cit. p. 292.

Rodríguez Laso, fiscal inquisidor de Barcelona quan Ponz escriví el volum de Catalunya del seu *Viaje*, responsable de sufragar la làpida que es col·locà a la tomba del pintor, fou amic íntim de Ponz. Una intimitat que arribà fins al punt de donar-li suport econòmic a la seva obra i a compartir amistats entre el grup d'il·lustrats format per Gaspar Melchor de Jovellanos, Francisco de Zamora, Leandro Fernández de Moratín o Campomanes.

⁶²⁰ Pere MOLAS I RIBALTA, *Societat i Poder Polític Mataró 1718-1808*, Mataró, Caixa Laietana, 1972, p.42. Sobre els Esmandia vegeu també Pere MOLAS, "Los regidores de Mataró. Una élite local en la Cataluña borbónica" a *Les élites locales et l'état dans l'Espagne Moderne du XVIe au XIX siècle*. (Table ronde internationale, Talence, 13-15 décembre 1990, Martine Lambert - Georges coord.), Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1993, (Collection de la Maison des Pays Ibériques, 55), pp. 253-266, amb especial atenció a la p. 261.

Arribats en aquest punt, val la pena esmerçar-nos en emplenar un buit molt significatiu, un aspecte poc tractat de la consolidació de la fama *post mortem* d'Antoni Viladomat. Té a veure amb el testimoni de Nicolás Rodríguez Laso. I per a fer-ho, necessàriament hem de deturar-nos a comentar més a fons el paper que hi tingueren la família de comerciants mataronins Esmandia.

IV.1. Miquel i Josep Esmandia: una nissaga de comerciants.

En un dels estudis sobre el Mataró del segle XVIII, l'historiador Pere Molas apuntava unes breus referències sobre els Esmandia:

⁶²¹ L'any 1991 Rafel Soler deia que caldria "[...] aprofundir en altres fonts per tal de poder precisar el parentiu d'Eulàlia Esmandia amb els Esmandies de Mataró i també buscar en els transmissors i testaments un possible inventari de la casa Esmandia, després Vedruna, que ens confirmi les afirmacions de Fontanals del Castillo." CRafel SOLER I FONTRDONA, "Notes sobre la procedència mataronina d'unes teles de Viladomat", a *VII Sessió d'Estudis Mataronins*, Museu Arxiu de Santa Maria- Patronat Municipal de Cultura, Mataró, 1991, pp. 86-88.

"La família Esmandia era d'origen artesà: traginers, patrons, mariners, manyans i fusters en la segona meitat del segle XVII. Dividits en dues branques es dedicaren en el segle XVIII al comerç del sucre, i s'associaren amb els Milans d'Arenys de Mar-parents seus-, una gran companyia d'afers amb l'Estat. A Mataró havien emparentat amb les famílies Velada, Caralt, Mateu i Cantallops. La branca representada per Miquel, Josep i Felip Neri Esmandia, vivia a Mataró, i evolucionà vers l'estament militar, a través de concessions de l'Arxiduc Carles i de Felip V. Foren tresorers de la Inquisició a Catalunya, i se'ls considerava "en clase de caballeros". La branca originaria de Rafel Esmandia, conseller de Mataró en 1715, va dedicar-se al comerç a Barcelona, i ingressà en el cos de Llotja en 1758." ⁶²⁰

Els Esmandia comerciants i "caballeros" eren parents d'Eulàlia Viladomat i Esmandia, però pocs historiadors s'havien interessat per esbrinar el grau de parentesc,⁶²¹ fins que Joaquim Fontanals del Castillo, que manejava documentació familiar, el va concretar: Eulàlia Viladomat era filla de Josep Esmandia i neboda d'Isidre Esmandia i de Miquel

⁶²² *Breve y verídica relación de lo que la ciudad de Matarò previno, y hizo en el feliz, quanto deseado*

Esmandia, que havia format part, segons les seves paraules, del Consell Àulic de l'Arxiduc Carles a Viena.

Només un Esmandia havia format part del Consell Àulic. L'any 1708, Miquel Esmandia i Ospital integrava la comitiva designada per preparar l'arribada de la reina Elisabeth Cristina a les platges de Mataró:

"[...] Y discurriendo, que no todo se podia prevenir en un Consejo, asseñalo a los Ilustres Señores Iurados, y Señores Salvador Palau, Mariano Jofre Ciudadanos, Gaspar Portell Burgès, Miguel Esmandia [...] para que estos de comun consentimiento pudiesen disponer, y gastar todo lo que fuesse necessario, assi para el Desembarco de la Reyna, como para la Venida del Rey [...]."⁶²²

Miquel Esmandia era ciutadà honrat de Barcelona des de 1708 i un austriacista convençut, si bé hi anava com a Jurat de la ciutat del Maresme. Al servei de l'Arxiduc Carles havia ocupat les auditories generals d'Artilleria, el 1706, i de l'Exèrcit, el 1707. Fou designat Regent de l'Audiència de Mallorca el 1710 i recompensat amb el títol de Marquès d'Esmandia per la fidelitat mostrada al futur emperador Carles VI.⁶²³ Passat el setge de Barcelona, Miquel Esmandia s'exilià a Itàlia, on ocupà una plaça en el Senat de Milà, i més tard a Viena. Entre 1729 i 1733 consta que fou fiscal general i regent del Consell Suprem d'Espanya i d'Itàlia, òrgan creat per l'Emperador després de la caiguda de Barcelona, que originàriament s'anomenava Consell d'Espanya.⁶²⁴

Miquel Esmandia va tenir un fill: Josep Esmandia i Milans (†1751), cosí d'Eulàlia Viladomat. Josep Esmandia i Milans és el personatge clau d'aquesta relació amb la dona de Viladomat. A part de ser ciutadà honrat com el seu pare, era tresorer del Tribunal de la Santa Inquisició a Catalunya i, sorprenentment, seguidor de Felip Vè.⁶²⁵ Les aliances familiars el convertiren en un dels comerciants més poderosos de Mataró i de Barcelona, sobretot perquè la seva mare era Teresa Milans, filla de Bonaventura Milans, un dels comerciants més potents d'Arenys de Mar;⁶²⁶ i perquè ell mateix va casar-se amb Teresa Cantallops, filla del botiguer i marxant de vins i aiguardents Salvador Cantallops.⁶²⁷ Josep Esmandia i Milans, que també ocupava el càrrec de tresorer de la Comptadoria General de Queviures de l'exèrcit borbònic,⁶²⁸ formava part de l'elit burgesa sorgida de la Guerra de Successió. Gràcies a la localització del seu testament i del seu inventari de béns, sabem que Josep Esmandia era

Desembarco de la Católica, Sacra, Real Magestat del Reyna N. Señora D^a ELISABET CHRISTINA DE BRUNSWICK VVOLFEMBUTTEL, en su venturosa Playa. Siendo Iurados: Los ilustres Señores Doctor Ioseph Reniu y Padrò Burgès de Perpiñà, Salvador Arnau y Mayor Labrador, y Ioseph Matas Confitero, Gerona en la imprenta de Francisco Oliva, Librero, Año 1708, ed. Facsímil Caixa d'Estalvis Laietana, Mataró, 1971, pp. 9 i 14.

D'altra banda, Miquel Esmandia va pagar per un retrat d'Elisabet Cristina de Brunswick a Barcelona, l'any 1708. Alhora, va fer-se càrrec del refresc en honor a la Reina, consistent en xocolata i confitura, i dels ornaments de la recepció (canelobres, cortines i tapetes). Vegeu Joaquim LLOVET, *Mataró, 1680-1719: el pas de la vila a ciutat i a cap de corregiment*, Mataró, Caixa d'Estalvis de Mataró, 1966, p. 156 : "Despeses pel desembarcament d'Elisabet Cristina de Brunswick a Mataró segons el llibre de Credenceria del Municipi."

⁶²³ MxC [Max Cahner], "Esmandia, marquesat de", a *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. X, 1987, p. 179.

⁶²⁴ Pere MOLAS, "Magistrats catalans a la Itàlia espanyola" a *Pedralbes*, 18-II, 1998, p. 220; Virginia LEÓN, *Entre Àustrias y Borbones*, Madrid, 1993, p. 231; Íd., "Cultura española y poder político en la Corte de Viena del Emperador Carlos VI (1717-1740)" a *Reales Sitios*, nº 152 (segon

trimestre 2002), pp. 30-47; i MxC [Max Cahner], "Esmandia...", op.cit. vol X, p. 108.

⁶²⁵ Un tema de treball per explorar a Catalunya és el paper de la Inquisició en la revisió de les imatges. A València ha estat analitzat per G. Vicent, que ha descobert el paper que hi desenvolupà el pintor José Vergara. L'autor demostra que la tasca li fou beneficiosa per acaparar el mercat artístic. A Aragó ho fou José Luzán Martínez. Vegeu respectivament G. VICENT, "El control de la obra artística por la Inquisición: revisores de imágenes de escultura, pintura y grabado en el tribunal de Valencia (1701-1787)" a *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIII, Julio-Setiembre de 1997; i Arturo ANSÓN NAVARRO (ed), *José Luzán Martínez (1710-1785). Exposición conmemorativa en el Segundo Centenario de su muerte*, Zaragoza, 1985, p.11. A Catalunya, de moment, coneixem el nom del pintor Josep Sala, que l'any 1758 ocupava el càrrec de "Revisor de Pinturas" (Arxiu Academia de San Fernando, 38-31/2, notari Jacinto Barramon, *Escritura pública de la fundació d'una Acadèmia de Barcelona*, transcrit per RUIZ ORTEGA, *La escuela gratuita...*, op.cit.p.339).

⁶²⁶ Pels Milans VILAR, *Catalunya...*, op.cit. vol. III, p. ; MOLAS, *Societat i poder...*, op. cit. i Carmen Eulàlia BENCOMO, "La família Milans.Comercio i nobleza en la Cataluña del siglo XVII" a Pedralbes, *Revista d'Història Moderna*, Barcelona, núm.3, 1983, pp.325-330.

⁶²⁷ Josep Esmandia, juntament amb Segimon

un home d'una formació intel·lectual sòlida i ben cultivada: les lleixes de la seva biblioteca sostenien el pes de "[...] sis tomos de Calderon [...] dos tomos de Dn. Quixotx [...]sinch tomos de Cavedo [...] deu tomos de Historia de Espanya, encodernació francesa [...] dos tomos de Historia de Madrid [...] altre llibre en foleo intitulat: Solis Historia de las Indias [...]".⁶²⁹ Entre molts d'altres, també hi ha llibres de devoció a santa Teresa, a sant Francesc o a sant Felip Neri.⁶³⁰

Si el grau de parentesc del sogre i de la dona de Viladomat ens poden oferir una primera aproximació a l'estreta relació que deuria haver-hi, el nomenament de dos membres de la família Esmandia com a marmessors del testament del pintor i la presència d'obres de Viladomat a l'inventari de béns de Josep Esmandia Milans, que veurem que són la majoria d'obres de Viladomat provinents de la casa Vedruna de Mataró, la certifica plenament .

Efectivament, el 28 de Juliol de 1750 Antoni Viladomat va atorgar testament davant el notari Josep Rojas Albaret:⁶³¹ va anomenar marmessors a Josep Viladomat, fill seu; a Josep Esmandia Milans, ciutadà honrat de Barcelona; a Dídac Esmandia, agent fiscal del Reial Consell d'Hisenda de Madrid; al reverent Doctor Guillem Colomer, prevere i beneficiat de la Seu de Barcelona; al Doctor en drets Ramon Artigas i Pera; i a Sever Viladomat, gerrer. Els Esmandia, doncs, figuraven entre les persones de confiança que havien de fer complir llurs darreres voluntats.

Si el fet que els Esmandia figurin de marmessors ens confirma que Antoni Viladomat els tenia per persones de confiança, les obres que al llarg de la vida va pintar per a Josep Esmandia Milans indiquen amb escreix l'estreta relació que mantingué amb la família de la seva dona. A l'inventari de béns de Josep Esmandia hi ha esmentades un bon nombre de teles, bona part de les quals veurem que poden atribuir-se sense massa dificultats al pintor:

" En la Capella que és en dit quarto.[...] Item unes gradas ab un quadro de la Pietat ab guarnició dorada/ [...] Item un quadro de Sant Francesc Xavier, y dos altres figuras sens guarnició de tela/ Item un altre quadro de Stª Marta de tela sens guarnició/[...] Item sinch quadros grans ab guarnició dorada, lo un del Naixament y los quatre dels quatre temps de l'any/ [...] Item altre quadro mes

gran quels sobredits de nra. Sra. de la Mercé, St. Pere Nolasco, ÿ lo Reÿ Dn Jaume/ [...] Item un quadro llarch, ÿ estret ab guarnició de fusta dorada, de Sta. Theresa/ Item tres quadros ab guarnició de fusta dorada, historia del casto Joseph/ Item altre quadro ab guarnició dorada del Somni de St. Joseph/ Item altre quadro ab guarnició de fusta dorada de Santa Thersa de Jesus/ Item altre quadro ab guarnició de fusta en part dorada ab la efigies de Maria Ssma./ Item lo retrato del Pare Agustí Carús ab guarnició de fusta dorada y jaspeada/ Item un quadro de Maria ab guarnició de fusta esculpurada ÿ dorada/ Item un quadro ab lo Pastorbonus ab guarnició de fusta dorada/ Item altre quadro de Nra. Sra. de la Merce ab guarnició de fusta dorada/ Item altre quadro de la mort de st. Joseph ab guarnició de fusta dorada/ Item altre quadro dels Sts. Innocents ab guarnició de fusta dorada [...]"⁶³².

Totes les teles d'Antoni Viladomat que Joaquim Fontanals esmentà com a procedents de la casa Vedrema [sic] de Mataró en realitat són, com demostrà Rafael Soler, originàries de la casa Vedruna, nom que prengué la casa Esmandia amb el pas del temps.⁶³³ Val la pena fer una petita mirada per resseguir el canvi de nom de la casa i per comprovar com algunes teles que tenim identificades de la seva mà de procedència mataronina coincideixen amb les de l'inventari de béns de Josep Esmandia Milans.

Pel que fa al canvi de nom, Felip Neri Esmandia i Cantallops, hereu universal de Josep Esmandia Milans, tingué un fill: Ramon Esmandia Terradelles, que ciutadà honrat. Del matrimoni d'aquest amb Francesca Vieta nasqué Ramona Esmandia Vieta (1785-1855), que es casà amb Ramon de Vedruna i Vidal. D'aquest matrimoni nasqué Ramona de Vedruna i Esmandia.⁶³⁴ En aquest pas generacional, la casa passà de ser coneguda com Casa Esmandia a ser-ho com Casa Vedruna. Ramona de Vedruna i Esmandia es deslliurà de la casa Vedruna, que compraren els germans Isabel, Mariano i Antoni Andreu. Entre 1908 i 1910, els Andreu varen vendre sis quadres de la *Història de sant Josep* (cat.83-89) a Gertrudis Clivillés, vídua Marfà. Teresa Marfà i Clivillés, una filla, va casar-se amb Josep Viladevall, que fou propietari d'una de les teles de la *Història de sant Josep*, concretament la tela *Miracle de la vara de sant Josep* (cat.89)-actualment a la col·lecció Xarrié. Montserrat Marfà Clivillés, una altra filla, es casà amb Josep Vidal i Barraquer: ells varen heretar les restants cinc de les teles de la *Història de sant Josep*.⁶³⁵ L'inventari de

Milans i Bonaventura Milans, va invertir 10.000 lliures en una de les grans companyies comercials que a partir de 1730 actuaren en els intercanvis comercials a gran escala. Al cap de 10 anys, la companyia havia presentat un benefici de 180. 280 lliures. Vegeu MARTÍNEZ SHAW, *Cataluña en la carrera...*, op. cit. p. 64.

⁶²⁸ Joan MERCADER I RIBA, *Felip V i Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1968, p. 143, not. 80.

⁶²⁹ AHPB, Sebastià Prats, *Liber primus testamentorum 1749-1758*, f.105. 21 de Gener de 1751. Testament de Josep Esmandia ciutadà honrat de Barcelona, fill de Miquel Esmandia, mercader de Mataró i de Teresa Esmandia i Milans.

⁶³⁰ "[...] Pmo. Tres tomos en foleo: Roca Anales de St.Franch./ Item lo primer tomo en foleo: Flos Sanctorum de Riba de Neÿra/ [...] Item lo tomo de la Vida del P. Francº de Geronimo/ Item dos llibres: manual de meditaciones y vida de St. Felip Neri/ Item la primera, segona y tercera part de la vida de sat. Felip Neri en Italia, encodernacio francesa [...]."AHPB, Sebastià Prats, *Liber primus testamentorum 1749-1758*, f.105. 21 de Gener de 1751. És remarcable la presència d'obres de sant Felip Neri i de sant Francesc. La congregació dels Dolors de Santa Maria de Mataró els tenia com a representants de l'oració mental.

⁶³¹ AHPB, Josep Rojas Albaret, *Secundus liber testamentorum*, 1752 - 1757, fol.25.

⁶³² AHPB, Sebastià Prats, *Liber primus testamentorum 1749-1758*,

f.105. 21 de Gener de 1751.
⁶³³ SOLER FONTRODONA, "Notes sobre la procedència mataronina...", op.cit.p.85-87.

⁶³⁴ SOLER FONTRODONA, "Notes sobre la procedència mataronina...", op. cit. p. 87.

⁶³⁵ A la col·lecció Barraquer hi figuren les següents: *Esposoris de sant Josep i la Verge, Dubtes de Sant Josep, Somni de Sant Josep, Fugida a Egipte i Mort de Sant Josep*. A la col·lecció Viladevall hi romanien el *Miracle de la vara florida*, ara a la Xarrié.

⁶³⁶ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 300: "Capítulos Inéditos a la obra de Joaquín Fontanals del Castillo"

⁶³⁷ Actualment forma part de la col·lecció Xarrié. Se'n conserven dos dibuixos preparatoris.

Cfr. ALCOLEA, *Viladomat...*, op.cit. p. 150 i p.390, cat.124. Formen part del fons del MNAC/ GDG, nº inv 44313 i 107494. Una reproducció al catàleg de l'exposició *L'Època dels Genis*, Girona, 1988, núm. 77.

⁶³⁸ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 300: "Capítulos Inéditos a la obra de Joaquín Fontanals del Castillo."

⁶³⁹ " Nº 213 La Virgen de la Piedad, tamaño natural. 1'95 m. de alto por 1'17 de ancho. María que parece haber llorado amargas lágrimas y pedir las suyas al que mira, tiene a Jesús muerto, reclinado en su regazo. San Juan (a la derecha) se inclina para besar la mano del Maestro. Magdalena, (a la izquierda) baña con ardientes lágrimas los pies de su

béns de Josep Esmandia té anotats tres del sis quadres que podrien integrar el cicle, essent probable que la resta del cicle fos propietat del fill –Felip Neri- o bé que estigués en una altra casa.

Joaquim Fontanals també diu que de la casa Vedruna provenia una *Mort de Sant Josep* de la col·lecció Juan Manuel Pintado (cat.493) i un *San José inspirado por un ángel en sueño* del prevere Antonio Riu i Aguilera (cat.497). És probable que aquests quadres siguin rèpliques d'algunes composicions de la *Història de Sant Josep*. Recordem que l'inventari detalla tres temes de la *Historia de sant Josep* i dos més a part, que es corresponen iconogràficament amb aquests. La presència de tantes teles amb aquesta temàtica, fins i tot, tindria una explicació plausible si tenim en compte que la particular devoció de Josep Esmandia a sant Josep podria justificar-se pel nom. Fontanals també cita provinent de la casa Vedruna una *Transverberació de sant Teresa* propietat de l'ecònom i prevere de Sant Josep [de Mataró?] Antonio Vergés i Mirassó (cat.108).⁶³⁶ Podria tractar-se d'una de les dues *santatereses* que apareixen a l'inventari. La *Fundació de l'orde de la Mercè* (cat.114)- sens dubte la mateixa tela que apareix a l'inventari de Josep Esmandia-⁶³⁷, Fontanals la situa a mans de Cándido Antiga i afirma que es tracta d'un altre quadre de la casa mataronina:

" Nº 212. Fundación de la Orden Mercedaria. Medias figuras, Niño entero. De 1'35 m. de alto por 1'77 m. de ancho. La Virgen de las Mercedes, con Jesús desnudo, da el hábito mercedario a San Pedro Nolasco que viste de Caballero; junto a este el rey Don Jaime; al otro lado san ramon de Penyafort, ambos adorándole. Dos angelitos y tres querubines en el fondo de nubes cenizas."⁶³⁸

De Cándido Antiga també era una *Pietat* que podria correspondre's amb la que presidia la Capella de la Casa Vedruna. La descripció que en dona Fontanals ens indueix a creure que aquesta obra és la que coneixem com la *Pietat* de la col·lecció Xavier Vilanova (cat.135).⁶³⁹ La llista d'obres procedents de la casa Vedruna de Mataró es completa amb les teles que el pintor natzarè Claudi Lorenzale va adquirir per a la seva col·lecció particular. Fontanals en cita set: tres bodegons que no apareixen a l'inventari i les conegudes *Estacions*, citades a l'inventari cita com " [...] *los quatre de los quatre temps de l'any*." ⁶⁴⁰

IV.2. El "misteriós" Dídac Esmandia, agent fiscal del Real Consejo de Hacienda de Madrid.

Eulàlia Viladomat Esmandia i Josep Esmandia Milans tenien un oncle: Dídac Esmandia. Joaquim Fontanals, sense conèixer el testament del pintor, el citava dient que el pintor hi mantenía una relació epistolar continuada. Efectivament, aquest personatge és importantíssim, tot i que no n'hem localitzat cap referència que vagi més enllà del testament de Viladomat, gràcies al qual podem confirmar les paraules de Joaquim Fontanals, que el degué trobar citat entre la documentació del plet Puig contra Riera pels béns del fill del pintor.⁶⁴¹ Que Viladomat l'inclogués al testament ja és un punt de partida prou significatiu per fer notar la relació d'amistat que els degué unir. Convé subratllar-la, ja que aquest Esmandia no és un personatge qualsevol: vivia a Madrid i ocupava un càrrec important en el si de l'administració borbònica.

La relació de Viladomat amb Dídac Esmandia, sobretot pel lloc on vivia i pel càrrec que ocupava, obre les portes a moltes possibilitats. Carles de Bofarull, per exemple, n'intuïa una: "Sospito que per medi d'un seu cunyat [sic] intendent a Madrid, coneixeria els quadros dels grans pintors espanyols".⁶⁴² És una hipòtesi més, potser massa atrevida, però que en cap cas pot ser deixada de banda. Com també és un atreviment, segurament, intentar imaginar quina relació tindria Dídac Esmandia amb el cap de la Hisenda espanyola, el Marquès de la Ensenada, i si el *sant Jaume* de Murillo que el marquès tenia al seu Palau de Madrid, ara al Museo del Prado, podria haver-lo vist el nostre pintor, ja que la semblança amb un *sant Jaume* de la seva mà, conservat en una col·lecció particular de Barcelona, és molt notable (cat.num.69).⁶⁴³ En qualsevol cas, la posició laboral de Dídac deu tenir a veure amb què Alejandro Pico de la Mirandola, ardiaca de la Catedral de Còrdova que el 1770 figurava com a *sumiller de cortina* del Rei Carles III i com a ministre eclesiàstic d'Hisenda de la *Sala Única de Contribución*,⁶⁴⁴ s'allotgés per un temps a la casa del seu nebot Josep Esmandia Milans. Diu així l'inventari de béns:

"Item un estoig de mareperla gravada guarnit de plata ab sos instruments dins que diu S^{ra} fou regalat a la Sra Maria Rosa sa Filla per Dⁿ Alexandro de la Mirandola en lo temps estigué allotjat en dita casa."⁶⁴⁵

amado Jesús que tiene con pasión. Conjunto imponente y sublime. Ver Cap. IV. Procedentes los dos de Vedrema". ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op.cit.p. 300: "Capítulos Inéditos a la obra de Joaquín Fontanals del Castillo." Per la *Pietat* de la col·lecció Vilanova, vegeu AGUILERA, *Pintores Españoles...*, op. cit. Lám IV.

⁶⁴⁰ Llegades per la dona de Claudi Lorenzale al MNAC.

⁶⁴¹ La nostra recerca per tal de trobar noves dades d'aquest personatge ha estat infructuosa. Essencialment hem consultat Pere MOLAS i RIBALTA, *Historia social de la administración española. Estudios sobre los siglos XVII y XVIII*, Barcelona, CSIC, 1980; Tomàs GARCÍA-CUENCA ARIATI, "El consejo de Hacienda (1467-1803)" a *La Economía española a finales del Antiguo Régimen, IV. Las instituciones*, Miguel Artola (ed), Madrid, Alianza Universidad, 1982; Immaculada ARIAS de SAAVEDRA, "Los colegiales en la alta administración española (1701-1808)" a *Sociedad, Administración y Poder en la España del Antiguo Régimen. Hacia una nueva historia institucional*, Juan Luis Castellanos (ed), Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 1996; AA. VV., *Estado, Hacienda y Sociedad en la Historia de España*, Valladolid, 1989; GARZÓN PAREJA, *Historia de la Hacienda en España*, Madrid, 1984; GUERRA, *La corte Española en el siglo XVIII*, Madrid, 1981; MARTÍNEZ ROBLES, *Los oficiales de*

las secretarias en la Corte de los Austrias y Borbones, Alcalá de Henares, 1987; Teresa NAVA RODRÍGUEZ, "Problemas y perspectivas de una historia social de la administración: los secretarios del despacho en la España del siglo XVIII" a *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. XXX-2 (1994), Madrid, pp. 151-166.

⁶⁴² ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 333: "Capítulos Inéditos a la obra de Joaquín Fontanals del Castillo." L'autoria d'aquestes paraules cal atorgar-la a Carles de Bofarull i Sans, organitzador de l'exposició de 1902 -de la qual se n'edità un catàleg intítulat *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, Junta Provincial de Museos y Bellas Artes*- o bé a Josep Pella i Forgas, un dels comissaris. De Pella és la següent frase: "Viladomat tingué una temporada l'afany de pintar finíssim; bells exemples entre altres, uns bustos de *Jesús i Maria* que figuraren a l'Eposició d'Art Antich que jo vaig organitzar l'any 1902."

⁶⁴³ El *sant Jaume* de Murillo era una obra que durant el segle XVIII va gaudir d'una certa fama. Antonio Ponz, per exemple, no va resistir-se a qualificar-la de "bellíssima media figura de Santiago." És probable que la qualitat de la tela de Murillo fos la causa que Zenón de Somodevilla, marquès de la Ensenada, l'adquirís per a la seva col·lecció particular. No en va, quan l'any 1769 el Marquès de la Ensenada va oferir la seva col·lecció a la corona, el pintor A. R. Mengs, escollit per Carles III per a destriar les obres

I encara podríem relacionar Dídac Esmandia amb una altra notícia: el 1748 Giovanni Battista Sacchetti (1700-1764), el deixeble de Filippo Juvarra (1678-1736) encarregat del Nou Palau Reial i director de l'Academia de San Fernando, prometia enviar un nou projecte per la Santa Capella del Pilar de Saragossa. La notícia no tindria especial rellevància si no fos pel lloc des d'on Sacchetti l'envià: la ciutat de Mataró.⁶⁴⁶ Que nosaltres coneguem, no tenim cap indicati d'intervencions de Sacchetti a la ciutat del Maresme, ni, fins ara, de la presència en terres catalanes del màxim responsable de l'arquitectura reial en aquells anys. Què feia Sacchetti a Mataró? Vingué al mateix temps que Alejandro Pico, duc de la Mirandola?

Recapitem dades i fem-nos algunes preguntes: és circumstancial que Alejandro Pico de la Mirandola -germà o fill del Majordom Major de Felip V Francisco Maria della Mirandola-⁶⁴⁷, s'hostatgés per un temps a la casa del comerciant Josep Esmandia Milans, nebot de Dídac Esmandia?⁶⁴⁸ Viladomat estaria al cas dels canvis en l'ambient artístic madrileny a través de Dídac Esmandia? Parem atenció a aquestes notícies: el 22 de març de 1744, Viladomat i Antoni Ferrer signaven una procura amb el notari Andreu Parés pels assumptes que tenien a Madrid. Entre 1744 i 1746, Bottineau ens diu que el protector de l'Academia Provisional Sebastián de la Cuadra, Marquès de Villarias,⁶⁴⁹ informava puntualment al Duc de la Mirandola de les reformes, de l'estat de les obres i dels avenços artístics dels treballs del Nou Palau Reial.⁶⁵⁰ I Francesc Tramulles, ja ho havíem dit, marxa cap a Madrid a completar la seva formació quan tot just arrencava la institució, recent sortit del taller de Viladomat. I encara més: també havíem esmentat que José Suñol, un dels grans mecenes aragonesos del segle XVIII -ho havia estat de la Santa Capella del Pilar -era metge de Felip V, Ferran VI i del Consell d'Hisenda, on treballava Dídac Esmandia. I per acabar: Zenón de Somodevilla, marquès de la Ensenada, propietari del quadre de *sant Jaume* de Murillo, que Viladomat podria haver conegut per al seu sant Jaume (cat.69), fou ministre d'Hisenda; és a dir: que Dídac Esmandia treballava a les seves ordres.

D'alguna manera que a hores d'ara estem lluny d'explicar com desitjaríem, intuïm que els Esmandia degueren ser importants en la vida de Viladomat. Malgrat formar part de l'elit burgesa local, estaven ben relacionats amb els poders fàctics de la maquinària administrativa del govern borbònic. Només el testament ja revela la importància dels lligams

dels Esmandia amb famílies de comerciants poderoses del Maresme i de Barcelona: hi figuren els Cantallops, Mateu, Pi, Milans, Vidal o Pellisser; és a dir: personatges que els estudis de Pierre Vilar i Pere Molas citaven social i econòmicament molt ben situats, i que com a mínim –almenys la biblioteca de Josep Esmandia així ho indica- deuriem tenir una formació intel·lectual i un poder adquisitiu prou notables per a ser considerats com a comitents en potència. De moment, però, ens haurem d'acontentar en saber que el darrer Esmandia que presentarem contribuï a la consolidació *post mortem* de la fama d'Antoni Viladomat. Aquest personatge és Felip Neri Esmandia i Cantallops.

IV.3. Felip Neri Esmandia i Nicolás Rodríguez Laso.

L'any 1786, just quan feia cent anys del naixement del pintor barceloní, un personatge proper als cercles filojansenistes del bisbe Antonio Palafox i de la comtessa de Montijo, va fer gravar una làpida de marbre sense la qual ara el nínxol d'Antoni Viladomat, escorat en una paret d'una de les capelles laterals de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona, romandria camuflat i anònim entre els carreus grisosos de l'esmentada capella. Nicolás Rodríguez Laso (1747-1820), comissari del primer i únic acte commemoratiu del centenari del naixement del nostre pintor, ocupava el càrrec de Fiscal Inquisidor de Barcelona, càrrec que venia presidint des de 1783 i que ostentà fins el 1794.⁶⁵¹ Antonio Ponz, primer biògraf de Viladomat, si entenem com a biografia les sumàries ratlles que li dedica en el tom XIV del *Viaje de España*, va recollir la peculiar iniciativa d'un home a qui considerava un amic personal.⁶⁵² Antonio Ponz, com també Francisco de Zamora -autor del llibre *Diario de los viajes hechos en Catalunya*-, ostentaven càrrecs d'importància en el si de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En aquest sentit, no és estranya la relació d'amistat que els unia amb Rodríguez Laso: l'any 1779, el mateix any que Melchor de Jovellanos ingressava a la Real Academia de la Historia dirigida per Campomanes, Rodríguez Laso llegia el seu discurs d'ingrés fixant-se en la necessitat, urgent, d'elaborar el *Diccionario Geográfico de España*. Un *Diccionario* amb un concepte clarament il·lustrat, per extensió i afinitats amb la línia de les iniciatives que portarien a terme pocs anys després Ponz i Zamora. Deia Nicolás Rodríguez:

" [...] En este *Diccionario* hallarás, Patria amada, un tesoro de los más estimables monumentos y noticias de su antigüedad y religión,

més interessants, tal i com ja havia fet amb les de la col·lecció del metge Florencio Kelly uns anys abans, va seleccionar-la per a decorar les estances privades del Palau Reial. Vegeu María de los Santos GARCÍA FELGUERA, "La escuela española en las colecciones de Carlos III" a *El Arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte del CSIC, Madrid, 1989, p.354, not 30; i PONZ, *Viaje...*, vol. VI, op.cit. pp. 199-201; i GARCÍA FELGUERA, "La escuela española...", op.cit. p. 340 i not. 10. Especialment, però, podeu consultar Mercedes ÁGUEDA, "Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII: el marqués de la Ensenada" a *III Jornadas de Arte: Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 167-177. D'altra banda, segons Úbeda de los Cobos, és probable que el propi Carles III tingués un paper més actiu en la tria de les obres. Fins a l'aparició de l'estudi d'aquest autor s'havia considerat que la tria havia estat gairebé exclusiva del criteri personal de Mengs. El rei va ordenar que s'incloués el *Retrat del Comte-Duc d'Olivares* de Velázquez que Mengs havia "oblidat". Vegeu ÚBEDA, *Pensamieto artístico español...*, op. cit. p. 337.

⁶⁴⁴ Vegeu GARCÍA-CUENCA, "El Consejo de Hacienda...", op. cit. p. 485- 486.

⁶⁴⁵ AHPB, Sebastià Prats, *Llibre de capítols, concòrdies, inventaris, etc*, fol 65-93: "Inventari dels béns de Josep Esmandia, ciutadà de Barcelona."

⁶⁴⁶ Tomás DOMINGO PÉREZ, "Apuntes

Históricos" dins *La cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración*, Saragossa, 1998, p. 23. No cita la font. El text diu que havia pres les mesures de la Santa Capella. Si fem una hipotètica reconstrucció del viatge seria fàcil imaginar que des de Saragossa hagués viatjat fins a Lleida. Des d'allí cap a les planes centrals, vorejant Montserrat, i baixant cap a Barcelona per acabar enfilant la costa del Maresme.

⁶⁴⁷ Francesco Pico era descendent d'una de les famílies nobles d'origen napolità més importants de la Cort. La seva mare s'havia casat en segones núpcies amb el príncep de Cellemare. Fou "caballerizo mayor" del Rei de 1715 a 1721. El juny de 1738 fou designat majordom major de Felip V en substitució del marquès de Villena. Segons Saint Simon era " [...] hombre culto y honesto" i tenia un Palau a Madrid amb mobles notables. SAINT SIMON, "Cuadro de Corte de España en 1722" a *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CI (1932), t. XXVI, p. 174, not.4; vegeu també BOTTINEAU, *El arte cortesano...*, op.cit.pp. 369 i 395. D'altra banda, Marià Carbonell l'ha identificat com un dels clients del pintor mallorquí Guillem Mesquida (1675-1747): devers 1709-1710 li envià un retrat de cos sencer des de Venècia estant. Vegeu Marià CARBONELL, *Guillem Mesquida (1675-1747)*, catàleg d'exposició febrer- març de 1999, Palma de Mallorca, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports del

su situación local y extensión, el clima y sus propiedades, genio y costumbres de los habitantes de cada provincia. Los progresos de artes y ciencias, agricultura y comercio. La descripción geográfica de cada reino y país, montes, ríos y campos, baños, minerales y otras producciones. El nombre y origen de cada una de las ciudades principales y menores poblaciones, los palacios, edificios, puentes, acueductos, teatros, bibliotecas, ritos eclesiásticos y todas las memorias y reliquias de la antigüedad".⁶⁵³

Obeïa a aquesta voluntat enciclopèdica de Nicolás Rodríguez la dedicatòria *post mortem* a Viladomat? Segurament que sí. Però no va ser una iniciativa altruista, únicament i exclusiva de la generositat d'un sol home, tot i que aparentment ho semblés. Si va ser-ho, d'individual, només ho fou en tant que acció visible d'una persona que recollí la voluntat d'un grup força més ampli. Un grup en el qual hi tingueren cabuda acadèmics, burgesos i pintors i, com a nucli medul·lar, representats d'un corrent il·lustrat -amb els matisos que calguin-⁶⁵⁴ amb subseu a la Barcelona del darrer quart del segle XVIII. Felip Neri Esmandia, ciutadà honrat de Barcelona, també li hem de comptar.

Felip Neri Esmandia va fer l'inventari dels béns de la casa del carrer Sellent que tenia Josep Viladomat Esmandia. Era el 30 d'octubre de 1786 i feia dos dies que hi havia mort el fill d'Antoni Viladomat. Ell i el notari Josep Ubach s'apressaren a fer valer la voluntat del difunt de subhastar les seves últimes pertinences.⁶⁵⁵ Felip Neri hi anava "com a altre dels pròxims parents de est"; és a dir, com a fill de cosí, ja que Josep Esmandia i Milans, el seu pare, era cosí germà d'Eulàlia Viladomat i Esmandia, mare del difunt. Si no hagués fet aquesta feina, que l'ocupà dos dies, segurament hauria passat pel despatx pel Tribunal de la Santa Inquisició: n'era Familiar i n'ocupava el càrrec de Tresorer al Principat. L'absència, però, no deuria amoïnar-lo: l'implacable zel del Tribunal s'havia anat reconvertint en una relativa tolerància religiosa. Durant l'etapa en què fou inquisidor general Agustín Rubín de Ceballos (1784- 1792) "[...] no hubo quemados en persona ni en estatua. Los penitenciados en público fueron 14, y muchísimos en secreto, sin pena infamante ni confiscación".⁶⁵⁶

La mort del fill del nostre pintor sense descendència tancava la història de dues generacions de pintors. No ha de ser casual, tanmateix, que Nicolás Rodríguez Laso sufragués una làpida de marbre per a la

tomba del seu pare el mateix any que l'havien d'obrir per enterrar-hi el cos sense vida del seu fill. No, no és casual: el *pròxim parent* Felip Neri Esmandia dirigia els comptes del Tribunal de la Santa Inquisició, on treballava de Fiscal Inquisidor Nicolás Rodríguez Laso, que per la seva banda era amic personal d'Antonio Ponz, de Francisco Zamora i de Ceán Bermúdez,⁶⁵⁷ tres dels personatges als quals devem l'exaltació de la figura i de l'obra d'Antoni Viladomat.

L'homenatge pòstum a Antoni Viladomat, però, no tindria sentit sense tenir en compte quins valors l'havien fet mereixedor d'aquest reconeixement sense precedents. Un d'aquests mèrits, sens dubte, és el prestigi assolit per Antoni Viladomat com a pintor, com a mestre de pintors i com a individu transgressor de les normes ancestrals que regiren la pràctica artística a casa nostra. No obstant, l'elogi de Mengs recollit per Antoni Ponz no hauria tingut tanta rellevància si prèviament s'haguessin fixat per escrit altres indicis del prestigi assolit per Antoni Viladomat. Posem per cas si els pintors estrangers que havien passat per Barcelona haguessin deixat impreses les seves observacions; si Josep Viladomat hagués estat més precís quan recordava als acadèmics de San Fernando que era fill del pintor responsable del cicle de sant Francesc; si el capítol catedralici saragossà hagués redactat al detall les raons de considerar Viladomat com un subjecte destre en l'art de pintar al fresc; si els primers professors de l'Escola de Llotja haguessin fet públic el grau d'estima que professaven al pintor per a les seves classes, etcètera. I així i tot, l'estima i la consideració de l'obra de Viladomat a la fi del segle XVIII ja era un fet que arribava a totes les capes socials: l'onze de maig de 1796, Joan Martell, habitant de Banyoles, aportava al dot del seu matrimoni amb Margarida Salvatella "[...] *La Verge del Rosari*, representada amb un quadro del pintor català Viladomat, valorat ab set centes onces."⁶⁵⁸

Si la historiografia posterior no s'hagués centrat exclusivament en una sola frase per a testimoniar que Antoni Viladomat fou el millor pintor del seu temps, d'altra banda una frase amb connotacions mítiques però que en el fons només fixava per escrit allò que per tradició oral es donava per entès; si hagués parat atenció a aquests altres indicis de què parlàvem ratlles més amunt; si s'hagués convençut que no tota l'obra de Viladomat podia anar al mateix sac; en definitiva, si s'hagués deturat a calibrar la qualitat de cada pintura a títol individual, deixant de banda els *apriorismes* biogràfics sobre el pintor, potser ara parlaríem del comentari de Mengs no com el causant d'una lectura mítica del pintor, sinó com un elogi de

Govern Balear, 1999, p.31.

⁶⁴⁸ El 1770, Alejandro Pico fou nomenat Ministre Eclesiàstic de la nova sala de Única Contribución (antiga Sala de Millones) per Carles III. El mateix any ocupava el càrrec de "Sumiller de Cortina" i era ardiaca de la Catedral de Còrdova. Vegeu Tomás GARCÍA CUENCAARIATI, *El consejo de Hacienda...*, op.cit.p. 485.

⁶⁴⁹ Claude BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989. p. 31, not. 6.

⁶⁵⁰ BOTTINEAU, *El arte cortesano...*, op.cit.p. 652, not. 7: *Carta del Marques de Villarias al duque de la Mirandola, El Pardo, 20 de Febrero de 1746, respecto a unas transformaciones en las dependencias del Rey S. etc.*

⁶⁵¹ Sobre la vida de Nicolás Rodríguez Laso, vegeu Antonio ASTORGANO ABAJO, "El fiscal inquisidor Don Nicolás Rodríguez Laso en Barcelona (1783-1794)" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, [Barcelona], XLVII (1999-2000), pp. 197-275.

⁶⁵² PONZ, *Viaje...*, XIV, op.cit. p. 1047 per l'epitafi, i vol. I, p. 89 i vol. IV, p. 22 i 680 per les al·lusions a l'amistat.

⁶⁵³ ASTORGANO, "El fiscal inquisidor...", op.cit.p. 212.

⁶⁵⁴ Llegiu les interessants reflexions -i matisos- que en fa Joaquim Maria PUIGVERT a la introducció del llibre *Bisbes, Il·lustració*

i jansenisme a la Catalunya del segle XVIII, Joan Bada (et al.), Vic, Eumo editorial, 2000.

⁶⁵⁵ " En nom de Señor amen. Sia a tots notori com Don Felip Neri Esmandia, ciudadá honrat de Barcelona y receptor del St. Tribunal de la Inquisició de est Principat com a obtenint dret en los bens que foren de Joseph Viladomat, pintor, ciudadá de Barcelona, com a altre dels pròxims parents de est [...]", AHPB, Josep Ubach, *Manual de 1786*, fol. 176 i ss. *Inventari dels Béns del pintor Josep Viladomat*. (publicat per ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 266).

⁶⁵⁶ ASTORGANO, *El fiscal inquisidor...*, op. cit. p. 221.

⁶⁵⁷ ASTORGANO, *El fiscal inquisidor...*, op. cit.

⁶⁵⁸ Capítols matrimonials de Josep Martell i Margarida Salvatella i Garganta. El document aparegué plegat en el marc de l'esmentada tela. Agraïm a Ramon Lluís Monlleó que ens hagi facilitat una transcripció del document, realitzada pel Sr. Joan Rosàs.

⁶⁵⁹ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. pp. 324-333: "Capítulos Inéditos a la obra de Joaquín Fontanals del Castillo."

⁶⁶⁰ Segons Joaquim Fontanals, Antoni Viladomat hauria pledejat amb una tal Elena Puig. FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op. cit p. 203.

⁶⁶¹ Citat per FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op. cit p. 197. El document del testament l'aportà ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1961-1962, op. cit. p. 199 (AHPB, Joan Francesc Casals, *Llibre segon de testaments*,

pes entre la resta d'elogis rebuts. I potser no caldria parlar de mites, sinó de defensar que la seva producció més notable està a l'alçada de l'obra de la resta d'artífexs peninsulars contemporanis al català.

IV.4. Joaquim Fontanals del Castillo i el plet de 1787.

El 1787, el mateix any que Nicolás Rodríguez Laso sufragava la làpida de marbre que serviria per assenyalar que a l'església del Pi reposava el cos del pintor Antoni Viladomat, va morir en l'anonimat més absolut -artístic s'entén- Josep Viladomat i Esmandia, hereu i únic fill del matrimoni Antoni Viladomat i Manalt i Eulàlia Esmandia i Artigues. Tot i escaure's en dates assenyalades, dues branques familiars emparentades amb Josep Viladomat varen litigar per l'herència del fill del nostre pintor. Josep Viladomat havia mort sense deixar descendència directa. Els familiars més propers eren Maria i Dídac Puig (mare i fill) i el doctor Riera Alsamora.⁶⁵⁹ Els primers creien tenir drets sobre l'herència en tant que eren descendents d'Eulàlia Viladomat i Puig, dona d'Agustí Viladomat i Manalt⁶⁶⁰. Quan Agustí Viladomat va morir, va disposar que els seus béns passessin a mans de la seva dona, preveient que cas que també faltés se'n faria càrrec el seu germà Antoni Viladomat. Però no va ser així: els béns traspasaren directament a Josep Viladomat Esmandia, ja que Eulàlia va viure més anys que no pas el nostre pintor.⁶⁶¹ Així doncs, quan va morir Eulàlia Viladomat i Puig, Josep Viladomat aglutinà les dues herències: la del seu pare i la dels seus oncles. El doctor Riera Alsamora, en canvi, hi tenia una relació més aviat poc precisa: assegurava ser fillol de Josep Viladomat i al·legava estretes amistats que ell i familiars seus havien tingut amb el difunt.⁶⁶² El resultat de la confrontació, previsible doncs es tractava de lluitar per una herència sucosa, que incloïa cases, terrenys, diners i un nombre elevadíssim de pintures del pare i del fill, va ser un plet alçat a la Reial Audiència de Catalunya l'any 1787. L'escrivà designat per al cas fou Antoni Roig de la Torre.

El plet deuria ser llarg, almenys si considerem que calia temps i esforços per aplegar tota la paperassa per a demostrar i presentar lligams, genealogies entroncades, testimonis i demés proves de parentesc. I encara, no ho hem esmentat fins ara, caldria sumar-hi la participació d'altres candidats, cas d'un Agustí Viladomat. Fos com fos, el plet va generar un expedient que recollia, *grosso modo*, tota la història de la família Viladomat: hi havia partides de naixement, capítols matrimonials, cartes, llibretes de comptes, testaments i un llarg etcètera de documents

que varen ser útils per a designar els Puig de Berga com a hereus legítims dels béns de Josep Viladomat.⁶⁶³ D'aquesta manera, es tancava el cercle de la història d'una família retornant al punt de partida: al darrer terç del segle XVII havien abandonat Berga per a instal·lar-se, cercant un futur millor, a Barcelona.

Gairebé cent d'anys més tard, el 1877, una dècada abans del dos-cents aniversari del naixement d'Antoni Viladomat i Manalt, Joaquim Fontanals del Castillo, un historiador nascut a la Cuba colonial, ben relacionat amb les elits intel·lectuals i amb la burgesia adinerada que freqüentaven l'Ateneu Barcelonès, va aconseguir imprimir un laboriós i exhaustiu treball que pocs anys abans, el 1871, havia presentat a concurs en un premi del llavors anomenat Ateneo Catalán, convocat sota el lema "Estudio documentado y crítico de un período de la Historia de Cataluña". Tot i no guanyar-lo, conseqüència que esvaïa la promesa de publicació dels originals presentats a concurs, la bona acollida que va rebre, però sobretot per la insistència de l'autor, va permetre que el seu laboriós i extens treball veiés la llum en forma d'una edició luxosa apareguda en entregues. Tan luxosa i cara que va provocar la fallida de l'editor Celestí Verdguer. Aquell treball -intitulat *Antonio Viladomat, el artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*- fou el que fins ara ha estat considerat, amb raó, com l'estudi més complet sobre la vida i l'obra d'Antoni Viladomat i Manalt.

La fallida de l'editor va estroncar de soca-rel l'edició de la resta de capítols de l'obra, ja que un segon volum, previst amb reproduccions fotogràfiques de les teles i amb els apèndixs documentals, va quedar inèdit.⁶⁶⁴ A més, l'Ateneu Barcelonès no va voler córrer amb les despeses de l'edició (vegeu doc.VI.1.D i VI.1.E.). En retirar el manuscrit original de la Biblioteca de l'Ateneu, llavors ja Barcelonès, Joaquim Fontanals va contribuir, involuntàriament, a la pèrdua d'un material valuósíssim (vegeu doc.VI.1.F).⁶⁶⁵ No només per les reproduccions fotogràfiques de les pintures que els avatars de la Guerra Civil de 1936 s'encarregarien d'esborrar per sempre, sinó per la documentació que s'hi havia d'adjuntar: la mateixa documentació a la qual el text publicat es refereix tantes vegades amb crides a peu de pàgina. Una documentació, fins i tot, que prometia la transcripció del plet Puig contra Riera. Almenys, que el tenia transcrit i a punt d'imprimir se sap perquè Josep Pella i Forgas, historiador i advocat, president de l'Ateneu Barcelonès, entusiasta col·leccionista

1730-1752, fol.132).

⁶⁶² ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 327, not. 6: "Capítulos Inéditos a la obra de Joaquín Fontanals del Castillo".

⁶⁶³ Sobre Dídac Puig vegeu el document de l'Arxiu Nacional de Catalunya, en endavant ANC, Reial Audiència de Catalunya, Guillermo Odena, *Llibre de Plets 1791*, Núm. plet 011, Unitat d'instal·lació 1101/1. Manuel de Viladomat, Diego Puig -comissionats per l'Ajuntament de Berga pel daurat del retaule de santa Eulàlia de la parroquial d'aquesta ciutat i Manel Pujol, mestre daurador, foren denunciats pel batifuller de Berga Josep Casas davant l'impagament de 1492 lliures de pa d'or del daurat del retaule (el contracte de la venda era de 1788). Un Pere Puig, potser el fill de Diego Puig, segons la veu *Puig* de la *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. XVIII, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1989, p. 433, era comerciant i pintor de Berga. Construï l'altar major, laterals i cambriol de Sant Salvador de la Vedella el 1793 i pintà al monestir de Serrateix, el 1807. També indica que fou un dels pintors del Santuari de Nostra Senyora de Queralt i que fundà una Acadèmia de pintura, escultura i música a Berga.

⁶⁶⁴ El primer volum va ser editat mitjançant entregues quizenals i per subscripció. Aquest sistema d'edició explica que cada llibre conservat sigui diferent, tant en nombre de pàgines com en nombre de fotografies adjuntades. Un dels exemplars que recentment hem pogut consultar,

aparegut al mercat de llibre antic, incloïa una carta autògrafa de l'autor dirigida a Francesc Miquel i Badia (la carta és de 28 de Maig de 1877). Joaquim Fontanals li comunica la dificultat de publicar-lo íntegrament i li explica el sistema d'entregues periòdiques esmentat.

⁶⁶⁵ Sobre l'edició del llibre de Fontanals i l'Ateneu vegeu MIRALPEIX, *Empremta i memòria...*, op.cit., capítol 4.

⁶⁶⁶ ELIAS, *Antoni Viladomat...*, op.cit.

⁶⁶⁷ ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", 1959-1960, op. cit. p. 325: "Capítulos Inéditos a la obra de Joaquín Fontanals del Castillo."

de pintura d'Antoni Viladomat, n'havia consultat i transcrit a mà alguns passatges prou significatius que Santiago Alcolea va poder recuperar i publicar l'any 1960 amb el títol "Capítulos Inéditos de la obra de Joaquín Fontanals del Castillo." Ja abans de la Guerra Civil, el pintor i crític d'art Feliu Elias tenia coneixement de la tasca realitzada per Josep Pella i Forgas. Feliu Elias, però, no va tenir accés als *Capítols Inèdits* de Pella i Forgas, sinó a un dels volums relligats de l'obra publicada per Joaquim Fontanals. Un volum, en concret, farcit amb anotacions als marges que pertanyia a Ramon Pella, fill de l'historiador empordanès. Bona part d'aquestes notes originals varen ser recopilades per Feliu Elias en una biografia inèdita sobre Antoni Viladomat.⁶⁶⁶

Als *Capítols Inèdits* s'hi troba ressenyat el final de la història del plet i del llegat. Durant la darrera Guerra Carlina, especialment virulenta en terres berguedanes, la casa dels Puig va ser saquejada. Diu Joaquim Fontanals:

"[...] durante la última guerra civil y al ser saqueada la casa de dicho señor y quemados y robados los muebles y ajuar, fue también este retrato de los purificados en la plaza de Berga por público auto de fe de la ponzoña liberal de su entonces dueño y poseedor."

⁶⁶⁷

Segons sembla, no només va cremar un suposat autoretrat del pintor, sinó tota la col·lecció de quadres dels Viladomat, pare i fill, que els Puig de Berga havien heretat. Al marge de les informacions que fan referència al trist final de moltes teles, els *Capítols Inèdits* també cal erigir-los com la confirmació de dos successos: el primer, que Joaquim Fontanals va servir-se d'aquest aplec de materials relligats en el Plet per elaborar la biografia d'Antoni Viladomat. El segon, com intuïa Raimon Casellas, que Joaquim Fontanals deuria emportar-se'l a casa, potser cedit gràcies a un acte de confiança, avui impensable, de l'arxiver de la Reial Audiència de Catalunya. Mentre no apareguin (si és que mai es dona el cas) el manuscrit original de Joaquim Fontanals, el Plet en qüestió o el volum anotat de Pella i Forgas, ens haurem d'accontentar amb les informacions aportades per Joaquim Fontanals. Sens dubte, no pas poques de les dades que apareixen al text de 1877 són encara material de primera mà, verge en molts casos i que seguirà sent essencial per al coneixement futur d'Antoni Viladomat. La nostra recerca a l'Arxiu de l'Ateneu Barcelonès i el buidatge de les més de catorze mil entrades

sense ordenació alfabètica i cronològica de l'inventari de plets de la Reial Audiència de l'Arxiu de la Corona d'Aragó no ha servit per localitzar cap dels documents esmentats.

V.CONCLUSIONS

Hem dedicat la primera part d'aquesta tesi doctoral a l'elaboració d'una biografia del nostre pintor objecte d'estudi, procurant que fos el màxim d'exhaustiva possible, rellegant atentament les dades conegudes i buscant-ne de noves. Les tipologies documentals que hem explorat han estat quantioses i variades: fons cadastrals, notariais, capitulars, deliberacions d'ordes, plets judicials, etcètera, han ocupat bona part del temps esmerçat en la nostra recerca. La dilatada vida del pintor- va viure 77 anys- i el fet que treballés –o que hi hagués notícies que treballés- gairebé arreu de la geografia catalana, ens ha obligat a obrir molt el ventall de l'exploració arxivística. Hem intentat donar preferència, però, a la recerca dels aspectes més poc coneguts –anys de formació, període 1714-1730, testament- i al sector d'obra més interessant –cicle de sant Francesc, Capella dels Dolors, retaule de sant Narcís, etcètera-, no desatenent en cap cas una exploració general de la biografia i de la producció. Pensem que les dades del cadastre, el testimoniatge a Pere de Copons, la millor seqüenciació de la intervenció a Santa Maria de Jonqueres, la notícia de la col·locació dels quadres del claustre del Convent de Sant Francesc, la localització del testament del pintor, o la troballa del testament i de l'inventari de béns de Josep Esmandia i Milans, són les aportacions més significatives en aquest camp. Igualment, tot i que tenen més a veure amb la fortuna crítica del pintor, volem destacar la descoberta de les cartes de Joaquim Fontanals dirigides a l'Ateneu Barcelonès, que ens aporten més informació dels avatars de l'edició de la seva obra; les peticions de l'alcalde de Barcelona Rius i Taulet als administradors de l'Hospital de la Santa Creu perquè cedissin pintures de Viladomat per a l'exposició de 1877; i el manuscrit de José Antonio de Cabanyes de Vilanova i la Geltrú, que ens permet conèixer la importància de la col·lecció vilanovina i dels quadres de Viladomat que la conformaven.

L'atenció a la bibliografia no ha estat menys intensa que la que hem dedicat a la documentació arxivística. Ben al contrari, els dos segles de tradició historiogràfica continuada, amb tres grans monografies editades sobre el pintor– Joaquim Fontanals (1877), Rafael Benet (1947) i Santiago Alcolea (1990)-; i una d'inèdita, de Feliu Elias (ca.1936), ens han comportat una tasca d'anàlisi feixuga i laboriosa. La nostra biografia és en gran mesura un intent d'ordenar les informacions d'aquests autors que han estudiat Antoni Viladomat, afegint-hi les nostres pròpies dades i

observacions. Per a fer-ho ens ha calgut comprovar les fonts que citen, els estudis que utilitzen, els fonaments de les seves argumentacions i de les seves hipòtesis, etcètera. El manuscrit inèdit de Feliu Elias, d'abans de la Guerra Civil, del qual ni Benet ni Alcolea no en tingueren constància, ens ha estat molt valuós: hem procurat extreure'n les dades més significatives i, per primera vegada, donar-les a conèixer. El resultat final de la nostra biografia és un text guiat per les dades segures, en el qual hem procurat explicar el perfil biogràfic del pintor tenint en compte la història de totes i cadascuna de les dades conegudes i de les suposicions formulades. Potser les aportacions més significatives de la biografia que ara presentem respecte de les anteriors rauen en la major rellevància que hem donat a l'estudi de les llacunes cronològiques, sobretot les que afectaven al període d'aprenentatge; en el qüestionament del pes específic atorgat fins ara als artistes de l'efímera Cort de l'Arxiduc Carles; en una proposta de nova ordenació per als treballs dels anys vint del segle XVIII: primer Santa Maria de Jonqueres, després la Cartoixa de Montalegre, seguidament la Capella dels Dolors i finalment el convent de Sant Francesc; en subratllar més la dècada dels anys trenta, important per a la consolidació del seu prestigi; en preguntar-nos sobre el responsable de la proposició que Viladomat pintés a Saragossa; en desmentir que el 1738, com apuntava Ceán, deixés de treballar; i en presentar la participació poc coneguda de Viladomat en diferents visures. Igualment, hem afegit dades noves d'erudits locals, no sempre fàcils de conèixer i localitzar, que fins ara no havien estat recollides i valorades en els reculls biogràfics més generals.

Hem estudiat l'art de Viladomat des de dues perspectives: una, de detall, morelliana, enfocada en donar a conèixer la seva cal·ligrafia estilística més personal. Hem intentat definir els trets dels rostres, de les mans, de les figures femenines, de les masculines, dels drapejats, etcètera, partint de les seves obres segures. Una segona exploració, més general, ens ha portat a parlar del color, de la llum, de la tècnica, de la composició, dels gèneres, etcètera. Amb el record amatent de les característiques formals de les seves pintures i dibuixos, hem cregut necessari fer una lectura global de la seva cultura artística, actualitzant les observacions d'una historiografia en molts casos massa llunyana, i incorporar les aportacions dels últims estudis sobre el pintor. L'objectiu és clar: hem volgut situar Antoni Viladomat tant en el context de la pintura catalana de l'època com en el de pintura hispànica i europea del moment, buscant la seva significació, la novetat o no de les seves fórmules, i l'encaix

de la seva proposta estètica. En aquest sentit, hem estudiat la seva obra tenint en compte els precedents més immediats a Catalunya, situant-los bàsicament en l'òrbita dels pintors Juncosa i lligant aquests amb la pintura hispànica siscentista. Hem analitzat també la manipulació que Antoni Viladomat fa del gravat, explicant primer l'ús que se'n feia a l'època i preguntant-nos com i de quina manera en treia profit i a quina tradició estètica mirava preeminentment. Lligat a la seva cultura artística, hem parat atenció a les propostes dels escultors i argenters del seu temps, buscant els llocs comuns on havien coincidit i preguntant-nos de quina manera es podrien haver "fertilitzat" culturalment i artística entre ells, destacant-hi els escultors Roig, l'argenter Joan Matons i l'escultor Pere Costa.

La imatge d'Antoni Viladomat que n'hem extret de tot plegat, tant de la biografia com de l'anàlisi de obra, és la d'un pintor que degué formar-se com tants altres artistes del seu temps; és a dir, pintors artesans sense excessives preocupacions especulatives, fidels a una concepció de l'ofici en clau artesanal i al servei d'una clientela més preocupada pels costos que no pas per l'artisticitat final del producte. Li hem suposat també unes aptituds naturals pel dibuix, rares si tenim en compte que visqué en un ambient en què es dibuixava poc. Però sobretot hem procurat destacar-lo com un home que acabà atresorant una mentalitat liberal força excepcional entre els pintors la seva època, no tant deutora del pas d'artistes estrangers per la Cort de l'Arxiduc Carles d'Àustria, establerta a Barcelona entre 1708 i 1711, com sí hereva d'unes inquietuds que venien donant-se al llarg del segle XVII, especialment entre els escultors catalans. En aquest sentit, Antoni Viladomat fou un home que defensà la seva condició de llicenciat fins a les últimes conseqüències, fins a pledejar contra el funcionament gremial del Col·legi de Pintors de Barcelona, i que obrí el seu obrador a artistes i artesans per ensenyar-los dibuix, entenent que era el principi necessari que havien de dominar per a dedicar-se als oficis artístics.

Pel que fa a la vessant artística, la seva obra es convertí en una continuació de les propostes estètiques i iconogràfiques dels pintors del segle anterior, adequant-la a les novetats formals que degué conèixer, com la majoria dels seus coetanis, a través del blanc i negre de les estampes i de l'observació puntual d'obres importades. Un recurs, el del gravat, que sempre procurà de manipular intel·ligentment, fugint de la còpia literal i utilitzant-lo com a principi inspirador, com a font d'idees

compositives, expressives i figuratives, però sense aconseguir allunyar-se'n mai del tot. Les seves preferències, com les dels escultors del seu temps, estigueren en l'estampa rubensiana, en l'alt-Barroca, sobretot cortonesca, i en la tardo-Barroca, preferentment marattesca. Mai, però, va renunciar a models més antics, alguns fins i tot tardo-renaixentistes. En tots els casos va servir-se'n per crear una obra personal, a vegades amb un punt de naturalisme més intens –com al Viacrucis de Mataró- i a vegades apostant per una estètica més lírica, més propera a les formes i expressions més laxes i disteses del tardo-Barroc romà. Les obres de la seva última etapa -l'Assumpta de Manresa o les pintures de l'església de Breda- ens demostren que també va ser un pintor que va seguir sentit curiositat per reflexionar sobre els nous corrents estètics que gradualment arribaven via les estampes. En essència, però, l'art d'Antoni Viladomat no diferí massa del barroc seminal dels pintors peninsulars del seu temps.

Respecte als seus coetanis més propers, Antoni Viladomat va destacar per damunt de tot per la qualitat i l'heterogeneïtat de la seva producció. Retrat, natura morta, escenes de gènere, al·legories..., constitueixen els altres gèneres que el barceloní cultivà amb nivells d'exigència i de qualitat iguals o superiors als esmerçats en la pintura religiosa, la seva gran ocupació. És un tipus d'obra per a la qual, fins i tot, feu dibuixos preparatoris, indicatius de l'atenció i de la importància que hi dedicava. És probable, a més, que aquestes teles siguin representatives del gust d'una clientela molt particular, la burgesia mercantil, per a la qual segurament Viladomat es convertí en el pintor de moda o bé, senzillament, en el pintor que millor satisfieia els seus gustos. És a través dels Esmandia i del lligam d'aquests amb Nicolas Rodríguez Laso, personatge estretament lligat a Antonio Ponz i els acadèmics de San Fernando, que la seva fama va arrelar en la història, degudament promoguda també pels seus deixebles Tramulles, que l'estengueren fins a l'Escola de Llotja.

El catàleg crític que presentem és, sens dubte, la part més laboriosa de tot aquest treball i, des del nostre punt de vista, la més novadora respecte els anteriors estudis sobre Viladomat. A hores d'ara, és l'únic catàleg raonat de tota la seva producció, ja que el de Joaquim Fontanals va quedar estroncat en fer fallida el seu editor i el de Feliu Elias no veié la llum. El nostre objectiu principal ha estat la tria de les obres que podem considerar amb seguretat del pintor, basant-nos tant en les dades documentals com en el coneixement dels seus modismes

estilístics. L'elaboració del catàleg també ens ha comportat un intens treball de camp, tant per anar a veure les obres, com per comprovar si hi eren, com per assegurar-nos que havien desaparegut. Però a més, ha fet falta que les fotografiéssim -no sempre amb les condicions que haguéssim volgut-, tasca que l'arribada de la fotografia digital ens ha fet més fàcil. De totes les obres que hem considerat autògrafes, una quarantena són inèdites. De la resta, moltes feia anys –a vegades més d'un segle- que no s'havien vist. El de la novetat, però, no és l'aspecte que més ens satisfà, sinó que és el d'haver vist completat un treball que iniciàrem en la nostra tesi de llicenciatura: la unificació i catalogació de totes les obres esmentades per la historiografia, incloent-hi les del manuscrit inèdit de Feliu Elias –de gran utilitat perquè és l'enllaç entre el text de Joaquim Fontanals (1877) i el de Rafel Benet (1947)- i les del text Capítulos Inéditos del manuscrit original de Joaquim Fontanals, transcrit per Pella i Forgas i publicat, sense analitzar-lo, per Santiago Alcolea. Pensem que el present catàleg contribueix a eliminar moltes obres que estaven duplicades i triplicades, repetides en successives col·leccions o no relacionades amb el seu lloc de procedència. Les obres descartades també representen un material valuós que hem volgut incloure, ja que poden ser l'embrió de futurs descarts i el punt de partida d'un coneixement més profund de l'obra d'altres pintors de l'època.

En aquest sentit, l'estudi de l'estil de Viladomat i de la pintura catalana de l'època ens ha permès conèixer una mica millor l'obra d'altres pintors, a vegades convertint un descart de Viladomat en una obra amb un nou nom i cognom. És el cas del pintor Joan Gallart i les teles del sostre de la Sala de Juntes i la decoració mural de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró, que malgrat ara per ara siguin una atribució fonamentada en la confrontació estilística, esperem que en un futur la paternitat podrà ser verificada documentalment. Igualment pel conegut projecte de Setmana Santa, que hem cregut convenient retirar de l'autoria de Viladomat. El catàleg, en definitiva, també és una material que serveix per a subratllar dos aspectes: l'extraordinària fortuna crítica del pintor, que feu –i fa, encara- que moltes obres amb el distintiu de pertànyer a l'època se li atribueixin, i la constatació, ja coneguda, que darrere la figura de Viladomat hi ha un món de pintors i pintures per descobrir i estudiar.

No voldríem acabar sense fer una reflexió sobre la figura d'Antoni Viladomat, que des del nostre punt de vista pot ajudar a comprendre una mica més el tarannà i l'encaix del nostre pintor en la història de l'art

⁶⁶⁸ CATALÀ GORGUES, *El pintor y académico José Vergara...*, op.cit, p.313.

d'època moderna. No trobem millor manera de fer-la que recordar una confessió -un plany, de fet-, posat en boca del pintor Josep Vergara per un seu biògraf anònim, que com diu Miquel A. Català potser es tracta del mateix pintor. Diu així: [...] lamentábase en los últimos años de su vida de no haber salido de su Patria para haber visto Obras, tratar Artífices y haberse ilustrado por máximas de verdadera Esquela."¹

No farem suposicions de fins a on podrien haver arribat uns pintors com Viladomat i Vergara si haguessin viatjat, vist i après en nuclis cortesans o en centres d'avantguarda artística com Roma o París, ja que no porten enlloc. Però si que farem una comparació entre el valencià i el català: malgrat els separi una generació, tots dos representen una manera d'entendre l'ofici que passarà a millor vida amb la irrupció de les acadèmies. Igualment per la seva proposta estètica, que planta les arrels en la tradició siscentista. És veritat que Josep Vergara, per edat, abraçarà amb més força les propostes estètiques del barocchetto –a part que apostarà obertament per l'ensenyament acadèmic, però el plany dels seus últims dies és també una mena de disculpa davant una nova concepció de l'ofici, diferent ja de la seva: una concepció emparada per les acadèmies, que inviten els aprenents a formar-se en l'estudi dels grans mestres i de les grans obres, al viatge com a via ideal de formació. Aquí rau la similitud amb Viladomat: no tant perquè cap dels dos viatgés més enllà dels seus límits geogràfics professionals, com sí perquè segurament ni un ni l'altre varen tenir necessitat de fer-ho. Les seves quantioses obres conservades, amb els errors i els encerts que es vulguin, són les proves que varen ser profetes a la seva terra, que varen triomfar en una societat poc exigent amb els seus "artistes", avesada a una determinada producció, essencialment religiosa, les propostes estètiques de la qual variaven molt poc respecte de les ofertades mig segle enrere. Les vies tradicionals de renovació que tingueren a l'abast –estampes, còpies, informacions indirectes...- foren estímuls suficients per afrontar la demanda continuada de la seva clientela. Per això, el plany de Vergara té un ressò de fons de conformisme, el mateix que trobaríem en les súplices de Viladomat davant el Col·legi de Pintors: no defensà obertament la implantació d'una pràctica liberal de l'ofici; no, lluità perquè el deixessin contractar i tenir ajudants i perquè no el molestessin. En altres paraules: les seves respectives expectatives professionals i personals estaven prou ateses per una demanda constant, per l'èxit de les seves propostes, que potser no sentiren la necessitat d'anar més enllà, de sentir curiositat, de viatjar, de conèixer.

Som del parer, per acabar, que el veritable coneixement de l'aportació d'Antoni Viladomat a l'activitat artística del seu temps no serà possible determinar-la amb exactitud fins que no es tingui un coneixement més ampli –tant panoràmic com de detall- del paper que hi tingueren els demés artífexs del seu temps. Aquest és un dels reptes de futur que ens plantejem: seguir treballant en Viladomat, ja que ni molt menys aquesta Tesi esgota les vies de recerca, i estudiar i conèixer millor la resta d'actors del teatre artístic català de la fi del segle XVII i de la primera meitat del segle XVIII. És una feina que s'endevina apassionant, tal i com l'hem viscuda nosaltres durant aquests anys que hem dedicat a l'estudi de la figura i de l'art d'Antoni Viladomat i Manalt.

VI. APÈNDIXS

VI.1. Documents.

VI.1.A.**Testament d'Antoni Viladomat. Atorgat el 28 de Juliol de 1750. Publicat el 23 de Gener de 1755**

(AHPB, notari Josep Rojas Albaret, *Secundus Liber Testamentorum*, 1752-1757, Ffl. 25.).

"Die vigesima octava mensis Julij anno à Nativitae Domini Millessimo, septig^{mo}, quinquagesimo . Barnchinone.

In Dei nomine. Amen. Jo Anton Viladomat pintor ciutadà de Barna. fill lilegitim y natural de Salvador Viladomat Dorador de dita ciutat, y de Fran^{ca} conjuges defunts. Estant sa per la gracia de Deu ab tot mon bon enteniment, sana ê integra memoria, y ferma paraula, volent disposar de tots mos bens, fas, y orden lo pnt. meu testament en y ab lo qual elegesch en marmessors y del pnt. meu testament executors à Joseph Viladomat, fill meu, al S.^{or} D.ⁿ Diego Esmandia, Agent fiscal en lo real consell de Hazienda, al Mag^{ch} Josep Esmandia ciutadà honrat de Barna, al R.^{nt} D.^r Guillem Colomer pbre. y bene[fici]at de la seu de Barna, al al Mag.^{ch} D.^r en drets Ramon Artigas y Pera y à Sever Viladomat Gerrer ciutada de Barna., als quals y à la major part de aquells dono poder de cunplir y executar la pnt. Mia testamentaria disposicio si y conforme avall trobarán escrit y per mi ordenat.

Primerament, y avans de totes cosas vull, orden y man, que tots los deutes que lo dia de la mia mort jo deuria sian pagats, y totes las injurias, à restituidas de las quals jo seré tingut y obligat, sian satisfetas de mos bens breument, simplement, sumariament y de plasi, y segons que los talls, deutes ê injurias millor amostrar y probar se podran per testimonis,, albarans ô altres legitimes proves, la sola veritat del fet atessa à coneguda de dits marmessors meus.

Elegesch la sepultura à mon cadaver fahedora en la Parral. Iglà. De nra. S.^{ra} del Pi de la pnt. Ciutat en lo vas de hont esta enterrada la q^o Eularia Viladomat muller mia, la qual vull sem sia feta de nostra señoira.

Item vull y man que despues de seguit mon obit per salut y repos de la mia anima, sem facen dir y celebrar cent missas resadas de charitat sis sous quiscuna à la diraccio de dits señoirs marmessors meus.

Tots los altres empero béns meus mobles, è, immobles haguts i per haver, noms, veus, drets, forsas i accions mias universals ahont se vulla que sian, y que a mi me pertañen, y pertañeran ara, y en lo venider en qualsevols parts del mon, per quasevols rahons, drets, titols, ô causes. Deix y Atorch y a mi hereu unal. Fas, è, Instituesch al dit Jpth. Viladomat, fill meu à totes sas voluntats liberament fahedoras.

Revocant, cassant y annullant ab aquest meu darrer testament tots y qualsevols altres testaments y ultimas voluntats per mi fets y fetas en poder de qualsevols notaris encara que en aquells, y aquellas hi hagues qualsevols paraules derogativas y altres de les quals ab aquest meu testament se agués de fer expressa menció per quant de aquells y aquellas me penit, y vull que aquest prevalgue a tots altres.

E aquesta es la mia ultima y darrera voluntat, la qual vull que valeda y valer puga per dret de testament, ô, per aquella especia de ultima voluntat, que millor de dret valer, y tenir podra. De lo qual lo obit meu seguit vull sian fetas i dictadas tantas copias quantas demanadas ne seran per lo hereu, y latres de qui será interes. Fet i firmat fou lo pnt. Testament, en la pnt. Ciutat de Barna als vint y vuit días del mes de Juliol de l'any de la nativitat del Señor mil setcents, cinquanta. Se'yal de mi Anton Viladomat testador demunt dit qui lo pnt. meu testament, ultima y darrera voluntat mia lloho, approbo, ratifico y confirmo.

Testimonis cridats y per boca propia de dit testador pregats abla firma del pnt testament son Joan Colomer treballador y Bonaventura Sabater mestre sabater, ciutadans de Barna.

Noverint Universi. Q.^d cum Antonius Viladomat, Pictor civis Barna cum penes me Josephum Rojas nott. Publicum de numero Bar^{na} [?] testamentum vigesima octava mensis July anni millessimi septingessimi quinquagesimi. Hinc est quondam die vigesima tertia mensis January anni millessimi septigentessimi quinquagesimi quinti testamentum presentum admistratum Josephi Viladomat, filij et heredis dicti testatoris fuit publicatum per me Josephum Rojas ntt. Supranominatum intus domorum ipsius testatoris citatis in pnti civitatis Barchinone in vico nuncupat del forn dels Archs: presentibus pro testibus Rdo. Hieronymo Borrás, pbro. et Joanne Real juvenis Pictor Barchinone degentibus."

VI.1.B.

Carta de l'alcalde de Barcelona Francesc Rius i Taulet a l'Hospital de la Santa Creu demanant en préstec unes obres del pintor. 12 de setembre de 1877

(AHSCSP, Escrivania, Govern de l'Hospital, Anys de 1715-1934, Carpeta 20 /Expedient 70 bis).

"Carta del Alcalde de la Ciudad Dr. Rius i Taulet solicitando sean prestados unos lienzos del pintor Viladomat para la Exposición de Artes Suntuarias que se celebrará con motivo de las fiestas de la Merced, 1877.

Ferias y Fiestas Populares de Nuestra Señora de las Mercedes. Secciones Artísticas Literarias. Nº 456. Carta de Francesc Rius i Taulet, alcalde de Barcelona, al Iltre. Sr. Felix Soler i Català.

Existiendo en la habitacion del Yltre. R^{do} Sr. Prior del Santo Hosptl. tres ricos lienzos del pintor Viladomat, que se han reclamado para la exposición de artes suntuarias, y habiendo aquel manifestado que la Junta se denegaba a facilitarlos, se suplica a V.S. como digno individuo de la misma interponga su ilustrado valimiento para que puedan conseguirse dichos cuadros pues importa mucho el lucimiento y brillo de las artes de Barcelona y de la exposición. Dios guarde a V.S. m^s. añ^s. Barcelona 12 de Setb^e de 1877. Francisco de Rius y Taulet."

VI.1.C.**Acord de l'administració de l'Hospital de la Santa Creu sobre el préstec d'obres. 30 Octubre de 1877.**

(AHSCSP, Actas de la Muy Ilustre Administración (M.I.A.), any 1877, fol. 40vº.)

"Exposición de Artes Suntuarias. El Sr. Administrador manifestó que habiendo recibido una atenta comunicación de la Comisión de la Exposición de Artes Suntuarias pidiendo se expusieran el piano y algunos cuadros que esta administración posee, cuidando ella misma de recogerlos, colocarlos y devolverlos había contestado afirmativamente y permitido la extracción de los cuadros aludidos."

VI.1.D.**Carta de Joaquim Fontanals del Castillo a l'Ateneu sol·licitant que la institució recolzi la publicació del seu treball sobre Antoni Viladomat. Carta de 15 de Maig de 1875.**

(AAB, Lligall de Secretaria, lligall 1877 a 1878, nº 22, 19 /181).

"Sobre lo solicitado por el socio D. Joaquin Fontanals pone que el Ateneo apoye la publicación de su obra titulada 'Antonio Viladomat'"

Dispuesto á publicar hoy el libro de que soy autor, que tiene por titulo: "Antonio Viladomat, el artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII", libro que fue considerado por la Corporación que V.S. preside (según el dictamen impreso en el Acta de la Sesión pública inaugural de 1871) ' como monumento erigido a la fama de aquel insigne artista', y digo de merecer (según el Dictamen) y caso de publicarse, 'todas las muestras de simpatia que la índole y régimen de la Asociación consientan", me atrevo á indicar é esa Corporación mi deseo de dar á la estampa mi obra, hoy, que , entre las brumas del porvenir, nos parece entrever para las letras el arco bonancible de la esperanza, y á pedirle su solícito apoyo para poder llevar adelante tan costosa como nueva publicación.

Dispenseme el Ateneo que emplee en este momento el lenguaje oficial de la Corporación, para pedirle el apoyo que necesito y que solo las Corporaciones Oficiales y públicas pueden darme; pues la naturaleza de mi publicación por una parte y su corte por otra (para hacer de ella algo digno del ilustre nombre catalan que mi libro recuerda) , me exige, no siendo como soy un potentado poner á contribución cuantos elementos se me hayan sugerido.

Grato me seria en extremo, verme apoyado en parte por esta distinguida Corporación, y poder dar con su ayuda humilde noticia de las glorias de aquel varon harto olvidado, cuyas memorias

duermen hoy entre vulgares noticias y oscuras sombras del pasado, y honrado, muy honrado me veré, si después de diez años de vigiliyas y no pocos sinsabores, puedo ver estampado é ilustrado mi libro con el apoyo del Ateneo.

Que Dios Gurade á V.S. y á sus dignos consocios M.A. para estímulo de nuestra cultura u vida de nuestras patrias letras.

Barcelona, 15 de Marzo de 1875

J. Fontanals del Castillo."

VI.1.E.

Resposta de l'Ateneu Barcelonès a Joaquim Fontanals del Castillo dient que no poden recolzar la publicació del seu manuscrit. 18 de gener de 1878.

(AAB, Lligall de Secretaria, lligall 1877 a 1878, nº 22, Dictamen de 18 de Enero de 1878).

"Dictamen:

La Comisión nombrada para informar á las Secciones de Literatura, Historia y Antigüedades y á la de Bellas Artes, haciéndolo estas á su vez á la Junta Directiva, acerca de si el Ateneo Barcelonés puede favorecer la publicación de la obra titulada: "Viladomat, el artista olvidado y maestro de la Escuela de pintura catalana del siglo XVIII", según así lo solicita su autor el socio del propio Ateneo D. Joaquín Fontanals del Castillo; despues de detenida deliberacion ha conceptuado: que dicha obra, primordial y esencialmente artística, revela un detenido y perseverante estudio verificado á costa de nuestro sacrificio de todo genero ocasionada para la oportuna investigación y costejo de los datos adquiridos, cuyos esfuerzos el Ateneo no podra de aplaudir con encomio, por no ser comunes y encaminados a un fin puramente especulativo.

La selecta reunion de las noticias contenidas en dicha monografia, ineditas casi todas y encaminadas a patentizar la indispensable gloria que sus escelentes obras constituyen para el pintor catalan Viladomat y en consecuencia tambien para el patrio suelo; el numero y bondad de las reproducciones tanto escojidas laminas como como en elegantes viñetas y por último la pulcritud de las tipografias y tirage, sin repararse en los dispendios que podrian exigir, circunstancias raras tambien en nuestro pais en obras de su clase, han sido otras tantas circunstancias que han movido á la Comisión á opinar favorablemente respecto á la mencionada solicitud del autor de la repetida obra.

En consecuencia ésta Comisión, vistos los art. 2º de los Estatutos y 55 del reglamento interior de este Ateneo, teniendo también en cuenta la simpática acogida que mereció la citada obra al Jurado Elegido por el mismo Ateneo para el concurso de 1871 y muy particularmente los constantes esfuerzos de esta Asociación a favor de todos los trabajos científicos y artísticos de alguna valia

removiendo dentro de su esfera, las dificultades que á su realizacion de opusieren;

Opina: que que el Ateneo Barcelonés puede favorecer la publicación de la obra ' Antonio Viladomat, el artista olvidado y maestro de la Escuela de pintura catalana del siglo XVIII ' que ha empezado a dar a luz el socio D. Joaquin Fontanals del Castillo, suscribiéndose a la misma por el numero de ejemplares completos que considere prudente su Junta Directiva, no sólo para que dicha obra figure en su Biblioteca, sinó para disponer de la misma para premios ú otras cosas análogas. Tal es el dictamen de la Comisión salvo mejor parecer, y así nos cabe la honra de ponerlo en conocimiento de U.U. á quienes Dios guarde muchos años. Barcelona, 18 de Enero de 1878.

Eduardo Tamaro, Jacinto Torres y Reyt, Cayetano Benavente, Juan Vicens, José Artigas, J. Aulestia y Pijoan."

VI.1.F.

Carta de la Junta de l'Ateneu Barcelonès a Joaquim Fontanals del Castillo comunicant-li la devolució del seu manuscrit original. 7 de Març de 1878.

(AAB, Secretaria, lligall de 1877 a 1878, núm. 22, 19 /177.)

"La J. D. [La Junta Directiva] de este A.[Ateneo] en virtud de un dictamen aprobado por las secciones de L. [Literatura] y B. A. [Bellas Artes], en sesion celebrada en 25 de fº ultº[febrero último] acordó suscribirse desde luego á un ejemplar de su obra Viladomat, reservándose adquirir hasta cinco ejemplares tan luego como la obra se haya completado.

Lo que tenemos satisfacción de comunicar a usted en contestación á su suplica de 18 de Noviembre de 1877, haciendole al propio tiempo entrega del manuscrito original del libro que obraba en esta secretariageneral así como de los cuadernos que en la expresada fecha se sirvió U. Recibir. Dios G.[uarde] Marzo 7/1878."

VI.1.G.

Vàries notes i receptes par a la pràctica de la pintura a l'oli. Manuscrit de Josep Arrau i Estrada, c. 1800. Fragment: Nota de alguns quadros apreciables posseeix esta ciutat. [Només transcrivim les referències a Viladomat]

(Donatiu de Miquel C. Arrau a la Biblioteca dels Amics del Museu d'Art de Barcelona l'any 1937. Manuscrit 6410)

"En las minimas [?]dos de Viladomat de sos principis de un contorn molt delicat y corregit de un claobscur y concluit, pintat ab molt cuidado pero ab timides. Lo un representa la verge parlant ab santa Gertrudis y lo altre sant Fran^{co} Xabier.

En Sⁿ Francesch [Framenors de la Rambla] en los claustros la vida del Sn pintada per viladomat y en la iglesia lo quadro del altar de Sn Bartomeu -en altre altar se troba una sena y altres quadros bastan bons [d'altres pintors].

En los dominicos [Convent de santa Caterina] en lo altar del Roser alguns de viladomat y altres de clausells [Crusells]. Del est ne poseeix altres varios lo mateix convent.

En Betlem [Jesuïtes] varios quadros de Viladomat son dignas de atenció los de la capella del sagrament y de la de Sⁿ Rafael, pero lo del altar es de Lucas Jordan. La cupula es un cap de obra de Viladomat. Se troban diferents clausells.

En santa Maria [del Mar] quatre quadros en lo trascor de viladomat.

En casa lo sor Bruguera un quadro del patrocini de Sⁿ Jpht [Sant Josep] de viladomat de sos principis.

En casa de Vall de Juli [?] un Sⁿ Pere de dit.

Mataró. Los quadros de la capella de los dolors de viladomat y son millor estil.

Vilanova. En la iglesia parroquial un quadro de la aparició a la madalena segons lo estil de Rubens copiat [t]al volta per viladomat pues se descobra lo gust de est en los contorns i en algunas tintas -en altre altar un Sⁿ Andres de viladomat segons son gust medi-acabat y molt suau de tintas, de contorn delicat pero timido.- En los Josepets altre de dit representa S^{ta} theresa y es repeticio de altre se troba en Barna en lo colegi episcopal".

VI.1.H.

Transcripció del manuscrit *Catálogo y Descripción de algunos quadros que posee Don José Antonio de Cabanyes, c.1824-1830.*

(Transcripció de la còpia del manuscrit facilitada per gentilesa del Sr. Joaquim de Cabanyes i Ricart. José Antonio de Cabanyes (1797-1852) havia arribat el 1824 des d'Amsterdam i Brussel·les per fer-se càrrec del negoci familiar. Era germà del poeta Manel de Cabanyes i del pintor Joaquim de Cabanyes. L'any 1907, els quadres figuraven en poder del seu nét Alexandre de Cabanyes, fill de Llorenç Cabanyes i d'Olzinella. Una part de les obres fou adquirida més tard per Charles Deering. Una altra part restà en poder dels hereus. Actualment, només una de les filles, Maria Neus de Cabanyes, conservaria una de les teles)

"Catálogo y Descripción de algunos quadros que posee Don José Antonio de Cabanyes,

[Cita] Los aficionados suelen figurarse que todos sus gansos son otros tantos cisnes

(Walter Scott)

Nº 1º * José vendido por sus hermanos. De Viladomat

* [Nota a peu de pàgina] En esta numeración se ha seguido el orden de adquisición que ha hecho de los cuadros su actual poseedor.

Harta conocida es de todos la historia de José y sus hermanos. El insigne Viladomat honor y gloria de Cataluña se tomó por asunto de una serie de cuadros (el del presente número y los seis siguientes) que sin duda alguna es una de sus mas bellas producciones, ó quizás la mas bella después de la grande y admirable galería de Sⁿ Francisco de Asís, trasladada hoy día en la Lonja de Barcelona, y de los cuadros magníficos que hay en la capilla del Sacramento [sic] de Mataró. Si las obras del pintor catalán descubren por lo común los pocos conocimientos que tenía en Historia y si carecen sobre todo de aquel bello ideal que se adquiere con el estudio de lo antiguo i que tanto distingue á las Escuela de Italia, superabunda por otra parte de tanta naturalidad y de tanta verdad que por doquier se ve al genio remontarse sin apoyo ni guía, al punto de suscitar la mayor admiración y merecer los mayores aplausos. Así lo muestra este primer cuadro, cuya composición no puede ser más bonita, ni más natural y expresiva la postura sobre todo del infeliz mozo, que sacan del aljibe para ser vendido por sus propios hermanos. Uno de los Medianitas le coge del brazo como con señal de posesión, mostrando su semblante más humanidad que el de los crudos hijos de Jacob tan solo atentos al cobro del precio de su crimen.

Los rebajados son asimismo muy bien executados, y solos falta que algunos escorzos fuesen mas trabajados, para que este lienzo pudiera ser tenido por una obra admirable. Las figuras son dos terceras partes de cuerpo y de tamaño natural. Este cuadro tiene de alto 3 pies con 10 pulgadas y de ancho 5 pies con 7 pulgadas.

(*)[Nota a peu de pàgina] No se puede decir de la Escuela Catalana, pues aunque Viladomat tuvo hijos y discípulos que se distinguieron en la pintura, ni estos fueron muchos ni dejaron otros discípulos, ni todos juntos con otros pintores catalanes se han hecho conocer por un genio y carácter particular que pueda merecer el nombre de Escuela.

Nº 2. Los Hijos de Jacob le presentan la túnica ensangrentada de José. De Viladomat.

Esta composición es bella y admirable como la precedente y la grande expresión de todas las figuras y la variedad que reina en todas sus partes le hacen disimular algún tanto su dureza, tan común en casi todas las producciones de este autor. Tiene el mismo tamaño que el precedente.

Nº 3. Josef huye de la [mujer de] Puthifar . De Viladomat

Este cuadro es sin duda alguna el mejor de esta serie. La perfecta composición, el correctísimo dibujo, el bien entendido claroscuro, y sobre todo el hermosísimo colorido lo manifiestan. Es admirable, en particular, la candidez que respira el semblante del mozo Joseph. También son los escorzos muy bien executados y la suavidad que reina en todo el cuadro le distingue de las demás obras del autor, tildado de algún tanto de dureza. Es del mismo tamaño que los dos precedentes.

Nº 4 Joseph en la cárcel . De Viladomat

Al solo aspecto de los personajes que componen este cuadro se adivina desde luego su futura suerte, o más bien su anterior conducta. En efecto la facha adusta y postura fiera del panadero

indican ya un hombre capaz de crímenes y destinado al suplicio, al paso que un buen natural se descubre en las fisonomías del copero, quien hablará en breve gracia ante su señor. Así se lo predice Joseph en cuya figura rebosa la candidez, la inocencia y la resignación. Mas lo singular de este cuadro consiste, en que no solo el artista no pinta con mano maestra la situación de los ánimos, sino que hasta nos quiso hacer visibles los sueños que están contando los dos empleados del Pharaon, poniendo sobre las espaldas del uno el canastillo de pastas, y la copa en la mano del otro. Entre las muchas bellezas de este lienzo se distingue el bien entendido [inusitado?] del panadero y la suavidad del colorido de Joseph. Es del mismo tamaño que los precedentes.

Nº 5. Joseph explica el Sueño de Pharaon. De Viladomat

Esta es quizás la pieza más floxa de la presente serie, no siendo posible que en obra tan dilatada se mantenga el genio constantemente a una misma altura, y no dormite, cual el del inmortal Homero, una vez que otra: mas no obstante se descubre todavía en ella la mano del hábil artista que lo trazó. Es del mismo tamaño sus precedentes compañeros.

Nº 6. Joseph atemoriza a sus hermanos. De Viladomat

Cumpliose el sueño de Joseph, quien así como antes se le figuró ver la gavilla que él hacía en el campo, adorada por las que hacían sus hermanos, ve ahora á estos, que postrados á sus pies le adoran. Hermosísima es esta composición y del mayor efecto. El terror está pintado en los semblantes de los hijos de Jacob, y la memoria de su proceder atroz para con su hermano, que sin saberlo, tienen delante. Les agobia y lo miran como la causa de la dura situación en que ahora se hallan. Pero lo que más admiro en este lienzo es la figura de Joseph en la que se trasluce su ternura a través de su aparente severidad y dureza. Así es que el artista nos los ofrece con la vista fina y desviada de sus hermanos, como para indicarnos que al instante que la volviesen hacia ellos no sería ya más dueño de si. La verdad y la expresión, calidades que tanto distinguen el pincel de Viladomat, se hallan aquí en grado eminente. Tiene las mismas dimensiones que los precedentes.

Nº 7. Joseph se da á conocer á sus hermanos. De Viladomat

Símil escena que la del número precedente, se nos ofrece en el presente, aunque animada con sentimientos del todo diversos y expresados con tanta ó más habilidad y maestría. En efecto en lugar del duro superintendente, contemplando aquí al tierno hermano, que olvidando las pasadas injurias se da por fin á conocer y cierra ya entre sus brazos á Benjamín. Difícil sería agrupar más propiamente á los dos hijos de Rachel, y dar más expresión y gracia a sus bellisimas fisonomías. Es admirable así mismo la variedad de sus semblantes y bien estudiadas posturas de los demás hermanos, al paso que todos exprimen la sorpresa, el arrepentimiento y el gozo que simultáneamente debía conmover sus pechos. Este lienzo es el último de la serie y tiene las mismas dimensiones que sus precedentes compañeros.

Nota [Escrita a peu de página] No será fuera del caso anotar aquí que estos siete cuadros los

compró su actual poseedor por un precio tan vil que seguramente no llegaba de mucho á lo que cobraron las antiguas manos que los guarnecían; siendo de advertir que no fue una venta clandestina, ni trato con gente que no conocían el género, pues fueron comprados en una de las tiendas más publicas de Barcelona y después de haber permanecido allí largo tiempo sin presentarse quien ofreciera un cuarto por ellos. Los pintores de la Lonja los conocían, y los ilustres señores de aquella Junta titulada Protectora de las Bellas Artes no hallaron á bien emplear 24 Duros para aumentar su miserable museo; Tal es la ciudad que con ridículo empeño denominan culta!

[...]

Nº 22. Marineros con una muchacha. De Viladomat

Este gracioso bosquejo está lleno de aquella naturalidad que tanto caracteriza el pincel de este insigne pintor catalán. Cuatro pícaros marineros parece que tratan de persuadir á una sencilla aldeana á que se embarque en un esquife que tienen atracado al muelle, y sus fachas ya indican con cual intento. Los tres la tienen casi asida, al paso que el otro tiene empuñados los remos para alargarse al instante que la inocente ponga el pie en el bote. Ella no acaba de resolverse, pero está tan embaucada con los halagos y ofertas de sus galanes que el huso se le ha caído ya de la mano y la rueca vuelta hacia abajo, es cual amainado pabellón de combatida corbeta que da la primera señal de rendirse. Todas las figuras están admirablemente agrupadas.

Este cuadrito está pintado sobre papel y pegado no muy bien sobre una tabla. Tiene de alto un pie con 2 pulgadas y de ancho un pie con 7 pulgadas.[...]

Nº 49. Unos Pescadores. De Viladomat

Puesta ya fuera del agua su barquilla, unos pescadores se ocupan de recoger la abundante pesca que han hecho. Dos de ellos se hallan todavía dentro de la canoa, al paso que otro, sentado a su barda quita los últimos pececillos cogidos aun á las redes y acaba de llenar una canasta, teniendo al suelo otra ya llena y otra que vertida presenta varios grandes pescados que contenía. A lo lejos se descubre un muelle adornado de grandes y suntuosos edificios y unas lanchas que cruzan el puerto. Aunque este lienzo se resienta de la tan común dureza del autor, no obstante, está todo presentado con tanta naturalidad y maestría que recompensa con usura aquel defecto. Los pescados y mariscos sobre todo están despachados con mucho gusto y acierto. Este cuadro lo heredó su actual poseedor de su muy amado Tío Dⁿ Juan B^{ia} Ballester de Carro, quien lo tenía junto con los tres siguientes. Tiene de alto 3 pies con 2 pulgadas y de ancho 5 pies con 6 pulgadas.

Nº 50. Muger con chiquillo de teta al regazo, jugando con otro niño. De Viladomat

Se percibe tan de luego en las fisonomías de las tres figuras que componen el primer plano de este cuadro un aire de familia, que no cabe duda que el pintor nos quiso representar la tierna escena de una madre que se complace en ver los alegres é inocentes juegos de sus hijos. Así es que empleando toda la naturalidad y delicadeza de que era susceptible su admirable pincel, el insigne pintor catalán consiguió con este lienzo una de sus más bellas obras. La composición no

puede ser mejor entendida, el dibujo más gracioso o la expresividad más viva. El paisaje ofrece un ameno jardín y una lejana y magnífica [Finca?]. Este cuadro lo compró su actual poseedor á la S^{ra} de Carro, con cuyo producto mandó pintar su casa y hacer otras mejoras. Tiene de alto dos pies con nueve pulgadas. [Abans havia dit que l'havia heretat] y de ancho cuatro pies con siete pulgadas.

Nº 51. Caballero tocando la Guitarra y dos Señoras. De Viladomat

Si la precedente composición (compañera de la presente y con la que hace juego) manifiesta ser una escena de familia la de este número indica ser un tierno galanteo, pues que tal lo atestiguan la mirada del amante y la fingida indiferencia de la querida. Por lo demás este cuadro tiene las bellezas y defectos tan peculiares de las obras de Viladomat, distinguiéndose por un raro efecto de luz que solo ilumina parte de la cara del hombre dejando casi del todo sombreadas las figuras de las dos mugeres. Este hermoso cuadro lo regaló á su actual poseedor su muy venerado Tío Dⁿ José M^a Ballester de Carro en Prior Presidente del Monasterio de Santas Creus. Tiene el mismo tamaño que el precedente del cual se ha dicho ya que era compañero. [Germà de Joan Baptista Ballester. Es contradiu amb el comentari del número 49]

Nº 52. Señora con un perrillo de falda y una Niña. De Viladomat

El evento de este lienzo, sino tan tierno como el del número 50, es a lo menos tan natural. Una niña de pocos años, teniendo en una mano una muñeca, quiere coger con la otra el abanico de una señora, que según el semblante será una Tía suya sin hijos, haciendo sospechar así un perrito faldero que tiene á su regazo, el cual lame el brazo de la niña.

Aunque este cuadro parece ser por el mismo gusto que los dos precedentes, sin embargo no llega de mucho al mérito de ellos, y está muy despachado y algo deteriorado. Tiene el mismo tamaño que el número 49. Este cuadro cayó en suerte a mi Tía D^a Antonia García de Tarragona, y á pesar que tácitamente lo haya cedido á su actual poseedor, como no es formalmente no lo nota aquí como propiedad cierta."

VI.1.I.

"Informe del Comandante de Puesto de Badalona D. Antonio Martín Villegas al Ilmo. Señor Fiscal Instructor de la Causa General y su provincia (1941), Causa General, Caja 1588, Exp.6; p. 63-105. "

Base documental d'Història Contemporània de Catalunya: Guerra Civil, [www. xtec.es/jrovira](http://www.xtec.es/jrovira) [Josep Rovira]

Apartado A.- INFORME DEL ESTADO DE ORDEN PÚBLICO DE ESTA CIUDAD EN LOS MESES PRECEDENTES AL ALZAMIENTO NACIONAL, ESPECIALMENTE A PARTIR DE LAS ELECCIONES DE 1936.

La Iglesia parroquial de Santa María, que le siguió, fue igualmente quemada y saqueada, igual como la casa rectoral, quedando destruidas y devoradas por el fuego algunas pinturas "**Viladomat**" que en ella había y cuyo valor era incalculable. De dicha iglesia fue profanado el cementerio que había adosado a su ala derecha, con cuyos restos allí enterrados hicieron befa públicamente. Ha de hacerse constar que habiéndose personado a la casa rectoral mientras quemaba, el Rdo. Juan Riera, vestido de paisano, al ser reconocido por uno de los bomberos, éste le avisó y le dijo que tenían orden de no apagar el fuego, sino que únicamente evitar que se propagara a las casas vecinas. Dicha iglesia, durante la guerra de Liberación, fue destruyéndose por acuerdo municipal, estando, al liberarse la ciudad, con más de la mitad ya derruida.

2º.-EN RELACIÓN CON EL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL. Además de los cuadros citados de **Viladomat** que había en la parroquia de Santa María, fueron destruidos o robados y después fundidos infinidad de documentos allí existentes, y muchos cálices de gran valor. Fue también incendiada y saqueada la Torre del Marqués de Barberá en una de cuya salas figuraba un Museo de objetos artísticos de gran valor, muchos de ellos procedentes de las antiguas ruinas de la Badalona romana. En el aspecto cultural se obligó a la enseñanza laica de una manera relajada en los colegios, en los cuales se intrigaba a los alumnos hacer burla de la Religión.

VI.2. Bibliografia.

AA.VV. 1989

AA. VV., *Estado, Hacienda y Sociedad en la Historia de España*, Valladolid, 1989.

AA.VV. 1996

Catalunya a l'època de Carles III, Carles Figueroa i Roser Domingo coord., Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991 (col·lecció Som i Serem, 4).

ACB 1948

A.C.B., "Los botánicos de la familia Salvador y el instituto botánico de Barcelona" a *Divulgación Histórica de Barcelona*, vol. IV, 1947, pp. 195-199.

ÁGUEDA 1989

ÁGUEDA, Mercedes, "Una colección de pinturas comprada por Carlos III" a *El Arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte del CSIC, Madrid, 1989, pp.287-295.

ÁGUEDA 1991

ÁGUEDA, Mercedes, "Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII: el marqués de la Ensenada" a *III Jornadas de Arte: Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 167-177.

AGÜERA ROS 1994

AGÜERA ROS, José Carlos, "La pintura del siglo XVII en Murcia y las estampas" a *Lecturas de Historia del Arte*, IV, Vitoria, Ephialte, pp.342-349.

AGÜERA ROS 2002

AGÜERA ROS, José Carlos, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*, Murcia, Ligia Comunicación y Tecnología, 2002.

AGUILERA 1946

AGUILERA, E.M., *Pintores Españoles del siglo XVIII*, Barcelona, Iberia, 1946.

AGUILLÓ 1902

AGUILLÓ, Jerónimo, *La provincia seráfica de Cataluña o Memória Histórica de sus antiguos conventos y estado actual*, Barcelona, 1902.

AINAUD de LASARTE 1958

AINAUD de LASARTE, Joan, "La pintura catalana dels segles XVI i XVII" a Folch i Torras (ed), *L'art Català*, vol. II, Barcelona, 1958.

AINAUD de LASARTE 1978

AINAUD de LASARTE, Joan, "Arte. El Renacimiento, El Barroco, el Neoclásico" a *Cataluña*, vol.II, (*Tierras de España*), Madrid-Barcelona, 1978.

AINAUD de LASARTE 1990

AINAUD de LASARTE, Joan, *La pintura catalana, II. De l'esplendor del gòtic al Barroc*, Gènova-Barcelona, Skira-Carroggio, 1990.

AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ 1947

AINAUD, J.; GUDIOL, J.; VERRIÉ, F.P., *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, 2 vols.

ALARONI 1964

ALARONI, Víctor, "Resatauración de unos lienzos del gran pintor catalán Viladomat" a *Diario de*

Barcelona, 21 Abril 1964, p 345-413.

ALBAREDA SALVADÓ 1990

ALBAREDA SALVADÓ, Joaquim, "L'actitud dels eclesiàstics catalans a la Guerra de Successió (1705-1714)" a *Anuari 1988 de la Societat d'Estudis d'Història Eclesiàstica Moderna i Contemporània de Catalunya*, Diputació de Tarragona, 1990, pp. 9-26.

ALBAREDA SALVADÓ 1993

ALBAREDA SALVADÓ, Joaquim, *Els Catalans i Felip V. De la conspiració a la revolta (1700-1705)*, Barcelona, Edicions Vicens Vives, 1993.

ALBAREDA SALVADÓ 1995

ALBAREDA SALVADÓ, J. (dir.), *Desfeta política i embranzida econòmica. Segle XVIII*, vol. 5, *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans* [Borja de Riquer coord.], Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1995.

ALBAREDA SALVADÓ 1996

ALBAREDA SALVADÓ, Joaquim, "Societat i cultura en la Catalunya del Set-Cents" a *Història de la Cultura Catalana. El Set-Cents*, Barcelona, Edicions 62, 1996.

ALBAREDA SALVADÓ 1999

ALBAREDA SALVADÓ, Joaquim, "La Catalunya il·lustrada del segle XVIII" a *Ausa*, XVIII-143 (1999), pp. 519-528.

ALBAREDA SALVADÓ 2001

ALBAREDA SALVADÓ, Joaquim, *Política, religió i vida quotidiana en temps de Guerra (1705-1714). El dietari del Convent de Santa Caterina i les Memòries d'Honorat de Pallejà*, Vic, Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives-Eumo Editorial, 2001.

ALBAREDA SALVADÓ 2001

ALBAREDA SALVADÓ, Joaquim, *Catalunya en un conflicte europeu: Felip V i la pèrdua de les llibertats catalanes*, Barcelona, Generalitat de Catalunya- Edicions 62, 2001.

ALBAREDA-FERRER 1995

ALBAREDA, J.; FERRER, J., "Sant Joan de les Abadesses" a *Quaderns de la Revista de Girona*, núm 57 [1995], Girona, Diputació de Girona-Caixa de Girona, 1995 (Monografies, 32).

ALBERCH, 1987

ALBERCH, Ramon, *Notes per a una biografia d'en Josep Pella i Forgas*, Jornades d'Història de l'Empordà, Homenatge a J. Pella i Forgas, Girona, Patronat Francesc Eiximenis, 1987.

ALBERGHINI 1991

ALBERGHINI, Alberto, *Guercino: la collezione di stampe. Catalogo completo dell'incisioni antica da Guercino. 130 autori dal ' 600 all ' 800*, (s.n), 1991, Cento, (Ferrara), 1991.

ALBERTÍ 1966-1970

Diccionari Biogràfic Albertí, Barcelona, Albertí Editor, 1966-1970, 4 vols.

ALBESA 1998

ALBESA, David, "Ciro Ferri i la Cúpula de Sant'Agnes in Agone a la pintura catalana i valenciana del segle XVIII" a *Actes del IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya, Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, Barcelona, Universitat de Barcelona, vol. I, Núm 18-1 (1998), pp. 381-393.

ALBUM 1883

Álbum heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de edificios o monumentos que ya no existen en setiembre de 1882 por la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa, Barcelona, 1883.

ALBUM 1926

Álbum oficial de Gerona y su provincia, Barcelona, 1926.

ALBUM SERRA ca.1930

SERRA, Francesc (fotògraf), *Antoni Viladomat, pintor català 1678-1755*, 20 postals sèrie A., Barcelona, ca. 1930 (Col·lecció "Nostres Artistes").

ALCOBERRO 2002

ALCOBERRO, Agustí, "L'exili austriacista i la Nova Barcelona del Banat de Temesvar: teoria i pràctica" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLVIII (2001-2002), Barcelona, 2002, pp. 93-112.

ALCOBERRO 2002

ALCOBERRO, Agustí, *L'exili austriacista (1713-1747)*, Barcelona, Fundació Noguera, 2002.

ALCOLEA GIL c.a. 1957

ALCOLEA i GIL, Santiago, "La pintura desde 1500 a 1850" a J. Gudiol i Ricart, S. Alcolea i Gil, J. E. Ciriot, *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid, Tecnos, s.d. (1957), pp. 183-192.

ALCOLEA GIL 1959-1960

ALCOLEA i GIL, Santiago, "La pintura en Barcelona en el siglo XVIII" a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1959-1960, vol. XIV.

ALCOLEA GIL 1961-1962

ALCOLEA i GIL, Santiago, "La pintura en Barcelona en el siglo XVIII" a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1961-1962, vol. XV.

ALCOLEA GIL 1963

ALCOLEA, Santiago, "La restauración de la Capilla de los Dolores en Mataró" a *Arte, Letras y Ciencias del Diario de Barcelona*, 9 de Febrer de 1963.

ALCOLEA GIL 1967

ALCOLEA, Santiago, "El arte y la economía en la Barcelona del siglo XVIII" a *Homenaje al Dr. Jaume Vicens Vives*, II, Barcelona, 1967, pp. 1-12.

ALCOLEA GIL 1969

ALCOLEA, Santiago, *La Capilla de los Dolores en Santa Maria de Mataró*, Mataró, 1969.

ALCOLEA GIL 1975

ALCOLEA, Santiago, *Artes decorativas en la España Cristiana (ss. XI-XIX)*, vol. XX, *Ars Hispaniae*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1975.

ALCOLEA GIL 1978

ALCOLEA, Santiago, "Sobre 'argenters' barceloneses de los siglos XVII i XVIII" a *Estudios históricos y documentos de los archivos de Protocolos*, vol. VI, *Miscel·lània en honor a Josep Maria Madurell i Marimon*, II, Barcelona, 1978, pp. 260-267.

ALCOLEA GIL 1983

ALCOLEA, Santiago, "El renaixement -L'època del barroc (1625-1775)- El segle XIX" a *Dolça Catalunya: L'art a Catalunya-I*, Barcelona, Gran Enciclopèdia Temàtica Catalana, 1983.

ALCOLEA GIL 1984

ALCOLEA, Santiago, "Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)" a *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española* [Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte, Saragossa, 1982], Saragossa, 1984, pp. 10-25.

ALCOLEA GIL 1987

ALCOLEA, Santiago, "Sobre la pintura catalana del segle XVIII: un cicle de Francesc Pla el Vigatà" a *Opera Minora*, núm. 2, Barcelona, 1987.

ALCOLEA GIL 1991

ALCOLEA, Santiago, "El Dolor hermoso", a *Revista Franco Maria Ricci* (FMR), núm. 12 [1991], vol. II.

ALCOLEA GIL 1990

ALCOLEA, Santiago, *Viladomat* (catàleg d'exposició), Mataró, Museu Comarcal del Maresme-Museu Arxiu de Santa Maria, 1990.

ALCOLEA GIL 1990a

ALCOLEA, Santiago, "Sobre Antoni Viladomat" a *Fulls del Museu Arxiu Santa Maria de Mataró*, núm. 38 [1990].

ALCOLEA GIL 1992

ALCOLEA, Santiago, *Antonio Viladomat*, Barcelona, Labor, 1992 (Gent Nostra, 96).

ALCOLEA GIL 1993

ALCOLEA, Santiago, "Sant Sopar. Antoni Viladomat" a *Pulchra* (Catàleg d'Exposició) Museu Diocesà de Lleida, 1993, cat. 782, pp. 291-297.

ALCOLEA GIL 1995

ALCOLEA, Santiago, "Viladomat" a *Catalunya genio a genio*, Barcelona, El Mundo de Catalunya, 1995, pp. 113-128.

ALCOLEA GIL 1996

ALCOLEA, Santiago, "Goya i els catalans", a *Revista de Catalunya*, [Barcelona], 106 (abril de 1996), pp. 59-77.

ALCOLEA GIL 1996a

ALCOLEA, Santiago, "Anònim. Martiri de santa Eulàlia" a *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del renaixement i el Barroc*, (Fons del Museu Frederic Marès/ 3), [Dir. Joaquim Garriga Riera; Juan José Martín González], Ajuntament de Barcelona, 1996, cat. 357,

ALCOLEA GIL 2000

ALCOLEA, Santiago, "Ciutat i religió. La Barcelona d'Antoni Viladomat" a *Summa Pictorica. Història Universal de la Pintura*, vol. VIII, *El segle de la raó* [Joan Sureda coord.], Barcelona, Planeta, 2000, pp.51-64.

ALCOLEA GIL 2003

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

ALCOVER 2001

ALCOVER, A.M., *Dietaris de les eixides (1900-1902)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, vol. I.

ALIER 1979

ALIER, Roger, *L'Òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, 1979, (tesi doctoral).

ALTÉS 1992

ALTÉS, Francesc Xavier, *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

ALTISENT 1974

ALTISENT, Agustí, *Història de Poblet*, 1974.

AMAT de COSTADA 1919

AMAT de COSTADA, R., *Excursions per Catalunya i Rosselló en l'últim quart del segle XVIIIè*, Barcelona, Centre Excursionista de Barcelona, 1919.

AMAT de COSTADA 1987

AMAT DE COSTADA, R., *Calaix de sastre (1769-1791)*, Barcelona, Curial, 1987.

ANDIOC 1973

ANDIOC, René, *Epistolario de Leandro Fernández Moratín*, Madrid, Castalia, 1973.

ANDREU VIDIELLA 1984

ANDREU VIDIELLA, Magdalena, "Catalunya i els mercats espanyols al segle XVIII. La casa Ermengol Gener" a *Primer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, 1er vol., Barcelona, 1984.

ANGULO 1971

ANGULO, Diego, *La pintura del siglo XVII*, vol. XV, *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1971.

ANGULO 1973

ANGULO, Diego, "Un cuadro de Viladomat en el castillo de Pontignac" a *Archivo Español del Arte*, t. XLVI, nº 184, [Madrid 1973], p. 437.

ANGULO 1996

ANGULO, Diego, *Murillo, su vida, su arte, su obra*, Madrid, 1981, 3 vols.

ANGULO- PÉREZ 1969

ANGULO, Diego, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1969.

ANGULO- PÉREZ 1983

ANGULO, Diego, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII. Pereda, Leonardo, Rizi*, Madrid, CSIC, 1983.

ANSON NAVARRO 1985

ANSÓN NAVARRO (ed), Arturo, *José Luzán Martínez (1710-1785). Exposición conmemorativa en el Segundo Centenario de su muerte*, Zaragoza, 1985.

ANSON NAVARRO 1986

ANSÓN NAVARRO, Arturo, "El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775), a *Catálogo de la Exposición Goya Joven (1746-1776)*, Zaragoza, Museo e

Instituto Camón Aznar, 1986.

ANSON NAVARRO 1991

ANSÓN NAVARRO, Arturo, *La pintura rococó en Espanya*, Madrid, Cuadernos de Arte Espanyol, 1991.

ANSÓN NAVARRO 1993

ANSÓN NAVARRO, Arturo, *Academicismo y enseñanza de las bellas artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, 1993.

ANSÓN NAVARRO 1993a

ANSÓN NAVARRO, Arturo, "El foco zaragozano y los pintores aragoneses de Corte" a *La pintura roccocó en España*, 1993.

ANSON NAVARRO 1993b

ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Pintura y academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII" a *Las artes plàstiques en Aragón durante el siglo XVIII*, Saragossa, 1995, pp.141-182

ANSON NAVARRO 1996

ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Una proposición hecha al pintor barcelonés A. Viladomat (1678-1755) para el Pilar de Zaragoza" a *D'Art*, [Barcelona] 8- 9 (1983), pp. 205-206.

ANSON-BOLOQUI, 1987

ANSÓN, Arturo; BOLOQUI, Belén, " Catedral Basílica de Nuestra Senora del Pilar" a *Catedrales de Aragón*, Zaragoza, CAZAR, 1987.

ANTONIO PONZ 1993

Antonio Ponz, (1725-1792), Exposición Conmemorativa, Bejís, 1993.

ARAGONÉS 1891

ARAGONÉS,F., "Los frailes franciscanos de Catalunya, Barcelona", *Revista Franciscana*, Barcelona 1891 (1922).

ARAN SURIOL 2002

ARAN SURIOL, Joan, *Santa Anna de Barcelona. Monestir, col·legiata, parròquia*, Barcelona, Editorial Mediterrània, 2002.

ARGAN 1984

ARGAN, Giulio Carlo, *Historia del Arte como historia de la ciudad*, edició i pròleg de Bruno Contardi, Barcelona, Laia, 1984.

ARENAS 1949

ARENAS I CLAVELL J., "Estudi sobre la personalitat de Viladamat i les seves pintures murals de la Capella dels Dolors de la Basílica de Santa Maria de Mataró", *Museu. Circular pels socis de la Secció d'Història i Arqueologia del Museu de Mataró*, Mataró, 1949, pp. 32 –37.

ARIAS 1996

ARIAS de SAAVEDRA, Immaculada, "Los colegiales en la alta administración española (1701-1808)" a *Sociedad, Administración y Poder en la España del Antiguo Régimen. Hacia una nueva historia institucional*, Juan Luis Castellanos (ed), Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 1996.

ARMENGOU i FELIU 1971

ARMENGOU i FELIU, Josep, *El santuari de la Mare de Déu de Queralt*, Granollers, 1971.

ARRANZ 2001

ARRANZ, Manuel, *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*, (ed. a cura de Ramon Grau), Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat- Edicions Proa, 2001 (BCN Biblioteca històrica, 7).

ARRANZ- GRAU 1990

ARRANZ, Manuel; GRAU, Ramon, "L'economia urbana de Barcelona i la Guerra de Successió" a *Recerques. Història, Economia, Cultura*, Barcelona, Curial, 1990.

ARRAU ESTRADA inicis segle XIX.

ARRAU ESTRADA, José, *Varies notes i receptes per a la pràctica de la pintura a l'oli*, Manuscrit inèdit cedit per Miquel C. Arrau a la Biblioteca dels Museus, Primer quart del segle XIX.

ARREGUI s.a. (ed. digital)

ARREGUI, Juan, "Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura española en el siglo XIX" a *Especulo, Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, s.a.

ART SACRE 2001

Art sacre gironí d'ahir i d'avuï, catàleg d'exposició del 7 d'abril al 8 de juliol del 2001, Girona, Museu d'Art, 2001 .

ARTE Y DEVOCION 1990

Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos del siglo XVII y XVIII en iglesias madrileñas, Madrid, 1990.

ARTUR 1995

ARTUR, Ingrid, *La vida del gloriós San Francesc: version provençale de la legenda Maior Sancti Francisci de saint Bonaventure*, edition princeps, Ed. Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, 1995.

ASPA 1971

ASPA, Montserrat, "Hallazgo de cuatro cuadros de Viladomat. Seran expuestos en la Virreina" *Diario de Barcelona*, 15 de Juny 1971.

ASTORGANO 1999-2000

ASTORGANO ABAJO, Antonio, "El fiscal inquisidor Don Nicolás Rodríguez Laso en Barcelona (1783-1794)" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, [Barcelona], XLVII (1999-2000), pp. 197- 275.

AVELLÍ 2003

AVELLÍ, Teresa, *El catàleg d'obra de Josep Sunyer i Raurell. L'obra conservada a la Catalunya Nord (circa 1690-1718)*, Tesi de llicenciatura dirigida per Joan Bosch Ballbona, Girona, Universitat de Girona, 2003 (inèdita).

AVELLÍ 2002-2003

AVELLÍ, Teresa, "Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc" a *Locus Amoenus*, núm. 6 (2002-2003), pp. 271-292.

AVENÇ 2003

Dossier de l'Avenç, AA. VV., "L'estil nacional" a *L'Avenç*, 276 (gener de 2003).

AVERMAETE 1987

AVERMAETE, Roger, *Rubens et son temps*, Bruxelles, Arcade, 1987.

AYALA 1982

AYALA MAYORY, N., "Rubens y Van Dyck en el arte de Murillo", *Goya*, 1982, núm. 169-171, pp. 92-104.

AYALA 1991

AYALA MAYORY, N., *Del Greco a Murillo. La pintura española del siglo de oro 1556-1700*, Madrid, Alianza, 1991.

AYMAR 1907

AYMAR PUIG, Antonio, *Notícias de la Iglesia y Parroquia de Nuestra Señora de Belén y de personas que han desempeñado el Curato en la misma*, Barcelona, 1907.

BADA 1982

BADA, Joan, "Orígen dels bisbes de les seus catalanes (1500-1982)" a *Qüestions de la vida cristiana*, núm 113, (Barcelona, 1982), pp. 102-110.

BALAGUER 1851

BALAGUER, Víctor, *Los frailes y sus conventos*, 3era. Edició, Barcelona, 1851.

BALAGUER 1860-1863

BALAGUER, Víctor, *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón, escrita para darla a conocer al pueblo...*, Barcelona, Librería Salvador Manero, 1860-1863.

BALAGUER 1865

BALAGUER, Víctor, *Las calles de Barcelona*, (1ª ed. 1865 per ed. Salvador Manero), Ed. Facsímil a cura d'Agustín Criado Becerro, Barcelona, Editorial Dossat, 1992.

BALAGUER 1885

BALAGUER, Víctor, *Las ruinas de Poblet*, Madrid, Escritores Castellanos, 1885.

BALAGUER MERINO 1869

BALAGUER MERINO, "Notes històriques referents a la capella de Sant Miquel Arcàngel" a *Lo Gay Saber*, II, 1869, p. 178.

BALDELLÓ 1964

BALDELLÓ, Francesc, "Els «orgues menors» de la catedral basílica de Barcelona" a *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XXXVII (1964), pp. 378-379.

BALLUS 1878

BALLUS, Bonaventura, *Novena en honor de Nostra Senyora de Queralt precehida de un breu resum històrich del santuari*, Barcelona, 1878.

BARAUT 1968

BARAUT, Cebrià, "Viatge de Josep Vargas Ponce a Montserrat l'any 1799" a *Miscel.lània Barcinonensia*, 18 (Març 1968).

BARAUT 1972

BARAUT, Cebrià, *Santa Maria del Miracle*, Montserrat, 1972.

BARAUT 2001

BARAUT, Cebrià, *Santa Maria del Miracle*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

BARCELONE 1986

Barcelone baroque et moderne: l'exhuberance catalane, (catàleg d'exposició), Paris, Autrement, 1986.

BARRAL 1994

BARRAL i ALTET, Xavier, *Tresors artístics catalans*, Barcelona, 1994 (col. Som i Serem, 7).

BARRAQUER 1906

BARRAQUER ROVIRALTA, Gaietà, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, 1906, 2 vols.

BARRAQUER 1915-1917

BARRAQUER ROVIRALTA, Gaietà, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, Barcelona, Imp. de Altés i Alabart, 1915-1917, 4 vols.

BARRIO GONZÁLEZ 1984

BARRIO GONZÁLEZ, M., "Notas para el estudio sociológico de un grupo privilegiado del Antiguo Régimen. Los obispos del Principado de Cataluña, 1600-1835" a *Primer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, Barcelona, 1984, vol. II, pp. 510.

BARTSCH 1980-

BARTSCH, Adam von, *The Illustrated Bartsch*, ed. a cura de W.L. Strauss, New York, 1980 i ss.

BASILÍ de RUBÍ 1984

BASILÍ de RUBÍ, Fra, *Els caputxins a la Barcelona del segle XVIII. Aproximació històrico-bibliogràfica*, Barcelona, 1984.

BASSEGODA 1889

BASSEGODA, Joaquim, *La Catedral de Gerona*, Barcelona, Tip. Fidel Giró, 1889.

BASSEGODA AMIGÓ 1925

BASSEGODA AMIGÓ, Bonaventura, *Santa Maria del Mar. Monografía Histórico-Artística*, Barcelona, 1925, 2 vols.

BASSEGODA HUGAS 1992

BASSEGODA HUGAS, Bonaventura, "Casellas col.leccionista. Petita història d'una col.lecció" a *La col.lecció Raimon Casellas. Dibuxos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, pp. 76-84.

BASSEGODA HUGAS 1999

BASSEGODA HUGAS, Bonaventura, "Observacions a l'entorn del dibuix català antic" a *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, MNAC-IEC-Abadia de Montserrat, 1999, pp.65-71.

BASSEGODA HUGAS 2003

BASSEGODA, Bonaventura, "Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas de España" a *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del Arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Roma, Seacex- Real Academia de España en Roma, mayo-junio de 2003.

BASSEGODA HUGAS- RAMON NAVARRO 1994

BASSEGODA HUGAS, Bonaventura; RAMON NAVARRO, Arturo, *Raíz del Arte. Una exposición de dibujos antiguos. Siglos XVI al XIX*. Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona, 1994.

BASSEGODA NONELL 1990

BASSEGODA NONELL, Joan, *La arquitectura profanada. La destrucción sistemática del patrimonio arquitectónico religioso catalán (1936-1939)*, Barcelona, Mare Nostrum, 1990.

BASSEGODA NONELL 1983

BASSEGODA NONELL, J., *Historia de la restauración de Poblet*, Poblet, 1983.

BASSEGODA NONELL 1984

BASSEGODA NONELL, Joan, "La decoración de la Sagristia Nueva del Monasterio de Poblet. Hallazgo y restauración de pinturas en su cúpula" a *Reales Sitios*, XXI, núm 81, Tercer Trimestre 1984, pp.45-62.

BATICLE 1958

BATICLE, Jeannine, "Peintres de la vie de saint Bruno au XVII siècle: Lanfranco, Carducho, Le Sueur" a *Revue des Arts*, VIII, 1958, pp.17-28

BATICLE 1995

BATICLE, Jeannine, "La fortune critique de la peinture espagnole sous le règne de Philippe V" a *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps. Mémoires du Musée de L'île-de-France, Château de Sceaux. Actes du Colloque des 7, 8 et 9 juin 1993 à Sceaux*, 1995, vol. II.

BATLLORI 1962

Miquel BATLLORI, "Montserrat i la Companyia de Jesús: documents esparsos de Roma, Madrid i Bogotà", a *Miscel·lània Anselm M^a Albareda*, vol. I, Montserrat, 1962.

BATICLE-MARINAS 1981

BATICLE, Jeannine; MARINAS, Cristina, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, Ministère de la Culture, éditions des Musées Nationaux, 1981 (Notes et documents des musées de France, 4).

BÄTSCHMANN 1997

BÄTSCHMANN, Marie Therese, *Jakob Frey (1681-1752) Kupferstecher und verleger in Rom*, Bern: Selbstverlag, 1997 (Tesi doctoral).

BATTISTI 1990

BATTISTI, E., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990.

BAXANDALL 1989

BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, 1989.

BEAUMONT 1992

BEAUMONT, M.A., "Disegni dei Galli Bibiena: architettura e scenografia", a M.A. Beaumont, D. Lenzi (a cura de), *Meravigliose scene. Piacevoli inganni. Galli Bibiena* (catàleg d'exposició, Bibbiena, Palazzo Comunale, 28 mar.-23 mag. 1992), Arezzo 1992, pp. 123-173.

BEDAT 1989

BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución*

al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII, Madrid, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

BELARDINELLI 1991

BELARDINELLI, Giampaolo, "La 'Sancti Francisci Historia' negli affrechi di Circignani e Lombardelli a San Pietro in Montorio e nelle incisione di Villamena e Thomassin" a *Bolletino d'Arte*, núm. 68-69 (1991), pp. 131-146.

BELLINI 1975

BELLINI, Paolo, *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Pavia 1977.

BELLINI 1975

BELLINI, Paolo, "Stampatori e mercanti di Stampe in Italia" a *I Quaderni del conoscitore di Stampe*, nº 26, Març- Abril 1975, pp. 19-45.

BELLINI 1992

BELLINI, Paolo, *Manuale dell'incisione italiana. Il Seicento*, Piacenza, 1992.

BELLINI 1995

BELLINI, Paolo, *Dizionario della stampa d'arte*, Milano, 1995.

BELLINI 1998

BELLINI, Paolo, *Manuale del Conoscitore di Stampe*, Milano, 1998.

BELLO 1997

BELLO, Josefina, *Frailles, intendentes y políticos. Los bienes nacionales 1835-1850*, Taurus, 1997.

BELTRAN 1972

BELTRAN LARROYA, Gabriel, "Los carmelitas descalzos de Barcelona en los días de vida conventual del P. Francisco Palau y Quer (1832-1835)" a *Monte Carmelo*, 80 (1972), pp. 89-123.

BENAVENT 1913

BENAVENT, Felipe, *Vida, virtudes y milagros de la beata Sor Josefa de Santa Inés religiosa del convento de Benigánim*, Valencia, 1913.

BENCOMO MORA 1983

BENCOMO MORA, Carmen Eulàlia "La familia Milans. Comercio y nobleza en la Cataluña del siglo XVIII" a *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, núm. 3 (1983), pp. 325-331.

BENET 1947

BENET, Rafel, *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*, Barcelona, Iberia, 1947.

BENET 1958-1961

BENET, Rafael, "La pintura del siglo XVIII" a J. Folch i Torras (ed), *L'art Català II*, Barcelona, Aymà, 1958-1961, pp. 95-124.

BENEZEIT 1911-1924.

BENEZEIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs...*, Paris 1911-1924.

BENITO 1987

BENITO DOMÈNECH, Fernando, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, catàleg d'exposició. València-Madrid, Museu del Prado, 1987.

BÉRCHEZ 1987

BÉRCHEZ, Joaquin, *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, 1987.

BÉRCHEZ 1988

BÉRCHEZ, Joaquin, *L'època barroca en l'arquitectura del segle XVIII*, vol. II, *Història de l'Art al País Valencià*, Valencia, 1988, pp. 229-268.

BÉRCHEZ 1993

BÉRCHEZ, Joaquin, *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, Bancaja, 1993.

BÉRCHEZ-ZARAGOZA

BÉRCHEZ, Joaquin, ZARAGOZA, Arturo. Text en format digital per a la pàgina Web de la Catedral de València: www.cult.gva.es/gcv/catedral/estudio.htm.

BERNINI 1985

BERNINI, Giovanni-Pietro, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, 2ona edició, Parma, Centri Studi della Val Baganza, 1985.

BERNINI 1999

Gian Lorenzo Bernini. Registra del Barroco, Roma, Palazzo Venezia 21 de Maig- 16 de setembre de 1999, catàleg d'exposició a cura de Maria Grazia Bernardini i Maurizio Fagiolo dell'Arco, Skira, 1999.

BISBES 2000

Bisbes, Il·lustració i jansenisme a la Catalunya del segle XVIII, Joan Bada (et al.), Vic, Eumo editorial, 2000.

BLAS 1996

BLAS BENITO, J., *Diccionario del dibujo y la estampa*, Madrid, 1996.

BOADAS 1986

BOADAS RASET, Joan, *Girona després de la Guerra de Successió. Riquesa Urbana i estructura social al primer quart del segle XVIII*, Ajuntament de Girona-Institut d'Estudis Gironins-Diputació de Girona, Girona, 1986.

BOADAS 1987

BOADAS RASET, Joan, *Inventari de la Biblioteca de Josep Pella i Forgas (Begur)*, Jornades d'Història de l'Empordà. Homenatge a J. Pella i Forgas, Girona, Patronat Francesc Eiximenis, 1987.

BODART 1976

BODART, Didier, *L'oeuvre du graveur Arnold van Westerhout (1651-1725). Essai de catalogue raisonné*, Académie Royale de Belgique, Mémoires de la classe des Beaux Arts, 1976, t. XIV.

BODART 1990

BODART, Didier, *Pietro Paolo Rubens: 1577-1640* (catàleg d'exposició), Roma, De Luca, 1990.

BOFARULL I BROCÀ 1848

BOFARULL i BROCÀ, Andreu de, *Poblet*, Tarragona, Imp. Boix, 1848.

BOHIGAS TARRAGÓ 1945

BOHIGAS TARRAGÓ, P., "Apuntes para la historia de las Exposiciones Oficiales de Arte de Barcelona (de 1786 a 1888) " a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, [Enero 1945] vol. III-1, pp.23-42.

BOHIGAS TARRAGÓ 1948

BOHIGAS TARRAGÓ, P., "Galería de Catalanes Ilustres. Biografías" a *Història de la Galeria de Catalanes Ilustres del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, vol. I, 1948.

BOLDÚ 1858

BOLDÚ, Ramon, *Las ruinas de mi convento*, Barcelona, Imp. Cervantes, 1858.

BOLETÍN 1846

"Viladomat, Antonio (ad vocem)", *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, nº 15 [1 noviembre de 1846], p.237.

BOLETÍN 1896-1898.

Boletín de la Asociación Artística y Arqueológica Barcelonesa, 1896-1898.

BOLETÍN 1942

Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Gerona (B.O.G.): Sacrificios, ruinas y despojos de la iglesia gerundense durante el dominio marxista: 1936-1939 [Número extraordinari], Girona, Imprenta Masó, 1942.

BOLOQUI 1975

BOLOQUI, Belén, "Juan Ramírez, escultor zaragozano del siglo XVIII" a *Cuadernos de Investigación*, 2 (Logroño, 1975), pp. 109-124.

BOLOQUI 1982

BOLOQUI LARRAYA, Belén, *Escultura Zaragozana en la Época de los Ramírez. 1710-1780*, Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1982.

BOLOQUI 1992

BOLOQUI, Belén, "Los escultores académicos hermano jesuíta Pablo Diego Ibáñez (conocido como Lacarre), José Ramírez de Arellano y el platero de S. M. Francisco Diego Lacarre. Relaciones familiares a través de los "Quinqui Libri" y el Archivo General de los jesuítas en Roma", a *Tercer Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas I*, Catalayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1992, pp. 373- 407.

BOLOQUI 1995

BOLOQUI LARRAYA, Belén, "Escultura académica aragonesa del siglo XVIII. Su relación con la Corte" a *Las Artes Plásticas en Aragón durante el siglo XVIII*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1995.

BONASTRE 1987

BONASTRE, Francesc, "Evolución del órgano español en el siglo XVIII, a través de la obra de los organeros Boscà" a *El Órgano Español. Actas del II Congreso Español de Órgano* (A. Bonet ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

BONET CORREA 1978

BONET CORREA, Antonio, *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Madrid, Polígrafa, 1978.

BONET CORREA 1990

BONET CORREA, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, 1990.

BONFAIT-GADY 2002

BONFAIT, Olivier; GADY, Bénédicte, "La *Vierge à l'Enfant* de Pierre de Cortone et l'ouvre de François Spierre (1639-1681)" a *Revue du Louvre*, núm.3, 2002, pp. 44-53.

BONNEFOY 2000

BONNEFOY, Yves, *Rome, 1630 : l'horizon du premier baroque suivi de 'Un des siècles du culte des images'*, Paris, Flammarion, 2000.

BORDEAUX 1971

Bordeaux, 2000 ans d'histoire, catalogue d'exposition, Bordeaux, 1971.

BOREA- GASPARRI 2000

BOREA, Evelina; GASPARRI, Carlo (coord.), *L'idea del bello : viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma , DeLuca, 2000, 2 vols.

BORONAT 1996

BORONAT TRILL, Maria Josepa, *La política d'adquisicions dels museus públics d'art de Barcelona 1890-1923*, Tesi Doctoral (direcció Joan Sureda), Universitat de Barcelona, 1996, 2 vols.

BORRAS 1991

BORRÀS, Maria Lluïsa, " Viladomat, un barroco contenido" a *La Vanguardia, Cultura y Arte 7*, Dimarts 2 Abril de 1991.

BORRAS 19(?)

BORRÀS, Maria Lluïsa," Coleccionistas de Arte en Cataluña. El desventurado caso del legado Deering" a *Biblioteca de la Vanguardia*, 3, pp. 41-52.

BOSARTE 1786

BOSARTE, Isidro, *Disertación sobre los antiguos monumentos que se hallan en la ciudad de Barcelona*, Madrid, Antonio de Sancha, 1786.

BOSCH (Mònica) 1993

BOSCH, Mònica, *Casa Carles. Evolució socio-econòmica d'una família d'hisendats gironins a la primera meitat del segle XIX*, Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives, Universitat Pompeu Fabra, 1993 (treball de recerca inèdit).

BOSCH 1990

BOSCH BALLBONA, Joan, "Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana" a *Estudi General, Girona Revisitada*, X, 1990, pp.141-166.

BOSCH 1990a

BOSCH BALLBONA, Joan, *Els tallers d'escultura als Bages del segle XVII*, Manresa, Caixa de Manresa, 1990.

BOSCH 1991

BOSCH BALLBONA, Joan, "Sobre Antoni Viladomat (1678-1755). Arran de l'Exposició" a *Revista*

de Catalunya, 53 (1991), pp.83-91.

BOSCH 1991a

BOSCH BALLBONA, Joan, "Episodis d'Art dels segles XVII i XVIII a la Seu de Manresa" a *Manresa i la Seu*, Manresa, 1991.

BOSCH 1992

BOSCH BALLBONA, Joan, "Antoni Viladomat i Manalt. La Verge Nena entre sant Joaquim i santa Anna" a *Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions*, (catàleg d'exposició), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 16 de desembre de 1992-22 de febrer de 1993, (Catàlegs generals dels fons del MNAC, 2), pp.66-71.

BOSCH 1992a

BOSCH BALLBONA, Joan, "Cap de jove amb tirabuixons, cat. 29, " a *La col.lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, pp.105-106.

BOSCH 1992b

BOSCH BALLBONA, Joan, "Processó de Pasqüetes a la Rambla, coneguda com « Comunió General» " a *La col.lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, cat. 30, pp. 106-107.

BOSCH 1992c

BOSCH BALLBONA, Joan, "Tercera caiguda de Jesús" a *La col.lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, cat. 31, pp.107-108.

BOSCH 1992d

BOSCH BALLBONA, Joan, "Sagrada Família amb Pare Etern" a *La col.lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, cat. 32, pp. 108-109.

BOSCH 1992e

BOSCH BALLBONA, Joan, "Trobada de sant Bru amb el bisbe de Grenoble" a *La col.lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, cat. 33, pp. 108-109.

BOSCH 1992f

BOSCH BALLBONA, Joan, "Andreu Sala. Sant Gaietà", a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, pp. 381-382.

BOSCH 1992g

BOSCH BALLBONA, Joan, "Pere Crusells. Flagel·lació de Crist", a *Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions*, (catàleg d'exposició), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 16 de desembre de 1992-22 de febrer de 1993, (Catàlegs generals dels fons del MNAC, 2), pp.60-66.

BOSCH 1993

BOSCH BALLBONA, Joan, "Antoni Viladomat" a *Catalonia Cultura*, Barcelona, Centre Unesco

de Catalunya, nº 32 [1993].

BOSCH 1994

BOSCH BALLBONA, Joan, *Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps*, tesi doctoral dirigida per Dr. Joaquim Garriga Riera, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994 (inèdita).

BOSCH 1996

BOSCH BALLBONA, Joan, "Antoni Viladomat i Manalt. Santa Clara" a *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el Barroc*. (Fons del Museu Frederic Marès/ 3). [Dir. Joaquim Garriga Riera; Juan José Martín González], Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996, cat. 474.

BOSCH 1996a

BOSCH BALLBONA, Joan, "Cendres de la pintura: Antoni Rovira i Pau Torrent al retaule de Sant Miquel d'Esparraguera (1629-1635)" a *Locus Amoenus*, 3, 1997, pp.79-96.

BOSCH 2002-2003

BOSCH BALLBONA, Joan, "Un 'miracle' per a Pere Nunyes" a *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, pp. 229-256.

BOSCH-DORICO 1992

BOSCH BALLBONA, Joan, DORICO ALUJAS, Carles, "El monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, 1735" a *D'Art* núm. 17-18 (1992), pp.253-260.

BOTET i SISÓ c.a. 1910

BOTET i SISÓ, *Geografía General de Cataluña. Provincia de Gerona*, Barcelona, c.a. 1910, vol. V, pp. 817.

BOTTINEAU, 1962

BOTTINEAU, Yves, *L'Espagne de Felip V. 1700-1746*, Bordeus, 1962.

BOTTINEAU, 1986

BOTTINEAU, Yves, *L'Art de Cour dans l'Espagne des lumières. 1746-1808*, París, 1986.

BOTTINEAU, 1986a

BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V, 1700-1746*, Madrid, 1986.

BOWROW 1979

BOWROW, Edgard Peters, *The paintings of of Benedetto Luti (1666-1724)*, New York University, 1979 (tesi doctoral en microfitxa).

BOWROW- RISHEL 2000

BOWROW, Edgard Peters; RISHEL, Joseph J., *Art in Rome in the eighteenth century* (catàleg d'exposició), Philadelphia Museum of Art, 2000.

BRACONS 2000

BRACONS CLAPÉS, Josep, " Les arts resplendents. Decoració, luxe i ornamentació. L'edat Mitjana" a *Ars Catalonie. Art de Catalunya. Arts decoratives, industrials i aplicades* (Xavier Barral ed.), Barcelona, L'Isard, 2000.

BRAVO 1986

BRAVO, Isidre, *L'escenografia catalana*, Barcelona, 1986.

BRESC-BAUTIER 1990

BRESC-BAUTIER, Geneviève, "Le Musée imaginaire de Pierre Vaneau, sculpteur du Puy (1653-1694)" a *Revue de l'Art*, núm. 87, 1990.

BREVE... 1708

Breve y verídica relación de lo que la ciudad de Matarò previno, y hizo en el feliz, quanto deseado Desembarco de la Católica, Sacra, Real Magestat del Reyna N. Señora D^a ELISABET CHRISTINA DE BRUNSVVICH VVOLFEMBUTTEL, en su venturosa Playa. Siendo Iurados: Los ilustres Señores Doctor Ioseph Reniu y Padrò Burgès de Perpiñà, Salvador Arnau y Mayor Labrador, y Ioseph Matas Confitero, Gerona en la imprenta de Francisco Oliva, Librero, Año 1708, ed. Facsímil Caixa d'Estalvis Laietana, Mataró, 1971.

BRIGANTI 1982

BRIGANTI, G., *Pietro da Cortona o Della pittura barocca*, 2^a ed., Firenze, Sansoni, 1982 .

BRIGANTI 1990

BRIGANTI, G., *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, Electa, 1990 .

BROWN 1990

BROWN, J., *La Edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990.

BROWN 1995

BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1995.

BRUAND-HÉBERT 1970

BRUAND, Y.; HÉBERT, M., *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, 1970.

BRUGADA 2000

BRUGADA, Martirià, " Notes històriques sobre la capella de sant Sebastià de la Guarda i la seva devoció a Palafrugell" a *Sant Sebastià de la Guarda*, Lluís Molinas Falgueras (corr.), [Edició Facsímil de l'obra de Vicente Piera, *El Santuario de San Sebastian*, Zona Edició, Gerona, Imp. Paciano Torres, 1881], Palafrugell, Ajuntament de Palafrugell-Hote-Restaurant El Far, 2000, pp. 97-136.

BUXAREDA 1990

BUXADERA CABOT, Marta, "Jesús troba sant Ignasi d'Antoni Voladomat [sic],"a *Lauro*, 1990, pp. 45-46.

BURCHARD 1968-2000

BURCHARD, Ludwig (coord.), *Corpus Rubenianum*, Brussels, Arcade Press, 1968- , 18 vols.

BURKE 1993

BURKE, Peter, *El Renacimiento* (1987), Barcelona, Crítica, 1993.

BUSQUETS 1986

BUSQUETS, Joan, "La Guerra Civil a les comarques gironines (1936-1939)" a *Jornades d'Estudi Conmemoratives del Cinquantenari* [3 i 4 d'abril de 1986], *Cercle d'Estudis Històrics i socials*, Girona, 1986 (Quaderns del Cercle, 2), pp. 189-223.

BUSTOS 1995

BUSTOS, Manuel, *Los Comerciantes de la carrera de Indias en el Cádiz del siglo XVIII (1713-1755)*, [Cádiz], Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995.

BUTLLETÍ 1898

"Visita. Col·lecció de dibuixos d'artistes catalans del segle XVIII de D. Raimon Casellas" a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, VIII [1898] pp. 383.

BUTLLETÍ 1931

"Una obra desconeguda de Viladomat" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1931, vol. I, pp. 124.

CABANYES 1925

CABANYES F., "18–6–1693. Es funda la Congregació dels Dolors de Maria Santíssima a Santa Maria", *Bloc Mataroní 1925*, Mataró, Impremta Minerva, 1925.

CABEZAS 2004

CABEZAS GELABERT, Lino, "El secreto de la representación objetiva: Fabulación e investigación histórica; el 'ojo ingenuo' y el conocimiento secreto de David Hockney" a *Expresión Gráfica Arquitectónica*, Valencia, nº 9 [2004], pp. 38-49.

CADENA 1989

Jo(sep) M Ca(dena i Catalán), "Francesc Miquel i Badia", *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1989, vol. 15, pp. 218.

CADENA 1999

CADENA, Josep Maria, *Cinquanta anys. Cinquanta obres. Col·lecció de Pintura de Crèdit Andorrà*, Andorra, Crèdit Andorrà, 1999.

CAHNER 1987

MxC [Max Cahner], "Esmandia, marquesat d'", a *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, 1987, vol. 10, pp. 179.

CALVO SERRALER 1982

CALVO SERRALLER, Francisco, "La Académias artísticas en España" a N. PEVSNER, *Las Academias de Arte: Pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982.

CALVO SERRALER 1991

CALVO SERRALER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.

CAMON AZNAR 1978

CAMÓN, J., *La pintura española del Siglo XVII*, vol. XXV, *Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, 1978.

CAMÓN AZNAR- MORALES-VALDIVIESO, 1991

CAMÓN AZNAR, J.; MORALES, J.L., VALDIVIESO, M. Enrique, *Arte español del siglo XVIII*, vol. XXVII, *Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, 1991 (1984).

CAMPMANY 1779

CAMPMANY, Antoni de, *Memoria histórica sobre la Marina, Comercio y Artes de la Antigua Ciudad de Barcelona, Junta y Consulado de Comercio*, Madrid, 1779.

CAMPS 1965

CAMPS ARBOIX, Joaquim, *Les cases pairals catalanes*, Barcelona, Ed. Destino, 1965.

CANALDA 2001

CANALDA, Silvia, "Una traça inèdita de Pere Costa per a Santa Coloma de Queralt. Contribució al catàleg de l'autor" a *Matèria. Revista d'Art*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2001, pp.293-

302.

CANALDA 2001a

CANALDA, Silvia, "Renaixement i Barroc", a *Art i nació catalana*, vol. 1, *Ars Cataloniae*, Barcelona, Edicions l'Isard, 2003, pp. 200-235.

CANALDA 2003

CANALDA, Silvia, *El conjunt ceràmic de Sant Francesc d'Assís a Terrassa (c.1671-1673): gènesi, obratge, significat*, [tesi doctoral inèdita dirigida per Joan Ramon Triadó], Universitat de Barcelona, 2003.

CANO 1994

CANO RÉVORA, M^a Gloria, *Cádiz y el Real Cuerpo de Ingenieros Militares (1697-1845)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994.

CAPDEVILA 1933

CAPDEVILA, Carles "El pintor Martí Garcés" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Vol. III, núm. 20(Gener 1933), pp. 19-21.

CAPELLA dels DOLORS 1923

La capella dels Dolors de l'església parroquial de Santa Maria de Mataró, per Antoni Viladomat, segle XVIII, Barcelona, Arxiu Mas, 1923.

CARBONELL 1992

CARBONELL BUADES, Marià, "D'Herodes a Pilat" a *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, cat.35 , pp.111-112.

CARBONELL 1995

CARBONELL BUADES, Marià, "Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650" a *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XII, Barcelona, Col·legi de Notaris, 1995, pp.137-190.

CARBONELL 1996

CARBONELL BUADES, Marià, "Joaquim Juncosa" a *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, [Palma de Mallorca] , Promallorca- Àmbit Serveis Editorials, DL 1996, vol. II., pp. 379-381.

CARBONELL 1999

CARBONELL BUADES, Marià, *Guillem Mesquida (1675-1747)*, catàleg d'exposició febrer- març de 1999, Palma de Mallorca, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports del Govern Balear, 1999.

CARBONELL 2000

M(arià) C(arbonell) B(uades), "Juncosa i Donadeu, Joaquim" i "Juncosa, Josep" a *Diccionari d'Història Eclesiàstica de Catalunya*, Barcelona, Claret-Generalitat de Catalunya (ed.), 2000, volum II, pp.450-452.

CARBONELL 2000a

CARBONELL BUADES, Marià, "Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca en època moderna. La ruta ítalo-maltesa dels cavallers santjoanistes" a *L'orde de Malta, Mallorca i la Mediterrània*, catàleg d'exposició, [Palma], Sobirà Orde de Malta, Delegació de Balears, 2000,

pp.145-180.

CARDUCHO 1979

CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*, Edició, pròleg i notes de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.

CARRACCI 1986

Annibale Carracci e i suoi incisore (catàleg d'exposició), Ministerio per i Beni culturali e ambientali-Istituto nazionale per la grafica, Roma, École Française de Rome, 1986.

CARRASCO GONZÁLEZ 1991

CARRASCO GONZÁLEZ, Guadalupe, *Comerciantes y casas de negocios en Cádiz : 1650-1700*, Cádiz , Universidad, 1991.

CARRERA PUJAL 1951

CARRERA PUJAL, J., *La Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Llibreria Albert Bosch, 1951, vol II, pp. 59-100.

CARRERA PUJAL 1957

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

CARRERAS BULBENA 1902

CARRERAS BULBENA, J.R., *Carlos de Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Gerona*, Barcelona, 1902.

CARRERAS BULBENA 1922

CARRERAS BULBENA, J.R., *La Academia Desconfiada y sos acadèmichs*, Barcelona, 1922.

CARRERAS CANDI c. 1910

CARRERAS CANDI, Francesc, *Gran Geografia General de Catalunya. Ciutat de Barcelona*, Barcelona. Establiment Editorial Albert Martín, c.a 1910.

CARRERAS CANDI 1922

CARRERAS CANDI, Francesc, "Lo pintor Francisco Sans i Cabot (1828-1881)" *Academia provincial de Bellas Artes de Barcelona* , Barcelona, 1922.

CARRETE PARRONDO 1981

CARRETE PARRONDO, Juan, *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Madrid, 1981.

CARRETE PARRONDO 1982

CARRETE PARRONDO, Juan, "El grabado de reproducción. Murillo en las estampas españolas" a *Goya*, 169-171 (1982).

CARRETE PARRONDO 1984-1985

CARRETE PARRONDO, Juan, "El grabado y el arte de la pintura", *Goya*, 181-182 (1984-1985). pp.38-43.

CARRETE PARRONDO 1987

CARRETE PARRONDO, Juan, "El grabado y la estampa barroca", a *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, 1987, pp. 203-391.

CARRETE PARRONDO 1988

CARRETE PARRONDO, Juan, "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada" a *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, vol. XXXI, *Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, pp.

562-575.

CARRETE-BONET CORREA 1982

CARRETE, Juan; BONET CORREA, Antonio, "El grabado y el arte de la pintura. Del Barroco a la Ilustración" a *Goya*, 169-171 (1982), pp. 38-43.

CARTUJA 1960

La cartuja de Santa María de Montalegre. Compendio histórico, Cartuja de Santa Maria de Montalegre, 1960.

CASANOVAS 1932

CASANOVAS, Ignasi, *La cultura catalana del segle XVIII*, Barcelona, 1932.

CASANOVAS M 1958

CASANOVAS, Maria Aurora, "L'art renaixentista i Barroc: el gravat", a Folch i Torras (ed), *L'art Català*, II, Barcelona, Aymà, 1958.

CASAS 1962

CASAS, Joaquim, "Antonio Viladomat en la capilla de los Dolores" a *Revista Destino*, núm. 1300 [14 de Juliol de 1962], p. 22.

CASASSAS YMBERT 1986

CASASAYAS, Francina, "El desaparegut convent de Sant Josep dels Carmelites descalços a Barcelona, obres i transformacions arquitectòniques", *D'Art*, 12, 1986.

CASASSAS YMBERT 1986

CASASSAS YMBERT, Jordi, *L'Ateneu Barcelonès. Dels seus orígens als nostres dies*, Barcelona, Edicions La Magrana-Institut Municipal d'Història, 1986.

CASASSAS YMBERT 1999

CASASSAS, Jordi, *Els intel.lectuals i el poder a Catalunya (1808-1975)*, Pòrtic, Barcelona, 1999.

CASELLAS 1907

CASELLAS, Raimon, "Orígens del Renaixement barceloní" a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, [Barcelona] 1907.

CASELLAS 1925-1926

CASELLAS, Raimon, "Antonio Viladomat", a *Gasetta de les Arts*, nº 36, 37, 44, 45, 49, 50, 51, 54, 60, Barcelona, 1925-1926.

CASELLAS 1992

La col.lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992.

CASTAÑER 1977

CASTAÑER LOPEZ, Xesqui, "Rubens como generador de imágenes y estéticas. Dibujos y grabados a partir de su obra", *Goya*, 1977, pp. 140-141.

CASTELLÀ 1945

CASTELLÀ, Fèlix, "El alma de la capilla de los Dolores" a *Suplemento del Diario de Mataró*, Semana Santa, Mataró, 1945.

CASTELLANOS 1710

CASTELLANOS, Pedro, *Obra posthuma de la religiosa vida exterior del Venerable Padre y*

siervo de Dios fray Diego Pérez, religiosa de el Orden de los Mínimos de N.P.S. Francisco de Paula en esta Provincia de Sevilla, Sevilla, Imp. de Francisco Garay, 1710.

CASTELLVÍ 1997

CASTELLVÍ, Francesc de, *Narraciones históricas*, ed. Josep M. Mundet i Gifre i José M. Alsina Roca, Madrid, Fundació Francisco Elías de Tejada i Erasmo Pèrcopo, 1997-[1999].

CASTELLANOS 1983

CASTELLANOS, Jordi, *Raimon Casellas i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1983.

CATALÀ GORGUES 2003

CATALÀ GORGUES, Miquel-Àngel, *El pintor y académico José Vergara (Valencia, 1726-1799)*, Valencia, Generalitat Valenciana 2003.

CATALEG

Catàleg de la Col.lecció Leopold Gil, Ed. Thomas, s.d./ Àlbum de fotografies.

CATÀLEG 1929

Catàleg de la Fundació Santacana, Martorell, 1929.

CATALEG 1936

Catàleg del Museu d'Art de Catalunya, Primera part, Barcelona, Junta de Museus, 1936.

CATÀLEG 1979

Catàleg del Museu Frederic Marès de Montblanc. Església de Sant Marçal, Montblanc, Impremta Requesens, 1979.

CATALEG 1996

Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el Barroc. (Fons del Museu Frederic Marès/ 3). [Dir. Joaquim Garriga Riera; Juan José Martín González], Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996 .

CATALEG 1998

Catàleg del Patrimoni Arquitectònic historicoartístic de la ciutat de Barcelona, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1998, p. 114.

CATÀLEG (acadèmia) 1833

Catálogo de las obras que existen en la 1ª sala de la galeria de Bellas Artes de Real Junta de Comercio del Principado de Cataluña, con los nombres de sus autores e indicación de lo que reperesentan [Barcelona 1833].

CATÀLEG (acadèmia) 1847

Catálogo de las obras en pintura y escultura que existen en el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña, Imp. de J. Ferrando Roca, 1847.

CATÀLEG (acadèmia) 1866

Catálogo de las obras de pintura pertenecientes al Museo a cargo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, Imp.y librería Verdaguer, 1866 (1867).

CATÀLEG (acadèmia) 1867

Catálogo de la Exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura y artes suntuàrias celebrada por la Academia de Bellas Artes en Junio de 1867, Barcelona, Imp. de Celestino Verdaguer, 1867.

CATÀLEG (acadèmia) 1872

Catálogo de la exposición de objetos de arte celebrada en el edificio de la Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes en Barcelona, Barcelona, Tipologia Miret, 1872.

CATALOGO 1876

Catálogo de la Exposición de pinturas que se celebra en el establecimiento de Don José Moner, Narciso Ramírez y C^a, Barcelona 1876.

CATALOGO 1876a

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes, 1876, Imp. y Fund. M. Tello, 1876.

CATÁLOGO 1877

Catálogo de la Exposición de Artes Suntuarias Antiguas y Modernas, Barcelona, 1877.

CATALOGO 1877a

Catálogo general de los objetos que figuran en la Manifestación de Productos Catalanes (...), Barcelona, Imp. Salvador Manero, 1877.

CATALOGO 1877b

[Josep de Manjarrés] *Catálogo de los objetos que la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona tiene reunidos, Barcelona, 1877.*

CATÁLOGO 1891

Catálogo de la Primera Exposición General de Bellas Artes, Barcelona, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, 1891.

CATÁLOGO 1891a

Catálogo de la Segunda Exposición General de Bellas Artes, Barcelona, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona 1891.

CATÁLOGO 1896

Catálogo ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona, 1896.

CATALOGO 1902

Catálogo de legados y donaciones, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1902.

CATÁLOGO 1906

Catálogo del Museo de Bellas Artes, Barcelona, 1906.

CATALOGO 1916

Acto inaugural y catálogo de los objetos del Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona, Barcelona, Imp. de E. Subirana, 1916.

CATALOGO 1930

Guía-Catálogo del Museo de Arte Decorativo y Arqueología., Barcelona, Junta de Museos, 1930.

CATALOGO 1951

Catálogo un siglo olvidado de pintura catalana (1750-1850), Barcelona, Amigos de los Museos de Arte, 1951.

CATALOGO 1956 (?)

Catálogo de la Galeria particular de D.B. Grasés y Hernández, Sarrià, 1956 (?).

CATALOGO 1958

Catálogo de la Exposición Espona, Barcelona, Junta de Museus de Barcelona, Saló del Tinell, S.A.D.A..G., 1958.

CATÁLOGO 1980

Catálogo de la Exposición Antológica sobre el pintor onubense Alonso Miguel de Tobar y la Divina Pastora, Huelva, 1980.

CATALOGO 1990

Catálogo 22 i 23 de Octubre de 1990 de la Subasta Clasicart, 1990.

CATURLA 1968-69

CATURLA, Maria Luïsa, "Documentos entorno a Vicencio Carducho", *Arte Español*, 1968-1969, pp. 145-221.

CAVALLINI 1998

CAVALLINI, Giuliana, *Catharina. Testi ed immagini di Santa Caterina da Siena nelle raccolte casanatensi*, Ministeri per Beni Culturali e Ambientali, S&PJ editori, 1998.

CEÁN BERMÚDEZ 1800

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Imp. Viuda Ibarra, Madrid, 1800 (1965), 6 vols.

CERESI-MORRICA 1950

CERESI, M.; MORRICA, L., *Mostra del libro e della stampa romana nel Seicento*, Roma, Biblioteca Casatanense, 1950.

CERRO 2002

CERRO NARGÁNEZ, Rafael, "Los alcaldes mayores del corregimiento de Gerona (1717-1808)" a *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, Any XXII, Núm. 22 (2002), pp. 158-159.

CERVERA VERA 1988

CERVERA VERA, Luis, "Nuevas noticias sobre 'el origen y establecimiento de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Pintura, escultura y arquitectura' en Madrid (1741-1744)" a *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. [Madrid], 66 (1988), pp. 151-177.

CIERVO 1928

CIERVO, J., "Un Viladomat" a *Gaceta de Bellas Artes*, XIX, nº 337 [1 de Juny de 1928] pp.13-14.

CINC SEGLES 1997

Cinc segles de pintura valenciana. Obres del Museu de Belles Arts de València, Catàleg d'Exposició, València, Museu de Belles Arts de València, Juliol- setembre de 1997.

CIRICI 1986

CIRICI, Alexandre, *Museus d'Art Catalans*, Barcelona, Edicions Destino-Edicions 62, 1986 (Llibres a Mà, 5).

CIRUELOS GONZALO- GARCÍA SEPÚLVEDA

CIRUELOS GONZALO, Ascensión; GARCÍA SEPÚLVEDA, Maria Pilar, "Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (IV)" a *Academia*, 69, 1989, pp. 278-373.

CIRUELOS GONZALO- DURÀ OJEDA 1994

CIRUELOS GONZALO, Ascensión; DURÁ OJEDA, Maria Victòria, " Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", a *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, [Madrid] 79 (1994), pp. 319-321.

CIRUELOS GONZALO- GARCÍA SEPÚLVEDA 1996

CIRUELOS GONZALO, Ascensión; GARCÍA SEPÚLVEDA, Maria Pilar, "Alonso Cano en la Real Acadèmia de Bellas Artes de San Fernando" a *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, [Madrid] 82 (1996), p. 584.

CLARÀ BLANQUERA 1998

CLARÀ BLANQUERA, Maria Antònia, *La comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics de Girona a través de les seves actes (1847-1870)*, Treball Inèdit del Màster de Museologia i Patrimoni, Universitat de Girona, 1998.

CLISSON ALDAMA 1982

CLISSON ALDAMA, José, *Juan Agustín Ceán Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos del C.S.I.C., Diputación Provincial de Asturias, 1982.

CODINA-ALABART 1908

CODINA I FORMOSA, J.B.; ALABART i SANS, G., *Efemérides para la història del Seminario Conciliar de Barcelona*, Barcelona, 1908.

COL-LECCIONISTES 1987

Col.leccionistes d'art a Catalunya, (catàleg d'exposició), Barcelona, Palau Robert-Palau de la Virreina, 1987.

COLL 1993

COLL, Isabel, *Els retaules barrocs i l'orgue de l'església parroquial de Sitges*, Sitges, 1993.

COLL CASTANYER 1971

COLL CASTANYER, Jaume, *Breda històrica i actual*, Granollers, Editorial Montblanc, 1971.

COLL CERDÀ 2000-2001

COLL CERDÀ, Àngels, "Francesc Pla, el Vigatà, i la decoració de la casa Fontcuberta de Vic" a *Locus Amoenus*, núm. 5, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000-2001, pp 241-252.

COMAMALA 1992

COMAMALA, Romà, "Pietat" a *Pallium, Exposició d'Art i Documentació*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1992, pp.210, cat. 165.

COMELLAS 1992

COMELLAS, José Luis, *Sevilla, Cádiz y América. El trasiego y el tráfico*, Madrid, Ed. Mapfre, 1992 (Colección relaciones entre España y América).

COMES 1899-1900

COMES, P. Berardo, "Libro vero e original de las antigüedades de esta ciudad, fundación del Convento, grandezas y obsequios con los que los barceloneses se esmeraron al favor de la erección de la iglesia, claustro y religión de N.S.P. S. Francisco, de Barcelona..." a *Revista de la Asociación Artística Arqueológica Barcelonesa*, núm.11, 1899-1900.

COMPANY 1993

COMPANY, Ximo, "Sant Francesc i santa Clara" a *Pulchra*, Lleida, Museu Diocesà de Lleida,

1993, cat. 783, p. 297.

CORNUDELLA 1996

RCC [Rafel Cornudella Carré], "Anònim. Aparició del nen Jesús a sant Antoni de Pàdua" a *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII, Època del Renaixement i el Barroc*, (Fons del Museu Frederic Marès/ 3), [Dir. Joaquim Garriga Riera; Juan José Martín González], Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996, cat. 358.

CORNUDELLA 1996

CORNUDELLA, Rafael, "Una obra de joventut de Placido Costanzi al Museu Nacional d'Art de Catalunya: sant Bernat rebent la llet de la Mare de Déu" a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm.5 (2001), pp.139-149.

CORPUS RUBENIANUM

Vegeu BURCHARD 1968-

CORTÉS 1962

CORTÉS ALONSO, V., "Una memoria de mercaderes de Cádiz del siglo XVIII", a *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXX [1962], núm- 1-2.

CORTS I PEYRET 1953

CORTS I PEYRET, Joan, *Historia de la Seo de Urgel*, 1953.

COSTA 1973

COSTA, Maria Mercè, "El monestir de Jonqueres. Història d'un edifici desaparegut" a *Cuadernos de historia y arqueología de la ciudad*, Ayuntamiento de Barcelona, Museo de Historia de la ciudad, XV, 1973.

COSTA FERNÁNDEZ 1997

COSTA FERNÁNDEZ, Lluís, *Josep Pella i Forgas i el catalanisme*, 1era.edició, Barcelona, Rafel Dalmau editor, 1997 (Episodis de la Història, 314).

COSTA OLLER 1988

COSTA OLLER, Francesc, *Mataró al segle XVIII*, Mataró, Altafulla ed., 1988.

CRESPO 1996

CREPO SOLANA, Ana, *La casa de contratación y la intendencia general de la marina en Cádiz (1717-1730)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1996.

CURIE 1999

CURIE, Pierre, "Quelques nouveaux tableaux du siècle d'or espagnol dans les églises de Frances" a *Revue de l'Art*, núm. 125 [1999-3].

CULTURA ARTÍSTICA 1934

Anònim, "La cultura artística a Barcelona vers la fi del segle dinovè i al començ de l'actual" a *Butlletí dels Museus de Barcelona*, vol. IV, 1934, p.267.

CUYÀS 1988

CUYÀS, Margarita, "Els fons del Renaixement i del Barroc al Museu d'Art de Catalunya. Notes per a una història" a *L'Època dels Genis. Renaixement i Barroc*, (catàleg d'exposició), Girona, Museu d'Història de la Ciutat, 1988.

CUYÀS TOLOSA 1972

CUYÀS TOLOSA, Josep M^a, *Resumen histórico del Monasterio de San Jerónimo de la Murtra*, Badalona, 1972.

CHAUVEAU 1680

CHAUVEAU, François, *La vie de Saint Bruno, Fondateur de l'Ordre des chartreux, peinte au cloître de la Chartreuse de Paris par Eustache Le Sueur... Gravé par François Chauveau*, Paris (Cousinet), s.a. (c.a.1680).

DE VESME 1971

DE VESME, Alexandre, *Le Peintre -Graveur Italien*, Milano, 1968 Torino, 1971.

DEPAUW-LUIJTEN 2003

DEPAUW, Carl; LUIJTEN, Ger, *Anton van Dyck y el arte del grabado* (catàleg d'exposició), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2003.

DESDEVIZES du DESERT 1913

DESDEVIZES du DESERT, *Barcelone et les grans sanctuaires catalans*, Paris, Ed. H. Laurens, 1913.

DESSIN 1960

Le dessin à Barcelone de Viladomat à Fortuny, 1700-1874, (catàleg d'exposició), Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1960.

DIARI L'AVUI 1986

"Una obra de Viladomat robada d'una església", *Diari l' Avui*, Any, X, núm. 2991, [8 de Gener 1986], p.19.

DIARI L'INDÉPENDANT 1963

"Compra d'un Viladomat a Andorra", *Le journal l'Indépendant*, Perpignan, 5 Abril de 1963.

DIARI LA VANGUARDIA 1986

"Altafulla: roban una obra de Viladomat en la iglesia parroquial", *Diari La Vanguardia*, 8 de Gener de 1986.

DOMENGE 1995

DOMENGE, Joan, "Una obra excepcional però controvertida: els canelobres de l'argenter Joan Matons" a *La Seu de Mallorca* (Aina Pascual coord.), Olañeta, 1995, pp. 256-283.

DOMÉNICO SCARLATTI 1985

Doménico Scarlatti en España. Catálogo general de las Exposiciones, A.Bonet Correa (coord), Madrid, 1985.

DOMINGO PÉREZ 1998

DOMINGO PÉREZ, Tomás, "Apuntes Históricos" a *La cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración*, Saragossa, 1998.

DORICO 1996

DORICO, Carles, "Els retaules de l'església parroquial de Berga. Descripció dels altars a la fi del segle XIX i notícies sobre la construcció d'alguns retaules" a *Quaderns de Recerques del Berguedà*, núm. 3 (1996), pp. 19-48.

DORICO 1997

DORICO, Carles, " El retaule Major de Sant Sever i la darrera estada de Pere Costa a Barcelona

(1754-1757)", a *Locus Amoenus*, núm. 3 (1997), pp.123-145.

DORICO 1997a

DORICO, Carles, "El llegat del Canonge Francesc Valeri i el Retaule de la capella de les Ànimes de la Catedral de Barcelona" a *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XV, Barcelona, Col.legi de Notaris, 1997, pp.221-256.

DORICO 1999

DORICO, Carles, "Una traça de Pere Costa per al retaule de l'església de la Pietat de Vic" a *Ausa*, [Vic] XVIII-142 (1999).

DOWLEY 1965

DOWLEY, Francis H., "Carlo Maratti, Carlo Fontana, and the Baptismal Chapel in Saint Peter's" a *The Art Bulletin*, Març 1965.

DREYER 1969

DREYER, Peter, "Notes on a Carlo Maratti Drawing in New York" a *Master Drawings*, VII, 1969.

DUPUY 2000

DUPUY, Marie Anne, *Vivant Denon, directeur des Musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondances (1802-1815)*, Paris, 2000, a (Notes et Documents des musées de France).

DURAN 1997

DURAN, Eulàlia, "Renaixement i Barroc: la il·lusió de la modernitat" a *Història de la Cultura Catalana. Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, Barcelona, Edicions 62, 1997.

DURAN i SANPERE 1935

DURAN SANPERE, Agustí, "La casa del Retiro" a *La Vanguardia*, 27 Agost de 1935.

DURAN i SANPERE 1952

DURAN SANPERE, Agustí, *Itinerarios artísticos de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, Aymà, 1952.

DURAN i SANPERE 1972-1975

DURAN SANPERE, Agustí, *Barcelona i la seva història*, 3^a ed, Barcelona, Curial, 1972-1975, 3 vols. (Documents de cultura 2, 4, 7).

DURLIAT 1954

DURLIAT, Marcel, *Arts anciens du Roussillon*, Perpinyà, 1954.

EFLAND 1990

EFLAND, Arthur, *A History of art education: intellectual and social currents in teaching the visual arts*, New York, Teachers College, Columbia University, 1990.

ELIAS, c.a. 1936

ELIAS, Feliu, *Antoni Viladomat: la vida, l'obra, l'època de l'artista*, manuscrit inèdit, c.a 1936.

ELIAS de MOLINS 1889

ELIAS de MOLINS, José, *Diccionario Biográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, Imp. Fidel Giró, 1889, 2 vols.

ENCICLOPÈDIA CATALANA 1989

"Puig, Pere" (ad vocem), *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1989, vol. XVIII,p. 433.

ENCICLOPÈDIA CATALANA 1989a

"Serra, Jaume (ad vocem)", *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1989, vol. XXI, p. 97.

ENCISO 1991

ENCISO RECIO, Luis, (coord.), "Los Borbones en el siglo XVIII : 1700-1808" a *Historia de España*, 10, Madrid, Gredos, cop. 1991.

ÈPOCA 1983

L'Època del Barroc (catàleg d'exposició), Barcelona, Palau de Pedralbes, 1983.

EPOCA DELS GENIS 1987

L'època dels Genis. Renaixement Barroc, Tresors del Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museu d'Història de la Ciutat, Ajuntament de Girona, 1987.

EPOCA DELS GENIS 1988

L'Època dels genis. Renaixement i Barroc. Tresors del Museu Nacional d'Art de Catalunya (catàleg de l'exposició), Girona, Museu d'Història de la Ciutat, 1988.

EPOCA DELS GENIS 1989

L'època dels Genis. Renaixement Barroc, Tresors del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Palau de la Virreina, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1989.

ERBA 1977-1978

ERBA, Luisa, *La fortuna crítica di Carlo Maratti attraverso l'esame delle incisioni, conservata nelle raccolte lombarde, che riproducono i suoi dipinto*, Dissertation, Post-Graduate School in the History of Art, Università Cattolica, Milan, 1977-78.

ERRA 1990

ERRA ZUBIRI, Alba, *L'argenter Joan Matons i l'urna de sant Bernat Calbó (1700-1728)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1990 (tesi de llicenciatura inèdita).

ESCARTÍN SÁNCHEZ 1988

ESCARTÍN SÁNCHEZ, Eduardo, "Els intendants de Catalunya en el Regnat de Carles III" a *II Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, II, Barcelona, DHM, 1988.

ESCUR-BOVÉ 1991

ESCUR, N.; BOYÉ, Anna, " Viladomat. Mataró rescata a su pintor barroco", a *Magazine de La Vanguardia*, 30 de Juny de 1991.

ESPASA-CALPE c.a. 1930

"Antonio Viladomat" (ad vocem), *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Espasa-Calpe Ed., c.a.1930.

ESPINOSA MARTÍN 1996

ESPINOSA MARTÍN, Carmen, " Cercle Antoni Viladomat i Manalt. Sant Josep Oriol" a *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el Barroc*. (Fons del Museu Frederic Marès/ 3). [Dir. Joaquim Garriga Riera; Juan José Martín González], Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996, cat. 475.

ESPLENDOR 1996

L'esplendor de la pintura del Barroc. Mecenatge català al Museu Nacional d'Art de Catalunya

(catàleg d'exposició), Barcelona, 1996.

EXPOSICIÓ 1907

S'inaugurarà una exposició de cuadros, dibuixos, tots inèdits, del pintor català Antoni Viladomat Manaut (1678-1755): quedant oberta fins el 25 inclusiu..., Vilanova i la Geltrú, Illici, 1907.

EXPOSICIÓ 1918

Exposició de les darreres adquisicions del Museu d'Art i Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 1918.

EXPOSICIÓ 1935

"Exposició de Primavera (catàleg d'exposició)" a *Revista d'Art*, II, nº 9 [Barcelona, Saló de Montjuïc, 1935] p. 208.

EXPOSICIÓ 1958

Exposició Saló del Tinell, Barcelona, 1958.

EXPOSICIÓ 1965

Primera Exposició d'Art Sacre, Girona, Girona, Dalmau Carles Pla, 1965.

EXPOSICIÓ 1967

Segona Exposició d'Art Sacre, Girona, Casa de la Cultura- Diputació Col·legi d'Arquitectes, 1967.

EXPOSICIÓN 1880

Exposición de grabados de artistas españoles, celebrada por la asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, (catàleg d'exposició), Barcelona, 1880.

EXPOSICIÓN 1898

IV Exposición de Bellas Artes é Industrias Artísticas. Catálogo Ilustrado, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1898.

EXPOSICIÓN 1902

Exposición de Arte Antiguo, Carlos de Bofarull i Sans coord., Barcelona, Junta Provincial de Museos y Bellas Artes, 1902.

EXPOSICIÓN 1907

Vª Exposición Internacional de Bellas Artes, Catálogo ilustrado, (catàleg d'exposició), Barcelona, Palau de Belles Arts, 1907.

EXPOSICIÓN 1910

Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos, Barcelona, Imp. de Henrich y Cia., 1910.

EXPOSICIÓN 1911

VIª Exposición Internacional de Arte. Catálogo ilustrado, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1911.

EXPOSICIÓN 1942

"La exposición Nacional de Bellas Artes de 1942" (catàleg d'exposició) a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, 1, 1941, p. 29.

EXPOSICIÓN 1951

Exposición de ingresos recientes en los Museos de Arte, Barcelona, 1951.

EXPOSICIÓN 1956

Exposición de Miniaturas –Retrato, 1956.

EXPOSICIÓN 1962

Exposición de pintura catalana. Desde la prehistoria hasta nuestros días, Madrid, Casón del Buen Retiro, 1962.

EXPOSICIÓN 1963-1964

Exposición. Legados y donativos a los Museos de Barcelona 1952- 1963, (catàleg de l'exposició), Barcelona, Palau de la Virreina, 1963-1964.

FABRE-HUERTAS-BOHIGAS 1984

FABRE, Jaume; HUERTAS, Josep, BOHIGAS, Pere, *Monuments de Barcelona*, Barcelona, l'Avenç, 1984.

FÀBREGA GRAU 1971

FÀBREGA GRAU, A., *La catedral de Barcelona*, Barcelona, Publicaciones Archivo Capitular, 1971.

FACHINETTI 1925

FACHINETTI, Victorino, *San Francisco de Asís. En la historia. En la leyenda. En el arte*, Barcelona, 1925, 2 vols.

FALCÓ SEGARRA 1997

FALCÓ SEGARRA, Rosario, "Pintura mural de la Estigmatización de San Francisco en la iglesia del Santo Ángel de Vall de Uxó" a *Guía. Revista del 250 Aniversario de la Traslación del Señor a la Iglesia del Santo Ángel*, Vall d'Uixó, nº 2, octubre de 1997, pp. 47-55.

FARRÉ 1983

FARRÉ SANPERA, M^a Carme, *El Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1983.

FERNÁNDEZ AGUDO- SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ 1988

FERNÁNDEZ AGUDO, Maria Pilar; SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, Maria Ángeles, "Índice de los cargos académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII" a *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, [Madrid], 67 (1988).

FERNÁNDEZ DÍAZ 1987

FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto, *La burguesia comercial barcelonesa en el siglo XVIII*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1987, 4 vols. (tesi doctoral).

FERNÁNDEZ DÍAZ 1988

FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto, "La historia sobre la burguesia comercial catalana en el siglo XVIII" a *II Congrés d'Història moderna de Catalunya*, I, Barcelona, DHM, 1988, pp. 25-47.

FERRANDO ROIG 1950

FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950.

FERRARI-SCAVIZZI 2000

FERRARI, Oreste; SCAVIZZI, Giuseppe, *Luca Giordano: l'opera completa*, Napoli, Electa, cop. 2000, 2 vols.

FERRER 1815-1819

FERRER, Raimundo, *Barcelona Cautiva ó sea diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses*, Barcelona, Oficina de Brusi, 1815-1819.

FERRER CLARIANA 1948

FERRER i CLARIANA, Lluís, "La restauració de la Capella dels Dolors" a *Museu. Circular pels socis de la secció d'història i arqueologia del Museu de Mataró*, Mataró, Març-Abril 1948, pp.7-8.

FERRER CLARIANA 1948

FERRER i CLARIANA, Lluís, "La capella de sant Desideri i la seva restauració" a *Museu. Circular pels socis de la secció d'història i arqueologia del Museu de Mataró*, Mataró, Març-Abril 1948, p. 31.

FERRER CLARIANA 1971

FERRER i CLARIANA, Lluís, *Santa Maria de Mataró. La parròquia. El temple*, II, Mataró 1971 (1968).

FICACCI 1989

FICACCI, Louigi (ed.), *Claude Mellan, gli anni romani. Un incisori tra Vouet e Bernini*, Istituto Nazionale per la Grafica, Multigrafica Editrici, Roma, 1989.

FIDEI SPECULUM 2000

Fidei Speculum. Art litúrgic a la diòcesi de Tortosa, Tortosa, 2000.

FIDEL de MORAGAS 1934

FIDEL de MORAGAS, "L'art, els artistes i els artesans de Valls" a *Estudis Universitaris Catalans*, Barcelona, IEC, Volum XIX (1934).

FIGUEROLA- MARTÍ BONET 1995

FIGUEROLA ROTGER, Pere Jordi; MARTÍ BONET, Josep M^a, *La Rambla i els seus Convents*, vol. VI-2, *Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*, Barcelona, 1995.

FISCHER 1721 (1978).

FISCHER VON ERLACH, J.B., *Entwurff einer Historischen Architectur*, 1^o ed. 1721, Viena, 1978.

FLO FORNER 2000

FLO FORNER, Míriam, *El conjunt funerari de sant Oleguer de la Catedral de Barcelona: aspectes artístics i programàtics*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000 (tesi de llicenciatura inèdita).

FLÓREZ de SETIÉN 1747-1918

FLÓREZ de SETIÉN, Enrique (et alii.), *España Sagrada*, Madrid, Academia de la Historia, 1747-1918.

FOLCH i TORRAS 1911

FOLCH i TORRAS, Joaquim, "La col·lecció Casellas" a *Pàgina artística de La Veu de Catalunya*, 55 [11 de Gener de 1911].

FOLCH i TORRAS 1919

FOLCH i TORRAS, Joaquim, "Quatre pintures de Viladomat al Museu" a *Pàgina artística de La Veu de Catalunya* [13 de Gener de 1919].

FOLCH i TORRAS 1920

FOLCH i TORRAS, Joaquim, "Quatre noves pintures de Viladomat al Museu" a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, 1920, pp. 774-780.

FOLCH i TORRAS 1925

FOLCH i TORRAS, Joaquim, "Un doble de la sèrie 'Vida de Sant Francesc' del pintor Viladomat descobert a Berga", *Gasete de les Arts*, Any II, núm. 35 [15 d'Octubre de 1925].

FOLCH i TORRAS 1926

FOLCH i TORRAS, Joaquim, "Un Viladomat a Florència i altres notícies sobre els Viladomats de Berga" a *Gasete de les Arts*, Any III, Núm 54, 1-VIII [1 Agost de 1926] pp.1-2.

FOLCH i TORRAS 1929

FOLCH i TORRAS, Joaquim, "El pintor català setcentista Pere Crusells" a *Gasete de les Arts*, Barcelona, Segona Època, núm. 10 [Juny de 1929], pp. 1-2.

FOLCH i TORRAS 1929a

FOLCH i TORRAS, Joaquim, "El pintor català siscentista Fra Juncosa" a *Pàgina artística de La Veu de Catalunya* [29 d'abril de 1929].

FONT 1952

FONT, Lambert, *Gerona, la Catedral y el Museo Diocesano: estudio descriptivo, repertorio iconográfico, índice explicativo de las ilustraciones*, Gerona, Carlomagno, 1952.

FONTANA 1988

FONTANA, Josep, "La fi de l'antic règim i la industrialització, 1787-1868", vol. V, *Història de Catalunya* (coord. Pierre Vilar), Barcelona, Edicions 62, 1988.

FONTANA 1988

FONTANA, Josep, "L'altra Renaixença: 1860 i la represa d'una cultura nacional catalana" a *Naturalisme, positivisme i catalanisme 1860 -1890*, vol. Vè, *Història de la Cultura Catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1994.

FONTANALS DEL CASTILLO 1872

FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim, *Un recuerdo de Antonio Viladomat, el pintor olvidado y maestro catalan del siglo XVIII*, Barcelona, Narciso Ramírez y Companyia, 1872.

FONTANALS DEL CASTILLO 1877

FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim, *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, Imp. Celestino Verdaguer, 1877.

FONTANALS DEL CASTILLO, 1879

FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim, "Fray Joaquim Juncosa, eminente pintor del siglo XVII. Escuela Catalana" a *La Academia. Seminario Ilustrado Universal*, Madrid, año III, tomo V, núm 10 [15 de marzo de 1879], p. 160 i núm. 13 [7 abril de 1879].

FONTANALS DEL CASTILLO 1883

FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim, *El arte, el público y la crítica artística de Barcelona*, Barcelona, Sucesores de Ramírez i Cia, 1883.

FONTANALS DEL CASTILLO 1885

FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim, "Historia de la pintura y escultura" a *Historia General del Arte*, Barcelona, Montaner y Simon ed., 1885, vol. IV.

FONTBONA 1979

FONTBONA, Francesc, *El paistagisme a Catalunya*, Barcelona, Edicions Destino, 1979.

FONTBONA 1983

FONTBONA, Francesc, *Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888*, vol. VI, *Història de l'Art Català*, (ed. Francesc Miralles), Barcelona, 1983.

FONTBONA 1987

FONTBONA, Francesc, "El col.leccionisme català: del romanticisme al realisme", a *Serra d'Or*, 1987, núm.335, pp.60- 61.

FONTBONA 1989

F(rancesc) F(ontbona) de V(allescar), "Josep de Manjarrés i de Bofarull" a *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1989, vol. XIV, p. 332.

FONTBONA 1989a

F(rancesc F(ontbona) V(allescar), "Josep Puiggarí Llobet", a *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1989, vol. XVIII, pp. 443-444.

FONTBONA 1992

FONTBONA, Francesc, *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Secció d'Estampes, Mapes i Gravats, 1992.

FONTBONA 1993-1994

FONTBONA, Francesc, "El museu de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi (1775), primer Museu de Catalunya" a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi*, [Barcelona], VII-VIII (1993-1994), pp. 167-186.

FONTBONA 1995

FONTBONA, Francesc, "Pere Crusells i la Vinguda de l'Esperit Sant" a *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, [Barcelona] IX (1995) pp.199-207.

FONTBONA-DURÀ 1999

FONTBONA, Francesc; DURÀ, Victòria, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (I-Pintura)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999.

FONTBONA-JORBA 1999

FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel (eds), *El Romanticisme a Catalunya. 1820-1874*, Barcelona, Pòrtic, 1999.

FORTIÀ 1918

FORTIÀ SOLÀ, Pvre., *El temple parroquial de Moyà i sa titular i patrona Santa Maria de Misericòrdia*, Vich, Imp. Geroni Portabella, 1918.

FOSSAS 1884

FOSSAS, Modesto, *La Cartuja de Montalegre:memoria descriptiva*, Barcelona, Tipografia de la casa P. de Caridad, 1884.

FRAGONARA 1991

FRAGONARA, Marco, "Martirio ed estasi. Persuasioni visionarie nel Seicento romano e napoletano.", a *Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno*, núm. 8 [Ottobre-Dicembre 1991].

FRANCÉS 1916

FRANCÉS, José, "La Sala Pablo Bosch en el Museo del Prado" a *El año artístico*, 1916, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1917, pp. 271-273.

FREJEIRO 1968

FREJEIRO, A. B., "La vida de San Francisco de Asís en las pinturas del claustro de San Pietro in Montorio" a *Archivo Español del Arte*, nº 162-163(1968) pp. 85-91.

FURIO 1925

FURIÓ, V., "Els pintors cartoixos Fra Joaquim Juncosa i Fra Manuel Bayeu" a *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, Palma de Mallorca, XX [1925], pp.241-246 i 276-280.

FUSTAGUERAS 1857

FUSTAGUERAS, Jaime, "Breve reseña de los Archivos, Bibliotecas, Gabinetes, Monetarios y Museos de Barcelona" a J.A.S., *El consultor. Nueva Guía de Barcelona*, Barcelona, Imprenta A. Flotats, 1857.

FUSTAGUERAS

FUSTAGUERAS, Jaime, "Pintores catalanes. Viladomat" a *El Museo Universal. Periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos utiles*, Año II, nº 11[Madrid 15 de Juny de 1858] pp.81-82.

GADY 2002

GADY, Bénédicte, "Gravure d'interpretation et échanges artistiques. Les estampes françaises d'après les peintres italiens contemporains (1655-1724)" a *Studiolo. Revue d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome*, núm.1, 2002, pp. 64-103.

GALINDO 1994

GALINDO, Natividad, "El pintor madrileño Juan Vicente de Ribera" a *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, tomo XV (1994), pp.29-53.

GALLI 1711

GALLI BIBBIENA, Ferdinando, *L'Architettura civile preparata su la Geometria, e ridotta alle Prospettive, considerazioni pratiche di... Cittadino Bolognese Architetto primario, Capo Mastro Maggiore, e Pittore di Camera, e Feste di teatro della Maestà di Carlo III. Il Monarca delle Spagne disegnate, e descritte in cinque parti... Dedicata Alla Sacra Cattolica Real Maestà di Carlo III, Re delle Spagne, D'Ungheria, Boemia, Etc.*, Parma, Paolo Monti, 1711.

GALLEGO 1979

GALLEGO, F., *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979.

GAMISSANS 1991

Tomàs de Celano, Francesc i Clara d'Assís, versió i notes de Francesc Gamissans, Barcelona, La formiga d'or, 1991 (Les Fonts Franciscanes 1).

GAMISSANS 1994

Sant Bonaventura, Biografia de Sant Francesc d'Assís, versió i notes de Francesc Gamissans, Barcelona, La formiga d'or, 1994 (Les Fonts Franciscanes 2).

GAMISSANS 1997

Autors Anònims, Floretes de Sant Francesc d'Assís, versió i notes de Francesc Gamissans, Barcelona, La formiga d'or, 1997 (Les Fonts Franciscanes 4).

GARCÍA BARRIUSO 1975

GARCÍA BARRIUSO, P., *San Francisco el Grande de Madrid. Aportación documental para su historia*, Madrid, 1975.

GARCÍA CUENCA 1982

GARCÍA CUENCAARIATI, Tomás, *El consejo de Hacienda (1467-1803) en la economía española a finales del Antiguo Régimen.IV. Las instituciones*, Miguel Artola (ed), Barcelona, 1982.

GARCÍA DOMÈNECH- CASANOVAS 1983

GARCÍA DOMÈNECH; Rosa M^a, CASANOVAS, Lina, "Les pintures de la Casa de Convalescència de l'Hospital de la Santa Creu" a *D'Art*, núm. 8-9, 1983.

GARCÍA DOMÈNECH 1995

GARCÍA DOMÈNECH, Rosa M^a, *La Casa de Convalescència (1629-1680), seu de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1995.

GARCIA ESPUCHE -GUARDIA BASSOLS 1989

GARCIA ESPUCHE A.; GUARDIA BASSOLS M., *La construcció d'una ciutat. Mataró (1500-1900)*, Mataró, Caixa Estalvis Laietana, 1989.

GARCÍA ESTRAGUÉS 1963

GARCÍA ESTRAGUÉS, J., "Una notícia sobre Antonio Viladomat" a *Varia Oratoriana*, 171 [1963].

GARCÍA FELGUERA 1989

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, " La escuela Española en las colecciones de Carlos III" a *El Arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte del CSIC, Madrid, 1989, pp.337-346.

GARCÍA FERNANDEZ 1999

GARCÍA FERNANDEZ, Nélica, *Burguesía y toga en el Cádiz del siglo XVIII: Vicente Pulciani y su biblioteca ilustrada*;Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999.

GARCIA GUTIERREZ 1985

GARCIA GUTIERREZ, Pedro Francisco, *Iconografía mercedaria. Nolasco y su obra*, Madrid, 1985.

GARCÍA HIDALGO 1965

GARCÍA HIDALGO, José, *Principios para estudiar el nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, ed. del Marqués de Lozoya, F.J. Sánchez Cantón y A. Rodríguez Moñigo, Madrid, 1965 (Madrid, 1693).

GARCIA i SASTRE 1997

GARCIA i SASTRE, Andrea A., *Els museus d'art de Barcelona: Antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997 (col·lecció Abat Oliva, 189).

GARNATXE 1993

GARNATXE, Joan (ed.), *Art Modern a l'Església de Breda*, Breda, 1993.

GARNATXE-MARQUÈS s.d.

GARNATXE, Joan, MARQUÈS, Josep M^a, *Monestir i esglésies de Breda. Parròquies de Breda, Riells i Viabrea*, Breda, s.d., (Col·lecció Sant Feliu, 10)

GARZÓN 1984

GARZÓN PAREJA, *Historia de la Hacienda en España*, Madrid, 1984.

GARRIGA-MARTÍN GONZÁLEZ 1996

Vegeu Catàleg Marès 1996.

GARRIGA 1987

GARRIGA RIERA, Joaquim, "L'art cinccentista català i l'època del Renaixement: una reflexió ", a *Revista de Catalunya*, núm.13, Novembre de 1987, pp.117-144.

GARRIGA 2001

GARRIGA RIERA, Joaquim, "Benet Sanxes Galindo, pintor i poeta del segle XVI a Catalunya" a *Miscel·lània d'Homenatge a Modest Prats*, vol. I, *Estudi General*, núm.21, 2001, pp.69-129.

GARRIGA-BOSCH 1997

GARRIGA RIERA, Joaquim; BOSCH BALLBONA, Joan, "L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII", vol. II, *Història de la Cultura Catalana. Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, Barcelona, Edicions 62, 1997.

GARRUT 1974

GARRUT, Josep M^a, *Dos siglos de pintura catalana (XIX y XX)*, Madrid, Ibérico europea de Ediciones, 1974.

GASOL 1978

GASOL, Josep M^a, *La Seu de Manresa. Monografia Històrica i descriptiva*. Manresa Caixa d'Estalvis de Manresa, 1978.

GAYA NUÑO 1958

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1958

GIMÉNEZ BLASCO 2000

GIMÉNEZ BLASCO, Joan, *Mataró en la Catalunya del segle XVIII*, Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, 2000.

GINÉ 1988

GINÉ TORRAS, A., "El convent de Sant Francesc de Barcelona. Reconstrucció hipotètica", a *Acta Medievalia*, núm. 9, 1988, pp. 221-281.

GIORDANO 2002

Luca Giordano y España [Catálogo Exposición 7 de Marzo-2 de Junio], Alfonso E. Pérez Sánchez coord., Madrid, Patrimonio Nacional, 2002.

GIRBAU 1988

GIRBAU, Valentí, "Bartolomé Sarmentero", *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1988, vol. XX, p. 437.

GIRBAU 1996

GIRBAU, Valentí, *Església i societat a la Catalunya central. El bisbat de Vic a l'època del bisbe Veyan (1784-1815)*, Facultat de Teologia de Catalunya-Ed. Herder, 1996.

GIRBAU 1999

GIRBAU TAPIAS, Valentí, "El Seminari Diocesà de Vic. De la fundació a la difícil consolidació (1749-1815) " a *Ausa*, XVIII-143 [1999], pp. 529-549.

GIRONA MANZANET 1988

GIRONA MANZANET, J.P., *Pintura franciscana de Catalunya (1226-1950)*, Barcelona Universitat

de Barcelona, 1988 (tesi doctoral inèdita), 3 vols.

GOLDSTEIN 1996

GOLDSTEIN, Carl, *Teaching art: academies and schools from Vasari to Albers*, New York, Cambridge University Press, 1996.

GOMBRICH 1997

GOMBRICH, E. H., *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1997.

GONZÁLEZ ASENJO 2002

GONZÁLEZ ASENJO, Elvira, "Envíos de pintura de Giordano a Espanya en 1688" a *Luca Giordano y España* [Catálogo Exposición 7 de Marzo-2 de Junio], Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp.72-92.

GONZÁLEZ DE ZARATE 1992-1995

GONZALEZ DE ZARATE; J.M. (ed), *Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria, Instituto Ephialte, 1992-1995, 9 vols.

GONZALEZ DE ZARATE- BERMEJO- ANGULO-LAMARCA 1996

GONZALEZ DE ZARATE, J.M.; BERMEJO, J.M.; ANGULO, E.; LAMARCA, R., " Las estampas de los Sadeler como trasmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII", *Goya*, núm.251 (1996).

GONZALEZ GARCIA 1991

GONZALEZ GARCIA, Miguel Àngel., "El grabado en los libros litúrgicos de uso en España en los siglos XVI-XVIII y su influencia en la pintura y la escultura", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7 (1991), pp.312-318.

GONZÁLEZ- AYXELÀ 1997.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos, MARTÍ AYXELÀ, Montse, *Catálogo de la primera exposición de Arteuropa*, S.A., Barcelona, 1987.

GORT 1991

GORT, Ezequiel, *Historia de la Cartoixa de Scaladei*, Reus, Pòrtic, 1991 (Col. Tostemps, 27).

GOYA 1996

Goya 250 aniversario (catalogo de exposición), 30 de Marzo-2 de Junio, Madrid, 1996.

GRABOLOSÀ 1976

GRABOLOSÀ, Ramon, *Joan-Carles Panyó i Figaró: primer director de les Escoles de Dibuix d'Olot i de Girona*, Olot, Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca, 1976.

GRAF 1998.

GRAF, Dieter, "Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il "Missale romanum" del 1662", a *Pietro da Cortona* (Actes du Colloque, Roma -Firenze, 1997), Milà, 1998, pp. 201-214.

GRAHIT GRAU 1847

GRAHIT GRAU, Josep, *Comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Barcelona: memoria de la labor realizada por la misma en su primer siglo de existencia: 1844-1944*, Barcelona, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, 1947.

GRANADOS 1983

GRANADOS, Maria del Carmen (et alii.), "Aportaciones al estudio del mecenazgo artístico en Aragón durante el siglo XVIII: José Suñol, apuntes biográficos y comentario a las cartas encontradas en el archivo parroquial de la iglesia de Santa Maria Magdalena" a *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVII (1983), pp. 201- 234.

GRAU 1999

GRAU FERNÁNDEZ, Ramon, "La historiografía: a la recerca de l'emoció patriòtica" dins *El Romanticisme a Catalunya. 1820-1874*, Francesc Fontbona i Manuel Jorba (eds), Barcelona, Pòrtic, 1999, pp.47-51.

GRAU 2003

GRAU FERNÁNDEZ, Ramon, "La formació nacional de Catalunya i l'art romànic. El mirall de totes les ortodòxies", *L'Avenç*, 276 (gener de 2003), pp. 35-40.

GRISERI 1967

GRISERI, Andreina, *La metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1967.

GRUYS 1977

GRUYS, Albert, *Cartusiana. Un instrument heuristique. Maisons*, Institut de Recherche et d'histoire des Textes. Bibliographies, Colloques, Travaux préparatoires, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977.

GUALDARONI 1947

GUALDARONI, R., "Un pintor en la Corte de los Borbones de España: Santiago Amiconi", a *Archivo Español del Arte*, 1974, pp. 129-147.

GUANYAVENS- SALICRÚ 1994

GUANYAVENS I CALVET, Nicolau;SALICRÚ i PUIG, Manel, "La primera monografia sobre l'església de Santa Maria de Mataró" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*,núm. 50 [Mataró, octubre de 1994] pp. 41-50.

GUASCH-CASANOVAS 2002

GUASCH, Maria Teresa; CASANOVAS, Jordi, "Una aproximació a l'Exposició d'Art Antic de 1902. Fons del MNAC procedents de l'Exposició d'Art Antic de 1902" a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, [Barcelona] núm. 6 (2002), pp.67-83.

GUDIOL CUNILL 1915

GUDIOL i CUNILL, J., "El retaule de Granollers adquirit per l'Ajuntament de Barcelona" a *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, núm. 295 [9 d'Agost de 1915].

GUDIOL CUNILL 1931-1933.

GUDIOL i CUNILL, J., *Nocions d'Arquologia sagrada catalana*, Vic, 1902, (Zona edició en dos volums 1931-1933).

GUDIOL 1937

GUDIOL, J., *Memòria sobre l'estat dels Museus i concentracions comarcals d'obres d'art de Catalunya*, 1937 (informe lliurat al Departament de la Generalitat Republicana).

GUDIOL I RICART 1955

GUDIOL I RICART, J., *Arte de España. Cataluña*, Barcelona, Seix Barral, 1955.

GUDIOL I RICART 1973

GUDIOL I RICART, J., "La colección de arte de la Academia de San Jorge", a *Anuario de la Real Academia de Belles Artes de San Jorge de Barcelona*, 1973.

GUDIOL I RICART- ALCOLEA I GIL 1962

GUDIOL I RICART, J.; ALCOLEA I GIL, S., *Hispania. Guia general del arte Español*, Barcelona, Argos, 1962.

GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT 1954

GUDIOL I RICART, J.; ALCOLEA I GIL, S.; CIRLOT, J.E., *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid, Tecnos, 1954.

GUERRA 1981

GUERRA, Ramón, *La corte española en el siglo XVIII*, Madrid, Anaya, 1981.

GUIA 1911

Guia de Gerona y su provincia, Gerona, 1911.

GUIA 1915

Museus d'Art i d'Arqueologia. Guia sumària. Barcelona, Oliva de Vilanova[1915].

GUIA 1930

Museo de Arte Decorativo y Arqueológico. Guía-Catálogo, Junta de Museos de Barcelona, 1930.

GUIA 1954

Guia de los Museos de Arte, Historia y Arqueología de la Provincia de Barcelona, Junta de Museos de Barcelona, 1954.

GUIA 1993

Guia del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, Solsona, 1993.

GUIA 1997

Museu Diocesà de Barcelona. Guia, Barcelona, 1997.

GUINARD 1988

GUINARD, Paul, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, Les editions du temps, 1988 (1960).

GUINARD 1967

GUINARD, Paul, *Les peintres espagnols*, Paris, Le Livre de poche, 1967.

GUITERT 1921

GUITERT FONTSERÈ, J., *Guia, notas historicas y artísticas*, Barcelona, 1921.

GUITERT 1955

GUITERT, J., *La época contemporánea del Monasterio de Poblet*, Barcelona, Ed. Orbis, 1955.

GUTIÉRREZ- ESTERAS 1991

GUTIÉRREZ, R.; ESTERAS, E., *Territorio y Fortificación. Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio Sala y Félix Prósperi. Influencia en España y América*, Madrid, Ediciones Tuero, 1991.

HARRIS 1982

HARRIS, Enriqueta, "Murillo en Inglaterra" a *Goya*, núm.169-171 (1982), pp. 7-17.

HASKELL 1980

HASKELL, Francis, *Patrons and Painters: A Study of the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, 2ª Edició, New Haven i Londres, 1980.

HELLWING 1999

HELLWING, Karin , *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999.

HELMAN 1983

HELMAN, Edit, *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1983.

HEMPEL LIPSCHUTZ 1988

HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse, *La pintura española y los románticos franceses*, Edició española revisada por José Luis Checa Crenades, Taurus, 1988 (Ensayistas-269, Serie Mayor).

HERNÁNDEZ GUARDIOLA 1990

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*. Alicante, 1990, 3 vols.

HOGG 1977

HOGG, Dr. James, "The Charterhouses of the Carthusian Province of Catalonia", *Analecta Cartusiana*, núm.41, 1977.

HOLLSTEIN 1975-1991

HOLLSTEIN, *German engravings, etchings and Woodcuts*, Amsterdam, 1975-1991, 28 vols.

HOLLSTEIN 1948-

HOLLSTEIN, F.W.H., *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, c.1450-1700, Amsterdam, 1948-, 32 vols.

HOMET 1987

HOMET, Marie-Claude, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1987.

HUGUET i VALLS 1991

HUGUET i VALLS, Caterina, "El cicle de la Passió, de l'església d'Altafulla: possibles Viladomats?" a *Estudis Altafullencs*, 15, Altafulla, Centre d'estudis d'Altafulla, 1991.

IDEA 2000

L'idea del Bello: Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori (catàleg d'exposició), Roma, 2000.

INCISORI 1981

Incisori Napoletani del '600, (catàleg d'exposició), Villa Farnesina, 19 de Març-24 de Maig 1981, Roma, Gabinetto Nazionale per la Grafica, Multigrafica Editrici, 1981.

INVENTARI 1821

Ynventario de lo existente en la Academia de Bellas Artes, 1821 (Biblioteca de Catalunya, Junta de Comerç, Barcelona, CVI, 6, 14-21).

INVENTARI 1835

Inventario de las obras de Nobles Artes procedentes de varios conventos que por disposición del Exmo. Ayunta. han sido traidas de varios conventos en calidad de depósito á esta casa Lonja con motivo de los sucesos ocurridos en la presente ciudad 21/8/1835, Biblioteca de Catalunya, Arxiu Junta de Comerç, lligall XCV,

INVENTARI 1851

Copia del Ynventario de los cuadros, efectos y muebles que existen en las Salas del Segundo

piso de la Casa Lonja al poner el Excmo. Sr. Gobernador de esta Provincia en posesión de dicho local á la Academia de Bellas Artes (...) Junta de Comercio de Junta de Comercio de Barcelona, 27 de Gener de 1851, Manuscrit de l'Arxiu Museu Frederic Marès, Barcelona.

INVENTARI 1872

Museo de la Academia de Bellas Artes, [c.1872] (manuscrit a l'Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi).

IMMAGINE 1982

Immagine di san Francesco nella controriforma (catàleg d'exposició), Roma, 1982.

JAFFÉ 1989

JAFFÉ, Michael, *Rubens: catalogo completo*, Milano, Rizzoli, cop. 1989 .

JARQUE-GARCÍA, 1991

JARQUE, Mercè, GARCÍA, Laura, "L'arquitectura a la Barcelona del segle XVIII-XIX" a *Catalunya a l'època de Carles III*, Carles Figuerola-Roser Domingo (coord.), Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991 (col·lecció Som i Serem, 4).

JAUME I 1976

Jaume I i el seu temps, Commemoració del VII Centenari de la seva mort, Barcelona, 1976.

JIMÉNEZ SUREDA 1999

JIMÉNEZ SUREDA, Montserrat, *L'església catalana sota la monarquia dels borbons. La catedral de Girona en el segle XVIII.*, Girona, Ajuntament de Girona- Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

J.G. 1934

J.G., "El llegat del senyor Francesc Fàbregas als Museus" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. IV, 1934, pp. 276-277.

JOSEPH MAYOL 1941

JOSEPH MAYOL, Miquel, *El salvament del patrimoni artístic de Catalunya durant la guerra civil*, Barcelona, Pòrtic, 1941 (Col·lecció Llibre de Butxaca, nº 36).

JOYAS 1999

Joyas de un patrimonio. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza, 1995-1999, Zaragoza, Palacio de Sástago, 1999.

JULIAN 1998

JULIÁN, Inmaculada, "El tema de las cuatro estaciones en la pintura española del siglo XVIII con especial referencia a Antonio Viladomat" a *I Congreso Internacional 'Pintura Española del siglo XVIII'*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 15 a 18 d'abril de 1998, Actas, Madrid, 1998, pp. 185-198.

JUNYENT 1976

JUNYENT, Eduard, *La ciutat de Vic i la seva història*, Barcelona, Curial, 1976.

KILIENSCHMITD 1928

KILEINSCHMIDT, Beda, "La Vida de sant Francesc d'Assís en les pintures d'Antoni Viladomat al Museu de Barcelona" a *Franciscalia*, 1928, pp. 195-209.

KUBLER 1957

KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, vol. XIV, *Ars Hispaniae*, Madrid, 1957.

KUHNMÜNCH 1976

KUHNMÜNCH, Jacques, "Carlo Maratta graveur, essai de catalogue critique", a *Revue de l'Art*, núm. 31 (1976).

LABORDA-VILLANUEVA 1988

LABORDA, A.; VILLANUEVA, M., "Natures mortes d'interior" a *l'Època dels genis. Renaixement i Barroc* (catàleg d'exposició), Girona, Museu d'Història de la Ciutat, 1988, pp. 247-250.

LABORDE 1806-1808

LABORDE, Alexandre de, *Viatge pintoresc i històric. El Principat*, (c.a.1806-1808), Traducció i pròleg d'Oriol Valls Subirà, Notes de Josep Massot Muntaner, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, 1973, (Biblioteca Abat Oliva, Sèrie II.lustrada, 1).

LAFUENTE FERRARI 1953

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve Historia de la pintura española*, 4 edició, Madrid, Tecnos 1953.

LAPLANA 1978

LAPLANA, Josep de C., *L'Oratori de Sant Felip Neri de Barcelona i el seu patrimoni artístic i documental*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978.

LAPLANA 1999

LAPLANA, Josep de C., *Les col.leccions de pintura de L'Abadia de Montserrat*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

LAVALLE 1991

LAVALLE COBO, Teresa, "La obra de Andrea Procaccini en España" a *Academia* (BRABASF), num 73, Madrid, 1991.

LAVALLE 1998

LAVALLE COBO, Teresa, "Alonso Miguel de Tobar, pintor de Isabel de Farnesio" a *I Congreso Internacional 'Pintura Española del siglo XVIII'*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 15 al 18 Abril 1998, ACTAS, Madrid, 1998.

LEBLANC 1970

LEBLANC, Charles, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1890, (Amsterdam, 1970), 4vols.

LENZI 1980

LENZI, Deanna, "La veduta per angolo nella scenografia", dins *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, Bologna 1980, pp. 93-208.

LENZI 1988

LENZI, Deanna, "I Galli Bibiena, scenografi ed architetti teatrali delle principali città e corti d'Europa", dins *Il teatro per la città*, Bologna 1988, pp. 63-73.

LENZI 1991

LENZI, Deanna, "Ferdinando e Francesco Bibiena. I 'grandi padri' della veduta per angolo", a A.M. Matteucci, A. Stanzani (a cura di), *Architettura dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, Bologna 1991, pp. 91-110.

LENZI 1997

LENZI, Deanna (ed.), *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e Scenografi*. Atti del Convegno, Bibbiena, 26-27 maggio 1995, Accademia Galli Bibiena, Bibbiena, 1997.

LEON 1993

LEÓN, Virginia, *Entre Àustrias y Borbones*, Madrid, 1993.

LEON 2002

LEÓN, Virginia, "Cultura española y poder político en la Corte de Viena del Emperador Carlos VI (1717-1740)" a *Reales Sitios*, núm. 152 (segon trimestre 2002), pp. 30-47.

LEONCINI 1995

LEONCINI, Giovanni, "Considerazioni sull'iconografia di san Bruno "prototipo" del Certosino. Un'indagine sulle stampe dal XV al XVII secolo" a *San Bruno e la certosa di Calabria*. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il IX Centenario della Certosa dei Serra S. Bruno, Squillace, Serra S. Bruno 15-18 settembre 1991 (Pietro De Leo ed.), Messina, Rubbettino, 1995.

LUNA 1978

LUNA, J.J. , " Louis Michel Van Loo en España" a *Goya*, núm.144, (1978).

LUNA 1985

LUNA, J.J., "Nicolo Vaccaro al servicio de la Corte de Madrid (1712?-1720)" a *Archivo Español del Arte*, núm. 232, 1985.

LUNA 1987

LUNA, J.J., "Pintores extrangeros en España durante el siglo XVIII" a *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII* (catàleg d'exposició), Madrid, 1987.

LLEDÓS 1917

LLEDÓS Y MIR, Miguel, *Historia de la antigua villa, hoy ciudad de Tremp*, Barcelona, 1917, Barcelona, 1977 (edició facsímil a cura de Ramon Gay i Puy).

LLOPART 1977

LLOPART, Pilar, "Un Monumento del barroco barcelonés: La Iglesia de San Severo" a *D'Art*, núm.3/4 [1977].

LLORENS 1987

LLORENS I SOLÉ, Antoni, *Solsona i el solsonès en la història de Catalunya*, Lleida, Virgili Pagès, 1987, 2 vols.

LLOTJA 1986

La llotja i l'economia catalana. Del consolat de mar a la cambra de comerç, (catàleg d'exposició), Barcelona, 1986.

LLOVET 1966

LLOVET, Joaquim, *Mataró, 1680-1719: el pas de la vila a ciutat i a cap de corregiment*, Mataró, Caixa d'Estalvis de Mataró, 1966.

LLOVET 1990

LLOVET, Joaquim, "El Mataró contemporani a l'obra de la Capella dels Dolors" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 38 (Mataró, octubre, 1990), pp. 5-11.

LLOVET 2000

LLOVET, Joaquim, *Dels orígens de la vila a la ciutat contemporània*, Mataró, Caixa Laietana, 2000.

MACIÀ de ROS 1948

MACIÀ de ROS, Àngels, "Contribución al estudio del barroco: Pablo y Pedro Costa en la catedral de Gerona", *Archivo Español de Arte*, núm.48, Madrid, 1941.

MADOZ ca. 1840

MADOZ, Pascual, *Artículos sobre el Principat de Catalunya, Andorra i zona de parla catalana del regne d'Aragó al "Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar"*, Pròleg d'Antoni Pladevall, Barcelona, Curial, 1995, 2 vols.

MADURELL 1951

MADURELL I MARIMÓN, Josep M^a, "Retablos gerundenses (1570-1752)" a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. VI [1951], pp. 247-270.

MADURELL 1954

MADURELL I MARIMÓN, Josep M^a, "El presbítero Vicente Massanet, la iglesia de Rupió y la capilla de San Paciano de la Seo de Barcelona" a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. IX [1954], pp. 5-48.

MADURELL 1958

MADURELL I MARIMÓN, Josep M^a, *La Capilla de la Inmaculada Concepción de la Seo de Tarragona*, Instituto de Estudios Tarraconenses Ramón Berenguer IV, Tarragona, Diputació Provincial de Tarragona, 1958.

MADURELL 1959

MADURELL I MARIMÓN, Josep M^a, "Capillas barcelonesas de nuestros santos" a *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XXXII, [1959], pp. 193-218.

MADURELL 1968

MADURELL I MARIMÓN, Josep M^a, "Obras artísticas hospitalarias barcelonesas", *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, núm. XIII (1968).

MADURELL 1970

MADURELL I MARIMÓN, Josep M^a, *L'art antic al Maresme (del final del gòtic al barroc salomònic)*, Mataró, 1970.

MADURELL 1972

MADURELL I MARIMÓN, Josep M^a, "Art Antic a la Cartoixa de Montalegre" a *II Col·loqui d'Història del Monaquisme Català* (sant Joan de les Abadesses 1970), Abadia de Poblet, 1972, vol. I.

MADURELL 1973

MADURELL I MARIMÓN, Josep M^a, "Els dos retaules majors de l'antic convent de Santa Clara de Barcelona" a *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, XV (1973).

MAESTRE 1992

MAESTRE, V., "Aparició de la Verge a sant Bernat. Pelegrí Clavé i Roqué" a *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, cat 96.

MAHON 1968

MAHON, Denis, *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, Bologna, 1968.

MAINAR 1958

MAINAR, Josep, "Les arts decoratives" a Folch i Torras (ed), *L'Art Català*, II, Barcelona, Aymà, 1958.

MÂLE 1985

MÂLE, Emile, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes*, introducció d'A. Chastel i G. Chazal, Madrid, Encuentro, 1985.

MÂLE 2001

MÂLE, Émile, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Ed. de Joan Sureda de l'edició de 1932 *L'art religieus après le Concile de Trente*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.

MANCINI 1956

MANCINI, Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, Luigi Salerno ed, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.

MANIERI 1993

MANIERI ELIA, Giulio, "Notizie su Pietro Lucatelli pittore romano. Le sue opere a Nardò ed alcune ipotesi di committenza Chigi", a *Il Cardinal Alessandro Albani patrono delle arti, Studi sul Settecento Romano*, a cura de E. Debenetti, 9, 1993, pp. 253-261.

MANIERI 1998

MANIERI ELIA, Giulio, "Pietro Lucatelli" a Anna LO BIANCO, (a cura di), *Pietro da Cortona, 1597-1669* (catàleg d'exposició), Palazzo Venecia, Roma, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998, pp.265-270.

MARCA 1764

MARCA, Francisco, *Chronica Seráfica de la santa Provincia de Cataluña de la regular observación de nuestro padre S. Francisco, 1764*, edició facsímil a cura de Josep Martí Mayor, Madrid, Cisneros, 1987.

MARÈS 1954

MARÈS DEULOVOL, F., *La enseñanza artística en Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge*, Barcelona, 1954.

MARÈS 1964

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

MARÈS 1977

MARÈS DEULOVOL, F., *El Mundo Fascinante del Coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, 1977.

MARQUÈS CASANOVAS 1953

MARQUÈS CASANOVAS, Jaume, "El culto a nuestra señora de los Dolores en la Catedral de Gerona" a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, Girona, 1953, vol.VIII, pp. 277-293.

MARQUÈS CASANOVAS 1979

MARQUÈS CASANOVAS, Jaume, *Girona Vella (II)*, Girona, 1979.

MARQUÈS de LOZOYA 1931-1949

MARQUÈS de LOZOYA, *Historia del Arte Hispànic*, Barcelona, Ed. Salvat, 1931-1949, vol. IV.

MARQUÈS MENA 1976

MARQUÈS MENA, M., "Some Drawings by Carlo Maratta and Niccolò Berrettoni for the Altieri Palace" a *Master Drawings*, 14 (1976) pp. 51-55.

MARTÍ 1921

MARTÍ de BARCELONA, Pare., "Inventario de Manuscritos referentes a la historia de nuestra provincia capuchina de Cataluña", *Estudis Franciscans*, Barcelona, 1921.

MARTÍ de PRAT 1705

MARTÍ de PRAT, Francisco, *Disertación sobre la antigua obra mosaica que se admira en el suelo de la iglesia parroquial del Arcángel San Miguel, etc, escrita por D. Francisco Martí de Prat, sacerdote i Doctor en sagrada teologia*, Imp. de Barcelona por Fco. Ginesca, 19 de Març 1705.

MARTÍ BONET 1981

MARTÍ BONET, J.M., *Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona. Vallès Oriental*, Barcelona, Arxiu Diocesà de Barcelona, 1981, vol. I/1.

MARTÍ BONET 1987

MARTÍ BONET, J.M., *Els Josepets, parròquia de la Verge de Gràcia i Sant Josep: 300 anys d'història*, Barcelona, Akribos, 1987.

MARTÍ BONET 1997

MARTÍ BONET, Josep M. (ed), *La Catedral de Barcelona*, Barcelona, Edit. Escudo de Oro- Museu Diocesà de Barcelona, 1997.

MARTÍ BONET-FIGUEROLA 1993

MARTÍ BONET, J.M.; FIGUEROLA, Pere Jordi, *Betlem. Quatre segles a la Rambla de Barcelona*, Barcelona, 1993.

MARTÍ BONET- FIGUEROLA 1995

MARTÍ BONET, J.M.; FIGUEROLA ROTGER, Pere Jordi, *La Rambla. Els seus convents. La seva història*, vol. I-2, *Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*, Barcelona, 1995.

MARTÍ BONET- JUNCÀ I RAMON-BONET I ARMENGOL 1980

MARTÍ BONET, J.M.; JUNCÀ I RAMON, J.M.^a; BONET I ARMENGOL, Lluís, *El convent de Sant Agustí de Barcelona: notes històriques*, Barcelona, Arxiu Diocesà i Biblioteca Episcopal, 1980 (Col.lecció Les Parròquies de l'arquebisbat de Barcelona, N^o 1).

MARTÍ COLL 2000

MARTÍ COLL, Antoni, "Unes pintures de la capella dels Dolors alienes als pinzells de Viladomat?" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 67 [Mataró, abril de 2000] pp. 20-25.

MARTÍ MAYOR- BOADAS I LLAVAT 1996

MARTÍ MAYOR, Josep; BOADAS I LLAVAT, Agustí, *Sant Antoni a Barcelona*, Barcelona, Viena Serveis Editorials, 1996.

MARTÍN GONZÁLEZ 1983

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ 1993

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993.

MARTÍN MORENO 1985

MARTÍN MORENO, Antonio, "Domenico Scarlatti y la música de su tiempo" a *Doménico Scarlatti en España. Catálogo general de las Exposiciones*, A. Bonet Correa (coord), Madrid, 1985.

MARTÍN ROBLES 1987

MARTÍN ROBLES, Miguel, *Los oficiales de las secretarías de la Corte bajo los Austrias y Borbones*, Alcalá de Henares, 1987.

MARTINELL 1934

MARTINELL, Cèsar, "Influència francesa sobre l'art català en la primera meitat del segle XVIII", a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 471, 1934, pp. 299-303.

MARTINELL 1934a

MARTINELL, Cèsar, "Artistes de tendència francesa a Catalunya en la segona meitat del segle XVIII. L'art francès a Catalunya a les darreries del segle XVIII" a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núms. 472 i 473, 1934, pp. 348-351 i 370-374.

MARTINELL 1948

MARTINELL, Cèsar, *El escultor Lluís Bonifàs y Massó. 1730-1786. Biografía crítica*, volum monogràfic d' *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1948.

MARTINELL 1951

MARTINELL, Cèsar, *La Escuela de Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, Escuela de Artes y Oficios, 1951.

MARTINELL 1961

MARTINELL, Cèsar, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, II: El barroc salomònic (1671-1730)*, Barcelona, 1961.

MARTÍNEZ 1950

MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, 1673, edició de Julián Gallego, Barcelona, 1950.

MARTÍNEZ ROBLES 1987

MARTÍNEZ ROBLES, Miguel, *Los oficiales de las secretarías en la Corte de los Austrias y Borbones: 1517-1812. Una aproximación a esta temática*, Alcalá de Henares, Instituto Nacional Administración Pública, 1987.

MARTÍNEZ SHAW 1980

MARTÍNEZ SHAW, C., "Cataluña y el comercio con América. El fin de un debate", *Boletín Americanista*, núm. 30 [1980], pp. 223-236.

MARTÍNEZ SHAW 1981

MARTÍNEZ SHAW, Carlos, *Cataluña en la carrera de indias 1680-1756*, Barcelona, Crítica, 1981.

MAS 1903-1905

MAS, Josep, "Notes històriques del bisbat de Barcelona", a *Revista de la Associació Artístico-Arqueològica de Barcelona*, vol. IV, Barcelona, 1903-1905.

MAS 1906

MAS, Josep, *Notes històriques del bisbat de Barcelona. Taula dels altars y capelles de la seu de Barcelona*, Jaume Vives, 1906, vol. I.

MAS 1912

MAS, Josep, "Notes històriques de pintors antics a Catalunya" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. VI, Barcelona, 1911-1912.

MAS 1916

MAS, Josep, *Guia-itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, Impremta La Renaixensa, 1916.

MAS 1917

MAS, Josep, "Notes sobre estampers antics a Catalunya", a *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, IV, 1917, pp. 37-46.

MASCARA REIAL 1978

Máscara Real Executada por los colegios y Gremios de la Ciudad de Barcelona para festejar el feliz y deseado arribo de nuestros Augustos Soberanos Don Carlos III y Doña Amalia de Saxonia con el Real Principe e Infantes. Barcelona 1764, Barcelona, Edició facsímil de l'Associació de Bibliòfils de Barcelona, 1978.

MASDÉU 1807

MASDÉU, J. F., *Vida del Beato Josep Oriol la escribio en italiano don Juan Francisco Masdeu y la traduxo él mismo en lengua castellana según la edición hecha en Roma para la Beatificación*, Barcelona, 1807.

MASERAS 1933

MASERAS, Alfons, "Clarícies sobre l'origen de Josep Flaugier. La seva partida de naixement" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm.28, [Setembre de 1933] vol.III, pp. 257-264.

MASERAS 1933a

MASERAS, Alfons, "Una decoració de Josep Flaugier al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm.22, [Març 1933] vol.III, pp. 65-73.

MASERAS 1935

MASERAS, Alfons, "Viladomat", a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 55 [1935] vol.V, pp. 377-388.

MASSÓ [1993]

MASSÓ, Jaume, "Tàrraco: una aproximació a través dles gravats (segles XVI-XIX)" a Alfredo Cuervo i Carmen Castillo ed., *Felix Tàrraco*, Tarragona, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, [1993].

MAUQUOY-HENDRICKS 1978-83

MAUQUOY-HENDRICKS, M., *Les estampes des Wierix*, Bruselas, 1978-83, 4 vols.

MAYER 1947

MAYER, August L., *Historia de la pintura española*, Madrid, (1928), Madrid, Espasa-Calpe, 1947.

MAYER 1949

MAYER, August L., *La pintura española*, notes d'A. Cirici Pellicer, Madrid, Quarta Edició, Madrid, Labor, 1949.

MAYOL 1919

MAYOL, Ignasi, "Estudi de l'obra d'en Viladomat a Santa Maria de Mataró" *Volum dels Jocs Florals i Certamen musical*, Mataró, Societat Iris de Mataró, 1919.

MEDINA 1986

MEDINA DE VARGAS, Raquel, "Las pinturas del camarín de la Capilla de los Dolores de la iglesia parroquial de Altafulla" a *Estudis Altafullencs*, Altafulla, Centre d'Estudis d'Altafulla, núm 10 (1986), pp. 41- 57.

MELÉNDEZ 1940

MELENDEZ, Paulí, *Notas históricas de la real e ilustre y venerable Congregación de Nuestra Señora de la Esperanza y Salvación de las almas de Barcelona*, 1740-1940, Barcelona, Imprenta Altés, 1940.

MEMÒRIA 1988

Memòria d'activitats del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (1982-1988), Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1988.

MEMÒRIA 1997

Memòria d'activitats del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (1989-1996), Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1997.

MENCHÓN-MASSÓ 1998

MENCHÓN BES, Joan; MASSÓ CARBALLIDO, Jaume, *Les muralles de Tarragona. Defenses i fortificacions de la ciutat (segles II aC -XX dC)*, Tarragona, Publicacions del Cercle d'Estudis Històrics i Socials Guillem Oliver del Camp de Tarragona, 1998.

MENGS 1989

MENGS, A.R., *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, Introducció de Mercedes Águeda, Madrid, Direcció General de Bellas Artes, 1989 (1ª ed. 1780).

MERCADER BOHIGAS 1954

MERCADER BOHIGAS, José, *Vida e historia de san Narcios: glorioso obispo, apóstol, mártir y patrono de Gerona*, Gerona, tip. Ariel [s.n.], 1954.

MERCADER 1954

MERCADER, Joan, *El segle XVIII. Els capitans generals*. Barcelona, 1957.

MERCADER 1966

MERCADER, Joan, *Historiadors i erudits a Catalunya i València en el segle XVIII*, Barcelona, Rafael Dalmau editor, 1966.

MERCADER 1968

MERCADER RIBA, Joan, *Felip V i els catalans*, Barcelona, Edicions 62, 1968.

MERCADER 1949

MERCADER I RIBA, Joan, *Barcelona durante la ocupación francesa (1808-1814)*, Madrid, CSIC, 1949.

MERCADER 1983

MERCADER I RIBA, Joan, *José Bonaparte rey de España. 1808-1813. Estructura del estado español Bonapartista*, Madrid, CSIC, 1983.

MEROT 1992

MEROT, Alain, "La renommée d'Eustache Le Sueur et l'estampe" a *Revue de l'Art*, núm.55 (1982), pp. 57-65.

MESTRES 1857

MESTRES, Francesc d'Assís, *Galería Seráfica Seráfica o sea vida del gran padre y patriarca San Francisco de Asís ilustrada con láminas copiadas de los cuadros de Viladomat*, Barcelona, Ed. José Ribert, 1857, 2 vols.

MILLENUM 1989

Millenium. Història i art de l'Església catalana, (catàleg d'exposició), Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989.

MINOLA 1977

MINOLA de GALLOTTI, M., "Rubens y el grabado" a *Goya*, Madrid, 1977, núm. 140-141.

MIQUEL CATÀ 1985

MIQUEL CATÀ, Carme, "Més sobre Viladomat" a *Fulls*, Mataró, Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró, 23 (juliol de 1985), pp. 16-17.

MIQUEL CATÀ 1986

MIQUEL CATA, Carme, *Manel i Francesc Tramulles, pintors*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986, (Tesi de llicenciatura inèdita).

MIRALPEIX 2000

MIRALPEIX VILAMALA, Francesc, *Empremta i memòria del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) als segles XVIII i XIX*, Universitat de Girona, desembre de 2000, (Tesi de llicenciatura inèdita).

MIRALPEIX 2000- 2001

MIRALPEIX VILAMALA, Francesc, "Una nova pintura d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a Manresa: l'*Assumpta* de Santa Maria de l'Alba" a *Locus Amoenus*, núm. 5, 2000-2001, pp. 227-240.

MIRALPEIX 2001

MIRALPEIX VILAMALA, Francesc, "Quatre teles de la Vida de sant Bru del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a París" a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm.5 (2001), pp. 77-91.

MIRALPEIX 2001a

MIRALPEIX VILAMALA, Francesc, "Les pintures i els pintors de la capella de Sant Sebastià de la Guarda" a *Palafrugell restaura: les pintures de Sant Sebastià del segle XVIII* (catàleg d'exposició), Palafrugell, Ajuntament de Palafrugell- Museu del Suro, 2001, pp.7-36.

MIRALPEIX 2002

MIRALPEIX VILAMALA, Francesc, "Les teles del sostre de la Sala de Juntes de la Capella dels Dolors tradicionalment atribuïdes a Antoni Viladomat. Un estat de la qüestió a partir d'un article d'Antoni Martí i Coll" a *Revista Fulls del Museu-Arxiu de Santa Maria*, Mataró, núm. 72 (gener de 2002), pp. 25-34.

MIRALPEIX 2002a

MIRALPEIX VILAMALA, Francesc, "La peça del mes: sant Narcís bisbe i màrtir c. 1720-1730. Atribuït a Antoni Viladomat (1678-1755)" a *Museu d'Art de Girona. Butlletí Informatiu*, núm 44 (Hivern 2002), pp. 5-6.

MIRALPEIX 2003

MIRALPEIX VILAMALA, Francesc, "Sant Francesc d'Assís i l'àngel del sacerdoci" a *Germinabit. L'expressió religiosa en llengua catalana al segle XX. Diòcesi de Girona* (catàleg d'exposició), 2003, pàg. 75 i pàg. 34-35 (*Separata del catàleg de l'exposició de Girona*).

MIRALPEIX 2004

FM [Francesc Miralpeix], "Joaquim Juncosa. Pentecostès" a *Llums del Barroc* (catàleg d'exposició), Girona, Caixa de Girona, 2004, pp. 120-123.

MIRALPEIX 2004a

FM [Francesc Miralpeix], "Atribuïda a Josep Juncosa. Èxtasi de santa Teresa" a *Llums del Barroc* (catàleg d'exposició), Girona, Caixa de Girona, 2004, pp. 118-119.

MIRALPEIX 2004b

MIRALPEIX VILAMALA, Francesc, "Antoni Bordons i Aguilar: sant Blai"; "Antoni Bordons i Aguilar: Puríssima Concepció"; "Antoni Bordons i Aguilar: Frontal d'altar"; "Antoni Bordons i Aguilar: Llàgrimes de sant Pere"; "Antoni Bordons i Aguilar: santa Magdalena penitent" a *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg segle XVI-XX-1*, Solsona, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 2004, pp.119-124, 126-128.

MIRALPEIX 2004c

MIRALPEIX VILAMALA, Francesc, "Pintures gironines d'època barroca de temàtica santharcisiana" a *Revista de Girona*, núm.226, setembre-octubre de 2004, pp.25-30.

MIRALPEIX 2004d

MIRALPEIX VILAMALA, Francesc, "Francisco Camilo: sant Antoni de Pàdua rep Jesús infant de mans de la Verge Maria (1663)" a *Llums del Barroc* (catàleg d'exposició), Girona, Caixa de Girona, 2004, pp. 94-95.

MIRALLES 1973

MIRALLES RODÓ, Jesús, *La vida cotidiana del artista barcelonés en el siglo XVIII*, Universitat de Barcelona, 1973 (tesi de llicenciatura inèdita).

MIRAMBELL 2004

MIRAMBELL, Miquel, "Una pintura inèdita de Francesc Tramulles" a *Unicum*, núm.3, Maig de 2004, pp.16-24.

MISSER 1977

MISSER, Salvador, *El libro de santa Tecla*, Barcelona, 1977.

MOLAS RIBALTA 1970

MOLAS RIBALTA, Pere, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII. La estructura corporativa ante el comienzo de la Revolución Industrial*, Barcelona, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1970.

MOLAS RIBALTA 1972

MOLAS RIBALTA, Pere, *Societat i Poder Polític. Mataró 1718-1808*, Mataró, Caixa Laietana, 1972.

MOLAS RIBALTA 1975

MOLAS RIBALTA, Pere, *Economia i societat al segle XVIII*, Barcelona, 1975.

MOLAS RIBALTA 1977

MOLAS RIBALTA, Pere, *Comerç i estructura social a Catalunya i València als segles XVII i XVIII*, Barcelona, 1977.

MOLAS RIBALTA 1980

MOLAS RIBALTA, Pere, *Història Social de la administració espanyola. Estudios sobre los siglos XVII y XVIII*, Barcelona, CSIC, 1980.

MOLAS RIBALTA 1988

MOLAS RIBALTA, Pere, "Catalans a l'administració central al segle XVIII" a II Congrés d'Història Moderna de Catalunya, *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, Any VIII, núm. 8/II, Barcelona 1988.

MOLAS RIBALTA 1993

MOLAS RIBALTA, Pere, "Los regidores de Mataró. Una élite local en la Cataluña borbónica" a *Les élites locales et l'état dans l'Espagne Moderne du XVIe au XIX siècle*. (Table ronde internationale, Talence, 13-15 décembre 1990, Martine Lambert -Georges coord.), Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1993, (Collection de la Maison des Pays Ibériques, 55).

MOLAS RIBALTA 1998

MOLAS RIBALTA, Pere, "Magistrats catalans a la Itàlia espanyola" a *Pedralbes*, 18-II, 1998.

MOLAS RIBALTA 2002

MOLAS RIBALTA, Pere, "Les Acadèmies al segle XVIII" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLVIII (2001-2002), Barcelona, 2002, pp. 85-93.

MORALES MARIN 1979

MORALES MARIN, J.L., *Los Bayeu*, Saragossa, 1979.

MORALES MARIN 1984

MORALES MARIN, J.L., *Pintura y esculturas españolas en el siglo XVIII*, Vol. XXVII, *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

MORALES MARIN 1991

MORALES MARIN, J.L., *Mariano Salvador Maella*, Madrid, Avapiés, 1991.

MORALES MARIN 1994

MORALES MARIN, J.L., *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994.

MORAN TURINA 2002

MORAN TURINA, Miguel, "La difícil aceptación de un pasado que no fue malo" a *El arte en la corte de Felipe V* (catàleg d'exposició del 29 d'octubre de 2002 al 26 de gener de 2003), Miguel Moran Turina-Andrés Úbeda de los Cobos coord., Madrid, 2002, pp.23-40.

MORENO- GAMONAL 1984-1985

MORENO GARRIDO, A.; GAMONAL, M.A., "Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo", *Goya*, 181-182 (1984-1985), pp.30-37.

MORGADO 1989

MORGADO, Arturo, *Iglesia y sociedad en el Cádiz del siglo XVIII*; prólogo de Antonio Domínguez Ortiz, Cádiz, Servicio de Publicaciones. Universidad de Cádiz, 1989.

MUÑOZ CORBALÁN 1987

MUÑOZ CORBALÁN, J.Miguel, "El Panteó de Catalans Il.lustres: un proyecto municipal para Barcelona", *D'Art*, núm.13 (1987),pp.185-200.

MUNS I CASTELLET 1888

MUNS I CASTELLET, "Tres Prioratos" a *Certamen Catalanista de la Juventud Católica de Barcelona*, 1888, p.87 .

MUNTADA 2002

MUNTADA ARTILES, Marta, "Els integrants de l'Acadèmia dels Desconfiats (Barcelona, 1700-1703)" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLVIII (2001-2002), Barcelona, 2002, pp. 11-84.

MURARO-POVOLEDO 1970

MURARO, Maria Teresa; POVOLEDO, Elena., *Disegni teatrali dei Bibienna* (catàleg d'exposició), Neri Pozza Editore, 1970.

NARVÁEZ 2004

NARVÁEZ CASES, Carme, *El tracista Fra Josep de la Concepció (1626-1690)*, Barcelona, Curial- Abadia de Montserrat, 2004 (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 99).

NAVA 1994

NAVA RODRÍGUEZ, Teresa, "Problemas y perspectivas de una historia social de la administración: los secretarios del despacho en la España del siglo XVIII" a *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. XXX-2 (1994),pp. 151-166.

NAVARRETE 1994

NAVARRETE PRIETO, Benito,"Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco Zurbarán ", *Archivo Español del Arte*, 268 (1994).

NAVARRETE 1998

NAVARRETE PRIETO, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

NOGUERA CASAJUANA 1928

NOGUERA CASAJUANA, *La iglesia de San Severo de Barcelona*, 1928.

NORDSTRÖM 1989

NORDSTRÖM, Folke, *Goya, Saturno y la Melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*, Madrid, Visor, 1989.

NOTES 1942-1947

Notes pour servir à la histoire de la Chartreuse de Notre Dame de Montalegre, por un profeso de Montalegre, 1942-1947.

NOTÍCIA 1849

Notícia de los objetos artísticos y bibliográficos que cointienen las colecciones de D. José de Carreras de Argerich, Barcelona, 1849.

NÚÑEZ VERNIS, 1999

NÚÑEZ VERNIS, Bertha, " Once escenas franciscana, de Zacarías González Velázquez, en el Museo Lázaro Galdiano" a *Goya*, núm.268 (Enero-Febrero 1999), pp. 30-39.

OLIVA 1976

OLIVA MELGAR, M., "La aportación catalana a la carrera de Indias en el siglo XVIII" a *I Congreso de Historia de Andalucía, Andalucía Moderna*, IV, Córdoba, 1976, pp. 113-131.

OLIVÉ 1992

OLIVÉ, Enric, "Anònim. Santa Tecla" a *Pallium* (catàleg d'exposició), Tarragona, 1992, núm. 210, p.248.

OLIVER MARTÍ 1973

OLIVER MARTÍ, M., *La Catedral de Gerona*, Ed. Everest, Lleó, 1973.

OLIVES 1952

OLIVES CANALS, S., " La iconografía tarraconense de Sta. Tecla y sus fuentes literarias" a *Boletín Arqueológico de Tarragona*, Any LII, época IV, Tarragona, 1952, pp. 113-136.

ORDIERES 1995

ORDIERES DíEZ, Isabel, *Historia de la restauración Monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

PACCIAROTTI 1997

PACCIAROTTI, G., *La Pittura del Seicento*, Torino, UTET, 1997 (Storia del Arte in Italia, Ferdinando Bologna).

PACHECO 1990

PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, ed. a cura de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990.

PADRÓ LLUÇÀ 1955a

PADRÓ, Cecili, "Cuadros de Viladomat a los Capuchinos de Barcelona", a *Apostola. Franciscana*, 46 (1955), pp. 157-158.

PADRÓ LLUÇÀ 1960

PADRÓ LLUÇÀ, Cecili, " El Barón de Taylor en Barcelona" a *Divulgación Histórica*, Barcelona, vol.XI (1960).

PALENCIA 1999

PALENCIA, J. M., "Sobre la pintura en el Claustro del Convento de San Francisco de Córdoba" a *III Curso sobre el franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*, Priego de Córdoba, 1997, Córdoba, Cajastur, 1999, pp. 169-184.

PALENCIA 2000

PALENCIA, J. M., "El nacimiento de San Francisco de Juan de Alfaro:fuentes iconográficas" a *IV Curso de Verano El franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana*, Priego de Córdoba, 1998, Córdoba, Cajasur, 2000, pp. 229-235.

PALENCIA 2001

PALENCIA, J. M., "Obras cordobesas de Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680)" a *Goya*, núm. 283-284 [Julio-octubre 2001], pp. 241-243.

PALOMINO DE CASTRO 1988

PALOMINO DE CASTRO, Acisclo Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso Español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar, 1988.

PALLIUM 1992

Pallium, Exposició d'Art i Documentació [IX Centenari de la restauració de la Seu Metropolitana i de la repoblació del camp i la ciutat de Tarragona. 1091-1991], Tarragona, Diputació de Tarragona, 1992.

PANOFSKY 2000

PANOFSKY, Erwin, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, ed. Irving Lavin, Barcelona, Paidós, 2000.

PAVIA 1986

PAVIA i SIMÓ, Josep, *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986.

PAVONE 1997

PAVONE, Mario Alberto, *Pittori Napoletani del Primo settecento*, Nàpols, Liguori editore, 1997.

PELEGRI de Mataró [s.a.]

PELEGRI de Mataró, Fra, "Vida de Sant Francisco de Asís, ilustrada con los veinte notabilísimos cuadros de A. Viladomat", *Obra Franciscana*, Barcelona, s.a.

PEMAN, 1929-1932

PEMAN,C., "Un comercio de arte flamenco en Cádiz en el siglo XVII" a *Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, 1929-32, vol.IV, pp. 145-150.

PEPPER 1988

PEPPER, Stephan, *Guido Reni: l'opera completa*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, cop. 1988 .

PÉREZ SAMPER 1982

PÉREZ SAMPER, Maria dels Àngels, "La Reial Audiència de Catalunya en el segle XVIII: els magistrats borbònics " a *L'Avenç*, núm 54 (Barcelona 1982), pp. 16-21.

PÉREZ SÁNCHEZ 1961

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "Algunos obras de 'Monsú Bernardo' " a *Archivo Español del Arte*, núm. 34, 1961, pp. 141-144.

PÉREZ SÁNCHEZ 1965

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *La pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad-Fundación Valdecilla,1965.

PÉREZ SÁNCHEZ 1977

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Dibujos Españoles. Siglo XVIII C-Z*, vol.III, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos*, Madrid, 1977.

PÉREZ SÁNCHEZ 1983-1984

PEREZ SANCHEZ, A.E (coord.), *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*, (catàleg d'exposició), Madrid, 1983-1984.

PÉREZ SÁNCHEZ 1985

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Juan Carreño de Miranda 1614-1685*, Avilés, Ayuntamiento de Avilés, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ 1986

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia del dibujo en España . De la Edad Media a Goya*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ 1992

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ 1992a

PEREZ SANCHEZ, A.E., " La estampa como modelo", a *El dibujo, belleza, razón, traza y artificio*, Fundación Mapfre, Zaragoza, 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ 1992d

PEREZ SANCHEZ, A.E (coord.), *Pintura Española de bodegones y floreros*, Tokyo, The National Museum of Western Art, 11 febrer-12 abril 1992; Nagoya, Nagoya City Art Museum, 21 abril-31 de maig de 1992 (Tokyo, 1992).

PÉREZ SÁNCHEZ 1993

PEREZ SANCHEZ, A.E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza, 1993.

PÉREZ SÁNCHEZ 1993a

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, "Dos Goyas más y algunos 'Goyas ' menos" a *Art and literature in Spain: 1600-1800. Studies in honour of Nigel Glendinning*, edició a càrrec de Charles Davis i Paul Julian Smith, Londres, Tàmesis Books Limited, 1993, pp. 166-176.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1994

PEREZ SANCHEZ, A.E., "Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española" a *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria, 1994, pp. 65-80.

PÉREZ SÁNCHEZ, 2002

PEREZ SANCHEZ, A.E., "La huella de Luca Giordano en Espanya", *Luca Giordano y España* [Catálogo Exposición 7 de Marzo-2 de Junio], Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp.56-71.

PÉREZ SÁNCHEZ-SPINOZA 1992

Ribera: 1591-1652 (catàleg d'exposició), Alfonso E. Pérez Sánchez, Nicola Spinoza (coord.) [Madrid] Museo del Prado, 1992 .

PÉREZ SANTAMARIA 1988

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora, *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730). Projecció a Girona*, Lleida, Virgili Pagès, 1988.

PÉREZ SANTAMARIA 1988a

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora, "El convento de Santa Catalina Mártir de Barcelona, santuario dominico" a *Patronos, Promotores , Mecenas y Clientes*, VII CEHA, Actas, Mesa I, Universidad de Murcia, 1988, pp.541-550.

PÉREZ SANTAMARIA 1989

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora, "Iconografía de Nuestra Señora del Rosario en Cataluña" a *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXXVII (1989), pp.121-142.

PÉREZ SANTAMARIA 1996

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora, "Influencias italianas en el convento de carmelitas de Vic" a XI Congreso CEHA, *El Mediterráneo y el Arte Español*, 1996, pp.499-502.

PÉREZ SANTAMARIA 2001

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora, "El retaule de Sant Pau de la catedral de Barcelona (1679-1770)" *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XIX, Barcelona, Col.legi de Notaris, 2001, pp.259-278.

PÉREZ SANTAMARIA 2003

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora, "La catedral de Barcelona: nueva capilla de San Olegario y transformación barroca (finales XVII-XVIII)" a *El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*, Germán Ramallo coord., Murcia, 2003, pp.287-295.

PERMANYER-LEVICK 1991

PERMANYER, Lluís; LEVICK, Melva, *Barcelona, un museo de esculturas al aire libre*, Ediciones polígrafa, 1991.

PI i ARIMON 1854

PI i ARIMON, Andreu Avel.lí, *Descripción e historia de la ciudad de Barcelona antigua y moderna*, Barcelona, Imprenta de T. Gorchs, 1854, 2 vols.

PI de CABANYES 1990

PI de CABANYES, Oriol, *Cases senyoriales de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1990.

PICONAIRE 1974

PICONAIRE, "Hacia la restauración de los lienzos de Viladomat" a *El noticiero Universal*, 6 Maig 1974, p. 27.

PIFERRER 1836

PIFERRER, Pau, *Recuerdos y bellezas de Cataluña*, Barcelona, ca. 1836.

PINGARRÓN 1986

PINGARRON SECO,F., "La fachada de la Catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703", *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 52-64.

PINTURA ESPAÑOLA 1995

La pintura espanyola, dir. A.E. Pérez Sánchez, Madrid, Electa, 1995.

PITTURA ESPAGNOLA 1995

La pittura spagnola, a cura di A.E. Pérez Sánchez, Milà, Electa, 1995.

PINTURA NAPOLITANA 1985

Pittura napolitana de Caravaggio a Giordano (catàleg d'exposició), Madrid, Museo del Prado, 1985.

PIROVANO 1988

PIROVANO, Carlo (ed), *La Pittura in Italia: Il Seicento*, Milano, Electa, 1988.

PIROZZINI 1902

PIROZZINI, C., "Relación de los 93 dibujos que D. Raimundo Casellas entregó en 25 del corriente,

para figurar en la exposición (La Exposició d'Art Antich)" a *La Veu de Catalunya*, núm 72 [25 IX-1902].

PLA i CARGOL 1946

PLA i CARGOL, Joaquim, *Gerona arqueologica y monumental*, Gerona, Dalmau Carles, 1946.

PLA i CARGOL 1955

PLA i CARGOL, Joaquim, *Santos Màrtires de Gerona*, Gerona-Madrid, 1955.

PLANES ALBETS 1985

PLANES ALBETS, Ramon, *Contractes d'obres al bisbat de Solsona*, Solsona, 1985.

PLANES ALBETS 1986

PLANES ALBETS, Ramon, "Obres i reformes a la catedral de Solsona (segles XV-XVIII)", a *Ilerda*, XLVII, Lleida, 1986.

PLANES ALBETS 1987

PLANES ALBETS, Ramon, "Anton Bordons, pintor i daurador del retaule barroc del santuari del Miracle (Riner)" a *Cardener*, núm. 4 [1987], pp. 83-93.

PLANES-CASAS-CASAS 1992

PLANES, Llorenç; CASAS, Enric; CASAS, Jordi, *El retaule del miracle. L'art barroc*, Barcelona, Graó editorial, 1992 (Biblioteca de la Classe, 59).

POBLADURA 1948

POBLADURA, Melchor de, "De habitudine ordinis capuccinorum ad artes: de architectis, pictoribus et scultoribus" *Historia generalis ordinis fratrum minorum capuccinorum*, Roma, Institutum Historicum Ord. Fr. M. Cap., 1948, 2 ed., vol. I.

POCIELLO 1949

POCIELLO, Ramon, "La venta del esclavo de Antonio Viladomat" a *Monografías de Arte, decoración y arquitectura*, *Mundo Artístico*, 20 març de 1949.

PONS GURI 1968

PONS GURI, J.M., "Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major", a *Vida Parroquial*, XXIV, , núm. 260 (1968).

PONZ 1787

PONZ, Antonio, *Viaje de España*, 1era ed. 1776-1794, Madrid, Aguilar, 1988, 18 vols.

PORTUS-VEGA 1998

PORTUS, Javier; VEGA, Jesusa, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1998.

POZZO 1693-1700

POZZO, Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, 2 vols., 1693 i 1700.

PRATS 1991

PRATS, Lluís, "Iconografia de sant Narcís en el Barroc" a *Revista de Girona*, núm. 148, setembre-octubre 1991.

PUIG 1970

PUIG, Arnau, *Història de l'art català: del Renaixement al Barroc*, Barcelona, Ed. Taber, 1970 (Biblioteca de Cultura Catalana).

PULCHRA 1993

Pulchra, (catàleg de l'exposició), Museu Diocesà de Lleida, 1993, ed. a cura de Ximo Company-Isidre Puig-Jesús Tarragona, Lleida, 1993.

QUARRÉ-GEIGER 1968

QUARRÉ, Pierre, GEIGER, Monique, *Musée des Beaux Arts de Dijon: catalogue des peintres françaises*, Dijon, 1968.

QUÍLEZ 1992

QUÍLEZ, Francesc, "Fra Bernat de Quintaval distribueix els seus béns entre els pobres" a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992.

QUÍLEZ 1993

QUÍLEZ, Francesc, "La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d'un mite artístic", a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, [Barcelona] I, 1 (1993).

QUÍLEZ 1994

QUÍLEZ, Francesc, "Tradició i modernitat en la pintura de Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol" a *L'albada de la modernitat: Josep Bernat Flaugier-Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a Catalunya a principi del segle XIX*, Barcelona, Artur Ramon ed., 1994 (Opera Minora, 4).

QUÍLEZ 2000

QUÍLEZ, Francesc, "La iconografia setcentista d'un sant barceloní. Aspectes artístics i documentals de la festa de beatificació de sant Josep Oriol, celebrada a Roma l'any 1806 i a Barcelona l'any 1807" a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, [Barcelona] 4, (2001), pp. 19-34.

QUÍLEZ-GARCÍA 2001

QUÍLEZ, Francesc; GARCÍA, Ricardo, *La Màscara Reial. Festa i al·legoria a barcelona l'any 1764*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001.

QUILLIET 1816

QUILLIET, Frédéric, *Dictionnaire des peintres espagnols*, Paris, 1816.

RÀFOLS FONTANALS 1936

RÀFOLS i FONTANALS, J.F., *Entorn del nostre Barroc* (1936), Edició i notes de Joan Bassegoda Nonell, Barcelona, Labor, 1992 (col. Terra Nostra, 26).

RÀFOLS 1946

RÀFOLS, J.F., "Pequeña excursión por la pintura catalana del siglo XVI al XIX" a *Barcelona Atracción*, Any XVIII, nº 312 [Setembre de 1946] p.31.

RÀFOLS 1980 (1951-1954)

RÀFOLS, J.F., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, (1951- 1954), 1980.

RÀFOLS 1954

RÀFOLS, J.F., *El arte romántico en España*, Barcelona, Ed. Juventud, 1954.

RÀFOLS 1934

RÀFOLS, Josep-F., "L'exposició del nu organitzada pel cíclic artístic" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. IV, 1934, pp.52-59.

RAMELLS-BADIA 2003

RAMELLS CABRELLES, Carme; BADIA GÓMEZ, Joaquim, "Estudi sobre el dibuix *Mendicants a la porta d'un convent*, atribuït a Antoni Viladomat" a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm.7 [2003], pp. 116-120.

RAMIÓ 1949

RAMIÓ PUJADAS, Josep, "Estudio histórico relativo a la capilla y altar de San Narciso de la catedral de Gerona" a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 1949, vol.IV, pp. 284-292.

RAMON 1889

RAMON, Luis P.(coord), "Moià" a *Diccionario Popular Universal de la lengua española: artes, biografía...comprendiendo las voces admitidas por la Real Academia Española...*;Barcelona,Imprenta y Librería Religiosa y Científica del Heredero de D.Pablo Riera, 1885-1889.

RAMON NAVARRO 2000

RAMON NAVARRO, Artur, "Anunciación. Antonio Viladomat" a *Raiz del Arte IV. Una exposición de dibujos antiguos. Siglos XVI al XIX*, Barcelona, Sala d'Art Artur Ramon, 27 Abril- 10 Juny 2000, cat. 1.

REAL SITIO 2000

El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del Rey, catàleg d'exposició, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 2000.

REAU, 1955-1959

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1959.

REVISTA 1905

"L'Adoració de Viladomat" a *Il·lustració Catalana*, Any III, nº 83, [1 Gener de 1905].

REVISTA 1905a

Il·lustració Catalana, Barcelona, 5 de Març de 1905.

REVISTA 1914

"L'Adoració de Viladomat" a *Revista Feminal*, nº 93 [27 de desembre de 1914].

NOVA REVISTA 1927

"Fragment de pintura" a *La Nova Revista*, vol. I, núm. 1 [1927].

REVISTA 1931-1936

"Pintures de Viladomat desconegudes" a *Revista de l'Institut d'Estudis Catalans. Secció Historico-Arqueològica*, Barcelona, 1931-1936, vol. VII, p. 158.

REVISTA 1946

"Profesión por la Boqueria" a *Revista Barcelona Atracción*, XXXI, núm.311 [Juny 1946].

REVISTA 1948

"Retrato de Viladomat por Antonio Caba" a *Revista Barcelona Atracción*, XXXI, núm. 320 [Setembre 1948].

REVUELTA GONZÁLEZ 1976

REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, *La exclaustación (1833-1840)*, Madrid, Biblioteca de autores

cristianos, 1976.

REYNAL 1989

REYNAL, Jean, "Antoni Guerra" a *Mil·lenari d'Art Nord Català*, Perpinyà, Palau dels Reis de Mallorca, 1989.

RIBAS 1926

RIBAS, Marià, "Las célebres pinturas dels Dolors de Viladomat" a *La Veu de Catalunya*, 25 de Juny de 1926.

RIBAS 1931

RIBAS, Marià, "Ciutat de Mataró. Algunes dades referents a la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró" a *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 5 Octubre de 1931.

RIBAS 1934 (1995)

RIBAS, Marià, *Orígens i fets històrics de Mataró*, L'aixernador Edicions, Mataró, 1995 (col·lecció El Montalt, 19).

RIBAS 1945

RIBAS, Marià, "Antonio Viladomat y los tiempos de la Capilla de los Dolores" a *Suplemento del Diario de Mataró*, Semana Santa, Mataró, 1945.

RIBAS- RIBAS ROSSELLÓ 1979

RIBAS, Marià; RIBAS ROSSELLÓ, Maria, *El Retaule major de Santa Maria de Mataró. L'ampliació del temple. Segle XVII-XVIII*, Mataró, 1979.

RIBAS 1981

RIBAS, Marià, "El valuós conjunt de pintures del convent de les monges caputxines de Mataró destruït el juliol de l'any 1936", *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, número 12 [Mataró, 1981], pp. 15 -21.

RIBAS 1982

RIBAS, Marià, "L'església de sant Josep" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, juliol de 1981, pp.21-30.

RIBAS 1984

RIBAS, Marià, "L'antic Convent de les Tereses" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 19 [Mataró, abril 1984] pp. 30-41.

RIBAS 1985

RIBAS, Marià, " La decoració mural de la Capella dels Dolors" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 23 [Mataró, Juliol 1985] pp. 17-23.

RIBERA 1927 (?)

RIBERA, B., *Àlbum Meravella. Llibre de prodigis d'Art i Natura*, Barcelona, Ibèrica (1927 ?), vol. I.

RIERA FORTIANA 1993

RIERA FORTIANA, Enric, "Les institucions catalanes i Felip V durant la seva estada a Catalunya (1701-1702)" a *III Congrés d'Història Moderna de Catalunya, Actes, Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, Any XIII, núm 13-II, Barcelona, 1993.

RIERA i MÒRA 1992

RIERA i MÒRA, Anna, "Antecedentes de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona: Primeros

síntomas de renovación de las Artes" a *IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, Universidad de León, 1992, pp. 63-72.

RIURÓ 1986

RIURÓ, F., "La lluita per la salvaguarda del Patrimoni artístic" a *Revista de Girona*, núm.116 (1986), pp. 44-49.

ROCA i FERRERAS- COROLEU 1891

ROCA i FERRERAS, José Narciso; COROLEU, José, *Galeria de Catalanes Ilustres. Bosquejos biográficos*, Barcelona, 1891 (2ªed).

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 1989

RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso, " Iconografía y Contrareforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán" a *Cuadrenos de Arte e Iconografía*, núm.4, 1989, pp. 97-105.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS1992.

RODRÍGUEZ G^a. DE CEBALLOS, Alfonso, *El siglo XVIII: entre tradición y Academia*, Madrid, Sílex, 1992.

RODRÍGUEZ 1998

RODRÍGUEZ, Lluïsa, "Acadèmia versus gremi: problemàtica de l'establiment del règim acadèmic a Barcelona", Actes del IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya, *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, Barcelona, Universitat de Barcelona, vol. I, Núm 18-1 (1998), pp. 363-370.

RODRÍGUEZ RUIZ 1989

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *Barroco e Ilustración en Europa*, Madrid, Historia 16, 1989.

ROGELIO BUENDÍA 1998

ROGELIO BUENDÍA, José, "La pintura espanyola del siglo XVIII. Aproximación al estado de la cuestión" a *I Congreso Internacional "Pintura Española del siglo XVIII"*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 15 al 18 Abril 1998, ACTAS, Madrid, 1998,pp.13-24.

ROIG 1990

ROIG I TORRENTÓ, Assumpta, *Iconografía del retaule a Catalunya (1675-1725)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1990 (tesi doctoral inèdita).

ROIG 1990a

ROIG I TORRENTÓ, Assumpta, "Èmfasi contrareformista en els retaules de la Seu de Girona" a *Estudi General X: Girona Revisitada*, 1990, pp. 119-140.

ROMÀ 1915

ROMÀ, Jori, "Segle XVIII català" a *Revista Vell i Nou*, 1915.

ROMÀ 2000

ROMÀ, Valentín, *Tresors del Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 2000.

ROSÀS REVERTÉ 1986

ROSÀS REVERTÉ, Joan, *Un cor del segle XVIII per a la parròquia del Pi de Barcelona*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat, 1986.

ROVIRA 1979

ROVIRA I GÓMEZ, Salvador J., "Les esglésies i els rectors d'Altafulla" a *Estudis Altafullencs*, Altafulla, Centre d'Estudis d'Altafulla, núm. 3 (1979), pp. 91-111.

ROVIRA 1980

ROVIRA GÓMEZ, Salvador J., *Guia d'Altafulla. Tarragonès*, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona, 1980 (Els llibres de la Medusa, 2).

ROVIRÓ 2002

ROVIRÓ ALEMANY, Ignasi, "Art i cultura a les parròquies del Bisbat de Vic (1936-1939)" a *Ausa*, XX, 150, (2002), pp. 583-637.

RUBENS 1986

Il tempo di Rubens. Disegni e stampe dal Seicento fiammingo (catàleg d'exposició) Milano, 1986.

RUBENS-BARBÉ 1993

RUBENS, P.P.; BARBÉ, J.B., *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes* (1609), edició facsímil Antonio M. Navas Gutiérrez, Granada, Universidad, Facultad de Teología, 1993.

RUBÍ 1984

RUBÍ, Basili de, *Els Caputxins a la Barcelona del s.XVIII*, Barcelona, 1984.

RUDOLPH 1983

RUDOLPH, Stella, *La Pittura dal '700 a Roma*, Milano, Longanesi, 1983.

RUDOLPH 2000

RUDOLPH, Stella, "Carlo Maratti" a *L'idea del bello : viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catàleg d'exposició a cura d'Evelina Borea i Carlo Gasparri, Roma, DeLuca, 2000, 2 vols.

RUIZ GÓMEZ 1998

RUIZ GÓMEZ, Leticia, *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

RUIZ ORTEGA 1992

RUIZ ORTEGA, Manuel, "El aprendizaje de los operarios en el siglo XVIII español" a *Dibujo, belleza, razón, orden y artificio* (catàleg d'exposició), Zaragoza, Palacio de Sástago, 1992, pp. 247-259.

RUIZ ORTEGA 1992a

RUIZ ORTEGA, Manuel, "L'acadèmia d'en Tramulles" a *La col.lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, (catàleg d'exposició), Barcelona, Palau de Montjuïc, 1992, cat. 43, pp. 118-120.

RUIZ ORTEGA 1999

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

SAGARRA 1921

SAGARRA, F. de, *Sant Vicens de Sarrià*, Barcelona, 1921.

SAINT SIMON 1932

SAINT SIMON, "Cuadro de Corte de España en 1722" a *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CI (1932), t. XXVI.

SALES 1989-1969

SALES, Núria, "Els segles de la decadència, segles XVI-XVIII" a *Història de Catalunya* vol. IV, coord. Pierre Vilar, 2^a Ed., Barcelona, Edicions 62, 1989-1990.

SALICRÚ 1989

SALICRÚ PUIG, Manel, *Crònica del temps de Guerra a Mataró (1936-1939). Introducció als fets de Juliol de 1936*, Centre d'Estudis Locals de Mataró, Museu Arxiu de Santa Maria, Mataró, 1989.

SALICRÚ 1996

SALICRÚ PUIG, Manel, "Els primers edificis i la primera capella de l'hospital de Sant Jaume i santa Magdalena de Mataró" a *Fulls del Museu-Arxiu de Santa Maria*, núm. 56 [Octubre de 1996].

SALICRÚ -MARFÀ 1990

SALICRÚ I PUIG, M. i MARFÀ C., "El projecte Viladomat", *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 38 [1990].

SANAHUJA 1959

SANAHUJA, Pere, *Historia de la Seráfica Provincia de Cataluña*, Barcelona, ed. Seráfica, 1959.

SÁNCHEZ CANTÓN 1915

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", a *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915.

SÁNCHEZ CANTÓN 1965

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya*, vol. XVIII, *Ars Hispaniae*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1958.

SANTIAGO PÁEZ 1997

SANTIAGO PÁEZ, Elena, *El gabinete de Ceán Bermúdez. Dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional* (catàleg d'exposició), Gijón, Museo-Casa Natal de Jovellanos, 1997.

SARRET 1916

SARRET ARBÓS, J., *Art i artistes manresans*, Manresa, 1916.

SARRET 1921-1925

SARRET ARBÓS, J., "Història de Manresa, Història religiosa de Manresa, Història de la Indústria, del comerç i dels gremis de Manresa i Història de l'Estat Polític i Social de Manresa" a *Monumenta Historia Civitas Minorissae*, Manresa, 1921-1925, 4vols.

SAURÍ-MATAS 1849

SAURÍ, Manuel; MATAS, José, *Manual Histórico-Topográfico estadístico y administartico ó se*

Guia General de Barcelona dedicado á la Junta de Fábricas de Cataluña, Imp. y librería de D. Manuel Saurí, Barcelona, 1849.

SCAGLIETTI 1999

SCAGLIETTI KELESCIAN, Daniela, "Alessandro Turchi: Resurrezione de Cristo" a *Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1578-1649)*, catàleg d'exposició a cura de D. Scaglietti, Electa, 1999.

SCARPA SONINO 1994

SCARPA SONINO, Annalisa , *Jacopo Amigoni*, Edizioni dei Soncino, 1994.

SCHROEDER 1991

SCHROEDER, V., "Zwischen Genuss und Askese. Stilleben von Sánchez Cotán bis Meléndez" a *Die Spanische Malerei der Neuzeit. Vision oder Wirklichkeit*, 1991.

SCHÜTZE- WILLETTE 1992

SCHÜTZE, Sebastian; WILLETTE, Thomas, *Massimo Stanzione: l'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 1992.

SEBASTIANO CONCA 1981

Sebastiano Conca (1680-1764), Catàleg d'Exposició, Gaeta, 1981.

SEGURA 1969

SEGURA, Simón, *Contribución al estudio de la desamortización en España. La desamortización de Mendizábal en la provincia de Gerona*, Madrid, IEF, 1969.

SEGURA MAS 1988

SEGURA MAS, Antoni, "Felipe V y la introducción de la contribución directa en la Corona de Aragón", a *El Catastro en España (1714-1906)*, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, 1988, I, pp. 23-29.

SEGURA MAS 1988a

SEGURA MAS, Antoni, "El Catastro de Patiño en Cataluña" a *El Catastro en España (1714-1906)*, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, 1988, I, pp. 31-45.

SELECTA 1993

Selecta III (catàleg d'exposició), Barcelona, Pia Almoína, 1993.

SELVA 1953

SELVA, J., "El arte en España durante los borbones" a *Speculum Artis*, Barcelona, Amaltea, 1953.

SERRA- BERNADICH- ROTA 1991

SERRA, Rosa; BERNADICH, Anna; ROTA, Montserrat, *Guia d'art del Berguedà*, Berga, 1991.

SERRA I BOLDÚ 1930

SERRA I BOLDÚ, Valeri, "Seo de Urgel" a *Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atraccion de Forasteros*, vol. XXIII, 1930, p. 17.

SERRA I VILARÓ 1962

SERRA I VILARÓ, *Història de Cardona. Esglesia i parròquia de Sant Miquel de Cardona*, Tarragona, 1962, vol. IV.

SESTIERI 1988

SESTIERI, Giancarlo, *La pittura del Settecento*, Torino, UTET, 1988 (Storia del Arte in Italia,

Ferdinando Bologna).

SILVA MAROTO 1991

SILVA MAROTO, Pilar, " La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez" a *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Departamento de Historia del Arte, CSIC, 1991.

SMET 1987

SMET, J., *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen*, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987, 6 vols.

SOBREQUÉS 1993

SOBREQUÉS CALLICÓ, Jaume (coord), *Història de Barcelona. El desplegament de la ciutat manufacturera (1714-1833)*, vol. 5, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1993.

SOCIAS 1998

SOCIAS, Immaculada, "Sobre una pintura atribuïda a Antonio Viladomat en su etapa tarraconense" a *I Congreso Internacional "Pintura Española del siglo XVIII"*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 15 al 18 Abril 1998, ACTAS, Madrid, 1998, pp.79-88.

SOCIAS 1999

SOCIAS, Immaculada, "Joan Arnau Moret (1603-1693), un pintor català retrobat" a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XII, 1999, pp.187-214.

SOCIAS 2000

SOCIAS, Immaculada, "El món del comerç artístic a Catalunya al segle XVII: els contractes entre els pintors Joan Arnau Moret i Josep Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar" a *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, vol. XVIII, Barcelona, Col·legi de Notaris de Catalunya, 2000, pp.267-282.

SOLÀ i PARERA 1999

SOLÀ i PARERA, Àngels, "Art i societat a la Barcelona de mitjan segle XIX. Aproximació sociològica al consum privat d'obres d'art" dins *El Romanticisme a Catalunya. 1820-1874*, Francesc Fontbona i Manuel Jorba (eds), Barcelona, Pòrtic, 1999, pp. 52-58.

SOLDEVILA, 1955

SOLDEVILA, Carles, *Cataluña, sus hombres y sus obras*, Barcelona, Ediciones Aedos, 1955.

SOLDEVILA 1952

SOLDEVILA, Ferran, *Historia de España*, Barcelona, Ariel, 1952.

SOLDEVILA 1962

SOLDEVILA, Ferran, *Història de Catalunya*, 2^a Ed., Barcelona, Alpha, 1962, 3 vols.

SOLDEVILA 1995

SOLDEVILA, Ferran, *Historia de España*, prólogo de Francisco Tomás y Valiente, Barcelona, Crítica, 1995, 3 vols.

SOLÉ 1994

SOLÉ, Pablo Anton, *La Iglesia gaditana en el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994.

SOLER FONTRODONA 1969

SOLER FONTRODONA, Rafel, "Restauración de la obra de Antonio Viladomat en Mataró", a *San Jorge*, núm. 75 [1969].

SOLER FONTRODONA 1990

SOLER FONTRODONA, Rafel, "La venerable congregació dels Dolors de la parròquia de Santa Maria de Mataró" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm.38 [Mataró, octubre de 1990] pp.12-21.

SOLER FONTRODONA 1991

SOLER FONTRODONA, Rafel, "Notes sobre la procedència mataronina d'unes teles de Viladomat", a *VII Sessió d' Estudis Mataronins*, Mataró, Museu Arxiu de Santa Maria- Patronat Municipal de Cultura, 1991, pp.85-87.

SOLER FONTRODONA 1998

SOLER FONTRODONA, Rafel, "La influència de l'escenografia teatral barroca en els espais sagrats. Uns exemples a Mataró" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm.61 [Mataró, abril de 1998] pp.7-14.

SOLER FONTRODONA 1999

SOLER FONTRODONA, Rafel, "Les capelles de sant Josep a la basílica de Santa Maria de Mataró" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm.63 [Mataró, Gener de 1999].

SOLER-ADAN, 2002

SOLER FONTRODONA, R.; ADAN FERRER, LI.; "La Capella dels Dolors. Notes per a una cronologia documentada de la seva construcció i decoració" a *Fulls del Museu Arxiu Santa Maria*, núm. 72 [gener 2002].

SORIA 1948

SORIA, M.S., "Some Flemish sources of Baroque painting in Spain" a *Art Bulletin*, XXX (1948), pp. 253-257.

SORIA 1949

SORIA, M.S., "Some Flemish sources of Baroque painting in Spain" a *Art Bulletin*, XXXI (1949), pp. 74-75.

SPINOSA 1986

SPINOSA, N., *Pittura napoletana del settecento dal Barocco al Rococó*, Napoli, Electa Napoli, 1986.

SUBIAS GALTER 1962

SUBIAS GALTER, Juan, *Historia de la pintura hispànica. De la prehistoria a Goya*, Barcelona, Aedos, 1962.

SUBIÑÀ 1999

SUBIÑÀ COLL, Enric, "Masies de Mataró. Can Boet" a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 63 [Mataró, Gener de 1999] pp.18-26.

SUBIRANA REBULL 1990

SUBIRANA REBULL, Rosa Maria, *Pasqual Pere Moles i Coronas. València 1741-Barcelona 1797*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1990.

SUBIRANA REBULL 1999

SUBIRANA I REBULL R.M., "L'estiu d'Antoni Viladomat", *Història de L'Art Català* [en CD - ROM] Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 1999.

SULLIVAN 1986

SULLIVAN, Edward J.; *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1986.

SUREDA- JUNQUERA 1996

SUREDA, Joan; JUNQUERA, Juan José, *El siglo de las luces. Ilustrados, neoclásicos y académicos*, vol. VIII, Historia del Arte Español [Joan Sureda dir.], Barcelona, Planeta- Lunweg, 1996.

SUREDA BERNÁ 1985

SUREDA BERNÁ, Maria José, "Una aproximación al estudio del consumo artístico en la Barcelona del siglo XVIII" a *Pedralbes*, núm 5 (Barcelona, DHM, 1985), pp. 143-146.

SUÑÉ 1945-1945

SUÑÉ, Ricardo, *Nueva crónica de Barcelona. Historia de la ciudad a través de sus calles y de sus traducciones*, Barcelona, Casa Editorial Seguí, [1945-1946].

SUÑÉ 1951

SUÑÉ, Ricardo, "Recordando al gran Viladomat" a *Correo Catalan*, Barcelona, 3 Agost de 1951.

TAMARO 1882

TAMARO, Eduardo, *Guia histórico-descriptiva de la Catedral de Barcelona*, 1882.

TAMARO 1883

TAMARO, Eduardo, *Monografía de la Seo de Manresa*, 1883.

TAMARO 1915

TAMARO, Eduardo, "El monestir de Sant Pau del Camp" a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXV (1915), pp. 332-330.

TÁRRAGA BALDÓ 1992

TÁRRAGA BALDÓ, M^a Luïsa, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, Patrimonio Nacional-CSIC-Instituto Italiano de Cultura, 1992, 2 vols.

TEIXIDOR 1804

TEIXIDOR BARCELÓ, José, *Discursos sobre la Historia Universal de la Música*, 1804.

TERMES 1994

TERMES, Josep, "El catalanisme vertebrador de la societat catalana" a *Història de la Cultura Catalana: Naturalisme, positivisme i catalanisme 1860 -1890*, vol.V, Barcelona, Edicions 62, 1994.

THESAURUS 1986

Thesaurus. L'art dels bisbats de Catalunya 1000- 1800, (catàleg d'exposició), Barcelona, Palau

Macaia, 1986.

THUILLER 1990

THUILLER, Jacques, *Simon Vouet* (catàleg d'exposició), París, 1990.

TODA 1883

TODA, Eduard, "Poblet, Records de la Conca de Barberà", a *La Renaixensa*, Barcelona, 1883.

TODA 1935

TODA, Eduard, *Reconstrucció de Poblet*, Poblet, 1935.

TODA 1935a

TODA, Eduard, *Destrucció de Poblet. 1800-1900*, Poblet, 1935.

TORRAS 2002

TORRAS TIÓ, Santi, *Art en documents. Presència del Renaixement i del Barroc a Sabadell*, Sabadell, Arxiu Històric de Sabadell, 2002.

TORRUELLA 1997

TORRUELLA I BOIX, Joan, *El retaule major de l'església de Tremp*, 1997.

TOVAR MARTÍN 1973

TOVAR MARTÍN, Virginia, " Pinturas de arquitecturas fingidas en los palacios españoles de Aranjuez y La Granja de San Ildefonso" a Actas do Congresso A Arte em Potugal no séc. XVIII, *Bracara Augusta*, vol. II, XXVII, 64 (1973), pp. 571-584.

TOVAR MARTÍN 1987

TOVAR MARTÍN, Virginia, "Teatro y Espectáculo en la Corte de España en el siglo XVIII", a *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano dels siglo XVIII* (catàleg exposició), Madrid, Palacio Real de Aranjuez, 1987, pp.221-253.

TOVAR MARTÍN 1998

TOVAR MARTÍN, Virginia, "Santiago Bonavía, pintor y decorador en la cote española" a *I Congreso Internacional "Pintura Española del siglo XVIII"*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 15 al 18 Abril 1998, ACTAS, Madrid, 1998, pp. 131-143.

TRENS 1926

TRENS, Manuel, *Inventari del Tresor de les Parròquies de la Diòcesi de Barcelona durant la visita pastoral del Bisbe, l'Excm. Senyor Miralles*, Any 1926 (volum mecanografiat).

TRIADÓ 1983

TRIADÓ TUR, Joan Ramon, *L'Època del Barroc* (catàleg d'exposició), Palau Reial de Pedralbes, 1983.

TRIADÓ 1984

TRIADÓ TUR, Joan Ramon, *L'època del Barroc: segles XVII-XVIII*. Francesc Miralles (ed.) a *Història de l'art català*, vol. V, Barcelona, Edicions 62, 1984.

TRIADÓ 1984a

TRIADÓ TUR, Joan Ramon, "Escultura, pintura i gravat del Barroc" a *L'Art Català. Estat de la qüestió*, Universitat de Barcelona, 1984, pp. 287-295.

TRIADÓ 1986

TRIADÓ TUR, Joan Ramon, " Santa Cena" a *Thesaurus. L'art dels bisbats de Catalunya 1000-*

1800, (catàleg d'exposició), Barcelona, Palau Macaia, 1986, pp. 270, cat. 151.

TRIADÓ 1989

TRIADÓ TUR, Joan Ramon, "Antoni Viladomat. La lapidació de sant Esteve" a *Millenium. Historia y Arte de la Iglesia Catalana*, Barcelona, 1989, p. 528, cat. 438.

TRIADÓ 1992

TRIADÓ TUR, Joan Ramon, "Génesis, desarrollo y vicisitudes en la realización de los candelabros de Joan Matons para la catedral de Palma de Mallorca", a *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Actas del VII CEHA, Murcia, 1988], Murcia, 1992.

TRIADÓ 1994

TRIADÓ TUR, Joan Ramon, *Arte en Cataluña*, Madrid, Càtedra, 1994.

TRIADÓ 1995

TRIADÓ TUR, Joan Ramon, "Del barroc al neoclàssic" a *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995.

TRIADÓ 1996

TRIADÓ TUR, Joan Ramon, "Art i arquitectura" a *Història de la Cultura Catalana. El Set-Cents*, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 1996, pp. 211-246.

TRIADÓ 2003

TRIADÓ TUR, Joan Ramon, "Els segles de l'Època Moderna" a Xavier Barral (coord.) *Art de Catalunya: relacions artístiques amb l'exterior. Índexs generals*, Barcelona, Edicions l'Isard, 2003, (Col.lecció Ars Cataloniae).

TRIADÓ-SUBIRANA 2000

TRIADÓ, J.R.; SUBIRANA, Rosa Maria; "Pintura moderna i contemporània" a Xavier Barral (coord.) *Art de Catalunya*, Barcelona, Edicions l'Isard, 2000 (Col.lecció Ars Cataloniae).

TURRIO BALDASSARI 1995

TURRIO BALDASSARI, "Pierre de Cortone dans les gravures françaises du XVII siècle" a *Gazette des Beaux Arts*, 1995, pp.27-51.

ÚBEDA DE LOS COBOS 1988

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Pintura, mentalidad e ideologia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*, Madrid, 1988.

ÚBEDA DE LOS COBOS 1989

ÚBEDA de los COBOS, Andrés, "El centralismo borbónico y la escuela de bellas artes de Barcelona" dins *El arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, Dep. Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Madrid, Ed. Alpuerto, 1989.

ÚBEDA DE LOS COBOS 2001

ÚBEDA de los COBOS, Andrés, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. de Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo del Prado, 2001.

URREA FERNÁNDEZ 1973

URREA FERNÁNDEZ, Jesús, "Juan Bautista de la Peña y Pablo Pernicharo, pintores de siglo XVIII" a *Revista de la Universidad Complutense*, vol XXII, número 85 [Enero-Marzo 1973] pp. 233-261.

URREA FERNÁNDEZ 1977

URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1977.

UTRILLO 1933

UTRILLO, M., "El pintor 'J. Cabanyes' y los suyos " a *Boletín de los Museos de Arte de Cataluña*, Barcelona, 1933, pp. 341.

VALDIVIESO 1973

VALDIVIESO, Enrique, *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, 1973.

VALDIVIESO 1984

VALDIVIESO, Enrique, *La arquitectura española del siglo XVIII*, vol. XXVII, *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

VALDIVIESO 1990

VALDIVIESO, Enrique, *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*, Sílex, 1990.

VALDIVIESO 1996

EVG[Enrique Valdivieso González]:"Noia amb un cistell/ Noia en una cuina. Cercle d'Antoni Viladomat" a *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el Barroc*. (Fons del Museu Frederic Marès/ 3). [Dir. Joaquim Garriga Riera; Juan José Martín González], Ajuntament de Barcelona, 1996, p. 484, núm. 476

VALDIVIESO- OTERO- URREA 1987

VALDIVIESO, Enrique; OTERO, Ramón; URREA, Jesús; *Historia del Arte Hispánico IV: El Barroco y el Rococó*,(1ªed. 1980), Madrid-México, Editorial Alhambra, 1987.

VALENTI RODINÒ 1982

VALENTI RODINÒ, Simonetta P.,"La diffusione dell'iconografi francescana attraverso l'incisione" a *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, Roma, 9 de desembre de 1982-13 de febrer de 1983, Quasar, 1982

VALENTÍ SERRA DE MANRESA 1997

VALENTÍ SERRA DE MANRESA, Fra, "Principals fonts per a l'estudi del franciscanisme a Catalunya" a *Estudis Franciscans*, 98 (1997).

VALVERDE 1986

VALVERDE, J., "Antonio del Castillo: su vida y su obra" a *Antonio del Castillo y su época*, catàleg d'exposició (Mercedes Valverde Candil coord.), Córdoba, 1986.

VAYREDA 1932

VAYREDA, Ramon, "Juan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, 1932, pp.117-125; 245- 251; i 297-306.

VAYREDA 1937

VAYREDA, Ramon, "Estudi de conjunt dels diversos fons de dibuixos instal.lats al Museu d'Art de Catalunya" a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, VII, Barcelona, 1937, pp. 11-19.

VEGA SENTMENAT 1735-1816

VEGA SENTMENAT, Josep, (i altres), *Libro de noticias curiosas, 1735 (- 1816)*, Manuscrit de la Biblioteca de Catalunya, Ms. 16.

VENTURA 1988

VENTURA SOLÉ, Daniel, *Jaume Pons i Monravà: artista-pintor. Valls, 1671-1730*, Valls, 1988.

VERGÉS 1992

VERGÉS, Tomàs, *Santa Maria del Pi i la seva història*, Barcelona, La formiga d'Or, 1992.

VERRIÉ 1959

VERRIÉ, F.P., "Obras en la antigua capilla del Hospital de Santa Cruz" a *Divulgación Histórica*, VII (1959), p. 56.

VERRIÉ-CIRICI 1948

VERRIÉ, F.P., CIRICI, A., *Mil joyas del arte español*, Barcelona, Instituto Gallach, 1948.

VERT 1984

VERT, Josep, *El Temple parroquial de Sant Genís de Torroella de Montgrí, Primera part. L'edifici*, a *Monografies montgrinenques*, núm. 4, 1984.

VEU DE CATALUNYA 1905

"El llegat artístic de D. Pau Bosch" a *La Veu de Catalunya*, (27-VI-1905).

VEU DE CATALUNYA 1910

"El quadre de l'Adoració" a *La Veu de Catalunya (Pàgina Artística)*, núm IV [13-01-1910].

VEU DE CATALUNYA 1914

"Dos bocets d'Antoni Viladomat" *La Veu de Catalunya (Pàgina Artística)*, núm. 235 [1914].

VEU DE CATALUNYA 1916

"Una obra de Vialdomat adquirida pel Sr. Ciclom de Tarragona" a *La Veu de Catalunya (Pàgina Artística)*, núm. 365 [1916].

VEU DE CATALUNYA 1931

"Ciutats de Catalunya. Mataró. Algunes dades referents a la Capella de la Mare de Déu dels Dolors venerada a l'església de Mataró" a *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 5 d'Octubre de 1931.

VIALE FERRERO 1970

VIALE FERRERO, M., *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torí, 1970.

VIARDOT 1852

VIARDOT, Louis, *Les musées d'Espagne suivis des Notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Paulin et Chevalier, Paris, 1852.

VICENS VIVES 1958

VICENS VIVES, J., *Els catalans en el segle XIX*, Barcelona, Teide, 1958.

VICENS VIVES 1958a

VICENS VIVES, Jaume, *Industrials i polítics del segle XIX*, Barcelona, Vicens Vives, 1958 (Col. Biografies catalanes XI).

VICENT 1997

VICENT, G., "El control de la obra artística por la Inquisición: revisores de imágenes de escultura, pintura y grabado en el tribunal de Valencia (1701-1787)" a *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIII, Julio-Setiembre de 1997.

VICENTE ALGUERÓ 1984

VICENTE ALGUERÓ, Felipe J., "El Marqués de la Mina, de militar profesional a ilustrado periférico"

a I Congrés d'Història Moderna de Catalunya, II (Barcelona, DHM, 1984), pp. 89-100.

VLIEGHE 1972

VLIEGHE, Hans, *Corpus Rubenianum Ludwing Burchard. Saints I*, London-New York, Pahidon, 1972.

VILAR 1986

VILAR, Pierre, *Catalunya dins l'Espanya moderna, 2ª edició rev.*, Barcelona, Edicions . 62, 1986, 3 vols.

VILLANUEVA 1803 -1851

VILLANUEVA, Jaime, *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1803-1851, Real Academia de Historia, 1851.

VOLTES BOU 1953

VOLTES BOU, Pere, *El archiduque Carlos de Austria, rey de los catalanes*, Barcelona, Aedos, 1953.

VOLTES BOU 1959

VOLTES BOU, Pere, "Arte y artistas en la Corte barcelonesa del archiduque Carlos de Austria" a *Divulgación Histórica de Barcelona*, octubre 1959, pp. 304-306.

VOLTES BOU 1963

VOLTES BOU, Pere, *Barcelona durante el gobierno del Archiduque Carlos de Austria (1705-1714)*, Barcelona, Instituto Municipal de Historia- CSIC, 1963, 3 vols.

VOSS 1999

VOSS, Hermann, *La pittura del barocco a Roma*, 1era ed. 1924, Vicenza, Neri Pozza, 1999.

VOUELLE 1996

VOUELLE, Michel, *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*, Gallimard, 1996.

WILDENSTEIN 1965

WILDENSTEIN, D. "Les ouvres de Charles Le Brun d'après les gravures de son temps", a *Gazette des Beaux Arts*, LXVI, núm.2, 1965, pp. 1-52.

WIEBENSON 1988

WIEBENSON, Dora, *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988.

WITTKOWER 1999

WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia: 1600-1750*, (1er ed. 1958), 10ena edic., Madrid, Cátedra, 1999.

WORDALE 1983

WORDALE, Marc, "Le Bernin et la France. Un *tableau de marbre* et les compositions de gravures de dévotion", a *Revue de l'art*, núm. 61, 1983.

ZAMORA 1785

ZAMORA, FRANCISCO de, "Diario de los Viajes hechos en Catalunya", ca.1785, Edició a cura de Ramon Buixareu, Barcelona, Curial, 1973, (Documents de Cultura).

ZARAGOZA 2000

E(rnest) Z(aragoza) P(asqual), "Santa Maria de Jonqueres. Priorologi" a *Diccionari Eclesiàstic*

de Catalunya, Barcelona, Generalitat de Catalunya -Editorial Claret, 2000, vol. II, p. 434.

**EL PINTOR ANTONI VILADOMAT I MANALT (1678-1755):
BIOGRAFIA I CATÀLEG CRÍTIC
vol. II**

Francesc Miralpeix i Vilamala

Tesi per optar al títol de doctor en Història de l'Art.

Dirigida pel Dr. Sr. Joan Bosch i Ballbona.

Departament de Geografia, Història i Història de l'Art.

Programa de Doctorat Bienni 1997-1998/ 1998-1999.

Facultat de Lletres.

Universitat de Girona.

2004



**Exposició d'Art Antic.
Barcelona. 1902
Fotografia Arxiu Mas**



VII. CATÀLEG CRÍTIC

El catàleg d'obres que ve a continuació està elaborat a partir de fitxes individuals agrupades en diferents blocs. En primer lloc hi ha les obres autògrafes del pintor, que inclouen tant les conservades com les conegudes només per fotografies. Seguidament hi ha les obres dubtoses – un petit grup que tant podrien ser del mestre com dels ajudants-, i un tercer de descartables. Cada bloc està ordenat seguint el mateix criteri temàtic: pintura religiosa (Sants, Santes, Verge amb sants i santes, Verge Nena, Vida de la Verge i temàtica mariana, Vida de Crist i temàtica cristològica i Antic Testament), Pintura de gènere, Natura Morta, Retrat, Dibuixos i Pintura mural.

Un quart bloc deixa constància de totes les obres perdudes -o desaparegudes- esmentades per la historiografia. Hem optat per no agrupar-les temàticament sinó guiant-nos per un criteri de la procedència: creiem que és més adequat que no pas una classificació temàtica que no faria si no barrejar obres l'interès de les quals rau, bàsicament, en tenir dades dels seus emplaçaments. Un darrer bloc reuneix un seguit d'obres de difícil catalogació i un grup de còpies de pintures del cicle de sant Francesc, tant de conegudes com de només esmentades per la historiografia.

La fitxa de cada peça, inspirada en el model de fitxa del catàleg de pintura de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, segueix un mateix patró: una fotografia (en algun cas no hi és adjuntada per raons tècniques de diversa índole) i un seguit de paràmetres informatius: autor (si és o no és autògrafa de Viladomat); títol (identificació del tema); tècnica i suport (oli sobre tela, tremp sobre mur, etc); mides (en centímetres, indicant en cada cas l'amplada i l'alçada); procedència (si no es coneix la fem desconeguda); restauracions (si n'ha tingut); documentació (si n'hi ha); bibliografia (amb el sistema Autor, Any, Pàgines); exposicions (si la peça ha aparegut en alguna); fotografia (quan està extreta d'arxiu); ubicació (darrera localització coneguda). Si no coneixem la ubicació, segons cada cas, la considerem desconeguda, desapareguda o perduda. Finalment, unes observacions acompanyen la fitxa quan la peça ho requereix i essencialment per explicar aspectes concrets de la iconografia o per resseguir o esclarir aspectes puntuals de la història de la propietat, de la ubicació o de les fonts gràfiques.

Cada fitxa va encapçalada per un número d'inventari, permetent localitzar-la en l'índex guia que ve tot seguit. Les pintures del bloc de desconegudes estan ordenades seguint un criteri lleugerament diferent: totes les obres d'un mateix espai o col·lecció porten el mateix número, variant només una subdivisió alfabètica. Per exemple: Sant Genís dels Agudells té el número 412 i les tres pintures que hi havia els números 412:412a/ 412:412b/ 412:412c.

Hem procurat eliminar les duplicacions existents en els antics repertoris d'obres del pintor (Fontanals, Elias, Benet i Alcolea, bàsicament). Hem d'advertir, no obstant, que algunes –o moltes, no podem saber-ho- de les pintures que figuren com a perdudes, sobretot les de les col·leccions particulars, podrien correspondre's a obres conservades. Sempre que hem detectat una coincidència en aquest sentit em procurat indicar-la. Finalment, és necessari advertir que moltes de les pintures perdudes citades per la historiografia podrien no ser d'Antoni Viladomat.

Aquest catàleg recull 250 obres autògrafes del pintor (entre pintures, dibuixos i decoracions murals); 39 de dubtoses; 121 de descartables; 94 d'emplaçaments o de col·leccions amb obres suposadament perdudes o desaparegudes; i 24 obres diverses, 12 de les quals són còpies.

ÍNDEX-GUIA
numeració, tema i emplaçament de les obres

[Subratllat: fitxes que contenen comentaris més amplis sobre obres que formen part de conjunts, de sèries o de col·leccions particulars]

VII.1. OBRES AUTÒGRAFES

VII.1.A.Temàtica religiosa

Sants

1. *Naixement de sant Francesc*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
2. *Bateig de sant Francesc*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
3. *Un home estén la seva capa perquè la trepitgi el jove Francesc*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
4. *Sant Francesc canvia la seva roba per la d'un pobre*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
5. *Sant Francesc rep l'ordre del Crist de Sant Damià de reparar la casa de Déu*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
6. *Sant Francesc renuncia als seus béns sota la protecció del bisbe d'Assís Guido II*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
7. *La conversió de Fra Bernat de Quintaval*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
8. *Sant Francesc llegeix la regla de l'orde als seus companys*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
9. *El somni del Innocenci III i la confirmació de la Regla franciscana*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
10. *Temptació de sant Francesc a Sartiano*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
11. *Sant Francesc és torturat pels dimonis*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
12. *Jesús concedeix a sant Francesc la indulgència de la Porciúncula*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
13. *Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdocí*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
14. *Sant Francesc escriu la nova regla de l'orde a La Verna*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
15. *Sant Francesc dona a Jesús tres monedes, símbol del triple vot*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
16. *Aparició de la Sagrada Família a sant Francesc, al pessebre de Greccio*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
17. *Sant Francesc rep els estigmes*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
18. *Trobada de sant Francesc i santa Clara al convent de Santa Maria dels Àngels*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
19. *Sant Francesc escoltant melodies angèliques*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
20. *Mort de sant Francesc*. MNAC, Barcelona, (dipòsit RACBASJ).
21. *Naixement de sant Francesc*. Antic convent de Sant Francesc de Berga.
22. *Un home estén la seva capa perquè la trepitgi el jove Francesc*. Antic convent de Sant Francesc de Berga.
23. *Sant Francesc rep l'ordre del Crist de Sant Damià de reparar la casa de Déu*. Antic convent de Sant Francesc de Berga.
24. *Sant Francesc renuncia als seus béns sota la protecció del bisbe d'Assís Guido II*. Antic convent de Sant Francesc de Berga.
25. *La conversió de Fra Bernat de Quintaval*. Antic convent de Sant Francesc de Berga.
26. *Temptació de sant Francesc a Sartiano*. Antic convent de Sant Francesc de Berga.
27. *Sant Francesc és torturat pels dimonis*. Antic convent de Sant Francesc de Berga.
28. *Jesús concedeix a sant Francesc la indulgència de la Porciúncula*. Antic convent de Sant

- Francesc de Berga.
29. *Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdocí.* Antic convent de Sant Francesc de Berga.
 30. *Sant Francesc escriu la nova regla del l'orde a La Verna.* Antic convent de Sant Francesc de Berga.
 31. *Sant Francesc dona a Jesús tres monedes, símbol del triple vot.* Antic convent de Sant Francesc de Berga.
 32. *Aparició de la Sagrada Família a sant Francesc, al pessebre de Greccio.* Antic convent de Sant Francesc de Berga.
 33. *Sant Francesc rep els estigmes.* Antic convent de Sant Francesc de Berga.
 34. *Trobada de sant Francesc i santa Clara al convent de Santa Maria dels Àngels.* Antic convent de Sant Francesc de Berga.
 35. *Sant Francesc escoltant melodies angèliques.* Antic convent de Sant Francesc de Berga.
 36. *Mort de sant Francesc.* Antic convent de Sant Francesc de Berga.
 37. *Sant Francesc intercedint per les ànimes del Purgatori.* Antiga església de Sant Domènec de la Seu d'Urgell.
 38. *Sant Francesc abraçant el crucifix.* Capella dels Dolors, església de Santa Maria de Mataró.
 39. *Sant Francesc i santa Clara.* Museu Diocesà de Lleida.
 40. *Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdocí.* Església de Sant Salvador de Breda.
 41. *Predicació de sant Pau.* Església de Sant Salvador de Breda.
 42. *Caiguda i conversió de sant Pau camí de Damasc.* Capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona.
 43. *Exorcisme de sant Honorat.* Església de Sant Salvador de Breda.
 44. *Llàgrimes de sant Pere.* Església de Sant Salvador de Breda.
 45. *Sant Andreu apòstol i màrtir.* Museu Frederic Marès de Montblanc (dipòsit RACBASJ).
 46. *Sant Vicenç Màrtir.* Monestir de Poblet.
 47. *Sant Gervasi.* Col·lecció Cárdeñas-Montagut. Barcelona.
 48. *Sant Agustí adorant la Verge i el Nen.* Museu del Prado. Madrid.
 49. *Retrat de sant Gregori bisbe.* Diputació de Tarragona. Tarragona.
 50. *Sant Josep Oriol.* Museu Frederic Marès de Barcelona.
 51. *Mort de Sant Aleix.* Col·lecció particular de Barcelona.
 52. *Sant Joan de la Creu.* Sagristia de la Capella dels Dolors de santa Maria de Mataró.
 53. *Sant Felip Benici.* Sagristia de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
 54. *Martiri de sant Esteve.* Capella de sant Desideri i sant Josep Oriol de Santa Maria de Mataró.
 55. *Sant Felip Neri.* Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
 56. *Missa de sant Felip Neri.* Capella dels Dolors de la Catedral de Girona.
 57. *Prèdica de sant Vicenç de Paül.* Capella dels Dolors de la Catedral de Girona.
 58. *Sant Llorenç.* Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.
 59. *Sant Feliu.* Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.
 60. *Miracle de les mosques de sant Narcís.* Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.
 61. *Mort de sant Narcís.* Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.
 62. *Sant Narcís bisbe i màrtir.* Museu d'Art de Girona.
 63. *Sant Ignasi.* Col·lecció particular M. M. de Barcelona.
 64. *Aparició de Crist a sant Ignasi a Roma.* MNAC (dipòsit RACBASJ).
 65. *Aparició de Crist a sant Ignasi a Roma (esbós).* MNAC (dipòsit RACBASJ).
 66. *Aparició de Crist a sant Ignasi a Roma.* Museu de Granollers.
 67. *Aparició de Crist a sant Ignasi a Roma.* Convent de Jesuïtes. Barcelona.
 68. *Sant Sever.* Col·lecció particular A.M. Barcelona.
 69. *Sant Jaume.* Col·lecció particular J.B.N. de Barcelona.
 70. *Aparició de la Verge del Pilar a sant Jaume.* Museu del Monestir de Sant Joan de les

Abadesses.

71. *Aparició del Nen Jesús a sant Antoni*. Biblioteca- Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.
72. *Sant Antoni de Pàdua amb el Nen Jesús i àngels*. Museu Diocesà de Barcelona.
73. *Sant Antoni i santa Teresa*. Església de Betlem. Barcelona.
74. *Sant Tomàs d'Aquino*. MNAC (dipòsit RACBASJ).
75. *Sant Tomàs d'Aquino*. MNAC (dipòsit RACBASJ).
76. *Sant Bru rebut pel bisbe Hug de Colònia a Grenoble*. Església de Saint Merry. París.
77. *Sant Bru orant a la Torre de Calàbria*. Església de Saint Merry. París.
78. *Trobada de sant Bru amb el comte Roger de Sicília*. Església de Saint Merry. París.
79. *Mort de sant Bru*. Església de Saint Merry. París.
80. *Sant Josep amb el Nen*. Sagristia de la Catedral de Tortosa.
81. *Sant Josep amb el Nen*. Col·lecció Jaume Xarrié.
82. *Sant Josep i santa Teresa*. Església de Santa Maria de Mataró.
83. *Història de sant Josep: esposoris de sant Josep i la Verge*. Col·lecció hereus de Josep Vidal i Barraquer.
84. *Història de sant Josep: dubtes de sant Josep*. Col·lecció hereus de Josep Vidal i Barraquer.
85. *Història de sant Josep: somni de sant Josep*. Col·lecció hereus de Josep Vidal i Barraquer.
86. *Història de sant Josep: fugida a Egipte*. Col·lecció hereus de Josep Vidal i Barraquer.
87. *Història de sant Josep: mort de sant Josep*. Col·lecció hereus de Josep Vidal i Barraquer.
88. *Mort sant Josep*. Església de Sant Josep de Mataró.
89. *Història de sant Josep: miracle de la vara florida*. Col·lecció Jaume Xarrié.
90. *Somni de sant Josep*. Museu Diocesà de Barcelona.
91. *Somni de sant Josep*. Arxiu de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau.
92. *Sant Joan Evangelista*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
93. *Sant Mateu Evangelista*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
94. *Sant Marc Evangelista*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
95. *Sant Lluç Evangelista*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
96. *Sant Maties Apòstol*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
97. *Sant Felip Apòstol*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
98. *Sant Judes Tadeu Apòstol*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
99. *Grup d'apòstols llegint*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
100. *Apòstols i àngels mirant el sepulcre buit*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
101. *Apòstols i àngels essent avisats del traspàs de la Verge*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.

Santes

102. *Santa Agnès*. Col·lecció Rossich-Tió de Girona.
103. *Santa Caterina d'Alexandria*. Museu d'Art de Girona.
104. *Santa Maria de Cervelló*. Retaule de sant Narcís. Catedral de Girona.
105. *Santa Teresa de Jesús*. Retaule de sant Narcís. Catedral de Girona.
106. *Santa Teresa*. Col·lecció Cárdeñas-Montagut. Barcelona.
107. *Èxtasi de santa Teresa*. Col·lecció particular de Barcelona.
108. *Èxtasi de santa Teresa*. Col·lecció particular de Barcelona.
109. *Aparició de Crist a santa Teresa*. Convent de Carmelites Descalces de Lleida.
110. *Crist s'apareix a Sor Josefa Maria de santa Inés*. Col·lecció particular.
111. *Santa Gertrudis*. Hospital de sant Jaume i santa Magdalena de Mataró.
112. *Santa Tecla*. Museu d'Història de Tarragona.
113. *Santa Clara*. Museu Frederic Marès de Barcelona.

Verge amb sants i santes

114. *Fundació de l'orde de la Mercè*. Col·lecció Jaume Xarrié. Barcelona.
115. *Verge amb el Nen amb sant Domènec i sant Ramon de Penyafort*. HSCSP. Barcelona.
116. *Verge de la Mercè com a redemptora de captius*. Castell de Poutignac. França.

Verge Nena

117. *Santa Anna amb la Verge Nena i sant Joaquim*. Col·lecció particular de Barcelona.
118. *Santa Anna i la Verge Nena*. MNAC. Barcelona.
119. *Santa Anna i la Verge Nena*. Monestir de Pedralbes. Barcelona.

Vida de la Verge i temàtica mariana.

120. *Anunciació*. HSCSP. Barcelona.
121. *Esposoris de la Verge*. HSCSP. Barcelona.
122. *Visitació*. Museu de l'Enrajolada. Martorell.
123. *Pentecosta*. MNAC. Barcelona.
124. *Pentecosta*. Arxiu Comarcal de Manresa.
125. *Dormició de la Verge*. Centre Borja de Sant Cugat del Vallès.
126. *Assumpta amb tots els Sants*. Santa Maria de l'Alba. Manresa.
127. *Assumpció*. Museu Diocesà de Girona. Seminari Diocesà. Girona.
128. *Immaculada*. Església de Santa Maria de Mataró.
129. *Dolorosa*. MNAC. Barcelona.
130. *Dolorosa*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
131. *Dolorosa*. Museu Comarcal del Maresme.
132. *Marededéu dels Dolors*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
133. *Frontal d'altar amb Dolorosa*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
134. *Pietat*. Església de Santa Maria de Mataró.
135. *Pietat*. Col·lecció particular Xavier Vilanova.
136. *Pietat*. Museu Diocesà de Tarragona.
137. *Lamentació*. Casa d'Exercicis Espirituals dels Jesuïtes. Barcelona.
138. *Sagrada Família*. Col·lecció particular Tecla Sala.
139. *Sagrada Família*. Museu Diocesà de Barcelona.
140. *Sagrada Família*. Santa Maria del Pi. Barcelona.
141. *Sagrada Família*. Col·lecció particular. Vulpellac.

Vida de Jesús i temàtica cristològica

142. *Jesús infant*. Museu Comarcal del Mataró.
143. *Circumcisió*. Col·lecció particular Jaume Xarrié. Barcelona.
144. *Fugida a Egipte*. Església de Santa Maria del Mar.
145. *Presentació al temple*. Museu Episcopal de Vic.
146. *Presentació al temple*. HSCSP. Barcelona.
147. *Jesús entre els doctors*. Museu de Montserrat.
148. *Jesús entre els doctors*. HSCSP. Barcelona.
149. *Jesús entre els doctors*. Església de Santa Maria del Mar. Barcelona.
150. *Jesús entre els doctors*. Monestir de Sant Benet de Bages.
151. *Bateig de Jesús*. Església de Santa Maria del Mar. Barcelona.

152. *Expulsió dels mercaders del temple*. Museu Diocesà de Girona.
153. *La piscina probàtica*. Museu d'Art de Girona. Casa Carles.
154. *Sant Sopar*. Museu Diocesà de Lleida. Lleida.
155. *Flagel·lació*. Catedral de Barcelona.
156. *Flagel·lació*. Església de Santa Maria del Mar. Barcelona.
157. *Viacrucis: primera caiguda de Jesús (tercera estació)*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
158. *Viacrucis: Jesús troba la seva mare (quarta estació)*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
159. *Viacrucis: el Cirineu ajuda a Jesús (cinquena estació)*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
160. *Viacrucis: la Verònica (sisena estació)*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
161. *Viacrucis: segona caiguda de Jesús (setena estació)*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
162. *Viacrucis: Jesús parla a les dones de Jerusalem (vuitena estació)*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
163. *Viacrucis: tercera caiguda de Jesús (novena estació)*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
164. *Viacrucis: Jesús és despullat (desena estació)*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
165. *Viacrucis: Jesús troba la seva mare (quarta estació)*. Convent de Carmelites Descalces. Lleida.
166. *Verge i sant Joan al peu de la creu*. Col·lecció particular de Premià de Dalt.
167. *Davallament de la creu*. Col·lecció Antiquari Serraplana. Peralada.
168. *Crist i la samaritana*. Col·lecció Sandalines de Barcelona.
169. *Crist i la samaritana*. Palau de la Generalitat. Barcelona.
170. *Ascensió*. Catedral de Barcelona.
171. *Ascensió*. Museu Diocesà de Barcelona.
172. *Jesús ressuscitat*. Sagristia de la Capella dels Dolors de Mataró.
173. *Jesucrist eucarístic*. Col·lecció particular E. B. de Barcelona.
174. *Jesucrist eucarístic*. Sagrari de l'església de sant Sever i sant Carles Borromeu de Barcelona.
175. *Jesús amb el Santíssim Sagrament*. Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
176. *Jesús amb el Santíssim Sagrament*. RACBASJ. Barcelona.
177. *El Salvador*. MNAC. Barcelona.

Antic Testament

178. *Història de Josep: Josep venut pels seus germans*. Antiga col·lecció Cabanyes.
179. *Història de Josep: La túnica de Josep*. Antiga col·lecció Cabanyes.
180. *Història de Josep: Josep i la dona de Putifar*. Antiga col·lecció Cabanyes.
181. *Història de Josep: Josep a la presó explica els somnis del forner i del coper del faraó*. Antiga col·lecció Cabanyes.
182. *Història de Josep: Josep interpretant els somnis del faraó*. Antiga col·lecció Cabanyes.
183. *Història de Josep: Josep, convertit en un personatge destacat, amonesta els seus germans*. Antiga col·lecció Cabanyes.
184. *Història de Josep: Josep és dona a conèixer i abraça a Benjamí*. Antiga col·lecció Cabanyes.

VII.1.B. Temàtica de Gènere

185. *Primavera*. MNAC. Barcelona.
186. *Estiu*. MNAC. Barcelona.
187. *Tardor*. MNAC. Barcelona.
188. *Hivern*. MNAC. Barcelona.
189. *Dona amb ventall*. Col·lecció particular Jaume Xarrié.
190. *Lliçó de música*. Antiga col·lecció particular Charles Deering.
191. *Dona amb nens petits jugant*. Antiga col·lecció particular Charles Deering.
192. *Escena de cacera*. Col·lecció particular.
193. *Pescadors arreglant les xarxes*. Col·lecció particular F.S.T. de Tamarit.
194. *Pescadors i natura morta de peixos*. Col·lecció particular Galofré.
195. *Pastors fumant*. Col·lecció particular LL. D. Figueres.
196. *Pastor i filadora*. Col·lecció particular.

VII.1.C. Natura Morta

197. *Natura morta amb verdura, gall d'indi, altre aviram i neules*. MNAC. Barcelona.
198. *Natura morta amb verdura, llimones, conill, perdius i altres ocells*. MNAC. Barcelona.
199. *Natura morta amb verdura, raïms, ous, nous, escòrpores i sardines*. MNAC. Barcelona.
200. *Natura morta d'interior de cuina amb verdura, gall d'indi, altre aviram i neules damunt una taula*. Col·lecció particular Galofré.
201. *Natura morta d'interior de cuina amb verdura, llimones, llebre, perdius i altres ocells damunt una taula*. Col·lecció particular Galofré.
202. *Natura morta d'interior de cuina amb verdura, raïm, ous, nous, escòrpores i sardines damunt una taula*. Col·lecció particular Galofré.
203. *Preparació d'un refresc*. Col·lecció particular Galofré.
204. *Bodegó de galls, ceba i gat*. Col·lecció particular Galofré.
205. *Natura morta amb llagostes, cebes i vaixella de coure i fang*. Col·lecció particular Galofré.
206. *Natura morta d'ocells (els ocellaires)*. Col·lecció particular Galofré.

VII.1.D. Retrat

207. *Retrat de cavaller santjoanista*. MNAC. Barcelona.
208. *Retrat del Botànic Jaume Salvador (?)*. Col·lecció particular Jaume Xarrié. Barcelona.

VII.1.E. Dibuixos

209. *Cap de frare cartoixà*. MNAC. Barcelona
210. *Cap de soldat de la quarta Estació del Viacrucis*. MNAC. Barcelona.
211. *Cap de la Pietat de Mataró*. MNAC. Barcelona.
212. *Apòstol amb la mà aixecada*. MNAC. Barcelona.
213. *Estudi preparatori per a la Fundació de l'orde de la Mercè*. MNAC. Barcelona.
214. *Estudi preparatori per a la Fundació de l'orde de la Mercè*. MNAC. Barcelona.
215. *Estudi preparatori per a la Primera Caiguda del Viacrucis de Mataró*. MNAC. Barcelona.
216. *Estudi preparatori per a la Tercera Caiguda del Viacrucis de Mataró*. MNAC. Barcelona.
217. *Trobada de sant Bru amb el bisbe Hug de Colònia a Grenoble*. MNAC. Barcelona.
218. *Estudis de draperies i figures*. MNAC. Barcelona.
219. *Pastor i filadora*. MNAC. Barcelona.

220. *Personatges jugant a cartes amb una vista de les muralles de Tarragona des de la zona de l'amfiteatre.* MNAC. Barcelona.
221. *Mendicants a la porta d'un convent.* MNAC. Barcelona.
222. *Jugadors de naips.* MNAC. Barcelona.
223. *Captaire o home vell.* MNAC. Barcelona.
224. *Dona amb infant.* MNAC. Barcelona.
225. *Estudi de figures.* MNAC. Barcelona.
226. *Sant de perfil i jove avançat.* MNAC. Barcelona.
227. *Jove cavaller atropellat per la roda d'un carruatge.* MNAC. Barcelona.
228. *Processó de Pasqüetes a la Rambla, coneguda com a "Comunió General".* MNAC. Barcelona.
229. *Gent asseguda vora el mar.* MNAC. Barcelona.
230. *Cap de jove amb tirabuixons.* MNAC. Barcelona.
231. *Autoretrat de Viladomat.* MNAC. Barcelona.
232. *Cap de frare.* MNAC. Barcelona.
233. *Cap de pastor.* MNAC. Barcelona.
234. *Adoració dels pastors.* MNAC. Barcelona.
235. *Estudi de cap i d'home agenollat.* MNAC. Barcelona.
236. *Sant Rei agenollat.* MNAC. Barcelona.
237. *Verge entre núvols, ermita i pagesos.* MNAC. Barcelona.
238. *Crist portant la creu.* MNAC. Barcelona.
239. *Sant Lluc.* MNAC. Barcelona.
240. *Sant Gaietà donant la regla de la congregació dels Teatins.* MNAC. Barcelona.
241. *Sant Oleguer guarint un noi.* MNAC. Barcelona.
242. *Abraçada entre sant Francesc i sant Domènec..* MNAC. Barcelona.
243. *El Lavatori.* MNAC. Barcelona.
244. *Trinitat terrestre.* MNAC. Barcelona.
245. *Estudi d'àngel músic.* MNAC. Barcelona.
246. *Àngels cantaires o en adoració.* MNAC. Barcelona.
247. *Estudi d'àngel amb instrument musical.* MNAC. Barcelona.
248. *Estudis de caps.* MNAC. Barcelona.
249. *Àngels i sermó a l'interior d'una església.* Mercat antiquari.

VII.1.G. Pintura Mural

250. *Decoració del presbiteri.* Església de Sant Sever. Barcelona

VII.2. OBRES DUBTOSSES (Viladomat, taller o cercle).

VII.2.A. Temàtica religiosa

Sants

251. *Sant Ignasi/ sant Francesc de Paula*. Col·lecció Esquerra Tuñí. Mataró.
252. *Rapte de sant Ignasi a l' Hospital de Manresa*. Col·lecció particular.
253. *Sant Ignasi escrivint a la Santa Cova de Manresa amb Montserrat al fons*. Subastas Alcalà
254. *Mort de sant Francesc Xavier*. Subastas Alcalà
255. *Sant franciscà. Sant Salvador d'Horta (?)*. Capella del confessorari. Catedral de Girona.
256. *Sant agenollat davant un altar*. Capella del confessorari. Catedral de Girona.
257. *Llàgrimes de sant Pere*. Col·lecció particular Pella Forgas (Felipe Jacinto Sala).
258. *Sant Raimon de Penyafort*. Col·lecció Mullor.
259. *Sant Bru orant a la Torre*, Museu Episcopal de Vic.

Santes

260. *Verge del Carme intercedint per les ànimes del purgatori*. Col·lecció particular.
261. *Santa Maria egipciàca en el desert*. Subastas Alcalà
262. *Santa Maria Magdalena penitent*. Subastas Alcalà

Verge amb sants

263. *Verge amb sant dominic*. Església parroquial de Lloret de Mar.

Vida de la Verge i temàtica mariana.

264. *Primer dolor: presentació al temple*. Retaule de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
265. *Segon dolor: fugida a Egipte*. Retaule de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
266. *Tercer dolor: Jesús entre els doctors*. Retaule de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
267. *Quart dolor: Jesús troba sa mare*. Retaule de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
268. *Cinquè dolor: Maria al peu de la creu*. Retaule de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
269. *Setè dolor: enterrament de Crist*. Retaule de la Capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró.
270. *Adoració dels pastors*. RACBASJ. Barcelona.
271. *Adoració dels pastors*. Col·lecció particular Tecla Sala.
272. *Adoració dels pastors*. Col·lecció Banc d'Andorra. Andorra.
273. *Adoració dels àngels*. Col·lecció particular Leandre Negre.
274. *Matança dels innocents*. RACBASJ. Barcelona.
275. *Epifania*. RACBASJ. Barcelona .
276. *Adoració dels Reis*. HSCSP. Barcelona.

Vida de Jesús i temàtica cristològica

- 277. *Camí del Calvari*. Monestir de Santa Maria de Jerusalem. Barcelona (Sarrià).
- 278. *Viacrucis: Crist carrega la creu* (segona estació). Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
- 279. *Viacrucis: Jesús és clavat en creu* (onzena estació). Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
- 280. *Presentació al temple*. Col·lecció Narcís Figueres de Girona.

Antic Testament

- 281. Història de Josep: Josep venut pels seus germans. Museu de Peralada.
- 282. Història de Josep: *La túnica de Josep*. Museu de Peralada.
- 283. Història de Josep: *Josep i la dona de Putifar*. Museu de Peralada.
- 284. Història de Josep: *Josep explica els somnis del forner i del coper del faraó*. Museu de Peralada.
- 285. Història de Josep: *Josep interpretant els somnis del faraó*. Museu de Peralada.
- 286. Història de Josep: *Josep amonesta els seus germans*. Museu de Peralada.
- 287. Història de Josep: *Josep és dona a conèixer i abraça a Benjamí*. Museu de Peralada.

VII.2.B.Temàtica de Gènere

- 288. *Jove al barber*. Antiga col·lecció particular Pella i Forgas.

VII.2.C.Retrat

- 289. *Retrat del canonge Jeroni Enveja*. RACBASJ. Barcelona.

VII.2.D. Dibuixos

- 290. *Jesús concedeix a sant Francesc la indulgència de la Porciúncula*. MNAC. Barcelona.

VII.3. OBRES DESCARTABLES

VII.3.A.Temàtica religiosa

Sants

291. Conjunt de sant Oleguer: Sant Oleguer fora muralla. Catedral de Barcelona.
292. Conjunt de sant Oleguer: Audiència amb Gelasi II. Catedral de Barcelona.
293. Conjunt de sant Oleguer: Sant Oleguer a Terra Santa. Catedral de Barcelona.
294. Conjunt de sant Oleguer: Reedificació de la Seu de Tarragona. Catedral de Barcelona.
295. Conjunt de sant Oleguer: Traspàs de sant Oleguer. Catedral de Barcelona.
296. Conjunt de sant Oleguer: Miracle dels vaixells corsaris. Catedral de Barcelona.
297. Conjunt de sant Oleguer: Miracle de l'alliberament dels captius. Catedral de Barcelona.
298. Conjunt de sant Oleguer: Miracle de la Dama del Penedès. Catedral de Barcelona.
299. Pintures de l'altar major: sant Tomàs, santa Magdalena, santa Caterina d'Alexandria, Inocenci V, Benet XIV. Convent Imperial de Santo Domingo. República Dominicana.
300. Rapte de sant Ignasi. Antiga col·lecció particular Carreras d'Argerich.
301. Rapte de sant Ignasi. Sagristia de l'església de Betlem. Barcelona.
302. Sant Pelegrí. RACBASJ. Barcelona.
303. Aparició del nen Jesús a sant Antoni de Pàdua. MFMB (dipòsit de la RACBASJ)
304. Sant Ramon Nonat . RACBASJ. Barcelona.
305. Sant penitent. Catedral de Barcelona.
306. Mort de sant Antoni Abat. Museu de Belles Arts de Budapest. Hongria.
307. Sant Francesc. Col·lecció particular E. Manuelli. Florència. Itàlia.
308. Sant Francesc escoltant melodies. Col·lecció P.E. de Barcelona.
309. Sant Francesc escoltant melodies. Col·lecció P.E. de Barcelona.
310. Sant Francesc escoltant melodies. Col·lecció particular Rius.
311. Sant Francesc rep els estigmes. Capella de sant Francesc. Vall d'Uixó.
312. Aparició de Crist a sant Francesc. Andorra.
313. Sant Francesc de Paula. Església de Gualba.
314. Sant Francesc de Paula. Col·lecció particular.
315. Mort de sant Francesc Xavier. Col·lecció particular Baró d'Esponellà. Tiana.
316. Miracle de sant Josep Oriol. Col·lecció particular Girona.
317. Miracle de sant Josep Oriol. Museu Diocesà de Barcelona.
318. Sant Joan Baptista a la presó. Col·lecció particular.
319. Sant Joan Baptista. Santuari de la Mare de Déu de Queralt. Berga.
320. Sant Marc. Santuari de la Mare de Déu de Queralt. Berga.
321. Sant Sever. Col·lecció particular Gudiol.
322. Somni de sant Josep. Antiga col·lecció particular Fèlix Pastor.
323. Sant Llorenç Brindisi (o sant Fidel de Simaringa). Museu Diocesà de Barcelona.
324. Martiri de sant Llorenç. Museu Diocesà de Barcelona.
325. Fundació de la Casa de Retir amb el retrat de Gaspar Sanz de Antona. Sala Capitular de la Reial Casa de Retir de Barcelona.

Santes

326. Santa Maria Magdalena. Col·lecció particular P. E. de Barcelona.
327. Santa Maria Magdalena. Col·lecció particular.
328. Santa Rosalia. Col·lecció particular.
329. Condemna i martiri de santa Eulàlia. Col·lecció particular Sentmenat.

Verge amb sants i santes

330. *Santa Anna ensenyant a llegir a la Verge*. Subhastes Castellana.
331. *Verge amb sant Manel Màrtir*. Col·lecció particular Sentmenat.
332. *Verge del Roser*. Col·lecció Marquesos de Sentmenat. Quart
333. *Verge del Roser amb sant Domènec*. Col·lecció particular (Monlleó).
334. *Santa Anna, sant Joaquim i la Verge nena*. MNAC. Barcelona.
335. *Santa Anna, sant Joaquim i la Verge nena*. Santuari de la Mare de Déu de Queralt. Berga.

Vida de la Verge i temàtica mariana.

336. *Assumpció*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
337. *Àngels amb filacteri*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
338. *Àngels tocant viola de gamba i violí*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
339. *Àngel tocant la viola de gamba*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
340. *Àngel tocant la corneta corba*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
341. *Àngels cantant*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
342. *Àngel tocant l'orgue*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
343. *Àngel tocant l'arpa*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
344. *Àngels amb cítara i arpa*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
345. *Àngel amb cítara*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
346. *Àngel tocant l'orgue i àngel cantant*. Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
347. *Anunciació*. Escales de la Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
348. *Adoració dels Pastors*. Escales de la Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
349. *Presentació del Nen*. Escales de Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
350. *Naixement de la Verge*. Antiga col·lecció Pérez Olaguer.
351. *Presentació de la Verge al temple*. Antiga col·lecció Pérez Olaguer.
352. *Anunciació*. Antiga col·lecció Pérez Olaguer.
353. *Adoració dels pastors*. Antiga col·lecció Pérez Olaguer.
354. *Sagrada Família treballant*. Antiga col·lecció Pérez Olaguer.
355. *Jesús entre els doctors*. Antiga col·lecció Pérez Olaguer.
356. *Anunciació*. Col·lecció Sentmenat. Quart.
357. *Naixement de la Verge*. Santuari de la Mare de Déu de Queralt. Berga.
358. *Anunciació*. Santuari de la Mare de Déu de Queralt. Berga .
359. *Visitació*. Santuari de la Mare de Déu de Queralt. Berga.
360. *Verge amb el Nen*. Església de Santa Maria de Balaguer.
361. *Immaculada*. Col·lecció particular Botín. Santander.
362. *Pietat*. Col·lecció particular García. Les Fonts.
363. *Pietat*. Casa Llauder. Mataró
364. *Adoració dels Pastors*. Museu Diocesà de Tarragona.
365. *Epifania*. Museu Diocesà de Tarragona.

- 366. *Epifania*. Museu Episcopal de Vic.
- 367. *Epifania*. Santa Maria del Pi. Barcelona.
- 368. *Verònica*. Col·lecció particular Milà.
- 369. *Descans de la sagrada Família*. Subhastes Bolaño.

Vida de Jesús i temàtica cristològica

- 370. *Decoració de parets, llunetes i voltes*. Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.
- 371. *Matança dels Innocents*. Col·lecció particular Espona.
- 372. *Nen Jesús dormint*. Col·lecció particular.
- 373. *Bodes de Canà*. Col·lecció particular Sentmenat.
- 374. *Expulsió dels mercaders*. Col·lecció particular Sentmenat.
- 375. *Lavatori*. Col·lecció Cunill i Bastús
- 376. *Sant Sopar (?)*. Col·lecció particular Sentmenat.
- 377. *Sant Sopar*. Col·lecció particular Ferrer Vidal i Güell.
- 378. *Sant Sopar*. Museu Diocesà de Barcelona.
- 379. *Eccehomo*. RACBASJ. Barcelona.
- 380. *Flagel·lació*. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona .
- 381. *Flagel·lació*. Centre Borja de Sant Cugat del Vallès.
- 382. *Coronació d'espines*. Centre Borja de Sant Cugat del Vallès.
- 383. *Caiguda de Crist camí del Calvari*. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.
- 384. *Camí del Calvari*. Església de Santa Eulàlia de Berga.
- 385. *Davallament*. Església de Santa Eulàlia de Berga.
- 386. *Sèrie de la Passió*. Església de Sant Martí d'Altafulla.

Antic Testament

- 387. *Josep i la dona de Putifar*. Col·lecció particular Sentmenat.
- 388. *Susanna al bany*. Col·lecció particular Sentmenat.
- 389. *Josep i Jacob*. Col·lecció particular de Vilanova.
- 390. *La venda de l'esclau*. Col·lecció particular Ramon Pociello.
- 391. *Judici de Salomó*. Convent de Carmelites Descalços. Desert de La Palma de Benicàssim.

VII.3.B. Temàtica de Gènere i Mitològica.

- 392. *Diana*. Col·lecció particular Sentmenat.
- 393. *Figura femenina llegint*. Subhastes Arce.
- 394. *Noia en una cuina*. Museu Frederic Marès de Barcelona.
- 395. *Noia amb un cistell*. Museu Frederic Marès de Barcelona.

VII.3.C. Natura Morta

- 396. *Bodegó amb peixos, col-i-flor, bolets tendres, porros i cistell d'ous*. Col·lecció particular P. E. de Barcelona.

VII.3.D. Retrat

- 397. *Retrat de l'arxiduc Carles*. Col·lecció particular Francesc Bertendona i Castillo.
- 398. *Retrat cavaller d'aire francès*. Antiga col·lecció Fontanals del Castillo.

VII.3.E. Dibuixos

- 399. *Projecte de monument de Setmana Santa*. MNAC. Barcelona.
- 400. *Apunts arquitectònics*. MNAC. Barcelona.
- 401. *Projecte de Sagrari*. MNAC. Barcelona.
- 402. *Anunciació*. MNAC. Barcelona.
- 403. *Sant Pere alliberat de la presó*. MNAC. Barcelona.
- 404. *Dos sants caputxins adorant Jesús i la Verge*. MNAC. Barcelona.
- 405. *Estudi d'home nu*. MNAC. Barcelona.
- 406. *Estudi de dos homes nus*. MNAC. Barcelona.
- 407. *Estudi de Caps*. MNAC. Barcelona.
- 408. *Home nu*. MNAC. Barcelona.
- 409. *Visitació*. Col·lecció vídua de Martí Garcés.
- 410. *Dibuix de noble*. Col·lecció particular.
- 411. *Anunciació*. Antiquari Artur Ramon.

VII.4. ALTRES OBRES ATRIBUÏDES PER LA HISTORIOGRAFIA (PERDUDES O EN INDRET DESCONEGUT)

VII.4.A.Recintes religiosos.

- 412. Agudells, església de Sant Genís. **412a-412c**
- 413. Badalona, església parroquial de Santa Maria. **413a-413b**
- 414. Barcelona, arxiu històric de la ciutat.
- 415. Barcelona, casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu.
- 416. Barcelona, catedral. **416a-416c**
- 417. Barcelona, convent de Nostra Senyora de la Bona Nova (Trinitaris Descalços).
- 418. Barcelona, convent de Carmelites Descalces. **418a-418c**
- 419. Barcelona, convent de Carmelites Descalços. **419a-419c**
- 420. Barcelona, convent de Santa Maria de Jonqueres (Orde sant Jaume). **420a-420h**
- 421. Barcelona, convent de Mínimes (monges mendicants de sant Francesc de Paula). **421a-421b**
- 422. Barcelona, convent de Miralles.
- 423. Barcelona, convent de Sant Agustí vell (Santa Mònica). **423a-423c**
- 424. Barcelona, convent de sant Francesc d'Assís (Franciscans). **424a-424f**
- 425. Barcelona, convent de Santa Caterina (Pares Dominics).
- 426. Barcelona, església de Betlem (Jesuïtes). **426a-426v**
- 427. Barcelona, església de la Mercè (Mercedaris). **427a-427d**
- 428. Barcelona, església del Pi. **428a-428d**
- 429. Barcelona, església de Sant Agustí Nou. **429a-429b**
- 430. Barcelona, església de Sant Just i Pastor.
- 431. Barcelona, església de Sant Miquel. **431a-431b**
- 432. Barcelona, església de Sant Sever i sant Carles Borromeu (Pares Paüls).
- 433. Barcelona, església de Santa Anna. **433a-433f**
- 434. Barcelona, església de Santa Maria del Mar. **434a-434b**
- 435. Barcelona, Hospital de la Santa Creu. **435a-435b**
- 436. Barcelona, monestir de la Valldebron (Pares Jerònims).
- 437. Barcelona, Museu Diocesà de. **437a-437b**
- 438. Barcelona, oratori de Sant Felip Neri.
- 439. Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. **439a-439c**
- 440. Barcelona, seminari episcopal. **440a-440b**
- 441. Bellpuig de les Avellanes, ermita de Sant Roc.
- 442. Berga, convent de Sant Francesc.
- 443. Berga, església de Santa Eulàlia.
- 444. Berga, santuari de la Consolació.
- 445. Cardona, església de Sant Miquel. **445a-445b**
- 446. Centelles, església de Santa Coloma. **446a-446c**
- 447. Figueres, convent de Santa Maria de Jesús.
- 448. Gràcia, església de Sant Josep.
- 449. Mataró, convent de Carmelites Descalces (Tereses). **449a-449c**
- 450. Mataró, església de Santa Maria. **450a-450d**
- 451. Mataró, Hospital de Sant Jaume i Santa Magdalena. **451a-451b**
- 452. Moià, església parroquial.
- 453. Montserrat, església del Monestir de Montserrat.
- 454. Poblet, sagristia nova del Monestir de Poblet.
- 455. Puigcerdà, Capella de sant Josep de Calasanç del Col·legi de Pares Escolapis.
- 456. Reus, convent de Carmelites Descalços.

- 457. Sant Pau del Camp, convent de Sant Pau (Benedictins). **457a-457b**
- 458. Sarrià, convent de Pares Caputxins.
- 459. Tarragona, arxiu de la Catedral. **459a-459b**
- 460. Tarragona, claustre de la Catedral (i Museu Diocesà). **460a-460b**
- 461. Tarragona, església de Sant Pau del Seminari.
- 462. Tarragona, església dels Jesuïtes (actual Sant Agustí).
- 463. Torroella de Montgrí, església parroquial.
- 464. Tremp, església parroquial.
- 465. Vilanova i la Geltrú, església parroquial i Josepets. 465a-465c

VII.4.A.Col·leccions particulars.

- 466. Alfarràs, marquès de.
- 467. Aragon, Miguel. **467a-467b**
- 468. Bellera, Vicente. **468a-468b**
- 469. Boada, Leopold.
- 470. Bosch i Pazzi –Bosch i Catarineu. **470a-470b**
- 471. Bruguera, Sor.
- 472. Cabanyes de Vilanova i la Geltrú. **472a-472d**
- 473. Calsina, José.
- 474. Campaner, Joan Ramon. **474a-474LL**
- 475. Capella, Tomassa.
- 476. Carles, Domènec. **476a-476b**
- 477. Carreras Argerich-Carreras, Baudilio. **477a-477d**
- 478. Carreres i Erill, Joan de. (Tarragona) **478a-478b**
- 479. Ciclom, Sr.(Tarragona)
- 480. Cruxent, J. (Mataró)
- 481. Cruspinera (hereus de José Firmat).
- 482. Franco, Juan.
- 483. Golferichs.
- 484. Col·lecció particular desconeguda 1
- 485. Col·lecció particular desconeguda 2
- 486. Maspons Anglasell.
- 487. Moragas.
- 488. Muns Andreu.
- 489. Padró, família.
- 490. Pasqual Inglada, Sebastià A. **490a-490n**
- 491. Pastor, Fèlix.
- 492. Pella Forgas, Josep. **492a-492e**
- 493. Pintado Valdés, Manuel. **493a-493b**
- 494. Puig Esteve. **494a-494b**
- 495. Pujol i Baucis, Josep.
- 496. Ribas.
- 497. Riu Aguilera, Antoni.
- 498. Rovira, Josep Maria.
- 499. Serra, Jaume.
- 500. Singla, Simón.
- 501. Solterra, Compte de.
- 502. Valldejuli.
- 503. Vives, Amadeu.
- 504. Vives, Camilo.

VII.5. ALTRES

VII.5.A. Miscel·lània

- 505. *Verge amb el Nen*. Examen de llicenciatura del pintor.
- 506. *Un sant*. Exposició de 1902.
- 507. Plànols de la masia de Can Pins d'Argentona.
- 508. *Retrat del Mariscal Guido de Starhemberg*.
- 509. *Retrats d'alguns familiars del pintor*.
- 510. *Retrat de Salvador Portell i Padró*
- 511. Representació votiva.
- 512. Altres col·leccions assenyalades per J. Fontanals.
- 513. Dibuixos varis
- 514. Pintures de l'església de Sant Sever portades a Vic.
- 515. Dos medallons
- 516. Sagristia de Palau

VII.5.B. Còpies

- 517. Còpia de la tela *sant Francesc escoltant melodies angèliques* (cat.num.19)
- 518. Còpia de la tela *Mort de sant Francesc* (cat.num.20)
- 519. Còpia de la tela *Naixement de sant Francesc* (cat.num.1)
- 520. Còpia de la tela *Sant Francesc escoltant melodies angèliques* (cat.num.19)
- 521. Còpia de la tela *Un home estén la seva capa perquè la trepitgi el jove Francesc* (cat.num.3)
- 522. Còpia de la tela *Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdocí* (cat.num.13)
- 523. Còpia de la tela *Temptació de sant Francesc a Sartiano* (cat.num.10)
- 524. Còpia de la tela *sant Francesc rep l'ordre del Crist de Sant Damià de reparar la casa de Déu* (cat.num.5)
- 525. Còpia de la tela *Sant Francesc rep els estigmes* (cat.num.17)
- 526. Còpia de la tela *Sant Francesc escriu la nova regla del l'orde a La Verna* (cat.num.14)
- 527. Còpia de la tela *Baptisme de sant Francesc* (cat.num.2)
- 528. Còpia d'un quadre de la sèrie de sant Francesc.
- 529. Còpia de la *Mort de sant Francesc* (cat.num.20).

VII.1. OBRES AUTÒGRAFES

VII.1.A.TEMÀTICA RELIGIOSA

SANTS



1

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Naixement de sant Francesc.*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

ACA, Monacals-Hisenda, vol. 2240: *Llibre de les Rebudes i del Gasto del convent de Sant Francesc*, 1733-1734, sense foliar.

Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la Casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este mes. Document signat per José Arrau i Vicente Rodés el 19 de Gener de 1837 (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia *

* Per les obres que són propietat de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi hem seguit la relació bibliogràfica del catàleg de pintura de Fontbona i Durà (1999), ampliant-la amb algunes referències més.

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239;

LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADUZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX i 11-12 (xilografia de Joan Abadal); FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, 1925; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.195-196 (Làm. 1); Guía 1930, p. 61; Cat. MAC, 1936, p.192, núm. 2; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; Guía 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, vol. XIV, p.289, i 1961-1962, p. 197, 204-205 i làm. 6; MARÈS 1964, p.75 i 159; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978, p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; TRIADÓ 1984, p. 196- 198; GIRONA I MANZANET, 1988; ALCOLEA, 1990, p. 59-79; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-13; *Pittura spagnola*, 1995, vol. II, p. 392, fig. 478; *Pittura española*, 1995, vol. II, p. 392, fig. 478; ALBAREDA SALVADÓ, 1995, pàg. 69 (reprod.); MARTÍ MAYOR, BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció); FONTBONA, DURÀ, 1999, p.82; ALCOLEA, 2000, p. 54-55 (reprod.).

Catàleg 1847, núm 75; Inventari 1851, núm 75; Catàlegs 1866, 1867 i c.1872, núm.1.

Ubicació MNAC 11546 (Dipòsit de la RACBASJ)

El cicle de sant Francesc és el conjunt més conegut d'Antoni Viladomat i el que li donà fama i reconeixement. El componen 20 olis sobre tela que narren l'hagiografia de sant Francesc. Fou pintat per al claustre del convent de Sant Francesc de Barcelona entre el 1729 i el 1733, si bé és probable que la voluntat de pintar-lo quedés fixada pels volts de 1724, quan era ministre provincial de l'orde Francesc Moragas. El 1733 sabem que els quadres deuriem estar col·locats, ja que hem documentat diverses despeses per comprar barres de ferro, tela, botons i corda per fer les cortines que els protegien de les inclemències del temps. Cada quadre anava acompanyat d'unes rajoles –transcrites per Francesc Mestres el 1847- amb uns versos que explicaven els diferents episodis representats. No podem assegurar, però, si són de la mateixa època dels quadres o col·locades més tard. En qualsevol cas, són d'escassa qualitat poètica. El 1812, amb la invasió napoleònica, la sèrie va ser confiscada per Josep Flaugier. El 1815 fou retornada als franciscans. El 9 de desembre de 1822 Francesc Rodríguez, director de l'escola de Belles Arts de Llotja, va reclamar-la "por ser una obra muy contundente para el estudio y adelantos de los discípulos de la Ynstrucción Pública" (cfr.Fontbona-Durà, 1999, p.81 i ss.). Davant el perill de les bullangues de 1835, els quadres varen passar a formar part de la col·lecció de l'Escola de Belles Arts. El 1906, els quadres de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi foren dipositats al llavors Museu d'Art de Barcelona, actual MNAC. Joaquim Fontanals diu que a Berga es conservàvem els cartrons i els esbossos preparatoris de tota la sèrie, suposant que es perderen amb la desamortització.

Dels cartrons no en sabem res, però de setze dels "esbossos" sí. Aquests quadres –que considerem còpies i no esbossos- varen retrobar-se al cap de pocs anys que Fontanals els donés per perduts (vegeu **cat. núms. 21-36**, especialment el **núm.21**). El biògraf de Viladomat també parla d'un àlbum de dibuixos propietat de Joan Ramon Campaner, on havia tots els apunts i estudis de Viladomat per al cicle. L'àlbum es desmembrà i a hores d'ara només un únic dibuix es pot relacionar amb una de les pintures de la sèrie. Fontanals (1877, p. 180) encara dóna una altra notícia: la sèrie completa va ser dibuixada –en diu copiada- per **Marià Fortuny** per a servir de model per als gravats del llibre de Francesc Mestres, convertint-se en un dels treballs més primerencs del pintor. Som del parer que el dibuix que reproduïx a tinta l'escena de la *Porciúncula* podria ser una de les còpies de Fortuny (**cat.núm.290**).

El 1815, abans que la tela fos retornada als franciscans, Gaietà Pont en va fer una còpia, que el 1847 encara era al Museu. El gener de 1853 sol·licità a l'Acadèmia que se li retornés aquesta còpia o la de *sant Francesc escoltant melodies* de la mateixa sèrie, també copiada per ell (cfr. Fontbona-Durà, 1999, p. 82). Vegeu el **cat. núm.520**.

Per a la invenció de les diferents escenes del cicle de sant Francesc, tot i no utilitzar una sèrie concreta sinó una suma de referents molt diversos, el pintor tindria de punt de partida una famosa sèrie d'incisions realitzades a Roma el 1594 per Francesco Villamena (1566-1624), potser facilitades pels mateixos frares (VALENTI RODINÒ, 1982). Aquesta sèrie va tenir molta difusió: constava de 41 petites composicions que reproduï i amplià fins a 51 Philippe Thomassin (1561-1621), amb inscripcions en llatí, italià i espanyol per a la seva difusió a la península (BELARDINELLI, 1991). De fet, el 1673 ja havien estat emprades als plafons ceràmics del convent de Sant Francesc de Terrassa pel mestre escudeller Llorenç Passoles (CANALDA, 2003).

Pel que fa a la representació que ens ocupa, Beda Kileinschmidt diu que l'episodi del *Naixement de sant Francesc* fou explicat per primera vegada per Lucas Wadding als *Annales minorum*, I, *Apparatus*, cap. 3, n.8. L'episodi té tres escenes: el moment en què el naixement és anunciat per un àngel, que digué que sant Francesc naixeria en un estable, ubicada al fons a l'esquerra; el moment del part de Pica, la mare de Francesc, ja a l'interior de l'estable; i les dides i la llevadora presentant el nadó, en primer terme. La composició manté la idea de l'àngel de l'anunci al fons, l'estable amb l'ase i les llevadores al davant de la sèrie de Villamena, però és probable que el pintor també s'hagués inspirat en el *Naixement de la Verge* de Carlo Maratti, un estampa coneguda a Catalunya com a mínim des de 1706, quan Pau Costa la feu servir en un dels seus relleus del retaule major de l'església d'Arenys de Mar. La transformació respecte del gravat és força notable, però així i tot no és suficient per amagar el record de l'estampa: tant la disposició en dos plans de la partera i de les llevadores, com els amples drapejats de les vestimentes de les figures femenines que envolten el recent nascut o els objectes en primer terme -el gibrell i la gerra d'aigua-, fan pensar en el guiatge de l'estampa de l'italià.

Francesco Villamena (gravat), *Naixement de sant Francesc*
Carlo Maratti (gravat), *Naixement de la Verge*.





2

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Bateig de sant Francesc.*
Data c.a.1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX i 46-47 (xilografia de Joan Abadal); SAURÍ, MATAS, 1849, p.178; FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p.178-185; FONTANALS, 1895, p.936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH I TORRES 1925, p.1 (reproduït fragment); FACHINETTI, 1925; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.197 (Làmina.2); Guía 1930, p. 61 (reproduït); *Catàleg MAC*, 1936, p.192, núm. 3; MARTINELL, 1951, p. 14-15 (reproduït fragment) i 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; MARES, 1954, làmina S7n (detall); GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; SOLDEVILA, 1955, p. 132 (reproduïda); CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; SÁNCHEZ CANTÓN,

1958, p. 85; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.289, i 1961-1962, p. 197, 204-205 i làm. 13 (fragment); *Catàleg Exposició Madrid* 1962, p. S/n (reproduït); MARÈS 1964, p.75 i 159 i làm 16 (detall); SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 84-85, làm. 73 (fragment); GAYA NUÑO, 1968, p.97 (reproduït); ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978, p. 109-110 i 137 (làm. 57, fragment); ALCOLEA, 1983, p. 221; Cat. Expo. *Barroc* 1983, p. 54 (reproduït); TRIADÓ 1984, p. 137 (reproduït fragment) i 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988; ALCOLEA, 1990, p. 59-79, làm. 18 (detall) i 154-155 (reproduït); BOSCH, 1991, p. 95 (làm); ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 11-12 (reproduït) i 12-23; SOBREQUÉS, 1993, p. 130 i 236 (reproduïts fragments); MARTÍ MAYOR, BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció); FONTBONA-DURÀ, 1999, p.82; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg 1837, pint. núm 2; Catàleg 1847, núm. 74; Inventari 1851, núm. 74; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm.2.

Exposicions

Exposición de Pintura Catalana, 1962, núm. 72; *L'època del Barroc*, 1983, p. 54, núm.37; *Viladomat*, 1990, núm.1

Ubicació MNAC 11540 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg . La *Guia* de Saurí i Matas de 1849 situaven el quadre a la *Classe de pintures a l'oli* de l'Acadèmia.

L'escena representa el *Bateig de sant Francesc*, passatge que també recull Wadding, *Annales minorum*, I, *Apparatus*, cap. 4, n.I. L'hagiografia narra que en el moment del bateig, un personatge misteriós va sostenir l'infant. En realitat és el mateix àngel -se li veuen clarament les ales i porta unes petxines de peregrí-, que apareixer a l'escena del fons: segons Beda Kileinschmidt, 1928, p. 197 -citant la *Legenda Trium Sociorum*, ed. Marcellino da Civezza i Teofilo Domenichelli, Roma, 1899 i Bartomeu de Pisa, "De conformitate Fruct.IV, 2," *Analecta Franciscana*, IV, 109- un foraster va demanar a la mare de Francesc poder veure i sostenir en braços el nadó, tot anunciant-li que el preservés del diable perquè seria sant.

Viladomat ha representat l'escena amb els personatges vestits a la moda del segle XVIII. Tota la historiografia ha suposat que la figura de la dreta que mira cap a l'espectador és un autoretrat del pintor. Som del parer, però, que podria ser Pietro Morico *Bernardone*, el ric comerciant pare de sant Francesc. No descartem, a més, que fos el retrat d'algun personatge de classe benestant de l'època, potser comerciant o aristòcrata. La semblança compositiva amb una obra del pintor Antonio del Castillo dona peu a pensar que ambdós parteixen del gravat de la sèrie franciscana de Francisco Villamena, sobretot per la idea de la disposició dels personatges al voltant de la pica baptismal.

Ja hem explicat al text que la composició de Viladomat és un exemple de la capacitat inventiva del pintor: a més de l'estampa de Villamena, el català se serveix de la caixa escènica i d'alguns

grups de figures de la coneguda estampa de la *Circumcisió* d'Aegidius Sadeler II (1570-1629), convertint-los, però, en personatges vestits a la moda del seu temps, accentuant d'aquesta manera la naturalitat dels protagonistes. La disposició del personatge darrere Pietro Morico, de perfil i amb la cara mig oculta, la dona amb el nen a la falda, el jovenet que no arriba a veure què passa i s'enfila a la pica..., són detalls de l'excel·lència del seu art.



**Francesco Villamena (gravat),
*Naixement de sant Francesc***



Aegidius Sadeler II (gravat), *Circumcisió.*



3

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Un home estén la seva capa perquè la trepitgi el jove Francesc</i>
Data	c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport	Oli/Tela
Mides	194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817 vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX i 70-71 (xilografia de Joan Abadal); FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, 1925; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.195-209; Guia 1930, p. 61 ; *Catàleg MAC*, 1936, p.192, núm. 4; VERRIÉ-CIRICI, 1948, vol. II, p. 192, làm. 879; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 i l'am. XIII detall; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.289, i 1961-1962, p. 197, 204-205 i làm. 8; MARÈS 1964, p.75 i 159 ; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p.

85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978, p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; TRIADÓ 1984, p. 196-198; *Llotja*, 1986, p.229 (reproduït) i 234; GIRONA I MANZANET, 1988; ALCOLEA, 1990, p. 59-79, lám. 19 (detall) ; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23; MARTÍ MAYOR, BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció), FONTBONADURÀ, 1999, p.82; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg 1847, núm 73; Inventari 1851, núm 73; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm.3.

Exposicions

La Llotja i l'economia catalana, 1986, p.229.

Ubicació MNAC 11534 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

Com bé diu Kileinschmidt, aquest episodi és el primer de la sèrie de Giotto per a la Basílica d'Arezzo. L'explica sant Bonaventura a la *LLegenda Maior*, cap. I, n. 1: un personatge senzill va trobar el jove Francesc a la ciutat i ràpidament va estendre-li la seva capa tot dient: " Francesc serà digne de tota honorança, realitzarà grans coses i tots els fidels li tributaran la més gran devoció". L'escena de la dreta escenifica l'activitat diària del jove Francesc, dedicat a seguir els negocis del pare. Abans de ser retornat als franciscans el 1815, Josep Casas en va fer una còpia, que el 1847 encara era al Museu de l'Acadèmia (**cat.núm.521**)

Viladomat ha representat la trobada en el marc d'una gran avinguda urbana, flanquejada d'edificis d'aspecte classicista que recorden l'urbanisme i l'arquitectura que tindrà el Pla de Palau de Barcelona, amb el portal de mar al fons. Com en els quadres que precedeixen aquest, Viladomat deuria guiar-se per l'estampa corresponent de la sèrie de Villamena, sobretot pel grup de nens de primer terme.

Vista del pla de Palau, amb el portal de Mar, la pujada a la muralla de mar i els porxos d'en Xifré, litografia del segle XIX (IMHB)



La Duana Nova i la font de Neptú, litografia francesa de mitjan segle XIX, (IMHB).



Francesco Villamena (gravat), *Un home estén la seva capa perquè la trepitgi el jove Francisc.*





4

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Francesc canvia la seva roba per la d'un pobre*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX i 114-115 (xilografia de Joan Abadal); SAURÍ-MATAS, 1849, p.178; FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, 1925; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.198; *Guía* 1930, p. 61 ; *Catàleg MAC*, 1936, p.192, núm. 5; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.289, i 1961-1962, p. 197, 204-205 ; MARÈS 1964, p.75 i 159 ; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT,

1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; TRIADÓ 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988; ALCOLEA, 1990, p. 59-79; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23; MARTÍ MAYOR, BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció); FONTBONA-DURÀ, 1999, p.83; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg, 1837, pint., núm. 53; Catàleg 1847, núm 72; Inventari 1851, núm 72; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm.4.

Ubicació MNAC 11539 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

Aquesta escena apareix a la *Vida segona* de sant Francesc escrita per Tomàs de Celano el 1247 (Gamissans, 1991). Celano explica que sant Francesc, com feu sant Martí, va donar la capa a un cavaller pobre que anava mig despullat. La segona, al fons a la dreta, correspon a un somni que té el jove Francesc: "Totes aquestes armes són per a tu i els teus soldats", li digué una veu segons la *Vida Primera* de Celano, escrita el 1228. És una premonició de la lluita que ha de portar a terme el cavaller Francesc i els seus soldats. El 1848, Saurí i Matas situen aquesta tela a la *Classe de pintura a l'oli* de l'Acadèmia. Fins ara, ningú ha parat atenció que un dibuix del MNAC -*Estudis de draperia i de figures*, MNAC/GDG, 4195- és un apunt del tors del jove sant Francesc (vegeu **cat.num.218**)

El quadre és un dels més malmesos de la sèrie, amb nombroses pèrdues de pigmentació. La pila de roba del costat esquerre exemplifica de manera especial l'habilitat de Viladomat per pintar "natures mortes" en l'interior de les grans escenes, peculiaritat que subratlla la comoditat amb què el pintor es movia pels diferents gèneres. Aquesta habilitat la podem fer extensiva -en aquesta escena i en moltes més de la sèrie franciscana- en la convincent naturalitat de les fulles dels arbres i de les plantes, que tot i ser pintades de manera molt sumària, fan efecte de ser una vegetació veraç.



5

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Francesc rep l'ordre del Crist de Sant Damià de reparar la casa de Déu.*

Data c.a 1729-1733.

Tècnica/Suport Oli/Tela

Mides 194 cm alt x 235 cm. ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1847, vol.I, p.IX i 138-139 (xilografia de Joan Abadal); FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, 1925; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.199 (Làm.5); *Guía* 1930, p. 61 ; *Catàleg MAC*, 1936, p.192, núm. 6; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; SOLDEVILA, 1955, p. 132 (detall); CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.289, i 1961-1962, p.

197, 204-205 ; MARÈS, 1964, p.75 i 159; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; TRIADÓ 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988; ALCOLEA, 1990,p. 59-79; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23 (reproduït p.13); MARTÍ MAYOR, BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció)., FONTBONA-DURÀ, 1999, p.83; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg, 1837, Gal. núm. 36; Catàleg 1847, núm 71; Inventari 1851, núm 71; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm.

Ubicació MNAC 11538 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

L'escena principal prové de la *Vida Segona* de Celano (Gamissans, 1991, p. 172) i representa el moment en què Francesc, estant a l'ermita de Sant Damià, sent que el Crucifix li diu que repara l'ermita en ruïnes: "Francisce, repara domum meum, quae labitur", es pot llegir al filacteri que surt de la boca del crucificat. Aquesta escena, també present en la sèrie de Giotto, va acompanyada de dues més: la primera és al fons, a l'esquerra, i prové de la *Vida Primera* de Celano (Gamissans, 1991, p.44): per a reedificar l'església de Sant Damià, Francesc aconsegueix diners venent teles i un cavall a Foligno. Els diners els ofereix a l'ermità a canvi que el deixi viure amb ell, però aquest els refusa i finalment Francesc els tira per l'ampit de la finestra. La segona escena és al centre, darrere sant Francesc pregant. Correspon al moment en què el pare de Francesc, Pietro Morico, entra a l'església amb un bastó, enfadat perquè el seu fill desatén els negocis. Francesc s'amaga darrere la porta – Kileinschmidt apunta que algunes llegendes diuen que miraculosament va obrir-se un nínxol a la paret.

L'escena principal recorda la composició de la sèrie gravada per Francesco Villamena. Una neteja a fons, que a hores d'ara ja deu haver estat realitzada d'ençà que la vam veure per última vegada, posarà de manifest la subtileza lumínica que Viladomat crea entre l'interior, amb les diferents estades, i l'exterior, per on entra Pietro Morico. El clarobscur del crucifix, per exemple, és un bellíssim joc lumínic que deixa a la penombra el rostre de Crist, afavorint un clima de misteri. No ens estarem de dir, però, que la quadrícula perspectivística de l'enrajolat crea un efecte de geomètric de l'espai massa accentuat.

**Francesco Villamena (gravat),
Sant Francesc rep l'ordre del
Crist de Sant Damià de reparar
la casa de Déu**





6

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Francesc renuncia als seus béns sota la protecció del bisbe d'Assís*
Guido II.

Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm. ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i 182-183 (xilografia de Joan Abadal); SAURÍ-MATAS, 1849, p.179; FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, 1925; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.195-209; *Guía* 1930, p. 61 ; *Catàleg MAC*, 1936, p.192, núm. 8; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i



109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.289, i 1961-1962, p. 197, 204-205 i làm. 10; MARÈS 1964, p.75 i 159; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; TRIADÓ 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988; ALCOLEA, 1990, p. 59-79; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23 (reproduït p.13); MARTÍ MAYOR, BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció), FONTBONA-DURÀ, 1999, p.84; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg 1847, núm 70; Inventari 1851, núm 70; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 6.

Ubicació MNAC 11545 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

Després de l'episodi de l'ermita de Sant Damià, sant Francesc és conduït pel seu pare davant el bisbe d'Assís Guido II perquè li confirmi la renúncia a tots els béns que tenia. Davant el bisbe, es despulla i s'encomana a la seva protecció. El bisbe, segons la *Vida primera* de Celano (Gamissans, 1991, p.48), l'acull i el protegeix de la seva nuesa amb la capa. L'acòlit de darrere sosté una capa de tons marrons propietat d'un pagès al servei del bisbe, que és la vestimenta que tindrà sant Francesc fins que trobi una túnica més decorosa. Aquest passatge és de la *Llegenda Maior* de sant Bonaventura (Gamissans, 1994, p.38).

L'arquitectura del fons i les fesomies de la figures dels acòlits recorden aspectes dels quadres que Manel Tramulles pintarà per a la capella de Sant Oleguer de la Catedral de Barcelona, sens dubte inspirats en la sèrie franciscana. La composició ens fa pensar en si Viladomat podria haver conegut un gravat de H. Syners amb el tema de la *Darrera comunió de sant Francesc*, realitzat a partir d'un llenç del P.P.Rubens del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Antwerp (Jaffé, 1989, p.242, cat.501). El munt de roba del davant, com passa a la tela *Sant Francesc canvia la seva roba per la d'un pobre*, constitueix una mostra del gust del pintor pel tractament dels detalls decoratius.



7

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *La conversió de Fra Bernat de Quintaval.*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i 208-209 (xilografia de Joan Abadal); SAURÍ-MATAS, 1849, p.179; FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. P. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.200, fig. 7; *Guía* 1930, p. 61 ; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg MAC*, 1936, p.192, núm. 9; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.289, i 1961-1962, p. 197, 204-205 ; MARÈS

1964, p.75 i 159 ; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; GUYÀS, 1988, p. 54; ALCOLEA, 1990, p. 59-79; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23 (reproduït p.15); QUÍLEZ, 1992, p.77 (reproduït) i 384-386 (reproduït abans de restaurar); MARTÍ MAYOR-BOADAS I LLA VAT, 1996 (reproducció), FONTBONA-DURÀ, 1999, p.84; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.).

Catàleg 1837, Gal. núm. 27; Catàleg 1847, núm 69; Inventari 1851, núm 69; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 7.

Exposicions

Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, núm.113.

Ubicació MNAC 11551 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

Francesc Quílez va corregir l'antiga identificació iconogràfica del tema representant, proposant amb encert que no fos esmentada com *A Gubbio, Francesc pot satisfer el seu desig de tenir cura dels leprosos*, sinó *Fra Bernat de Quintaval distribueix els seus béns als pobres*. L'autor, però, no ajusta correctament del tot les demés escenes representades al fons de la tela, ni tampoc la font primària. Quílez fa referència a *Les floretes de sant Francesc*, però en realitat la *Vida primera* de Tomàs de Celano, més antiga, encaixa millor amb el conjunt representat. Comencem pel fons: l'ermita més allunyada seria la segona ermita que sant Francesc restaura després de la de Sant Damià, emplaçada a prop de la ciutat d'Assís –i no l'ermita de Santa Maria de la Porciúncula que diu Quílez. L'ermita que sant Francesc repara en l'escena del fons no és la de Sant Damià que apunta Quílez, sinó, ara sí, la de Santa Maria de la Porciúncula, tercera ermita que refà el sant després de la de Sant Damià. No és anecdòtic aquest fet: és quan hi treballa que Celano diu que sant Francesc entén un sermó de la missa del prevere, que interpreta que per predicar havien d'abandonar tota possessió material: havien d'anar descalços, amb una sola túnica cenyida amb un cordó -i no amb sandàlies i una corretja com fins llavors- i viure de les almoines, que és l'escena que Viladomat pinta a mitja distància.

Les edificacions que sobresurten per damunt dels caps de les figures del costat dret situen l'escena principal a Assís, on sant Francesc coneix el seu primer deixeble, Fra Bernat de Quintaval. Viladomat pinta el moment en què sant Francesc indica a Fra Bernat quin és el primer pas per a la conversió: la renúncia als seus béns i la distribució dels guanys de la venda d'aquests als pobres. No som del parer que la repartició dels diners –no la distribució dels objectes- faci al·lusió al precepte bíblic de la Caritat, com diu Quílez, sinó que en consonància amb les altres escenes, el gest de sant Francesc és indicatiu de la norma que suggereix als seus seguidors: la renúncia a tota possessió material, la venda dels béns i la distribució dels guanys. No seria descabellat pensar, fins i tot, que sant Francesc li ensenyés el camí que ja havia emprès Pere Catani, un altre

seguidor que es convertí el mateix dia que ho feu Fra Bernat.

Pel que fa a la composició, opinem que és un dels quadres més complets i bells del pintor. El grup de pobres –esplèndida la dona amb el nen- podria estar inspirat en estampes amb la iconografia de sant Tomàs de Villanueva donant almoïna o en una de François Chauveau a partir d'Eustache Le Sueur del cicle del francès sobre l'hagiografia de sant Bru, que Viladomat coneixeria de les pintures de temes cartoixans. La singularitat del personatge entremig de sant Francesc i Pere Catani (?), amb un barret cònic, fa pensar amb alguna figura de rodamon dels gravats del francès Jacques Callot.

François Chauveau (gravat), Eustache Le Sueur (pintura), *Sant Bru i els seus companys distribuint els seus béns*





8

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Sant Francesc llegeix la regla de l'orde als seus companys.</i>
Data	c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport	Oli/Tela
Mides	194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i 240-241 (xilografia de Joan Abadal); SAURÍ-MATAS, 1849, p.179; FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.195-209, fig.; *Guía* 1930, p. 61; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg MAC*, 1936, p.193, núm. 12; MARTINELL, 1951 p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.289-290, i 1961-1962, p. 197, 204-205 i

làm. 10; MARÈS 1964, p.75 i 159 ; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA 1990, p. 59-79; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23, (reproduït pàgina 15); MARTÍ MAYOR, BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció)., FONTBONA-DURÀ, 1999, p.85-86; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg 1837, Gal. Núm 26; Catàleg 1847, núm 68; Inventari 1851, núm 68; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 10.

Ubicació MNAC 11529 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

Aquesta escena és una de les més controvertides pel que fa la disposició que ocuparia en la sèrie. Compartim el parer de Kileinschmidt, per qui el quadre ocuparia el vuitè lloc en l'ordre de la narració. Si bé Celano en parla (Gamissans, 1991, p. 61), és a la *Llegenda Maior* de sant Bonaventura (Gamissans, 1994, p. 42) on s'especifica més detalladament el passatge: correspon a la primera vegada que es reuneixen els frares després de ser enviats a predicar pel món. Comptant sant Francesc, eren dotze, com els fills dispersos d'Israel. Veient que el grup creixia, sant Francesc va escriure una primera regla per a guiar la vida de la comunitat. Viladomat ha pintat el moment en què sant Francesc la presenta als frares.

L'escena, amb el sant dret sostenint el pergamí i els frares al voltant en distintes disposicions, recorda el quadre *Sant Bru envoltat pels seus companys* que Massimo Stanzione feu per a l'església de la cartoixa napolitana de San Martino (SCHÜTZE -WILLETTE, 1992, cat. A24, pp. 196-198 i 285-291). El pintor representa els franciscans amb els rostres mínimament caracteritzats, però l'expressió sentimental i tendra de tots plegats els resta força.

Massimo Stanzione, *Sant Bru envoltat pels seus companys*, San Martino (Nàpols)





9

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *El somni del Innocenci III i la confirmació de la Regla franciscana.*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm. ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i 280-281 (xilografia de Joan Abadal); FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.201; *Guía* 1930, p. 61 ; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg MAC*, 1936, p.193, núm. 11; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.290, i 1961-1962, p. 197, 204-205 ; MARÈS 1964, p.75 i 159 ; SÁNCHEZ CANTÓN,



1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978, p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ, 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 59-79; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23, (reproduït pàgina 14); MARTÍ MAYOR-BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció); FONTBONA-DURÀ, 1999, p.85; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)
Catàleg 1847, núm 21; Inventari 1851, núm 21; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 11.

Ubicació MNAC 11526 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

L'escena principal del quadre es troba explicada a la *Vida segona* de Celano, que inclou alguns passatges que no apareixen a la *Vida primera* (Gamissans, 1991, p. 178). Després d'escriure la primera Regla, sant Francesc i els frares van a Romà a entrevistar-se amb el Papa Innocenci III perquè els aprovi la Regla. El Papa recorda llavors que havia tingut un somni en què la basílica de Sant Joan del Laterà estava a punt de caure i un religiós la sostenia per evitar que s'ensorrés. Aquesta visió convenç a Innocenci III i aprova la Regla, que és l'escena ubicada al fons del costat dret de la composició.

L'*Aprovació de la Regla* pintada al fons segueix la composició *Pau III aprova la Companyia de Jesús*, número 56 de les incisions de P.P. Rubens per a *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris* (Rubens-Jaffé, 1993). Volem fer notar també el lligam compositiu del *Somni d'Innocenci III*, l'escena del primer pla, amb el gravat de la sèrie franciscana de Francesco Villamena, sens dubte el més clar dels préstecs. Aquesta estampa també guiarà al pintor a l'escena del *Somni del bisbe Hug de Colònia* de la sèrie de sant Bru de l'església de Saint Merry de París.

P.P. Rubens (gravat), *Pau III aprova la Companyia de Jesús*.



Francesco Villamena (gravat), *Somni d'Innocenci III*





10

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Temptació de sant Francesc a Sartiano*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i vol.II, p. 4-5 (xilografia de M); FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.195-209, fig.; *Guía* 1930, p. 61 ; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg* MAC, 1936, p.193, núm. 13; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, *Catálogo Monumental...*, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110-111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.290, i 1961-1962, p. 197, 204-205 i lám. 18; MARÈS

1964, p.75 i 159 ; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; ALCOLEA, 1983, p. 221; TRIADÓ 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 59-79 i làm. 24 (detall); ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23, (reproduït pàgina 16); MARTÍ MAYOR, BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció foto.), FONTBONA-DURÀ, 1999, p.86; . ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg 1847, núm. 64; Inventari 1851, núm 64; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 17.

Ubicació MNAC 11532 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

El text guia per a interpretar aquest passatge és a la *Llegenda Maior* de sant Bonaventura (Gamissans, 1994, p.61 i 62). En una de les múltiples temptacions que hagué de vèncer el sant, se li aparegué *l'enemic* en forma d'una temptació carnal molt poderosa, que reclamava tan insistentment la seva atenció que fins i tot el seu alè feia "encendre les brases", que Viladomat representa detalladament. Aquest episodi passà a l'ermitori de Sartiano. Per vèncer la temptació, diu sant Bonaventura que sant Francesc es despullà de l'hàbit i començà a assotar-se. No tenint-ne prou, sortí a fora despullat i feu set ninots de neu. El sant rebolcant-se als esbarzers del fons és, però, de la *Vida primera* de Celano, que diu literalment "[...] reprimien amb tant de rigor els instints de la carn que no temien llançar-se despullats sobre el glaç o rebolcar-se damunt d'esbarzers." (Gamissans, 1991, p. 68).

La composició que ens ocupa té una semblança compositiva i figurativa sorprenent amb el llenç *Sant Francesc temptat per una dona al Sudán* del francès Simon Vouet (1590-1649) (Thuiller, 1990, p. 216). L'estada amb la gran xemeneia, el sant nu al terra sobre un llit de brases, la cortesana d'empeus, l'accentuat claroscuro, l'expressió de rebuig del *poverello*, etcètera, resumeixen la semblança que diem. No tenim constància de cap gravat de la pintura de Vouet, que facilitaria l'explicació del lligam compositiu, però no descartaríem aquesta possibilitat ja que l'obra del qui fou president de l'Accademia di San Luca fou molt traduïda a l'estampa pel seu compatriota Claude Mellan (1598-1688).



11

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Francesc és torturat pels dimonis.*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I. p. IX i vol. II, 180-181 (xilografia de Joan Abadal); FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, 1925; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.203; *Guía* 1930, p. 61 ; Cat. MAC, 1936, p.192, núm. 7; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.289, i II, 1961-1962,p. 197, 204-205 ; MARÈS 1964, p.75 i 159 ; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p.

25; AINAUD, 1978, p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; TRIADÓ 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988; ALCOLEA, 1990, p. 59-79; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23 (reproduït p.14); MARTÍ MAYOR, BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció), FONTBONA-DURÀ, 1999, p.83-84.; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg 1847, núm 61; Inventari 1851, núm 61; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 16.

Ubicació MNAC 11533 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

L'episodi està narrat per Tomàs de Celano a la *Vida segona* (Gamissans, 1991, p.259). Sant Francesc és convidat per Lleó, cardenal de la Santa Creu, a viure una temporada al seu palau de Roma. La primera nit fou fuetejat ferotgement pels dimonis, provocant la renúncia del sant a les comoditats. Aquest episodi reflecteix el caràcter exemplar de tota la sèrie: al costat dels episodis més històrics de la vida del sant, n'hi ha d'altres com aquest que deuriem ser un aliment espiritual –o un recordatori- de la severa regla franciscana.

Per inventar l'escena, Viladomat degué acudir, com a mínim, a dues incisions: una primera amb el tema de *Job torturat per una vella i pels dimonis* de Lucas Vosterman a partir d'un disseny de Rubens (*Il tempo di Rubens*, 1986, cat.100). La ferotgia dels diables que fustiguen el sant, estirant-li els cabells, la torxa d'un d'ells i l'atac concèntric hi remetent vivament. Així i tot, el pintor podria traduir un segon model: es tracta d'una estampa gravada pel propi Rubens per a la *Vida de sant Ignasi* (Rubens-Jaffé, 1993, làm.67). Els dimonis de l'estampa 67 de la sèrie, que precisament representa *sant Ignasi torturat pels dimonis durant la nit*, tampoc desdiiuen dels mateixos del quadre de Viladomat. Malgrat els préstecs, Viladomat crea una escena molt original, on el color neutre del fons –només el paviment enrajolat ens dóna una referències espacials elementals- ajuda a fixar l'atenció en el seu suplici físic. El roig terrós intens de la pell dels diables contrasta amb les tonalitats clares de la pell de sant Francesc.

Lucas Vosterman (gravat), P.P.Rubens (disseny), *Job torturat per una vella i pels dimonis*.

P.P.Rubens (disseny), *Sant Ignasi torturat pels dimonis durant la nit*.





12

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Jesús concedeix a sant Francesc la indulgència de la Porciúncula.*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; Actes de la Junta de comerç, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817 vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i vol. II p. IX, 66-67 (xilografiada Joan Abadal); SAURÍ-MATAS, 1849, p.178; FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, II, 1925, p.165; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.203-204; *Guía* 1930, p. 61; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg* MAC, 1936, p.194, núm. 20; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.290, i 1961-1962, p. 197, 204-205 i lám. 12; MARÈS

1964, p.75 i 159 ; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 59-79 ; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23, (reproduït p. 20-21); MARTÍ MAYOR-BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció); FONTBONA-DURÀ, 1999, p.87-88; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.) i p. 57, làm 36.

Catàleg 1837, Pint. núm .3; Catàleg 1847, núm 18; Inventari 1851, núm 18; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 12.

Ubicació MNAC 11550 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

La pintura podria representar dos moments diferents, si bé tots dos tenen relació amb l'episodi de la indulgència de la Porciúncula (Fachinetti, 1925, II, p. 162) El primer és quan Crist i la Verge se li apareixen per demanar-li que sol·liciti al papa Honori III una indulgència plenària per a tots els fidels que entressin a l'església de la Porciúncula. El segon moment va ocórrer dos anys després i segurament és el representat en primer terme: abans d'entrar a l'església, Francesc va ser objecte de temptacions. Per evitar-les, va estirar-se en un lloc ple d'espines. De les seves ferides en varen sortir unes roses que portà a l'altar de l'església de Santa Maria de la Porciúncula en senyal de gratitud per no haver estat temptat. Crist i la Verge se li aparegueren novament i li demanaren que portés les flors al Papa, com un signe més que havia de concedir indulgència a totes aquelles persones que el dia 2 d'agost visitessin sense pecat l'església de la Porciúncula, que correspondria a l'escena representada al fons. Aquesta escena secundària tornaria a inspirar-se en l'estampa 56 de les incisions de P.P. Rubens per a *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*, que Viladomat ja utilitzaria a l'escena *Innocenci III aprovant la regla*.

En època de Viladomat, l'escena gaudia d'una llarga tradició iconogràfica que es remuntava a mitjan segle XVI, si bé el precedent més immediat podria ser *La visió de sant Francesc* de San Girolamo in Campasi de Siena de Pietro Lucatelli (ca.1637- 1710), un artista format a la *bottega* de Pietro da Cortona, algunes obres del qual foren gravades i difoses en estampes de traducció (Manieri, 1993 i 1998). Tenim composicions similars del tema en Murillo, a la tela del Museu Wallraf-Riechartz de Colònia (Angulo, 1981, cat.119), o en Claudio Coello, al llenç de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Sullivan, 1989, p. 215).

Es conserva un dibuix amb l'escena representada (**cat. núm.290**), si bé som del parer que l'ús de la tinta i l'aiguada, la fidelitat amb la pintura o el traç continu i gruixut, suggereixen que podria tractar-se d'una còpia realitzada *a posteriori*. Alcolea (1990, p.380, cat. 119) el considera autògraf. El 1849, Saurí i Matas situaven la tela a la *Classe de pintures a l'oli* de Llotja.



13

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdocí</i>
Data	c.a. 1729-1733.
Tècnica/Suport	Oli/Tela
Mides	194 cm alt x 235 cm. ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81)

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i 320-321 (xilografia de Joan Abadal); SAURÍ-MATAS, 1849, p.178; FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.204; *Guía* 1930, p. 61 ; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg* MAC, 1936, p.193, núm. 18; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.291, i 1961-1962, p.

197, 204-205 i làm. 16; MARÈS 1964, p.75 i 159 ; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 59-79, làm. 20 (detall) ; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23, (reproduït pàgina 18); MARTÍ MAYOR-BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció).; FONTBONA- DURÀ, 1999, p.87-88; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg, 1837, Pint. núm. 4; Catàleg 1847, núm 65; Inventari 1851, núm 65; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 8.

Ubicació MNAC 11543 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

Segons Kileinschmidt (1928, p. 204), una llegenda diu que sant Francesc va romandre tota la vida com a diaca. L'escena de l'àngel fa al·lusió a la puresa del sacerdot: " Tant com és clara aquesta aigua, així ha d'ésser neta i pura l'ànima del sacerdot", li diu l'àngel. Francesc Fontanals en va fer una còpia de 34x 32 cm (**cat.núm.522**) que el 1913 encara era a l'Acadèmia (Fontbona-Durà, 1999, p. 88). El 1849, Saurí i Matas situaven la tela a la *Classe de pintures a l'oli* de Llotja.

En totes les composicions que coneixem amb aquesta iconografia -de Murillo (Madrid, Acadèmia de San Fernando), de Zurbarán (Madrid, Acadèmia de San Fernando), de Ribera (Madrid, Museu del Prado) o del Guercino (Fachinetti, 1925, II, p.72)- sant Francesc apareix agenollat. La que ens ocupa, amb sant Francesc d'empeus, és una raresa.



14	
Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Sant Francesc escriu la nova regla del l'orde a La Verna.</i>
Data	c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport	Oli/Tela
Mides	194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i vol. II. , 132-133 (xilografia de Joan Abadal); FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2;; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.204-205; Guía 1930, p. 61 ; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg MAC*, 1936, p.192, núm. 10; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.289, i 1961-1962 p. 197, 204-205 ; MARÈS 1964, p.75 i

159 ; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978, p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ, 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 59-79; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23; MARTÍ MAYOR-BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció); FONTBONA-DURÀ, 1999, p.85.; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.) Catàleg 1847, núm 62; Inventari 1851, núm 62; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 9.

Ubicació MNAC 11525 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

Tomàs de Celano, a la *Vida Primera* (Gamissans, 1991, p.106), explica que sant Francesc es retirà a la muntanya de La Verna, situada entre Arezzo i Florència, a escriure una nova regla inspirada en els evangelis. La *Llegenda Maior* de sant Bonaventura situa el lloc del retir en una cova, que és l'escenificació que tria Viladomat. L'escena de darrere correspon al moment que Crist s'apareix als frares per confirmar el nou text –Fra Elies, amb la regla a la mà, i alguns ministres provincials s'havien queixat de la duresa de la regla.

Diríem que la figura de Jesucrist, apareixent entremig de nuvolades, parteix del Crist de l'estampa de la *Conversió de sant Pau* gravada per Schelte à Bolswert a partir d'una pintura de Rubens, que Viladomat ja utilitzà al llenç del retaule de la capella de la Casa de Convalescència de Barcelona. Si invertim el moviment dels braços, el cos mig nu i en diagonal de Crist recorda força a la figura del gravat. Els objectes preciosos del terra de la cova, que la restauració permetrà apreciar millor, no lliguem amb la suposada austeritat de l'emplaçament subterrani.



15

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Francesc dona a Jesús tres monedes, símbol del triple vot.*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

El 1861 fou folrat, netejat i envernissat, i el marc restaurat. (FONTBONA, DURÀ, 1999, p. 86-87).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i vol.II, p. 210-211 (xilografia d'Antonio Carnicero); FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2;; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.195-209, fig.; *Guía* 1930, p. 61 ; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg MAC*, 1936, p.193, núm. 15; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.290-291, i 1961-1962, p. 197, 204-205 i lám. 10; MARÈS 1964, p.75 i 159 ; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181;

GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978, p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ, 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 59-79; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23, (reproduït pàgina 21); MARTÍ MAYOR-BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció); FONTBONA-DURÀ, 1999, p.86-87; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg 1847, núm 19; Inventari 1851, núm 19; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 19.

Ubicació MNAC 11542 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg

Aquest episodi apareix a les *Consideracions sobre els estigmes* del recull de textos anònims de les *Floretes de sant Francesc* (Gamissans, 1997, 2). L'explica Fra Lleó, que segurament és el personatge de la tela que treu el cap per "espiar" què està passant. Diu el frare més humil que sant Francesc, posant-se la mà a la butxaca seguint els designis de Crist, tragué tres monedes d'or. Cadascuna de les monedes significaven un vot: obediència, pobresa i castedat, al mateix temps que simbolitzaven –i estan representades a la cartel·la de l'àngel- les tres branques de l'orde: la masculina (franciscans), la femenina (clarisses) i els terciaris seglars.



16

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Aparició de la Sagrada Família a sant Francesc, al pessebre de Greccio.*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i vol. II p. 166-167 (xilografia d'Antoni Carnicero); FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.207, fig. 18; *Guía* 1930, p. 61 ; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg MAC*, 1936, p.193, núm. 19; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.290, i 1961-1962, p.

197, 204-205 i lám. 17 (detall); MARÈS 1964, p.75 i 159 ; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ, 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 59-79 ; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23, (reproduït p.18); ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.); MARTÍ MAYOR-BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció); FONTBONA, DURÀ, 1999, p.87-88.

Catàleg 1847, núm 20; Inventari 1851, núm 20; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 13

Ubicació MNAC 11537 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

És un episodi que sovint s'ha col·locat després dels estigmes, però els biògrafs el narren un any abans. Tomàs de Celano el relata a la *Vida Primera* (Gamissans, 1991, p.98). A Greccio, uns dies abans del Nadal el sant mana preparar una recreació del pessebre per contemplar la humilitat i la simplicitat de l'escenari on va néixer el Nen Jesús, que sigui dit de passada és convertirà en una visió privilegiada dels sants franciscans - sant Antoni, sant Fèlix Cantalici.... Kileinschmidt, però, fa notar una raresa iconogràfica en la representació de Viladomat: pinta l'episodi com si Greccio fos Betlem o com si fos una aparició de la Sagrada Família. De fet, cap dels textos diu que el Nen hi figurés corporalment. És de les poques, sinó l'única, novetat iconogràfica de la pintura del barceloní, que potser té una explicació en la voluntat del pintor de fer més intel·ligible la primera recreació històrica del pessebre vivent.



17

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Francesc rep els estigmes*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i vol.II, p. 188-189 (xilografia de Llopis); SAURÍ-MATAS, 1849, p.178; FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.206; *Guía* 1930, p. 61; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg* MAC, 1936, p.193, núm. 14; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.290, i 1961-1962, p. 197, 204-205 i lám. 19; MARÈS

1964, p.75 i 159 ; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ, 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 59-79 i làm. 22 (detall); ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23, (reproduït pàgina 19); MARTÍ MAYOR-BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció)., FONTBONA-DURÀ, 1999, p.86; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg 1837, Pint. núm. 5; Catàleg 1847, núm 60; Inventari 1851, núm 60; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 18.

Ubicació MNAC 11524 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

L'episodi de l'Estigmatització és un dels més representats de l'hagiografia del sant. Celano i sant Bonaventura descriuen els fets com l'aparició a sant Francesc d'un home en forma de serafí clavat en creu amb les mans esteses, els peus junts i sis ales. Però és a les *Consideracions sobre els estigmes de les Floretes* (Gamissans, 1997, p.192-195) on trobem el relat precís que inspira la representació: és al bosc de La Verna, on el text diu que una nit Fra Lleó sortí a buscar sant Francesc i en no trobar-lo caminà cap el bosc. En un clar de lluna, Fra Lleó veu l'esdeveniment però es manté en segon terme, temorós de destorbar el sant. Viladomat representa amb rajos el moment culminant de l'aparició, quan els estigmes de la Passió de Crist s'imprimeixen al sant. L'escena més difícil d'identificar és la del fons, on un dimoni empeny el sant amb intenció d'estimbar-lo daltabaix d'un barranc. Sant Francesc, a punt caure, és ajudat per la Divina providència, que modela una roca perquè el sant tingui on aferrar-se. L'episodi succeeix a La Verna, abans de l'Estigmatització i pertany també a les *Consideracions sobre els estigmes de les Floretes* (Gamissans, 1997,p.190). El 1849, Saurí i Matas situaven la tela a la *Classe de pintures a l'oli de Llotja*.

L'escena s'inspira en dues estampes amb la mateixa temàtica que la que ens ocupa: una de Cornelius Cort (1533-1578) a partir d'una invenció de Girolamo Muziano (1528-1592) de 1568 (Bartsch, vol.52, p.151, cat. 129-II) i una incisió del 1586 amb el mateix tema d'Agostino Carracci (1557-1602) (Bartsch, vol. 39, part 1, cat. 133, pp. 170-171): l'ambientació exterior i la figura de fra Lleó partien de l'estampa de Carracci i la figura del sant de la de Cort.

A.Carracci (gravat), *Sant Francesc rebent els estigmes.*





18

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Trobada de sant Francesc i santa Clara al convent de Santa Maria dels Àngels.*

Data c.a 1729-1733.

Tècnica/Suport Oli/Tela

Mides 194 cm alt x 235 cm. ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i vol.II, p. 106-107 (xilografia d'Antonio Carnicero); FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.206-207, fig. 17; *Guía* 1930, p. 61 i p.63 (reproduït) ; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg MAC*, 1936, p.193, núm. 16; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53-54 (reproduït); GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; GUDIOL, 1955, làm.

419 (fragment); CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.290-290 i 1961-1962, p. 197, 204-205 i làm. 14 i 15; BENET, 1958-61, vol. II, làm. XXI; MARÈS 1964, p.75 i 159 ; GUINARD, 1967, p. 315-316, Làm. 168; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 22-25 (reproduïda pàg. 22); AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ, 1984, p. 195 (reproduït) i 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA *Viladomat*, p. 59-79, làm. 23 (detall) ; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23, (reproduït pàgina 17); MARTÍ MAYOR-BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció); FONTBONA, DURÀ, 1999, p.87; ALCOLEA, 2000, pp.50 (detall), p. 51 (detall), p. 53 (làm. 34) i 54-55 (reprod.) Catàleg 1837, Pint. núm 54 (erròniament es diu que qui acompanya al sant és santa Teresa); Catàleg 1847, núm 63; Inventari 1851, núm 63; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 14.

Ubicació MNAC 11530 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

És un episodi de les *Floretes* (Gamissans, 1997,p.54 i ss.). Sant Francesc accedeix, després de moltes rogatives, a menjar amb santa Clara. El lloc triat per a la trobada és el convent de Santa Maria dels Àngels. Des del primer plat, sant Francesc parla amb tanta bondat i amor de Déu que davallà sobre ell i els convidats l'abundor de la gràcia divina, que era tanta que des del poble d'Assís semblava que sortissin flames del convent. Aquest moment íntim i intens de l'arravatament espiritual, amb la gent corrent per apagar un foc aparentment real, és el representat.

El naturalisme dels objectes i de les viandes de la taula parada, la safata de gots transparents de l'esquerra, l'expressivitat mística de les seves fesomies o l'ambientació lumínica, configuren una de les escenes qualitativament més notables de l'art de Viladomat.





19

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Francesc escoltant melodies angèliques.*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm.ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i vol.II, p. 234-235 (xilografia d'Antonio Carnicero); SAURÍ, MATAS, 1849, p.178; FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.207; *Guía* 1930, p. 61 i 62 (reproduït); MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg MAC*, 1936, p.193, núm. 17; MARTINELL, 1951, p. 50-51 (reproduït); ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; MARÈS, 1954, làm., s/n; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA

GIL, 1959-1960, p.291, i 1961-1962 p. 197, 204-205 ; MARÈS 1964, p.75 i 159, làm. 59 ; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ, 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 59-79 ; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23, (reproduït pàgina 19); MARTÍ MAYOR-BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció); FONTBONA-DURÀ, 1999, p.87-88; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg, 1837, Pint. núm. 1; Catàleg 1847, núm 59; Inventari 1851, núm 59; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 15.

Ubicació MNAC 11527 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg .

Es tracta d'un altre dels passatges més coneguts i representats de la vida del sant. El narren Celano a la *Vida segona* i sant Bonaventura a la *Llegenda Maior* (Gamissans, 1991, p. 264 i 1994, p. 66). Un any abans de la seva mort, sant Francesc, malalt, va demanar a un frare que li toqués la cítara per tal d'alleugerir la seva malaltia. El frare va negar-s'hi tement l'escàndol que això provocaria. A la nit, una música celestial va atorgar-li el seu desig. Els autors més fidels al text, que no és el cas de Viladomat, no representen l'àngel perquè la narració diu literalment que "no es veia a ningú". És un tema que rebé un fort impuls després de Trento. A Itàlia va ser pintat per el Cavalier d'Arpino, Carlo Saraceni, Lionello Spada, Sisto Badalocchio o Francesco Trevisani, entre altres. A Espanya, el tema fou representat per Ribalta, en dues ocasions (Wadsworth Atheneum, Hartford, Conecticut, USA i Museu del Prado, Madrid), i per Murillo (Academia de San Fernando, Madrid).

El *sant Francesc escoltant melodies* ens recorda una estampa d'Agostino Carracci (Bartsch, vol. 39, part 1, p.294, cat. 193), si bé no hem de descartar que la figura de l'àngel, més estilitzada, i l'ambientació interior –els gravats a les parets, les lleixes-, les aprofités d'una estampa de Rafael Sadeler (1560-1632) a partir d'un model de Paolo Piazza (1557-1621), que Francesc Ribalta, per exemple, havia utilitzat per al seu *sant Francesc confortat per l'àngel* del Wadsworth Atheneum de Hartford (Conecticut, USA) (Vegeu Benito Domenech, 1987, cat.40).

D'altra banda, Gaietà Pont en feu una còpia (**cat.núm.520**), que el 1847 encara estava a al Museu de l'Escola de Llotja. El gener de 1853, el mateix Pont sol·licità a l'Acadèmia que li tornessin aquesta còpia o la del *Naixement de sant Francesc* de la mateixa sèrie (Cfr. Fontbona-Durà, 1999, p. 87-88). El catàleg de l'exposició de Mataró (1990, cat. 3) reproduïx una còpia del tema considerada de Viladomat (**cat.num.517**). L'estil de la tela, però, convida a considerar-la una còpia.

Agostino Carracci, *sant Francesc escoltant melodies* (invertit)





20

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Mort de sant Francesc.*
Data c.a 1729-1733.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 194 cm alt x 235 cm. ample

Procedència

Claustre de l'antic convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu la fitxa **número 1** del catàleg.

Restauracions

L'any 1861 la tela va ser folrada, netejada i envernissada. També es va restaurar el marc. (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 81).

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, vol. XIV, p. 27-29; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol.V, p.239; *Actes de la Junta de comerç*, 1835, Leg. XCV, I, fol 11-12; LABORDE, 1806-1808, p. 32; FERRER, 1815-1817, vol.V, p. 367; MADDOZ, ca. 1840, p. 237; VILLANUEVA, 1851, p.166; PIFERRER, 1836, vol. I, p.83; MESTRES, 1857, vol.I, p.IX, i vol.II, p. 254-255 (xilografia anònima); SAURÍ, MATAS, 1849, p.179; FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p. 178-185; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 449-450; ; CARRERAS CANDI, c.a. 1910, p. 464; BARRAQUER, 1915, vol. I. p. 180 i 1916, vol. IV, p. 393; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FACHINETTI, I, 1925, p.107-114; BEDA KILEINSCHMIDT, 1928, p.208; *Guía* 1930, p. 61 ; MASERAS, 1935, p. 377-388; *Catàleg MAC*, 1936, p.194, núm. 21; MARTINELL, 1951, p. 50; ELIAS, 1936, p. 303-305; AINAUD DE LASARTE, GUDIOL I RICART, VERRIÉ, 1947; MAYER, 1947, p. 251; BENET, 1947, p. 7; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1365; *Guía* 1954, p.53; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; CARRERA PUJAL, 1957, p.101 i 109; BENET, 1958-1961, p. 110- 111; ALCOLEA GIL, vol. I, p.291, i II, p. 197, 204-205 ; MARÈS

1964, p.75 i 159, làm. 59 ; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; GARRUT, 1974, p. 25; AINAUD, 1978,p. 109-110; ALCOLEA, 1983, p. 221; *L'Època del Barroc*, 1983, p. 54; TRIADÓ, 1984, p. 196-198; GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 59-79; ALCOLEA, 1991, p. 81; ALCOLEA, 1992, p. 12-23, (reproduït pàgina 22); MARTÍ MAYOR-BOADAS I LLAVAT, 1996 (reproducció); FONTBONA-DURÀ, 1999, p.89; ALCOLEA, 2000, pp. 54-55 (reprod.)

Catàleg, 1837, Gal.. núm. 37; Catàleg 1847, núm 58; Inventari 1851, núm 58; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm. 20.

Ubicació MNAC 11531 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari general sobre el cicle a la fitxa **número 1** del catàleg.

L'escena representada és una transcripció molt fidedigne del text de Tomàs de Celano, *Vida Primera* (Gamissans, 1991, p.121). Apareix el frare a qui sant Francesc havia manat que llegís un passatge de l'evangeli segons sant Joan, a la dreta. Hi figura també el frare que veu com s'enlaira l'ànima del sant, al fons mirant absort cap amunt. El cos de sant Francesc és representat com si hagués estat davallat de la creu –tal i com ho diu el text-, i amb els estigmes ben visibles per a tots els assistents. En canvi, de les *Consideracions sobre els estigmes de les Floretes* (Gamissans, 1997, p. 208-210) és la descripció del seu cos nu amb la cadena de silici enrotllada a la cintura, apunt de ser tapat per l'hàbit que sosté el pare guardià del convent. L'hàbit havia estat portat per la terciària Jacoba de Settsoli per amortallar el seu cos, que apareix agenollada besant-li els estigmes.

La recreació de l'austeritat de l'interior de la cel·la franciscana, la diversitat de reaccions dels frares, el *rigor mortis* del magre cos de sant Francesc, etcètera, fan d'aquesta composició una de les més aconseguides del pintor. A més, opinem que Viladomat degué servir-se d'alguna versió gravada del fragment de *Lamentació* de Charles Le Brun del Museu de Belles Arts de Dijon per a resoldre la disposició del sant Francesc jacent. La fitxa del Museu de Dijon diu que existeix un gravat de Gilles Rousselet (1610-1686), un dels gravadors habituals de l'obra de Le Brun i dels pintors bolonyesos del classicisme barroc (Quarré -Geiger, 1968, núm. 77).

Una còpia del tema que aparegué a l'exposició de Mataró (1990, núm.2) fou considerada com de la seva mà (**cat.núm.518**). El 1849, Saurí i Matas situaven la tela a la *Classe de pintures a l'oli* de Llotja.

**Charles Le Brun, *Lamentació*,
Museu de Dijon**





21

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Naixement de sant Francesc.*
Data c.a. 1733-1735
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 53 cm x 45'5 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2009 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Segons Joaquim Fontanals del Castillo, els esbossos i els cartrons preparatoris per a la sèrie de quadres de la vida de sant Francesc pintats per Viladomat per al convent de Framenors de Barcelona estigueren a la cel·la del prior del convent de Sant Francesc de Berga. El mateix Fontanals diu que estaven agrupats de dos en dos –tela i cartró, potser– i que varen desaparèixer el 1835 amb la desamortització. Més endavant, l'historiador diu que li havien dit que els quadres podrien haver estat traslladats a Roma, però no concreta la seva font. Però el trasllat a Roma, que Girona i Manzanet (1988) encara recull com a hipòtesi vàlida, s'ha de descartar almenys per a les teles: pocs anys després de les anotacions de Joaquim Fontanals, n'aparegueren setze de les vint que suposadament hi havien. Dels cartrons, que podrien ser les plantilles degudament quadriculades per traslladar a la tela les composicions definitives, no en sabem res més.

l'any 1925, primer dels dos que va escriure sobre el tema, l'historiador explica que la redescoberta del conjunt la va fer Manuel Boixader a les golfes del convent de Sant Francesc de Berga. En un segon article de 1926, Folch i Torres en dóna més detalls. Mossèn Serra i Vilaró, per aquells anys conservador del Museu Diocesà de Solsona, li escriví una carta explicant-li que mentre era vicari a Solsona va visitar-lo el propietari del mas solsoní l'Humà de Malanyeu, que li va dir que a les golfes tenia uns quadres de la Vida de Sant Francesc desats pels frares berguedans l'any 1835. Els hi deixaren –explica el propietari a Serra i aquest a Folch- a bon compte del deute contret durant la seva estada al mas. Anys més tard, les teles tornaren a Berga, on les retrobà Boixader. Per evitar que es fessin més malbé mentre es restaurava el convent de Berga a principis de segle XX, el conjunt fou traslladat al convent del Remei de Vic. Allí, la mala fortuna va voler que es cremessin el juliol de 1936.

La consideració de si eren esbossos o còpies -és a dir, de si eren estudis preparatoris o rèpliques- quedarà sempre més subjecta a l'anàlisi d'unes fotografies en blanc i negre. Folch i Torres, que les va veure, considerava que eren esbossos preparatoris de la sèrie gran o proves de color i composició. És veritat que ho podrien ser, però som del parer que el grau d'acabament que presenten –fins i tot en els detalls de natura morta, en els paisatges, en el tractament dels plecs, etcètera- fa aconsellable pensar que més aviat siguin còpies realitzades pel mateix Viladomat amb l'ajuda d'algun deixeble avantatjat, com ara Manel Tramulles. Hi hauria una explicació: l'anomenada que tindria la sèrie, sobretot en els convents de l'orde, i les mides més aviat modestes, que farien pensar en un preu raonable. D'altra banda, no hi ha constància que Antoni Viladomat pintés cap esbós preparatori en tota la seva abundant producció. Els temes que manquen en relació la sèrie gran són el *Bateig del sant*, *Sant Francesc canvia la seva roba per la d'un pobre*, *Sant Francesc llegeix la regla de l'orde als seus companys*, i *El somni del Innocenci III i la confirmació de la Regla franciscana*.



22

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Un home estén la seva capa perquè la trepitgi el jove Francesc*
Data c.a. 1733-1735
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205 (làmina 7); TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 27033

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



23

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Francesc rep l'ordre del Crist de Sant Damià de reparar la casa de Déu.*

Data c.a. 1733-1735

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2005 bis.

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm. 1-20**).



24

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *La conversió de Fra Bernat de Quintaval.*
Data c.a. 1733-1735
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205 (làmina 9); TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2019 bis.

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



25

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *La conversió de Fra Bernat de Quintaval.*
Data c.a. 1733-1735
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2010 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



26

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Temptació de sant Francesc a Sartiano*
Data c.a. 1733-1735
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2 (reproduïda); FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2012 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



27

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Francesc és torturat pels dimonis.*
Data c.a. 1733-1735.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2018 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



28

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Jesús concedeix a sant Francesc la indulgència de la Porciúncula.*
Data c.a. 1733-1735
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2007 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



29

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdocí*
Data c.a. 1733-1735.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2014 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



30
Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Francesc escriu la nova regla del l'orde a La Verna.*
Data c.a. 1733-1735
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, A-G, 2008 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



31

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Francesc dóna a Jesús tres monedes, símbol del triple vot.*
Data c.a. 1733-1735
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2 (reproduïda); FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2020 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



32

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Aparició de la Sagrada Família a sant Francesc, al pessebre de Greccio.*
Data c.a. 1733-1735
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2017 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



33

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Francesc rep els estigmes.*
Data c.a. 1733-1735
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, A-G, 2011 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



34

Autor

Antoni Viladomat i Manalt.

Títol

Àngels.

Trobada de sant Francesc i santa Clara al convent de Santa Maria dels

Data

c.a. 1733-1735

Tècnica/Suport

Oli/tela.

Mides

45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2 (reproduïda); FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, A-G, 2006 bis

Ubicació

Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



35

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Francesc escoltant melodies angèliques*
Data c.a. 1733-1735
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2 (reproduïda); FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2015 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



36

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Mort de sant Francesc.*

Data c.a. 1733-1735

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 45 x 43 cm

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 5; FOLCH i TORRAS, 1925, p. 1-2; FOLCH i TORRAS, 1926, p. 1; Espasa-Calpe, 1930, p. 1198; Institut Estudis Catalans, 1931-1936, p. 158-160; MASERAS, 1935, p. 385; ELIAS, 1936, p. 180 i 304; BENET, 1947, p. 18; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 104; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201 (s.e.) i p. 205; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); GIRONA I MANZANET, 1988, p. 219-220; ALCOLEA, 1990, p. 63.

Fotografia

Arxiu Mas, G-A, 2016 bis

Ubicació Perduda l'any 1936

Vegeu el comentari de la tela **número 21** del catàleg, que és la primera de la sèrie de Berga. Per la iconografia, vegeu el comentari de l'escena homònima del cicle de Barcelona (**cat. núm.1-20**).



37

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Francesc intercedint per les ànimes del Purgatori*
Data 1700-1720
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides Desconegudes

Procedència

Església de Sant Domènec de la Seu d'Urgell.

Bibliografia

SERRA i BOLDÚ, 1930, p. 17 (fotografia); ELIAS, 1936, p. 363; CORTS i PEYRET, 1953, p. 219 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 204

Fotografia

Extreta del llibre de Valeri Serra i Boldú

Ubicació Desconeguda

Coneixem la pintura per una fotografia publicada per Serra i Boldú abans de la Guerra Civil espanyola. El quadre figurava a l'església de Sant Domènec de la Seu d'Urgell, avui reconvertida en espai municipal d'activitats culturals. Passada la Guerra, Corts i Peyret afirmà que el quadre encara es conservava al mateix emplaçament. Les nostres indagacions per tal de localitzar-lo no han donat resultat.

Pel que fa l'obra, és interessant destacar la profunditat del sector inferior, aconseguida disposant les figures en una diagonal descendent que s'endinsa en el quadre d'esquerra a dreta. L'estil de les figures és el característic del pintor, ben visible sobretot en els rostres de sant Francesc i dels àngels que l'ajuden. La *Trinitat*, no massa ben resolta, prové de l'estampa gravada per François Spierre partir d'un disseny de Pietro da Cortona per al *Missale Romanum*, que el pintor també utilitza a l'*Assumpta* de la Seu de Manresa. Pel que fa a la representació, Viladomat no s'allunya

massa dels codis que eren habituals des de mitjan segle XVII per al tema. Michel Vouelle (1996) defineix l'arquitectura d'aquest purgatori posttridentí -on les ànimes pateixen no per ser torturades sinó per estar impedides de la contemplació de Déu-, amb un nivell inferior habitat per les ànimes envoltades de flames; un nivell intermedi per als àngels, que fan d'ajudants; i un nivell superior ocupat pels sants –o la Verge- que fan d'intercessors davant la divinitat.



38

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Francesc abraçant el crucifix.*
Data ca. 1727-1730.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 72 cm. alt x 52 cm. ample

Procedència

Capella dels Dolors. Església de Santa Maria de Mataró

Restauracions

Restaurada el 1972

Restaurada pel SCGC el 1989.

Bibliografia

Vegeu la bibliografia general sobre la capella a la **fitxa núm.157** del catàleg.

FONTANALS, 1877, p. 239; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; ELIAS, 1936, p. 371; RIBAS, 1945, p. 6; CASTELLÀ, 1945, p. 4 (làm); BENET, 1947, p. 37 i làm XIV; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1961-1962, p. 208 i làm. 33; ALCOLEA, 1969, p.52 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 88, 91 i p.204-205, cat. 26; ALCOLEA, 1992, p. 33 (làm).

Exposicions

Viladomat, 1990, p.204-205, cat 26 cat. 25.

Ubicació Capella dels Dolors. Església de Santa Maria de Mataró

Vegeu la informació general sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa núm. 157** del catàleg.

Tela de format oval col·locada al costat esquerre del manifestador de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró. Segons Soler i Fontrodona (1990, p.18), la presència de sant Francesc a la capella s'explica perquè entre els confreres havia congregants del Tercer Orde de sant Francesc (terciaris). Joaquim Fontanals diu que el pintor Marià Fortuny l'havia copiada.

El *Sant Francesc abraçant el crucifix* és una pintura d'una expressivitat dolça i emotiva. El model de partida podria ser una estampa de *sant Francesc* d'Annibale Carracci (Achenbach Foundation for Graphic Arts, núm.1963.30.36552): comparteixen la col·locació en tres quarts i les figures de mig cos, les grans mans creuades damunt el pit i fins i tot la caracterització dels rostres. La figura del sant de la tela de Viladomat té un deix sensual que no trobem en l'expressió del *poverello* del gravat. En canvi, si parem atenció en el *sant Felip Neri* de l'altra banda del manifestador (**cat.num.55**), que fa parella amb el *sant Francesc*, descobrirem una expressió gairebé idèntica a la de la figura del gravat, amb el sant mirant enlaire com si tingués una visió.

Annibale Carracci (gravat), *Sant Francesc*.





39

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Francesc i santa Clara*
Data 1730-1735.
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides 127 cm. alt x 117 cm. ample

Procedència

Desconeguda

Restauracions

Restaurada per el Centre de Conservació i Restauració de Sant Cugat del Vallès el 1987

Bibliografia*Memòria*, 1988, p. 258, núm.1690; COMPANYY, 1993, cat. 783.**Exposicions***Pulchra*, 1993, cat.783, pp.297.**Ubicació** Museu Diocesà de Lleida, núm. inv.276

Malgrat sigui una tela que ha sofert molts danys i una notable pèrdua de capa pictòrica, conserva suficient superfície pictòrica per poder copsar l'empremta estilística de Viladomat. Ximo Company creu que té concomitàncies estilístiques amb les figures de la *Mort de sant Francesc* de col·lecció particular (Alcolea, 1990, cat. 2). Hom pensa que la disposició del cos de santa Clara recorda la figura de sant Francesc de l'episodi *sant Francesc rep els estigmes* del MNAC, i la fesomia, a la *santa Clara* del Museu Frederic Marès de Barcelona (**cat.núm.113**). El cos de sant Francesc és exacte que el del sant de l'*Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdoti* de l'església de Breda (**cat.núm.40**). El cap del sant, en canvi, ens recorda el gest expressiu del *sant Francesc rep els estigmes* del MNAC. És probable que la pintura vingui d'algun convent de la diòcesi lleidatana.



40

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdocí*
Data c.1740-1747.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 165 cm alt x 167 cm ample.

Procedència

Monestir de Sant Salvador de Breda.

Restauracions

Restaurada el 1984

Bibliografia

ALCOLEA, 1961-1962, làm. 45; ASPA, 15 de Juny de 1971; PICONAIRE, 6 de Maig de 1974, p. 27; AINAUD, 1978, pàg. 110; *Memòria*, 1988, pàg. 256, núm. 1027; ALCOLEA, 1993, pp. 19-30 i làm. p. 99; MARQUÈS–GARNATXE, s.d., pp.38-40; MIRALPEIX 2003, pp.34-35

Fotografia

Arxiu Mas G- 54983

Ubicació Església de Sant Salvador de Breda

La pintura forma part d'un grup de quatre teles procedents de l'antic monestir benedictí de Sant Salvador de Breda, ara conservades a l'església de Santa Maria de la població selvatana. Foren atribuïdes al pintor per Joan Ainaud de Lasarte als anys seixanta. El 1936, les quatre pintures foren salvades de les flames per Joaquim Marcè, llavors secretari de l'ajuntament. Tornades a la parròquia quan la Guerra Civil finalitzà, van acabar sent guardades a les golfes, ben plegades, fins que el pas dels anys n'esborrà el record. Quan es retrobaren, el seu estat de conservació era tan nefast que les escenes representades amb prou feines es distingien per culpa dels secs i de les importants pèrdues de superfície pictòrica. Malgrat que el maquillatge dels restauradors n'ha atenuat aquella primera impressió, el sector dret de la tela que ens ocupa encara recorda la

incúria soferta.

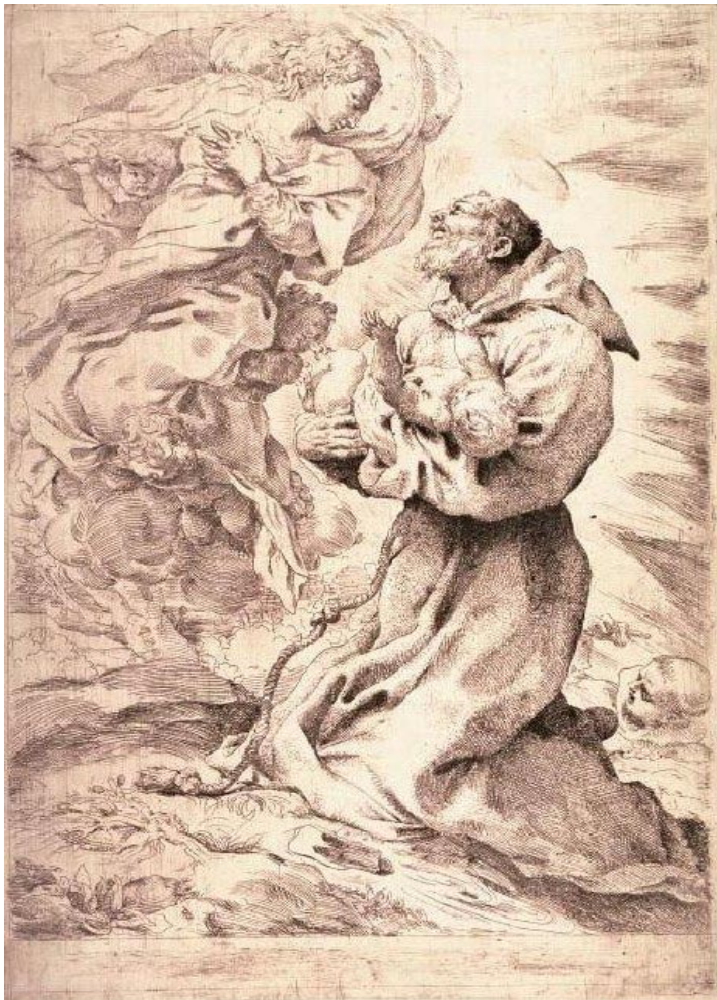
Santiago Alcolea, sense fer referència a la font emprada, suposà que el conjunt de Breda hauria estat un encàrrec de Fra Francesc Gayolà, abat de l'antic monestir benedictí de Sant Salvador entre els anys 1740 i 1747. Basant-se en la disposició de les figures i en la direcció de la llum, Alcolea també deduí que la tela que ens ocupa hauria fet parella amb *l'Exorcisme de sant Honorat* (**cat.núm.43**). Ambdues estarien disposades a la banda dreta de la paret lateral d'una capella de l'església. La *Llàgrimes de sant Pere* (**cat.núm.44**) i la *Prèdica de Sant Pau* (**cat.núm.41**) ocuparien el costat esquerre de la capella, fent de *pendant* a les altres dues. En canvi, segons Garnatxe i Marquès (s.d., p. 38), les dues primeres teles ocuparien una capella amb un altar dedicat a sant Francesc i sant Honorat i les altres dues una capella amb un altar sota l'advocació de sant Pau i sant Pere. No obstant, no hem pogut trobar cap referència concreta a aquests altars, ni en l'església moderna ni quan hi havia la comunitat de frares benedictins. Coll (1971, p.90) esmenta que l'any 1924 hi havia una capella dedicada a Sant Pere i Sant Isidre al costat de l'Epístola, però ja correspon a l'església nova. No ho podem assegurar, però opinem que la hipòtesi de la direcció de les llums d'Alcolea deuria despistar a Garnatxe i Marquès.

La nostra teoria de la ubicació, en canvi, és diferent. Totes quatre teles podrien tenir un lligam iconogràfic dirigit a la comunitat de monjos: el *Penediment de sant Pere* subratllaria la momentània debilitat de la Fe de Pere quan el fill de Déu s'allunyà dels seus deixebles; la *Prèdica de sant Pau als pagans d'Atenes*, amb una inscripció d'un passatge de la Carta de sant Pau als Efesis, incidiria en el missatge de la importància de l'evangelització; l'*Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdoti* els recordaria que el sacerdot, com a intercessor més immediat entre els homes i la Divinitat, ha d'estar lliure d'impureses; i finalment, *l'Exorcisme de sant Honorat* manifestaria el poder miraculós de la Fe. Podria tractar-se, doncs, d'un cicle amb una funció alligadora, a mode d'eina pedagògica visual, destinada a mostrar i a recordar al monjo quins són els valors essencials de la vida monacal. Les mides i la composició semblants també avalarien la nostra suposició: les quatre teles tenen en comú que les figures són de tres quarts de cos i col·locades en primer terme, a més de tenir un tractament de la llum intimista i càlid, centrat en ressaltar l'expressivitat dels rostres i de les mans.

Pel que fa l'autoria, la similitud d'aquesta tela amb la de tema homònim del MNAC (**cat.núm.13**) ens estalvia defensar-ne l'autoria, d'altra banda ben evident. Sí que ens sembla oportú, en canvi, destacar que és una obra tardana, de la darrera etapa creativa del pintor. La distensió corporal del sant Francesc, el sensual gir del cos de l'àngel, el refinament lumínic i cromàtic que envaeix tota l'escena, la vaporositat del núvol on s'acomoda l'àngel o, en general, la tendresa de l'episodi són ingredients inequívocs d'aquesta darrera etapa d'Antoni Viladomat, en perfecta sintonia amb obres de cronologia similar com *l'Assumpta* de Santa Maria de l'Alba de Manresa (**cat.num.126**) o el *Sant Andreu* del Museu Frederic Marès de Montblanc (**cat.num.45**), erròniament atribuït a Francesc Tramulles.

Com en moltes altres teles de Viladomat, aquesta també s'inspiraria en un gravat. Creiem que en aquest cas es tractaria d'una incisió amb el tema de *Sant Francesc i el Nen en presència de la Verge* (Achenbach Foundation for Graphic Arts , núm. 1964.142.76) del bolonyès Pietro Faccini (1562-1602), pintor i gravador que passà per l'acadèmia dels Carracci. La contorsió del cos de la Verge del gravat sembla el model més directe del manierista gir de l'àngel amb la copa que apareix en la tela de Viladomat, al mateix temps que, sense el Nen, la figura agenollada del frare s'ajusta molt al sant pintat pel català, especialment en el perfil dels drapejats del seu hàbit.

Pietro Faccini (gravat), *Sant Francesc i el Nen en presència de la Verge*





41

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Predicació de sant Pau*
Data ca.1740-1747
Tècnica/Suport Oli/ Tela.
Mides 165 cm alt x 167 cm ample

Procedència

Monestir de Sant Salvador de Breda.

Restauracions

Restaurada a sant Cugat el 1984

Bibliografia

ASPÀ, 15 de Juny de 1971; PICONAIRE, 6 de Maig de 1974, p. 27; AINAUD, 1978, p. 110; *Memòria*, 1988, p.174-175; ALCOLEA, 1993, p. 20 i làm. p. 98; MARQUÈS–GARNATXE, s.d., pp.38-40; MIRALPEIX 2003, pp.34-35.

Ubicació Església de Santa Salvador de Breda

Vegeu el comentari de la fitxa **número 40** del catàleg, on expliquem els aspectes generals de la història de la tela i la relació amb tres pintures més del mateix recinte.

El *sant Pau* ha estat representat destacant la seva faceta de predicador. Està disposat solemnement en primer terme, amb el llibre obert en referència a les seves cartes i amb l'espasa del seu martiri als peus. Al llibre hi llegim un fragment de la Carta als Efesis (4,5): "Un Sol Senyor, una sola fe, un sol baptisme..." Al fons hi ha representada la predicació de Pau a l'Areòpag d'Atenes (Fets dels Apòstols, 17, 22-25). Una arquitectura en runes, un arc de triomf amb la perspectiva mal resolta i grans columnes serveixen per recrear un entorn de reminiscències clàssiques, com imaginaria el pintor que correspondria a l'antiga Atenes. El rostre de sant Pau és molt semblant al *sant Jaume* de col·lecció particular (**cat.núm.69**) i al *sant Jaume peregrí* del Museu de Sant Joan

de les Abadesses (**cat.núm.70**). Són obres tocadetes per un refinament més accentuat, especialment en el tractament dels colors, més en la línia de l'estètica rococó. La composició i les maneres del *sant Pau* de Breda anuncien ja l'estètica de les dues grans composicions relatives a passatges de la vida de sant Marc que Francesc Tramulles, deixeble d'Antoni Viladomat, pintarà a la capella de l'evangelista de la Catedral de Barcelona.



42

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Caiguda i conversió de sant Pau camí de Damasc*
Data 1728
Tècnica/Suport Oli/ Tela
Mides 200 cm alt x 162 cm ample aprox.

Procedència

Capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Documentació

AHSCSP, Casa de Convalescència, *Llibre de comptes extraordinari*, ref.11.7 (Cfr.GARCÍA DOMÈNECH, 1995).

Restauracions

Restaurada pel Servei de Restauració de Béns la Generalitat el 1997.

Bibliografia[Sobre la capella i la decoració]

FONTANALS, 1872, p. 10; FONTANALS, 1877, pp. 74-75 i 231; CASELLAS, 1925-1926, nº 44, p. 5 (s.e.); Espasa-Calpe, 1930, p. 1189; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, fols. 147 i 274; BENET, 1947, pp. 7, 16 i làm II; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p.304; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 195; ALBERTÍ, 1970, p. 461; DURAN i SANPERE, 1973, vol. I, p. 510; GARRUT, 1974, p. 24; GARCÍA-CASANOVAS, 1983, pp. 209-212; TRIADÓ, 1984, p. 194 (a Josep Bal); GARCÍA DOMÈNECH, 1995, p. 93 i 129; MARQUÈS-PAYAS-PUIGARNAU, 1997, p.150-151.

[Sobre la tela del retaule]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 21; PI i ARIMON, 1854, vol.II, p. 286; FONTANALS, 1877, pp. 74 i 231; Espasa-Calpe, ca 1930, p. 1189; ELIAS, 1936, p. 278; BENET, 1947, pp. 16, 36 i 43; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1961-1962, p. 195; TRIADÓ, 1984, p. 76 (làm); GARCÍA DOMÈNECH, 1995,p.93 i 129.

Ubicació Capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

La capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona, actual seu de l'Institut d'Estudis Catalans, va ser construïda amb una generosa donació de Pau Ferran. Començaren les obres el 1680. El 1703, el pintor d'origen flamenc Josep Bal I i Joan Roig I decoraven la volta d'aresta, les llunetes i part dels murs amb passatges sobre la vida de sant Pau. Des de Joaquim Fontanals (1877) fins a García i Casanovas (1983), les pintures han estat atribuïdes a Antoni Viladomat (vegeu **cat.núm. 415**). De Viladomat, però, només n'és la pintura a l'oli del retaule amb l'escena *Caiguda i conversió de sant Pau camí de Damasc*. Per aquest treball va rebre 50 lliures l'any 1728 i a hores d'ara és l'única obra conservada que podem lligar amb documentació d'arxiu. Com diu Rosa Maria García (1995), la tela de Viladomat deuria substituir-ne una del mateix tema pintada uns anys abans per Joan Roig II.

La pintura de la Casa de Convalescència és important per més raons. Malgrat el comentari de Ceán Bermúdez, que diu que "[...] el caballo del santo, entre otras partes, es verbi gracia, una verdadera y petrificada monstruosidad", allò cert és que s'inspira en un gravat de Schelte à Bolswert a partir de la composició homònima de Rubens que ara es conserva Metropolitan Museum de New York. Però Viladomat no copia literalment l'estampa: en pren la idea de l'escorç violent del cavall i la caiguda del genet, variant la testa de l'animal i contorsionant encara més el cos de Pau. Canvia també el soldat que l'ajuda, que sembla aixecar-lo de la posició bocaterrosa més que no pas sostenir-lo per les espatlles, com passa al gravat. Potser la figura de Crist és la que menys variacions ha sofert respecte el gravat. Però això no és tot: el soldat que ajuda a sant Pau és exacte al soldat que treu la creu de damunt del cos de Jesús de la *Novena estació* del Viacrucis de Mataró. Igualment, si canviem turbant per casc, el genet de darrere sant Pau és molt semblant al de la mateixa escena de Mataró. Aquests lligams poden ser indicatius d'una dada: que el Viladomat que l'any 1728 està pintant a la Capella de la Casa de Convalescència deuria tenir molt fresca la intervenció de Mataró, fins al punt de fer-nos pensar que aquest és un indicatiu ferm per a subratllar la cronologia tardana de la intervenció de Viladomat a la Capella dels Dolors.

Antoni Viladomat, *Novena estació*, detall invertit, Capella dels Dolors, Santa Maria de Mataró

Antoni Viladomat, *Novena estació*, Capella dels Dolors, Santa Maria de Mataró

Schelte à Bolswert (gravat), P.P. Rubens (pintura), *Caiguda i conversió de sant Pau camí de Damasc*.





43

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Exorcisme de sant Honorat*
Data c.a.1740-1747
Tècnica/Suport Oli/Tela.
Mides 165 cm alt x 167 cm ample

Procedència

Monestir de Sant Salvador de Breda.

Restauracions

Restaurada a Sant Cugat el 1984.

Bibliografia

ASPA, 15 de Juny de 1971; PICONAIRE, 6 de Maig de 1974, p. 27; AINAUD, 1978, p. 110; CARRERAS (Memòria), 1988, p.174-175 i p. 255, nº 1028; GARNATXE (ed), 1993, p. 29 i làm. p. 99; ALBAREDA SALVADÓ, 1995, pàg. 50 (repro.); MARQUÈS–GARNATXE, s.d., pp.38-40;MIRALPEIX 2003, pp.34-35.

Ubicació Església de Santa Salvador de Breda

Vegeu el comentari de la fitxa **número 40** del catàleg, on expliquem els aspectes generals de la història de la tela i la relació amb tres pintures més del mateix recinte.

L'exorcisme de sant Honorat és una de les composicions més belles del pintor. La verticalitat de la figura del sant i la seva acció serena contrasten amb el gest exagerat i ple d'agitació de la dona, pel braç esquerre de la qual fugen els escarabats, que simbolitzen el mal vençut per la pregària del sant. Juan de Valdés Leal (1622-1690) té una composició similar amb sant Ignasi de protagonista al Museu de Bellas Artes de Sevilla. La similitud de les dues pintures podria tenir explicació en la utilització d'una mateixa font gràfica, en aquest cas de la sèrie de *Miracles de sant Antoni* d'Antonio Tempesta, concretament les làmines XI o XXI (*Bartsch*, vol. 35, part 2, cat.473,

p. 199 i cat.483, p. 209).

Antonio Tempesta (gravat), *Miracles de sant Sant Antoni*, làmina XI.

Antonio Tempesta (gravat), *Miracles de sant Sant Antoni*, làmina XXI.





44

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Les llàgrimes de sant Pere*
Data 1740-1747
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 165 cm alt x 167 cm ample

Procedència

Monestir benedictí de sant Salvador de Breda.

Restauracions

Restaurada l'any 1974.

Bibliografia

ASPA, 15 de Juny de 1971; PICONAIRE, 6 de Maig de 1974, p. 27; AINAUD, 1978, p. 110; CARRERAS (Memòria), 1988, pp.174-175; GARNATXE (ed), 1993, p. 11-35 i làms. p. 14 i p. 98; MARQUÈS-GARNATXE, s.d., pp.38-40;MIRALPEIX 2003, pp.34-35.

Ubicació Església de Santa Salvador de Breda

Antoni Viladomat ha representat el moment culminant de l'episodi de feblesa momentània de sant Pere, l'instant que el sant plora en veure que s'han complert les paraules del seu mestre i està penedit. A la dreta de la composició hi ha representada la tercera negació, quan sant Pere és acusat de conèixer Jesús per un dels criats del Palau del gran sacerdot. Al fons, darrere el sant, un gall recorda la triple negació: "Abans que el gall canti dues vegades, tu m'hauràs negat tres" (Joan 15-18, 25-27).

A manca d'una font gràfica diferent, potser més antiga, opinem que Viladomat tradueix un gravat de Carlo Faucci realitzat entre 1729 i 1744 a partir d'una pintura de Giovanni Francesco Barbieri *Il Guercino* (1591-1666), actualment al Museu d'Edimburg (Alberghini, 1991,p.274 i cat.543). Aquesta possibilitat lligaria amb una cronologia tardana de la tela de Viladomat. La posició de la

figura en primer terme, les mans creuades a l'alçada del pit, el lleuger enlairament del cap, la camisa amb el coll descobert, etcètera, són detalls del gravat que romanen en la pintura, però és veritat que la rotunditat classicista del sant Pere del Guercino queda esvaïda en aquesta figura de tres quarts de cos, sobretot per les artificioses giravoltes de la túnica. El quadre de Breda té, a més, un sentit diferent al del gravat: l'escena del fons invita a conèixer els fets de l'episodi narrat; el gravat, en canvi, busca transmetre el sentiment de penediment de Pere.

La tela de Breda n'inspiraria una de molt semblant atribuïda al seu deixeble Antoni Bordon, servada al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (Miralpeix,2004b, p.119-121)



Carlo Faucci (gravat)/ G.F. Barbieri (pintura), *Penediment de sant Pere*.



Antoni Bordon, *Les llàgrimes de sant Pere*, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.



45

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Andreu apòstol i màrtir.*
Data ca. 1740
Tècnica/Suport Oli/ Tela
Mides 151cm alt x 104 cm ample.

Procedència

Incorporada a l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona amb motiu dels fets de 1835, procedent d'un dels convents suprimits de la ciutat.

Documentació:

Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la Casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este mes. Document signat per José Arrau i Vicente Rodés el 19 de Gener de 1837(Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 80).

Bibliografia

Catàleg 1837, gal.núm, 92; SAURÍ- MATAS, 1849, p.178; *Catàleg* 1913, núm. 335; *Cat. Marès-Montblanc*, 1979, s/p.; FONTBONA,DURÀ, 1999, p. 80, inv. 435.

Ubicació Museu Frederic Marès de Montblanc, Núm.Inv. 14.

Segons Fontbona i Durà (1999, p.80), el quadre provenia d'un dels convents de Barcelona suprimits l'any 1835. El catàleg i el document de 1837 de l'Acadèmia el consideraven d'escola de Viladomat. Els autors, amb dubtes,



el cataloguen de Francesc Tramulles i Roig, deixeble de Viladomat.

Creiem que el *sant Andreu* ha de figurar al catàleg d'obres de Viladomat. És probable que als antics acadèmics els sorprenguéssin la varietat i la qualitat cromàtica de la tela, portant-los a pensar en un quadre adscribible al seu deixeble. Potser el rostre barbut del sant els recordà, com a Fontbona i Durà, les fesomies dels sants de Francesc Tramulles, especialment els de la volta de la Capella de la Concepció de la Catedral de Tarragona o la de sant Marc de la capella que l'evangelista té sota la seva advocació a la Catedral de Barcelona. Tanmateix, hi ha un munt de detalls estilístics que apunten a la inconfusible empremta del Viladomat més tardà. El vermell intens de la capa, el lluminós verd del vestit, els tons de turquesa del cel, els ocres terrosos de la creu i del terra, etcètera, són característics de la seva paleta. Però la fesomia també: el *sant Jaume* de Sant Joan de les Abadesses o el *sant Josep* de la Catedral de Tortosa tenen els rostres molt semblants al seu. Altres elements de la composició, com les mans i els peus -tractats amb detallisme naturalista-, els potents núvols del fons, l'escuma del mar, les plantes del primer terme, la figura de Crist del fons, etcètera, apareixen en altres obres segures del pintor. Pel que fa a la composició, som del parer que el pintor s'inspira en la sèrie de sants gravada per Antonio Tempesta, caracteritzada per posar en primer terme les figures amb l'instrument de martiri a una banda i la palma martirial a l'altra i amb un horitzó molt baix que les monumentalitza (*Bartsch*, vol. 35, part 2, cat.350, 348 i 355). El gravador aprofita la llunyania per col·locar el moment del martiri: Viladomat, en canvi, disposa un passatge de la vida de sant Andreu, que sospitem que correspon al moment que, estant en companyia de Pere, és cridat per continuar la tasca d'evangelització. Malgrat l'ampul·losa túnica, d'un vermell agressiu, la tela de Viladomat –de mida gairebé natural– és de les més ben conservades que li coneixem, a banda de ser una de les més belles. L'any 1979 fou dipositada per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi al Museu Frederic Marès de Montblanc.

Antonio Tempesta
(gravats), *Sant Tomàs*/
sant Jaume el Major.





46

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Sant Vicenç Màrtir.</i>
Data	c.a.1740-42.
Tècnica/Suport	Oli/tela
Mides	Desconegudes
Procedència	Sagristia Nova de Poblet (?)
Fotografia	
	Ramon Ribera i Gasol
Ubicació	Dependències privades del Monestir de Poblet

Quadre fins ara inèdit conservat a les dependències privades del Monestir de Poblet. El seu mal estat de conservació –la fotografia enganya–, no impedeix apreciar l'esplèndida policromia de tons salmonsats de la casulla, el refinadíssim treball dels brodats dels punys i els daurats de les costures. El *sant Vicenç*, amb la palma martirial i l'atribut característic de la roda de molí, presenta tots els ítems estilístics del repertori de Viladomat–cara ovalada, ulls ametllats, mans de dits llargs, columna a mode de tancament compositiu, figura de mig cos, etcètera. La disposició en tres quarts i el gest de la mà recorden al *sant Feliu* i al *sant Llorenç* del retaule de sant Narcís de Girona.

Pel que fa a la procedència, no hauríem de descartar que es tractés d'una de les pintures de petit format que penjaven de sota la cornisa de la Nova Sagristia de Poblet. Víctor Balaguer (1885,

p.122-123), va esmentar que hi havia "(...) tres quadres petits sota la cúpula de Viladomat" **(cat.num.454)**. Segons Guitert (1955,p.54-58), aquelles teles hi estigueren fins el 1891, any en què es despenjaren: una d'elles fou entregada al marquès Cebrià de Montoliu i de Togores (Palma, 1873-Nou Mèxic, 1923). Segons Bassegoda Nonell (1984), potser una altra seria l'esbós de la *Verge de la Misericòrdia* de Joaquim Juncosa que Toda va comprar abans de 1935 a l'Espluga de Francolí, a un tal René. Del *sant Vicenç* no en parla ningú. En qualsevol cas, la finalització de la Nova Sagristia entre 1740 i 1742 s'adiria a la cronologia estilística de la tela. He d'agrair a Ramon Ribera que me l'assenyalés.



47

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Gervasi Màrtir.*

Data s.d.

Tècnica/Suport Oli / tela

Mides 44cm ample x 57 cm alt.

Procedència

Antiga col·lecció Martí Cardeñas/ Col·lecció Martí Garcés /Col·lecció Montagut (?)

Bibliografia

FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, Làm XIV; Espasa-Calpe, c.a. 1925-1936, p. 1196; ELIAS, 1936, p. 374; SOLDEVILA, 1955, p. 132 (reproduïda); ALCOLEA, 1959-60, p. 298; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; SUBIAS, 1962, p. 223-226, làm . 224.

Exposicions

Exposició d'Art Antic, 1902, p. 140, nº 1579.

Fotografia

Arxiu Mas, Gudiol 20152 (1949)

Ubicació Desconeguda

Sant Gervasi de mig cos amb la palma del martiri a la mà esquerra. El sant assenyala cap el fons amb la mà dreta, on s'entreveu un edifici d'ordre jònic i una estàtua d'alguna divinitat antiga, tot plegat d'un aspecte classitzant una mica lacònic. L'escorç del braç que assenyala cap el fons, francament curt, li atorga un acabat estrany, com mal resultat. La fesomia és característica del seu estil. El pedestal de davant té una inscripció que diu "S. Gervasio Màrtir M."

Subias (1962), que en publicà una fotografia, va esmentar que la propietat del quadre corresponia a família Martí Garcés. No obstant, la fotografia de l'Arxiu Mas de l'any 1949 la catalogava com de la col·lecció Montagut. No hi hauria res estrany si Alcolea (1961-1962, p. 203) no digués que un

sant Gervasi i una santa Teresa, a criteri seu de gran qualitat, havien figurat primer a la col·lecció Martí Cardeñas i després a la col·lecció Martí Garcés. Ja llavors Alcolea deia que no les havia pogut localitzar, essent possible que desconequés si havia hagut una venda o un traspàs. En qualsevol cas, Joaquim Fontanals la va esmentar i reproduir el 1877, quan era propietat de Martí Cárdeñas. L'edició estroncada del seu estudi ens impedí conèixer poca cosa més que la fotografia. Sortosament, els comentaris que en feu apareixen al manuscrit original de Pella i Forgas (Alcolea, 1959-1960, *Capítulos Inéditos*). Diu així: " N.º 199. *San Gervasio Mártir*. Medio Cuerpo (E.R. 20), mitad de tamaño natural, 0' 44 m. de ancho por 0' 57 m. de alto. Santo como de treinta años, rostro de frente, recuerda el padre de San Francisco, San Bruno y otros tipos de Viladomat. A su espalda un templo pagano y otros edificios. En el pedestal donde se apoya, se lee: S. Gervasio Mártir M."

Josep de Martí Cardeñas [o Cardenyas] formava part d'una família aristocràtica de Barcelona. Tenia una casa pairal vuitcentista al carrer Basea de Barcelona. Segons Capdevila (1933, p. 19-21), de qui manllevem aquestes notes, Martí Cardenyas havia reunit una col·lecció notable d'objectes diversos, entre els quals hi figurava una tela de Goya. Josep de Martí Garcés (Lleida, 1880-Barcelona 1932), nét de Martí Cárdeñas, va ser un destacat pintor d'interiors. L'altra tela de la col·lecció Cárdeñas també es coneix per una fotografia (**cat.núm.106**).

A l'interior del text de Joaquim Fontanals (1877) apareix amb el codi C.IV.1 –la lletra C vol dir obres de col·leccions particulars de Barcelona. A l'índex del seu catàleg (1877, p.213) figura que la col·lecció Martí Cárdeñas té el codi C.VI. Aquest és el correcte, perquè la *santa Teresa* l'esmenta més endavant amb el codi C.VI.2. Als *Capítols Inèdits* de Pella publicats per Alcolea, la referència del *sant Gervasi* és C.XI.199.



48

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Agustí adorant la Verge i el Nen*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli / Tela.
Mides 72 cm. ample x 107 cm. alt

Procedència

Col·lecció Onofre Alsamora/ Col·lecció Pau Bosch.

Bibliografia

FONTANALS, 1872, p. 18 (Alsamora) i p. 193; Veu de Catalunya, 1905; FRANCÉS, 1916, p. 271-273; ELIAS, 1936, p. 410; AGUILERA, 1946, p. 72-73; BENET, 1947, p. 10; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 84 (l'àm. 72); ALCOLEA, 1959-1960, p. 300 (Alsamora); ALCOLEA, 1961-1962, p. 210 i l'àm. 47 (llegat Bosch).

Ubicació Actual Museu del Prado (Madrid).

Obra segura de Viladomat. Tant la Verge com sant Agustí encaixen en la manera habitual que té de resoldre els tipus femenins i masculins. El Nen, panxarrut com tots el que sol fer, està desproporcionat. L'acabament semicircular, amb els extrems sense pintar, fan pensar que seria

una tela d' altar. La representació és un exemple d'una *sacra conversazione* i recull l'episodi de *Les Confessions de sant Agustí* (Llibre IX, cap. II)

La descripció que en va fer Joaquim Fontanals del Castillo, coneguda pel manuscrit Pella publicat per Alcolea com a *Capítulos Inéditos*, ens permet identificar-la com la tela que havia estat propietat del gravador de litografies Onofre Alsamora (c.1810-c.1880): "D.XIII. DON ONOFRE ALSAMORA. Nº 114 La Sacra Familia y San Agustín ofreciendo un corazón al niño Dios. Tres cuartos de tamaño natural (E.R. 16) Maria y Jesús a un lado. Al otro San Agustín (con larga barba y capa pluvial) y San José. El niño Dios hiera con una saeta un corazón que le presenta el santo prelado".

La numeració dels Capítols Inèdits coincideix amb l'índex del llibre de Fontanals (1877, p.113). La D vol dir obres soltes de Barcelona. En data indeterminada, la pintura va ser adquirida per Pau Bosch, que la va llegar al Museu del Prado.



49

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Retrat de sant Gregori bisbe.*
Data s.a.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 115cm.alt x 85 cm. ample.

Procedència

Desconeguda

Fotografia

Ramon Ribera i Gasol

Ubicació Tarragona. Edifici Central de la Diputació.

Quadre fins ara inèdit. Representa sant Gregori amb una ploma i un llibre obert amb la inscripció que l'identifica com a bisbe: "*Gregor. Episcop. Servus Servor. Dei Dilect. Filiys Doctor et Scholar. Univers. Banoniae Com- morant. Salutem, et Appam. Benedic. Illumen.*" Una restauració acabaria de posar al descobert les característiques de l'estil de Viladomat, d'altra banda ben evidents en el rostre o en l'expressió amanerada. El color també és del seu registre habitual.

Desconeixem la seva procedència, però no hauríem de descartar que es tracti d'un quadre amb aquest tema que el capítol de la Catedral de Barcelona va cedir per a l'exposició d'Art Antic de 1902 (catàleg nº 1551). D'altra banda, les Comissions Provincials de Monuments, encarregades de la salvaguarda del patrimoni, depenien de les diputacions. Donada la seva actual localització, també podria ser que la pintura provingués d'alguna església. He d'agrair a Ramon Ribera que me l'assenyalés.



50

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Josep Oriol*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/bronze.
Mides 12'7 x 9'9 cm.

Procedència

Desconeguda

Bibliografia

Espinosa, 1996, p. 109, núm. 712.

Exposicions*Exposición de Miniaturas -Retrato* 1956, p. 109, núm.712.**Ubicació Actual** Museu Frederic Marès de Barcelona, núm.inv. 2999.

Carmen Espinosa atribueix aquest retrat de sant Josep Oriol a Viladomat basant-se en un retrat hagiogràfic atribuït al pintor que es conservava a Santa Maria del Pi de Barcelona i que ara és al Museu Diocesà de Barcelona, un obra que serví a l'escultor Ramon Amadeu per fer una talla que no es conserva. El retrat del Pi, però, no és de Viladomat, sinó del seu deixeble Manel Tramulles. Tot i així –i tot i que el bronze és un suport que no trobem en cap altra obra del barceloní -, som de l'opinió que la introspecció psicològica del retratat, el refinament de les vestimentes i les delicades mans de dits lànguids són característiques que s'adiuen a l'univers estilístic del Viladomat dels retrats hagiogràfics, en la línia dels del retaule de sant Narcís de la Catedral de Girona.



51

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Mort de sant Aleix.*

Data s.d.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 62 cm alt x 146 cm. ample

Procedència

Col·lecció Josep Carreras d'Argerich/ Col·lecció Baudilio (Baldiri) Carreras Xuriach.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 105; PI i ARIMÓN, 1854, vol. II, p. 238; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293; ALCOLEA, 1990, p. 122 i 295, cat. 77; ALCOLEA, 1992, p. 39.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 295, nº 77.

Ubicació Col·lecció Particular. Barcelona.

Sant Aleix, en primer terme, jeu moribund en un llit auster com l'espai arquitectònic de la cel·la on es troba. Les fisonomies de les figures i els colors -turqueses, vermells, ocres i blaus- apunten directament cap a l'estil de Viladomat. La composició està ben resolta, amb un encertat emmarcament de la posició ajaguda del sant sota un arc rebaixat. L'estampa de la paret del fons de la cel·la -un *Crist crucificat*- accentua la profunditat i ens recorda la decoració de les cel·les del cicle de sant Francesc. La figura femenina de darrere té els mateixos trets que la *santa Agnès* de la col·lecció Rossich-Tió de Girona (**cat.num. 102**) o de la *santa Caterina* del Museu d'Art de Girona (**cat.num.103**). La bona disposició de les figures i la construcció espacial s'estronca amb la columna sobre pedestal de la dreta, poc adient amb l'arquitectura de la cel·la, deixant de banda que hauria de definir el marc dret de la composició i en canvi sembla que la base estigui més endins, entremig de les dues figures dretes.

Pel que fa la procedència, som del parer que la tela, malgrat no coincidir en les mides, és la mateixa que havia format part de la col·lecció Josep Carreras d'Argelich - una altra obra que fa parella amb aquesta (**cat.num.252**), procedent de la mateixa col·lecció, té les mides iguals. Josep Pella copià la descripció que en va fer Joaquim Fontanals i que Alcolea transcriví als *Capítols Inèdits* (1959-1960, p. 293): "C.III. COLECCIÓN DE DON JUAN DE CARRERAS DE ARGERICH. Nº 158. *Muerte de San Alejo*. Medias figuras. 0'64 m. de alto por 0'48 m.[sic] de ancho. El santo peregrino como durmiendo. Dos personajes más, uno anciano y otro joven. En el fondo asoma una mujer." Sobre els Carreras, vegeu la **fitxa núm. 477** del catàleg.

Joaquim Fontanals del Castillo (1877, p.113) parlava de la col·lecció Baudilio Carreras Xuriach, hereu de "Juan Carreras", i s'hi referia amb el codi C.III (obres de col·leccionistes de Barcelona). Hi ha un problema, però: el pare es deia Josep de Carreras d'Argelich, del qual hi ha un llibret intítulat *Notícia de los objetos artísticos y bibliográficos que contienen las colecciones de D. José Carreras d'Argerich*, editat a Barcelona el 1849. Per tant, el nom de "Juan" dels *Capítols Inèdits* ha de ser un error de transcripció de Pella i Forgas, que recordem que consultava el manuscrit original de Joaquim Fontanals. En canvi, el perquè de l'aparició de Baudilio Carreras és senzill: degué ser una rectificació del propi Joaquim Fontanals abans d'editar el seu estudi, ja que el pare havia mort. En qualsevol cas, les obres que figuren en possessió de Juan de Carreras (amb el nom equivocat) són sempre les mateixes que les apareixen amb el nom correcte de José Carreras. L'altra tela provinent de la col·lecció Carreras és un *Rapte de sant Ignasi* (**cat.núm.252**).



52

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Joan de la Creu*
Data 1720-740.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 81 cm alt x 70 cm ample

Procedència

Altar de la capella de sant Josep o de la Divina Providència de l'església de Santa Maria de Mataró/ Capella de sant Desideri.

Restauracions

L'any 1945, Marià Ribas la va restaurar.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p.238; ELIAS, 1936, p. 380; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365 (s.e.); ALCOLEA, 1990, p. 107 i 254, cat 54; FERRER CLARINA, 1971, p. 128.

Exposicions

Exposición de Arte Antiguo, 1902, p. 148, nº 1743; *Viladomat*, 1990, p. 107 i 254, cat 54.

Ubicació Sagristia de la Capella dels Dolors de santa Maria de Mataró

L'antic retaule de sant Josep -segons Soler (1999, p. 13) erigit a la banda dreta del creuer amb la reforma setcentista del temple mataroní- o de la Divina Providència –Fontanals diu que es coneixia amb aquest nom des de que s'hi va col·locar una imatge de Nostra Senyora de la Divina Providència- hauria tingut sis o set teles atribuïdes a Viladomat: *sant Josep amb el Nen adorats per santa Teresa*, que presidiria el retaule (**cat.núm.82**), un *sant Miquel dels Sants* (perduda), un *sant Bru* (perduda), un *sant Avel·lí* (conservada?), un *sant Francesc Xavier* (perduda) –hi ha autors que parlen d'un *sant Francesc de Sales* (perduda)-, una *Marededéu* (conservada, **cat.num.130**) i el *sant Joan de la creu* que ens ocupa. Exceptuant la primera, les tres teles conservades es troben a la sagristia de la capella dels Dolors.

Però anem per passos: a la capella de la Divina Providència, Joaquim Fontanals només hi situa el *sant Josep amb el Nen adorats per santa Teresa*, que presidia el retaule; un bust de *sant Francesc Xavier* de mida natural a sobre, i un *sant Bru* inspirant-se per a escriure –és una iconografia una mica rara- a dalt de tot. Abans de la Guerra Civil, Feliu Elias diu que el *sant Josep amb el Nen adorats per santa Teresa* feia de cortina, que tenia una *Dolorosa* oval sobre l'altar i que hi havia uns medallons de *sant Joan de la Creu*, *sant Francesc de Sales*, *sant Avel·lí* i *sant Miquel dels Sants*. No cita el *sant Bru* ni el *sant Francesc Xavier*, motiu que ens fa pensar que els confongués –o substituís conscientment la iconografia- pel *sant Avel·lí* i el *sant Francesc Xavier* de Joaquim Fontanals, si bé pensem que el *sant Francesc Xavier* és en realitat el *sant Felip Benici* de la sagristia (**vegeu cat.num.53**). Per acabar-ho de complicar, Ferrer (1971) explica que per a l'altar de sant Josep el pintor mataroní Josep Vinardell havia fet *un sant Gregori* i *un sant Francesc de Sales*, que probablement és el que veié Elias. L'any 1971, aquestes dues teles estaven a la capella de Nostra Senyora del Perpetu Socors.

Quan Ferrer Clariana escriví el seu treball, el *sant Joan de la Creu* estava a la capella de sant Desideri. Actualment és a la sagristia de la Capella dels Dolors. Alcolea parla de la possibilitat que aquesta obra, la *Marededéu* (**cat.num.130**), un *sant Felip Benici* (**cat.num 53**) i un *Crist ressuscitat* (**cat.num.172**) de la sagristia siguin del taller del pintor. Tanmateix, el *sant Joan de la Creu* és una obra ben executada, tant des del punt de vista de la caracterització com pel que fa a l'expressivitat. L'any 1945 va "patir" una restauració de Marià Ribas.



53

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Sant Felip Benici*

Data ca.1720-1740.

Tècnica/Suport Oli/ Tela.

Mides 72cm alt x 52 cm ample

Procedència

Altar de sant Josep de Santa Maria de Mataró (?)

Restauracions

L'any 1945, Marià Ribas la va restaurar.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 239; ELIAS, 1936, p. 366; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365 (s.e.); ALCOLEA, 1990, p. 109 i 254, cat 53

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 254, cat 53.

Ubicació Sagristia de la Capella dels Dolors de santa Maria de Mataró

Vegeu el comentari de la **fitxa número 52** del catàleg.

Feliu Elias la situa a la sagristia de la Capella dels Dolors. A sota del seu comentari, però, tatxa una frase que diu que Ignasi Mayol li havia dit que Joaquim Fontanals confonia aquesta tela. Efectivament, Fontanals la confongué pel *sant Felip Neri* (**cat.num.55**) que acompanya al *sant Francesc d'Assís abraçant el crucifix* (**cat.num.38**) de la mesa d'altar de la Capella dels Dolors. La caracterització i el seu format rectangular ens fa pensar que podria tractar-se d'una de les teles

de l'antic retaule de sant Josep, concretament l'única que Joaquim Fontanals citava que no era el·líptica i que Feliu Elias ja no havia trobat: el *sant Francesc Xavier*. De fet, a certa distància i en la foscor deuria ser fàcil confondre el gest de sant Felip Benici amb el mateix gest que trobem en moltes representacions de sant Francesc Xavier.

La restauració que ha sofert complica la valoració que en puguem fer, però opinem que es tracta d'una obra autògrafa del pintor barceloní.



54

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Martiri de sant Esteve*
Data ca. 1720-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 270 x 185 cm

Procedència

Capella de sant Esteve de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions.

Marià Ribas va restaurar-la el 1945.

Documentació

Segons un inventari del 3 d'abril de 1891, realitzat per Bonaventura Castellà, la tela era "obra de uno de los discípulos de Viladomat" (Cfr. FERRER CLARIANA, 1971, p. 354, document a Museu Arxiu Santa Maria de Mataró, Arxiu Històric Arxiprestal de Mataró, Rec. Lligall 37).

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 166 i 238; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197 i 1200; ELIAS, 1936, p. 364; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209 i làm 40; FERRER CLARIANA, 1971, p. 128 i 354; RIBAS-RIBAS i ROSSELLÓ, 1979, p. 46; TRIADÓ, 1984, p. 194 i 196; TRIADÓ, 1989, p. 528, cat. 438; BOSCH, 1990, p. 158; ALCOLEA, 1990, p. 105 i 106 (figura detall nº 37) i p. 248, cat 48; BOSCH, 1991, p. 91 (làm); ALCOLEA, 1992, p. 30 i p. 34 (làm); SUREDA-JUNQUERA, 1996 p. 268 (detall); ALCOLEA, 2000, p. 63 (làm. 42).

Exposicions

Millenium. Historia y Arte de la Iglesia Catalana, 1989, p. 528, cat. 438; *Viladomat*, 1990, cap 48, p. 248;

Ubicació Capella de sant Desideri i sant Josep Oriol de l'església de santa Maria de Mataró.

Tot i la nefasta restauració soferta, que va malmetre la lluminositat dels colors, continua essent

una de les teles més notables del pintor. Originàriament havia estat a la Capella de sant Esteve, fins que passada la Guerra Civil fou traslladada a la capella de sant Desideri i sant Josep Oriol de Santa Maria de Mataró.

L'escena representa un passatge dels *Fets dels Apòstols* (7, 58-60): "Els testimonis deixaren els mantells als peus d'un jove que es deia Saule. I apedregaren Esteve, mentre ell pregava i deia: « Senyor, no els tingueu en compte aquest pecat. »" Antoni Viladomat ha representat Saule al fons. Els edificis evocuen la ciutat de Jerusalem. Segons Triadó, el llenç és una simbiosi entre el naturalisme del tractament dels botxins, amb reminiscències postcaravaggiesques -el personatge d'esquenes faria pensar en el botxí de la *Crucifixió de sant Pere* de la Capella Cesari de Santa Maria del Popolo-, i l'espiritualitat contrareformista que presenta al sant com un heroi. Nosaltres opinem, en canvi, que el personatge d'esquenes i el de més al fons, de cara però també ajupit, recorden els esbirros del *Martiri de sant Sebastià* d'un gravat d'Aegidius Sadeler II a partir d'un disseny de Jacopo Palma (Bartsch, vol.72, part.1, p.157). Lligat amb els préstecs figuratius, Joan Bosch va relacionar els botxins de darrere amb els que apareixen al *Martiri de sant Esteve* que A. Van Dyck va pintar per a l'església de Sant Giacomo degli Spagnoli de Roma l'any 1623.

La composició té d'interessant una altra cosa: el diferent tractament que rebrà la mateixa escena quan Francesc Tramulles, el deixeble de Viladomat, la pinti per a la Capella de Sant Esteve de la Catedral de Barcelona. El de Viladomat, com diu Triadó, està presentat com un heroi, en una posada en escena clara i austera. El *sant Esteve* de Francesc Tramulles, en canvi, és una proposta estètica arriscada, totalment nova en la pintura catalana de l'època: és una manifestació explícita del seu virtuosisme cromàtic, de l'esclat sentimental, de l'abundància de figures.... Des del nostre punt de vista, l'art de Francesc Tramulles fusiona la vivacitat de la paleta d'un François Boucher (1703-1770) i les dinàmiques composicions d'un Carle van Loo (1705-



A. van Dyck, *Martiri de sant Esteve*, Sant Giacomo degli Spagnoli, Roma

1765) –recordem que Francesc fa estada a l'Acadèmia de Paris-, i per la fascinació de l'elegant i dinàmic estil barroc de Sebastiano Conca (1679-1764) o Corrado Giaquinto (1703-1765), tan presents en l'ambient madrileny de mitjan segle, quan Tramulles estigué a Madrid.



Aegidius Sadeler (gravat), Jacopo Palma (disseny), *Martiri de San Sebastià*



55

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Felip Neri*

Data 1722-1730

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 72 cm alt x 52 cm ample

Procedència

Capella dels Dolors. Església de Santa Maria de Mataró

Restauracions

Restaurada el 1972

Restaurada pel SCGC el 1989.

Bibliografia

Vegeu la bibliografia general sobre la capella a la **fitxa núm. 157** del catàleg.

FONTANALS, 1877, p. 239; Espasa-Calpe, 1930, p. 1191 (làm) i 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; ELIAS, 1936, p. 367; RIBAS, 1945, p. 6; CASTELLÀ, 1945, p. 4 (làm); BENET, 1947, p. 37 i làm XV; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1961-1962, p. 208 i làm. 34; ALCOLEA, 1969, p.53 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 88, 96 i p.206-207, cat. 27; ALCOLEA, 1992, p. 33 (làm).

Exposicions

Viladomat, 1990, p.206-207, cat 27 cat. 25.

Ubicació Capella dels Dolors. Església de Santa Maria de Mataró

Vegeu la informació general sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa núm. 157** del catàleg

Tela de format oval col·locada al costat dret del manifestador de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró. Segons Soler i Fontrodona (1990, p.18), la presència de sant Felip Neri a la capella s'explica perquè entre els confreres hi havia els congregants del Tercer Orde de sant

Francesc (terciaris), practicants de l'oració mental impulsada per Sant Felip Neri. La mirada enlaire, les mans al pit i l'expressió recorden l'estampa de *sant Francesc* d'A. Carracci (vegeu-la a cat.num.38) i a l'estètica emotivita dels sants pintats pels artífexs de l'alt-barroc romà de l'òrbita cortonesca . El quadre fa parella amb el *sant Francesc abraçant el crucifix* (**cat.num.38**)

Creiem que Joaquim Fontanals (1877, p.239) el confon per un *sant Felip Benici*.



56

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Missa de sant Felip Neri*
Data ca. 1733
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 200 cm alt x 100 cm ample aprox.

Procedència

Capella dels Dolors de la Catedral de Girona

Documentació

ACCG, Pontich, 1736, fol. 334 (cfr. Bosch, 1990, p. 153)

Bibliografia

MARQUÈS CASANOVAS, 1953, s.e; BOSCH, 1990, p. 153; ROIG, 1990, pp. 168; ROIG, 1990a, pp. 129-133.

Ubicació Capella dels Dolors de la Catedral de Girona

Explica Joan Bosch que l'any 1717, Cristòfor Pagès († 1733), membre d'una important família que ocupava la càtedra de Teologia de la Universitat de Girona, va aconseguir que el capítol de la catedral de Girona li donés llicència per bastir un nou retaule dels Dolors a la catedral. No s'acabà de daurar fins el 1736, però el 1733 el seu germà Genís Pagès, que des de 1731 s'encarregava de fer complir la voluntat expressada pel seu germà Cristòfor, deixà escrit que les dues teles laterals ja estaven col·locades.

La tela col·locada al costat esquerre representa la *Missa de sant Felip Neri* i la de la dreta la *Prèdica del beat Vicenç de Paül (cat.num.57)*. Bosch les atribueix sense dubtes als pinzells de Viladomat i addueix que les escenes tenen un to al·legòric, ja que els personatges que hi apareixen podrien ser familiars del propi canonge. Compartim la seva atribució i la seva teoria segons la

qual el personatge més extern a ambdues teles podria ser Cristòfor Pagès: la fesomia és la mateixa i ocupa un lloc predominant a cada tela. Els restants personatges que també tenen un tractament naturalista de la fesomia podrien ser, com diu Bosch, Genís Pagès –potser el personatge amb sotana, tonsurat i d'esquenes a les dues composicions-, Jeroni Pagès, rector de Riudarenes, Narcís Pagès, beneficiat de la catedral, i Josep Pagès, ciutadà honorat. Bosch veu un possible retrat del pintor en el personatge dret que vesteix casaca vermella situat a la nostra dreta en la *Prèdica*.

La brutícia de les dues teles, que esperem que siguin restaurades ben aviat, dificulta l'atribució al pintor. Potser una vegada netes, com ha passat amb no poques obres de Viladomat, l'estil del pintor barceloní es farà més evident. De tota manera, hi ha una certa duresa en el traç, en el dibuix, que potser en un futur, quan estiguin netes, caldrà rellegir tenint en compte la participació del taller. Els rostres del sant i del beat, com diu Bosch, han estat representats segons les seves "vera efigies" característiques.





57

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Predicació del beat Vicenç de Paül.*
Data ca. 1733
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 200 cm alt x 100 cm ample aprox.

Procedència

Capella dels Dolors de la Catedral de Girona

Documentació

ACCG, Pontich, 1736, fol. 334 (cfr. Bosch, 1990, p. 153)

Bibliografia

MARQUÈS CASANOVAS, 1953, s.e; BOSCH, 1990, p. 153; ROIG, 1990, pp. 168; ROIG, 1990a, pp. 129-133

Ubicació Capella dels Dolors de la Catedral de Girona

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 56** del catàleg.





58

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Llorenç (?)*
Data ca. 1726-1728.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 72 cm alt x 52 cm ample aprox.

Procedència

Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

Restauracions

Recentment, principis anys '90.

Bibliografia

LAMBERT FONT, 1952, p. 24 i 28 (escola Viladomat amb la participació Tramulles); MERCADER BOHIGAS, 1954, làm. 48 (anònim); PLA i CARGOL, 1955, p. 58 (qualitat notable); BOSCH, 1990, p. 152; ROIG, 1990, pp. 168 i 337-342; ROIG, 1990a, pp. 129-133; MIRALPEIX, 2004c, pp.25-30

Ubicació Retaule de la Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

La historiografia antiga sobre la ciutat de Girona i sobre el patrimoni de la seva catedral ha ressaltat la qualitat de les teles de la Capella de sant Narcís, però mai, excepte en les notes de Lambert Font, havien estat atribuïdes a Antoni Viladomat. El primer estudi en ferm que va defensar l'autoria és de Joan Bosch. L'anàlisi estilística de les composicions i la relació amb la resta de la producció del pintor que va portar a terme Bosch demostren a bastament la paternitat del pintor barceloní. Tanmateix, Bosch proposava una cronologia que aniria entre 1718 i 1724 i hom pensa, com hem exposat al capítol que li hem dedicat, que serien d'entre 1726-1728, quan el bisbe Pere de Copons i Copons ocupà la cadira episcopal de la ciutat de l'Onyar.

El patrocinador i comitent de les obres d'embelliment de la capella de sant Narcís fou el canonge Narcís de Font i Llobregat. L'obra del retaule, encarregada a l'escultor Pau Costa, s'inicià el 1718

i s'acabà el 1724. Es demanava beneplàcit per daurar el conjunt, amb els quadres laterals, el juny de 1727. El 4 de novembre de 1730, els marmessors del testament del canonge Ignasi Bofill contractaven el daurat del retaule dels sants Lu i Honorat de la catedral conforme estava daurat el de sant Narcís. (Bosch, 1990, *pàssim*)

La capella té sis pintures: la *Mort de sant Narcís (cat.num.61)*, el *Miracle de les mosques de sant Narcís (cat.num.60)*, a banda i banda de les parets laterals, i quatre retrats hagiogràfics de mig cos: el *sant Llorenç* que ens ocupa, *sant Feliu diaca (cat.num.59)*, *santa Teresa de Jesús (cat.num.105)* i *santa Maria de Cervelló (cat.num.104)*. Pels esplèndids llenços de Girona, Joan Bosch suggereix la possibilitat que Antoni Viladomat conegués el naturalisme tardoral de la pintura napolitana d'un Cavallino o d'un Luca Giordano. Sens dubte, l'emotivitat i l'expressivitat aconseguida en les efígies hi recorden moltíssim.

Respecte a la tela que ens ocupa, hem de fer notar una correcció iconogràfica: Bosch i Roig identifiquen el sant com un *sant Feliu diaca*, però com ens ha fet notar Marc Sureda, especialista en aquestes qüestions, el sant es recolza en una graella: ha de ser, doncs, un *sant Llorenç*. Això faria variar la identificació de la tela que l'acompanya al sector inferior: no es tractaria d'un *sant Felix l'Africà* sinó segurament un *sant Feliu diaca*, deixeble de sant Narcís.



59

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *sant Feliu diaca (?)*
Data ca. 1726-1728.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 72 cm alt x 52 cm ample aprox.

Procedència

Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

Restauracions

Recentment, principis anys '90.

Bibliografia

LAMBERT FONT, 1952, p. 24 i 28 (escola Viladomat amb la participació Tramulles); MERCADER BOHIGAS, 1954, làm. 48 (anònim); PLA i CARGOL, 1955, p. 58 (qualitat notable); BOSCH, 1990, p. 152; ; ROIG, 1990, pp. 168 i 337-342; ROIG, 1990a, pp. 129-133.

Ubicació Retaule de la Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 58 del catàleg**, on exposem la possibilitat que aquesta tela es tracti, en realitat, d'un *sant Feliu diaca*, amb més culte i presència a la ciutat i no pas un *sant Fèlix l'Africà*. La composició i el modelat lumínic de la casulla fan pensar en obres molt notables del pintor, com el *sant Vicenç* de Poblet. Fins i tot el gest és semblant.

Antoni Viladomat i Manalt,
***sant Vicenç*, Monestir de Poblet**





60

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Miracle de les mosques de sant Narcís.*
Data ca. 1726-1728.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 200 cm alt x 100 cm ample aprox.

Procedència

Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

Restauracions

Recentment, principis anys '90.

Bibliografia

LAMBERT FONT, 1952, p. 24 i 28 (escola Viladomat amb la participació Tramulles); MERCADER BOHIGAS, 1954, làm. 48 (anònim); PLA i CARGOL, 1955, p. 58 (qualitat notable); BOSCH, 1990, p. 153 i 157; ; ROIG, 1990, pp. 168 i 337-342; ROIG, 1990a, pp. 129-133; MIRALPEIX, 2004c, pp.25-30.

Ubicació Paret dreta de la Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 58 del catàleg**.

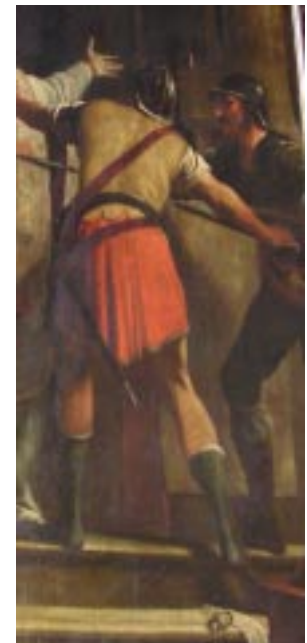
Bosch (1990,p.157) ha detectat que darrere la composició de Viladomat hi ha figures i detalls de la *Victòria d'Alexandre contra Darius* de Pietro da Cortona (1597-1669) del Palau Sacchetti de Roma, gravada per Pietro Aquila (1650-1692). Concretament, el pintor barceloní en manlleua el cavall mort damunt el cos del soldat, el trompeter caigut i el tema del jove fugint de la batalla. La composició del sepulcre- enreixat, amb el cos incorrupte del sant a l'interior de l'urna i la seva imatge jacent esculpida al damunt-, recorda el sepulcre pintat al quadre de tema homònim de l'excol·legiata de Sant Feliu de Girona. Lluís Prats (1991, pp.32-39) suggereix que aquest darrer quadre havia estat gravat el 1691 per Francesc Gazan, però la composició, molt elemental, ha de

provenir d'una font diferent (MIRALPEIX, 2004).

El *Miracle* és una pintura que serveix per apreciar la creativitat de Viladomat, la capacitat inventiva que demostra tenir el pintor per extreure elements aïllats d'una escena densa de figures com és la *Victòria* de Pietro da Cortona i presentar-los lligats a una significació iconogràfica totalment diversa. Més enllà dels estils, Viladomat busca en el gravat formes suggerents, espectaculars, corprenedores per a l'espectador que contemplarà la seva obra, en aquest cas un dels episodis més famosos dels poders taumatúrgics del sant gironí.



Pietro da Cortona, *Victòria d'Alexandre contra Darius*, Palau Sacchetti de Roma



61

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Mort de sant Narcís*
Data ca. 1726-1728.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 200 cm alt x 100 cm ample aprox.

Procedència

Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

Restauracions

Recentment, principis anys '90.

Bibliografia

LAMBERT FONT, 1952, p. 24 i 28 (escola Viladomat amb la participació Tramulles); MERCADER BOHIGAS, 1954, làm. 50 (anònim); PLA i CARGOL, 1955, p. 58 (qualitat notable); BOSCH, 1990, p. 153; BOSCH, 1991, p. 84 i 85 (làms); ROIG, 1990, pp. 168 i 337-342; ROIG, 1990a, pp. 129-133; MIRALPEIX, 2004c, pp.25-30.

Ubicació Paret esquerra de la Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

Joan Bosch va suggerir la possibilitat que Viladomat conegués alguna estampa de la *Captura de sant Marc* que Guglielmo Cortese va pintar per a l'església de San Marco de Roma, ja que en aquesta composició hi ha detalls com el calze abocat damunt l'altar que hi evoquen. Proposava també la coneixença del *Martiri de sant Llorenç* de Pietro da Cortona de San Lorenzo in Miranda de Roma, gravada per Cornelius Bloemaert, però som del parer que Viladomat conegué una estampa de Bonaventura Lamberti, un dels pintors de la *bottega* de Cortona. Pensem, concretament, en una estampa de Pietro Aquila -gravador que ja utilitzà al *Miracle de les Mosques*- de la *Mort de Sant Pere Màrtir* de l'església romana de Santa Maria sopra Minerva a Roma de Lamberti (*Roma Sacra*, Anno II, 1996, núm. 8). Recentment, però, hem trobat una altra incisió de

1695, en aquest cas de Nicolas Dorigny, que és la que reproduïm (IMAGO, c.270099). Viladomat, una vegada més, prendria l'estampa de punt de partida per a inventar una composició totalment nova: canvia l'ambientació, la il·luminació, que es torna més tenebrista, i la indumentària dels personatges, però l'acció i el gest de l'escena principal tenen un ressò evident amb la incisió.

Nicolas Dorigny (Gravat)/ Bonaventura Lamberti (pintura), *Mort de Sant Pere Màrtir*.





62

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Sant Narcís bisbe*

Data ca. 1726-1728.

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides 124 cm alt x 84 cm ample

Procedència

Desconeguda (Palau Episcopal de Girona?)

Restauracions

Restaurada el 1999

Bibliografia

MIRALPEIX, 2002, pp. 5-6, MIRALPEIX, 2004c, pp.25-30.

Exposicions

Art Sacre Gironí d'ahir i d'avui, 2001, cat.43, p. 86.

Ubicació Museu d'Art de Girona, Fons Diocesà núm. inv. 1840

Inèdita. Varem atribuir-la a Viladomat l'any 2002. Estava en un estat de conservació tan llastimós que gairebé no es veia res de la composició: només sobresortia una cara de sant que estilísticament era molt igual a la fesomia del *sant Llorenç* del retaule de sant Narcís. La figura va resultar ser un sant Narcís, amb mitra, bàcul i capa pluvial. Al fons hi ha la representació del sepulcre original del sant. Una vegada neta, va aparèixer un àngel amb la palma del martiri -grassonet, de cabell rinxolat i d'ales curtes-, que apuntalava l'atribució a Viladomat. Al breu estudi tècnic de la peça suposàvem que podria tractar-se d'un encàrrec realitzat per al bisbe Pere de Copons: ens ho feia pensar el format i el fet que estigués als fons diocesans del Museu d'Art, possibilitat que faria factible que procedís del Palau Episcopal.



63

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	<i>Sant Ignasi de Loiola</i>
Data	ca. 1725-1730
Tècnica/Suport	Oli/ tela.
Mides	92 cm alt x 67 cm ample
Procedència	Desconeguda
Fotografia	
	<i>Arte Información y Gestión</i> (Madrid)
Ubicació	Col·lecció particular M. M. de Barcelona.

Inèdita. La caracterització del sant Ignasi, vestit amb casulla, els angelets, els colors emprats, els detalls arquitectònics, etcètera, assenyalen sense fissures la paternitat de Viladomat. Va sortir a la sala de subhastes *Arte Información y Gestión* (Octubre de 2002, lot 193) com a obra anònima d'escola valenciana, potser perquè els recordava –com passa amb moltes obres de Viladomat– l'estil de Josep Vergara. En qualsevol cas, és una obra notable, segurament realitzada entre 1725 i 1730, i que ara forma part d'una col·lecció particular de Barcelona.

La inscripció –i amb això desmentirem a Joaquim Fontanals, que deia que el pintor sabia llatí– és errònia. Diu "Regula Societatis Jesu/ Ad Majorem Dei Gloriam", i hauria de dir "Regola Societatis Iesu/ Ad Maiorem Dei Gloriam".



64

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Aparició de Crist a sant Ignasi a Roma*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 83 cm alt x 130 cm ample

Procedència

Museu de l'antiga Junta de Comerç. Compra de Pere-Pau Montanya (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 90).

Documentació

BC, Arxiu Junta de Comerç, *Llibre d'Acords*, Núm.12, p.486.(Citat per FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 9).

Bibliografia

Catàleg [1833], sala 1^a, núm. 1; Catàleg 1837, gal. núm, 79; Catàleg 1847, núm 2; Inventari 1851, núm. 2; SAURÍ MATAS, 1849, p. 178; Catàlegs 1866, 1867 i c.1872, núm. 21; FONTANALS, 1877, p. 143; ELIAS, 1936, p. 281; ALCOLEA, 1959-1960, vol. 288-289; ALCOLEA, 1990, p. 119; SUBIRANA, 1990, p. 468; FONTBONA,DURÀ, 1999, p. 89-90; RUIZ ORTEGA, 1999, p. 406, doc. núm 261.

Ubicació MNAC 11593 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu els **núms. 65, 66 i 67** del catàleg.

Els professors de l'Escola de Llotja, amb Pasqual Pere Moles i Pere Pau Muntanya al capdavant, compraren aquesta tela de Viladomat per a la col·lecció de l'Escola, que Fontbona i Durà diuen que hi ingressà el 20 d'octubre de 1791. El document on es fa efectiva la notificació de la compra diu així:

"Visto el Oficio de Don Pasqual Pedro Moles de fecha de oy en que dice haversele proporcionado ocasión de añadir â la bella colleccion de pinturas, que de orden de la Junta va juntando en la Escuela de las Nobles artes de su cargo; una del famoso Antonio Viladomat el mejor Pintor que ha producido Cataluña, y que havia en España en su tiempo, lo que representa Jesu-Christo con la Cruz â cuestas, San Ignacio, y dos compañeros, cuya pintura les compré Don Pedro Pablo Montaña con otras dos, â doxe pesos duros cada una, y que teniendo este la atencion de dexarle escoger la mejor por respeto â la Junta, y en honor del Autor, pide dicho Moles se sirva la Junta comunicarle sus Ordenes."(cfr. RUIZ ORTEGA, 1999, p. 406, doc. núm 261)

Joaquim Fontanals havia descrit la tela quan estava a l'Acadèmia Provincial, tot i que les mides no coincideixen: deia que feia 88 x 171 cm. i Fontbona i Durà diuen que són 83 x 130 cm. De la mateixa manera, Fontanals (1877, p.143) la citava en l'interior del seu text com a C.I.IV (Obres en Museus i col·leccions de Barcelona), però als capítols de Pella publicats per Alcolea (1959-1960,p.288), la numeració és C.I.VI. Fontanals també esmenta l'existència d'un esbós propietat l'Acadèmia (**cat.num.65**) i assenyalava que hi havia diferències. Efectivament, l'esbós és la més diferent de les quatre teles que tenen la mateixa representació: és una mica més alta i els jesuïtes de darrere sant Ignasi es veuen més. Les altres rèpliques són al Museu de Granollers (**cat.num.66**) i al convent de Jesuïtes de Barcelona (**cat.num.67**).



65

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol Esbós per a *l'Aparició de Crist a Sant Ignasi a Roma*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli / tela
Mides 21cm alt x 35 cm. ample

Procedència

Museu de l'antiga Junta de Comerç. Adquirit quan Francesc Rodríguez era director de l'Escola. (Citat per FONTBONA, DURÀ, 1999, p. 89-90).

Bibliografia

Inventari 1825; Catàleg [1833], sal 1^a, núm. 26; Catàleg 1837, Gal. núm, 47; Catàleg 1847, núm 214; SAURÍ MATAS, 1849, p. 178; Inventari 1851, núm. 214; Catàlegs 1866, 1867 i c.1872, núm. 133; ELIAS, 1930,p. 264; ALCOLEA, 1959-1960, p. 289, i II, p. 205-206; ALCOLEA, 1990, pp. 121, 284-285. làm 71; BOSCH, 1991, p. 92-93 (còpia); FONTBONA,DURÀ, 1999, p. 89-90.

Exposicions

Viladomat,1990, núm.71.

Ubicació MNAC 12216 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu els **núms. 64, 66 i 67** del catàleg.

És un quadre molt esbossat, amb empastos nerviosos i d'execució apressada, que reproduïx la composició del MNAC del mateix tema (**cat. núm. 64**). Les mides reduïdes i la tradició acadèmica de considerar-lo un esbós conviden a seguir mantenint-lo com a tal. De tota manera, ja hem dit en més d'una ocasió que els esbossos són una pràctica poc habitual en Viladomat. Ingressà a l'Acadèmia entre 1821 i 1825.



66

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Aparició de Crist a sant Ignasi a Roma*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 92cm alt x 168 cm ample

Procedència

Desconeguda

Restauracions:

Reentelat i amb un nou bastidor en data desconeguda.

Inscripcions

El bastidor té algunes etiquetes amb números d'alguna antiga catalogació.

Bibliografia

BENET, 1958-61, p. 107 (lám. 8); ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; ALBERTÍ, 1970, vol. IV, p. 461
 BUXADERA CABOT, Marta. " Jesús troba sant Ignasi d'Antoni Voladomat [sic], "a *Lauro*, 1990, p. 45-46; ALCOLEA, 1990, pp. 119, 121, 284, cat.70; BOSCH, 1991, p. 92-93; ALCOLEA, 1992, p. 39.

Exposicions*Viladomat*, 1990, cat. núm 70.**Ubicació** Museu de Granollers, núm. Inv. 338.Vegeu els **núms 64, 65 i 67** del catàleg.

Basant-se en Alcolea, Buxadera i la fitxa de catalogació interna del Museu de Granollers diuen que la pintura prové del Convent de Jesuïtes de Barcelona. Però Alcolea no diu això, sinó que les distingeix. A part, la tela del Convent de Jesuïtes (**cat. núm 67**) es conserva. Joan Bosch la considera una còpia, però som del parer que les importants pèrdues de pigmentació impedeixen copsar que és una tela autògrafa del mestre. Les nuvolades del fons i el perfil de la ciutat de Roma són detalls esplèndids.



67

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Aparició de Crist a sant Ignasi a Roma.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides --

Procedència

Capella del convent de Pares Jesuïtes de Barcelona

Bibliografia

BENET, 1947, p. 18, làm. III; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1303; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; FIGUEROLA-MARTÍ-BONET, 1995, p. 106.

Ubicació Dependències del Convent de Pares Jesuïtes de Barcelona.

Vegeu els **núms 64, 65 i 66** del catàleg.

Segons Alcolea, l'esbós del MNAC seria l'estudi preparatori per aquesta tela o la de Granollers. Benet en publicà la fotografia que ara reproduïm. Segons Figuerola Bonet, aquesta tela havia estat a la capella del Convent de Jesuïtes, al primer pis que arribava fins al Col·legi de Cordelles, on també havia les teles avui perdudes de la *Vida de sant Tomàs (cat.núm.440)*. És la més ben conservada de les quatre.



68

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Sever donant almoïna.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 115cm.alt. x 80 cm. ample

Procedència

Col·lecció Josep Pujol i Baucis / Col·lecció vídua de Segarra o col·lecció Ribas

Restauracions

Neteja, millora del bastiment i fixació de la capa pictòrica l'any 2001.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 293; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; ALCOLEA, 1990, p. 121; SOBREQUÉS, 1993, p. 209 (reproduïda); CANALDA, 2003, pàg. 230-231 (reproduïda).

Ubicació Col·lecció particular A.M. de Barcelona.

Aquesta tela és un exemple de duplicació -o de triplicació- d'un mateix quadre atribuït a Viladomat. L'any 1990, Alcolea parlava que havia dues teles similars amb la mateixa temàtica que la que ens ocupa a dues col·leccions diferents. Sens dubte, la que presentem, localitzada al mercat antiquari, ha de ser una de les dues que esmenta Alcolea, si bé no sabem exactament quina perquè no hem tingut accés als particulars que l'historiador cita. És a dir: o bé és la Ribas o bé és la Vídua de Segarra (**vegeu cat. num.496**). Si que tenim clar, en canvi, que es tracta del *sant Sever* de l'antiga col·lecció Josep Pujol i Baucis que Pella i Forgas copià del manuscrit original de Fontanals del Castillo (Alcolea, 1959-1960, p.293): "C.IV. Nº 163. San Severo ejerciendo la caridad con los pobres. 1'12 m. de alto por 0'85 m. de ancho. El santo con mitra y capa pluvial da una moneda de plata a un cojo medio desnudo que le tiende el sombrero. Otro mendigi niño le para, otra mujer con un chico le sigue. Arquitectura a su espalda".

José Pujol i Baucis tenia dues obres més: una *santa Caterina*, que desconeixem, i l'esplèndida *Circumcisió* (**cat.núm. 143**). Un tal Jaume Pujol i Bausis (1874-1918) havia estat propietari de la fàbrica La Rajoleta d'Esplugues de Llobregat, avui propietat municipal.

Al text de l'estudi de Joaquim Fontanals (1877,p.143, not.1) se cita com C.IV.1 (Obres de Col·leccions de Barcelona). A l'índex de la pàgina 213, el C.IV correspon a obres de la vídua i del fill de Josep Pujol i Baucis. Al manuscrit original encara no s'havia corregit: Pella, doncs, copià les referències de la col·lecció del difunt José Pujol i Baucis. Als *Capítols Inèdits* apareix com C.IV.2 i no C.VI.1.

La pintura té d'excel·lent el color, ensenyant-nos un Viladomat que prescindeix del dibuix i ataca la composició jugant amb els colors i la llum: hi apreciem blanc plom amb reflexos daurats a la capa pluvial, gris cendra per a la part de la capa pluvial que queda a la penombra; grisos i carmins apagats per a la cara de sant Sever, turquesa per a la màniga i blanc intens per a la camisa del mendicant. L'esquena del pobre està musculada amb contrastades gradacions tonals de carmins, vermells i ocres. La camisa del nen de primer terme –massa arrapat a les cames del sant- és d'un

blau marí pujat i l'arquitectura del fons, només insinuada, és de color verd oliva. Viladomat, a més, segurament s'ajuda d'algun gravat: l'escena recorda les representacions de sant tomàs de Villanueva donant almoïna. Precisament, d'aquest sant hi ha un gravat de G.L. Bernini i Paolo Schor (Bernini, 1999, p.254, cat.195) que el pintor podria haver conegut. Invertit, el sant Tomàs amb la bossa del gravat i la dona amb el nen de darrere són molt similars als figurants de la tela de Viladomat.

D'altra banda, s'ha dit sempre que la tela té un esbós que havia estat a la col·lecció Gudiol i Ricart (**cat.num.321**). Hom pensa que l'esbós en qüestió és una còpia mediocre de la versió de Viladomat.



G.L. Bernini i Giovanni Paolo Schor, *Immagine commemorativa della Canonizzazione di Tomasso de Villanova*, 1658.



69

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	<i>Sant Jaume apòstol</i>
Data	s.d.
Tècnica/Suport	Oli/tela.
Mides	130cm alt x 80 cm ample aprox.
Procedència	Mercat antiquari (Trallero).
Restauracions	Neteja superficial. La tela conserva els bastidors originals. El marc és afegit, del segle XIX.
Ubicació	Col·lecció particular J.B.N. de Barcelona.

Inèdit. De la sèrie d'apòstols que Viladomat va pintar per a diferents emplaçaments, aquest sant Jaume que ara li atribuïm per primera vegada, procedent d'una col·lecció barcelonina, destaca per ser una còpia gairebé *ad litteram* del *sant Jaume* del Museo del Prado de B.E. Murillo. L'autoria no ofereix cap mena de dubte: té la cara ovalada, els ulls ametllats, l'expressió tendra, la barba espessa, etcètera, dels trets característics de les fesomies de les seves figures. Tampoc el color desdium de la gamma que habitualment utilitzava Viladomat: vermell per a la túnica, verd oliva per a la capa, marró fosc per a les robes, ocre per al llibre i un fons de diferents tonalitats de turquesa. Un fons, a més, amb una arquitectura que fuga cap a l'horitzó i una columna sobre pedestal a la dreta, gairebé imprescindibles en les seves teles. Altres característiques del seu estil que podríem subratllar són la usual disposició de la figura en tres quarts de cos, com la *santa Agnès* de Rossich-Tió, el *sant Josep* de Xarrié o el *sant Vicenç* de Poblet, totes de format ovalat i mides semblants a la que ens ocupa.

La pintura de Viladomat varia respecte de la composició de Murillo en el fons i en alguns detalls. No és un fons neutre, sinó amb paisatge i detalls d'arquitectura. L'expressió del *sant Jaume* de Viladomat queda lluny de la força expressiva del de Murillo, igual que la volumetria del llibre i les vestimentes. Aquestes variacions subratllen la manera de fer del barceloní, que gairebé sempre transformava els models a partir dels quals s'inspirava. La similitud compositiva amb l'obra de Murillo podria ser per la manipulació d'una mateixa font gràfica, però almenys fins ara no l'hem localitzada. Si que és veritat que ambdós recorden els apostolats de Ribera o al *sant Jaume el Major* que El Greco havia pintat per al retaule de Santa Bàrbara de l'església de San Nicolás de Toledo, ara al Museo de Santa Cruz de Toledo. Així i tot, opinem que no podem descartar que el pintor barceloní la veiés.

B.E. Murillo, *sant Jaume*, Museo del Prado





70

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Aparició de la Verge del Pilar a sant Jaume.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 200cm altx 150 cm ample.

Procedència

Desconeguda (Col·lecció Espona?)

Bibliografia

Espasa-Calpe, 1930, p. 1197 (sense especificar el lloc); MASERAS, 1935, p. 383 (sense especificar el lloc); ELIAS, 1936, p. 263 (sense especificar el lloc); TRIADÓ, 1984, p. 194 (sense especificar el tema).

Ubicació Museu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses (exposada en sala)

Podríem dir que la pintura és gairebé inèdita: malgrat algun autor citi Sant Joan de les Abadesses com un dels llocs on va treballar el pintor -i altres que diuen que hi havia una pintura amb aquesta temàtica, sense concretar en quin lloc-, ningú creua les dues dades.

És una tela que destaca per tenir un color alegre i variat, típic de les obres ben conservades del pintor. En primer terme apareix sant Jaume amb el llibre a la mà esquerra, com a la tela de la col·lecció J.B.N. (**cat.num.69**), i amb el bastó de peregrí al terra. El rostre del sant és delicat, de faccions molt fines, gairebé d'un adolescent. El fons, amb un punt d'horitzó molt baix, hi ha una vista del riu Ebre amb la ciutat de Saragossa més enllà d'un pont. Aquest és el lloc on l'hagiografia del sant diu que se li va aparèixer la Verge del Pilar, que apareix emplaçada a la part superior sobre un núvol que fa de coixí. L'escena recorda la pintura de Murillo *La Verge s'apareix a sant Fèlix Cantalici* (Angulo, 1981, cat.253).

Santiago Espona i Brunet, fabricant de teixits, col·leccionista d'art i bibliòfil, morí el 1958. Aquell mateix any fou presentat al Saló del Tinell el llegat que deixà als museus Episcopal de Vic, Art de Catalunya, Modern, Arqueològic i Marítim de Barcelona (*Exposició Saló del Tinell*, Barcelona, 1958). *La fundació de l'Orde de la Mercè* de Viladomat, (**cat. num.114**), actualment a la col·lecció de Jaume Xarrié, formava part de la seva col·lecció. Si tenim en compte que Santiago Espona va subvencionar la restauració de monestir de Sant Joan de les Abadesses (Albareda-Ferrer, 1995, p.91), no descartaríem que la pintura –fixem-nos que és el seu sant patró– fos un llegat al Museu de Sant Joan de les Abadesses.



71

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Aparició del Nen Jesús a sant Antoni*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 98 cm. alt x 132 cm. ample

Procedència

Desconeguda. Col·lecció Víctor Balaguer

Restauracions

El 1988, després d'una greu mutilació arran d'un intent de robatori d'Èrik el Belga.

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 121 i cat. 72 i pp. 286-287; *Memòria*, 1988, p. 179; ALCOLEA, 1992, p. 40.

Ubicació Biblioteca- Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, Inv. núm 3832

Víctor Balaguer estigué entre els intel·lectuals del cercle ateneístic de Barcelona que valorà la figura de Viladomat, essent un dels defensors de la proposta que un carrer del nou Eixample barceloní portés el nom del pintor. Com molts dels seus amics, adquirí obra de Viladomat per a la seva col·lecció vilanovina. És el cas d'aquesta *Aparició*, que traspua els ingredients estilístics més personals i reiteratius de l'art del barceloní.

La composició està inspirada en un original de Simone Cantarini *Il Pesarese* (1612-1678), del qual Viladomat interpreta el seu famós gravat *sant Antoni amb el Nen* (Bartsch, vol. 42, p. 97, n° 25-I)



72

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Antoni de Pàdua amb el Nen Jesús i àngels.*
Data Després de 1722.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 240 cm alt x 150 cm ample.

Procedència

Convent de Caputxins de Santa Madrona de Barcelona/ Església de Sant Agustí Nou de Barcelona.

Restauracions

En mol mal estat. Li caldria una restauració urgent.

Bibliografia

CEÁN, 1800, t. V, p. 240 (Caputxins); FONTANALS, 1872, p. 18 (Sant Agustí Nou); FONTANALS, 1877, p. 193-194 i p. 227 (Sant Agustí Nou) BARRAQUER, 1906, (Sant Agustí); BARRAQUER, 1915, vol. IV, p. 224 i 779 (Caputxins/Santa Madrona/MDB); TRENS, 1916, p. 48, núm. 140; Espasa-Calpe, 1930, p.1198-1199 (Sant Agustí Nou); MASERAS, 1935, p. 382 (Sant Agustí Nou); RÀFOLS, 1936, (s.e); ELIAS, 1936, p. 266 (Sant Agustí Nou), p. 267 (Museu Diocesà) i p. 359 (Caputxins); AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol.I, p. 210 i fig.1011(MDB); POBLADURA, 1948, vol. 1, p. 235 i 467; RÀFOLS, 1954, vol. 3, p. 244; PADRÓ LLUSÀ, 1955, p.137; ALCOLEA, 1959-60, p. 305 (MDB); ALCOLEA, 1961-1962, p. 206 (MDB); TRIADÓ, 1984, p. 194 (Sant Agustí Nou); MARTÍ BONET- FIGUEROLA, 1993, p.23, 24, 34 (MDB), 36 i làmina p. 27 (detall); FIGUEROLA-MARTÍ-BONET, 1995, p. 236-238 (MDB); *Guia del Museu Diocesà*, 1997, p. 24-25, cat. 138.

Exposicions

Exposición de Arte Antiquo, 1902, p. 136 cat nº 1564 (Sant Agustí Nou).

Ubicació Museu Diocesà de Barcelona, Reserva, Inv.Núm.138.

Gaietà Barraquer va deixar anotada la procedència d'aquesta tela autògrafa de Viladomat. Segons

l'historiador, provindria del convent de frares caputxins de Santa Madrona, instal·lats després de l'incendi del seu convent de Montecalvari a la Rambla de Barcelona. Després de la desamortització, la tela fou traslladada a l'església de Sant Agustí Nou, on s'instal·là al creuer. El 1916 va ingressar al Museu Diocesà de Barcelona en virtut d'una donació de l'ecònom de Lluís Xiró.

S'ha de tenir present, doncs, que alguns autors situen aquesta tela als Caputxins, altres a Sant Agustí i alguns més als dos espais. Joaquim Fontanals del Castillo va descriure-la quan estava a l'església de Sant Agustí Nou: "A. IV. 1. 32. LAAPOTEOSIS DE SAN ANTONIO. Tiene frente á la puerta lateral ó del crucero, que abre al Arco de San Agustín, y en una de las paredes de los que fueron antiguos claustros, sobre una de las pilas de agua bendita. Tamaño nat[ural], c. ent. [cuerpo entero]. El Santo suspendido por cinco angelitos contempla embelesado al Niño Dios. Uno de los angelitos tiene un libro abierto, otro un gajo de lirio. Querubines vuelan en torno de la cabeza del Santo y nubes cenizas en el fondo. Amable y popular tema, popularmente ejetudado. Carnaciones frescas aunque algo duras; pincel atrevido y experto. Niños juguetones y agraciados, pintados magistralmente. Tiene durezas en el colorido y poco concienzudo, aunque fácil trabajo.- Revela decadencia en el ingenio de Viladomat. Los niños traen á la memoria nuestra litografía GRUPO de ÁNGELES, autógrafo."

La "decadencia en el ingenio" que observava Fontanals potser s'explicaria perquè la composició obeeix a un préstec figuratiu molt concret del pintor Vicente de Ribera (ca. 1668-1736), deixeble de Francisco Rizi i d'Antonio Palomino. El Museu del Prado (llegat Fernández Duran núm. 180) conserva un dibuix seu amb la mateixa composició que la de Viladomat –exceptuant el fons-, datat el 1722. És un dibuix d'una talla de *sant Antoni de Pàdua* que es venerava al convent de pares caputxins de Sant Antonio del Prado de Madrid. És molt probable que els pares caputxins li facilitessin alguna il·lustració, que és veritat que recorda models retardataris de la pintura giordanesca de finals del XVII.

Vicente de Ribera, *Sant Antoni de Pàdua*, Madrid, Museu del Prado.





73

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Antoni, santa Clara i el Nen Jesús.*
Data c.a.1730-35.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides ?

Procedència

Capella del Roser, abans de la Concepció, de l'església de Betlem de Barcelona. Àtic del retaule..

Bibliografia

[General sobre l'església de Betlem a **fitxa núm. del catàleg.426a**]

[General sobre la capella del Roser, abans de la Concepció, a **fitxa núm. del catàleg.426a**]

FONTANALS, 1877, p. 222; Espasa-Calpe, 1930, p. 1195; ELIAS, 1936, p. 362; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202 (sense situar-la); FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 98, not. 45.

Ubicació Perduda

Els comentaris generals sobre l'església de Betlem a la **fitxa núm. 426a del catàleg**. Els comentaris generals sobre la Capella del Roser, abans de la Concepció, a la **fitxa núm. 426a del catàleg**.

L'estil de Viladomat és tan característic que hi ha obres que fins i tot amb una mala fotografia no resulta massa difícil notar-hi o entreveure-hi els trets característics que defineixen el seu estil. És el cas d'aquesta tela de l'església de Betlem de Barcelona, perduda, però que en conservem una fotografia general de l'ornamentació de la capella. Al capdamunt es pot entreveure la pintura que Joaquim Fontanals va descriure: "A. II. 6.14. SAN ANTONIO Y SANTA CLARA CON EL NIÑO JESÚS. Busto dos tercios del tamaño natural a excepción del niño Jesús de cuerpo entero. Colorido sombrío. Parece posterior a los números 1,2, 3, 5 [Misteris] y casi contemporáneo al 18, Moisés".



74

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Tomàs d'Aquino.*
Data s.a.
Tècnica/Suport Oli7ela
Mides 95 cm. ample x 115 cm. alt (96 x 135 segons fitxa del MNAC)

Procedència

Museu de l'antiga Junta de Comerç. Incorporat amb motiu dels fets de 1835, procedent dels convents suprimits. Dipositat als Museus d'Art de Barcelona el 1906.

Documentació

Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la Casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este mes. Document signat per José Arrau i Vicente Rodés el 19 de Gener de 1837 (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 90)

Inscripcions Darrere el bastidor posa "Sant Tomàs".

Bibliografia

Catàleg 1837, pint. núm, 24(?); Catàleg 1847, núm 24; Inv. 1851, núm. 24; Catàlegs 1866, 1867 i c.1872, núm. 224; ELIAS, 1936, p. 396; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p.288; FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 90.

Ubicació MNAC 11588 (Dipòsit de la RACBASJ)

L'aspecte gallinaci del colom, la mà amb el dit petit aixecat, la fesomia del sant, els detallisme dels objectes, etcètera, són arguments suficients per a defensar l'autoria de Viladomat. El seu rostre recorda el del sant Antoni de la tela de Vilanova i la Geltrú (**cat.num.71**). Tot i recordar les fesomies dels seus *santantonis*, la caracterització del sant és intensa, aconseguida mitjançant un

clarobscur accentuat. No estaria massa lluny de la cronologia dels llenços del retaule de sant Narcís de Girona

Joaquim Fontanals del Castillo (Alcolea, 1959-1960, p.288) la sumava a les que es poden considerar de la mateixa mà del pintor i no d'escola. Segons Fontbona i Durà (1999, p.90), hi ha una altra obra gairebé idèntica però vertical en lloc d'apaïsada (**cat.num.75**).

No disposem de cap reproducció

75

Autor Antoni Viladomat Manalt

Títol *Sant Tomàs d'Aquino*

Data s.d.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides ?

Procedència

Desconeguda

Bibliografia

FONTANALS, 1872, p. 9; FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 90.

Ubicació MNAC

Segons Fontbona i Durà, la tela té la mateixa composició que la del MNAC 11588 (cat.num.74), amb la diferència que aquesta és vertical i no apaïsada. No tenim la fotografia (negatiu 30155 de l'Arxiu Fotogràfic del Museu). La fitxa antiga del MNAC que hem consultat hi diu: "Escuela de Viladomat. Tenemos el 11588 que es una obra distinta, aunque muy parecida."



76

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Bru rebut pel bisbe Hug de Colònia a Grenoble.*
Data ca. 1726
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 180 alt x 130 cm ample aprox.

Procedència

Capella o sala Capitular de la Cartoixa de Montalegre. Tiana.

Bibliografia

PONZ, 1787, vol. XIV, p. 37; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 241; VILLANUEVA, 1851, vol. XVIII, pp.172-175; FERRER, 1815-1819, vol. IV, p. 280 (n'indica nou); FONTANALS, 1877, p. 177 (s.e) i p. 178, not 1; FOSSAS i PI, 1884; BARRAQUER, 1916, vol. I, p. 130, vol. III, p. 335; ELIAS, 1936, p.360; *Notes pour servir*, 1942-1947; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p.184; *La cartuja*, 1960, p. 72; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305; ALCOLEA, 1961-1962, p. 203; GRUYS, 1977; AINAUD DE LASARTE, 1978, p.110; BATICLE, 1995, vol. II, p.237, MIRALPEIX, 2001, pp.77-91.

Ubicació Església de Saint Merry. París

Antonio Ponz va ser el primer en anotar que la Cartoixa de Montalegre de Tiana tenia quadres d'Antoni Viladomat. Céan Bermudez va especificar que eren vuit quadres sobre la Vida de sant Bru i Barraquer va emplaçar-los a la sala capitular o a la capella. Ferrer va narrar el saqueig que portaren a terme les tropes napoleòniques, dient que els quadres es varen perdre. L'any 1978, Joan Ainaud va anotar que quatre de les teles es trobaven a París. Pocs anys després, Baticle va dir que eren dos i no quatre. La historiografia posterior va tornar a donar-les per perdudes, fins que nosaltres varem donar-les a conèixer l'any 2001, estudiant la relació amb els gravats de François Chauveau de la *Vida de sant Bru* a partir de les pintures de Eustache Le Sueur per a la

cartoixa de Paris –pintades entre 1645 i 1648- i relacionant-les amb el cicle de sant Francesc.

La tela recull dos episodis: l'arribada de sant Bru i els seus companys a Grenoble, que el pintor ha representat en el moment que el bisbe Hug els rep a les escales del palau episcopal, i, al fons, el moment previ, quan Hug de Colònia somia set estels resplendents que simbolitzen l'arribada dels frares, una escena representada gairebé igual que *el Somni d'Innocenci III* de la seva sèrie franciscana (**cat.9**). La composició és la més imprecisa amb el gravat, si bé roman la idea de la rebuda a l'entrada, les escales o l'arquitectura. Un dibuix preparatori de la composició es conserva al MNAC (**cat.núm.217**).



François Chauveau
(gravat), Eustache Le Sueur
(pintura), *Sant Bru rebut pel
bisbe Hug de Colònia a
Grenoble*



Antoni Viladomat
(dibuix), *Sant Bru rebut
pel bisbe Hug de Colònia
a Grenoble*



77

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Sant Bru orant a la Torre de Calàbria.</i>
Data	ca. 1726
Tècnica/Suport	Oli/tela.
Mides	180 alt x 130 cm ample aprox.
Procedència	Capella o sala Capitular de la Cartoixa de Montalegre. Tiana.
Bibliografia	Vegeu la fitxa núm.75 del catàleg
Ubicació	Església de Saint Merry. París

Vegeu el comentari general del cicle a **la fitxa núm.76** del catàleg

Sant Bru orant a la Torre de Calàbria narra el retir del sant a Calàbria, al sud d'Itàlia en un lloc anomenat La Torre, per portar-hi una vida dedicada a l'oració. El paisatge, frondós i ric en detalls, conté escenes secundàries al·lusives a la vida dels frares cartoixans: a la dreta apareix un cartoixà cavant la seva pròpia tomba al terra; més al fons hi ha un segon frare carregant una feixina de llenya. I encara més a la llunyania, cartoixans vivint en cabanes austeres i una ermita - segurament Santa Maria del Bosco- amb tres cartoixans dirigint-s'hi.

L'aprofitament del paisatge per a col·locar escenes secundàries, un recurs molt habitual en Viladomat, té un referent en la difosa estampa de la *Vida eremítica de sant Bru*, gravada per Claude Mellan a partir d'un disseny de Giovanni Lanfranco (Ficacci, 1989, pp. 142 i 396). Un

model anterior, en aquest cas gravat per Francesco Villamena, encara va ser utilitzat a Catalunya al segle XIX -per Pelegrí Clavé i Roqué en el dibuix *l'Aparició de la Verge a Sant Bernat* (Maestre, 1992, cat 96, p. 158). El gravat que guia la composició de Viladomat torna a ser de la sèrie de François Chauveau a partir del cicle de Le Sueur. El barceloní, però, només n'aprofita el frare que cava a l'esquerre i la idea de l'ambientació exterior, buscant per al sant Bru en actitud d'orar un referent semblant al mateix que utilitza per al sant Francesc de Mataró (**cat.38**).

Vegeu una còpia de taller inspirada en aquest quadre a **la fitxa núm.259** del catàleg



François Chauveau (gravat), Eustache Le Sueur (pintura), *Sant Bru orant a la Torre de Calàbria*.



78

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Trobada de sant Bru amb el comte Roger de Sicília.*
Data ca. 1726
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 180 cm alt x 130 cm ample aprox.

Procedència

Capella o sala Capitular de la Cartoixa de Montalegre. Tiana.

Inscripcions

A la tela hi ha pintat, a l'angle esquerre, un número: "670"

Bibliografia

Vegeu **la fitxa núm.75** del catàleg

Ubicació Església de Saint Merry. París

Vegeu el comentari general del cicle a **la fitxa núm.76** del catàleg

El tema correspon a un dels darrers episodis de la vida de sant Bru. El sant, retirat de la vida mundana, s'estableix en els territoris del noble Roger de Sicília, que l'acollí i li donà protecció. Al fons apareixen altres escenes: una cacera amb cavallers i una processó de monjos. La composició copia gairebé literalment l'estampa de François Chauveau a partir de Le Sueur, moderant l'acció del comte i relegant a un segon terme el cavall.



François Chauveau (gravat), Eustache Le Sueur (pintura), *Trobada de sant Bru amb el comte Roger de Sicília*.



79

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Mort de sant Bru*
Data ca. 1726.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 180 alt x 130 cm ample aprox.

Procedència

Capella o sala Capitular de la Cartoixa de Montalegre. Tiana.

Bibliografia

Vegeu **la fitxa núm.75** del catàleg

Ubicació Església de Saint Merry. París

Vegeu el comentari general del cicle a **la fitxa núm.76** del catàleg

L'escena representa la mort del sant, esdevinguda el 6 d'octubre de 1101 a la cartoixa calabresa de Santa Maria-in-Eremo. Exceptuant alguns elements de l'arquitectura de la cel·la i la supressió d'un parell de frares, la composició copia l'estampa de François Chauveau a partir de la pintura d'Eustache Le Sueur. Opinem que el dibuix *Cap de frare* del MNAC (**cat.núm.209**) és l'estudi preparatori del frare que està dret a la nostra esquerra.



François Chauveau (gravat), Eustache Le Sueur (pintura), *Mort de sant Bru*



Antoni Viladomat (dibuix), *Cap de frare.*



80

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Josep amb el Nen*
Data ca. 1730-1740.
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides 219 cm alt x 128 cm ample.

Procedència

Retaule de sant Josep de la catedral de Tortosa

Restauracions

Maite Toneu i Mia Marsé la restauraren el 1992 al Servei de Restauració de Béns Mobles Sant Cugat.

Bibliografia

Memòria, 1997, p. 174-175 (làm.)

Exposicions

Fidei Speculum, 2000, p. 70 i 71.

Ubicació Sagristia de la Catedral de Tortosa.

La tela formava part del retaule factici de sant Josep de la Catedral de Tortosa, essent probable que provingués d'alguna capella de la pròpia catedral. Fins fa ben poc, estava instal·lada a l'àtic del retaule, plegada en un bastidor de format el·líptic que només permetia veure la figura de mig cos de sant Josep. Actualment és a la sagristia i en el seu lloc hi ha una còpia fotogràfica.

La pintura és de les més belles del pintor, que resumeix perfectament les característiques de la pintura del Viladomat tardà: bon treball dels detalls, figures d'expressió dolça, colors càlids, estètica propera a la sensualitat rococó, etcètera. La composició és molt similar a *l'Aparició de sant Josep amb el Nen a santa Teresa* de l'església de Mataró (**cat.num.82**) i al *sant Josep* de la col·lecció Xarrié (**cat.num.81**).

Viladomat ha representat el banc de fuster, la serra o la caixa d'eines de fusta amb gran detallisme, indicador del domini i del gust pel pintor per pintar aquest tipus d'objectes, presentats com si fossin quadres dins del quadre. La combinació de la quotidianitat del taller amb la presentació divina del sant i del Nen fan pensar en un tipus de solucions que aparegueren en la pintura de la segona meitat de segle XVII, com ara el *Sant Josep amb el Nen* de Claudio Colello del Toledo Museum of Art (Ohio, USA).



81

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	<i>Sant Josep amb el Nen</i>
Data	c.a.1730-1740.
Tècnica/Suport	Oli/tela
Mides	116 x 92 ample. Òval
Procedència	Col·lecció particular desconeguda
Restauracions	Una neteja recent el 1999.
Ubicació	Col·lecció Jaume Xarrié

El desembre de 1999 formava part de la col·lecció de l'antiquari Jaume Xarrié de Barcelona. Com el *Salvador* de la RACBASJ (**cat.num.176**) o el *sant Josep* de la Catedral de Tortosa (**cat.num.80**) –la composició és exacte, només que invertida-, es tracta d'una pintura tardana del pintor, amb un refinament del rostre de sant Josep que anuncia una estètica decididament rococó. Els colors també han variat respecte altres obres: són amb més tons rosats i malves, que accentuen el to sensual de la figura. La barba s'ha convertit en un *flou* difuminat. Això sí, per no trencar amb la tònica, el Nen té l'anatomia desproporcionada i la cara asexualada. El plegat de la túnica i del llençol del Nen també són elements a tenir en compte, sobretot pels claroscurs dels plecs.



82

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Josep i el Nen adorats per santa Teresa*
Data ca. 1720-1740.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 254 cm alt x 150 cm ample

Procedència

Altar de la capella de sant Josep o de la Divina Providència de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada a la dècada del '50 pel pintor Rafael Estrany i Ros.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 166 i 238; Espasa-Calpe, 1930, p. 1196 i p. 1200; ELIAS, 1936, p. 383; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; FERRER CLARIANA, 1971, p. 128; TRIADÓ, 1984, p. 194; BOSCH, 1990, p. 159; ALCOLEA, 1990, p. 108 p. 252, cat 50; ALCOLEA, 1992, p. 30 SOLER FONTRONDONA, 1999, p. 13 làm.

Exposicions

Viladomat, 1990, cat 50, p. 252

Ubicació Església de Santa Maria de Mataró

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 52 del catàleg**, que tracta sobre la capella de sant Josep o de la Divina Providència i de les teles que hi havia.

La tela ocuparia la part central del retaule. El sant Josep amb el Nen i l'àngel que es gira cap a l'espectador recorden la pintura de la Catedral de Tortosa. És una composició una mica atapeïda, més barroca que no pas la tortosina. El Pare Etern prové d'una de la incisió *Trinitat amb sant Miquel Arcàngel* de François Spierre a partir del disseny de Pietro da Cortona per al Missale

Romanum de 1662.

**François Spierre (gravat), Pietro da Cortona (disseny), *Trinitat amb sant Miquel Arcàngel*,
Missale Romanum, 1662 (detall).**





83	
Autor	Antoni Viladomat Manalt.
Títol	<i>Història de sant Josep: esposoris de sant Josep i la Verge.</i>
Data	s.d.
Tècnica/Suport	Oli/tela
Mides	160 cm ample x 112 cm alt

Restauracions

Abans de 1936 pel pintor Mombrú.

Procedència

Col·leccions Josep Esmandia Milans (Barcelona)/ Felip Neri Esmandia (Barcelona)/ Ramon Esmandia Tarradelles i Francesca Vieta/ Ramona Esmandia Vieta i Ramon Vedruna Vidal (Mataró)/ Ramona Vedruna Esmandia/ Isabel, Marià i Antoni Andreu/ Gertrudis Clivillés/ Montserrat Marfà Clivillés i Josep Vidal Barraquer.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 382; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1983, p. 221; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; ALCOLEA, 1990, p. 256, cat. 55 i p. 112-113; SOLER, 1991; ALCOLEA, 1992, p. 36-37.

Exposicions:

Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 138, nº 1560; *Viladomat*, 1990, p. 256, cat. 55 i p. 112-113.

Ubicació Col·lecció particular hereus de Josep Vidal i Barraquer

A la sèrie de sis quadres de la *Història de sant Josep*, iconografia que pren força després de Trento, hi manca una pintura: el *Miracle de la vara florida*, que hauria de ser la primera de la sèrie. Aquesta tela, avui separada de la resta del conjunt, forma part de la col·lecció de l'antiquari Jaume Xarrié (**cat.num.89**). Com veurem, en un moment de finals de segle XIX o de principis del segle XX, la sèrie, que fins llavors s'havia conservat íntegrament, va dividir-se en dues parts. A diferència

de les teles de l'actual col·lecció Hereus de Vidal i Barraquer, la de l'antiquari Xarrié ha conservat intacte el color original. És un color viu, sumptuós i variat, lluny de l'aspecte rogenc que ofereixen la resta de pintures. El diferent estat de conservació es deu, amb tota seguretat, a la restauració -o a "l'envernissada"- d'un pintor anomenat Mombrú, citat per Feliu Elias com el responsable d'una restauració a la dècada dels anys 30.

En l'obra d'Antoni Viladomat, poques vegades disposem del que per entendre'ns podem denominar "l'arbre genealògic" d'una pintura o d'un grup de pintures; és a dir, del coneixement de tots els propietaris que al llarg de dos segles i mig han posseït la *Història de sant Josep*. Segons Feliu Elias, les teles havien estat pintades per a decorar la casa Llauder de Mataró. Pere Molas diu que els Llauder varen ser una família molt adinerada que adquiriren la condició de ciutadans honrats de Barcelona durant la primera meitat del segle XVIII. Entre els Llauder hi figurava Francesc Llauder, rector de l'església de Santa Maria de Mataró, mort el 1753. La informació que recull Elias, però, és oral: diu que la hi facilità els senyors Marfà i Villalonga de Mataró. Sembla més probable, de moment, fer cas a la hipòtesi tradicional de Joaquim Fontanals, que havia dit que aquestes pintures provenien de la casa Vedruna de Mataró, que és la casa originària dels comerciants de cognom Esmandia, parents d'Eulàlia Esmandia i Artigues, dona del nostre pintor.

Ja hem explicat en un dels capítols de la tesi els canvis de propietat de les teles que ens ocupen, des del testament de Josep Esmandia Milans als actuals propietaris. No obstant, ens interessa deturar-nos als anys 1908-1910. Segons Rafel Soler, els Andreu (Isabel, Mariano i Antoni), família que va comprar les possessions mobles i immobles de la casa Esmandia a la Sra. Ramona de Vedruna i Esmandia, va vendre la col·lecció de sis teles a la Sra. Gertrudis Clivillés, vídua Marfà. Arribats en aquest punt, hi ha un enigma al voltant de les teles que queda per resoldre. L'any 1902, a redós de *l'Exposició d'Art Antic* de 1902, mostra que va aplegar obres de gairebé tots els col·leccionistes mataronins que tenien teles de Viladomat -els Andreu, els Esquerra, els Coma, etc-, les sis teles figuraven a la col·lecció de Gervasi Puiggròs. Qui era aquest Gervasi Puiggròs? Hi hagué una venda del cicle entre Ramona de Vedruna i Esmandia i els Andreu? Podria ser que els Andreu recompressin a Gervasi Puiggròs les pintures que havien figurat al mas Esmandia? Aquest Gervasi Puiggròs podria ser un familiar de Ramona de Vedruna? En qualsevol cas, el 1910 les teles anaren a parar a mans de Gertrudis Clivillés, vídua Marfà. En morir aquesta, deixà escrit en testament que una de les teles aniria a parar a la seva filla Teresa, dona de Josep Viladevall (fins fa poc la família Viladevall encara la conservava), i les altres cinc a l'altra filla, Montserrat, dona de Josep Vidal i Barraquer.

No hem identificat el model exacte en el qual Viladomat s'enmirallaria per a l'escena, però creiem que la seva composició repeteix esquemes molt vistos en la pintura italiana del Sis-cents. Sense pretendre establir-hi cap relació directa, podem citar, a mode d'exemple, *Els Esposoris de la Verge* de Luca Giordano del Real Convento de San Jerónimo de Guadalupe (Ferrari-Scavizzi, 2000, cat.732,p.774).



84

Autor Antoni Viladomat Manalt.
Títol *Història de sant Josep: dubtes de sant Josep.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 159 cm ample x 112 cm alt

Restauracions

Abans de 1936 pel pintor Mombrú.

Procedència

Col·leccions Josep Esmandia Milans (Barcelona)/ Felip Neri Esmandia (Barcelona)/ Ramon Esmandia Tarradelles i Francesca Vieta/ Ramona Esmandia Vieta i Ramon Vedruna Vidal (Mataró)/ Ramona Vedruna Esmandia/ Isabel, Marià i Antoni Andreu/ Gertrudis Clivillés/ Montserrat Marfà Clivillés i Josep Vidal Barraquer.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 382; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1983, p. 221; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; ALCOLEA, 1990, p. 258, cat. 56 i p. 112-113; SOLER, 1991; ALCOLEA, 1992, p. 36, 37.

Exposicions:

Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 147, nº 1730; *Viladomat*, 1990, p. 258, cat. 56 i p. 112-113

Ubicació Col·lecció particular hereus de Josep Vidal i Barraquer

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 83** del catàleg, on expliquem alguns aspectes generals sobre els 6 quadres que constitueixen la *Història de sant Josep*, pintada per a Josep Esmandia Milans.

A l'hagiografia de sant Josep hi ha dues aparicions de l'arcàngel Gabriel. La primera és quan Josep, profundament adormit, és advertit per l'arcàngel que Maria serà mare. Aquesta sol estar

representada normalment al fons de l'escena, llegint algun llibre o meditant. És un passatge que apareix a l'Evangeli segons sant Mateu i l'acció té lloc a Natzaret. Viladomat ha representat l'episodi anterior a l'anunci de l'àngel, quan sant Josep dubta que pugui ser pare.

Pel que fa la composició, Joan Bosch (1990, p.158) pensa que aquesta escena podria ser una traducció del *Poeta llorejat*, un dels gravats més famosos de Jusepe Ribera (Bartsch, vol.44,cat.10). L'intens moment de reflexió del Poeta de Ribera—com el *Demòcrit* de Salvator Rosa (1615-1673) atrapat en el pensament d'una naturalesa en constant regeneració—, queda vulgaritzat en l'expressió de Josep: mostrant-nos la seva cara, Viladomat atenua la intensitat del dubte, convertint en fugaç allò que podria ser un profund sentiment de dubte si la figura de Josep tingués el cap lleugerament més cot.

J. Ribera, *El poeta llorejat*.





85

Autor Antoni Viladomat Manalt.
Títol *Història de sant Josep: somni de sant Josep.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 142 cm ample x 105 cm alt

Restauracions

Abans de 1936 pel pintor Mombrú.

Procedència

Col·leccions Josep Esmandia Milans (Barcelona)/ Felip Neri Esmandia (Barcelona)/ Ramon Esmandia Tarradelles i Francesca Vieta/ Ramona Esmandia Vieta i Ramon Vedruna Vidal (Mataró)/ Ramona Vedruna Esmandia/ Isabel, Marià i Antoni Andreu/ Gertrudis Clivillés/ Montserrat Marfà Clivillés i Josep Vidal Barraquer.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 382; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1983, p. 221; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; ALCOLEA, 1990, p. 260, cat. 57 i p. 112-113; SOLER, 1991; ALCOLEA, 1992, p. 36, 37.

Exposicions

Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 148, nº 1733; *Viladomat*, 1990, p. 260, cat. 57 i p. 112-113

Ubicació Col·lecció particular hereus de Josep Vidal i Barraquer

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 83** del catàleg, on expliquem alguns aspectes generals sobre els sis quadres que constitueixen la *Història de sant Josep*, pintada per a Josep Esmandia Milans.

La segona aparició de l'arcàngel Gabriel a sant Josep també la recull l'Evangeli segons sant

Mateu. L'arcàngel se li apareix en somnis i li diu que fugi cap a Egipte davant la imminent Matança dels Innocents. Aquest episodi, segons sant Mateu, succeí després de l'Adoració del Reis.

Aquesta composició de Viladomat, amb l'àngel parlant a Josep a cau d'orella, recorda el bellíssim *Sant Josep advertit per l'àngel* de Simon Vouet (1590-1649), gravat per Nicolas Dorigny. Pensem que no desdiria com a model inspirador –i alternativa al *Poeta llorejat* de Jusepe Ribera- per a les diferents còpies del tema que feu el pintor barceloní (**cat.num. 90 i 91**).



86

Autor Antoni Viladomat Manalt.
Títol *Història de sant Josep: fugida a Egipte.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 140 cm ample x 110 cm alt

Restauracions

Abans de 1936 pel pintor Mombrú.

Procedència

Col·leccions Josep Esmandia Milans (Barcelona)/ Felip Neri Esmandia (Barcelona)/ Ramon Esmandia Tarradelles i Francesca Vieta/ Ramona Esmandia Vieta i Ramon Vedruna Vidal (Mataró)/ Ramona Vedruna Esmandia/ Isabel, Marià i Antoni Andreu/ Gertrudis Clivillés/ Montserrat Marfà Clivillés i Josep Vidal Barraquer.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 382; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1983, p. 221; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; ALCOLEA, 1990, p. 262, cat. 58 i p. 112-113, fig. 40 (detall).; SOLER, 1991; ALCOLEA, 1992, p. 36, 37 (figura).

Exposicions

Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 136, nº 1547; *Viladomat*, 1990, p. 262, cat. 58 i p. 112-113, fig. 40 (detall)

Ubicació Col·lecció particular hereus de Josep Vidal i Barraquer

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 83** del catàleg, on expliquem alguns aspectes generals sobre els sis quadres que constitueixen la *Història de sant Josep*, pintada per a Josep Esmandia Milans.

Antoni Viladomat utilitzà composicions de Rubens en més d'una ocasió. L'escena que ens ocupa

també recorda models del pintor flamenc. L'ase, l'actitud de Maria cobrint el Nen Jesús amb la túnica, el gest protector de Josep, el focus de llum centrat en les rostres de les figures, etcètera, no semblen allunyar-se massa de la *Fugida a Egipte* gravada per Marinus a partir d'una composició de Rubens (Navarrete, 1998,p.198). Viladomat, però, empraria una versió a la inversa i, com és habitual en ell, variant-ne aspectes per aconseguir una escena diferent respecte del model gravat.



87

Autor Antoni Viladomat Manalt.
Títol *Història de sant Josep: mort de sant Josep.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 159 cm ample x 112cm alt

Restauracions

Abans de 1936 pel pintor Mombrú.

Procedència

Col·leccions Josep Esmandia Milans (Barcelona)/ Felip Neri Esmandia (Barcelona)/ Ramon Esmandia Tarradelles i Francesca Vieta/ Ramona Esmandia Vieta i Ramon Vedruna Vidal (Mataró)/ Ramona Vedruna Esmandia/ Isabel, Marià i Antoni Andreu/ Gertrudis Clivillés/ Montserrat Marfà Clivillés i Josep Vidal Barraquer.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 382; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1983, p. 221; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; ALCOLEA, 1990, p. 262, cat. 58 i p. 112-113; SOLER, 1991; ALCOLEA, 1992, p. 36, 37; ALBAREDA SALVADÓ, 1995, pàg. 76 (repro.)

Exposicions:

Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 148, nº 1731; *Viladomat*, 1990, p. 262, cat. 58 i p. 112-113.

Ubicació Col·lecció particular hereus de Josep Vidal i Barraquer

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 83** del catàleg, on expliquem alguns aspectes generals sobre els sis quadres que constitueixen la *Història de sant Josep*, pintada per a Josep Esmandia Milans.

L'escena prové d'un passatge de l'evangeli apòcrif escrit pel monjo dominic d'Isolanus, *Somme*

des dons de saint Joseph (Pavia, 1522). Explica els darrers moments de sant Josep, caracteritzat com un home d'edat avançada, en el moment que és visitat pel seu fill i assistit per la Verge.

El punt de partida per a la composició, una vegada més, és una estampa de Carlo Maratti. En aquest cas, una *Mort de sant Josep* gravada per Robert van Audenaerd (Université de Liège, Fons de Gravats digitalitzats, Inv.31910). Pintura i gravat coincideixen en el format apaïsat, en les mitges figures i en el gest de Jesús. L'àngel amb la vara florida de primer terme, però, provindria d'un altre gravat a partir de Maratti amb el mateix tema, en aquest cas gravat per N.Dorigny. L'església de Sant Josep de Mataró té una composició similar (**cat.num.88**).



Nicolas Dorigny (gravat), Carlo Maratti (disseny), *Mort de sant Josep*



Robert van Audenaerd (gravat), Carlo Maratti (disseny), *Mort de sant Josep*



88

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Mort de sant Josep.</i>
Data	s.d.
Tècnica/Suport	Oli /tela
Mides	230 cm alt x 150 cm ample aprox.
Procedència	Església de sant Josep de Mataró (?)/ Convent de les Tereses (?)
Ubicació	Església de Sant Josep de Mataró

Pintura de grans dimensions amb l'escena de la *Mort de sant Josep*. La bibliografia de Viladomat no la recull en cap dels seus repertoris. Només la tradició oral de Mataró l'ha vingut considerant de Viladomat. Segons ens digué una monja, sembla que durant la Guerra Civil havia estat al Museu Comarcal de Mataró, dada que ens podria fer pensar que provindria d'algun convent de la ciutat. Per exemple, pensem -per la seva especial advocació a sant Josep- amb el Convent de Carmelites Descalces o de les *Tereses*, on Viladomat també hauria pintat. La pintura, però, ha sofert una restauració molt agressiva: tant, que només queda d'original l'àngel del costat esquerre i la figura de Crist. La resta del quadre està refeta seguint la composició de Viladomat. Les figures reinventades recorden l'estil del restaurador que va desgraciar el *Jesús (cat.num.142)* i la *Dolorosa (cat.num.131)* del Museu Comarcal del Maresme –i tantes obres més del seu fons- o les grans pintures laterals del retaule del Roser de Santa Maria



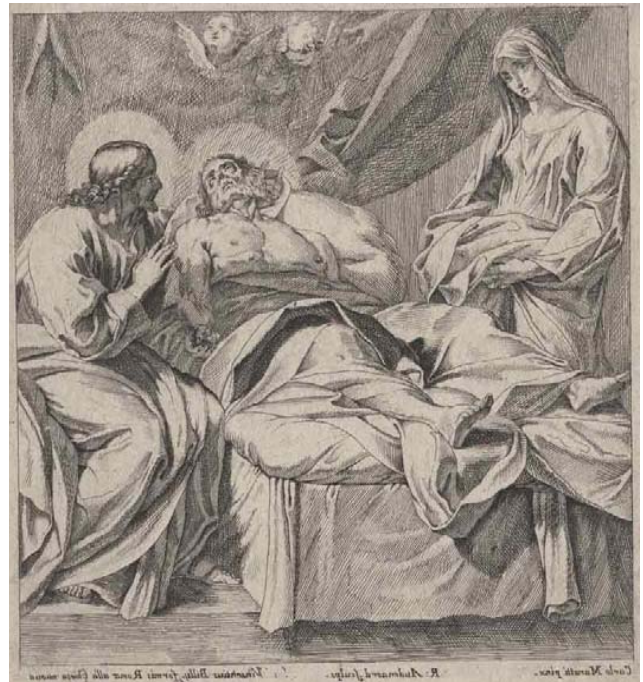
de Mataró.

Les parts originals no ofereixen cap mena de dubte que el quadre és autògraf de Viladomat: la figura de Jesús i de l'àngel –i la safata amb copes de vidre translúcid del davant- recorden detalls de les millors obres d'Antoni Viladomat, com les copes del *Sopar de sant Francesc i santa Clara*.

Vegeu la fitxa de la tela *Mort de sant Josep* de la col·lecció hereus de Vidal i Barraquer (**cat.num.87**), on relacionem la composició –molt similar a la que ens ocupa- amb dos gravats realitzats a partir de Carlo Maratti: un de Nicolas Dorigny i un altre de Robert van Audenaerd.



Nicolas Dorigny (gravat), Carlo Maratti (disseny), *Mort de sant Josep*



Robert van Audenaerd (gravat), Carlo Maratti (disseny), *Mort de sant Josep*



89

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Història de sant Josep: miracle de la vara florida.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli /tela.
Mides 113cm. alt x 175 cm. ample.

Procedència

Col·lecció Josep Esmandia Milans (Barcelona)/ Felip Neri Esmandia (Barcelona)/ Ramon Esmandia Tarradelles i Francesca Vieta/ Ramona Esmandia Vieta i Ramon Vedruna Vidal (Mataró)/ Ramona Vedruna Esmandia/ Ramona Vedruna/ Isabel, Marià i Antoni Andreu./ Gertrudis Clivillés/ Teresa Marfà Clivillés, muller de Josep Viladevall/ Hereus d'Emili Viladevall i Marfà.

Inscripcions

Darrere del marc "Josep Viladevall (128 x 199), nº 2, Mataró."

Restauracions

Una neteja recent (1999)

Bibliografia

GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1990, p.110 (s.e.).

Exposicions

Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p.138, nº 1566.

Ubicació Col·lecció Jaume Xarrié

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 83** del catàleg, on expliquem alguns aspectes generals sobre els 6 quadres que constitueixen la *Història de sant Josep*, pintada per a Josep Esmandia Milans.

Primera escena de la sèrie *Història de sant Josep*, que representa el moment que la vara de Josep floreix, essent escollit com a futur espòs de Maria. La tela és de dimensions considerables, amb figures de tres quarts de cos. Sant Josep està al centre, en actitud de sorpresa. El sacerdot de la dreta busca la complicitat de l'espectador, invitant-lo a ser partícip del miracle. A l'altre costat de Josep, una figura en escorç assenyala la vara guanyadora: és una figura ben resolta, que introdueix dinamisme a l'escena i que vesteix una capa vermella modelada amb subtils reflexos de llum. La resta de figures -fins a quatre més- estan disperses per darrere, on un dels personatges recorda un dels apòstols de la *Pentecosta* de Manresa. El fons és una successió d'arquitectures: a l'esquerra un arc de mig punt marca l'arrencada d'una volta de canó que fuga cap al fons. Els demás espais els ocupen grans pilastres estriades sobre basaments. És el quadre més ben conservat de la sèrie i un dels més bonics del pintor. El colors són vius, intensos i plens de matisos, com els que defineixen el rostre del gran sacerdot.



90

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Somni de sant Josep.*
Data sa.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 82 cm. alt x 202 cm. ample.

Procedència

Església de Santa Mònica del convent d'Agustins Descalços de Barcelona./ Església de Sant Agustí Nou/ Museu Diocesà de Barcelona (1916).

Bibliografia

BARRAQUER, 1916, vol. IV, p. 547; ELIAS, 1936, p. 399; BENET, 1947, p. 18 i làm. V; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, p. 201 i fig. 986; BENET, 1958-1961, p. 115; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 284, not.249 i làm. p.292.

Exposicions

Acto inaugural y catálogo de los objetos del Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona, Barcelona, 1916, p. 104-106, cat. 205.

Fotografia

Arxiu Mas, CB-3906 i G-8178

Observacions Desapareguda

Versió del quadre de la col·lecció Vidal i Barraquer (**cat.num.85**), tot i que de menor qualitat i amb el format més apaïsat. El grup de sant Josep i l'àngel és gairebé idèntic. Té de diferent que incorpora un grup d'angelets al costat esquerre. Sí que és igual, en canvi, que la composició de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau de Barcelona (**cat.num.91**). El llenç és un exemple de la seriació d'obres, moltes de les quals deurien ser venudes a l'engròs: hi ha notícia de fins a sis pintures amb el mateix tema. Barraquer, sense citar la font, diu que havia estat a l'església del convent de Santa Mònica de Barcelona (Agustins Descalços). D'allà va passar a la nova església, a Sant Agustí Nou. El 1916 va ingressar al Museu Diocesà, però actualment ha desaparegut. Segons la conservadora, podria ser que s'hagués perdut durant la Guerra Civil espanyola.



91

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Somni de sant Josep.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 105 cm alt x 170 cm ample

Procedència

Secretaria i oficines de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Documentació

AHSCSP, *Govern de l'Hospital*, Anys de 1715-1934, Carpeta 20 /Expedient 70 bis. (Vegeu Document VI.1.B)

AHSCSP, *Actes M.I.A.* [Muy Ilustre Administración], Any de 1877, Sessió del 30 Octubre de 1877, fol. 40. (Vegeu Document VI.1.C.)

Restauracions

Netejada superficialment i tensat de la tela al bastidor

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 301; MIRALPEIX, 2000, p. 125-126 i not. 308.

Exposicions

Catalogo de la Exposición de Artes Suntuarias Antiguas y Modernas, Barcelona, 1877.

Ubicació Dependències de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau de Barcelona.

Malgrat que eren conegudes des d'antic, fa gairebé un segle que no se sabia res d'un conjunt de pintures de l'antic Hospital de la Santa Creu. Josep Pella i Forgas, copiant passatges del manuscrit de Joaquim Fontanals -que Alcolea publicà com a *Capítols Inèdits*-, va descriure una part de les obres que ara presentem. Però a part de les quatre que esmentava –un *Somni de sant Josep*, una *Verge del Roser amb el Nen*, *sant Domènec i sant Ramon de Penyafort* (**cat.num. 115**), una *Adoració dels Reis* (que Triadó publica com de Viladomat però que nosaltres descartem)

(**cat.num.276**) i una *Disputa dels Doctors* (**cat.num. 148**)- n'hi hem localitzat tres més d'inèdites: uns *Esposoris de la Verge i sant Josep* (**cat.num. 121**), una *Anunciació* (**cat.num.120**) i una *Presentació al temple* (**cat.num. 146**).

Exceptuant la *Verge del Roser* –la més bella i més tardana de totes-, les pintures tenen mides semblants i marcs idèntics. Compositivament, totes tenen les figures de mig cos, quasi de mida natural, omplent tota la superfície del llenç. L'equanimitat de la sèrie es complementa amb un horitzó situat lleugerament per damunt del pit de les figures, induint-nos a pensar que els quadres estarien penjats a una alçada no excessivament alta, al nivell del cap de l'espectador i de forma correlativa. Exceptuant el *Somni de sant Josep* que ens ocupa, els demés temes formarien una sèrie dedicada a la Verge. Fins al moment, la documentació que hem consultat ens ha negat qualsevol dada relacionada amb les pintures. Només una carta de 1877 en parla: es tracta d'una petició de préstec per a una exposició i la resposta de l'administració.

La *Mort de sant Josep* és gairebé idèntica a la del Museu Diocesà de Barcelona (**cat.núm.90**). Només té de diferent una vista d'una fortificació al fons, que podria simbolitzar el Palau d' Herodes- per l'avis de l'àngel de la imminent Matança dels Innocents - o la ciutat de Jerusalem –la Matança dels Innocents profetitza també el dolor i la mort que Jesús hi patirà. Fontanals la descrivia de la següent manera: "D.XIV. PIEZAS SUELTAS DE BARCELONA. SECRETARIA Y OFICINAS DEL HOSPITAL DE LA SANTA CRUZ. Nº 215 *Aparición de un ángel a San José que duerme*. 1'50 m. de alto por 1'75 m. de ancho. Repetición mejorada del cuadro nº 205. Además del tamaño se diferencia en la mejor expresión de San José, en menos inclinación y más belleza del ángel, a ser tres y no cuatro los angelitos y en llevar uno de estos la vara florida." A l'edició del llibre de Fontanals (1877,p. 143), s'esmenta com a D.XVII.I (Obres de fora de Barcelona). A l'índex de la pàgina 103 de la mateixa edició és D.XVIII (el XVII és la seva col·lecció). Als *Capítols Inèdits*, com hem vist, figura com a D.XIV. El quadre núm. 205 era del prebere Antoni Riu i Aguilera.

La tela està tensada sobre un bastidor de fusta rectangular. El marc és senzill, amb motllures de guix i policromia daurada, endevinant-se com l'original del quadre. El clivellat de la capa pictòrica és uniforme i no hi ha indicis d'intervencions posteriors. Pel que fa l'obra homònima del Museu Diocesà de Barcelona, aquesta està millor executada, sobretot en l'acabat de les figures.



92

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Joan Evangelista*
Data ca.1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 113cm alt x 113 cm ample

Restauracions

Netejada i reentelada el 1962 per Ramon Gudiol i Ricart.

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg.]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 167 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 167 i 169; Espasa-Calpe, 1930, p. 1191 (làmina); p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1930, p. 340; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209 i làm. 38; ALCOLEA, 1969, p. 64-65 (làms); TRIADÓ, 1984, p. 196 (làm); ALCOLEA, 1990, fulls, p. 24 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 80 (fig), p. 100 i p. 232-233,cat 40; ALCOLEA, 1991, p. 72 (làm); ALCOLEA, 1992 (làm. portada); MIRALPEIX, 2002, pp. 25-34.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 232-233, cat 40.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Totes les pintures de la sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria s'havien atribuït tradicionalment a Antoni Viladomat. Tanmateix, autors com Ceán Bermúdez –que només feia referència als apòstols i als evangelistes- o Joan Bosch –que notava les diferències d'estil entre els olis de l'*Assumpta* i els àngels i els dels apòstols i evangelistes- ho han posat en dubte. Als capítols d'aquesta tesi dedicats a la capella hem exposat la nostra hipòtesi: la capella la començaria el pintor Joan Gallart abans de la Guerra de Successió i l'acabaria Antoni Viladomat entre 1727-1730.

El pintor barceloní s'adequaria al projecte de Gallart, ja que fa servir el mateix model de Carlo Maratti que havia emprat Joan Gallart per a resoldre la invenció de la resta de figurants del conjunt. El model és l'estampa de Nicolas Dorigny *sant Joan i els doctors meditant sobre la Immaculada*, gravada de la pintura que Maratti feu per a la capella Cybo de Santa Maria del Popolo de Roma.

A la sala de Junes hi ha un detall de la iconografia que podríem relacionar amb la presència del Terç Orde franciscà. La bella representació del sant Joan Evangelista, amb els trets iconogràfics que l'identifiquen -jove i amb l'àliga- no apareix amb la mateixa actitud que la resta d'evangelistes; és a dir, en l'acte d'escriptura dels evangelis. El pintor ha insistit en presentar-nos, mitjançant el gir del cos i el braç dret que assenyala cap al fons, l'aparició de la Immaculada. Encara que no podem descartar que es tracti d'un record de la dona apocalíptica que apareix al text de sant Joan Evangelista, opinem que podria haver-hi la voluntat de subratllar el dogma immaculista, que fou defensat pels franciscans. En qualsevol cas, el *sant Joan Evangelista* és una de les millors pintures de Viladomat.



93

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Mateu Evangelista*
Data ca.1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 118 cm alt x 113 cm ample

Restauracions

Entre 1963 i 1969 per Amadeu Teulats

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa núm. 157** del catàleg.]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 167 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 167 i 169; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1930, p. 340; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 66-67 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 100 i 236-237, cat 42; ALCOLEA, 1991, p. 71 (làm); MIRALPEIX, 2002, pp. 25-34.

Exposicions:

Viladomat, 1990, p. 236-237, cat 42

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre les teles de la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg. Sobre les de la Sala de Juntes, la **fitxa núm. 92** del catàleg.

De totes les pintures de l'apostolat, aquesta és una de les poques que Viladomat no segueix l'estampa de Dorigny de la *Immaculada* de Maratti de la capella Cybo, que ja hem dit que guia les altres composicions. L'obra gravada de Carlo Maratti, però, segueix sent el referent: *l'Al·legoria de l'Antic i del Nou Testament*, una estampa gravada per Giovanni Girolamo Frezza (1659-1741), podria ser ara el model emprat per a l'evangelista Mateu. En primer terme del gravat, a la

dreta, apareix sant Joan Evangelista amb el llibre obert, sostenint-lo amb una mà i amb l'altra escrivint. Aquesta disposició recorda moltíssim a la del sant Mateu que ens ocupa.

G.G. Frezza (gravador), Carlo Maratti (pintor), *Al·legoria de l'Antic i del Nou Testament.*





94

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Marc Evangelista*
Data ca.1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 118 cm alt x 113 cm ample.

Restauracions

Entre 1963 i 1969 per Amadeu Teulats

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg.]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 167 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 167 i 169; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1930, p. 340; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 70 (lám); ALCOLEA, 1990, p. 100 i 238-239, cat 43; ALCOLEA, 1991, p. 70-73; MIRALPEIX, 2002, pp. 25-34.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 238-239, cat 43.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre les teles de la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg. Sobre les de la Sala de Juntes, la **fitxa núm. 92** del catàleg. El doctor del primer pla del gravat de Dorigny, a la nostra mà dreta, és el model del *sant Marc evangelista*. Hi ha, però, una lleugera variació respecte de la incisió: en la pintura, el personatge alça lleugerament el cap; en el gravat, està pendent de les explicacions de sant Joan.

N. Dorigny (gravat) Carlo Maratti (pintura), *Sant Joan i els doctors meditant sobre la Immaculada*.





95

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Lluc Evangelista*
Data ca.1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 118 cm alt x 113 cm ample

Restauracions

Entre 1963 i 1969 per Amadeu Teulats

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg.]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 167 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 167 i 169; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1930, p. 340; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209 i làm 37; ALCOLEA, 1969, p. 68-69 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 100 i p. 234-235, cat 41; ALCOLEA, 1991, p. 73 (làm); ALCOLEA, 1992, p. 32 (làm.); MIRALPEIX, 2002, pp. 25-34.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 234-235, cat 41

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre les teles de la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg. Sobre les de la Sala de Juntes, la **fitxa núm. 92** del catàleg. El doctor que apareix a l'angle inferior esquerre del gravat de Nicolas Dorigny -sostenint un llibre i alçant la mirada- és el model d'aquest *sant Lluc evangelista*.

N. Dorigny (gravat) Carlo Maratti (pintura), *Sant Joan i els doctors meditant sobre la Immaculada*.





96

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Maties apòstol*
Data ca.1727-1730
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 113 cm. alt x 98 cm ample

Restauracions

Entre 1963 i 1969 per Amadeu Teulats

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la fitxa núm.157 del catàleg.]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 167 i 169; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1930, p. 265; CASTELLÀ, 1945, p. 4; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 63, 71 i p. 76-77 (lám); TRIADÓ, 1984, p. 196 (s.e.); ALCOLEA, 1990, p.220-221, cat 34; ALCOLEA, 1992, p. 28-29;

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 220-221, cat 34

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre les teles de la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg. Sobre les de la Sala de Juntes, la **fitxa núm. 92** del catàleg.

La corpulència dels cossos dels apòstols –vegeu les fitxes següents-, l'aïllament de la figura, el naturalista tractament fisonòmic –el rostre d'aquest sant maties té un aire popular molt accentuat-, són característiques que recorden les sèries d'apostolats de Ribera, potser conegudes per Viladomat indirectament, a través de les moltes còpies que en feren els pintors espanyols del Sis-cents. En qualsevol cas, aquesta pintura s'allunya dels registres més estereotipats de la producció del pintor.



97

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Felip apòstol.*
Data ca.1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 116 cm. alt x 96 cm ample

Restauracions

Entre 1963 i 1969 per Amadeu Teulats

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg.]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 167 i 169; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1930, p. 265; CASTELLÀ, 1945, p. 4; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 72-73 (làm); TRIADÓ, 1984, p. 196 (s.e.); ALCOLEA, 1990, p.222-223, cat 35; ALCOLEA, 1992, p. 28-29.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 222-223, cat 35

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre les teles de la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg. Sobre les de la Sala de Juntes, la **fitxa núm. 92** del catàleg.

De tots els apòstols de la Sala de Juntes, aquest *sant Felip* és dels més "intervinguts" per les successives restauracions. Si conservés el color original, apreciaríem millor una obra d'un clarobscur molt més accentuat,.



98

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Judes Tadeu apòstol*
Data ca.1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 115 cm. alt x 96 cm. ample

Restauracions

Entre 1963 i 1969 per Amadeu Teulats

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg.]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 167 i 169; Espas-Calpe, 1930, p. 1191 (làm); RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1930, p. 265; CASTELLÀ, 1945, p. 4; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 74-75 (làm); TRIADÓ, 1984, p. 196 (s.e.); ALCOLEA, 1990, p. 224-225, cat 36; ALCOLEA, 1992, p. 28-29.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 224-225, cat 36

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre les teles de la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg. Sobre les de la Sala de Juntes, la **fitxa núm. 92** del catàleg.

Aquest escultòric apòstol sant Judes és una representació valenta, plena de força. Recorda la intensitat expressiva de dibuixos com *el sant Marc* (?) del MNAC (**fitxa núm. 239**).



99

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Grup d'apòstols llegint*
Data ca.1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 107 cm. alt x 144 cm ample

Restauracions

Entre 1963 i 1969 per Amadeu Teulats

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la fitxa núm.157 del catàleg.]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 167 i 169; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1930, p. 265; CASTELLÀ, 1945, p. 4; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 17-18; TRIADÓ, 1984, p. 196 (s.e.); ALCOLEA, 1990, p. 226-227, cat. 37. ALCOLEA, 1992, p. 28-29.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 226-227, cat. 37.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró

Vegeu els comentaris generals sobre les teles de la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg. Sobre les de la Sala de Juntes, la **fitxa núm. 92** del catàleg.



100

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Apòstols davant el sepulcre buit.*
Data ca.1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 114 cm alt x 240 cm ample

Restauracions

Entre 1963 i 1969 per Amadeu Teulats

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg.]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 167 i 169; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1930, p. 265; CASTELLÀ, 1945, p. 4; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 17-18; TRIADÓ, 1984, p. 196 (s.e.); ALCOLEA, 1990, p. 228-229 cat 38; ALCOLEA, 1992, p. 28-29. MIRALPEIX, 2002, pp. 25-34.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 228-229 cat 38

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre les teles de la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg. Sobre les de la Sala de Juntes, la **fitxa núm. 92** del catàleg.

Rafael Soler i Fontrodona va comentar-nos que és probable que l'apòstol que mira al sepulcre buit sigui sant Tomàs, que arriba tard a l'esdeveniment. La figura del sant Joan del gravat de Dorigny ha estat aprofitada per a resoldre l'apòstol que indica a l'espectador el moment de l'Assumpció, si bé l'ha invertit respecte al gravat i li ha variat l'acció dels braços.

N. Dorigny (gravat) Carlo Maratti (pintura), *Sant Joan i els doctors meditant sobre la Immaculada*.





101

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Apòstols i àngels essent avisats del traspàs de la Verge.*
Data ca.1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 114 cm alt x 232 cm ample

Restauracions

Entre 1963 i 1969 per Amadeu Teulats

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg.]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 167 i 169; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1930, p. 265; CASTELLÀ, 1945, p. 4; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 17-18; TRIADÓ, 1984, p. 196 (s.e.); ALCOLEA, 1990, p. 230-231 cat 39; ALCOLEA, 1992, p. 28-29.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 230-231, cat. 39.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre les teles de la Capella dels Dolors a la **fitxa núm.157** del catàleg. Sobre les de la Sala de Juntes, la **fitxa núm. 92** del catàleg.

SANTES



102

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Santa Agnès.*

Tècnica Oli/tela.

Data ca. 1730-1740.

Mides 86 cm. alt x 63 cm. ample

Restauracions

Restaurada a principis de segle XX. Recentment, una neteja superficial.

Procedència

Col·lecció Josep Pella i Forgas/ Ramon Pella i hereus/ Col·lecció Haitz/Mercat antiquari.

Inscripcions

Una placa metàl·lica amb la inscripció "Antoni Viladomat (1678-1755)", de les darreries del segle XIX. Darrere la tela, amb lletres grans de tinta de color negre "Viladomat"

Bibliografia

ELIAS, 1936, fols. 207 i 357; ALCOLEA, 1961-1962, p.207.

Exposicions

Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 135, nº 1536.

Ubicació Col·lecció Albert Rossich i Núria Tió de Girona.

El retrat hagiogràfic de *santa Agnès*, amb la palma del martiri i el xai que la identifiquen, presenta les característiques més pròpies de l'estil del pintor català. L'observació dels detalls facials permet entreveure clarament l'empremta del pintor barceloní. Les mans, més aviat curtes i amples, també són típiques del repertori del pintor. Tot i la tonalitat vermellosa de la tela, produïda per l'ús de la preparació amb Terra de Sevilla, molt agressiva



amb el pas del temps contra els pigments, ha conservat una gamma cromàtica ben lluïda a base de blumarins, vermells, ocres, grocs- palla, turqueses i verds- oliva, degudament matisats per la llum provinent de l'angle esquerre.

Joaquim Fontanals del Castillo (Alcolea, 1959-1960, p.291) havia assenyalat una *santa Agnès* a l'antiga col·lecció Joan Ramon Campaner que no concorda amb les mides d'aquesta. En canvi, sí que ha de ser la mateixa que Feliu Elias (1936, p. 357) situava a la col·lecció Ramon Pella i Forgas: "Santa Agnès. Col·lecció Ramon Pella, de Barcelona. Mitja figura, gairebé de grandària natural. Color càlid molt bonic. Pinzell gros i factura un xic abocetada. Està bastant ben conservat i és de format ovalat."

La pintura provenia de la col·lecció de Josep Pella i Forgas. En un altre moment del text d'Elias, hi ha la següent anotació, que recull de les notes que Pella havia extret del manuscrit original de Fontanals: " L'*Exposició* de 1902 que jo vaig organitzar l'any 1902 i algun quadro que tinc, quadro de Sta. Agnès. Penso que correspon aquestes pintures fines al període d'influència francesa. La mateixa composició i figura d'aquest quadro és ben francesa. La model d'aquest quadro era una dona rossa rogenca que es troba més o menys modificada en altres quadros com el *Bateig de sant Francesc*, i seria una parenta seva, potser la seva dona. [Resposta de Feliu Elias] Una sola objecció farem a aquestes ratlles del Sr. Pella i Forgas, i és que no sabem quina mena de pintura pot esser aquesta que Viladomat tracta més finament, a la manera francesa, perquè la Santa Agnès de la seva col·lecció tot i ésser admirablement pintada, no és pas una pintura de les més fines dintre l'obra viladomatesca [...]."

Josep Pella i Forgas (1852-1918), destacat jurista i advocat, autor de la *Historia del Ampurdán* i director de l'Ateneu Barcelonès l'any 1893, fou un destacat col·leccionista. Segons Feliu Elias, era un home que va reunir una col·lecció d'art molt significativa - Feliu Elias, "Vell i Nou" núms. 60-61- 63, 1918. Vegeu **fitxa num. 492** del catàleg sobre la resta de pintures de Viladomat en mas de Pella i Forgas. També sabem per Feliu Elias que Josep Pella va comprar a un gendre de Joaquim Fontanals del Castillo els drets de còpia del manuscrit original. Després del fatídic episodi de la Guerra Civil espanyola, especialment nefast per a la casa barcelonina de Ramon Pella, va perdre's el rastre de la col·lecció esmentada. Alcolea (1961-1962, p.207) citant una font que no coneixem i sense haver-les vist, deia que "(...) en la colección Pella se citan una *santa Inés*, en óvalo, y una *santa Isabel dando limosnas*". No fa massa temps, poguérem esbrinar que els hereus de Ramon Pella portaven el cognom Haitz: es tracta d'Assumpció i de Susanna Haitz i Pella, nétes de Josep Pella. No sabem exactament quina, però una d'elles vivia a Mallorca fa ben pocs anys. Els actuals propietaris ens diuen que l'antiquari que els la va vendre va comprar-la a una dona mallorquina.



103

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Santa Caterina d'Alexandria*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 92 cm. alt x 73 cm. ample

Procedència

Desconeguda.

Inscripcions

Darrere el bastidor, amb llapis i a la part superior: "Vega"

Restauracions

Restaurada el 1999. Neteja superficial i reentelatge.

Bibliografia

Fitxa interna per al Museu d'Art de Girona F. Miralpeix, *Santa Caterina d'Alexandria*, La peça del mes de Febrer, 2004, pp.1-2.

Ubicació Museu d'Art de Girona, núm. inv. 130. 771

Inèdita. Reproduïm fitxa per a ús intern que realitzàrem per al Museu d'Art de Girona

L'escena de la tela que ens ocupa correspon a un episodi de l'hagiografia de santa Caterina d'Alexandria. Nascuda en el si d'una distingida família alexandrina, santa Caterina fou educada des de ben joveneta en filosofia i teologia. L'any 307 d.C l'emperador Magenci, que governava Egipte, manà que se celebressin festes i sacrificis de bous i xais en honor als déus romans, al mateix temps que donà ordres per intensificar les ràtzies contra els cristians. Santa Caterina, que llavors tenia divuit anys, va predicar entre els seus per evitar que caiguessin en la idolatria i, aprofitant la seva posició social, va reunir-se amb l'emperador romà al temple d'Apis, amb la idea de recriminar-li la seva conducta. Magenci, aclaparat pels coneixements i la bellesa de la noia, la

retingué al temple i feu cridar cinquanta doctors d'Egipte perquè rebatessin els seus raonaments: és justament l'escena representada.

En coherència amb el passatge iconogràfic, el pintor ha disposat la santa amb el braç dret alçat, gesticulant com ho faria un bon orador. La dolçor del seu rostre - sembla que Magenci se n' enamorà - i les vestimentes, d'aire cortesà, lliguen perfectament amb la descripció que en dóna el text. Els doctors formen un semicercle al seu voltant i apareixen com si estiguessin un esglaó per sota, segurament per no restar-li importància. Fan la impressió d'estar atents, bocabadats per la seva saviesa, i com indicant-nos que acabaran abraçant la fe promoguda per santa Caterina. Una cortina vermella col·locada darrere la santa tanca l'ambientació i ajuda a situar l'escena en un espai luxós, com correspondria al temple on succeí l'episodi.

Pel que fa la procedència de la peça, no disposem de cap referència que ens ajudi a situar-la en el seu emplaçament primigeni. Ara està dipositada als fons de casa Falló del Museu d'Art, però podríem suggerir una procedència emmarcable dins els límits de la província de Girona. La Inscripció Vega podria ser el cognom d'algun participant en les comissions de salvament, encarregades de vetllar pel patrimoni servat a les esglésies durant la Guerra Civil. Inscrivint el seu cognom -pensem- potser es pensava en una manera ràpida d'obtenir dades de les obres quan la situació es calmés: només caldria acudir a la pròpia persona que l'havia dipositada. Una altra, més versemblant, tindria a veure amb els dipòsits efectuats per determinats particulars. Algunes persones, temoroses que les seves vivendes fossin assaltades, varen confiar el seu patrimoni moble als espais condicionats per les comissions de salvament. Vega, doncs, potser seria un personatge que, per algun motiu concret, no hauria recuperat la tela passada la Guerra Civil. De tota manera, una cosa sembla clara: fins fa ben poc el seu estat de conservació era tan pèssim que no fa gens difícil relacionar-la amb aquestes obres salvaguardades a corre-cuita.

La manca de dades sobre la seva procedència, però, no ens impedirà aventurar-li una autoria. En realitat, les pautes estilístiques són tan clares que fa impossible pensar en cap altre pintor que no sigui el barceloní Antoni Viladomat. La fesomia de la santa - de rostre ovalat, ulls ametllats i nas llarg i prim- i el recollit dels seus cabells -amb un rodet-, estan en coherència amb la manera que Antoni Viladomat resol les figures femenines de les seves composicions. Li detectem, a més, un port semblant en la disposició lleugerament inclinada del cap, en el drapejat cartronós de les vestimentes i, en general, en l'expressivitat afectada i dolça de la figura. Si els ingredients estilístics que acabem de subratllar delaten la seva cal·ligrafia més personal, la similitud de la *santa Caterina d'Alexandria* amb altres obres del seu catàleg en dissipa qualsevol dubte. La seva fesomia sembla un calc de la cortesana de la tela *Temptació de sant Francesc a Sartiano (cat.num.10)*, de les dones que apareixen al *Bateig de Sant Francesc (cat.num.2)* o de la dona de la *Mort de sant Aleix (cat.num.51)*. En canvi, el doctor d'esquenes a l'espectador podem retrobar-lo al *Jesús entre els doctors* de la Pinacoteca de Montserrat (**cat.num.147**), una de les obres més notables del pintor. No volem obviar, fins i tot, un darrer aspecte molt comú de les seves obres: els tons

rogencs i terrosos que dominen l'escena. Són deguts a la capa de preparació prèvia, a base de Terra de Sevilla, un preparat que amb el pas del temps, sobretot si la capa de pigment és escassa i les condicions de conservació no han estat les més òptimes, acaba oxidant els colors aplicats al seu damunt, donant-los aquest aspecte càlid i uniforme.



104

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Santa Maria de Cervelló.*
Data ca. 1726-1728.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 72 cm alt x 52 cm ample aprox.

Procedència

Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

Restauracions

Recentment, principis anys '90.

Bibliografia

LAMBERT FONT, 1952, p. 24 i 28; MERCADER BOHIGAS, 1954, làm. 48 (anònim); PLA i CARGOL, 1955, p. 58; BOSCH, 1990, p. 152; ; ROIG, 1990, pp. 168 i 337-342; ROIG, 1990a, pp. 129-133.

Ubicació Retaule de la Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 58 del catàleg**, on parlem del retaule i de la capella

Les roses de la corona feren que Roig (1990a, pp. 129-133) la confongués amb santa Rosa de Lima. Es tracta però, com va fer notar Joan Bosch (1990,p.152), de la mercedària Santa Maria de Cervelló, canonitzada el 1692. La corona de roses i l'expressió intensa i directa de la santa subratllen que ens trobem davant el Viladomat més intens, essent un dels retrats –juntament amb la resta de medallons del retaule- on el pintor aconsegueix una accent expressiu i una força lumínica semblants als que trobem als seus dibuixos.



105

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Teresa de Jesús.*
Data ca. 1726-1728.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 72 cm alt x 52 cm ample aprox.

Procedència

Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

Restauracions

Recentment, principis anys '90.

Bibliografia

LAMBERT FONT, 1952, p. 24 i 28 (escola Viladomat amb la participació Tramulles); MERCADER BOHIGAS, 1954, làm. 48 (anònim); PLA i CARGOL, 1955, p. 58 (qualitat notable); BOSCH, 1990, p. 152; ; ROIG, 1990, pp. 168 i 337-342; ROIG, 1990a, pp. 129-133.

Ubicació Retaule de la Capella de sant Narcís de la Catedral de Girona.

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 58 del catàleg**, on parlem del retaule i de la capella.

La fesomia de la *santa Teresa* s'aproxima a la *vera effigie* de la santa, feta quan encara vivia pel frare pintor Juan de la Miseria - en realitat el pintor Giovanni Narduch (1526-1616)- el 1576 a Sevilla. Aquella pintura representava a santa Teresa d'edat avançada, corpulent, amb les línies del dibuix ben marcades i amb les mans juntes i mirant cap al colom de l'Esperit Sant, que portava un filacteri del qual sorgeixen les paraules: "*Misericordias domini in eternum cantabo*". La peça descrivia una visió narrada a la *Vida* de Santa Teresa com la que ara ens ocupa: "*Una vigilia de Pentecosta (...) vaig veure sobre el meu cap un colom molt diferent dels nostres. No tenia plomes, tot i que les seves ales eren formades de conxes que donaven una gran esplendor.*" (Santa Teresa de Jesús, *Vita*, cap. XXXVIII).

Al mateix temps, però, segueix una altra tipologia primerenca, que la destaca en la seva faceta d'escriptora. Aquesta tipologia va quedar fixada a partir de les recomanacions que se li feren al primer escultor que va tallar una imatge de la santa, el castellà Juan de Porres.

Vegeu també la proximitat amb la *santa Teresa* atribuïda a J. Ribera del Museu de Belles Arts Pius V de València.

J. Ribera, *santa Teresa*, Museu de Belles Arts Pius V de València





106

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Santa Teresa de Jesús.*

Data s.d.

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides 44 cm ample x 57 cm alt

Procedència

Antiga col·lecció Martí Cardeñas/ Col·lecció Martí Garcés /Col·lecció Montagut (?)

Bibliografia

FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, Làm XIV; Espasa -Calpe, ca. 1925-1936, p. 1196; ELIAS, 1936, p. 394; SOLDEVILA, 1955, p. 132 (reproduïda); ALCOLEA, 1961-1962, p. 206.

Exposicions

Exposició d'Art Antic, 1902, p. 138, nº 1574.

Fotografia

Arxiu Mas, Gudiol, 20.153 (1949)

Ubicació Desconeguda

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 47** del catàleg, on comentem que fa parella amb el *sant Gervasi* i a on expliquem algunes notes sobre la seva procedència. La pintura és una rèplica de format rectangular de la pintura oval del retaule de sant Narcís de la Catedral de Girona, però de menys intensitat expressiva (**fitxa núm. 105**).

El 1877, Joaquim Fontanals la va esmentar a la col·lecció Martí Cárdeñas i la va reproduir al catàleg d'imatges. A diferència del *sant Gervasi*, no figura als *Capítols Inèdits*.



107

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Transverberació de santa Teresa.*
Data ca. 1725-1735.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides Desconegudes

Procedència

Desconeguda

Fotografia

Arxiu Mas, Z-3258.

Ubicació Col·lecció particular desconeguda

Inèdita. Coneixem la pintura del fons fotogràfic de l'Arxiu Mas de Barcelona. La fitxa que l'acompanya només esmenta que és propietat d'una col·lecció particular, sense concretar-ne el nom. La pintura és visiblement deutora dels pinzells del nostre pintor: els trets fisonòmics de la cara de la santa i, sobretot, el bellíssim àngel en escorç que li travessa el cor amb una sageta, són característics de l'estil del pintor. És una composició, a més, que cronològicament no distaria massa de la *santa Teresa* del retaule de Sant Narcís de la catedral de Girona (**cat.num.105**).



108

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Transverberació de santa Teresa.*
Data ca.1735-1745.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 81cm alt x 175 cm ample (?)

Procedència

Col·lecció Josep Esmandia (?)/ Casa Vedruna de Mataró/ Col·lecció Antoni Vergés i Mirassó, prevere.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 299.

Fotografia

Arxiu Mas, GI-55605

Ubicació Col·lecció particular desconeguda

Inèdita. El deix decaigut i flàccid que s'apodera del cos de la santa, l'expressió sensual i l'àngel, que recorda l'àngel que s'apareix a sant Francesc a la pintura de Breda (**cat.num.40**), ens fan pensar en una cronologia més tardana que la de l'altra tela de temàtica homònima (**cat.num.107**). La paternitat de Viladomat, per comparació estilística, no ofereix cap mena de dubte.

La temàtica i el format apaïsat concordarien amb la descripció d'una tela coneguda per Joaquim Fontanals. A les anotacions de Pella, publicades per Alcolea, Fontanals la descrivia així: " D.VII. DON ANTONIO VERGÉS Y MIRASSÓ, Pbro. Nº 207. *La transverberación de Santa Teresa.* Medias figuras (E.R. 309). 0'81 m. de alto por 1'75 m. de ancho. Santa Teresa transportada (sentada de frente) junto a una mesa de estudio. Un ángel (mancebo) lanza una saeta inflamada de la Virgen de Cristo. Nubes al fondo. Recuerda el anterior. Fue de Vedrema. V. núm. 186." Fontanals codifica la pintura com a D.IX a l'interior del text i a l'índex (1877, p.105 i 213). Al manuscrit

de Pella, en canvi, és el D.VII. Diu també que Vergés i Mirassó era ecònom de Sant Josep. No apareix cap quadre "anterior" amb la mateixa temàtica, però és evident que en coneixia algun altre, potser el de la **fitxa núm. 107** del nostre catàleg.

La lletra "D" significa obres soltes de col·leccions barcelonines. El número 186 és el total d'obres que Joaquim Fontanals portava atribuït a Viladomat al manuscrit original (a l'edició publicada arriben fins el 92). La indicació que formava part de la casa Vedrema, que en realitat vol dir Vedruna, ens permet pensar en la possibilitat que fos una de les teles amb aquesta temàtica que figuraven a l'inventari de Josep Esmandia i Milans.



109

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Aparició de Crist a santa Teresa*
Data ca.1730-1740.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 190 cm. alt x 160 cm. ample

Procedència

Antic convent de Carmelites Descalces de Lleida.

Bibliografia

ALCOLEA, 1961-1962, làm. 20; AINAUD, 1978, p. 110 (s.e.)

Ubicació Claustre del nou convent de Carmelites Descalces de Lleida.

El convent de Carmelites Descalces de Lleida ha conservat dues teles de Viladomat que presumiblement provenien de l'antic convent lleidatà de l'orde. Són un *Jesús troba la seva mare (quarta estació)* (**cat.num.165**), semblant a l'escena homònima de Mataró (**cat.num. 158**), i la que ens ocupa, un *Crist apareixent-se a santa Teresa*, on la figura de la santa recorda intensament a la santa de la pintura *sant Josep i el Nen apareixent-se a santa Teresa* de Mataró (**cat.num. 82**). L'orde carmelita coneixia bé l'art de Viladomat: els convents de Reus, Barcelona i Mataró haurien tingut obres seves.

Santiago Alcolea va publicar una imatge de cada obra, sense fer-ne referència al text. Actualment, els quadres estan en un estat llastimós. Les monges han aplicat una capa de vernís de fuster a tota la superfície, creient que així "milloraria la seva lluentor [sic]". El remei, evidentment, ha estat pitjor que el mal: amb prou feines es veuen les figures.



110

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Aparició de Crist a sor Josefa Maria de Santa Inés*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 113'5 cm alt x 72 cm ample.

Inscripcions

A la tela "V.M. Josepha M^a de Santa Inés, religiosa del Convento de Agustinas Descalzas de Benicasim. Nació el 9 de febrero de 1625/Tomó el hábito de obediencia el 26 de Junio de 1644/ Profesó el 27 de Agosto de 1645/ Murió el 21 de Enero de 1696, de edad 71 años."

Procedència

Convent de Benicàssim (?)/ J. Carreras d'Argerich/ Baudilio Carreras/ mercat antiquari.

Bibliografia

PI I ARIMON, 1854, vol.II, p. 238; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293.

Fotografia

Arxiu Mas, E-13.196 (1989)/ Arxiu Mas, E-13971 (1990, restaurada)

Ubicació Col·lecció particular desconeguda.

Sor Josefa de Santa Inés (1625-1696), en la línia de religiosos de caràcter beneitó -com el Fray Juan de la Miseria retratat per Francesc Ribalta-, es feu famosa per les seves visions i miracles. Fou monja del convent d'agustines recolectes de Benigànim (València), fundat pel patriarca Ribera el 1597 (Benavent, 1913). No hi ha constància que Viladomat hi anés—tampoc s'ha de descartar—, però podria ser que la pintura hagués estat un encàrrec per a satisfer la devoció d'algun comitent particular, potser les mateixes agustines recolectes, que tenien convent a Barcelona i a Ulldecona. El retrat hagiogràfic que presentem, que en realitat és una *vera effigie* de la santa, no s'havia publicat mai. Hem de dir, però, que la imatge que reproduïm no li fa justícia. No hem pogut aportar una fotografia de la restauració, que permet veure ben clarament que es tracta d'una tela segura

de Viladomat. La tipologia del Crist amb la creu (a ra a la penombra però clarament visible amb la restauració) recorda al de *Crist s'apareix a sant Ignasi a Roma (cat.num.64)*.

Pi i Arimón la conegué quan formava part de la col·lecció Carreras de Argerich. Fontanals del Castillo la va retrobar a la col·lecció de Baudilo Carreras (sobre els Carreras vegeu la **fitxa núm. 477** del catàleg). El 1989 aparegué al mercat antiquari. Pella i Forgas va copiar la descripció que Joaquim Fontanals tenia anotada al manuscrit inèdit (Alcolea, 1959-1960, p. 293): "C.III. N° 160. *Aparición de Jesucristo a la religiosa Maria de santa Inés*. 1'14 de alto po 0'72 de ancho. Al pie de la composición se lee: ' V.M. Josepha M^a de Santa Inés, religiosa del Convento de Agustinas Descalzas de Benicasim [sic]. Nació el 9 de febrero de 1625; tomó el hábito de obediencia el 26 de Junio de 1644; profesó el 27 de Agosto de 1645; murió el 21 de Enero de 1696, de edad 71 años."



111

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Santa Gertrudis*
Data s.d..
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 160 cm altx 109 cm. ample

Procedència

Capella de l'Hospital de sant Jaume i santa Magdalena de Mataró

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 170; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197; ELIAS, 1936, p. 373; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; TRIADÓ, 1984, p. 194; ALCOLEA, 1990, p. 121 i p. 290-291, cat. 74; SALICRÚ, 1996, p. 44

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 290-291, cat. 74

Ubicació Actual Capella de l'Hospital de sant Jaume i santa Magdalena de Mataró

Representació de cos sencer de santa Gertrudis. Joaquim Fontanals ja en parla al seu text. Feliu Elias, citant Fontanals però confonent-se, la fa originària de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró. La tela hauria presidit un retaule de la capella de l'Hospital de sant Jaume i santa Magdalena de Mataró, on encara es conserva sense el marc.

És una pintura molt retocada, que necessitaria urgentment una restauració. Elias ja subratllava les importants pèrdues de capa de pigment i el fet que havia estat molt intervinguda des d'antic, fet que explicaria l'estil poc polit que s'hi aprecia -de no tenir-les en compte aquestes qüestions seria fàcil tenir-la per una obra de taller.



112

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Triomf de santa Tecla sobre els ídols pagans.*
Data ca. 1700-1720.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 59cm alt x 44 cm. ample

Procedència

Col·lecció Molas.

Bibliografia

OLIVES, 1952, pp. 113-136; MISSER, 1977; OLIVÉ, 1992, núm. 210, p.248, (reproduïda).

Exposicions

Pallium, 1992, cat. 210, p. 248

Ubicació Museu d'Història de Tarragona, Casa Castellarnau, Núm. Inv. 1793.

Nova atribució. La pintura representa el triomf de santa Tecla sobre els ídols pagans. La santa porta corona, palma del martiri, i el símbol de la "T" a la mà dreta, que és l'evolució de la creu en forma de "Tau". Dos àngels del costat esquerre sostenen el braç, que és el seu atribut habitual. A la part inferior, tres medallons representen diferents moments del martiri de la santa, amb especial èmfasi en els episodis de la santa a la foguera. Al fons hi ha una vista de la ciutat de Tarragona, amb el port, les muralles i el perfil del campanar de la catedral.

Fins ara, la pintura ha estat considerada com anònima, però hi ha suficients indicis per atribuir-la a Viladomat. Les concomitàncies estilístiques amb altres obres són les que delaten els seus pinzells: el perfil de la ciutat de Tarragona recorda les vistes de fons de l'*Estiu* o del *sant Jaume*

apareixent-se-li la Verge del Pilar (cat.num.70). Els núvols de tarda d'agost, ascendents i amenaçadors, són exactes que els que sol pintar el barceloní en la majoria de les seves obres. Els angelets, grassonets, de cares rodones i ales curtes col·locades a l'altura de les espatlles, amb teles recargolades pel cos, s'adiuen als habituals del seu repertori. L'angelet de l'extrem esquerre de la composició és exacte que el de la tela *La Fundació de l'Orde de la Mercè (cat.num.114)*. La posició de la mà de santa Tecla que sosté la palma del martiri és idèntica a la del *sant Vicenç de Poblet (cat.num.46)*. I de manera general, els omnipresents dits curts, boca petita, ulls ametllats, cabell rinxolat, coll allargat, testa inclinada, etcètera, recorden les característiques de les figures femenines de Viladomat. En aquest sentit, la *santa Agnès* és el model que li és més proper (**cat.num.102**). Els aspectes tècnics tampoc hi desdiuen: clivellat en forma de petxines, aparició de la capa de preparació rogenca, trama de la tela ample...

El perfil superior fa pensar que hauria format part de l'estructura d'un retaule. Segons Olivé, prové de la col·lecció Molas. La pintura correspondria al període de la més que probable estada tarragonina del pintor.

Antoni Viladomat, *Fundació de l'Orde de la Mercè*, (detall dels angelets)

Antoni Viladomat, *sant Vicenç màrtir* (detall mà)

Antoni Viladomat, *santa Agnès*.





113

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Santa Clara i un àngel.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli / tela, muntada sobre taula
Mides 89 x 109 (la taula 95 x 109)

Procedència

Incorporada a l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona amb motiu dels fets de 1835, procedent d'un dels convents suprimits de la ciutat.. Passà a la Junta d'Agricultura, Indústria i Comerç i retornà al Museu de l'Acadèmia el 1863.

Documentació:

Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la Casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este mes. Document signat per José Arrau i Vicente Rodés el 19 de Gener de 1837(Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 90)

Bibliografia

Catàleg 1837, Gal.. núm 22 (com santa Teresa); Catàleg 1847, núm. 1 (com santa Teresa); Catàlegs 1866, 1867 i c.1872, núm. 183; Catàleg 1913, núm. 298 ; ALCOLEA I GIL, 1959-1969, p. 288; BOSCH, 1996, núm. 474, p. 482 (reproduïda); FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 80, núm. 970.

Ubicació Museu Frederic Marès de Barcelona, núm.inv. 3008 (Dipòsit de la RACBASJ)

Al catàleg de l'Acadèmia de 1837 era considerada com una santa Teresa. Josep Pella transcriví del catàleg inèdit de Fontanals les observacions de l'historiador (Alcolea, 1958-1959, p.288): "C.I. Santa Clara con un angelito (A.P. 183) Bustos no acabados. No és escuela de Viladomat. 0'95 m. de alto por 1'10 m. De ancho. La santa con hábitos de su orden; el ángel ropas azules i

rojas. No acabado.". efectivament, és una obra inacabada.

Joan Bosch va estudiar-la detingudament, posant-la en relació amb obres similars del pintor, com la santa Clara de la tela *sant Francesc i santa Clara* del Museu Diocesà de Lleida (**cat.num.39**). És una pintura que ha sofert molt.

VERGE AMB SANTS I SANTES



114

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Fundació de l'Orde de la Mercè*
Data ca. 1730-1745.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 132,5 cm. alt x 175 cm. ample.

Documentació

AHPB, Sebastia Prats, *Liber primus testamentorum* 1749-1758, f.105. 21 de Gener de 1751.
Testament de Josep Esmandia Milans.

Procedència

Col·lecció Josep Esmandia Milans/ Casa Vedruna de Mataró/ Col·lecció Cándido Antiga/ Col·lecció Pons/ Col·lecció Espona.

Restauracions

Fou restaurada en algun moment del segle XX, ja que a la fotografia de l'exposició d'Art Antic de 1902 s'aprecia en mal estat. Està reentel·lada. El marc és modern.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, cap. V, p.171, ESPASA-CALPE, 1930, p. 1197; ELIAS, 1936, p. 302; ALCOLEA, 1959-1960, p. 300.

Exposicions

Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 138, cat nº 1564.

Ubicació Col·lecció particular de Jaume Xarrié. Barcelona.

Joaquim Fontanals del Castillo –notes de Pella recollides per Alcolea- la catalogà a la col·lecció de Cándido Antiga i donà la referència que provenia de Mataró: " D. XII. Don Cándido Antiga. Nº 212. *Fundación de la Orden mercedaria*. Medias figuras, Niño entero. De 1'35 m. de alto por

1'77m. de ancho. La Virgen de las Mercedes, con Jesús desnudo, da el hábito mercedario a San Pedro Nolasco que viste de caballero; junto a este el rey Don Jaime; al otro lado San Ramón de Penyafort, ambos adorándole. Dos angelitos y tres querubines en el fondo de nubes cenizas (...) Ver Cap. IV.[sic] Procedentes los dos [Verge de la Pietat] de los Vedrema". Al llibre editat per Fontanals (1877, p.213) s'esmentava amb el codi D.III.1. Als *Capítols Inèdits* apareix com a D.XII. Cándido Antiga també tenia la *Pietat* de la col·lecció Vilanova (**cat.num.135**).

A l'inventari de béns de Josep Esmandia apareix una tela amb aquesta iconografia: "(...) Item altre quadro mes gran quels sobredits de Nra. Sra. de la Mercè, St. Pere Nolasco, y lo Reÿ Dn Jaume/ (...)". Fou exposada i fotografiada a l'exposició d'Art Antic de 1902 (Arxiu Mas, G-58446, visiblement malmesa i amb un marc diferent). Segons el catàleg de l'exposició, era propietat de la col·lecció Pons, que posseïa tres de les millors obres del pintor: també tenia el *Davallament de la creu* (**cat.num.167**) i la *Pietat* abans esmentada. En algun moment, la Verge de la Mercè passà a la col·lecció Espona. El 1999 entrà al mercat antiquari.

Es conserven dos dibuixos preparatoris al MNAC (**cat. nums. 213 i 214**). La composició deuria convertir-se en un model iconogràfic: degué inspirar la *Carta d'esclavitud dels germans de la Verge de la Mercè* d'Ignasi Valls, el plafó de ceràmica que Llorenç Passoles feu per a la Casa de Convalescència de l'Hospital de la Santa Creu, el plafó ceràmic de l'antic convent de la Mercè, avui Capitanía General de Barcelona, i una pintura atribuïda a Francesc Tramulles que va aparèixer a la casa de subhastes Lamas Bolaño, que segurament és la que Fontanals del Castillo, als *Capítols Inèdits* publicats per Alcolea, indicava com: "[Francesc Tramulles] una *Fundación de la orden mercedaria* muy conocida de los dilentantes e imitación de la de Viladomat" (Alcolea, 1959-1960, p. 322, not 59).

Antoni Viladomat (dibuix), Fundació de l'Orde de la Mercè. MNAC

Antoni Viladomat (dibuix), Fundació de l'Orde de la Mercè. MNAC





115

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Verge del Roser amb el Nen, sant Domènec i sant Ramon de Penyafort.*
Data ca.1730-1745.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 70 cm. alt x 136 cm. ample

Procedència

Cel·la del Prior de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Documentació

AHSCSP, *Govern de l'Hospital*, Anys de 1715-1934, Carpeta 20 /Expedient 70 bis. (Vegeu Document VI.1.B)

AHSCSP, *Actes M.I.A.* [Muy Ilustre Administración], Any de 1877, Sessió del 30 Octubre de 1877, fol. 40. (Vegeu Document VI.1.C.)

Restauracions

Neteja superficial

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 163; ALCOLEA, 1959-1960, p. 301; MIRALPEIX, 2000, p. 125-126 i not. 308.

Exposicions

Catalogo de la Exposición de Artes Suntuarias Antiguas y Modernas, Barcelona, 1877.

Ubicació Dependències de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau de Barcelona.

Vegeu la **fitxa núm. 91** del catàleg, on fem referència a tot el conjunt de pintures de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Pella i Forgas va transcriure les anotacions que havia realitzat Joaquim Fontanals al manuscrit original (Alcolea, 1959-1960, p.301): " D.XIV. PIEZAS SUELTAS DE BARCELONA. SECRETARIA

Y OFICINAS DEL HOSPITAL DE LA SANTA CRUZ. Nº 216. *Santo Domingo y Santa Catalina de Sena* [sic] *adorando al niño Jesús en el regazo de María*. Medias figuras excepto el Niño. 0,36m. de alto por 0'32m. de ancho. El niño Jesús con dos rosas, santo Domingo a la derecha [de la Verge] con el báculo de doble cruz y el perrito con la antorcha, a la derecha. San Ramón con llaves a la izquierda. En la habitación del Rvdo. Prior"

De totes les teles que hi havia, aquesta és l'única que té les mides diferents. Igualment, és la més tardana de totes i segurament la millor. Volem destacar el suau clarobscur del plegat de les mànigues i la posició en escorç de sant Ramon. La fesomia de sant Domènec recorda la de sant Francesc del cicle del sant del MNAC. El Nen Jesús, gegantí, és ben característic del pintor.

Les verges amb el Nen Jesús a la falda i amb sants a banda i banda en actitud de devoció, a la manera de la *Verge oferint el Nen Jesús a sant Francesc* de la Santissima Annunziata d'Arezzo de Pietro da cortona, constaten la interiorització de solucions de l'alt Barroc romà en l'art de Viladomat. Trobem aquest esquema triangular tan característic en composicions similars com la *Fundació de l'orde de la Mercè* (**cat.num.114**) o *Verge de la Mercè com a redemptora de captius* (**cat.num.116**).



116

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Verge de la Mercè com a redemptora de captius.*
Data ca.1716-1720
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides 80 cm alt x 60 cm ample

Procedència:

Cartoixa de Jerez de la Frontera(?)/ Basílica menor de la Merced de Jerez de la Frontera (?)

Inscripcions

"B.E.Mº" a la part inferior [Bartolomé Esteban Murillo]. Apòcrifa.

Bibliografia

ANGULO IÑIGUEZ, 1973, p. 437.

Ubicació Castell de Poutignac (Comuna de Beaussac, Regió d'Aquitània, Departament de la Dordogne, França)

L'any 1973, Diego Angulo, autor d'un dels estudis més complets sobre B. E. Murillo, va escriure un petit article descartant del catàleg del pintor sevillà una tela de la *Verge de la Mercè com a redemptora de captius* (1973, p.437) Angulo, en base a l'estil, va atribuir-la a Antoni Viladomat. Efectivament, l'empremta estilística del nostre pintor hi és ben evident, especialment en les fisonomies dels personatges representats. Si bé és cert que ja hi trobem els trets estilístics més seus, també ho és que en aquesta tela hi manca habilitat per a resoldre una composició piramidal, més aviat senzilla i sense excessives dificultats. Alhora, cadascuna de les figures es podria aïllar, com si el pintor les hagués ideat independentment, sense articular-les globalment a la composició. A més, les figures apareixen amb una corporalitat més aviat pueril. La indumentària dels personatges també és elemental: un parell de peces són suficients, gairebé sense plecs ni volumetria. Tampoc hi trobarem aquells detalls tan subtils, com els guarniments i les transparències dels teixits, que habitualment enriqueixen i donen un aire de meticulositat a les seves composicions.

Som del parer, doncs, que aquesta tela la podríem datar, sense por a equivocar-nos, en un moment primerenc d'Antoni Viladomat, potser no gaire distant de la *Pietat* del Museu Diocesà de Tarragona (cat.num.136).

D'altra banda, Angulo va donar dues dades més que encara la fan més interessant. Una, que aquesta tela portava una inscripció a la part inferior: "B. E. M^o." És a dir, la firma, apòcrifa, del pintor andalús. L'altra diu així: "Se ha dicho, en texto impreso que no he podido identificar, que procede de la Cartuja de Jerez, lo que no parece probable, y que está fechado en 1670, lo que si es cierto, es desde luego inexacto, ya que Viladomat nace el 12 de abril de 1678". És una llàstima que Diego Angulo no s'esmercés una mica més en facilitar les referències de les fonts que manejava. És evident que descartada l'atribució murillesca, aquesta tela va deixar d'interessar-li.

Angulo la situava al Château de Pontignac, a la regió de Marcuil sur Belle (Dordogne). Segons la base de dades del Patrimoni Monumental de França, només hi ha un castell amb un nom semblant: és el de Poutignac, a la comuna de Beaussac, al cantó de Mareuil sur Belle (Aquitània, Dordogne). Es tracta d'un castell construït durant el segle XVII per la família Maillard. Actualment és de propietat privada. No ens ha estat possible accedir-hi.

VERGE NENA



117

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Santa Anna, Sant Joaquim i la Verge Nena.*
Data ca. 1720-1730.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides Desconegudes.

Procedència

Convent de Santa Anna (?)/ Col·lecció Francesc Miquel i Badia/ Col·lecció vídua de F.Miquel i Badia/ Col·lecció Cabot (?)/ Museu Diocesà de Barcelona (?).

Ubicació Desconeguda

Fins ara mai publicada. Figura com a obra de Viladomat de la col·lecció Vídua de Francesc Miquel i Badia en una fotografia de l'Arxiu Mas (G-36625), la data de realització de la qual desconeixem. L'autoria és encertada: la mateixa composició, en format més reduït i sense l'àngel, es repeteix a la tela homònima del MNAC (**cat.num. 118**). Les figures presenten els trets fisonòmics característics de l'estil del pintor. L'àngel de la dreta és molt similar al de la tela *Jesús concedeix a sant Francesc la Indulgència de la Porcióncula* (**cat. num.12**).

Les empremtes d'haver portat un marc semicircular, lleugerament apuntat, indicarien que podria haver coronant l'àtic d'un retaule o l'extrem superior d'una paret d'alguna capella amb volta de creueria. Aquesta suposició ens fa pensar en una hipòtesi que té a veure amb una pintura molt similar del seu deixeble Francesc Tramulles. L'ermita de Sant Sebastià de la Guarda de Palafrugell té una pintura amb una representació de la *Sagrada família amb sant Joaquim i santa Anna*, que recorda moltíssim a la que ens ocupa, tant des del punt de vista compositiu com des del punt de vista de les concomitàncies estilístiques entre les dues obres. En el nostre estudi (Miralpeix, 2001, p.7-36) poguérem relacionar-la amb l'art de Francesc Tramulles i esbrinar que provenia de l'antiga

Col·legiata de Santa Anna de Barcelona. D'altra banda, Feliu Elias (1936, p. 319) va descriure que al Museu Diocesà hi havia una "(...) Nativitat adorada pels àngels. Tela apaïxada. Existeix en el Museu Diocesà de Barcelona. Procedeix de l'església de Sta. Anna. Mides : 0'89 x 1'50 m." Segons va indicar-nos la seva conservadora, aquesta tela d' Elias figura com a perduda.

Però si encadenem els arguments, és probable que puguem eixamplar les informacions al voltant de la pintura de Viladomat. D'entrada, hem de fer notar que l'antiga col·legiata de Santa Anna té capelles amb volta de creueria i que, segons la historiografia, Viladomat hi havia treballat. Elias descriu una pintura de temàtica i format similar al Museu Diocesà de Barcelona, avui perduda, dient que prové de Santa Anna. Un deixeble de Viladomat va pintar una composició per a Santa Anna –ara a Palafrugell- que s'inspira directament en la que ens ocupa. Per tot plegat, ens preguntem si aquesta tela que ara presentem no és la que havia estat a l'església de Santa Anna de l'Ex-col·legiata de Barcelona i la mateixa que fins el 1936 estava al Museu Diocesà de Barcelona.

Francesc Miquel i Badia (1840-1899), escriptor, periodista i crític d'art, fou un dels personatges que es relacionà amb Joaquim Fontanals. La fotografia de la pintura concreta que l'obra era de la col·lecció de la seva vídua. Tenint en compte que al Mas es fotografiaven moltes obres que entraven al mercat de l'art, és probable que la pintura fos fotografiada en un moment previ a la venda. Segons Francesc Fontbona (1987, p. 61), la col·lecció del crític Francesc Miquel i Badia s'acabà integrant a la d'Emili Cabot. Podria ser que aquest la llegués o la vengués al Museu Diocesà de Barcelona: ens ho fa pensar el fet que la Junta de Museus també la tingui fotografiada amb el número de clixé 1757. En qualsevol cas, és probable que s'extraviés durant la Guerra.

Francesc Tramulles (atribuïda), *Sagrada família amb sant Joaquim i santa Anna, Palafrugell*





118

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *La Verge Nena entre santa Anna i sant Joaquim.*
Data c.a.1720-1730
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 78 cm alt x 134 cm ample

Procedència

Mercat antiquari (1992)

Restauracions

Restaurada el 1993. La tela fou adaptada a un marc el·líptic que comportà la retallada dels caires i la reducció de l'antic format. La pintura sofrí dues repintades. Reintegració a "tratteggio".

Bibliografia

BOSCH, 1993, p. 67-71.

Exposicions

Un any d'adquisicions, recuperacions i donacions...., 1993, cat. 7., p. 66-71.

Ubicació MNAC, núm.inv. 200161

Adquirida l'any 1992 pel Museu Nacional d'Art de Catalunya. La pintura fou comprada en molt mal estat. Ha sofert nombrosos danys en la capa pictòrica. Malgrat això, manté una paleta de colors característica del pintor. La composició és gairebé idèntica a la pintura que havia format part de la col·lecció Miquel i Badia (**cat.num.117**).



119

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Santa Anna i la Verge*

Data c.a.1720-1730.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides 30 cm ample x 45 cm alt

Procedència

Monestir de Pedralbes.

Ubicació Monestir de Pedralbes.

Inèdita. Pintura de petit format –segurament retallada d'una composició més gran- que està en un dels passadissos del Monestir de Pedralbes. Tot i el seu mal estat, és una obra que té tots els ingredients de l'estil del pintor. El vincle figuratiu amb les figures de la Verge i santa Anna de les pintures de les fitxes **117 i 118** del catàleg és determinant per a subratllar l'autoria del pintor. Li caldria una restauració urgent.

VIDA DE LA VERGE I TEMÀTICA MARIANA.



120

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Anunciació.*

Data s.d.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides 126 cm alt x 188 cm ample

Procedència

Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Documentació

AHSCSP, *Govern de l'Hospital*, Anys de 1715-1934, Carpeta 20 /Expedient 70 bis. (Vegeu Document VI.1.B)

AHSCSP, *Actes M.I.A.* [Muy Ilustre Administración], Any de 1877, Sessió del 30 Octubre de 1877, fol. 40. (Vegeu Document VI.1.C.)

Restauracions

Neteja superficial

Bibliografia

MIRALPEIX, 2000, p. 125-126 i not. 308.

Ubicació Dependències de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau de Barcelona.

Vegeu la **fitxa núm. 91** del catàleg, on fem referència a tot el conjunt de pintures de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona. L'*Anunciació* és una de les teles que no havia estat contemplada ni per Joaquim Fontanals ni per la resta de la historiografia. És, per tant, inèdita.

El recolliment dels braços de la Verge sobre el pit, creuant-los, i el cap lleugerament inclinat, emfatitzant l'actitud devota de la figura, són recursos expressius habituals de l'estètica alt-barroca que trobem en moltes obres de Viladomat. En la pintura de Pietro da Cortona, per exemple, hi ha

figures molt semblants a la que ens ocupa, com el sant Francesc de la *Madonna col bambino e i santi Giacomo, Giovanni Battista, Stefano papa e Francesco* del Museo dell'Accademia Etrusa de Cortona, la *Madonna adorante il bambino* de la Pinacoteca Capitolina de Roma i, sobretot, l'*Anunciazione* de San Francesco de la ciutat de Cortona (La Bianco, 1998, làms. 21, 32, 63, i pp. 313, 329 i 385). L'àngel, però, diríem que s'inspira en l'àngel d'una *Anunciació* gravada per Carlo Maratti, malgrat hàgim de fer notar que no el tradueix fidelment: no té el tors nu, aspecte que li resta sensualitat, i el braç amb el qual sosté el liri està lleugerament més avançat (Kuhnmünch, 1976, p. 67, Làm. 19.C).

Carlo Maratti (gravat i disseny) *Anunciació*.





121

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Esposoris de la Verge*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 126 cm alt x 188 cm ample

Procedència

Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Documentació

AHSCSP, *Govern de l'Hospital*, Anys de 1715-1934, Carpeta 20 /Expedient 70 bis. (Vegeu Document VI.1.B)

AHSCSP, *Actes M.I.A.* [Muy Ilustre Administración], Any de 1877, Sessió del 30 Octubre de 1877, fol. 40. (Vegeu Document VI.1.C.)

Restauracions

Neteja superficial

Bibliografia

MIRALPEIX, 2000, p. 125-126 i not. 308

Ubicació Dependències de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau de Barcelona.

Vegeu la **fitxa núm. 91** del catàleg, on fem referència a tot el conjunt de pintures de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona. Els *Esposoris* és una de les teles que no havia estat contemplada ni per Joaquim Fontanals ni per la resta de la historiografia. És, per tant, inèdita.

A grans trets, Viladomat repeteix la composició de la tela de la col·lecció Vidal i Barraquer (**cat.num. 83**). Només algunes figures secundàries, com la dona en escorç que treu el cap, el rostre de sant Josep o el gest i la posició del sacerdot varien lleugerament.



122

Autor Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *La Visitació.***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli / tela.**Mides** Desconegudes**Procedència**

Col·lecció Marià Fortuny/ Col·lecció Santacana (avi)/ Francesc Santacana (nét)/ Museu Santacana de Martorell.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 207 i p. 423; *Catàleg de la Fundació Santacana*, 1929 (reproduïda), *Àlbum Serra*, ca. 1930 (reproduïda).

Ubicació Desconeguda

Coneixem aquesta pintura autògrafa de Viladomat per una fotografia antiga de l'àlbum Serra de postals i per unes notes de Feliu Elias: " La Visitació. Propietat del Sr. Francesc Santacana, de Barcelona. Es una de les belles obres d'entonació blava pintades per Viladomat, de tipu una mica pussinesc, com de la primera época de Poussin. Les figures són d'un terç de la grandària natural, molt ben dibuixades i construïdes. Es trova en bon estat de conservació i molt fresc de color, però mostra una tendència a l'encrostament".

Elias també informa de la procedència de la tela: diu que havia estat propietat del pintor Fortuny, que la va regalar a l'avi del darrer propietari, Francesc Santacana. Marià Fortuny era un bon coneixedor de l'obra de Viladomat: sabem per Fontanals (1877, p. 180, not.1) que va dibuixar tota la sèrie de sant Francesc per a la *Galeria Seráfica* de Francesc Mestres. Benet (1947, làm. XLVI) publica un dibuix, propietat de la vídua de Martí Garcés, apuntant la possibilitat que es tracti de l'estudi preparatori per a la pintura que ens ocupa. No obstant, el dibuix s'endevina d'un artista

molt més dotat que no pas Viladomat (**cat.num.409**). Els responsables del Museu de Martorell ens han dit que segurament la pintura fou venuda. No hauríem de descartar, tampoc, que fos la mateixa pintura que havia estat a la col·lecció Pasqual Inglada (**cat.num.490b**).

Ja hem tingut ocasió d'explicar al text que la composició tradueix un gravat de Carlo Maratti (Kuhnmünch, 1976, làm. A4). Viladomat, però, no el copia literalment, sinó que partint d'ell s'inventa una escena força diferent: la salutació de Maria i d'Isabel és copiada del gravat, però no pas l'abraçada entre Zacaríes i Josep. Al gravat, Zacaríes és al portal i Josep està al fons, descarregant l'ase; a la pintura, Josep puja per les escales i és un criat –el *Josep* de l'estampa- qui descarrega l'ase.

Carlo Maratti (gravat). *La Visitació*.





123

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *La Pentecosta*
Data ca.1749.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 377cm alt x 422 cm ample.

Procedència

Capella del Roser de l'antic convent de Santa Caterina de Barcelona/ Museu de la Junta de Comerç

Documentació

Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la Casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este mes. Document signat per José Arrau i Vicente Rodés el 19 de Gener de 1837(Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 36, cat. 895).

Bibliografia

PONZ, 1787, vol. XIV, p. 22; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. I, p. 377; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 178; PI i ARIMON, 1854, vol. I, p. 564; BARRAQUER, 1906, vol. II, p. 15; *Catàleg* 1930, p. 62; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197; MASERAS, 1935, p. 386-387; ELIAS, 1936, p. 328; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 100; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e); ALCOLEA GIL, 1959-1960, p. 289; ALCOLEA GIL, 1961-1962, p. 61; FONTBONA 1995, p. 207 (reproduïda); FONTBONA, DURÀ, 1999, p. 36, cat. 895.

Catàleg 1837, gal. núm. 28; Catàleg 1847, núm. 179; Inventari 1851, núm. 179, Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm.22.

Ubicació MNAC 11615 (Dipòsit de la RACBASJ).

Ingressada a l'Acadèmia el 21 d'agost de 1835 arran de la crema de convents que patí la ciutat. Provenia de la capella del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona. Ponz i Ceán

l'atribueixen a Pere Crusells. A l'inventari de Llotja i als catàlegs de l'Acadèmia, realitzats per integrants de la institució que coneixien bé l'estil del pintor, la consideraren de Viladomat. Fontanals del Castillo –als *Capítols Inèdits* de Pella (Alcolea, 1959-1960, p. 287)- la catalogava de Viladomat. Francesc Fontbona, en canvi, opina que és una obra de Pere Crusells. El mateix autor, amb raó, assenyala que dos dibuixos de la col·lecció Casellas, un dels quals ja havia estat indicat per Fontanals, són estudis preparatoris per a la tela (**cat. nums. 212 i 248**).

Som del parer, com hem exposat en un dels capítols de la biografia , que Ponz errà en l'atribució o que es referia a una altra pintura. La fisonomia dels personatges, els dibuixos preparatoris i el decorat arquitectònic de fons apunten clarament cap a l'estil de Viladomat. L'apòstol amb la mà aixecada del costat esquerre i el que està ajupit a la banda dreta són gairebé idèntics als apòstols de primer terme de l'*Assumpta* de Santa Maria de l'Alba de Manresa (**cat.num.126**).

Antoni Viladomat, *Estudis de caps*. MNAC

Antoni Viladomat, *Apòstol amb la mà aixecada*. MNAC





124

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *La Pentecosta*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/ Tela
Mides 115 cm. alt x 140 cm. ample

Procedència

Podria provenir d'algun convent suprimit de Manresa.

Ubicació Arxiu Històric Comarcal de Manresa/ Museu Comarcal del Bages.

Inèdita. Coneixem la pintura de quan estava en una de les sales de l'Arxiu Històric Comarcal de Manresa (1999). Suposem que amb la integració del Museu Comarcal del Bages a la xarxa de museus dependents del MNAC, haurà estat integrada als seus fons. Des de llavors, l'hem vista circular en vàries exposicions (sense ser estudiada, però).

La paternitat d'Antoni Viladomat és inqüestionable: la Verge, per exemple, és ben semblant a les diferents representacions que hi ha a la Capella dels Dolors de Mataró. El sant Joan és una de les figures de la composició més atractives per a l'espectador, especialment per la bellesa del seu rostre i pel gest exagerat i la posició escorçada del seu cos. Tota la composició s'inspira en un gravat de *La Pentecosta* de Cornelius Cort, realitzat a partir d'un disseny de Michael Coxie (Bartsch, vol. 52, p.118). La font, en aquest cas, és molt distant de la tradició pictòrica de Viladomat. Tot i així, Viladomat se serveix d'algunes figures, que recol·loca amb proporcions i posicions diferents: el sant Joan, l'apòstol amb les mans alçades del costat esquerre i la dona amb el cap inclinat de darrere són les més visibles. La resta estan reinventades. El color terrós també és una "marca de fàbrica" de les seves obres. És de destacar el color ocre de la túnica de sant Joan.

Cornelis Cort (gravat), Michael Coxie (disseny), *Pentecosta*,





125

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Dormició de la Verge*
Data ca. 1730-1745.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 66 cm. alt x 147 cm. ample

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Capella del Roser (abans de la Concepció) (?)/Palau Reial Menor de Barcelona (?)/ Avantsala del Col·legi Màxim dels Jesuïtes de Barcelona (?).

Restauracions

Any 1985 al Servei de Restauració i Conservació de Béns Mobles de Sant Cugat del Vallès.

Bibliografia[General sobre obres de Betlem]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; ARRAU, c.a inicis segle XIX, s.f.; PIFERRER, 1834, p. 84; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 118 (s.e.); PI i ARIMON, 1854, vol.I, p. 509 i vol.II, p. 286; FONTANALS, 1872, p. 14 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 145-146 i 221-226; BARRAQUER; 1906, ; AYMAR PUIG, 1907; BARRAQUER, 1916; TRENS, 1926; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197-1199; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, pàssim; BENET, 1947, p. 8 i 18 (s.e.); AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207-211; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 201(s.e.); ALBERTÍ, 1970, p. 461; GARRUT, 1974, p. 25; CAMON AZNAR-MORALES-VALDIVIESO, 1981, p. 72; TRIADÓ, 1984, p. 194; MARTÍ BONET-FIGUEROLA, 1993, pàssim; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 93-98;

[Particular sobre la Capella del Roser (abans de la Concepció)]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 21 (s.e.); PI i ARIMON, 1854, vol.I, p. 509; FONTANALS, 1872, p. 14 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 145 i p. 221; Espasa-Calpe, 1930, p. 1195 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 201; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

[Particular sobre *La Dormició de la Verge* quan estava a l'església de Betlem]

FONTANALS, 1877, p. 221; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 318; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

[Particular sobre *La Dormició de la Verge* a l'actual emplaçament del Centre Borja de sant Cugat]

ALCOLEA, 1961-1962, p. 204; *Memòria*, 1988, p. 255; ALCOLEA, 1990, p. 119 i p. 282, cat 69; ALCOLEA, 1992, p. 36.

Exposicions

Viladomat, 1990, cat. 69, p. 282.

Ubicació Biblioteca del Centre Borja de Sant Cugat del Vallès

Vegeu els comentaris generals sobre l'església de Betlem a la **fitxa núm. 426** del catàleg,

No hi ha quòrum entre els autors que han parlat del nombre de teles atribuïdes a Antoni Viladomat a la capella del Roser (o de la Concepció) de l'església de Betlem dels jesuïtes de Barcelona. Ceán Bermúdez parla, per primera vegada, de quatre misteris de la Vida de la Verge a la Capella de la Concepció, sense especificar de quins misteris es tractaven. Joaquim Fontanals n'enumera sis a la capella del Roser, tal i com es denominava a l'època la capella de la Concepció: cinc misteris i una tela més a l'altar. Les pintures representaven els següents temes: *Nativitat*, *Presentació al temple*, *Anunciació*, *Dormició*, *Assumpció* -que serien els cinc misteris- i una tela de *Sant Antoni, santa Clara i el Nen Jesús* integrada a l'altar (**cat.num.73**). Totes les altres teles, a excepció de la *Dormició*, eren de tres quarts de la mida natural amb les figures representades de cos sencer.

Santiago Alcolea apunta, com Joaquim Fontanals, cinc misteris. Figuerola i Martí Bonet (1995) assenyalen, sense indicar la font, sis misteris: els esmentats per J. Fontanals més l'*Aparició de la Verge als apòstols* i traslladen la tela de *Sant Antoni, santa Clara i el Nen Jesús* a la Capella de la Immaculada (que en realitat és la mateixa capella de la Immaculada Concepció). En realitat, es refereixen a una *Pentecosta* que Piferrer (1834, p.84) havia anotat i que Feliu Elias, limitat per les condicions d'il·luminació de la capella, assenyalava tot queixant-se: "Es tal la confusió i la foscor del lloc on es troba que la pintura sembla el mateix la *Pentecosta* que la *Disputa de Jesús amb els doctors de la Lleï*".

Pel que fa a la *Dormició*, J. Fontanals la identificava amb la tela de format apaïsat que es trobava sobre la mesa d'altar: "A. II. 4. 12. LA VÍRGEN MUERTA Y ADORADA POR LOS APÓSTOLES. - Bustos á excepción de la Virgen. Está acostada en primer término. Detrás los apóstoles adorándola inclinados. San Pedro, calvo, destaca entre ellos. Recuerda los lienzos de Santa María del Mar, que señalaremos, aunque les es en inferior mérito".

Feliu Elias, en una visita acompanyat de mossèn Baldelló, deia que la tela ja no hi figurava i es

preguntava si Joaquim Fontanals no s'hauria confós per una altra tela, la *Pentecosta* que recollia Piferrer. En qualsevol cas i coincidint amb Elias, a l'única fotografia que tenim de la capella d'abans de la Guerra Civil no hi figura. L'explicació més versemblant és que aquesta tela, com diu Elias inexistent abans de la Guerra Civil, se salvés de la crema del '36. I, a parer nostre, és molt probable que sigui la tela que es conserva al Centre Borja de Sant Cugat. El fet que el centre Borja sigui dels jesuïtes, a més de la descripció que dóna Fontanals, fa molt versemblant la hipòtesi, apuntada ja per Santiago Alcolea, que conegué la tela a través d'una fotografia de quan aquesta estava al Col·legi Màxim dels Jesuïtes de Barcelona. Ara bé, el clixé de l'Arxiu Mas indica que es tracta d'una tela del Palau Reial Menor de Barcelona -aquesta ubicació deu tenir a veure amb el fet que els jesuïtes custodiïn l'Arxiu de la Família Recasens, antiga propietària del Palau.

Alcolea relaciona la iconografia de la *Dormició* amb els referents medievals de la pintura del Crist Difunt del Retaule de l'Esperit Sant de Manresa, obra de Pere Serra (1394). Aquesta mateixa pintura deuria ser coneguda per Lluís Bonifàs i Massó, que la reproduïx a l'Oratori del Castell de Valls. És una obra brillant, que destaca pel tractament individualitzat dels rostres dels diferents personatges. Seria l'única tela conservada de l'església de Betlem de Barcelona de les més de 20 atribuïdes a Viladomat que hi havia.

Lluís Bonifàs, *Mort de la Verge*, Oratori del Castell de Valls (perduda).





126

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Assumpta amb Tots els Sants*
Data ca. 1728-1750.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 280 cm alt x 150 cm ample. aprox.

Procedència

Capella de la Confraria de Tots Sants i capella de la Mare de Déu del Pilar de Santa Maria de l'Alba de Manresa.

Bibliografia

MIRALPEIX, 2001, pp. 227-240

Ubicació Església de Santa Maria de l'Alba. Manresa.

Inèdita. A l'índex del llibre de Joaquim Fontanals (1877, p. 213) apareix la Seu de Manresa com un dels llocs on suposadament havia obra de Viladomat. Potser es tractava d'aquesta tela que vàrem tenir ocasió d'estudiar i donar a conèixer. El seu emplaçament primigeni era a la capella de la confraria de Tots Sants, presidint un retaule barroc -hi ha una fotografia de l'Arxiu Mas (Manresa, catedral, D-219) on s'aprecia de lluny el retaule i la tela.

La iconografia de la tela fusiona les dues advocacions que havia tingut la capella: fins a principis del segle XVIII estava dedicada a Maria Reina de Tots els Sants i després de la Guerra de Successió com a Assumpció de Maria. La figura de Déu Pare acompanyat de Crist i el colom de l'Esperit

Sant segueixen les indicacions de l'estampa gravada per François Spierre a partir d'un disseny de Pietro da Cortona per la portada del *Missale Romanum* de 1662. Les columnes, els angelets abraçant-se, el bellíssim àngel d'esquenes i el que treu el cap per sota el braç de la Verge provenen d'una incisió del suís Jakob Frey realitzada a partir de la *Immaculada amb sant Felip Neri* de Torí de Sebastiano Conca, una obra datada pels volts de 1728. Aquesta data ens serveix per testimoniar un Viladomat que tenia a l'abast una cultura figurativa totalment moderna, la del *barocchetto* romà. La tela, molt ben conservada, no té res a veure amb el color ranci i vermellós de moltes obres del pintor: turqueses, blauguardes, ocres o verds conformen un cromatisme molt lluït. Les dones mirant a l'interior del sepulcre són habituals de la pintura flamenca siscentista, fet que ens fa pensar que el pintor tindria a mà alguna de les moltes estampes que circulaven d'assumpcions rubensianes.

L'apòstol del costat esquerre és gairebé idèntic a l'apòstol de la *Pentecosta* del MNAC (**cat.num. 123**), del qual se'n conserva un dibuix preparatori.

**Jakob Frey (gravat), Sebastiano Conca (pintura), *Immaculada i sant Felip Neri*.
François Spierre (gravat), Pietro da Cortona(disseny), *Trinitat amb sant Miquel arcàngel, Missale Romanum, 1662.***





127

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Assumpció.*
Data ca. 1728-1745.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 60'5 cm alt x 46 cm ample.

Procedència

Capella del Santíssim Sagrament i de la Verge de Copacabana de l'església parroquial de Torroella de Montgrí/ Can Quintana de Colomers.

Restauracions

Restaurada el 1998.

Bibliografia

ELIAS, 1936, fol.353; VERT, 1984, p. 42 i 44.

Exposicions

Art Sacre Gironí d'Ahir i d'Avui, 2001, cat.42, p. 86.

Ubicació Museu Diocesà de Girona, Núm.Inv.491. Dipositada al Seminari Episcopal de Girona des de 1988.

Inèdita. La fitxa del Museu Diocesà de Girona diu que aquesta pintura, catalogada fins ara com d'autor anònim, prové de Torroella de Montgrí. Les figures, però, tenen els trets estilístics característics del pintor barceloní. La composició és el resultat de la combinació de múltiples gravats: la Verge, per exemple, és una invenció que combina dos gravats a partir de Carlo Maratti: un és el gravat de Nicolas Dorigny *Sant Joan i els Doctors meditant sobre la Immaculada* de la capella Cybo i l'altre és l'*Assumpta* de Robert van Audenaert, conegut pel pintor anònim de la capella de Sant Miquel de la Catedral de Girona. L'àngel sota el braç de la Verge, en canvi, prové del gravat de Jakob Frey *Immaculada i sant Felip Neri* a partir de la pintura de Sebastiano Conca per de l'Oratori de Sant Felip Neri de Torí, una incisió que ja fou aprofitada pel pintor a

l'Assumpta de Manresa (**cat.num.126**).

La pintura formava part d'un retaule que es trobava penjat al costat esquerre de la capella del Santíssim Sagrament i de la Verge de Copacabana, conegut per Feliu Elias gràcies a les notes que li facilità el mossèn de la parròquia Narcís Camps. Diu Elias: " El Rosari. Sèrie de catorze teles quadres que representen els misteris del Rosari; per tant en mancava una. Es troben a l'església parroquial de Torroella de Montgrí i són atribuïts a Viladomat. Cada tela amida 1 x 1 m. (Donades de Mn. Narcís Camps, de Torroella)." L'historiador local Josep Maria Vert deixà escrit que les teles foren salvaguardades durant el juliol de 1936 pel pintor de Torroella de Montgrí Josep M^a Mascort , defensant-les de les intencions incendiàries d'un comitè local. Foren traslladades a un magatzem de la Casa Quintana de Colomers. Segons el mateix autor, el 1940 n'havia vist unes quantes a Casa Carles de Girona, seu del Bisbat.

Només hem pogut retrobar-ne una: les dotze restants no han aparegut per enlloc: ni als fons del Museu Diocesà –inexplicablement-, ni a Torroella, ni a Colomers. Abans de morir, el Sr. Vert va comentar-nos, però, que unes quantes de les teles salvades ja no sortiren de Colomers i que avui en dia suposava que les tenien uns "importants galeristes gironins [sic]", el nom dels quals no podem revelar. Els "importants galeristes" ens digueren que no en sabien res...

Robert van Audenaert/Carlo Maratti, *Assumpta*.





128

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Immaculada*
Data ca. 1720-1740
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 250 cm alt x 145 cm ample

Procedència

Antic altar de la Puríssima Concepció.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 166 i 238; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197 i 1200; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209 i làm. 39; FERRER CLARINA, 1971, p. 129; TRIADÓ, 1984, p. 196; BOSCH, 1990, p. 157; ALCOLEA, 1990, p. 105 i 107-108 (figura detall nº 38) i p. 250, cat 49; ALCOLEA, 1992, p. 30 i p. 35 (làm.); SOLER FONTRONDONA, 1999, p. 13 làm.; ALCOLEA, 2000, p. 62 (làm 41).

Exposicions

Viladomat, 1990, cat. 49, p. 250;

Ubicació Església de Santa Maria de Mataró.

Algun autor la confon per una *Assumpció*. Antigament, havia estat a la capella de la Puríssima Concepció. Amb tota seguretat, la pintura deuria presidir la part central d'un retaule. Al segle XIX, a redós de la construcció d'un nou retaule, la tela fou disposada com a cortina de cambril per a tapar les imatges durant el temps de Passió. Havia figurat un temps a la Sala de Síntesi del Museu Arxiu de l'església de Santa Maria de Mataró.

Joan Bosch (1990,p.157) va localitzar les fonts gràfiques de la composició: el Pare Etern, col·locat en escorç, prové de l'estampa *Immaculada amb pare Etern* del *Missale Romanum* de 1662, gravada per François Spierre (1639-1681) a partir d'un dels dissenys de Pietro da Cortona per al

Missale. En canvi, la figura de la Verge, els àngels recolzats sobre un núvol i alguns dels angelets, s'inspiren de la famosa estampa de Carlo Maratti *La Verge i el Nen llancejant el pecat* (Bartsch, vol.47, cat.018. C1).

François Spierre (gravat), Pietro da Cortona (disseny), *Immaculada amb pare Etern.*
Carlo Maratti (Gravat), *La Verge llancejant el pecat*





129

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Dolorosa*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 88 cm alt x 63 cm ample

Procedència

Col·lecció Francesc Fàbregas.

Bibliografia

J.G., 1934, p.277; MASERAS, 1935, p. 387; ELIAS, 1936, p. 207;
 ALCOLEA, 1961-1962, p. 205; ALCOLEA, 1983, p. 221 (làm);
 ALCOLEA, 1990, p. 19; ALCOLEA, 1992, p. 32 i p. 40 (reprod.);
 GUASH-CASANOVAS, 2002, p.77.

Exposicions*Exposició d'Art Antic* de 1902.**Ubicació Actual** MNAC, Núm. Inv. 22932.

F. Spierre (gravat), G.L. Bernini, *La Dolorosa*, Biblioteca Albertiana, Viena (invertit).

Llegada al Museu d'Art el 16 de gener de 1934 pel Dr. Francesc Fàbregas, juntament amb el *Salvador* (**cat.num.177**). Recorda la Verge de la *Pentecosta* de Manresa (**cat.num.124**) o la *santa Teresa* del retaule de Sant Narcís de Girona (**cat.num.105**).

Malgrat que la tipologia de la composició sigui molt corrent en la pintura barroca italiana, creiem que en aquest cas Antoni Viladomat fa servir una *Dolorosa* gravada per François Spierre a partir d'un disseny de Gian Lorenzo Bernini (Wordale, 1983, p.64, fig. 9). Els detalls de les mans creuades sobre el pit, una amagant-se sota l'altra; el cap baix i mig ocult per les vestimentes i el càndid rostre de la Verge, són gairebé idèntics al gravat. Fins i tot, diríem que l'emmarcament el·líptic de la incisió sembla haver guiat el pintor barceloní.



130

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Dolorosa*
Data ca. 1720-740.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 56 cm alt x 38 cm. ample

Procedència

Altar de la capella de sant Josep o de la Divina Providència de l'església de Santa Maria de Mataró

Restauracions

Marià Ribas va restaurar-la l'any 1945.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 407; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365 (s.e.); ALCOLEA, 1990, p. 109 i 254, cat 52.; FERRER CLARINA, 1971, p. 129

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 254, cat 52.

Ubicació Sagristia de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 52** del catàleg.



131

Autor Antoni Viladomat Manalt.
Títol *Dolorosa*
Data ca. 1730.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 111 cm alt x 87 cm ample (oval)

Procedència

Capella del Sagrament de l'església de Santa Maria de Mataró/ Col·lecció Manel Comas/ Col·lecció Dolores Comas d'Esquerra de Mataró (1902)

Restauracions

Una pèssima i il·lastimosa restauració a càrrec de Gudiol

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1969, p. 304; SOLER, 1991, p. 86.

Exposicions

Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 149, nº 1741;

Ubicació Museu Comarcal de Mataró (exposada a la sala)

Joaquim Fontanals del Castillo citava en poder de Manuel Coma [Comas] de Mataró una "Virgen María" de forma octogonal (Alcolea, 1959-1960, p. 304). Deia que provenia de la capella del Santíssim Sagrament de l'església de Santa Maria de Mataró. L'any 1902, amb motiu de l'exposició *d'Art Antic*, va ser exposada. Al catàleg consta que el propietari era llavors Dolores Comas d'Esquerra, que també hi tenia un medalló de *Jesús infant (cat.num.142)*, un *sant Ignasi de Loiola (cat.num. 252)* i un *sant Francesc de Paula (cat.num. 252)*. Segons Rafael Soler, la *Verge* i el *Nen Jesús* ingressaren al Museu Comarcal del Maresme. Efectivament, hi són, però havent patit una restauració tan maldestre i agressiva que amb prou feines es reconeixen. La *Dolorosa* encara conserva sectors originals, com les mans i una mica del drapejat, que fan pensar en la tècnica i en l'estil del pintor barceloní, però el *Jesús infant* és irrecuperable.



132

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Marededéu dels Dolors.*

Data ca. 1733-34

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides --

Procedència

Porta d'ingrés a la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada el 1977 per Ramon Gudiol.

Restaurada el 1989.

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la fitxa núm. 157.]

[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 167 i 239; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108;

ELIAS, 1936, p. 410; RIBAS, 1945, p. 6; CASTELLÀ, 1945, làm 1; ALCOLEA, 1961-1962, p.207;

ALCOLEA, 1969, p.22; TRIADÓ, 1984, p. 194; ALCOLEA, 1990, p.87 (lam 31), p.160-161, cat. 4

Exposicions

Viladomat, 1990, p.160-161, cat. 4.

Ubicació Porta d'ingrés a la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Comentaris generals sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa 157** del catàleg.

La Marededéu amb set espases al pit al·lusives als Set Dolors de Maria. Està emplaçada al damunt de la porta d'accés a la capella dels Dolors. Destaca per la finor amb què el pintor ha representat el gest compungit de la Verge.



133

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Frontal d'altar amb Dolorosa*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 93 cm. alt. x 220 cm. ample.

Procedència

Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada el 1972
 Restaurada el 1989.

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la fitxa núm. 157]

[Particular sobre la tela]

ALCOLEA, 1990, p. 208-209, cat. 28.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 208 209, cat 28.

Ubicació Altar de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Comentaris generals sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa 157** del catàleg.

Tela de format apaïsat que presideix la mesa d'altar de la capella, amb una representació simplificada de la Dolorosa amb una sola espasa al pit. Aquest tipus de treballs exemplifiquen els coneixements que tenia Viladomat en el camp de la pintura decorativa, destacant aquí els volums aconseguits amb intensos claroscurs. El seu deixeble Antoni Bordons té un frontal similar, conservat al Museu Diocesà de Solsona.



134

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Pietat*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 238 cm alt x 160 x cm ample

Procedència

Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Als anys' 50 pel pintor Rafael Estrany i Ros. Restaurada novament el 1971

Bibliografia

[Vegeu la bibliografia general sobre la Capella dels Dolors a la fitxa núm. 157]

[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 167, p. 168-169; Espasa-Calpe, 1930, p. 1192 (detall làmina), p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1936, p. 332; RIBAS, 1945, p. 19 (làm); CASTELLÀ, 1945, p. 3 ; BENET, 1947, Làm XIII; ALCOLEA, 1961-1962, p. 207; i làm 35; ALCOLEA, 1969, p.51 (làm.); TRIDÓ, 1984, p. 194; ALCOLEA, 1990, p. 88-96 i p. 200-2001, cat. 24; ALCOLEA, 1992, p. 36 (làm).

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 200-2001, cat.24.

Ubicació Església de Santa Maria de Mataró.

Comentaris generals sobre la Capella dels Dolors a la **fitxa 157** del catàleg.

La *Pietat* feia de teló al grup escultòric del cambril del retaule de la capella dels Dolors. Representa el sisè Dolor de Maria i correspon a la tretzena de les Estacions del Viacrucis.

La composició té un disseny previ del cap de la Verge (**cat.num. 211**). La restauració soferta a la dècada dels '50 va afectar excessivament la composició, fins al punt que els àngels no semblen de la seva mà. La indumentària de color negre de la Verge té a veure amb l'hàbit dels servites, que rendien culte al Dolor de Maria. Actualment, la tela ha estat muntada en un marc independent i s'exposa fora de la capella.

Antoni Viladomat, *Cap de la Pietat*. MNAC





135

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Pietat*
Data ca. 1735-1745.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 195 cm. alt x 117 cm. ample.

Procedència

Col·lecció Josep Esmandia Milans (?)/ Cándido Antiga (1877)/ Col·lecció Pons (1902)/ Col·lecció Vilanova (1960).

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 172; ELIAS, 1936, p. 332; AGUILERA, 1946, p. 72-73 (làm VI); BENET, 1947, p. 18; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1959-1960, p. 300; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206 i làm 46; ALCOLEA, 1992, p. 39 i p. 40 (reprod.).

Exposicions

Exposición de Arte Antiquo, 1902, p. 138, nº 1559.

Ubicació Desconeguda

L'inventari de béns de Josep Esmandia i Milans, primer propietari de la casa Vedruna de Mataró, incloïa una tela de la *Pietat* que figurava a l'habitació del propietari, col·locada en un altar. Amb aquest punt de partida, no resultaria estrany que fos la mateixa tela que J. Fontanals descrivia, dient que provenia de la casa Vedruna, a la col·lecció Cándido Antiga: " D. XII. Nº 213. La Virgen de la Piedad, tamaño natural. 1'95 de alto por 1'17 de ancho. María que parece haber llorado amargas lágrimas y pedir las suyas al que mira, tiene a Jesús muerto, reclinado en su regazo. San Juan (a la derecha) se inclina para besar la mano del Maestro. Magdalena (a la izquierda)

baña con ardientes lágrimas los pies de su amado Jesús que tiene con pasión. Conjunto imponente y sublime. Ver cap. IV. Procedentes los dos de los Vedrema".

Joaquim Fontanals (1877, p. 213) codificava la col·lecció Cándido Antiga com a D.III. Als *Capítulos Inéditos* (Alcolea, 1959-1969, p. 300), en canvi, és la D.XII. Cándido Antiga també tenia la *Fundació de l'orde de la Mercè*, que apareix a l'inventari de Josep Esmandia i que Fontanals situava igualment la casa Vedruna (**cat.num.114**). El 1902, la pintura s'exposà com a propietat de la col·lecció Pons a la mostra d'*Art Antic*. L'últim propietari conegut és Xavier Vilanova, l'any 1960.

Respecte a la composició, A. Viladomat aprofitaria la figura de la Magdalena besant els peus de Crist d'un gravat de la *Lamentació* de J. Ribera (*Incisori napoletani*, 1981, cat.39). La figura de Crist sense vida també ens recorda el Crist mort de la *Trinitat* gravada per Jakob Frey el 1734 a partir d'una pintura de Guido Reni (Achenbach Foundation for Graphic Arts, núm.1963.30.34264). La composició del barceloní, però, té una semblança sorprenent amb la *Pietat* (1626) del Museu del Prado del pintor llombard Daniele Crespi –segons Pérez Sánchez (1965, p.348), molt copiada i amb la *Pietat* de Ribera per a l'església del convent d'Agustines de Monterrey. Així i tot, la figura de la Magdalena i la de sant Joan tenen una semblança extraordinària amb les figures homònimes que apareixen al *Crist mort* de Juan Conchillos Falcó (1641-1711), gravat el 1672.



Juseppe Ribera (gravat),



Juan Conchillos (gravat), *Crist Mort*,
Biblioteca Nacional de Madrid.



Jakob Frey (gravat) Guido
Reni (pintura), *Trinitat*
(1734), Achenbach
Foundation for Graphic
Arts



Daniele Crespi (pintura), *Pietat*,
Museu del Prado.



136

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Pietat*

Data ca. 1700-1708.

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides 101 cm alt x 79 cm ample

Procedència

Donació de la família Castellarnau a la Capella de la Mare de Déu del claustre de la catedral de Tarragona. Ingressà el 1986 al Museu Diocesà de Tarragona.

Inscripcions

Darrere, nota mecanografiada amb atribució a Viladomat i amb unes breus ratlles biogràfiques sobre el pintor.

Bibliografia

COMAMALA, 1992, núm. 165, p.210, (reproduïda); SOCÍAS, 1998, p.79-88, (reproduïda).

Exposicions

Pallium, 1992, cat. 165, p. 210

Ubicació Museu Diocesà de Tarragona. Núm. inv. 3271.

El marc és posterior. Socías relaciona aquesta tela amb el període tarragoní del pintor, si bé podria haver estat adquirida pels Castellarnau en qualsevol altre lloc i moment. De tota manera, es tracta d'una obra de joventut, on comença a fer-se evident l'estil del pintor. El Crist té algunes distorsions anatòmiques evidents.



137

Autor Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Lamentació.***Data** ca 1720-1730.**Tècnica/Suport** Oli/ tela**Mides** ?**Procedència**

Desconeguda

Ubicació Casa d'Exercicis Espirituals dels Jesuïtes de Barcelona.

Inèdita. Tela de petites dimensions. El punt de vista lateral i l'intens focus de llum que il·lumina el grup protagonista donen a la composició un plus d'originalitat. Viladomat a centrat l'atenció de l'escena en el moment en què Maria Magdalena -d'arie riberesc- besa la mà de Crist sense vida, deixant en segon pla la resta de figures. Al fons, la verticalitat de la creu contrasta amb l'horitzontalitat dels figurants. Tant la fisonomia de les figures com la gamma cromàtica s'adiuen a les obres segures del pintor, si bé una mínima neteja ens permetria apreciar millor la seva autoria i, de passada, apreciar els tons crepusculars del fons del paisatge.



138

Autor Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Sagrada família.***Data** ca. 1730-1745.**Tècnica/Suport** Oli / tela.**Mides** ?**Procedència**

Col·lecció Tecla Sala.

Ubicació Desconeguda

Inèdita. Al clixé de l'Arxiu Mas (G-36977) està considerada de Josep Viladomat. Als àlbums de fotografies d'Antoni Viladomat de l'Institut Amatller apareix correctament atribuïda a Antoni Viladomat. La Verge, de faccions fines, i el Nen Jesús- ros, de cabells rinxolats, de cos allargassat i de semblant grassonet-, es troben en altres obres d'Antoni Viladomat. La posició del Nen Jesús – assegut sobre el braç de la Verge i amb la mà de la mare per darrere la seva cintura- es repeteix de manera idèntica al *sant Josep amb el Nen* de Jaume Xarrié (**cat.num. 81**), a la *Fundació de l'orde de la Mercè* (**cat. num. 114**) i a la de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau (**cat.num. 115**). Desconeixem la seva actual ubicació.

La tela coincideix amb la descripció d'una *Sagrada Família* de la RACBASJ dipositada l'any 1932 a la Comissió de Monuments, que actualment figura com a perduda (**vegeu cat. 439b**). Una altra tela de la mateixa col·lecció Tecla Sala, l'*Adoració dels Pastors* (**cat.num.271**), coincideix amb la temàtica, el format apaïsat i l'atribució dubtosa a Viladomat d'una segona tela dipositada per la RACBASJ a la Comissió de Monuments l'any 1932, igualment desapareguda (**cat.num.439a**)



139

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Sagrada Família*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 85 cm ample x 35 cm alt.

Procedència

Seminari Episcopal de Barcelona. Abans de la Guerra Civil al Museu Diocesà de Barcelona.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 355; BENET, 1947, p. 18, 45 i làm. IV; BENET 1958-61, p. 109, làm. 110; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; ALBERTÍ, 1970, vol. IV, p. 461.

Fotografia

Arxiu Mas, G-8177

Ubicació Desconeguda

Feliu Elias la va descriure: "Tela apaïxada de mig cos. Existente al Museu Diocesà de Barcelona. Procedeix del Seminari adjunt. Mides: 0'85 x 0'35 m. Dubtosa". Rafael Benet va publicar-ne una fotografia, que suposem que deuria tenir d'abans de desaparèixer.

Avui dia no figura al Museu Diocesà: ni tant sols tenen la fitxa. Tot i haver de conformar-nos amb la fotografia, no la veiem dubtosa, sinó autògrafa del pintor. Hi ha dues teles més que atribuïm a Viladomat gairebé idèntiques: una està a la sagristia de Santa Maria del Pi de Barcelona (**cat.num.140**) i una altra, molt malmesa, a la col·lecció Oriol Solé de Vulpellac (**cat.num.141**).



140

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sagrada Família.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 95 cm ample x 55 cm alt. aprox.

Procedència

Església de Santa Maria del Pi (?)

Ubicació Església de Santa Maria del Pi. Sagristia. Barcelona.

Inèdita. Tela que gairebé repeteix la mateixa composició que la que antigament havia estat al Museu Diocesà de Barcelona (**cat.num.139**) –només varien les mans de sant Josep. La bella factura de Maria recorda la *Dolorosa* del MNAC. La mà de la Verge que envolta i sosté el Nen Jesús és del repertori "clàssic" del pintor: curta, gruixuda i diferent de les allargades i fràgils mans de les figures masculines. Els escorços del Nen i de sant Josep donen dinamisme a la composició. L'aire de recolliment i de quotidianitat de l'escena recorda l'estètica tova de llenços com la *Sagrada Família de l'ocell* de B.E. Murillo i a les intimistes composicions del tema que feu el francès Simon Vouet. La coneguda *Verge de la Rosa*, gravada per Claude Mellan, o alguna de les múltiples versions amb la Verge i sant Josep fent carantines al Nen Jesús del francès, podrien servir de models inspiradors de les versions de Viladomat.



141

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sagrada Família*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 105 cm ample x 84 '5 cm. alt

Procedència

Brocanter de Barcelona.

Inscripcions

Etiqueta al marc "**Población** [lletra impresa]: **Cim** [amb tinta negra], **Nombre** [lletra impresa]: **J.** [amb tinta negra]"

Restauracions

En molt mal estat. Té repintades antigues. Està reentelada. Té enganxat al bastidor un paper de diari amb data 4 de novembre de 1963. Talls diversos i pèrdues significatives de capa pictòrica.

Ubicació Antiquari Oriol Solé (Vulpellac)

Inèdita. Tela molt malmesa, amb rastres evidents d'haver estat agredida amb un ganivet. La composició és idèntica a la de la sagristia de l'església del Pi de Barcelona (**cat.num.140**). Els trets fisonòmics de les figures i la paleta de color reforcen la hipòtesi de l'autoria de Viladomat.

VIDA DE JESÚS I TEMÀTICA CRISTOLÒGICA



142

Autor Antoni Viladomat Manalt.
Títol *Jesús Nen*
Data ca. 1730.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 111 cm alt x 87 cm ample (oval)

Procedència

Capella del Sagrament de l'església de Santa Maria de Mataró/ Col·lecció Manel Comas/ Col·lecció Dolores Comas d'Esquerra de Mataró (1902)

Restauracions

Una pèssima i llastimosa restauració a càrrec de Gudiol

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1969, p. 304; SOLER, 1991, p. 86.

Ubicació Museu Comarcal de Mataró, reserva.

Vegeu la **fitxa núm. 131**, on expliquem la pintura que feia parella amb aquesta.

Fontanals del Castillo (Alcolea, 1959-60, p.86) la citava en poder de la Manuel Coma [Comas] de Mataró i assenyalava que havia format part de la capella del Santíssim Sagrament de l'església de Santa Maria de Mataró: "DON MANUEL COMA. MATARÓ. *Jesús mencebo con el globo del mundo, como predicando*. Medio cuerpo, querubines volando en alto, octógono."

La tela, "restaurada" per Ramon Gudiol, ha perdut el 90% de la superfície pictòrica original: només la mà sembla haver escapat a la terrible intervenció del "restaurador".



143

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *La circumcisió*
Data ca. 1720-1740.
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides 198 cm ample x 160 cm. alt.

Procedència:

Convent de Sant Agustí (Agustins Descalços) (?)/ Col·lecció Josep Pujol i Baucis/ Col·lecció vídua i fills de Josep Pujol i Baucis/ Col·lecció Milà i Camps / Col·lecció Contijoch (?)/ Antiquari Jaume Xarrié (1998)

Bibliografia

[Sobre Sant Agustí]

VILLANUEVA, 1851, col. XVIII, p. 172-175; FERRER, 1815-1819, vol. IV, 227-228; FONTANALS, 1877, p. 164; ELIAS, 1936, p. 275; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293.

[Sobre la pintura]

ALCOLEA, 1961-1962, p. 202 i 207 (reproduïda fig. 41).

Ubicació Col·lecció particular.

Segons Santiago Alcolea, la *Circumcisió* de la col·lecció Milà i Camps podria haver estat a l'antic convent de Sant Agustí de Barcelona. Ho diu basant-se en Jaime Villanueva, que deia que hi havia un *Naixement*, una *Circumcisió*, una *Adoració dels Mags*, una *Disputa dels Doctors* i un *Passatge del Centurió* del pintor, considerant-les de les millors obres de la pintura espanyola. Villanueva va dir també que foren encarregades pel Pare Provincial de l'orde, Francisco Izquierdo. Raimundo Ferrer, després de la Guerra del Francès, les donava per desaparegudes i informava de la venda de quadres a la Rambla de Barcelona. En qualsevol cas, l'afirmació d'Alcolea, prou convincent, és una suposició basada en la qualitat del cicle i en la coincidència temàtica. Alcolea també diu que el *Jesús entre els doctors* del Museu de Montserrat (**cat.núm. 147**) formaria part

d'aquesta sèrie de Sant Agustí. Les mides d'ambdues són semblants.

Joaquim Fontanals va descriure la *Circumsició* que ens ocupa quan estava a la col·lecció Pujol i Baucis: " D.IV.164. *La circumsición del Niño Dios*. Medio cuerpo. La escena en un templo. El niño Dios sobre una mesa de mármol; un sacerdote le opera, otro con manto rojo le tiene; a la derecha los domésticos, uno con una capa; al opuesto lado María y José; detrás una anciano y niños hacia el fondo con columnas (...)" . Als *Capítols Inèdits* del manuscrit original encara era Pujol i Baucis. Al text publicat de l'edició de 1877 és Vídua i hereus de Pujol i Baucis.

El tema de la *Circumsició* és poc habitual per a l'època, ja que fou substituït paulatinament al llarg del segle XVII per la *Presentació al temple*, evitant així recordar l'origen jueu de Jesucrist. La capa de preparació rogenca, que fa que tota la composició tingui un to càlid, li resta notabilitat. Pel que fa a la composició, els sacerdots que es disposen a circumdar el Nen Jesús són gairebé idèntics als de l'estampa de la *Circumsició* d'Aegidius Sadeler II (Bartsch, vol. 72, part 1, suplement, cat. 087, p. 143), que ja hem dit que podria haver inspirat l'escena del *Bateig de sant Francesc* del MNAC. No volem descartar que el pintor conegués, fins i tot una altra *Circumsició* del mateix gravador, que podria ser la font per a la resta de figures (Bartsch, vol. 72, part 1, suplement, cat. 021, p.35),

Aegidius Sadeler II, *Circumsició*





144

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	<i>Fugida a Egipte.</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Oli/tela.
Mides	150 x 80 cm (segons Fontanals) 180 cm alt x 80 cm ample (segons Exposició de 1902)

Procedència

Convent Franciscà (segons J.Fontanals)/ Rerecor de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona.

Restauracions

Segons J. Fontanals (1872), havien estat restaurades "recientemente, alguno de ellos con muy poca fortuna".

Bibliografia

[General sobre teles de Viladomat a Santa Maria del Mar de Barcelona]

PONZ, 1787, vol. XV, p. 32; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 239; ARRAU, c.a inicis segle XIX, s.f. (4 teles) ; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 113 (s.e.) i p. 21 (4 teles); PI i ARIMON, 1854, vol.I, p. 474 (3 teles al rerecor) i vol.II, p. 285-286 (4 teles); FONTANALS, 1877, p. 165 i 226-227; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906; CARRERAS CANDI, 1910, p. 452 (s.e.); BARRAQUER, 1916; BASSEGODA AMIGÓ, 1925, p. 340 (5 teles al rerecor i 2 teles a la capella de Sant Salvador); Espasa-Calpe, 1930, p. 1196; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, p.296 i 300; BENET, 1947, p. 7 (3 teles); MAYER, 1947, p. 515 (un Sant Sopar); AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 130 (s.e); MAYER, 1949, p. 251 (Sant Sopar); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365 (4 teles); GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 201(s.e.) i p. 204 (4 teles); TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.)

[Particular sobre la *Fugida a Egipte*]

FONTANALS, 1877, p. 165 i p.226; Espasa-Calpe, 1930, p. 1196 i 1199; ELIAS, 1936, p. 300; ALCOLEA, 1961-1962, p. 204 i làm. 60.

Exposicions

Exposición de Arte Antigo, 1902, p. 138, nº 1563.

Ubicació Perduda

Antonio Ponz va assenyalar per primera vegada l'existència de cinc teles de Viladomat al rerecor de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona. Ceán Bermúdez va dir que eren quatre, dos de temes de Passió i dos de Glòria. Fontanals del Castillo va assegurar que eren quatre teles amb assumptes de Passió i que estaven al rerecor i no a la capella de Sant Salvador d'Horta, com havia indicat algun autor contemporani que desconeixem. Afegeix Fontanals que havien estat un regal -i no un encàrrec- d'un convent franciscà, però no diu en què basa tal afirmació.

Les teles indicades per Joaquim Fontanals eren les següents: la *Fugida a Egipte*, el *Camí del Calvari*, la *Flagel·lació* i la *Disputa dels Doctors*. Hi ha una fotografia de l'exposició d'Art Antic de 1902 amb tres de les pintures, esplèndides, que havia indicat Fontanals: la *Fugida a Egipte*, la *Flagel·lació* i la de *Jesús entre els doctors*, però no el *Camí del Calvari* (**cat.num.433a**) En el seu lloc, hi havia el *Baptisme*, fotografiada només parcialment, que el catàleg diu que provenia de Santa Maria del Mar. J. Fontanals negava també l'atribució de les teles de la capella del Gremi de Corredors de Canvi, sense indicar qui les hi atribuïa: deia que eren d'un dels Tramulles. Bassegoda Amigó, ja al segle XX, en comptava cinc al rerecor i dues més a la capella de Sant Salvador d'Horta. A priori, sembla que totes es perderen amb la Guerra Civil. A. L. Mayer, sense que sapiguem la seva font –tot i que probablement es confon-, diu que hi havia un *Sant Sopar*.

De la *Fugida a Egipte*, J. Fontanals anotà: " A.III. 1. 28. LA HUIDA Á EGIPTO. Era el primero á mano izquierda: hoy el último. 1 m. 50 c. alt -80 c. ancho. Momento de reposo de la Sacra Familia.- María -peregrina figura -sobre un asna que un angelito tiene la brida. S. José de pie con el Niño dormido en sus brazos.- Fondo oscuro. Parece obra veneciana. Niño, Virgen y Angelito deliciosamente pintados. La Virgen muy correctamente dibujada. San José, tipo menos real, como de anciano judío". La figura de sant Josep sostenint el Nen és força inusual i no apareix en cap més composició amb la mateixa temàtica pintada per Viladomat.



145

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Presentació al temple*
Data s.a.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 201 cm alt x 143 cm ample

Procedència

Antiquari Lluís Quer de Barcelona.

Bibliografia

Boletín, 1896-1898, p. 53; ELIAS, 1936, p. 335; ALCOLEA, 1961-1962, p. 209.

Fotografia

Arxiu Mas, Gudiol-1347.

Ubicació Museu Episcopal de Vic, núm inv. 13372

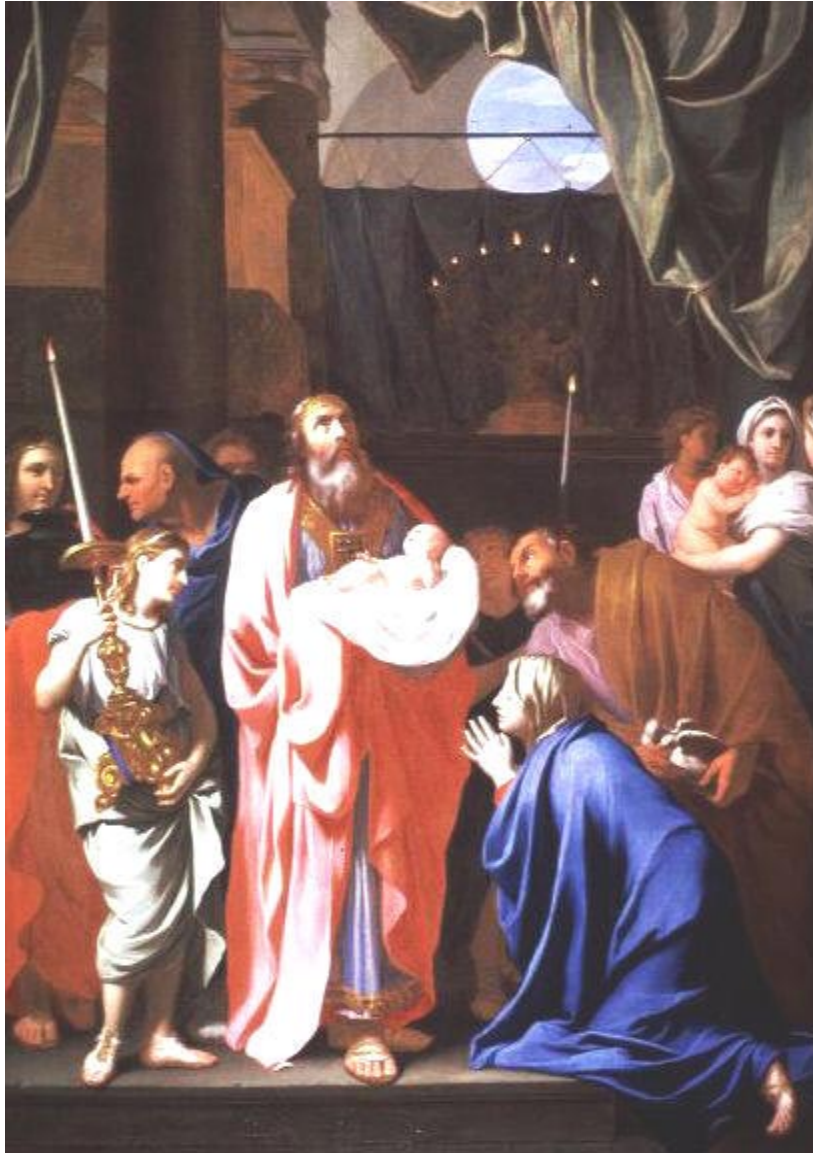
Adquirida pel MEV el 1896 a l'antiquari Lluís Quer. El fet que provingués de Barcelona -i del mercat antiquari- fa pensar que podria tractar-se d'una obra provinent d'algun dels espais religiosos de la ciutat comtal. Caldria tenir-ho en compte, ja que podria ser que estigués repetida en els repertoris d'obres desconegudes. El tema correspon al moment en què el gran sacerdot Simeó mira cap al cel per pronunciar el seu càntic el dia de la Candelera (Lluc 2, 29). Els coloms són una ofrena que simbolitza la condició de pobresa dels donants. Aquest tema va substituir al segle XVII el de la *Circumcisió*, que posava l'accent sobre el sexe i l'origen jueu de Crist (Cfr. Marie Claude Homet, 1987, p. 100, cat. 13 A i 14 A). La tela està en força mal estat i té nombrosíssimes repintades

Pel que fa a la composició, Antoni Viladomat copia una incisió de François de Poilly (1586 – 1667) a partir de la *Presentació al temple* de Charles Le Brun (1619-1690), pintada pel francès el 1645. El llenç de Le Brun havia estat propietat de Madame des Méloizes, que la llegà a l'Hôtel Dieu de Quebec al segle XVIII, on encara es troba. Per l'estampa, vegeu Wildenstein (1965,

cat.35).

L'altra versió de Viladomat d'aquest tema també està inspirada en aquesta incisió (**cat.num.146**). No coneixem cap altra obra més de pintors o escultors catalans de l'època que la utilitzin.

Charles Le Brun, *Presentació al temple*, Hôtel Dieu, Québec.





146

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Presentació al temple.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 105 cm. alt x 188 cm. ample

Procedència

Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Documentació

AHSCSP, *Govern de l'Hospital*, Anys de 1715-1934, Carpeta 20 /Expedient 70 bis. (Vegeu Document VI.1.B)

AHSCSP, *Actes M.I.A.* [Muy Ilustre Administración], Any de 1877, Sessió del 30 Octubre de 1877, fol. 40. (Vegeu Document VI.1.C.)

Restauracions

Neteja superficial

Bibliografia

MIRALPEIX, 2000, p. 125-126 i not. 308.

Exposicions

Catalogo de la Exposición de Artes Suntuarias Antiguas y Modernas, Barcelona, 1877.

Ubicació Dependències de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau de Barcelona.

Vegeu la **fitxa núm. 91** del catàleg, on fem referència a tot el conjunt de pintures de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona. La *Presentació al temple* és una de les teles que no havia estat contemplada ni per Joaquim Fontanals ni per la resta de la historiografia. És, per tant, inèdita.

Una composició gairebé idèntica, només que més petita i en format vertical i no apaïsat, a la del Museu Episcopal de Vic (**cat.num. 145**). Antoni Viladomat copia una incisió François de Poilly (1586 – 1667) a partir de la *Presentació al temple* de Charles Le Brun (1619-1690), pintada pel francès el 1645 (Vegeu la fitxa anterior).



147

Autor Antoni Viladomat Manalt.
Títol *Jesús entre els doctors.*
Data ca. 1720-1740.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 100 cm alt x 156 cm. ample

Procedència

Convent de Sant Agustí de Barcelona (?)/ Col·leccio del Dr. Iglesias.

Bibliografia

[Convent de sant Agustí]

VILLANUEVA, 1851, vol. XVIII, p. 172-175; FERRER, 1815, vol. IV, p. 277-278; ELIAS , 1930, p.287; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; MARTÍ BONET-ARMENGOL- BONET ARMENGOL, 1980, p. 92 (repet. Villanueva).

[Monestir de Montserrat]

BENET, 1947, p. 7 i làm.XI; SOLDEVILA, 1955, p. 132 (detall); BENET, 1958-1961, p. 108 i làm. 109; ALCOLEA, 1961-1962, p. 207 i làm. 42; ALBERTÍ, 1970, vol. IV, p. 461; ALCOLEA, 1983, p. 221; ALCOLEA, 1990, p. 116; ALCOLEA, 1992, p.32 i p. 37(làm); LAPLANA, 1999.

Ubicació Actual Museu del Monestir de Montserrat. Núm. inv. N.R. 200.016.

Segons Santiago Alcolea, la pintura que ens ocupa provindria de l'antic convent de Sant Agustí de Barcelona. Ho diu basant-se en Jaime Villanueva, que deia que el convent tenia un *Naixement*, una *Circumcisió*, una *Adoració dels Mags*, una *Disputa dels Doctors* i un *Passatge del Centurió* del pintor, considerant-les de les millors obres de la pintura espanyola. Villanueva va dir també que foren encarregades pel Pare Provincial de l'orde, Francisco Izquierdo, que les tenia al *De profundis* de la seva cel·la. Elías, erròniament, atorga la cita a Ceán i les emplaça al convent de Sant Francesc. Raimundo Ferrer, després de la Guerra del Francès, les donava per

desaparegudes. En qualsevol cas, l'afirmació d'Alcolea, prou convincent, és una suposició basada en la qualitat del cicle i en la coincidència temàtica. Alcolea també diu que la *Circumcisió* de col·lecció particular (**cat.núm.143**) formaria part d'aquesta sèrie de Sant Agustí. Les mides d'ambdues són semblants. Segons Laplana, la tela va arribar a Montserrat el 1827, llegada pel canonge de l'ex-col·legiata de Santa Anna Dr. Iglesias, gran col·leccionista de quadres.

La tela és una de les millors del mestre barceloní. La caracterització dels doctors, la intensitat lumínica de cadascun dels personatges, la disposició de Josep i la Verge al fons, molt propi de la pintura napolitana, etcètera, remetent a les característiques del naturalisme napolità postcaravaggesc. Val a dir que no hi ha cap composició de les atribuïdes a Viladomat amb la mateixa temàtica que siguin iguals.



148

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Jesús entre els doctors.*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 126 cm alt x 188 cm ample

Procedència

Secretaria i oficines de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Documentació

AHSCSP, *Govern de l'Hospital*, Anys de 1715-1934, Carpeta 20 /Expedient 70 bis. (Vegeu Document VI.1.B)

AHSCSP, *Actes M.I.A.* [Muy Ilustre Administración], Any de 1877, Sessió del 30 Octubre de 1877, fol. 40. (Vegeu Document VI.1.B.)

Restauracions

Restauració antiga/ Neteja superficial recent

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 163; ALCOLEA, 1959-1960, p. 301; MIRALPEIX, 2000, p. 125-126 i not. 308.

Exposicions

Catalogo de la Exposición de Artes Suntuarias Antiguas y Modernas, Barcelona, 1877.

Ubicació Dependències de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau de Barcelona.

Vegeu la **fitxa núm. 91** del catàleg, on fem referència a tot el conjunt de pintures de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

En el manuscrit original de J. Fontanals, copiat en part per Pella, hi ha la següent anotació: " D.XIV. PIEZAS SUELTAS DE BARCELONA. SECRETARIA Y OFICINAS DEL HOSPITAL DE LA

SANTA CRUZ. *Jesús disputando con los doctores*, medias figuras en tamaño natural; 1'20 m. de alto por 1'75 de ancho. Estancia oscura con el divino Niño, con diez años, sentado en el sillón en el centro de la escena. Cinco doctores con diferentes trajes y actitudes, dos de ellos con anchos libros, y uno de ellos mirando a Jesús con lente, recordando así alguna otra imagen religiosa del Veronés y de Rembrandt, se fijan en el Niño y le escuchan. Al fondo de la estancia María y José, embelesados, miran al inocente Doctor. Tras ellos se abre paso la luz, a la izquierda, por entre un arco dórico romano. Efecto y contraste grandiosos y vivísimos. Con esta pieza se adivina ya la Vida de San Francisco. Restaurado".

Als *Capítulos Inèditos*, la codificació és D.XIV. A l'interior del text editat, Fontanals (1877, p. 213) s'hi refereix com D. XVIII.



149

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	<i>Jesús entre els Doctors.</i>
Data	s.d.
Tècnica/Suport	Oli/tela.
Mides	150 x 80 cm (segons Fontanals) 180 cm alt x 80 cm ample (segons Exposició de 1902)

Procedència

Convent Franciscà (segons J.Fontanals)/ Rerecor de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona

Restauracions

Segons J. Fontanals (1872), havien estat restaurades "recientemente, alguno de ellos con muy poca fortuna".

Bibliografia

[General sobre teles de Viladomat a Santa Maria del Mar]

Vegeu la fitxa **núm. 144**

[Particular sobre *Jesús entre els Doctors*]

FONTANALS, 1877, p. 165 i p.227; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 287; ALCOLEA, 1961-1962, p. 204.

Exposicions

Exposición de Arte Antiquo, 1902, p. 138, nº 1562.

Ubicació Perduda

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 144**.

Joaquim Fontanals va descriure-la: " A.III. 4. 31. DISPUTA de JESUS CON LOS DOCTORES: era el último hácia la derecha, hoy el primero. 1m. 50 c. alt- 80 c. anch. El Jesús Niño figura entera. Bella imagen, noble tipo, aristocrático -recuerda el retrato del Album Campaner (F.I) que damos en grabado en el Cap. VIII [no va publicar-se].- Está con la mano derecha levantada, en ademan de peronar. Viste túnica morada y manto azul oscuro. Rubios cabellos encuadran su rostro y caen crespados sobre los hombros.- Detrás y hácia la izquierda María -dibujo ático y fisonomia distinguida,- San José perdido en el fondo, contemplan al Niño. A la derecha y frente cuatro figuras de ancianos circularmente colocados. Son los falsos doctores ó escribas. El del primer término de espaldas con gorro rojo, recuerda las obras venecianas. Otro viejo vistiendo túnica amarilla, - de un dorado tambien veneciano, tiene un ancho libro en las manos. Esta figura es de un ejecutor magistral y de gran verdad.- Toda la obra de mucha perfección y armonía. El Jesús c. ent. [cuerpo entero]; los escribas bustos y m.c. [medio cuerpo]" .

Opinem que el dibuix de l'àlbum Campaner podria ser el dibuix del MNAC intitulat *Autoretrat* (**cat.num.231**). El rostre té una semblança molt notòria amb el cap de Crist d'aquesta tela.



- 150**
- Autor** Antoni Viladomat i Manalt.
- Títol** *Jesús entre els doctors*
- Data** ca. 1735-1740.
- Tècnica/Suport** Oli/tela.
- Mides** 150 x 100 cm aprox.
- Procedència**
Monestir de Sant Benet de Bages (?)/Col·lecció Carbó/ Col·lecció Marqués de Villamizar/ Col·lecció Rocamora.
- Bibliografia**
ALCOLEA, 1961-1962, p. 207.
- Ubicació Actual** Monestir de Sant Benet de Bages. Fundació Caixa Manresa.

L'any 1962, Santiago Alcolea parlava d'un *Jesús entre els Doctors* de la col·lecció Marquès de Villamizar que era diferent del *Jesús entre els doctors* de Montserrat. L'autor, però, no donava més dades de qui era aquest marquès originari de Salamanca. Fa poc ho hem esbrinat: era el marit de Montserrat Casas Carbó, propietària des del 1907 del monestir de Sant Benet de Bages, filla de la primera propietària Elisa Carbó i Ferrer. La pintura, retrobada per Joan Bosch, ara és propietat de la Fundació Caixa de Manresa, que ha comprat i restaurat el monestir. És probable que formés part dels béns mobles del monestir abans que la família del pintor Ramon Casas l'adquirís, tal i com ho eren les restes del retaule major de l'església obrat per Joan Grau i Josep Generes, que foren reconvertides en mobles per a les diferents estances de la família. (Cfr. Garriga, 2001, p. 76-78).

La composició difereix de la de Montserrat fins al punt que podem parlar d'una composició ben diferent de la resta d'obres de temàtica homònima. Tota l'escena –i segurament això explica la divergència compositiva amb les altres- fa pensar en l'estampa de temàtica homònima de la famosa sèrie gravada per Hyeronimus Wierix per a l'obra *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (1607) del jesuïta Jeroni del Nadal. La disposició concèntrica dels doctors, el gest i la posició elevada de Jesús, el doctor que es gira cap a l'espectador convidant a escoltar les lliçons de Jesús, etcètera, tenen un lligam amb l'estampa esmentada. Viladomat, però, caracteritza intensament les fesomies i les vestimentes dels doctors.

H. Wierix (gravat), *Jesús entre els doctors.*





151

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Baptisme de Jesús* (fragment)
Data s.a.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 93 cm ample x 158 cm alt

Procedència

Església de Santa Maria del Mar

Bibliografia

[General sobre teles de Viladomat a Santa Maria del Mar]

Vegeu la fitxa **núm. 144**

[Particular sobre *El Baptisme*]

ALCOLEA, 1961-1962, p. 204.

Exposicions

Exposición de Arte Antigo, Barcelona, 1902, p. 137, cat. 1557

Ubicació Perduda

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 144.** sobre les pintures de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona.

Només l'exposició de 1902 concreta que a Santa Maria del Mar hi havia un *Baptisme* de Viladomat. La tela es veu parcialment a la fotografia general de la sala dedicada a Viladomat, al costat d'algunes de les millors obres del pintor. La disposició de Jesús amb els braços creuats fa pensar amb el conegut gravat de Cornelius Cort a partir d'un disseny de Francesco Salviati (Bartsch, vol. 52, p.69 [cat.56-III])

Cornelis Cort (gravat)/ Francesco Salviati (pintura), *El Baptisme de Jesús.*





152

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Expulsió dels mercaders.*
Data ca.1714-1730.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 74cm alt x 54 cm ample
Procedència Desconeguda

Restauracions

Sense restaurar. En molt mal estat. Sense marc.

Ubicació Museu d'Art de Girona, Fons Diocesà núm. 1859.

L'*Expulsió dels mercaders* i la *Piscina probàtica* (**cat.num.153**) són dues obres inèdites que hem localitzat als fons del Museu Diocesà de Girona. Fan les mateixes mides i semblarien estudis preparatoris per a composicions més grans. Són dues teles que s'allunyen dels codis de representació habituals del pintor barceloní: aquí l'arquitectura de fons és clarament deutora de l'art de Bibiena. Tant una com l'altra són escenes en què la figura humana s'empetiteix, cedint protagonisme a una arquitectura d'escala colossal; això sí, no del tot ben resolta en la construcció perspectivística. De tota manera, són dues obres amb una paleta molt rica i variada, on el clarobscur defineix els diferents plans espacials. Les figures tenen els trets estilístics característics de l'art de Viladomat. Desconeixem la seva procedència.

El mercader fetejat per Jesucrist, al terra i en escorç, i el que fuig en direcció contrària amb una gàbia de coloms, recorden respectivament al soldat caigut i al nen esporuguit de la tela *Miracle de les mosques de sant Narcís* de la Catedral de Girona (**cat.num.60**). Els grups de figures, però, tenen un record molt intents –fins i tot els "escenogràfics" emmarcaments arquitectònics– amb les moltes versions del tema pintades per Luca Giordano –vegeu per exemple la del Bob Jones University Museum o la del Museo Dicesano de Venècia (Ferrari-Scavizzi, 2000, p.508 i p.581, respectivament).



153

Autor	Antoni Viladomat Manalt
Títol	<i>La piscina probàtica</i>
Data	ca.1714-1730.
Tècnica/Suport	Oli/ tela
Mides	74cm alt x 54 cm ample
Procedència	Desconeguda
Restauracions	Restaurada recentment. El marc no és original.
Ubicació	Museu Diocesà de Girona (Casa Carles)

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 152**.

La figura de Crist és idèntica a la de Josep de l'estampa de Nicolas Dorigny a partir de Maratti amb el tema de la *Mort de sant Josep* (Bresc-Bautier, 1990, làm. 52), una figura que recorda al Déu Pare de la *Creació d'Eva* gravada per Cornelius Cort a partir d'un disseny de Federicco Zuccari (Bartsch, vol 52, 1986, p.9).

D'altra banda, la Real Academia de San Fernando conserva un dibuix atribuït a Giacomo Pavia (1699-c.1750) que representa una arquitectura escenogràfica gairebé idèntica a la de la tela de Viladomat (Ciruelos-García, 1989, p.303). La semblança ens fa pensar en una font comuna, segurament alguna làmina de tractat d'arquitectura o d'escenografia, que a hores d'ara no hem identificat. La comparació entre els dos *cortile* posa en evidència les dificultats del barceloní per pintar els arcs en perspectiva.

**N. Dorigny (gravat)/ C.Maratti (pintura) *La mort de sant Josep*
G. Pavia (atribuït), *Escenografia*, Real Academia de San Fernando.**





154

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Sopar*
Data ca. 1725-1730.
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides 164'3 cm alt x 263 cm ample

Procedència

Desconeguda

Restauracions

Restaurada per P. Manzo el 1985 (Generalitat de Catalunya)

Bibliografia

AINAUD DE LASARTE, 1978, p. 109-110; TRIADÓ, 1986, pp. 267-270; *Memòria*, 1988, p. 258, núm. 1565; ALCOLEA I GIL, 1990, p. 117 i 276-277, núm. 66; ALCOLEA I GIL, *Pulchra*, 1993, p. 296.

Exposicions

Thesaurus, 1986, p. 267-270, cat. 161; *Pulchra*, 1993, cat.782, pp.296-297.

Ubicació Actual Museu Diocesà de Lleida, núm. inv. 224.

Descoberta i atribuïda a Antoni Viladomat per Joan Ainaud de Lasarte. És una de les millors obres del pintor. L'apòstol agenollat en primer terme recorda el de l'*Assumpta* de Manresa (**cat.num. 126**). Gran varietat de colors en les túniques dels diferents apòstols. El gir de l'apòstol Judes i la caracterització individualitzada dels rostres dels apòstols han fet pensar a alguns autors amb un deute compostiu amb el *Sant sopar* de Francesc Ribalta del Col·legi del Corpus Cristhi de València.

L'any 1894, el Museo del Prado va dipositar al Seminari Diocesà de Lleida un *Sant Sopar* de figures de cos sencer, sense motllura, d'autor anònim i de mides 1'68 d'alt per 2'50 d'ample. L'actual catàleg del Museo del Prado la dona per perduda des de la Guerra Civil. Podria tractar-se de la tela que ens ocupa? Mides, descripció i temàtica coincidirien.



155

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Flagel·lació.*
Data ca. 1700-1720.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 96 cm alt x 90'5 cm.ample

Procedència

Catedral de Barcelona.

Bibliografia

ALCOLEA, 1961-1961, làm. 59.

Fotografia

Arxiu Mas, G-56.466 (Any 1971)

Ubicació Museu de la Catedral de Barcelona.

Santiago Alcolea va reproduir-ne una fotografia i va indicar en una nota a peu d'imatge que es trobava a la Catedral de Barcelona. Efectivament, reuneix totes les característiques estilístiques de l'art de Viladomat. Els botxins recorden els del Viacrucis de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró. La composició sembla inspirar-se en alguna font gràfica. Som del parer, a més, que es tractaria d'una obra primerenca del nostre pintor. Fa parella amb l'*Ascensió* (**cat.num.170**).



156

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Flagel·lació*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 150 x 80 cm (segons Fontanals)
 180 cm alt x 80 cm ample (segons Exposició de 1902)

Procedència

Convent Franciscà (segons J. Fontanals)/ Rerecor de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona

Restauracions

Segons J. Fontanals (1872), havien estat restaurades "recientemente, alguno de ellos con muy poca fortuna".

Bibliografia

[General sobre teles de Viladomat a Santa Maria del Mar]

Vegeu la fitxa **núm. 144**

[Particular sobre *La Flagel·lació*]

FONTANALS, 1877, p. 165 i p.227; Espasa-Calpe, 1930, p. 1196 i 1199; ELIAS, 1936, p. 296; ALCOLEA, 1961-1962, p. 204.

Exposicions

Exposición de Arte Antiguo, 1902, p. 138, nº 1561.

Ubicació Perduda

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 144**.

Joaquim Fontanals va descriure-la: " A.III. 3. 30. JESUS AZOTADO en la columna. 1m. 50 c. alt-80 c. anch. Está maniatado en un fragmento de columna, según el antiguo concepto popular, y azotado por tres desalmados verdugos, uno de ellos medio desnudo, otro (á la izquierda) tipo de anciano catalán en mangas de camisa. El tercero tras de Cristo, el más veneciano, negro como un etíope.- Jesús es una bella academia de desnudo.- Las extremidades habilmente dibujadas y pintadas. Recuerda el dibujo *Cristo en la columna* del Album Campaner que señalamos en la parte F. 1"



157

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Viacrucis: primera caiguda de Jesús (tercera estació).*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 320 cm alt x 195 cm ample

Procedència

Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada el 1976

Restaurada el 1989.

Bibliografia

[General sobre la Capella]

PONZ, 1787, vol XIV, p. 77; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; LABORDE, 1806-1808, p. 54 (s.e.); ARRAU, ca. primera meitat s. XIX, s.f. (s.e.); QUILLIET, 1816, p. 391 (s.e.); Pi i ARIMON, 1854, vol II, p. 286; FONTANALS, 1877, p. 166 i 238-240; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p. 107-108; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); RÀFOLS, 1936, p. 43; ELIAS, 1936, pàssim; RIBAS, 1945, pàssim; CASTELLÀ, 1945, pàssim; BENET, 1947, p. 7 (s.e.), 18 i 36; MAYER, 1947, p. 515-517; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363i 1364; BENET, 1968-1961, p. 105-106; CASAS, , 1962, p. 22; ALCOLEA, 1961-1962, p. 197, 205, 207-298; ALCOLEA, 1963, 9 de Febrer; ALARONI, 1964, p.24 21 Abril; SOLER FONTRODONA, 1969 , San Jorge; ALCOLEA, 1969, pàssim; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG,

1970, p. 181; FERRER CLARIANA, 1971, p. ; GARRUT, 1974, p. 25 8s.e.); AINAUD, 1978, p. 109; ALCOLEA, 1983, p. 221; CAMON AZNAR-VALDIVIESO-MORALES, 1984, p. 72; TRIADÓ, 1984, p. 194 i ss.; RIBAS, 1985; ALCOLEA, 1990, p. 80-98; ALCOLEA, 1990a, p. 24; SOLER, 1990, p. 12-21; BOSCH, 1991, p. ALCOLEA, 1991, p. 65-90; PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p.429-430; ALCOLEA, 1992, p. 32-33; GUANYABENS-SALICRÚ, 1994, p. 41-48; BARRAL, 1994, p. 224; TRIADÓ, 1995, p. 380; MARQUÈS-PAYÀS, 1997, p. 158-159; ALBESA, 1998, p. 388-389; SOLER, 1998, p. 11-12; MARTÍ COLL, 2000, p. 20-24; LLOVET, 2000, p. 206-207; SOLER-ADAN, 2002, pp.20-24; MIRALPEIX, 2002, pp. 25-34.

[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 240; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1936, p. 337; RIBAS, 1945, p. 8 (làmp); BENET, 1947, làmp XXVII i XXVIII (detall); BENET, 1958-1961, p. 105 (làmp); ALCOLEA, 1961-1962, p. 208 i làmp 23; ALCOLEA, 1969, p.28 i 29 (làmps); ALCOLEA, 1990, p. 88, 92, pp. 170-171, cat. 9; BARRAL, 1994, p. 224 (cat 67, làmp); ALCOLEA, 1991, p. 75 (làmp) ; ALCOLEA, 1992, p. 26 (làmp).

Exposicions

Viladomat, 1990, p.170-171, cat. 9.

Ubicació Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Després de realitzar la decoració de la Sala de Juntes i, segurament, la decoració mural de la capella, el pintor Joan Gallart i el seu taller no van poder acabar la resta de pintures de l'ambiciós programa iconogràfic que havia de representar els Set Dolors de Maria i les Catorze Estacions del Viacrucis: la Guerra de Successió va posar fi a la seva carrera artística. Pels volts de 1727, la confraria dels Dolors degué pensar en un altre artista de renom per acabar-la: Antoni Viladomat. Atenent-nos a les característiques estilístiques de les diferents pintures, podem identificar com a autògrafes del pintor la *Pietat*, la *Verge dels Dolors* de l'entrada, el *Frontal d'altar amb la Verge dels Dolors*, el *sant Felip Neri* i el *sant Francesc* del retaule, el *Salvador* que fa de cortina al sagrari i vuit *Estacions* del Viacrucis –de la tercera a la desena, ambdues incloses. Hem considerat del taller les pintures del retaule, que representen els sis *Dolors* de Maria (el sisè dolor, la *Pietat*, sí que la considerem autògrafa), i les estacions *Segona* i *Onzena* (col·locades damunt les portes de la sagristia). A la Sala de Juntes, serien de Viladomat les tres teles apaïssades amb apòstols i àngels, els quatre evangelistes i els sants apòstols Felip, Judes Tadeu i Maties. De fet, aquestes són les obres que havia anotat el primer biògraf del pintor, Agustín Ceán Bermúdez. Són interessants els estudis de Santiago Alcolea sobre la il·luminació de les pintures, que Viladomat hauria resolt tenint en compte la claror natural de la capella i la disposició de cada obra. Hem de fer notar, a més, que algunes de les moltes restauracions que han patit les pintures al llarg del temps han acabat debilitant l'aportació original del pintor.

Pel que fa a les composicions i a les seves fonts gràfiques, vegeu el capítol de gravat, on parlem de la dificultat de precisar amb exemples concrets cadascuna de les escenes. En general, però, els passatges recorden les fórmules de la pintura septentrional, difoses arreu d'Europa via les

estampes, des de les més antigues dels Sadeler a les més modernes, per proximitat amb Viladomat, de Rubens i de pintors de la seva òrbita.

D'aquesta pintura se'n conserva un dibuix preparatori al MNAC (**cat.núm.215**).

A.Viladomat, *Estudi preparatori per a la Primera Caiguda del Viacrucis de Mataró*. MNAC. Barcelona





158

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Viacrucis: Jesús troba la seva mare (quarta estació).*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 320 cm. alt x 195 cm. ample.

Procedència

Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada el 1971.

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la **fitxa núm. 157**.

[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 240; Espasa-Calpe, 1930, p. 1191 [*Jesús troba la Magdalena* [sic], làm] i p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1936, p. 406; RIBAS, 1945, p. 9 (làm); BENET, 1947, làm XXIV i XXV (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 208 i làm 24 i 25 (detall); ALCOLEA, 1969, p. 30 i 31 (làms); ALCOLEA, 1990, p. 88, 91 (làm 32), p. 172-173, cat. 10; ALCOLEA, 1991, p. 77 (làm), p. 78 (detall) i p. 79 (detall) ; ALCOLEA, 1992, p. 27 (làm) i p. 28 (detall).

Exposicions

Viladomat, 1990, p.172-173, cat. 10

Ubicació Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu les anotacions generals sobre la Capella dels Dolors de la **fitxa núm. 157**.

Benet va relacionar el dibuix *Cap de soldat* del MNAC (**cat.num.210**) amb un dels soldats de la *Tercera Caiguda* (*novena estació*). No obstant, creiem que la posició més acotada del cap d'aquell esbirro no coincideix amb el dibuix i sí que hi lliga, en canvi, el cap del soldat amb casc de darrere la creu de la tela que ens ocupa.

A.Viladomat, *Cap de soldat del Viacrucis*, MNAC, Barcelona.
Aegidius Sadeler II (gravat), *La Verònica*. (invertit)





159

Autor

Antoni Viladomat i Manalt

Títol

Viacrucis: el Cirineu ajuda a Jesús (cinquena estació).

Data

ca. 1727-1730

Tècnica/Suport

Oli/tela.

Mides

320 cm. alt x 195 cm. ample

Procedència

Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada el 1976

Restaurada 1989

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la **fitxa núm. 157**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1936, p. 276; RIBAS, 1945, p. 10 (làm); BENET, 1947, làm XXI; ALCOLEA, 1961-1962, p. 208; ALCOLEA, 1969, p. 32-33 (làms) i 34 (detall); ALCOLEA, 1990, p. 88, 92, p. 174-175, cat. 11; ALCOLEA, 1991, p. 77 (làm), p. 78 (detall) i p. 79 (detall) ; ALCOLEA, 1992, p. 27 (làm) i p. 28 (detall).

Exposicions

Viladomat, 1990, p.174-175, cat. 11

Ubicació Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu les anotacions generals sobre la Capella dels Dolors de la **fitxa núm. 157** .

Adan i Soler (2002) diuen que la construcció del nou cor –el 1733 es compra una porció de terreny a la casa Seguí per a poder fer l'escala d'accés- comportà que dues pintures de les Estacions -el *Cirineu* i la *Verònica*- s'haguessin de retallar per adaptar-les a sota la gelosia del nou cor. Tanmateix, aquesta suposició no té en compte que Ceán Bermúdez diu que hi havia vuit teles de grans dimensions. És a dir, que si varen ser retallades i adaptades a un nou marc, com sembla que fou, com a mínim s'hauria d'haver fet després de 1800, data d'edició del seu *Diccionario*



160

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Viacrucis: la Verònica (sisena estació).*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 135 cm. alt x 165 cm. ample.

Procedència

Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada el 1945 per Marià Ribas, el 1974 i el 1989 per CRBCM.

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la **fitxa núm. 157**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1945, p. 11 (làm); BENET, 1947, p. 36 i làm XVI, XVIII i XIX (detall); BENET, 1958-1961, p. 106 (làm); ALCOLEA, 1961-1962, p. 208 i làm. 27; ALCOLEA, 1969, p. 35 (làm) i 37 (detall); TRIADÓ, 1984, p. 193 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 88, 92, p.176-177, cat. 12; ALCOLEA, 1991, p.65, 82 i 83 (làms); ALCOLEA, 1992, p. 25.

Exposicions

Viladomat, 1990, p.176-177, cat. 12

Ubicació Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu les anotacions generals sobre la Capella dels Dolors de la **fitxa núm. 157**.

Adan i Soler (2002) diuen que la construcció del nou cor –el 1733 es compra una porció de terreny a la casa Seguí per fer l'escala d'accés- comportà que dues pintures de les Estacions -el *Cirineu* i la *Verònica*- s'haguessin de retallar per adaptar-les a sota la gelosia del nou cor. Tanmateix,

aquesta suposició no té en compte que Ceán Bermúdez diu que hi havia vuit teles de grans dimensions. És a dir, que si varen ser retallades i adaptades a un nou marc, com sembla que fou, com a mínim s'hauria d'haver fet després de 1800, data d'edició del seu *Diccionario*.

Del conjunt, és una de les pintures més belles: el rostre il·luminat de la Verònica i la Sant Faç del drap són excel·lents.



161

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Viacrucis: segona caiguda de Jesús (setena estació).*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 135 cm. alt x 165 cm. ample

Procedència

Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada per Manel Grau als anys '50, el 1974, i el 1989

Bibliografia

[[General sobre la Capella](#)]

Vegeu la **fitxa núm. 157**.

[[Particular sobre la tela](#)]

RIBAS, 1945, p. 12 (làm); BENET, 1947, p. 36 i làm XVII, XVIII i XXI (detall); BENET, 1958-1961, p. 106 (làm); ALCOLEA, 1961-1962, p. 208 i làm. 26; ALCOLEA, 1969, p. 35 (làm) i 36 (detall); ALCOLEA, 1990, p. 88, 93, p.178-179, cat. 13; ALCOLEA, 1991, p.84-86 (làms); ALCOLEA, 1992, p. 24 (làm); SOLER-ADAN, 2002, pp.20-24.

Exposicions

Viladomat, 1990, p.178-179, cat. 13

Ubicació Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu les anotacions generals sobre la Capella dels Dolors de la **fitxa núm. 157**.



162

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Viacrucis: Jesús parla a les dones de Jerusalem (vuitena estació).*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 320 cm. alt x 195 cm. ample

Procedència

Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada el 1977

Restaurada el 1989.

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la **fitxa núm. 157**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1934, p. 108 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 418; RIBAS, 1945, p. 13 (làm); BENET, 1947, p. 36 i làm XXIX (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 208 i làm. 28; ALCOLEA, 1969, p. 38-39 (làms.) i 40-41 (detall)s; ALCOLEA, 1990, p. 88, 92, p.180-181, cat. 14; ALCOLEA, 1992, p. 29 (làm).

Exposicions

Viladomat, 1990, p.180-181, cat. 14.

Ubicació Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu les anotacions generals sobre la Capella dels Dolors de la **fitxa núm. 157**.



163

Autor

Antoni Viladomat i Manalt

Títol

Viacrucis: tercera caiguda de Jesús (novena estació).

Data

ca. 1727-1730

Tècnica/Suport

Oli/tela.

Mides

320 cm. alt x 195 cm. ample

Procedència

Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada el 1977

Restaurada el 1989.

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la **fitxa núm. 157**.

[Particular sobre la tela]

Espasa-calpe, 1930, p. 1196 (detall làm); RIBAS, 1934, p. 108 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 401; RIBAS, 1945, p. 14 (làm); BENET, 1947, làm XXX (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 208 i làm. 29; ALCOLEA, 1969, p. 42-43 (làms.); ALCOLEA, 1990, p. 88, 92, p. 182-183, cat. 15.; ALCOLEA, 1991, p. 86 (làm); ALCOLEA, 1992, p. 31 (làm).

Exposicions

Viladomat, 1990, p.182-183, cat. 15.

Ubicació

Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu les anotacions generals sobre la Capella dels Dolors de la **fitxa núm. 157**. D'aquesta pintura se'n conserva un dibuix preparatori al MNAC (**cat.núm.216**).

Antoni Viladomat, *Esbós pera a la Tercera a caiguda de Jesús (novena estació)*. MNAC





164

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Viacrucis: Jesús és despullat (desena estació).*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 320 cm. alt x 195 cm. ample

Procedència

Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada el 1977

Restaurada el 1989.

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la **fitxa núm. 157**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1934, p. 108 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 293; RIBAS, 1945, p. 15 (làm); BENET, 1947, làm XX (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 208 i làm. 30; ALCOLEA, 1969, p. 44-45 (làms.); ALCOLEA, 1990, p. 88, 90-92, p. 184-185, cat. 16.; ALCOLEA, 1991, p. 87 (làm); ALCOLEA, 1992, p. 30 (làm). SUREDA-JUNQUERA, 1996 p. 268 (detall).

Exposicions

Viladomat, 1990, p.184-185, cat. 16.

Ubicació Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu les anotacions generals sobre la Capella dels Dolors de la **fitxa núm. 157**. La *Matança*

dels Innocents, una tela de Rubens de l'Alte Pinakothek de Munich, conté un grup de figures a la part esquerra del quadre que interpreta el model escultòric del Laocont. La dona del quadre de Rubens que intenta frenar l'acció del soldat, com la mateixa de l'altre grup -aferrant-se als vestits i als cabells- poden estar darrere del quadre *Jesús és despulat*.

P.P. Rubens, *La matança dels Innocents*





165

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Viacrucis: Jesús troba la seva mare (quarta estació)*
Data ca. 1730-1740.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 190 cm. alt x 160 cm ample

Procedència

Antic convent de Carmelites Descalces de Lleida.

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p.118 (làm. 42).

Ubicació Claustre del nou convent de Carmelites Descalces de Lleida.

Vegeu el comentari de la **fitxa 109**.

La composició reproduïx gairebé de manera idèntica la *Quarta Estació* de Mataró (**cat.num. 158**). El Crist, però, sosté la creu com a la *Sisena Estació* de Mataró (**cat.num.160**), amb les mans més separades, la Verge agafa amb dues mans i no una el drap i l'esbirro és lleugerament diferent. L'estat de conservació és lamentable.

A.Viladomat, *Viacrucis: Jesús troba la seva mare (quarta estació)*, Mataró.





166

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>La Verge i sant Joan al peu de la creu.</i>
Data	1745-1755.
Tècnica/Suport	Oli/ coure (?)
Mides	46 cm. ample x 80 cm. alt
Procedència	Bartolomé Sarmentero, bisbe de Vic (?)
Ubicació	Col·lecció Particular de Permià de Dalt

Inèdita. Els trets fisonòmics de les dues figures, la paleta, el paisatge de fons, etcètera, s'adiuen a les pautes estilístiques habituals del pintor. La pintura fa de teló de fons a un crucifix daurat d'argenteria. Tot plegat està dins una fornícula de talla, protegit per una mampara de vidre al davant, a mode de petit oratori.

Un petit medalló de ceràmica blanca sota els peus de Crist te la següent inscripció: "A los 23 de Mayo 1754 el Ilmo. Rmo. Sr. D^o Fⁱ Barthalome Sermentero Obispo de Vique concedio 40 dias de Indulgencia â los que rezaren un Credo delante esta Sta. Imagen de Christo".

Bartolomé Sarmentero va ser bisbe de Vic entre els anys 1752 i 1775. Nascut a Valdeironco (Castella) el 1693 i mort a Vic el 1775, Sarmentero va ser un dels responsables del trasllat del Seminari de Vic al carrer Sant Just (1677), on havia el Col·legi de Jesuïtes. També va ser el responsable de l'edificació de la Casa de Convalescència annexa a l'Hospital de Vic i del convent franciscà del Remei. Anteriorment havia estat catedràtic a Valladolid i qualificador del Sant Ofici. (Girbau, 1988, 1996 i 1999).

Aquesta *deesis* seria un dels darrers treballs de Viladomat, on el pintor utilitzaria una estampa gravada el 1650 per Matthius Borrekens (1615-1670) a partir d'una invenció de Van Dyck (DEPAUW-LUIJTEN, 2003, p.219) per a les figures de la Verge i sant Joan.

Matthius Borrekens (gravat)/ Van Dyck (disseny) *Crist crucificat amb la Verge, sant Joan i la Magdalena.*





167

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Davallament de la Creu.*
Data 1715-1725.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 194 cm alt x 135 cm. ample

Procedència

Col·lecció Sebastià A. Pasqual Inglada/ Col·lecció Pons.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p.104; CASELLAS, 1925-1926, núm.44, p. 4; ESPASA- CALPE, ca.1930, p. 1193-1194; ELIAS, 1936, pp. 148 i 284; BENET, 1947, p. 17; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1959-1960, pp.294-295; ALCOLEA, 1990, p. 78; BOSCH, 1990, p. 157.

Exposicions

Exposición de Arte Antiguo, 1902, p. 128, nº 1565; *XXè Saló d'Antiquaris de Barcelona*, març de 1996.

Ubicació Antiquari Serraplana (Perelada)

Figurava com a desapareguda des de 1902. Aquell any passà per l'exposició d'Art Antic celebrada a Barcelona com a propietat d'un col·leccionista anomenat Pons. El 1996 va aparèixer de nou al Saló d'Antiquaris de Barcelona. La composició reproduïx el famós *Davallement* de Rubens de la Catedral d'Anvers, en bona part conegut a Espanya des del segle anterior per un gravat de

Lucas Vostermann (Ayala Mallory, 1982, p.101; Minola de Gallotti, 1977). És l'única obra de Viladomat que reproduïx *ad litteram* un model concret, fent-nos pensar que és probable que fos una condició del client. El verd intens de la camisola del personatge de davant –molt rar en la paleta de Viladomat-, el granat del vestit del que baixa l'escala –poc habitual-, el daurat de la cavallera d'una de les maries i el turquesa de l'altra, constitueixen un valor afegit a la pintura, no tant per la bona conservació dels pigments com sí per la seva varietat cromàtica. Això ens fa reflexionar si el pintor, en comptes de treballar a partir del blanc i negre d'una estampa, ho feu d'una còpia. Aquesta possibilitat explicaria que se sortís de la seva paleta cromàtica habitual, procurant ajustar-se als colors originals del model copiat.

Val la pena descriure el comentari detalladíssim de Joaquim Fontanals, que el va veure a la col·lecció Sebastià Pasqual, una de les col·leccions vuitcentistes amb més obres de Viladomat:

"C.V. COLECCIÓN DE DON SEBASTIÁN A. PASCUAL. Nº 180. Reproducción del *Descendimiento de Rubens* de la catedral de Amberes (con variantes). Sus variaciones son: primera figura a la izquierda, menos vuelo en los paños que le ciñen las caderas. Segunda, bajando: más expresión en el semblante, más inclinación en el rostro, barba canosa, menos poblada y larga, menos pesadez en la espalda y menos vuelo de ropas. Tercera. La Virgen menos inclinada hacia Cristo, menos próxima a él, como que su mano izquierda no se apoya en su brazo; la mano derecha más plegada. El manto le cubre la cabeza, la cual circunda una toca verde-gris, que cae por sus hombros, cuello y pecho como lo disponía Viladomat. La da más recato, más dolor y más dulzura. Tampoco cabalga sobre la espalda, echada en pliegues movidos. Cuarta. San Juan a los pies de María completamente variado, aunque arrodillado. Le besa con más interés y amor y eleva sus dos brazos hacia los pies de Jesús, no deja caer el brazo derecho para recoger artificialmente el manto, sino que cae el manto hasta el suelo y por la espalda sin artificio, tiene el pecho con recato (catalán y cristiano gusto). Quinta. María Magdalena, la misma mujer, no flamenca, pero sí catalana y algo prosaica en sus facciones, proporciones y actitudes. Hay sin embargo en ella más interés y más pasión. Sexta. Es la misma imagen, más adulta y curtida y menos grandiosa, más aproximada al Cristo. La túnica que le cubre más allá de medio cuerpo; los paños del manto no cabalgan tan grandiosos por sobre del abdomen. Séptima. En la escalera con menos barroquismo y menos expresión en el rostro, cuyo rojo está apagado y su barba menos recortada. Octava: sobre la cruz, inclinándose del mismo modo, pero sin la manera viril de Rubens. En el de Viladomat parece un faquín, rostro algo raquíico y enjuto por el trabajo y alma menos levantada. Novena. El Cristo menos quebrantado y roto, menos académico y bello de formas. Algo incorrecto y duro de carnes. Su cabeza cae menos naturalmente sobre el hombro, la sábana sobre el muslo/ Fondo: a la izquierda presenta la silueta de un edificio con torreones y cielo rojizo, pero sin montañas, que tampoco hay en la derecha./ Accesorios: la escalera en que se apoya y bajan las figuras sexta, séptima y octava es menos robusta y adelanta mucho más hacia el primer término; el plato con la corona y los clavos contiene más objetos y no está a la base de esa escalera, sino más a un lado y está incompleto. El lienzo de INRI no tiene nada encima y está arrollado en el

lienzo de Viladomat y cae a la derecha del espectador. Hacia el fondo dos vasos, para indicar los del bálsamo con que se ungió al Señor, que no están en el cuadro de Rubens. El de Viladomat coge menos extensión, la composición está más recogida, su desarrollo es menos grandioso."

Lucas Vosterman (gravat), P.P.Rubens (pintura), *Davallament*.





168

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Crist i la samaritana.*

Data s.d.

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides 85 cm alt x 125 cm ample

Procedència

Desconeguda.

Bibliografia

ALCOLEA, 1961-1962, p. 207.

Fotografia

Arxiu Mas, C-99551

Ubicació Col·lecció Sandalines.

Atribuïda a Viladomat per Santiago Alcolea. És una pintura notable, que té una rèplica gairebé idèntica al Palau de la Generalitat (**cat.num.169**). La figura de Jesús que ens ocupa és més sensual i de faccions més fines que no pas el de la Generalitat, més tosc. Les dues composicions es confondrien si no fos pel detall que acabem d'indicar i per la diferent inclinació de l'arbre de darrere.

Pel que fa a la composició, Antoni Viladomat aprofitaria les línees mestres d'un gravat de tema homònim de Pier Francesco Mola (1612-1666) (Bartsch, vol. 42, p. 178, nº 2-II [203]) –o d'alguna de les versions de Jacob Frey a partir de Maratti (Bartsch, vol. 47, part I, p. 74). Viladomat prendria la idea de les figures parlant davant el pou; del paisatge de darrera o dels personages en la llunyania que presenciïn l'escena. Això sí, el format, la disposició de les figures de mig cos, molt properes al primer pla de la composició, i la tipologia de la figura femenina, que és la típica

matrona d'aire holandès de les teles de Viladomat, alleugereixen el referent de la incisió.

La figura de Jesús és idèntica a la de Jesús de la *Mort de sant Josep* de l'església de Sant Josep de Mataró (**cat.num.88**).

Pier Francesco Mola (gravat), *Crist i la samaritana*





- 169**
- Autor** Antoni Viladomat i Manalt.
- Títol** *Crist i la samaritana*
- Data** s.d.
- Tècnica/Suport** Oli/tela.
- Mides** 82 cm alt x 145 cm ample
- Procedència**
Desconeguda
- Bibliografia**
ALCOLEA, 1990, p. 117 i 274 (cat. 65).
- Exposicions**
Viladomat, 1990, p. 274, cat. 65
- Ubicació** Capella de Sant Jordi. Palau de la Generalitat de Catalunya. Barcelona

Vegeu el comentari de **la fitxa núm. 168**. Desconeixem quan ingressà al Palau de la Generalitat



170

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Ascensió.*

Data ca. 1700-1720.

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides 96 cm alt x 90,5 cm ample

Procedència

Desconeguda

Bibliografia

ALCOLEA, 1961-1961, làm 58.

Fotografia

Arxiu Mas, G-56.465 (1971).

Ubicació Museu de la Catedral de Barcelona

Vegeu la **fitxa núm. 155**



171

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Transfiguració de Jesús*
Data ca. 1730-1740
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 116'5 cm. alt x 109'5 cm. ample

Procedència

Rectoria de l'església de Granollers.

.Bibliografia

GUDIOL I CUNILL, 9 Agost 1915.

Fotografia

Arxiu Mas, MC 34002 (1920) i MC 34003 (1920).

Ubicació Museu Diocesà de Barcelona, núm. inv. 460.

La fitxa del Museu Diocesà de Barcelona l'atribueix amb raó a Viladomat, però no n'indica la procedència. No obstant, la pintura ha de ser la que J. Gudiol i Cunill (1915) va "adquirir" a la rectoria de Granollers. Diu així: "[...] veus aquí descrita l'adquisició notable que per al Museu acaba de fer la ciutat de Barcelona [Retaule gòtic de Sant Esteve de Granollers]. Abans de tancar aquestes ratlles afegirem que l'adquisició resulta completada per altres dues pintures conservades fins el present en la casa- rectoral de Granollers; la una és un retaule complet dedicat a sant Sebastià (...), l'altre és una pintura en tela representant la Transfiguració, certament atribuïble a Viladomat".



172

Autor Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Jesús ressuscitat***Data** s.d.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 80 cm alt x 55 cm ample**Procedència**

Desconeguda

Restauracions

Una nefasta restauració antiga.

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 109 i 254, cat 51.

Exposicions*Viladomat*, 1990, p. 254, cat 51.**Ubicació** Sagristia de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Cap autor antic esmenta aquesta tela. Una restauració antiga ha retocat en excés la representació. Malgrat això, opinem que la figura segueix models propis del pintor. La trama de la tela, els claus sense cabota i la capa rogenca de preparació s'adien a les característiques tècniques de les obres del pintor barceloní. Podria provenir d'alguna capella de l'església.



173

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Jesucrist eucarístic*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 76'5 cm alt x 58'5 cm ample.

Procedència

Col·lecció

Església de Sant Just i Pastor (?)/ Sebastià A. Pasqual (?)/ Policarpi Pasqual/ Antiquari Jaume Xarrié (venuda el 2001)

Inscripcions

Un número a l'angle inferior dret de la pintura (905 o 803)

Restauracions

Restaurat el 2000.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 312; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206 .

Ubicació Col·lecció particular E. B. de Barcelona.

Tela de factura força acurada. El rostre recorda les fesomies de *santsjosep* del pintor. La composició és molt semblant a la del sagrari del retaule de l'església de Sant Sever i sant Carles Borromeu de Barcelona (**cat.num.174**). Alcolea assenyalà que aquest quadre, de l'antiga col·lecció Policarpi Pasqual, havia estat a la col·lecció Sebastià A. Pasqual. No obstant, a la relació d'obres anotades per Joaquim Fontanals (copiada per Pella i Forgas) no hi figura. Segons Joaquim Fontanals, Viladomat havia pintat un *Salvador* per al sagrari de l'església de Sant Just i Pastor, avui dia perdut. Podria ser aquest?



174

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Jesucrist eucarístic*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 90 cm alt x 60 cm aprox

Procedència

Convent de Pares Paüls o del Seminari (Església de l'Hospital Militar o de sant Sever i sant Carles Borromeu). Actual església de Sant Pere Nolasc (plaça Castella)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 144 i 230-231; Espasa Calpe, 1930, p. 1200; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 312; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 217; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic*, 1998, p. 114, nº 183; JARQUE-GARCÍA, 1991, p. 417.

Fotografia Arxiu Mas, CB-4056

Ubicació Actual Sagrari del retaule de l'església de Sant Sever i Sant Carles Borromeu de Barcelona (o de Sant Pere Nolasc).

El sagrari de l'actual església dels Pares Paüls (del Seminari o de l'Hospital Militar, i actualment de Sant Pere Nolasc) té una pintura atribuïda des d'antic a Antoni Viladomat. Joaquim Fontanals va descriure-la: "A.IX. 1.42. Hoy hay en el altar mayor. JESUS SACRAMENTADO CUBRIENDO EL SAGRARIO. M.c.[medio cuerpo]- Tres cuartas partes T. Nat [tamaño natural] Imagen casi desnuda. De su costado gotea sangre en un cáliz que sostiene un angelito- Otros dos querubines en lo alto. Formas muy descarnadas y vulgares- Recuerda en conjunto el que hubo en *las Monjas de Santiago de Junqueras* [...] y que hoy se halla en el coro de la *Iglesia de la Concepción*". Un restauració que eliminés les repintades permetria veure millor l'empremta de Viladomat. En canvi, les dues pintures laterals del sagrari semblen de la mà d'un altre pintor. La composició és similar a la tela de la fitxa **núm. 173** del catàleg.



175

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Jesús amb el Santíssim Sagrament.*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 110 cm alt x 57'5 cm ample.

Procedència

Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restaurada el 1972

Restaurada el 1989

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la **fitxa núm. 157.**

[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 239; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; ALCOLEA, 1969, p.50 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 88 i p.202-203, cat. 25; ALCOLEA, 1992, p. 24; MARTÍ COLL, 2000, p. 22 (làm) i p. 23; MIRALPEIX, 2002, pp. 25-34.

Exposicions

Viladomat, 1990, p.202-203, cat. 25

Ubicació Manifestador del retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Pintura molt malmesa degut a la seva funció de teló del manifestador del retaule de la Capella dels Dolors. La figura de Crist és idèntica a la de la pintura de la RACBASJ, erròniament atribuïda a Joaquim Juncosa (**cat.num.176**).



176

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Jesús amb el Santíssim Sagrament.*
Data ca. 1730-1740.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 124 cm alt x 92 cm. ample

Procedència

Desconeguda.

Inscripcions

Al dors, etiqueta amb tinta, amb el número dels catàlegs de 1867 i de 1913, i "Jesús con la ostia/ Por Fray Juncosa"; i una altra etiqueta de l'exposició "Un siglo olvidado...". Al dors del marc, amb guix: "15". (citada de FONTBONA-DURÀ, 1999, p.47)

Restauracions

Restaurat per Vicent Climent el 1905.

Bibliografia

Gran Enciclopèdia Catalana, ECSA, Barcelona, 1975, vol. 8, p. 801 (reproduït); TRIADÓ, 1984, p.112; FONTBONA, DURÀ, 1999, p. 47.

Catàleg, 1837, gal. núm. 110; Catàleg, 1847, núm. 145, Inventari 1851, núm. 145; Catàlegs 1866, 1867 i c. 1872, núm 51; Catàleg 1913, núm. 72.

Ubicació Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, núm. inv. 286.

Al catàleg de Pintura de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi figura com a

obra de Fra Joaquim Juncosa. Francesc Fontbona recull una observació de Bonaventura Bassegoda i Hugas, que la creu de Viladomat. Efectivament, és una pintura del barceloní, que reproduïx exactament la figura de Crist del quadre homònim de Mataró (**cat.num.175**). Però a més, el bellíssim rostre de Jesús té una semblança inequívoca amb altres obres segures del pintor: per exemple, amb el rostre de sant Josep de la tela de la col·lecció Xarrié (**cat.num.81**). És una pintura refinada, segurament de la darrera etapa del pintor, quan es decanta per una estètica més sensual, més en clau rococó.

La procedència de la Cartoixa de Montalegre i l'atribució a Joaquim Juncosa deu ser fruit d'una interpretació de Triadó basada en una notícia de la historiografia sobre els Juncosa, que contempla que a Montalegre tenia pintures amb temes relacionats amb el Santíssim Sagrament. No obstant, la mateixa historiografia també diu que aquestes obres atribuïdes a Joaquim Juncosa eren de grans dimensions i no de petit format com aquesta.

La composició ofereix detalls d'una gran exquisidesa, com el modelat dels profunds plecs de les mànigues, l'escorç d'aquestes mans de dits prims i llargs o l'àngel del costat dret de la composició des del nostre punt de vista, amb la testa rinxolada i l'expressió absorta. La naturalitat dels elements descrits, però, queda lleugerament alterada per la forçada torsió de l'àngel del primer pla, que recorda algun dels angelets dels braços dels canelobres de Palma de Joan Matons.



177

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *El Salvador*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 88'5cm alt x 63'5 cm ample

Procedència

Col·lecció Francesc Fàbregas.

Bibliografia

J.G., 1934, p.277; MASERAS, 1935, p. 387; ELIAS, 1936, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 205; ALCOLEA, 1990, p. 19; ALCOLEA, 1992, p. 32 i p. 36 (reprod.); GUASH-CASANOVAS, 2002, p.77

Exposicions

Exposició d'Art Antic de 1902

Ubicació Actual MNAC, núm.inv. 22931.

Llegada al Museu d'Art el 16 de gener de 1934 pel Dr. Francesc Fàbregas, juntament amb la *Dolorosa* (cat.num.129). L'expressió tendra i sentimental de les figures dels dos llenços, amb l'afegit del format ovalat, ens fan pensar que podrien tractar-se de quadres amb una funció devocional per a ús particular. El *Salvador* que ens ocupa, tot i recordar-nos la famosa tipologia del *Salvador* de Joan de Joanes –de mig cos, frontal, intercedint directament a l'espectador-, semblaria tenir un referent en una incisió del *Salvator Mundi* d'Anton Van Dyck, feta per Schelte à Bolswert (Depauw-Luijten, 2003, p.292) La senzillesa i el format de mig cos del *Salvator* de Van Dyck feu que es convertís en una obra molt copiada, tant en estampes com en quadres. Viladomat, com és habitual en ell, introdueix algunes variacions respecte del model - canvia la mà sobre l'esfera, els cabells i el vol de la túnica-, si bé no alteren massa el record *vandiquià*.

Schelte à Bolswert (gravat), Van Dyck (pintura), *Salvator Mundi*



ANTIC TESTAMENT



178

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	Història de Josep: <i>Josep venut pels seus germans</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Oli/tela
Mides	?

Documentació

Vegeu l'apèndix documental **VI.1.H: Catálogo y Descripción de algunos cuadros que posee Don José Antonio de Cabanyes, c.1824-1830.**

Procedència

Antiquari del costat de l'Escola de Llotja de Barcelona/ José Antonio de Cabanyes/ Alexandre de Cabanyes/ Joaquim de Cabanyes/ Flocel Puig Vila (Mas Guineus, Barà)

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 308; UTRILLO, 1933, p. 341; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209, làm. 48; ALCOLEA, 1990, p. 114.

Ubicació Desconeguda

La sèrie de pintures de la *Història de Josep* és l'única de Viladomat dedicada a l'Antic Testament. La conformen set teles amb els passatges més coneguts de la vida de Josep. L'any 1954, Gudiol-Alcolea-Cirlot la situaven en una col·lecció particular de Barcelona. En realitat, la sèrie prové de Vilanova i la Geltrú, de la col·lecció de la família Cabanyes. Fou adquirida a un antiquari de Barcelona entre 1824 i 1830 per José Antonio de Cabanyes, membre d'una de les famílies vilanovines més importants. La sèrie va anar passant d'hereu en hereu fins a mitjans de la dècada dels anys '50 del segle XX.

Joaquim de Cabanyes i Ricart, a qui agraïm l'atenció que ens ha dispensat, va dir-nos que els seu pare va vendre sis dels quadres de la sèrie a un cosí seu, un tal Flocel Puig i Vila, propietari del Mas Guineus de Barà. Aquesta finca fou embargada pel Banc d'Espanya. Avui en dia només coneixem tres dels set quadres: un de la Sra. Pilar Ochoa de Cabanyes (**cat.num.181**) –suposem que germana de Neus, Joaquim i Maria Marta-, exposat el 1990 a Mataró; i dos més coneguts únicament per fotografies antigues de l'àlbum Francesc Serra. Són quadres que estarien entre les millors produccions del pintor, però que els continus canvis de propietat ens han impedit de poder examinar. Una còpia completa de la sèrie, segurament del taller amb la participació de Viladomat conservada al Museu de Peralada (**cat.num. 281-287**), almenys permet fer-nos una idea de com són les composicions restants de la sèrie de la col·lecció Cabanyes.

Els Cabanyes tenien més quadres de Viladomat, alguns dels quals foren comprats per Charles Deering (**vegeu cat.num. 190 i 191**). Vegeu també els quadres no identificats (**cat.num.472**).



Antonio Tempesta (gravat)



Antonio Tempesta (gravat)



179

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol Història de Josep: *la túnica de Josep*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Documentació

Vegeu l'apèndix documental **VI.1.H: Catálogo y Descripción de algunos cuadros que posee Don José Antonio de Cabanyes**, c.1824-1830.

Procedència

Antiquari del costat de l'Escola de Llotja de Barcelona/ José Antonio de Cabanyes/ Alexandre de Cabanyes/ Joaquim de Cabanyes/ Flocel Puig Vila (Mas Guineus, Barà)

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 308; UTRILLO, 1933, p. 341; GUDIOL-ALCOLEA-CiRLOT, 1954, p. 184 (s.e); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209, làm. 49; ALCOLEA, 1990, p. 114.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la fitxa núm. 178.



Antonio Tempesta (gravat)



180

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol Història de Josep: *Josep i la dona de Putifar*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Documentació

Vegeu l'apèndix documental **VI.1.H: Catálogo y Descripción de algunos cuadros que posee Don José Antonio de Cabanyes, c.1824-1830.**

Procedència

Antiquari del costat de l'Escola de Llotja de Barcelona/ José Antonio de Cabanyes/ Alexandre de Cabanyes/ Pare de Joaquim de Cabanyes/ Flocel Puig Vila (Mas Guineus, Barà)

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 308; UTRILLO, 1933, p. 341; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1990, p. 114.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 178**. La fotografia pertany a l'Àlbum Serra.

Les estampes del florentí Antonio Tempesta (1555-1630) foren molt utilitzades pels pintors hispànics el segle d'Or, sobretot les dedicades a batalles. Una altra sèrie molt coneguda i difosa és la que guià al nostre pintor per a la *Història de Josep* que ens ocupa. Almenys per a les escenes que coneixem – les altres les deduïm de la sèrie del Museu de Perelada-, les incisions de Tempesta varen ser el punt de partida que emprà Viladomat. I diem que foren el punt de partida perquè la senzillesa de les composicions del florentí necessàriament portarien a una intervenció més acurada

i imaginativa del pintor barceloní, fins al punt que podria haver acudit a altres estampes més elaborades que l'ajudessin a perfeccionar la sèrie de partida. Pensem que per a aquesta escena, que en realitat és un dels pocs nus que apareixen en l'obra de Viladomat, podria haver contemplat una estampa de Girolamo Ferroni (1687-1730) a partir de Maratti amb el mateix tema (Bartsch, vol.47,p.493): la manera com la dona de Putifar estira la capa de Josep i la insinuació velada de la nuesa de la dona semblen els préstecs més clars.



**Antonio Tempesta (gravat),
*Josep i la dona de Putifar.***



**Girolamo Ferroni (gravat), Carlo Maratti
(disseny), *Josep i a dona de Putifar***



181

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol Història de Josep: *Josep a la presó explica els somnis del forner i del coper del faraó.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 104 cm alt x 77 cm. ample

Documentació

Vegeu l'apèndix documental **VI.1.H: Catálogo y Descripción de algunos cuadros que posee Don José Antonio de Cabanyes, c.1824-1830.**

Procedència

Antiquari del costat de l'Escola de Llotja de Barcelona/ José Antonio de Cabanyes/ Alexandre de Cabanyes/ Pilar Ochoa de Cabanyes.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p.176 i 308; UTRILLO, 1933, p. 341; GUDIOL-ALCOLEA-CiRLOT, 1954, p. 184 (s.e); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; CAMPS ARBOIX, 1965, p. 200-201 (fot); ALCOLEA, 1990, p. 114 i p. 266, cat. 60.

Exposicions

Viladomat, 1990, p.115 i pàg. 266-267, cat.60 (reproduïda)

Ubicació Col·lecció Sr. Pilar Ochoa de Cabanyes (?)

Vegeu la **fitxa núm. 178**. És l'únic quadre de la sèrie que ha estat exposat. Va patir un incendi que

el va afectar en més de la meitat de la composició. Com la resta de llenços de la sèrie, la composició s'inspira en les incisions d'Antonio Tempesta.

Antonio Tempesta (gravat), *Josep a la presó explica els somnis del forner i del coper del faraó.*



No disposem de cap fotografia

182

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol Història de Josep: *Josep interpretant els somnis del faraó*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Documentació

Vegeu l'apèndix documental **VI.1.H: Catálogo y Descripción de algunos cuadros que posee Don José Antonio de Cabanyes, c.1824-1830.**

Procedència

Antiquari del costat de l'Escola de Llotja de Barcelona/ José Antonio de Cabanyes/ Alexandre de Cabanyes/ Joaquim de Cabanyes/ Flocel Puig Vila (Mas Guineus, Barà)

Bibliografia

ELIAS, 1936, p.176 i 308; UTRILLO, 1933, p. 341; GUDIOL-ALCOLEA-CiRLOT, 1954, p. 184 (s.e); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1990, p. 114.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 178.**



183

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol Història de Josep: *Josep, convertit en un personatge destacat, amonesta els seus germans.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Documentació

Vegeu l'apèndix documental **VI.1.H: Catálogo y Descripción de algunos cuadros que posee Don José Antonio de Cabanyes, c.1824-1830.**

Procedència

Antiquari del costat de l'Escola de Llotja de Barcelona/ José Antonio de Cabanyes/ Alexandre de Cabanyes/ Joaquim de Cabanyes/ Flocel Puig Vila (Mas Guineus, Barà)

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 308; UTRILLO, 1933, p. 341; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1990, p. 114.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 178**. La fotografia és de l'Album Serra. La composició s'inspira en les incisions d'Antonio Tempesta.



Antonio Tempesta (gravat), *Josep, convertit en un personatge destacat, amonesta els seus germans.*

No disposem de cap fotografia

184

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol Història de Josep: *Josep és dona a conèixer i abraça a Benjamí.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Documentació

Vegeu l'apèndix documental **VI.1.H: Catálogo y Descripción de algunos cuadros que posee Don José Antonio de Cabanyes, c.1824-1830.**

Procedència

Antiquari del costat de l'Escola de Llotja de Barcelona/ José Antonio de Cabanyes/ Alexandre de Cabanyes/ Pare de Joaquim de Cabanyes/ Flocel Puig Vila (Mas Guineus, Barà)

Bibliografia

UTRILLO, 1933, p. 341; GUDIOL-ALCOLEA-CiRLOT, 1954, p. 184 (s.e); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1990, p. 114.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 178.**

VII.1.B. TEMÀTICA DE GÈNERE



185

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *La Primavera*
Data ca. 1730-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 105 cm alt x 184 cm ample

Documentació

AHPB, Sebastià Prats, *Liber primus testamentorum 1749-1758*, f.105. 21 de Gener de 1751. Testament de Josep Esmandia Milans.

Procedència

Col·lecció Josep Esmandia Milans/ Casa Vedruna de Mataró/ Claudi Lorenzale/ Ramir Lorenzale/ Rosa Lorenzale, ingressat el 1918.

Bibliografia

FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p.174-175; *Arte Antiquo*, 1902, p. 140, núm 1586; FOLCH i TORRAS, 1919, p. artística núm. 466; *Catàleg Barcelona* 1930, p. 62; MASERAS, 1935, p. 383, làm.a i 387; *Catàleg Barcelona* 1936, p. 198, núm.7; ELIAS, 1930, p. 339; BENET, 1947, p. 46; *Catàleg Barcelona* 1954, p. 53; ALCOLEA GIL, 1956, p. 184-185; BENET, 1958, II, p. 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p. 296, núm.186; ALCOLEA GIL, 1961-1962, p. 204-205, làm. 50; *Pintura catalana*, 1962, núm.69; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; AINAUD, 1978, p. 109, fig. 56; VALDIVIESO-OTERO-URREA, 1978, p. 340; FARRÉ, 1983, p. 143, làm. 199; MORALES, 1984, p. 73; TRIADÓ 1984, p. 198; *Genis*, 1987, p. 44, núm. 34; ALCOLEA GIL 1990, p. 126-127, núm. 47 (detall), cat. 78; SOBREQUÉS, 1993, p. 98-99 (reproduïda); JULIAN, 1998, 184-198 (reproduïda).

Exposicions

Exposición de Arte Antiquo, 1902, núm 1586; *Exposición de pintura catalana*, 1962, núm. 69;

L'Època dels genis, 1987, núm. 34; *Viladomat*, 1990, núm. 78.

Ubicació MNAC, núm. inv. 24268

Les quatre al·legories de les estacions de l'any apareixen esmentades a l'inventari de béns de Josep Esmandia Milans, cosí de la dona de Viladomat. El pintor nazarè Claudi Lorenzale les adquirí de la casa Vedruna de Mataró. El 1918 foren llegades al Museu d'Art Modern per Rosa Lorenzale. L'excepcionalitat del conjunt és que cada pintura està representada a la manera d'una tradició plàstica diferent, exemplificant la diversitat de fonts i de cultures figuratives que coneixia Viladomat. Les quatre composicions han perdut la precisió dibuixística present en altres obres del pintor: el color és el protagonista de les teles.

La *Primavera* té un ascendent en la pintura galant francesa, probablement coneguda per mitjà d'estampes. És interessant la construcció espacial de l'escena: en primer terme, disposats en una mena de terrassa o trianon, hi ha la seva particular versió de "Flora", acompanyada d'un seguici cortesà; just darrere, unes escales condueixen cap a una segona terrassa, més profunda i amb un estany al mig; més al fons, de nou al mateix nivell que la terrassa del primer pla, s'obre una magna avinguda flanquejada per galeries d'arcs vegetals que dirigeixen la mirada de l'espectador cap a l'edifici senyorial. Són interessants els diferents nivells de nitidesa dels plans de profunditat, que van des dels esfumats grisosos del fons a la precisió de l'esplèndida gerra de flors de primer terme. Precisament, el Viladomat destre en la pintura de *floreres* és un aspecte poc reconegut, que tanmateix queda ben pal·lès en aquesta obra -a la classe de Pintura de Flors de l'Escola de Llotja de la Junta de Comerç hi havia obres del pintor que servien de models als alumnes (García, 1997, p.227).



186

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *L'Estiu*
Data ca. 1730-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 111 cm alt x 186'5 cm ample

Documentació

AHPB, Sebastia Prats, *Liber primus testamentorum 1749-1758*, f.105. 21 de Gener de 1751.
 Testament de Josep Esmandia Milans.

Procedència

Col·lecció Josep Esmandia Milans/ Casa Vedruna de Mataró/ Claudi Lorenzale/ Ramir Lorenzale/
 Lorenzale, ingressat el 1918.

Bibliografia

FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p.174-175; *Arte antiguo*, 1902, p. 135, núm 1539;
 CASELLES, 1907, p. 58 i p.69; FOLCH i TORRAS, 1919, p. artística núm. 466; *Catàleg Barcelona*
 1930, p. 62; MASERAS, 1935, p. 383, làm.a i 387; *Catàleg Barcelona* 1936, p. 194, núm.24;
 ELIAS, 1930, p. 339; BENET, 1947, p. 46; *Catàleg Barcelona* 1954, p. 53; ALCOLEA GIL 1956,
 p. 184-185; BENET, 1958, II, p. 111, làm. 95; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p. 296, núm.187; *Pintura*
catalana, 1962, núm.74; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; AINAUD, 1967, p.86, làm. 82; AINAUD,
 1978, p.109; MONREAL, 1981, p. 61, làm.80; MORALES, 1984, p. 73; TRIADÓ 1984, p. 199;
Genis, 1987, p. 44, núm. 35; ALCOLEA GIL 1990, p.128, cat. 79; SOBREQUÉS, 1993, p. 367
 (reproduïda); JULIAN, 1998, 184-198 (reproduïda); ALCOLEA, 2000, pp. 58 (làm. 37).

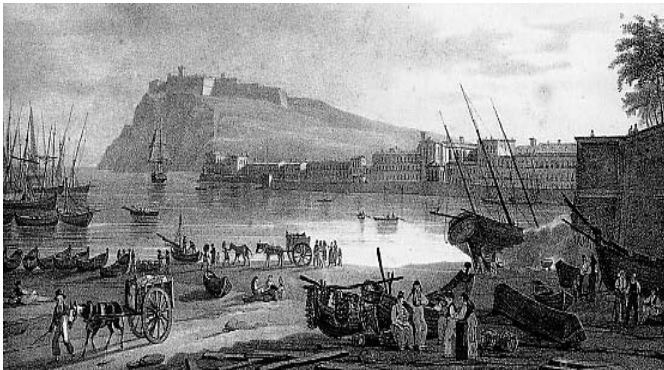
Exposicions

Exposición de Arte Antiguo, 1902, núm 1539; *Exposición de pintura catalana*, 1962, núm. 74;
L'Època dels genis, 1987, núm. 35; *Viladomat*, 1990, núm. 79.

Ubicació MNAC, núm. inv. 24277

Vegeu la fitxa núm. 185.

Com passa a les demés al·legories que conformen la sèrie de les Estacions, l'*Estiu* és un quadre que presenta una certa complexitat inventiva. El fons sembla una vista del perfil litoral català, concretament de la Barcelona de l'època. El primer pla està ocupat per diferents figures banyant-se, pintades de manera independent, com si fossin estudis acadèmics de figures, que ens recorden els banyistes d'un gravat del bolonyès Giovanni Francesco Grimaldi (1621-1680) (Bartsch. vol.42, p.41), especialista en pintura de paisatge. El gravat de l'*Espinari* de Cornelius Cort (Bartsch. vol.52, , p.175), ja conegut per l'escultor Agustí Pujol II, semblaria estar darrere el nen que es calça al costat de les ruïnes. En general, la historiografia ha coincidit en assenyalar que el quadre recorda la pintura veneciana, tant per la paleta com per l'aspecte de *vedutte* que té. Els personatges banyant-se semblen extrets del gravat *L'arbre esquifit* de Giovanni Francesco Grimaldi



Anònim italià (gravat final segle XVIII),
Vista del Port de Barcelona des de la



C.Cort, *L'espinari*.



Giovanni Francesco Grimaldi,
L'arbre esquifit (l'arbre rabougri).





187

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *La Tardor*
Data ca. 1730-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 113 cm alt x 184 cm ample

Documentació

AHPB, Sebastia Prats, *Liber primus testamentorum 1749-1758*, f.105. 21 de Gener de 1751. Testament de Josep Esmandia Milans.

Procedència

Col·lecció Josep Esmandia Milans/ Casa Vedruna de Mataró/ Claudi Lorenzale/ Ramir Lorenzale/ Lorenzale, ingressat el 1918.

Bibliografia

FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p.174-175; *Arte antiguo*, 1902, p. 141, núm 1587; FOLCH i TORRAS, 1919, p. artística núm. 466; *Catàleg Barcelona* 1930, p. 62; MASERAS, 1935, p. 384, làm.a i 387; *Catàleg Barcelona* 1936, p. 194, núm.27; ELIAS, 1930, p. 339; BENET, 1947, p. 46; *Catàleg Barcelona* 1954, p. 53; ALCOLEA GIL 1956, p. 184-185; BENET, 1958, II, p. 111, làm. 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p. 296, núm.188; ALCOLEA GIL, 1961-1962, p. 204-205, làm. 52; *Pintura catalana*, 1962, núm.73; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85, fig.70; AINAUD, 1978, p.10 i 109; VALDIVIESO-OTERO-URREA, 1978, p. 340; MORALES, 1984, p. 73; TRIADÓ 1984, p. 197, làm. A i 199; *La Llotja* 1986, p. 86, p. 77; *Genis*, 1987, p. 44, núm. 34; ALCOLEA GIL 1990, p.129-130, cat. 79.; *Catalunya a l'època de Carles III*, 1991, il·lustració p. 205 (detall) i il·lustració p. 214.; ALBAREDA SALVADÓ, 1995, pàg. 80 (repro.); JULIAN, 1998, 184-198 (reproduïda); ALCOLEA, 2000, pp. 59 (làm. 38).

Exposicions

Exposición de Arte Antiguo, 1902, núm 1587; *Exposición de pintura catalana*, 1962, núm. 73; *La*

l'lotja i l'economia catalana, 1986, p. 77; *L'Època dels genis*, 1987, núm. 36; *Viladomat*, 1990, núm. 80;

Ubicació MNAC, núm. inv. 24279

Vegeu la **fitxa núm. 185**

Ni tant sols en obres com aquesta, on millor imaginàriem que el pintor se sentiria més lliure a l'hora d'inventar, Viladomat deixa de banda el gravat. En aquesta ocasió, el guia és el gravador francès Jacques Stella (1596-1657). La *Recollida de pomes*, una de les seves estampes, serví perquè Viladomat en copiés els personatges carregant l'ase i la dona amb el braç enlaire, interpretada en la pintura com la dona collint raïm de la parra (Paul Getty Museum, núm.86.GG.619). La dona que arriba amb una gerra al cap podria provenir de la *Festa al camp*, una altra estampa de Stella. És evident, a més, que el grup d'homes bevent tenen un aspecte "flamenquitant." De manera més sumària, els paons en primer terme i la casa estan reaprofitats en una altra pintura de Viladomat (*Pastor i filadora*, **cat.196**), que alhora té un dibuix preparatori conservat al MNAC (**cat.219**).

Malgrat els préstecs figuratius, el paisatge de la *Tardor* és una de les vistes més boniques del pintor. Com en alguna ocasió havia subratllat Alcolea, sembla un paisatge rural català. En efecte, els petits turons, amb camps tacats de verd de vinya i les edificacions escampades aquí i allà, a més dels típics núvols de la climatologia mediterrània, confereixen a tota l'escena un intens tractament naturalista, ben conjugat amb la càlida llum tardoral aplicada al llenç. Potser es tracta, en el fons, d'un dels quadres que més apropen Antoni Viladomat a la "modernitat", que aleshores passava per les poètiques vistes del paisatge castellà de Michel-Àngel Housse.

Jacques Stella (gravat), *La collita de pomes*, Paul Getty Museum.

Jacques Stella (gravat), *Festa al camp*, Biblioteca Nacional de França





188

Autor Antoni Viladomat Manalt**Títol** *L'Hivern***Data** ca. 1730-1740**Tècnica/Suport** Oli/ tela**Mides** 93 cm alt x 180 cm ample**Documentació**

AHPB, Sebastia Prats, *Liber primus testamentorum 1749-1758*, f.105. 21 de Gener de 1751.
Testament de Josep Esmandia Milans.

Procedència

Col·lecció Josep Esmandia Milans/Casa Vedruna de Mataró/ Claudi Lorenzale/ Ramir Lorenzale/
Lorenzale, ingressat el 1918.

Bibliografia

FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p.174-175; *Arte antiguo*, 1902, p. 135, núm 1538; FOLCH i TORRAS, 1919, p. artística núm. 466; *Catàleg Barcelona 1930*, p. 62; MASERAS, 1935, p. 385, làm.a i 387; *Catàleg Barcelona 1936*, p. 198, núm.6; ELIAS, 1930, p. 339; BENET, 1947, p. 46; *Catàleg Barcelona 1954*, p. 53; ALCOLEA GIL 1956, p. 184-185; BENET, 1958, II, p. 111; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p. 296, núm.189; ALCOLEA GIL, 1961-1962, p. 204-205, làm. 53; *Pintura catalana*, 1962, núm.71, SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; AINAUD, 1978, p. 109; VALDIVIESO-OTERO-URREA, 1978, p. 340; MORALES, 1984, p. 73-74, fig.53; NORDSTROM, 1984,p. 64-67 i fig. 21; TRIADÓ 1984, p. 197 i 199, làm. a; *Genis*, 1987, p. 44, núm. 37; ALCOLEA GIL, 1990, p. 130-131, núm. 48 (detall) i cat. 81; SOBREQUÉS, 1993, p. 135 i 153 (reproduïda, detalls); ALBAREDA SALVADÓ, 1995, pàg. 111 (repro.); JULIAN, 1998, 184-198 (reproduïda).

Exposicions

Exposición de Arte Antiguo, 1902, núm 1538; *Exposición de pintura catalana*, 1962, núm. 71;
L'Època dels genis, 1987, núm. 37; *Viladomat*, Mataró, 1990, núm. 80.

Ubicació MNAC, núm. inv. 24267

Vegeu la **fitxa núm. 185**.

Segons Nördstrom (1984, p. 65), el quadre de Viladomat incorpora l'antiga tradició de l'Europa central -dels quadres de Brueghel, per exemple- de representar escenes de famílies a l'interior de les cases, escalfant-se a la vora del foc, caçant o matant el porc. Hi ha autors que han pensat que Francisco de Goya hauria vist aquesta tela per a inspirar-se en els cartrons per a tapissos *La Nevada* i *Los pobres en la fuente*. Tot i el lligam figuratiu, però, sembla més prudent pensar que el vincle estaria en la utilització de fonts gràfiques comunes. En qualsevol cas, ja havíem dit que l'*Hivern* de Viladomat deixa sentir el ressò de la pintura costumista, un naturalisme popular que no és nou en la pintura hispànica: lliga perfectament amb obres de B.E. Murillo com la *Benedicció de Jacob* de l'Ermitage, el qual se serveix de models "bassanescos" del pintor murcià Pedro Orrente, molt difosos en còpies (Pérez Sánchez, 1993, pp.136 i 137).

B.E. Murillo, *Benedicció de Jacob*, Museu de l'Ermitage





189

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Dona amb ventall.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 85'5 cm alt x 152 cm ample

Documentació

Vegeu l'apèndix documental **VI.1.H: Catálogo y Descripción de algunos cuadros que posee Don José Antonio de Cabanyes**, c.1824-1830.

Procedència

Josep Maria Ballester de Carro/ Antonia García de Tarragona/ Col·lecció José Antonio de Cabanyes (1797-1852)/ Coronel (i pintor) Joaquim de Cabanyes (1799-1876)/ (?)/ Hereus de Joauqim de Cabanyes/ Joaquim de Cabanyes i Ricart/Xavier Vila (antiquari)

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 282; ALCOLEA, 1990, p. 133 i p. 306-307; SOBREQUÉS, 1993, p. 127 (reproduïda); ALBAREDA SALVADÓ, 1995, pàg. 14 (repro.)

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 306-307.

Restauracions

Anys noranta (Mia Tomeu)

Ubicació Col·lecció Jaume Xarrié. Barcelona

Escena de gènere que recorda la pintura galant francesa del segle XVIII. L'estètica desenfadada i la temàtica lliguen amb les composicions que feien contemporàniament Jean Ranc, M.A. Housse o Jacopo Amigoni als diferents Palaus Reials. La dama i, sobretot el ventall, tenen una paleta grassa i molt rica en quantitat i varietat de colors. La qualitat d'aquest sector, però, queda atenuada

per la representació de la noieta, que demostra que la pintura de nens no era el seu fort. En qualsevol cas, la pinzellada de Viladomat es transforma, s'allibera del dibuix previ. Les flors, per exemple, són resoltes a base d'empastos de color.

És probable que la pintura formés part d'una sèrie de tres o quatre quadres: pel tema i per les mides semblants acompanyaria a les pintures de l'antiga col·lecció Charles Deering *La lliçó de música* i *Dona amb nens petits jugant* i *Pescadors arreglant xarxes* (**cat.num. 190 i 191 i 193**). Totes quatre havien estat a la col·lecció José Antonio de Cabanyes (vegeu els números 49, 50, 51 i 52 de l'apèndix doc. VI.1.H). José Antonio de Cabanyes, però, diu que les havia heretat de l'administrador de Santes Creus Josep Maria de Ballester de Carro, un oncle seu. Més endavant, però, es contradiu i anota que els comprà: a la seva vídua, Sra. de Carro, i a Antònia García, que havia heretat un dels quadres.

Feliu Elias ja havia apuntat la procedència vilanovina de la tela i M. Utrillo (1933, p. 341) recordava que els Cabanyes tenien "[...] Viladomats de composició profana". A l'exposició de 1990 encara era propietat de Joaquim de Cabanyes. El 1993, Sobrequés publicava una fotografia de la pintura . Durant uns anys l'ha tinguda l'antiquari Xavier Vila, fins que recentment l'ha adquirida J. Xarrié



190

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *La lliçó de música*
Data s.a.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 79cm alt x 130 cm ample aprox.

Documentació

Vegeu l'apèndix documental **VI.1.H: Catálogo y Descripción de algunos cuadros que posee Don José Antonio de Cabanyes**, c.1824-1830.

Procedència

Josep Maria Ballester de Carro/ Sra. de Carro/ Col·lecció José Antonio de Cabanyes (1797-1852)/ Coronel (i pintor) Joaquim de Cabanyes (1799-1876)/Col·lecció Charles Deering (Sitges)/ Hereus de Charles Deering

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 288; Àlbum SERRA c.a 1920-1930, làm.6; BENET, 1947, p. 35 i làm. XXXV; ALCOLEA, 1961-1962, p. 210; VALDIVIESO- OTERO- URREA 1987, p. 340.

Ubicació Desconeguda

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 189**. Juntament amb *Dona amb ventall*, *Dona i nens jugant* i *Pescadors arreglant xarxes* (**cat.num**s **189, 191 i 193**), formaria part d'una mateixa sèrie. Originàriament, era propietat de José Antonio de Cabanyes (vegeu els números 49, 50, 51 i 52 de l'apèndix doc. VI.1.H). Feliu Elias recull el comentari que apareix al catàleg de quadres de José Antonio de Cabanyes: " [...] Aquesta obra fou present de Josep Ballester, prior de Santes Creus, al seu nebot Cabanyes." No era prior, sinó un administrador laic, ja que estava casat. Joaquim Fontanals no en parla.

En data que desconeixem, la pintura va ser adquirida pel col·leccionista americà Charles Deering, propietari de la finca Mar-i-Cel de Sitges (la pintura surt reproduïda com de la seva pertinença a l'Àlbum Francesc Serra). Charles Deering, en morir el 1927, va llegar les obres més importants de la seva col·lecció al Museu Arts Institute de Chicago. Una altra part de la col·lecció, arran de la venda del Palau de Mar-i-Cel de Sitges, fou trasllada a Tamarit pel seu hereu James Deering Danielson. Set pintures quedaren a la seva col·lecció particular i la resta varen ser subhastats a la casa Sothesby's el 1986, després de la negativa de les autoritats espanyoles a comprar la resta de la col·lecció. Adquiriren obres la Generalitat Valenciana, l'IVAM, el Museu de Navarra i el MNAC. Segons Valdivieso-Otero-Urrea (1987, p. 340), l'obra que ens ocupa estaria a Chicago. El museu americà, atenent una consulta nostra al respecte, va informar-nos que no els constava cap obra amb aquesta temàtica als fons Deering. Desconeixem, per tant, on es troba actualment. Val a dir, de tota manera, que els actuals propietaris del Castell de Tamarit encara tenen una pintura de temàtica de gènere, inèdita (**cat.num.193**).



191

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Dona amb nens petits jugant*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 79 cm alt x 130 cm ample

Procedència

Josep Maria Ballester de Carro/ Sra. de Carro/ Col·lecció José Antonio de Cabanyes (1797-1852)/ Coronel (i pintor) Joaquim de Cabanyes (1799-1876)/ Hereus de Joaquim de Cabanyes/ Col·lecció Charles Deering (Sitges).

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 173 i p. 175; ELIAS, 1936, p. 282; Àlbum SERRA c.a 1920-1930, làm.7; BENET, 1947, p. 10, 35 i làm. XXXIV; BENET 1958-1961, p.110; ALCOLEA, 1959-1960, p. 297; ALCOLEA, 1961-1962, p. 210 i làm. 54; ALCOLEA, 1990, p.133 (fig.49); ALCOLEA, 1992, p. 41(fig) i p.43.

Ubicació Desconeguda.

Vegeu els comentaris de les **fitxes núm. 189 i 190 i 193.**

Joaquim Fontanals la descriu al seu estudi. I ho fa exaltant les qualitats cromàtiques, dient que era una de les millor obres del pintor en quant a color. "C.VIII. COLECCIÓN DEL SEÑOR CORONEL CABANYES. Nº 193. *Mujer con dos niños que juegan*. Dos medias figuras, otra entera. 0'79m. de alto por 1'30 m. de ancho. Mismo cuadro de costumbres pintado que conocemos del pintor. Trajes de vistosos colores y vivos listados. Fondo sobre un margen; espacioso jardin y edificio jónico al extremo."

Elias també la veié a la col·lecció Cabanyes. No obstant, abans de 1927, data de la mort de Charles Deering, la tenia el col·leccionista americà. Després de la Guerra Civil, Benet la situa a la col·lecció Deering de Chicago, subratllant-hi un "somriure menestral" esperit rococó. També Alcolea coincideix a assenyalar que aquesta tela estava a l'estranger, sense especificar si a la col·lecció dels Hereus Deering o als fons de l'Arts Institute de Chicago. El museu americà, atenant una consulta nostra al respecte, va informar-nos que no els constava cap obra amb aquesta temàtica als fons Deering. Desconeixem, per tant, on es troba actualment.



192

Autor Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Escena de cacera***Data** s.d.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** ?**Procedència**

Desconeguda

Bibliografia

Álbum Serra, 1930; ALCOLEA, 1990, p. 134 (làm. 50); ALCOLEA, 1992, p. 41, làm.

Fotografia

Francesc Serra

Ubicació Desconeguda

Coneixem la tela per una fotografia de Francesc Serra, realitzada pels volts dels anys trenta. La composició té en primer terme la figura d'un caçador que mostra orgullós els seus trofeus de caça -una llebre i diverses aus- exposats com si fossin una natura morta. Al fons hi ha una segona escena amb un caçador acompanyat pel seu gos, en plena cacera. És interessant el joc de diagonals compositives, molt "barroques": la figura de primer terme apareix amb un escorç contorsionista, seguint l'ondulació de la llebre penjada. El necessari contrapès visual ve donat per les diagonals que en sentit contrari dibuixen els arbres, el segon caçador i el gos que l'acompanya.

La tela podria haver format parella amb el *Els ocellaires* de la col·lecció Galofre (**cat.num. 206**). Juntament amb la *Pescadors i natura morta de peixos* (**cat.num.194**), també de la Galofre, estaríem al davant d'una producció que suposem que agradaria a una clientela terratinent. Les nuvolades del fons, la pinzellada àgil, la fisonomia del personatge, el gos, etcètera, fan inequívoca l'atribució a Viladomat.



193

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Pescadors arreglant les xarxes*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 80 cm. alt x 140 cm ample

Procedència

Josep Maria Ballester de Carro/ Col·lecció José Antonio de Cabanyes (1797-1852)/ Coronel (i pintor) Joaquim de Cabanyes (1799-1876)/ Hereus de Joaquim de Cabanyes/ Col·lecció Charles Deering (Sitges)/ Hereus de Charles Deering.

Ubicació Col·lecció particular F.S.T. de Tamarit

Vegeu el comentari de les **fitxes 189, 190 i 191.**

Inèdita. Marina amb pescadors arreglant les xarxes. Al davant hi ha una cistella de peixos – semblarien rogers- a mode de natura morta. Al fons es veu una vista del port de Barcelona, amb edificis d'aire clàssic, a tocar de l'antic portal de mar i el baluard borbònic. La composició reproduïx els peixos de la tela *Pescadors i natura morta de peixos* de la col·lecció Galofre (**cat.num.194**) i el fons de l'*Estiu* del MNAC (**cat.num.186**). Les fesomies de les figures, les nuvolades, l'aspecte rogenc de la capa de preparació i la similitud amb les altres teles són característiques que delaten l'estil de Viladomat. Li caldria una restauració urgent. Al marc hi ha una placa de metall gravada que diu: "La Pesca. Antoni Viladomat, nascut el 1678 i mort el 1755"

Era una de les teles de la col·lecció Charles Deering que fou portada a Tamarit després de la venda del Palau de Mar-i-Cel. Agraïm a l'actual propietari l'amabilitat i les atencions que ens ha dispensat.



194

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Pescadors i natura morta de peixos*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 60 cm alt x 100 cm. ample

Procedència

Col·lecció Josep Senescà/ Col·lecció J. R. Campaner/ Col·lecció Valls/ / Col·lecció Ferrater/
 Col·lecció Galofre (?).

Restauracions

Any 1960

Bibliografia

FONTANALS, 1877; ELIAS, 1936, p. 316; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293 nº 149; ALCOLEA, 1961-1962, p. 207 i lám.55; ALCOLEA, 1990, p. 136.

Fotografia

Arxiu Mas, G-38202.

Ubicació Desconeguda.

Aquesta tela és la tercera de les tres obres (a banda de les rèpliques de les *Natures mortes* del MNAC i de dues de temàtica desconeguda) que Alcolea (1961-1962, p. 207) situava a la col·lecció Ferrater de Barcelona. La família Ferrater tenia vuit bodegons d'aproximadament 60 x 100 cm. Tres eren rèpliques de les *Natures mortes* del MNAC. Els quadres de la "Ferrater" coincideixen amb els clixés "Galofre" de l'Arxiu Mas, realitzats el 1957. Totes les teles havien format part d'antigues col·leccions esmentades per Joaquim Fontanals. La que ens ocupa havia estat a la col·lecció del metge J. R. Campaner, que amb anterioritat era de José Senescà o Genescà (Alcolea, 1959-1960, p. 292): "C.II. Nº 149. *Bodegón*. A la orilla del mar peces revueltos de varios colores. Hombres pescando". A la mort de Campaner, deuria passar a la família Valls, hereus del

metge (Castellanos,1983).

És una de les pintures més notables de Viladomat, amb detalls tan esplèndids com el trencar de les onades sobre les roques o el cistell de vímet amb peixos. La composició recorda la pintura *Pescadors arreglant les xarxes* (**cat.num.193**).



195

Autor Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Pastors fumant***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli /tela.**Mides** 100cm. alt x 150 cm. ample**Procedència**

Mercat antiquari

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p.133 i cat. 83(reproduït); ALCOLEA, 1992, p. 43.

Exposicions*Viladomat*, 1990, p.133 i cat. 83 (reproduït).**Ubicació** Col·lecció particular LL. D. Figueres

Pastors fumant i bevent davant un paisatge bucòlic. L'escorç del pastor que fuma, dibuixant una diagonal d'esquerra a dreta, equilibra la composició en relació al paisatge, que fuga a la inversa, de dreta a esquerra. L'escena representa un moment de descans del final del dia, quan la vesprada marca la fi de la jornada. Qui sap si aquesta pintura hauria anat acompanyada de les teles *Escena de cacera (cat.num 192)* i *Pastor i filadora (cat.num. 196)*. Totes tres tenen una composició i unes mides molt similars: una figura en primer terme que ensenya quina és la seva ocupació (de pastor, de caçador o de pagesa) i un fons al·lusiú a la seva activitat (vaques o cabres, un senglar, aviram). Tota la composició recorda la pintura de gènere dels *bamboccianti*. El pastor fuma amb pipa de ceràmica holandesa.



196

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Pastor i filadora*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 130 cm ample x 50 cm alt aprox.

Procedència

Desconeguda. Mercat antiquari.

Bibliografia

FONTANALS, 1877 (gravada al pròleg); ELIAS, 1936, p. 295.

Fotografia

Arxiu Mas, Z-3241 (1950).

Ubicació Col·lecció Particular

Tela gravada al pròleg del llibre de Fontanals, si bé no sabem a quina col·lecció antiga pertanyia. Només la coneixem per una fotografia de l'Arxiu Mas. No obstant, la pintura s'endevina clarament de la mà del pintor. La composició té un dibuix preparatori al MNAC (**cat.num. 219**). L'arquitectura de la casa i els paons estan copiats de la *Tardor* (**cat.num. 187**).



Gravat Fontanals



Antoni Viladomat, *Pastor i filadora*. MNAC



Antoni Viladomat, *La Tardor*. MNAC



VII.1.C. NATURA MORTA



197

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Natura morta amb verdura, gall d'indi, altre aviram i neules*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 65,5 cm alt x 101cm ample

Procedència

Casa Vedruna de Mataró/ Claudi Lorenzale/ Rosa Lorenzale.

Bibliografia

FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p.173; *Arte Antigo*, 1902, p. 135, núm 1534; *Catàleg Barcelona* 1930, p. 62; MASERAS, 1935, p. 387, làm.p. 386; *Catàleg Barcelona* 1936, p. 194, Sala XXXIII, núm.26; ELIAS, 1936, p. 324; BENET, 1947, p. 31, làm. 36; ALCOLEA, 1956, p. 184, ALCOLEA GIL, 1959-1960, p. 296, núm.185; ALCOLEA GIL, 1961-1962, p. 205, làm. 57; *Pintura catalana*, 1962, núm.70, PÉREZ SÁNCHEZ, 1983-1984, p. 154, núm.136; TRIADÓ 1984, p. 196, làm. P. 196; *Genis*, 1987, p. 45, núm. 39; *Genis*, 1987-1988, p. 92, núm. 4; LABORDA/VILLANUEVA, 1988, p. 247-250, núm.38; *Genis*, 1989, p. 45, núm.37; ALCOLEA GIL 1990, p. 310, núm. 84, fig.p.311; SCHROEDER, 1991, p. 198; PÉREZ SÁNCHEZ 1992, p. 115, núm.53, làm. 77; *Prefiguració*, 1992, p. 388-389, núm.115; ALCOLEA, 1995, p. 113; *Esplendor*, 1996, p.82-83, cat.32.

Exposicions

Exposición de Arte Antigo, Barcelona, 1902; *Exposición de pintura catalana*, 1962; *Pintura española de bodegones y floreros*, 1983-1984; *L'Època dels genis*, 1987, 1989; *Barceló. Barcelona*, 1987-1988; *Viladomat*, 1990; *Pintura española de bodegones y floreros*, 1992; *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1992., *L'Esplendor de la pintura del Barroc*, 1996.

Ubicació MNAC/MAC, núm.inv. 24278.

Llegada al museu el 1919 per Rosa Lorenzale. Havia estat propietat del pintor Claudi Lorenzale, que, segons Fontanals del Castillo, l'havia comprada a la casa Vedruna de Mataró, descendents dels Esmandia emparentats amb la dona de Viladomat. La tela té una rèplica exacte (**cat.num. 200**).

Fontanals pensava que les tres natures mortes del MNAC eren al·legories de l'Hivern: la que ens ocupa representaria el Nadal (per les neules); la de la **fitxa núm. 198** (conill, perdius) el Carnaval i la de la **fitxa núm. 199** (sardines, ous) la Quaresma. Laborda–Villanueva (1988) reprenen aquesta suposició. Pérez Sánchez (1992) ha assenyalat l'ascendent napolità de les tres composicions, destacant el tractament de la llum, l'acumulació d'elements i la utilització del primer pla. Segons el mateix autor, les tres pintures conformarien una sèrie, malgrat que mostrava la seva estranyesa perquè hauria d'haver-hi una quarta pintura (normalment no eren senars). Laborda i Villanueva descarten aquesta suposició adduint que en les rèpliques conegudes mai apareix una quarta pintura. No obstant, això no és del tot així: hi ha una quarta pintura que fa les mateixes mides i que opinem que podria ser la quarta rèplica que falta (**cat.num.204**). No s'hauria conservat -o no ens hauria arribat- la quarta de la sèrie del MNAC.



198

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Natura morta amb verdura, llimones, conill, perdius i altres ocells*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 65,5 cm alt x 102 cm ample

Procedència

Casa Vedruna de Mataró/ Claudi Lorenzale/ Rosa Lorenzale

Bibliografia

FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p.173; *Arte Antiguo*, 1902, p. 136, núm. 1540; *Catàleg Barcelona 1930*, p. 62; MASERAS, 1935, p. 387, làm.p. 386; *Catàleg Barcelona*, 1936, p. 194, Sala XXXIII, núm.23; ELIAS, 1936, p. 324; BENET, 1947, p. 31, làm. 36; ALCOLEA, 1956, p. 184, ALCOLEA GIL, 1959-1960, p. 296, núm.183; ALCOLEA GIL, 1961-1962, p. 205; *Pintura catalana*, 1962, núm.75, PÉREZ SÁNCHEZ, 1983-1984, p. 155, núm.137; TRIADÓ 1984, p. 196; *Genis*, 1987, p. 45, núm. 38; LABORDA- VILLANUEVA 1988, p. 247-250, núm.39; *Genis*, 1989, p. 45, núm.38; ALCOLEA GIL, 1990, p. 312, núm. 85, fig. p. 136 (detall), 313; *Esplendor*, 1996, p.884-85, cat.33.

Exposicions

Exposición de Arte Antiguo, 1902; *Exposición de pintura catalana*. 1962; *Pintura española de bodegones y floreros*, 1983-1984; *L'Època dels genis*, 1987; *Viladomat*, 1990; *L'Esplendor de la pintura del Barroc*, 1996.

Ubicació MNAC/MAC, núm.inv. 24276

Llegada al museu el 1919 per Rosa Lorenzale. Havien estat propietat del pintor Claudi Lorenzale, que ahora, segons Fontanals del Castillo, les havia comprat a la casa Vedruna de Mataró, descendents dels Esmandia emparentats amb la dona de Viladomat. La tela té una rèplica exacte (cat.num. 201). Vegeu els comentaris de la fitxa núm.197



199
Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Natura morta amb verdura, raïms, ous, nous, escórpores i sardines*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli /tela
Mides 66 cm alt x 102 cm ample

Procedència

Casa Vedruna de Mataró/ Claudi Lorenzale/ Rosa Lorenzale

Bibliografia

FONTANALS DEL CASTILLO, 1877, p.173; *Arte Antigo*, 1902, p. 135, núm 1537; *Catàleg Barcelona*, 1930, p. 62; MASERAS, 1935, p. 387, làm.p. 387; ELIAS, 1936, p. 324; BENET, 1947, p. 31; ALCOLEA GIL, 1956, p. 184, ALCOLEA GIL, 1959-1960, p. 296, núm.184; ALCOLEA GIL, 1961-1962, p. 205, làm. 56; PÉREZ SÁNCHEZ, 1983-1984, p. 155, núm.134; TRIADÓ 1984, p. 196; *Genis*, 1987, p. 45, núm. 40; LABORDA-VILLANUEVA 1988, p. 247-250, núm.40; *Genis*, 1989, p. 46, núm.39; ALCOLEA GIL, 1990, p. 312, núm. 86, p.314, *Esplendor*, 1996, p.86-87, cat.34; ALCOLEA,1995, p. 114.

Exposicions

Exposición de Arte Antigo, 1902; *Pintura española de bodegones y floreros*. 1983-1984; *L'Època dels genis*. 1987; *Viladomat*, 1990; *L'Esplendor de la pintura del Barroc*,1996.

Ubicació MNAC/MAC, núm.inv. 11632

Llegada al museu el 1919 per Rosa Lorenzale. Havien estat propietat del pintor Claudi Lorenzale, que alhora, segons Fontanals del Castillo, les havia comprat a la casa Vedruna de Mataró, descendents dels Esmandia emparentats amb la dona de Viladomat. La tela té una rèplica exacte (**cat.num. 202**).

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm.197**



200

- Autor** Antoni Viladomat i Manalt
- Títol** *Natura morta d'interior de cuina amb verdura, gall d'indi, altre aviram i neules damunt una taula.*
- Data** sd.
- Tècnica/Suport** Oli/tela.
- Mides** 60 cm alt x 100 cm ample.
- Procedència**
Col·lecció Leopold Boada/ Col·lecció Ferrater/ Col·lecció Galofre
- Restauracions**
Any 1960
- Bibliografia**
ALCOLEA, 1959-1960, p. 298, nº 204; ALCOLEA, 1961-1962, p. 207 (s.e)
- Fotografia**
Arxiu Mas, G- 38206
- Ubicació Actual** Desconeguda.

Vegeu les **fitxes núm. 194, 201 i 202**. Segons Santiago Alcolea (1961-1962, p. 207), la família Ferrater tenia vuit natures mortes (bodegons) d'aproximadament 60 x 100 cm. Tres eren rèpliques de les *Natures mortes* del MNAC. Les descripcions dels quadres de la «Ferrater» coincideixen amb els clixés «Galofre» de l'Arxiu Mas, realitzats el 1957. Totes les teles havien format part d'antigues col·leccions esmentades per Joaquim Fontanals

La tela que ens ocupa és una de les tres rèpliques que recull Alcolea. Als *Capítols Inèdits* de Pella i Forgas (publicats per Alcolea), figura una tela similar: « D. IV. DON LEOPOLDO BOADA, otro heredero de Viladomat. Nº 203. *Bodegón*, repetición del nº 185, del Sr. Lorenzale». El número 185 de Claudi Lorenzale correspon al *Bodegón de Navidad*, que en realitat és la *Natura morta*

amb verdura, gall d'indi, altre aviram i neules llegada al MNAC per la família Lorenzale (cat.num.197). Desconeixem quan va passar a la col·lecció Ferrater.

NOTA: Als *Capítulos Inéditos* de J. Fontanals recopilats per de Josep Pella i Forgas i publicats per Alcolea (1959-1960, p.296), s'esmenta una altra rèplica del número 185 de Claudi Lorenzale. Estava a la col·lecció de l'antiquari Bartomeu Bosch i Pazzi, que també tenia una rèplica de l'*Estiu*. Una de les dues -la de Boada o la de Bosch- és la que més tard passarà a la col·lecció Ferrater. Per evitar duplicacions, ens hem inclinat per triar la de Boada. Així i tot, deixem oberta la possibilitat que fos a l'inrevés.



201

- Autor** Antoni Viladomat i Manalt
- Títol** *Natura morta d'interior de cuina amb verdura, llimones, llebre, perdius i altres ocells damunt una taula.*
- Data** sd.
- Tècnica/Suport** Oli/ tela.
- Mides** 60 cm alt x 100 cm ample
- Procedència**
Col·lecció Josep Senescà/ Col·lecció J. R. Campaner/ Col·lecció Valls/ / Col·lecció Ferrater/
Col·lecció Galofre (?).
- Restauracions**
Any 1960
- Bibliografia**
ALCOLEA, 1959-1960, p. 292, nº 147; ALCOLEA, 1961-1962, p. 207 (s.e).
- Fotografia**
Arxiu Mas, G- 38203
- Ubicació** Desconeguda

Vegeu les **fitxes núm. 194, 200 i 202**. Segons Santiago Alcolea (1961-1962, p. 207), la família Ferrater tenia vuit natures mortes (bodegons) d'aproximadament 60 x 100 cm. Tres eren rèpliques de les *Natures mortes* del MNAC. Les descripcions dels quadres de la «Ferrater» coincideixen amb els clixés «Galofre» de l'Arxiu Mas, realitzats el 1957. Totes les teles havien format part d'antigues col·leccions esmentades per Joaquim Fontanals

Aquesta tela és la segona de les tres rèpliques que cita Alcolea a la col·lecció Ferrater, concretament de la natura morta **núm. inv. 198**. Una descripció d'una de les teles de la col·lecció Campaner dels *Capítulos Inéditos* de Pella i Forgas (publicats per Alcolea), abans col·lecció José Senescà, coincideix amb aquesta: «C.II. Nº 147. *Bodegón*. Caza con sus plumajes. Cestón con pajaritos colgados».



202

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Natura morta d'interior de cuina amb verdura, raïm, ous, nous, escòrpores i sardines damunt una taula.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides 60 cm alt x 100 cm ample

Procedència

Col·lecció Josep Senescà/ Col·lecció J. R. Campaner/ Col·lecció Valls/ / Col·lecció Ferrater/
Col·lecció Galofre (?)

Restauracions

Any 1960

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 292, nº 148; ALCOLEA, 1961-1962, p. 207 (s.e).

Fotografia

Arxiu Mas, G- 38207

Ubicació Desconeguda

Vegeu les **fitxes núm. 194, 200 i 201**. Segons Santiago Alcolea (1961-1962, p. 207), la família Ferrater tenia vuit natures mortes (bodegons) d'aproximadament 60 x 100 cm. Tres eren rèpliques de les *Natures mortes* del MNAC. Les descripcions dels quadres de la «Ferrater» coincideixen amb els clixés «Galofre» de l'Arxiu Mas, realitzats el 1957. Totes les teles havien format part d'antigues col·leccions esmentades per Joaquim Fontanals

Aquesta tela és la tercera de les tres rèpliques que cita Alcolea a la col·lecció Ferrater, concretament de la natura morta de la **fitxa núm. 199**. Una descripció d'una de les teles de la col·lecció Campaner dels *Capítulos Inéditos* de Pella i Forgas (publicats per Alcolea), abans col·lecció José Senescà, coincideix amb aquesta «C.II.Nº 148. *Bodegón. Verduras y pargos mezcaldos, cestón con huevos.*»

No disposem de cap fotografia**203****Autor** Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Preparació d'un refresc***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 60 cm alt x 100 cm ample**Procedència**

Col·lecció Josep Senescà/ Col·lecció J. R. Campaner/ Col·lecció Valls/ / Col·lecció Ferrater/
Col·lecció Galofre (?)

Restauracions

Any 1960.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 292, nº 151; ALCOLEA, 1961-1962, p. 207 (s.e).

Ubicació Desconeguda

Per la col·lecció Galofre vegeu també les **fitxes núm. 194, 200, 201, 202, 204, 205 i 206**

Segons Santiago Alcolea (1961-1962, p. 207), la família Ferrater tenia vuit natures mortes (bodegons) d'aproximadament 60 x 100 cm. Tres eren rèpliques de les *Natures mortes* del MNAC. Les descripcions dels quadres de la «Ferrater» coincideixen amb els clixés «Galofre» de l'Arxiu Mas, realitzats el 1957. Totes les teles havien format part d'antigues col·leccions esmentades per Joaquim Fontanals

La tela seria la primera natura morta de les que formaven part de la col·lecció Ferrater que Alcolea diu que Fontanals citava i que no es tracta d'una de les tres rèpliques de les *Natures Mortes* del MNAC. Josep Pella i Forgas copià la descripció del manuscrit original de Joaquim Fontanals, que la recollia de la col·lecció Campaner (abans Senescà): «C.II. N°151. *Preparación de un refresco. Bodegón. Vasos, bizcochos, esponjados, chocolate, jícaras. Todo barajado y desordenado. Preciosos lienzos*».



204

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Bodegó de galls, ceba i gat.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 99 cm ample x 64 cm. alt

Procedència

Procedència

Col·lecció Josep Senescà/ Col·lecció J. R. Campaner/ Col·lecció Joaquim Fontanals del Castillo/
Col·lecció Ferrater/ Col·lecció Galofre

Restauracions

El 1877 tenia un reentelat.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p.292, nº 150 i p. 303; ALCOLEA, 1961-1962, p. 207 (s.e).

Fotografia

Arxiu Mas, G-38205 (1950).

Ubicació Actual Desconeguda

Per la col·lecció Galofre vegeu també les **fitxes núm. 194, 200, 201, 202, 203, 205 i 206**

Segons Santiago Alcolea (1961-1962, p. 207), la família Ferrater tenia vuit bodegons d'aproximadament 60 x 100 cm. Tres eren rèpliques de les *Natures mortes* del MNAC. Els quadres de la «Ferrater» coincideixen amb els clixés «Galofre» de l'Arxiu Mas, realitzats el 1950. Totes les teles havien format part d'antigues col·leccions esmentades per Joaquim Fontanals.

La pintura seria la segona natura morta de les que formaven part de la col·lecció Ferrater que Alcolea diu que Fontanals citava i que no es tracta d'una de les tres rèpliques de les *Natures*

Mortes del MNAC. La pintura, abans d'aparèixer a les col·leccions Galofre i Ferrater, havia format part de la col·lecció de Joaquim Fontanals del Castillo. L'autor reproduí un gravat de la pintura en un dels capítols del seu llibre. Josep Pella i Forgas, als *Capítols Inèdits*, transcriu el comentari de Fontanals: « D. XXII. EN PODER DEL AUTOR DE ESTE LIBRO. Nº 229. *Bodegón*, reentelado. 0'99 m. de ancho por 0'64 m. de alto. Con dos pichones blancos que aletean en primer término, una paloma bronceada, cuatro bien bosquejados gallos y una cebolla en el segundo; varios borrones de otros pollos, una gran cesta rellena de embutidos y carnes saladas, un pájaro de cuyas patas tira un enorme y vivo gato. En los otros fondo oscuro. Atribuido por algunos a Murillo, pero equivocadamente. Precioso y magistral.» Abans, però, havia format part de la col·lecció J.R. Campaner (adquirida a Senescà). Josep Pella i Forgas transcriu la descripció als *Capítols Inèdits*: « C.II. Nº150. *Una cocina bodegón*. Carnes y aves frescas. Pollos asados. Gato royendo».

Opinem que aquesta pintura podria ser una rèplica de la quarta tela que completaria la sèrie de natures mortes del MNAC.

Gravat de Pahissa del llibre de Joaquim Fontanals de 1877



No disposem de cap fotografia

205

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Un altre bodegó [sic Alcolea]: Natura morta amb llagostes, cebes i vaixella de coure i fang.*

Data sd..

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 60 cm alt x 100 cm ample

Procedència

Col·lecció Josep Senescà/ Col·lecció J. R. Campaner/ Col·lecció Valls/ / Col·lecció Ferrater/
Col·lecció Galofre (?)

Restauracions

Any 1960

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 292, nº 146; ALCOLEA, 1961-1962, p. 207 (s.e).

Ubicació Desconeguda.

Per la col·lecció Galofre vegeu també les **fitxes núm. 194, 200, 201, 202, 203, 204 i 206.**

Segons Santiago Alcolea (1961-1962, p. 207), la família Ferrater tenia vuit bodegons d'aproximadament 60 x 100 cm. Tres eren rèpliques de les *Natures mortes* del MNAC. Els quadres de la «Ferrater» coincideixen amb els clixés «Galofre» de l'Arxiu Mas, realitzats el 1950. Totes les teles havien format part d'antigues col·leccions esmentades per Joaquim Fontanals.

La tela que ara ens ocupa seria la primera de les dues que Alcolea, parlant de les teles de la col·lecció Ferrater, no especifica el tema. Pensem que es tractaria –per eliminació i per procedència– d'una altra pintura de l'antiga col·lecció Campaner, abans Senescà: «C.II. N°146. *Un bodegón* (E.R. 1142). Con pesca. Langostas sobre un capacito y un puñado de cebollitas. Vajilla de cobre y barro como accesorios».



206

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Un altre bodegó [sic Alcolea]: Natura morta d'ocells (els ocellaires)*
Data s.d.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 60 cm alt x 100 cm ample

Procedència

Miguel Aragón (?)/Col·lecció Ferrater/ Col·lecció Galofre (?)

Restauracions

Restaurada el 1960.

Bibliografia

ALCOLEA, 1961-1962, p. 207 (s.e)

Fotografia

Arxiu Mas,G- 38204 (1957)

Ubicació Actual Desconeguda

Per la col·lecció Galofre vegeu també les **fitxes núm. 194, 200, 201, 202, 203, 204 i 205.**

Segons Santiago Alcolea (1961-1962, p. 207), la família Ferrater tenia vuit bodegons d'aproximadament 60 x 100 cm. Tres eren rèpliques de les *Natures mortes* del MNAC. Els quadres de la «Ferrater» coincideixen amb els clixés «Galofre» de l'Arxiu Mas, realitzats el 1950. Totes les teles havien format part d'antigues col·leccions esmentades per Joaquim Fontanals.

La que ens ocupa seria la segona tela que Alcolea, parlant de les obres de la col·lecció Ferrater, no especifica el tema. Podria ser des d'una tela que Fontanals no hagués descrit fins alguna de les restants que sí esmenta l'historiador vuitcentista a mans d'altres col·leccionistes. En aquest sentit, ja hem vist que el de la **fitxa núm. 204** havia pertangut al propi historiador. Si seguim amb

els descarts, no poden ser rèpliques de bodegons del MNAC perquè Alcolea les hauria indicat com a tals (queden descartades, doncs, la natura morta de Leopold Boada i la de Bosch i Pazzi.) El darrer clixé de la col·lecció Galofre de l'Arxiu Mas reproduïx una pintura amb la següent composició: al costat esquerre una cistella amb aus mortes, més aviram mort en primer terme - les aus més grans semblen faisans o perdius-, i una gàbia amb algunes aus vives. A la dreta s'aprecien dues figures masculines, potser caçant. Tot plegat transcorre entremig d'un bosc d'aspecte frondós. Només queda un darrer bodegó dels citats per Fontanals que lligui mínimament amb la descripció que acabem de fer. Era propietat del restaurador Miguel Aragón (Alcolea, 1959-1960, p.302) : «Nº 226. *Bodegón*, con una cesta y varios pajaritos muertos y de pintados colores que de ella penden. Muy pequeño. ¿Es dudoso? Poco gusto y ejecución no muy suelta.»

VII.1.D. RETRAT



207

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Retrat de cavaller santjoanista.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 81 x 66 cm

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual Inglada

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 294; ALCOLEA, 1990, cat. 87.

Exposicions

Viladomat, Mataró, 1990, núm. 87;

Ubicació MNAC/MAC, núm.inv. 122466

El retrat de cavaller amb la creu de l'orde de Sant Joan de Malta s'ha atribuït des d'antic a Viladomat. És un bon treball, on el pintor aconsegueix copsar la personalitat del personatge. Està fet segons la tradició del retrat francès de l'època -recorda alguns retrats de Jean Ranc o de Miguel Jacinto Meléndez per a la cort de Felip Vè-, amb amples teles per donar magnificència al retratat, que sol aparèixer de mig cos i disposat en tres quarts.

Joaquim Fontanals havia vist la pintura a la col·lecció Sebastià A. Pasqual. « N° 166. *Retrato de caballero comendador*, B. M.- T.N.S.R., 1640. Joven sin barba, peluquín con bucles, gris, cruz al cuello (placa blanca), justillo verde, manto violado con canviantes caídos.» No sabem què signifiquen les lletres, ni la numeració, ni qui era en realitat el personatge. De tota manera, ens fa pensar en un altre retrat tradicionalment atribuït al pintor: el del botànic Jaume Salvador (1649-

1740) (**cat.num.208**). El cavaller del MNAC té la mateixa cara ovalada, de galtes molsudes, mentó sobresortit amb un sec profund al mig, i nas llarg. Seria el *Cavaller santjoanista* un retrat de joventut de Jaume Salvador? De moment, però, no hem pogut trobar cap referència a la possibilitat que el famós botànic hagués estat membre de l'orde de Sant Joan de Malta.

Antoni Viladomat, *Retrat del Dr. Jaume Salvador*(foto invertida)





208

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	<i>Retrat del botànic Jaume Salvador (1649-1740)?</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Oli/ tela
Mides	80 cm alt x 60 cm ample aprox.
Procedència	Col·lecció Agustí Llatas
Restauracions	Xarrié (1999).
Fotografia	Arxiu Mas, G-31.740
Ubicació	Col·lecció Jaume Xarrié. Barcelona.

Inèdita. El clixé de l'Arxiu Mas diu que era propietat d'Agustí Llatas. L'any 1999 fou adquirida per l'antiquari Jaume Xarrié. La possibilitat que es tracti del botànic Jaume Salvador prové del fet que darrere el personatge retratat apareix una planta. Vegeu la **fitxa núm. 207** del catàleg, on exposem la hipòtesi que sigui el mateix personatge –més envellit- del *Retrat de cavaller santjoanista* del MNAC. No volem descartar, a més, que pugui tractar-se del mateix quadre de la col·lecció Campaner que Fontanals descrivia com un *Retrat d'eclésiàstic* (Alcolea, 1959-1960, p.291): «*Retrato de un eclesiástico. 0'31 de alto por 0'27 de ancho. De frente, gordo y sano (catalán) con el sobrepelliz blanco. ¿Un deudo de Viladomat? Es fama popular.*»

VII.1.E. DIBUIXOS



209

Autor Antoni Viladomat Manalt**Títol** *Cap de frare cartoixà.***Data** ca.1725-1726.**Tècnica/Suport** Llapis grafit/Paper.**Mides** 11'4 x 11'7 cm.**Procedència**

Col·lecció Casellas

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 388; BENET, 1947, lám. XL; ALCOLEA, 1990, p. 346, cat. 103, cat. 102.; ALCOLEA, 1992, p. 45.

Exposicions*Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos*, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm. 49 (sant Bru); *Viladomat*, 1990, p. 346, cat. 102.**Ubicació** MNAC/GDG, núm.inv. 4222 -27102

Raimon Casellas aplegà la majoria de dibuixos atribuïts a Viladomat. Els llegà, amb la resta de la seva col·lecció, al MNAC. Vegeu un estudi detallat de l'afany col·leccionista del crític a Jordi Castellanos (1983) i Bonaventura Bassegoda (1992). Sobre els dibuixos també podeu veure les notes de Carme Miquel (1985). És probable que molts dels dibuixos que presenten un emmarcament amb llapis, com el que té el dibuix que ens ocupa, provinquin de la mateixa col·lecció. Un estudi recent de C. Ramells i J. Badia (2003) a partir del dibuix *Mendicants a la porta d'un convent* (**cat.num.221**) ha conclòs que era un afegit posterior, procedint-ne a la seva eliminació. Recomanen, a més, que per als dibuixos del pintor substituïm la denominació *llapis plom* i emprem la de *llapis grafit*. De tots els dibuixos que la historiografia cita en un moment o altre, sobretot Joaquim Fontanals, no ens hauria arribat un àlbum amb tots els dissenys previs per al cicle de

Sant Francesc. La majoria de dibuixos provenien d'un àlbum –no sabem si seria el mateix- de la col·lecció Joan Ramon Campaner, que Casellas adquirí i desmembrà.

Les pautes estilístiques dels dibuixos de Viladomat es poden agrupar en quatre o cinc característiques generals: fa els ombrejats a base de fines ratlles paral·leles; aprofita sempre el suport (el fons); els contorns de les representacions solen ser amb línies molt fines; utilitza gairebé sempre el llapis grafit i en algun cas –pocs- l'aiguada o la tinta sèpia; presta especial atenció a rostres i mans; i, sobretot, la majoria de dibuixos tenen un acabat molt pictòric. Poques vegades el pintor fa servir la tinta si no és per repassar amb traços discontinus els contorns prèviament dibuixats amb llapis: coincideix que la majoria de dibuixos fets totalment amb aquesta tècnica són descartables del seu catàleg. Vista l'atenció que Viladomat atorgava als detalls, comprovable en molts dels dibuixos conservats, el nombre de dibuixos realitzats pel pintor deuria ser importantíssim.

Santiago Alcolea considera que aquest dibuix que ens ocupa és un estudi de cap de sant Carles Borromeu o de sant Vicenç de Paül. No obstant, amb la troballa de les pintures de sant Bru a París, van adonar-nos que podria ser un dels frares cartoixans que apareix dret a la *Mort de Sant Bru* (**cat.num.79**), concretament el que està al costat esquerre. És excel·lent l'estudi de l'impacte de la llum en el rostre del frare.

A. Viladomat, *Mort de sant Bru*. Església de Saint Merry (Paris).





210

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Cap de soldat de la quarta Estació del Viacrucis*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Llapis, aiguatinta/paper
Mides 11'7 cm alt x 11'4 cm ample.

Procedència

Col·lecció Casellas.

Bibliografia

BENET, 1947, làm. XXIII; ALCOLEA, 1990, p. 358, cat. 108;
ALCOLEA, 1992, p. 44.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 358, cat. 108

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 27106

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Benet va relacionar aquest dibuix amb un dels soldats de la *Tercera Caiguda (novena estació) del Viacrucis* de Mataró. No obstant, creiem que la posició més acotada del cap d'aquell esbirro no coincideix amb el dibuix i sí que hi lliga, en canvi, el cap del soldat amb casc de darrere la creu de l'escena *Jesús troba la seva mare (quarta estació)*(**cat.num.158**).



Antoni Viladomat,
Detall del soldat de la quarta Estació del Viacrucis de Mataró



211

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Cap de la Pietat de Santa Maria de Mataró*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Llapis, sèpia/paper
Mides 12'6 cm alt x 10'6 cm. ample.

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

Cultura Artística, 1934, p.267, fig. 2; MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 350, cat. 104

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos,
 Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm.47;
Viladomat, 1990, p. 350, cat. 104

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4236-27097

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Estudi preparatori per al cap de la *Pietat* (**cat.num.134**) de Santa Maria de Mataró.



Antoni Viladomat, *Cap de la Pietat*,



212

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Apòstol amb la mà aixecada*
Data ca. 1740.
Tècnica/Suport Llapis grafit/Paper
Mides 15'2 ample x 19'9 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas (ingressat el 1911)

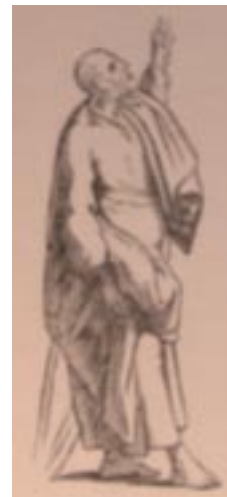
Bibliografia:

FONTANALS, 1877, p. 15 i làm.grav.; FONTBONA, 1995, p. 208 i p. 209 (reproduït).

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4197

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Estudi de l'apòstol dret amb la mà alçada de la *Pentecosta* del MNAC (**cat.núm. 123**). D'altra banda, aquest apòstol s'aproxima força a l'apòstol del costat esquerre de l'*Assumpta* de l'església de Santa Maria de l'Alba de Manresa (**cat.núm. 126**).



Pahissa (gravat) de l'edició de 1877 de J. Fontanals



A.Viladomat, *Pentecosta*, MNAC



**A.Viladomat, *Assumpta*,
Manresa**



213

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Estudi preparatori per a la Fundació de l'orde de la Mercè*
Data ca. 1730-1745.
Tècnica/Suport Llapis grafit i aigüatinta sèpia / paper verjurat
Mides 14'9 cm alt x 20' 6 cm. ample

Procedència

Martí Cárdeñas/ Col·lecció Casellas , adquirit el 1949.

Bibliografia:

FONTANALS, 1877, p. 171, lam. 4 (Còpia de Pahissa); ELIAS, 1930, p. 302; ALCOLEA, 1990, p. 390, cat. 124

Exposicions

Exposición de ingresos recientes, 1951, núm. 102, p. 13; *Le dessin à Barcelone de Viladomat a Fortuny (1700-1874)*, 1960, núm.69, p. 22; *Jaume I i el seu temps*, 1976; *L'Època dels Genis*, 1987, núm. 78, p. 63; *L'Època dels Genis*, 1988, núm. 76, p. 387; *L'Època dels Genis*, 1989, núm 76, p. 68, *Viladomat*, 1990, cat. 124, p. 390-391.

Fotografia

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 44313

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Vegeu la **fitxa núm. 114**

Feliu Elias va deixar anotada la procedència d'aquest dibuix: formava part de la col·lecció Josep

Martí Cárdeñas, que més tard va adquirir Raimon Casellas. És l'esbós definitiu per a la tela *Fundació de l'Orde de la Mercè* d'Antoni Viladomat (**cat.num 114**). El pintor articula la composició mitjançant un cercle, on situa la figura de la Verge amb el Nen. El resultat és una escena radial, molt més equilibrada i ajustada a la pintura que no pas una altra versió del mateix tema (**cat.num.214**), que seria una versió anterior a la que ens ocupa.

Antoni Viladomat, *Fundació de l'Orde de la Mercè*, Col. Jaume Xarrié





214

- Autor** Antoni Viladomat i Manalt
- Títol** *Estudi preparatori per a la Fundació de l'orde de la Mercè*
- Data** ca. 1730-1745.
- Tècnica/Suport** Llapis grafit i aigüatinta// Paper
- Mides** 20'5 cm alt x 14' 6 cm. ample
- Procedència**
Col·lecció Casellas
- Exposicions**
Jaume I i el seu temps, 1976; *L'Època dels Genis*, 1987, núm. 77, p. 63; *L'Època dels Genis*, 1988, núm. 75, p. 386; *L'Època dels Genis*, 1989, núm 75, p. 67.
- Ubicació** MNAC/GDG, núm.inv. 107494

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Vegeu la **fitxa núm. 114**

El dibuix podria ser una primera versió -o un disseny no portat a terme- per a la tela *Fundació de l'Orde de la Mercè* (**cat.num.114**). A diferència de l'esbós definitiu (**cat.num.213**), aquí les figures són de cos sencer. Els àngels del costat superior dret del dibuix no apareixen a la versió pintada.



215

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Estudi preparatori per a la Primera Caiguda del Viacrucis de Mataró*
Data ca. 1727-30
Tècnica/Suport Llapis grafit, sèpia/ Paper
Mides 22'7 cm alt x 17 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

MIQUEL, 1985, p.16 (reproduït); PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p. 451 (reproduït.); ALCOLEA, 1990, p. 149 (lám.58) i p. 382, cat. 120; ALCOLEA, 1992, p.26 (reproduït);

Exposicions

L'Època dels Genis, 1989, núm.81, p.69; *Viladomat*, 1990, p. 382, cat. 120.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 3869

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Estudi preparatori per a la *Primera Caiguda (Tercera Estació)* del Viacrucis de Santa Maria de Mataró (**cat.num.157**)

El dibuix està quadriculat amb llapis grafit, a punt per a ser traspasat a mida més gran. A diferència de l'altre dibuix (**cat.num.216**), la incidència de la llum prové de l'angle esquerre. Aquest fet explica la concepció global que Viladomat tenia de la disposició de les obres a l'interior de la capella, tal i com Alcolea ha fet notar en més d'una ocasió.

Antoni Viladomat, *Primera a Caiguda (tercera Estació)*.





216

Autor

Antoni Viladomat Manalt

Títol*Estudi preparatori per a la Tercera Caiguda del Viacrucis de Mataró***Data**

ca. 1727-30

Tècnica/Suport

Llapis, sèpia/ Paper

Mides

22'8 cm alt x 16'5 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Inscripcions

A l'angle inferior esquerre «Viladomat», amb llapis. És una signatura apòcrifa.

Bibliografia

MIQUEL, 1985, p.16 (reproduït); ALCOLEA, 1990, p. 384, cat. 121; BOSCH, 1992, cat. 31, p. 107-108; ALCOLEA, 1992, p.30 (reproduït).

Exposicions*Le dessin de Viladomat a Fortuny*, 1960, cat. 68, p. 84; *L'Època dels Genis*, 1987, núm.83, p. 64; *L'Època dels Genis*, 1988, núm.81, p. 392-392; *Viladomat*, 1990, p. 384-385, cat. 121; *La Col·lecció Raimon Casellas*, cat. 31, p. 107-108.**Ubicació**

MNAC/GDG, núm.inv. 4181/27178

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.Estudi preparatori per a la *Tercera Caiguda* del Viacrucis de Santa Maria de Mataró

(cat.num.163).El dibuix està quadriculat amb llapis grafit, a punt per a ser traspassat a mida més gran. El catàleg de l'Època dels Genis de 1988 el relaciona erròniament amb la *Tercera Estació (Primera Caiguda)*.

El pintor no es desvia gens del dibuix: és un esbós gairebé definitiu, on fins i tot, tal i com ha remarcat Joan Bosch, hi ha representats els efectes lumínics que més tard marcaran el clarobscur de la composició.

Antoni Viladomat, *Tercera Caiguda (Novena Estació)*.





217

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Trobada de sant Bru amb el bisbe Hug de Colònia a Grenoble.*
Data ca. 1726
Tècnica/Suport Llapis grafit, sèpia, blanquet/ Paper
Mides 30' 7 cm alt x 21 cm ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

FONTANALS, 1877, làm. 3; CASELLAS, 1907, p. 57; MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 396; BOSCH, 1992, p. 109-110, cat. 33; MIRALPEIX, 2001, p. 77-91

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos, 1910, cat. 57, p. 133; *Viladomat*, 1990, cat. 127, p. 396-397

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4232-27133

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Aquest dibuix és l'estudi preparatori de la tela *Trobada de sant Bru amb el bisbe Hug de Colònia a Grenoble* (**cat.num.76**). Bosch va apuntar la possibilitat que pogués tractar-se d'un dibuix realitzat *a posteriori*, donada la fidelitat amb la pintura i l'acabat pictòric que presenta.

A.Viladomat, *Trobada de sant Bru amb el bisbe Hug de Colònia a Grenoble, París.*





218

Autor Antoni Viladomat Manalt.
Títol *Estudis de draperies i figures.*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis/ Paper
Mides 15 cm alt x 24 cm ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Inscripcions

A la part superior diversos gargots i les paraules «quan, para que, amigo» i anotacions numèriques.

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 142, làm 54.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4195

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Diversos estudis de vestidures i figures. Fins ara ningú ha assenyalat que el tors del costat esquerre és un estudi parcial del sant Francesc de la tela *Sant Francesc canvia la seva roba per la d'un pobre. (cat.num.4).*

A. Viladomat, *Sant Francesc canvia la seva roba per la d'un pobre, MNAC*





219

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Pastor i filadora*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis, sèpia/paper
Mides 18'9 cm alt x 28'1 cm ample.

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

FONTANALS, 1877, gravat làm. III del pròleg; ALCOLEA, 1990, p. 378, cat. 118.

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm.46 (Idili); *Viladomat*, 1990, p. 378, cat. 118.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4221-27130

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Estudi preparatori per a la tela de col·lecció particular *Pastor i filadora* (**cat.num.196**). La dona, una mica generosa de carns, d'aspecte jove, i el pastor, recorden a la pintura holandesa de gènere, especialment a la del subgènere especialitzat en escenes amb un punt d'erotisme subliminal: sembla com si el pastor, que assenyalava cap a la casa, s'insinuï a la filadora. A banda dels significats ocults que puguem imaginar, l'esbós també és interessant perquè els paons i el mas reapareixen a la *Tardor* (**cat.num.187**). En aquest sentit, és veritat que Antoni Viladomat no variava excessivament els repertoris de figures, però aquest dibuix demostra que tenia una dosi significativa d'enginy per a aprofitar els seus apunts, per a reconvertir-los i per a idear noves composicions.

El dibuix també serveix per a copsar el procés d'ideació del pintor: fixem-nos que les figures humanes estan gairebé acabades, amb la volumetria, els drapejats i els trets fisonòmics definits. Els paons del segon terme, en canvi, amb prou feines es distingeixen. Són formes ovalades, algunes gairebé rodones, a les quals el pintor afegeix el cap i les potes. Aquesta simplificació geomètrica es percep millor en els edificis del fons: són cubs, triangles i cilindres; és a dir, les formes més elementals, sense detalls ni accessoris.

A. Viladomat, *Pastor i filadora*





220

- Autor** Antoni Viladomat Manalt
- Títol** *Personatges jugant a cartes amb una vista de les muralles de Tarragona des de la zona de l'amfiteatre.*
- Data** ca. 1700-1720 (?)
- Tècnica/Suport** Llapis, aiguada/ paper
- Mides** 17'2 cm alt x 26'5 cm ample
- Procedència**
Col·lecció Casellas
- Bibliografia**
MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 372, cat. 115, ALCOLEA, 1992, p. 47; MASSÓ, 1993, p. 4-12, not 6; MASSÓ-MECHON, 1999, p. 77, nota 289.
- Exposicions**
Viladomat, 1990, cat. 115, p. 372.
- Ubicació** MNAC/GDG, núm.inv. 2716

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos. Vegeu el **capítol de la tesi II.3**, on expliquem que el dibuix és, en realitat, una vista de l'anomenada Torre del Rei amb el sector oriental de les muralles de Tarragona des de la zona de l'amfiteatre romà. La comparació amb un gravat del tractat d'història de l'arquitectura de J.B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architectur* (1^o ed., Viena, 1721, làmina 1; reimpressió de 1978, planxa 57, fet a partir de dos dibuixos de 1711 de l'enginyer Mattheus Antoine Weiss) subratlla la hipòtesi que anunciem. Alexandre de Laborde també va dibuixar la Torre, que no es conserva, a començaments del segle XIX per al seu *Voyage pittoresque et historique* (1806, làmina L).

A banda de les cites a l'orografia tarragonina, el dibuix ens permet analitzar altres aspectes no menys interessants. D'entrada, el dibuix confirma la hipòtesi que la pintura de gènere de Viladomat no és un divertiment ocasional, sinó una obra estudiada, tan o més important que les pintures de temàtica religiosa. Ens atrevim a dir, a més, que aquest dibuix podria passar per ser un dels primers exemples en l'art català en què el paisatge adquireix plena autonomia. Les figures de primer terme no tenen més importància que el castell del fons i cadascun dels diferents plans té continuïtat amb el següent: unes vegades és un camí, unes altres figures estratègicament col·locades. Al mateix temps, l'economia amb què ha estat dibuixat fa pensar que podria ser un primer apunt, una primera idea d'una composició més ambiciosa. Si ens fixem en els dibuixos *Mendicants a la porta d'un convent* i *Jugadors de naips* (cat. num. 221 i 222), veurem que són estudis més detallats del grup de gent que conforma el primer pla.

A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique, Ligier (gravat) Tejada (dibuix), 1806, Làm. L: Vista parcial de les muralles de Tarragona (sector del castell del Rei) des de l'amfiteatre romà.*





221

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Mendicants a la porta d'un convent.*

Data sd.

Tècnica/Suport Llapis grafit/ Paper

Mides 15'3 cm alt x 20'6 cm ample

Restauració

2002

Procedència

Col·lecció Joan Ramon Campaner/ Col·lecció Casellas.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, làm. 10 (còpia Pahissa); MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 368, cat. 113; RAMELLS-BADIA 2003, pp.116-120.

Exposicions

L'Època dels genis, 1987, p.64, núm.80 ; *L'Època dels genis*, 1988, p.389, núm.78 ; *L'Època dels genis*, 1987, p.68, núm. 78; *Viladomat*, 1990, cat. 113,p. 368;

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4188 i 27105.

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos. Vegeu la fitxa núm. 220 i 222. Aquest dibuix podria ser un estudi més detallat del dibuix de la fitxa **núm. 220**. Vegeu l'estudi de Ramells i Badia per a la distinció entre el llapis plom i el llapis grafit. La restauració ha suposat l'eliminació d'un requadre que emmarcava el dibuix fet amb posterioritat. La inclusió al llibre de Joaquim Fontanals és una pista per saber que provenia de l'àlbum de Joan Ramon Campaner, més tard adquirit per Raimon Casellas.



222

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Jugadors de naips.*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit/Paper
Mides 13'7 cm. alt x 17 cm ample

Procedència

Col·lecció Joan Ramon Campaner/ Col·lecció Casellas

Bibliografia

FONTANALS, 1877, làm. XIV (còpia Pahissa); MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 366, cat. 112; ALCOLEA, 1992, p. 46; SOBREQUÉS, 1993, p. 22-23 (reproduïda)

Exposicions

L'Època dels genis, 1987, p.63, núm.79; *L'Època dels genis*, 1988, p.388, núm.77; *L'Època dels genis*, 1987, p.68, núm. 77; *Viladomat*, 1990, cat. 112,p. 366-367.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv.27099.

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos. Vegeu les fitxes **núm. 220 i 221**.



223

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Captaire o home vell*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis difuminat/ Paper
Mides 17'5 cm alt x 11'8 cm ample

Procedència

Col·lecció Joan Ramon Campaner/ Col·lecció Casellas

Bibliografia

FONTANALS 1877, p.122; MASERAS, 1935, p. 388.; ALCOLEA, 1990, p. 338, cat 98

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 338, cat 98

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4203- 27112

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

El dibuix forma part d'un grup de dibuixos on els personatges solen estar drets i de perfil (o de tres quarts). El drapejat, ample i de caient pronunciat, està resolt sense insistir massa en els plecs, donant així una sensació de lleugeresa que facilita la intuïció de l'anatomia del personatge.



224

Autor Antoni Viladomat Manalt

Títol *Dona amb infant*

Data sd.

Tècnica/Suport Dibuix. Llapis

Mides 17 ample x 18'2 cm alt

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 388.; ALCOLEA, 1990, p. 336, cat 97.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 336, cat 97

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 27126

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos

És interessant descobrir la similitud d'aquest apunt amb un dibuix de J. Ribera. A. A. Pérez Sánchez–Spinosa (1992, cat. D. 64, p. 482-483) diuen que darrere el dibuix de Ribera hi ha una composició de Salvator Rosa.



J. Ribera (dibuix), *Dona amb un nen en braços seguit d'un altre nen y un gos.*



225

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Estudi de figures*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit/ Paper
Mides 13'3 cm alt x 10'8 cm ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Inscripcions

A la part inferior dreta, amb llapis «V»

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 364.

Exposicions

Viladomat, 1990, cat. 111, p. 364-365.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4198

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos

Atribuït per primera vegada a Viladomat per Santiago Alcolea. Recorden al grup de personatges dels dibuixos de les fitxes **221 i 222**.



226

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Sant de perfil i jove avançat.*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis/Paper
Mides 11'4 x 12'4 cm

Procedència

Col·lecció Casellas

Inscripcions

A l'angle inferior dret «Viladomat». Posterior al dibuix.

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 362-363, cat. 110.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 362-363, cat. 110.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4214/27209

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Atribuït per primera vegada al catàleg de l'exposició de Mataró. El rostre de la figura de la dreta té una semblança amb el del personatge del dibuix *Autoretrat (cat.num.231)*. El personatge del costat esquerre, en canvi, no lliga massa amb l'estil del pintor (sembla més tardà). Potser va ser un dibuix reaprofitat.



227

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Jove cavaller atropellat per la roda d'un carruatge*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis, aiguada/Paper
Mides 14'5 cm alt x 21'5 cm ample

Procedència

Àlbum Joan Ramon Campaner/ Col·lecció Casellas

Inscripcions

A la part inferior « La Mare de Déu de Montserrat i Sta. Marta» amb llapis grafit i a l'angle inferior esquerre «Viladomat». Ambdues inscripcions són posteriors.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 83 (gravada per Pahissa) i p. 172; MASERAS, 1935, p. 388; VAYREDA, 1937, p. 14 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 347, cat. 116; ALCOLEA, 1992, p. 46 (reprod.)

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm. 59; *L'època dels Genis*, 1987, p. 64, cat. 81; *L'Època dels Genis*, 1988, p. 390, núm.79; *L'Època dels Genis*, 1989, p. 68, cat. 79; *Viladomat*, 1990, p. 374-374, cat.116

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4229 i 27131.

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Joaquim Fontanals del Castillo va apuntar que era un dibuix preparatori per a un exvot. Ho sigui o no, els ratllats paral·lels indiquen l'autoria de Viladomat. L'esbós és un exemple més de la qualitat dels dibuixos de Viladomat, sobretot per l'efecte de volum aconseguit «només» amb poquíssims traços.



228

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Processó de Pasqüetes a la Rambla, coneguda com a «Comunió General».*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis i aiguatinta/ Paper
Mides 16'7 cm alt x 48'3 cm ample

Procedència

Àlbum Joan Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner/ Col·lecció Casellas

Inscripcions

A l'angle inferior dret «Segle XVIII». Al revers, amb llapis blau: «Estudio/ Viladomat». Els edificis duen un número de l'1 al 8.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, fig. 7; *Barcelona Atracción*, núm. 3111, Juny de 1946; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, p. 39; ALCOLEA, 1959-1960, fig. 62; PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p. 452; ALCOLEA, 1990, p. 147 (lám. 56); BOSCH, 1992, cat. 30, pp. 106-107; ALCOLEA, 1992, p. 47.

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm.60; *La Col·lecció Raimon Casellas*, cat. 30, p. 106-107; *Retrat de Barcelona*, 1995, vol. I, p.113, cat. 81.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4230/D (dipòsit al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona)

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Tot i que alguns autors es decanten per situar l'escena al capdavall de la Rambla, des de la banda de la Boqueria o des de l'antic portal de Santa Anna, el cert és que la processó de Pasqüetes, coneguda també com a Comunió General, s'endinsava Rambla avall, passada la segona porta

de la muralla, fins que es perdia pel costat del Raval. La gent, a mesura que passava el Santíssim sota pal·li, s'anava agenollant. Era una processó, en qualsevol cas, que passava ben a prop de la casa on vivien els Viladomat. La numeració dels edificis indica que deuria portar una llegenda que explicaria l'escena. Tractant-se de la Processó de Pasqüetes, podríem suposar que el comitent seria algun eclesiàstic o alguna confraria.

Poca cosa més podem afegir al detallat estudi que va fer Joan Bosch per al catàleg de la Col·lecció Raimon Casellas (1992). Compartim amb l'autor que aquesta instantània de mig metre d'amplada és una mostra del Viladomat més creatiu, del Viladomat que surt al carrer a buscar les seves fonts d'inspiració. Al mateix temps, el dibuix és un document valuósíssim de com el pintor treballava a partir de l'observació minuciosa de la realitat que l'envoltava. Des del nostre punt de vista, aquests tipus de dibuixos anuncien l'art del Goya dels cartrons, el Francisco de Goya que retratarà les trobades dels madrilenys a la riba del Manzanares o a les places de braus. Sens dubte, és una de les obres més espectaculars del pintor.



Gravat de J. Fontanals



229

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Gent asseguda vora el mar*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit, llapis conté/ Paper
Mides 14'7 cm alt x 10 cm ample

Procedència

Àlbum Joan Ramon Campaner/ Col·lecció Casellas

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 117 (gravat); ALCOLEA, 1990, p. 370, cat. 114.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 370-371, cat. 114.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 27121

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Es tracta d'un dibuix amb dos estudis de grups de gent asseguts. En el primer, a la part superior del paper, formen una rotllana, com si juguessin a cartes. En el segon configuren una multitud, tots mirant des de la seva posició, d'alt d'un turó, cap el mar. L'aglomeració de gent ens recorda l'escena la *Multipliació dels pans i dels peixos* de la Germandat de la Santa Caritat (Sevilla) de Murillo, especialment al grups de gent en segon terme, i, sobretot, a la *Pradera de san Isidro* de Francisco de Goya, amb els personatges contemplant una vista de Madrid.

Els ombrejats amb fines ratlles paral·leles fan pensar en l'autoria de Viladomat.



230

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Cap de jove amb tirabuixons*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis conté, aiguada/Paper
Mides 11cm alt x 9'7 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Inscripcions

«A. Viladomat» amb ploma a l'angle inferior dret (posterior a la data del dibuix).

Bibliografia

BENET, 1947, làm. XLVII; ALCOLEA, 1990, p. 354-355, cat.106; BOSCH, 1992, cat. 29, núm. 105-106; ALCOLEA, 1992, p. 44

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 354-355, cat. 106; *La col·lecció Raimon Casellas*, p. 105-106, cat. 29.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4187- 27108.

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Amb raó, aquest dibuix ha estat considerat un dels més bells del pintor. El delicadíssim rostre, modelat per una llum que incideix per sota, i el cabell rinxolat, amb llarguíssims i espessos tirabuixons de cabell, caracteritzen un esbós d'una qualitat excepcional. No l'hem pogut relacionar amb cap obra conservada del pintor, però creiem que es tractaria d'un apunt del personatge en primer terme de la dreta de la *Verge emparant l'orde dels jesuïtes*, una incisió de Michael Dorigny gravada a partir del llenç que Simon Vouet pintà el 1642 per al Noviciat dels Jesuïtes de París (Thuiller, 1990). Els pocs traços que presenta, la fesomia del rostre, l'aspecte pictòric..., són característiques dels dibuixos de Viladomat, però així i tot no volem descartar que en realitat sigui

un dibuix del propi Vouet, si bé és veritat també que els dibuixos que li hem vist fins ara no lliguen massa amb la tècnica d'aquest.

M.Dorigny (gravat)/Simon Vouet (pintura), *La Verge emparant l'ordre dels Jesuïtes*





231

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Retrat d'home jove*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit/Paper
Mides 16'4 cm alt x 13'7 cm ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 360, cat. 109; ALCOLEA, 1992, p. 44.

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm 56;. *Viladomat*, 1990, p. 360, cat. 109.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4227- 27101.

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Retrat de personatge jove, ben caracteritzat. La historiografia antiga l'ha considerat un autoretrat del pintor, pensant que podria tractar-se del semblant jove del personatge dret de la pintura del *Bateig de sant Francesc*, que nosaltres pensem que no és un retrat del pintor sinó del comitent del cicle o de Pietro Morico, el pare de sant Francesc. A més, aquesta cara ovalada, amb una mica de papada, no lliga massa amb la cara prima i estreta del retrat que li feu el seu fill Josep Viladomat, conservat a la Biblioteca Nacional. Ho sigui o no, a nosaltres ens recorda el rostre de Jesús de la pintura que havia estat a Santa Maria del Mar de Barcelona (**cat.num.149**)



232

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Cap de frare.*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit/ Paper
Mides 11'3 cm alt x 10'5 cm. ample

Procedència

Col·lecció Rafael Heras/ Col·lecció Casellas

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 388; BENET, 1947, làm XXXVII; ALCOLEA, 1990, p. 348, cat. 103.

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm.61; *Viladomat*, 1990, p. 348, cat. 103

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4231 -27107

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

La notable capacitat dibuixística del pintor queda reflectida en dibuixos com el que ens ocupa. No hem pogut relacionar-lo amb cap obra conservada, però fa l'efecte de ser un cap de frare franciscà. Els ratllats en paral·lel per a les zones fosques, el rictus de la boca, la «fredor» de les zones il·luminades..., atorguen un excepcional naturalisme mortuori al seu rostre. La intensitat del dibuix, però, es perdrà quan el pintor traslladi aquests apunts a la tela.



233

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Cap de pastor*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit i conté/ Paper
Mides 13'6 cm alt x 10 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

BENET, 1947, lám XXXIII; ALCOLEA, 1990, p. 344, cat. 101, cat. 102.; ALCOLEA, 1992, p. 45.

Exposicions*Viladomat*, 1990, p. 344, cat. 101**Ubicació** MNAC/GDG, núm.inv. 4223 -27098

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Com l'anterior, aquest cap de pastor – diem que és de pastor pel seu aspecte humil- presenta un acabat gairebé pictòric, amb una llum inferior –suposem que és la llum divina que desprèn el Nen Jesús- que banya el seu rostre. La tècnica del ratllat en paral·lel i l'economia de traços delaten la mà de Viladomat, però no hem pogut relacionar el dibuix amb cap de les adoracions de pastors que li coneixem. De fet, aquesta il·luminació tan *bassanesca*, en el sentit de càlida i intimista, no la tenim d'una manera tan explícita en cap obra del pintor.



234

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Adoració dels pastors*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit, blanquet/ Paper
Mides 14'6 cm alt x 22' 1 cm ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 47 i p. 392 i cat.125.

Exposicions

Viladomat, 1990, cat. 125, p. 392-393

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 27122.

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Aquest dibuix és un esbós molt sumari que deuria servir per a alguna de les moltes teles amb aquesta temàtica que Viladomat va pintar -però per a cap de les conservades. La quadrícula indica que és un estudi de composició preparat per ser passat al llenç. La composició recorda a l'*Adoració dels Pastors* de B.E. Murillo del Museo de Bellas Artes de Sevilla, una obra de 1668 que Pérez Sánchez (1993, p. 138) relaciona amb l'art de Jacopo Bassano.



235

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Estudi de cap i d'home agenollat*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit/paper
Mides 17cm alt x 22'5 cm ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Inscripcions A la part inferior, al centre, una «V».**Bibliografia**

FONTANALS, 1877, p.179, not.4 i làm. p. 146. MASERAS, 1935, p. 388; BENET, 1947, làm. XLIV; ALCOLEA, 1990, p. 356, cat. 107

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm. 50; *Viladomat*, 1990, p. 356, cat. 107

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4194- 27128

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Joaquim Fontanals, que reproduïx el noi de genolls, deia que el dibuix formava part de la col·lecció de Joan Ramon Campaner. L'autor també pensava que era el dibuix preparatori per a la figura de sant Francesc de la tela *Sant Francesc rep l'ordre del Crist de Sant Damià de reparar la casa de Déu (cat.num.5)*. Aquesta observació de Fontanals deuria ser la que recollí Benet, que sense especificar cap obra concreta el relacionava amb la sèrie franciscana. No obstant, és evident que la disposició del personatge en qüestió és força diferent. Diríem que podria tractar-se, en canvi, d'un jove pastor adorant Jesús. L'altre dibuix del paper, un cap de mida més gran vist des de darrere, recorda la fesomia d'alguna figura masculina del Viacrucis de Mataró o del *Sant Sopar* de Lleida.



236

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Sant Rei agenollat.</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Llapis grafit difuminat/ paper
Mides	12 cm alt x 16'3 cm. ample
Procedència	
	Col·lecció Casellas
Bibliografia	
	MASERAS, 1935, p. 388.; ALCOLEA, 1990, p. 328, cat 93.
Exposicions	
	<i>Viladomat</i> , 1990, p. 328, cat 93
Ubicació	MNAC/GDG, núm.inv. 27115

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

No conservem cap *Epifania* del pintor, mancança que fa impossible relacionar aquest preciós estudi de rei agenollat amb la seva obra. El finíssim ratllat en paral·lel, que dóna volum a determinats plecs d'aquesta capa que s'endevina pesant, ajuda a relacionar el dibuix amb el nostre pintor. Els drapejats amples i estufats apareixen en nombroses obres del pintor –al *sant Joan Evangelista* de Mataró i a la llevadora agenollada del *Naixement de sant Francesc*, per exemple-, però la modesta paleta del pintor i el mal estat de conservació de moltes obres provoquen que no destaquin massa, essent en el dibuixos on millor s'aprecien aquestes suaus ondulacions dels vestits.



237

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Verge entre núvols, ermita i pagesos.*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit, aiguada i sèpia/ paper
Mides 20'5 cm alt x 20'5 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Inscripcions

A la part inferior, amb llapis: «Antoni Viladomat» (signatura apòcrifa).

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 147, làm.479 i p. 376, cat. 117.

Exposicions*Viladomat*, 1990, p. 376, cat. 117.**Ubicació** MNAC/GDG, núm.inv. 27119

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

El dibuix presenta les característiques dels altres treballs de Viladomat. La Verge, de rostre jove, asseguda sobre una nuvolada, recorda la Verge del Pilar del llenç del museu de Sant Joan de les Abadesses (**cat.num.70**) o la Verge de la Mercè del Castell de Poutignac (**cat.num.116**). La mida del coll, molt llarg, i la torsió del cap li confereixen una aire una mica estrany. El cos sembla engolit per una massa de teles. L'esglesiola del fons és una típica ermita catalana, amb contraforts laterals i campanar d'espadanya.



238

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Crist portant la creu*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit/ paper
Mides 18'7 cm alt x 15'3 cm ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 342, cat. 100

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 342, cat. 100

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4184- 27104

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Un dels millors dibuixos d'Antoni Viladomat. El pintor ha insistit en deixar acabat l'estudi de la fisonomia i de les mans de Jesús. Les vestimentes tot just estan esbossades. El dibuix té un notable ressò ribaltesc: recorda als *piombescos* cristos de *Jesu crist troba la Verge* (Museu de Belles Arts de València) o de *La Visió del Pare Simó* (National Gallery de Londres) de Francesc Ribalta. Treballs com aquest posen de manifest la hipòtesi que Viladomat podria haver contemplat alguna cosa més de l'art congriat més enllà de Catalunya.



239

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Sant Lluc</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Llapis conté, grafit/ paper
Mides	18'9 cm alt x 13'5cm ample
Procedència	
	Col·lecció Casellas
Bibliografia	
	ALCOLEA, 1990, p. 340, cat. 99
Exposicions	
	<i>Viladomat</i> , 1990, p. 340-341, cat. 99
Ubicació	MNAC/GDG, núm.inv. 4213

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

El *sant Lluc* que ens ocupa és un treball notabilíssim. De mirada penetrant, el personatge té un posat ennoblit i una fisonomia lleugerament idealitzada, molt característica de la pintura alt-barroca romana. Dibuixos com aquest ens reafirmen en la idea que Viladomat és millor dibuixant que pintor.



240

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Gaietà donant la regla de la Congregació dels Teatins.*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit , aiguada, tinta sèpia/ paper
Mides 20 cm alt x 15'2 cm ample

Procedència

Col·lecció Casellas (ingressat el 1911)

Bibliografia:

ALCOLEA, 1990, p. 394-395, cat. 126.

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm. 54; *L'època dels Genis*, 1987, p. 64, núm.82; *L'època dels Genis*, 1988, p. 391, núm.80; *L'època dels Genis*, 1989, p. 69, núm.80; *Viladomat*, 1990, cat. 126, p. 394-395

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4233

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

El dibuix representa el moment en què sant Gaietà, fundador de la Congregació de clergues regular o Teatins, dóna la regla a un religiós en presència de la Verge amb el Nen i l'Esperit Sant. Al marge inferior del dibuix hi ha unes marques - subdivisions del segment- per a poder traçar la quadrícula que més tard servirà per a traslladar la composició a la tela.



241

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Sant Oleguer guarint un noi</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Llapis grafit i sèpia/ paper
Mides	23'7 cm alt x 31 cm. ample
Procedència	Col·lecció Casellas
Bibliografia	ALCOLEA, 1990, cat. 129, p. 400.
Exposicions	<i>Viladomat</i> , 1990, cat. 129, p. 400-401.
Ubicació	MNAC/GDG, núm.inv. 44314

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Aquest dibuix, juntament amb l'*Abraçada de sant Francesc i sant Domènec* (**cat.num. 242**) i la *Trobada de sant Bru amb el bisbe de Hug de Colònia a Grenoble* (**cat.num. 217**), forma part d'un grup d'esbossos d'aparença gairebé pictòrica, en el sentit que estan molt acabats. Presenta tots els modismes que solen ser claus per a l'atribució: fisonomies arquetípiques, elements arquitectònics, ombrejats a bases de paral·leles, etc. És molt probable que el disseny respongui a una darrera versió, potser la definitiva, abans de ser traspasada a la tela. Tot i això, no hauríem

de descartar que pogués tractar-se d'un dibuix *a posteriori* o bé un esbós per a ser ensenyat al client.

El cavall encabriolat de darrere, intranscendent per a la iconografia però necessari des del punt de vista compositiu -emplena un espai que quedaria massa buit-, té un record sorprenent amb el grup de la *Conversió de sant Pau* pintat per Miquel Àngel a la Capella Paulina de Sant Pere del Vaticà.



242

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Abraçada entre sant Francesc i sant Domènec*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit , sèpia, blanquet/ Paper
Mides 21'7 cm alt x 20'3 cm

Procedència

Col·lecció Casellas (ingressat el 1911)

Bibliografia:

MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 159 (lám.59, detall) i p. 386, cat. 122.

Exposicions*Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos*, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm. 52; *Viladomat*, 1990, cat. 122, p. 386.**Ubicació** MNAC/GDG, núm.inv. 4224-27117

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

És un dels dibuixos d'acabat pictòric, que podria haver estat realitzat a *posteriori* o com a model per a ensenyar al client. Té totes les característiques estilístiques habituals del pintor.



243

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *El Lavatori*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit , aiguada, sèpia/ Paper
Mides 23'8 cm alt x 14 cm

Procedència

Martí Cárdeñas/ Col·lecció Casellas (ingressat el 1911)

Bibliografia:

FONTANALS, 1877, p. 178. not. 1; ALCOLEA, 1990, p. 388, cat. 123.

Exposicions

L'època dels Genis, 1987, p. 65, núm.85; *L'època dels Genis*, 1988, p. 395, núm.83; *L'època dels Genis*, 1989, p. 69, núm.83; *Viladomat*, 1990, cat. 123, p. 388-389.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 44315

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Segons Fontanals, aquest dibuix formava part de la col·lecció Martí Cárdeñas, adquirida per Raimon Casellas. Era l'esbós preparatori d'un quadre d'Antoni Viladomat per al monestir de Sant Jeroni de la Valldebrón.



244

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Trinitat terrestre*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit, sèpia/Paper
Mides 19, 1 cm alt x 16,2 cm. ample

Procedència

Col·lecció Planella/ Col·lecció Casellas (R. 3836)

Inscripcions

Amb grafit, a la part inferior esquerra, «Manuel Tramullas» (apòcrifa)

Bibliografia

MIQUEL 1986, p. 329, cat. 58; BOSCH, 1992, p. 109, cat. 32.

Exposicions*Col·lecció Raimon Casellas*, cat. 32, p. 108.**Ubicació** MNAC/GDG, núm.inv. 3836/ D.

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Carme Miquel va atribuir-lo a Manel Tramulles, potser fent cas de l'anotació apòcrifa del dibuix. Joan Bosch, després d'un acurat anàlisi estilístic, l'incorporà al catàleg d'Antoni Viladomat. El pintor parteix d'un gravat de Schelte à Bolswert realitzat a partir d'una composició de Rubens que fou molt copiada per la pintura peninsular del segle XVII. A Catalunya, Joaquim Juncosa la copià a la tela del retaule de la capella del Santíssim Sagrament de l'ex-Col·legiata de Santa Anna, perduda durant la guerra Civil però coneguda per una fotografia de l'Arxiu Mas.

Schelte à Bolswert (gravat) P.P. Rubens (disseny), *Les dues Trinitats* (invertit)





245

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Estudi d'àngel músic*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit/ Paper
Mides 30'7 cm alt x 21 cm ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 332-333, cat. 95.

Exposicions

Viladomat, 1990, 332-333, cat. 95.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 27103

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.



246

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Àngels cantaires o en adoració*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit, aiguada/ paper
Mides 15'4 cm alt x 10'3 c ample

Procedència

Col·lecció Padró(?)/ Col·lecció Casellas

Inscripcions

A l'angle inferior, amb tinta negra «Viladomat». Numeració de l'1 al 10 al marge esquerre i a la part superior per a definir la quadrícula.

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 330-331, cat. 94.

Exposicions

L'Època dels Genis, 1987 , cat.84 , p.65 ; *L'Època dels Genis*,1988 , cat.82 , p.394 ; *L'Època dels Genis*, 1989 , cat. 82, p.69 ; *Viladomat*, 1990, p. 330-331, cat. 94.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 27127

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.



247

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Estudi d' àngel amb instrument musical.*

Data sd.

Tècnica/Suport Llapis/ paper.

Mides 15'9 cm alt x 12'3 cm ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 147 (gravat); *La Nova Revista*, vol. I, 1927; MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 334-335, cat. 96.

Exposicions

Viladomat, 1990, 334-335, cat. 96.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 27110

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Des de Fontanals, el dibuix s'ha relacionat amb la desapareguda decoració de l'església de Sant Miquel Arcàngel. Joaquim Fontanals (1872, p. 13; i 1877, p. 112) també havia anotat que la família Padró havia tingut uns apunts dels frescos de la decoració.



248

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Estudis de caps.*

Data sd.

Tècnica/Suport Llapis grafit i sèpia/Paper

Mides 22 cm alt x 7'6 cm ample

Procedència

Col·lecció Joan Ramon Campaner/ Col·lecció Casellas (ingressat el 1911)

Bibliografia:

FONTANALS, 1877, p. 176; FONTBONA, 1995, p. 208 i p. 209 (làm. 3)

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv. 4180

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Francesc Fontbona ha assenyalat que el cap masculí de la part inferior podria ser un estudi per a un dels apòstols de *La Pentecosta* del MNAC (**cat.num.123**), concretament el que apareix darrere la Verge, al fons. Fontbona, però, especifica que aquesta indicació és de Joaquim Fontanals i posa en dubte que el dibuix sigui del pintor: troba que estilísticament és massa dispar a l'altre que també està relacionat amb la pintura. No obstant, el cap femení (santa Caterina?) sí que té els modismes habituals del seu estil.



249

Autor

Antoni Viladomat i Manalt

Títol*Àngels i sermó a l'interior d'una església***Data**

sd.

Tècnica/Suport

Dibuix. Llapis i aiguada sobre paper

Mides

21'5 cm alt x 27'5 cm ample

Procedència

Desconeguda

Inscripcions

Inscripció antiga, amb llapis, a la part inferior dreta: «Viladomat».

Ubicació Actual

Mercat Antiquari (2003)

Vegeu la **fitxa núm. 209**, on expliquem algunes consideracions generals sobre els dibuixos.

Dibuix subhastat el maig de 2003 a Subastas Alcalá de Madrid (Lot número 8). L'escena inferior és una nota d'un grup de personatges drets conversant davant el portal d'una església, amb la figura a l'interior d'un sacerdot predicant als fidels des de la trona, que recorda la sèrie de dibuixos de la col·lecció Casellas sobre temes populars. Els ombrejats en paral·lel i la definició del lliguen amb l'estil de Viladomat.

Els angelets de la part superior provenen de la famosa incisió *santa Caterina Màrtir* d'Abraham Bloemaert gravada per Jacob Matham (1571-1631), en mil-i-una ocasions utilitzada pels artífexs siscentistes. No seria estrany que al seu calaix d'estampes figurés aquest gravat -ja hem dit que Viladomat emprà algunes incisions força «retardatàries»-, però no volem descartar que els àngels ja hi figuressin quan Viladomat feu l'apunt inferior o bé, fins i tot, que fossin afegits posteriorment per algun altre artífex.

VII.1.G. PINTURA MURAL



250

Autor

Antoni Viladomat i Manalt.

Títol

Decoració al fresc de les parets i de la cúpula del presbiteri.

Data

ca. 1745-1750.

Tècnica/Suport

Pintura al fresc o al tremp/ Mur

Mides

—

Procedència

Presbiteri de l'església de Sant Sever de Barcelona

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 253.

Ubicació

Presbiteri de l'església de Sant Sever de Barcelona

Els àngels i els dos sants que adoren l'Esperit Sant, pintats a la volta semiesfèrica del presbiteri de l'església de Sant Sever de Barcelona, reuneixen moltes de les característiques estilístiques del pintor barceloní. Els àngels adolescents, de grans ales, recorden a alguns dels que trobem en pintures a l'oli de Viladomat. Igualment els dos sants –un dels quals és Sant Sever-, que porten a la memòria molts dels que hem atribuït a Antoni Viladomat.

Hem pensat massa tard en la possibilitat que la decoració del presbiteri pugui ser d'Antoni Viladomat. Ho hem fet quan ja estàvem enllestint aquesta Tesi, no donant-nos suficient temps per a explorar els arxius. És una decoració que ja havia estat atribuïda al pintor per Feliu Elias –és

l'únic autor que ho diu-, però pensàvem que es referia a la decoració de l'església de Sant Sever i Sant Carles Borromeu. A part, fins fa ben poc havíem interpretat malament la bibliografia, que diu que la decoració fou ideada per Jeroni Escarabatxeras i daurada per Francesc Mas (Llopart, 1977): donàvem per suposat que també eren els autors de les pintures del presbiteri. No obstant, una lectura més atenta ens ha fet adonar que en cap moment s'esmenta el presbiteri -la bibliografia només diu que els d'esgrafiats que ornem tota la volta de la nau i de les parets són dels dos artífexs – i una visita recent ens ha obert els ulls de «l'aire *viladomatjà*» que tenen les pintures. Tot plegat va conduir-nos a un estudi de Carles Dorico (1997), en el qual atribueix a Pere Costa el retaule de l'església de Sant Sever. Tenint en compte el nombre de vegades que havien coincidit l'escultor i el pintor – Jonqueres, Santa Caterina, Montalegre, Sant Just i Pastor, Girona, Santa Maria del Pi, etcètera-, no veiem descabellat deixar oberta la possibilitat que també a Sant Sever haguessin treballat conjuntament. Això quedarà, no obstant, per estudiar en un futur. De ser confirmada la hipòtesi que exposem, seria l'única decoració mural conservada del pintor.



VII.2. OBRES DUBTOSSES (Viladomat, taller o cercle)

VII.2.A. TEMÀTICA RELIGIOSA

SANTS



251

Autor Taller d'Antoni Viladomat (Manel Tramulles?)
Títol *Sant Ignasi de Loiola / Sant Francesc de Paula*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 109 cm alt x 62 cm ample/ 127 cm alt x 88 cm ample.

Procedència

Capella del Santíssim Sagrament de Santa Maria de Mataró/ Manel Comas/ Dolors Comas d'Esquerra/ Hereus Esquerra.

Bibliografia

ELIAS, 1936 p. 375; ALCOLEA, 1959-1960, p. 304; ALCOLEA,1990, p. 122 i p. 292, cat.75; SOLER FONTRODONA, 1991, p.86; BOSCH, 1991, p. 92.

Exposicions

Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, 1902, p. 149, nº 1744 (sant Ignasi) i p. 148 nº 1736 (sant Francesc); *Viladomat*, 1990, p. 292, cat.75 (sant Ignasi)

Ubicació Família Esquerra i Tuñí de Mataró.

Les dues obres, de les quals només coneixem el *sant Ignasi*, figuraren a l'exposició *d'Arte Antiguo* de 1902, on foren catalogades d'autor anònim. La seva propietària era llavors Dolors Comas d'Esquerra, hereva de Manel Comas de Mataró. Joaquim Fontanals (al manuscrit Pella), en parlava: " E. Quadros en otros puntos de Cataluña. Mataró DON MANUEL COMA. Nº 236 *San Ignacio de Loyola*, como militar(?) con un libro abierto. Medio cuerpo, ovoide. Bárbaramente embarrado. Nº 235. *San Francisco de Paula*, medio cuerpo, medallón ovoide. En lo alto escrito *Charitas*. Embadurnado el rostro." Són pintures que provindrien de Santa Maria de Mataró, de l'altar del Santíssim Sagrament.Modernament, Joan Bosch va considerar el *sant Ignasi* com una obra dubtosa. Certament, la fesomia del sant, de cara petita, nas afilat i ulls sobresortits, s'aproxima més a l'estil de Manel Tramulles. No desdiria en el catàleg d'obres de Manel Tramulles o d'algun ajudant d'Antoni Viladomat.



252

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt (Manel Tramulles?)

Títol *Rapte de sant Ignasi a l'Hospital de Manresa.*

Data Després de 1735

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 62 cm alt x 146 cm. ample

Procedència

Col·lecció Josep Carreras d'Argerich/ Col·lecció Baudilio (Baldiri) Carreras Xuriach.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 105; PI i ARIMÓN, 1854, vol. II, p. 238; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293; ALCOLEA, 1990, p. 122 i 294, cat. 76; BOSCH, 1991, p. 92; ALCOLEA, 1992, p. 39; ALBAREDA SALVADÓ, 1995, pàg.365 (reprod.)

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 294, nº 76.

Ubicació Col·lecció Particular. Barcelona.

La tela fa parella amb la *Mort de sant Aleix*. Vegeu la **fitxa núm. 51** del catàleg.

L'escena representa al *Rapte -o l'èxtasi- de sant Ignasi de Loiola a l'Hospital de Manresa*. El sant, en primer terme, jeu damunt un llit. El metge, vestit de negre com corresponia a l'època, li pren el pols per veure si està mort. Josep Pella copià la descripció que en va fer Joaquim Fontanals i que Alcolea transcriví als *Capítols Inèdits* (1960, p. 293): " C.III. COLECCIÓN DE DON JUAN DE CARRERAS DE ARGERICH. Nº 159. *Rapto de San Ignacio de Loiola*. Medias figuras. 0'64 m. de alto por 1'50 m. de ancho. El santo jesuïta como muerto. Un personaje le tienta sobre el corazón (es médico). Otros dos jesuïtas con roquete, uno de ellos con un vaso y un hisopo hacia el fondo, que cierra la reja."

Com va suggerir Joan Bosch, l'atribució a Viladomat no és tan clara com la de l'altra tela que hi fa parella. Els trets fisonòmics del metge i dels jesuïtes de darrere -nassos punxeguts, ulls petits i negres, cares rodones- i les proporcions dels cossos, més aviat curtes, recorden a les figures de les escenes dels Cambril de Sant Oleguer de la Catedral de Barcelona, considerades de Manel Tramulles. Estaríem davant d'una pintura del deixeble que intenta seguir o pintar conforme les maneres del mestre.



253	
Autor	Antoni Viladomat i Manalt?
Títol	<i>Sant Ignasi escrivint a la Santa Cova de Manresa amb Montserrat al fons</i>
Data	ca. 1700-1720
Tècnica/Suport	Oli/tela.
Mides	57 cm alt x 180 cm. ample
Procedència	
Desconeguda	
Ubicació	Mercat Antiquari.

A la subhasta de desembre de 2003, Alcalá Subastas va treure a la venda quatre pintures catalogades com d'escola espanyola del segle XVII (lots 375, 376, 377, 378). Totes tenen mides semblants i el mateix format apaïsat. Una és la que ens ocupa i les tres restants són *Santa Maria egipciaca en el desert (cat.num.261)*, *Mort de sant Francesc Xavier (cat.num.254)* i *Santa Maria Magdalena penitent (cat.num.262)*. Es caracteritzen per tenir les figures en primer terme, disposades en un costat, i el fons amb un gran vista de paisatge

Totes quatre pintures, malgrat l'etiqueta que les cataloga d'escola espanyola, fan pensar en l'art del barceloní. Els rostres de la Magdalena i la Santa Maria hi remetien especialment; el sant Francesc recorda moltíssim a la tipologia de sant Francesc d'Assís. Fins i tot el gust pels detalls i pel paisatge lligarien amb els constants estilístiques de la pintura de Viladomat. Això sí, serien pintures segurament de joventut, d'un Viladomat encara amb unes certes limitacions. Si les incloem aquí, a l'apartat d'obres dubtoses, és per la impossibilitat d'haver-les pogut examinar en directe. Les fotografies, a més, no són de massa qualitat.



254

Autor Antoni Viladomat i Manalt?
Títol *Mort de sant Francesc Xavier*
Data ca. 1700-1720
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 57 cm alt x 180 cm. ample
Procedència
Desconeguda
Ubicació Mercat Antiquari.

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 253.**



255

Autor	Antoni Viladomat i Manalt ?/ Taller?
Títol	<i>Sant franciscà fent caritat (Sant Salvador d'Horta?)</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Oli/tela.
Mides	130 ample x 170 alt cm. aprox.
Procedència	Desconeguda
Ubicació	Capella del confessional de la Catedral de Girona.

La capella del confessional de la Catedral de Girona guarda dues pintures ubicades a cada banda de paret. Una és la que ens ocupa i l'altra és un sant que no hem pogut identificar —està agenollat davant un altar amb l'eucaristia i se li apareix un àngel (**cat.num.256**). Totes dues pintures porten un marc ricament esculpit, semblant als marcs de les pintures laterals de la capella de Sant Narcís de la mateixa catedral. La talla i el format dels marcs ens suggereixen que són llenços que deuriem anar emplaçats a banda i banda d'algun retaule barroc.

Els trets fisonòmics de les figures recorden a l'estil del pintor barceloní, sobretot els del sant franciscà que ens ocupa. Igualment, l'àngel de l'altra pintura: s'assembla a les representacions d'àngels adolescents que del cicle de sant Francesc del MNAC. Ara bé, sigui perquè la capa de brutícia no deixa apreciar-les com voldríem o sigui perquè hi notem una excessiva presència de les línies que defineixen els contorns, el fet és que no acabem d'estar convençuts de considerar-les obres segures del pintor. Tenen, a més, una certa rigidesa compositiva que es fa estranya. A més, les hem "descobert" fa molt poc, massa com per haver tingut temps suficient per repassar bé la bibliografia de la catedral, tot i que no descartem que haguessin format part d'alguna capella de la Seu gironina destruïda durant la Guerra Civil: els altars de santa Magdalena, santa Anastàsia, santa Úrsula, sant Felip i Jaume, del Roser, sant Benet, sant Domènec, sant Joan i de la Puríssima

foren totalment o parcial malmesos (Busquets, 1986, pàg. 201). No ho diem en va: potser es tracten de les pintures atribuïdes a Viladomat que el Dr. Josep Casanovas va estimar com a perdudes, juntament amb "una tela de Ribera" i "vuit més d'escola florentina" (*Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Gerona*, 1942, pàg. 36). I així i tot, no podem passar per alt que potser provenien d'algun altre edifici religiós de la mateixa ciutat, ja que la Catedral va servir de dipòsit provisional d'obres d'art durant el conflicte bèl·lic.





256

Autor

Antoni Viladomat i Manalt ?/ Taller?

Títol

Sant agenollat davant un altar

Data

sd.

Tècnica/Suport

Oli/tela.

Mides

130 ample x 170 alt cm. aprox.

Procedència

Desconeguda

Ubicació

Capella del confessional de la Catedral de Girona.

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm.255**





257

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt ?/ Antoni Bordons?**Títol** *Llàgrimes de sant Pere***Data** sa.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 84 cm. alt x 99 cm. ample**Procedència**

Col·lecció Felipe Jacinto Sala/ Col·lecció Pella i Forgas.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p.212 (C.10) i reprod. annex fotogràfic. FONTANALS, 1877, p. 170; ELIAS, 1936, fol. 328.

Exposicions*Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*, Barcelona, 1902, p. 137, nº 1552.**Ubicació** Desconeguda

Tela esmentada i reproduïda per J. Fontanals, que la veié a la col·lecció Felipe Jacinto Sala de Barcelona (codificada com C.X).

La figura de sant Pere recorda a la de la tela de l'església de Breda (**cat.num.44**). Malgrat que faci pensar en una tela segura del pintor i que la fesomia del sant s'aproximi al seu estil, la desproporció anatòmica de la figura -el coll és llarguíssim- i la poca naturalitat del tractament del drapejat recomanen tenir-la com de taller. Té una semblança amb una pintura del seu deixeble Antoni Bordons, conservada al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

Joaquim Fontanals en publicà una fotografia. La còpia que reproduïm, per gentilesa del seu actual propietari, pertany a l'exemplar del llibre de Joaquim Fontanals que havia estat propietat de Francesc Miquel i Badia. Quan Josep Pella i Forgas transcriví part del manuscrit original de

Fontanals (publicat per Alcolea), ja no apareix aquest col·leccionista. En canvi, Feliu Elias descriu lacònicament un quadre amb la mateixa temàtica que estava en poder de Josep Pella i Forgas, que havia aplegat un bon nombre de *viladomats*. Opinem que es tracta del que ens ocupa, ja que no n'hi ha cap més amb aquesta temàtica en les col·leccions antigues.



258

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt/Manel Tramulles ?**Títol** *Sant Raimon de Penyafort***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/ tela**Mides** ?**Procedència**

Col·lecció Fortunato Batlle/ Col·lecció Mullor

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 302.

Fotografia

Arxiu Mas, G-69. 204 (1979)

Ubicació Desconeguda

A la fotografia de l'Arxiu Mas, tot i estar atribuïda a Antoni Viladomat, s'assenyala la possibilitat que pugui tractar-se d'una obra de final del segle XVIII o de principis de segle XIX. Una descripció d'una pintura de l'antiga col·lecció Fortunato Batlle, apuntada per Joaquim Fontanals al manuscrit inèdit d'Alcolea (notes de Pella i Forgas), coincideix amb la que ens ocupa, encara que la identifica com un sant Ramon Nonat: "D.XVIII. DON FORTUNATO BATLLE, *San Ramón Nonato escribiendo los Decretales* (E.R. 281). El santo, como Doctor, escribiendo en el primer término. Sobre su capa en el mar (segundo término). Fondo: Montjuich. La montaña. Boceto ¿Dudoso?" Al text editat (1877, p.213) es codifica com D.XIV. Als *Capítulos Inéditos* com D.XVIII. Podria tractar-se d'una obra del taller.



259

Autor Taller d'Antoni Viladomat
Títol *Sant Bru orant a la Torre de Calàbria*
Data Posterior a 1726
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides Desconegudes

Fotografia

SPALDB, Fons IEC, nº entrada 27778/ nº font 1354

Procedència

Museu Episcopal de Vic abans de la Guerra Civil.

Ubicació Desconeguda

La coneixem d'un clixé del fons de l'Institut d'Estudis Catalans (Arxiu d'Arqueologia Catalana) de l'Arxiu de la Diputació de Barcelona. És una pintura que parteix del *Sant Bru orant a la Torre de Calàbria* (**cat.num.77**). S'endevina com una còpia realitzada pel taller del pintor



SANTES



260

Autor

Antoni Viladomat ?/ Francesc Tramulles?

Títol*Verge del Carme intercedint per les ànimes del purgatori***Data**

sd.

Tècnica/Suport

Oli/tela

Mides

98 cm alt x 78 cm. ample

Fotografia

Arxiu Mas, E-10.346 (1985)

Procedència

Marquès de Comillas (segle XIX) / Administrador del Marquès de Comillas/ Mercat Antiquari (1990)

BibliografiaGONZÁLEZ-MARTÍ, 1987; *Catalogo 22 i 23 de Octubre de 1990* p. 31, cat 131.**Ubicació Actual**

Col·lecció Particular de Barcelona.

Atribuïda a Antoni Viladomat al clixé de l'Arxiu Mas i al catàleg de la Subhasta Clasicart. Segons aquest catàleg, la tela fou adquirida pel Marquès de Comillas al segle XIX i més tard passà a mans del seu administrador. Els autors de la fitxa de la subhasta suposen que podria tractar-se d'una tela procedent del Convent de Carmelites de Barcelona, però la descripció de J. Fontanals del Castillo de la que hi havia -de format ovalat i amb un àngel portant un estendard (**cat.num.418**)-

no concorda amb aquesta.

Pel que fa a l'atribució a Antoni Viladomat, no és tant obvia com desitjaríem. Els rostres de les figures, tot i presentar trets arquetípics del pintor, tenen les faccions massa diminutes. A més, el plegat i el caient de les vestimentes, sempre atentament dissenyats per A. Viladomat, aquí amb prou feines tenen volum. No obstant, l'àngel de la part inferior, de cos sencer, és força característic del pintor. Que no sigui de Viladomat –o que sigui d'algun ajudant o deixeble del pintor - no vol dir que la pintura no tingui interès. El pintor ha representat una gran multitud de personatges col·locats en diferents plans de profunditat, aconseguint una construcció espacial molt complexa. L'amuntegament de figures –i l'habilitat per a pintar-les que demostra tenir a les teles de sant Esteve de la Catedral de Barcelona- potser és un indicatiu que estaríem davant una obra de Francesc Tramulles jove.



261

Autor

Antoni Viladomat i Manalt?

Títol

Santa Maria egipciaca en el desert

Data

ca. 1700-1720

Tècnica/Suport

Oli/tela.

Mides

57 cm alt x 180 cm. ample

Procedència

Desconeguda

Ubicació

Mercat Antiquari.

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 253.**



262

Autor Antoni Viladomat i Manalt?
Títol *Santa Maria Magdalena penitent*
Data ca. 1700-1720
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 57 cm alt x 180 cm. ample
Procedència
Desconeguda
Ubicació Mercat Antiquari.

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 253**.

VERGE AMB SANTS



263

Autor	Antoni Viladomat i Francesc Tramulles?
Títol	<i>Verge amb sant Pere Nolasc</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Oli /tela
Mides	115 cm ample x 183 cm alt
Procedència	Desconeguda
Restauracions	1998 a Girona
Ubicació	Parròquia de Lloret de Mar. "Ses Escoues".



Representació de la Verge amb sant Pere Nolasc (claus i el llibre). A la part inferior hi ha quatre medallons amb diferents passatges, alguns dels quals estan inacabats o no es veuen prou bé: hi apreciem un vaixell, que correspon als Salmos, 16: "Déu calma els mars i assegura un bon viatge als creients"; les *Noces de Canà*; *Ester i Assuer* i un quart medalló on no es veu res. La restauradora va dir-nos que és una pintura inacabada. Podria ser de Viladomat – els trets fisonòmics de la Verge i els angelets semblen clarament del seu estil- amb la participació d'algun dels Tramulles, potser Francesc –l'episodi d'*Ester* és molt semblant al de la *Mort de sant Marc* de la capella homònima de la Catedral de Barcelona.



La composició recorda a la de la santa Tecla **la fitxa num.112**. Les *Noces de Canà* reproduïxen el tema homònim gravat per A. Wierix per al llibre de Jeroni del Real *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (1607).

VIDA DE LA VERGE I TEMÀTICA MARIANA.



264

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt (Ajudant Primer)

Títol *Primer dolor: presentació al temple*

Data ca.1727-1730

Tècnica/Suport Oli /tela.

Mides 73 cm alt x 53 cm ample

Procedència

Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Restauracions

Restaurada el 1972

Bibliografia

[General sobre la Capella]

PONZ, 1787, vol XIV, p. 77; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; LABORDE, 1806-1808, p. 54 (s.e.); ARRAU, ca. primera meitat s. XIX, s.f. (s.e.); QUILLIET, 1816, p. 391 (s.e.); PI i ARIMON, 1854, vol II, p. 286; FONTANALS, 1877, p. 166 i 238-240; *Almanac del Diari de Barcelona*, 1878; *La Renaixensa*, any VI, 1878, p. 229; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p. 107-108; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); RÀFOLS, 1936, p. 43; ELIAS, 1936, pàssim; RIBAS, 1945, pàssim; CASTELLÀ, 1945, pàssim; BENET, 1947, p. 7 (s.e.), 18 i 36; MAYER, 1947, p. 515-517; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1364; BENET, 1968-1961, p. 105-106; CASAS, *Revista Destino*, 1962, p. 22; ALCOLEA, 1961-1962, p. 197, 205, 207-298; ALCOLEA, 1963, 9 de Febrer; ALARONI, 1964, p.24; SOLER FONTRDONA, 1969, *San Jorge*; ALCOLEA, 1969, pàssim; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; FERRER CLARIANA, 1971, p. ; GARRUT, 1974, p. 25 (s.e.); AINAUD, 1978, p. 109; ALCOLEA, 1983, p. 221; CAMONAZNAR-VALDIVIESO-MORALES, 1984, p. 72; TRIADÓ, 1984, p. 194 i ss.; RIBAS, 1985; ALCOLEA, 1990, p. 80-98; ALCOLEA, 1990a, p. 24; SOLER, 1990, p. 12-21; BOSCH,

1991, p. ALCOLEA, 1991, p. 65-90; PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p.429-430; ALCOLEA, 1992, p. 32-33; GUANYABENS-SALICRÚ, 1994, p. 41-48; BARRAL, 1994, p. 224; TRIADÓ, 1995, p. 380; MARQUÈS-PAYÀS, 1997, p. 158-159; ALBESA, 1998, p. 388-389; SOLER, 1998, p. 11-12; MARTÍ COLL, 2000, p. 20-24; LLOVET, 2000, p. 206-207; SOLER-ADAN, 2002, pp.20-24; MIRALPEIX, 2002, pp. 25-34.

[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 240; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.) ELIAS, 1936, p. 335; RIBAS, 1945, p. 17 (làm); CASTELLÀ, 1945, p. 3 (làm); ALCOLEA, 1961-1962, p. 208 i làm. 31; ALCOLEA, 1969, p.48 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 88, 94 i p.188-189, cat. 18; ALCOLEA, 1992, p. 33 (làm).

Exposicions

Viladomat, 1990, p.188-189, cat 26 cat. 18

Ubicació Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de santa Maria de Mataró

Vegeu els comentaris generals sobre la capella de la **fitxa núm. 157**. Els sis Dolors de la Verge del retaule de la Capella dels Dolors—el Sisè Dolor, la *Pietat*, considerem que és una pintura autògrafa- presenten una caiguda qualitativa molt considerable respecte als quadres grans de les Estacions del Viacrucis. Ceán Bermúdez, amb bon criteri, ja no els incloua en la seva selecció. Opinem que segurament són pintures que Antoni Viladomat confià al taller, mentre ell pintava les teles de format gran. És impensable que el pintor que estava a punt de fer el cicle de sant Francesc realitzés llenços tan fluixos com aquests.

La *Presentació al temple* –o *Anunci de Simeó*- és el primer quadre del costat dret del retaule dels Dolors. Representa el Primer Dolor de Maria . Els trets fisonòmics del Nen Jesús -nas punxegut, cara rodona, cabell ros i aixafat- recorden als del Nen Jesús de la *Adoració dels Reis* de l'HSCSP (**cat.num. 276**). Aquest mateix pintor, que hem anomenat Ajudant Primer, seria autor dels dolors *Segon* i *Setè*.



265

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt (Ajudant Primer)

Títol *Segon dolor: fugida a Egipte.*

Data ca.1727-1730.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 73 cm alt x 53 cm ample

Procedència

Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Restauracions

El 1878 per un tal Planella/ Restaurada el 1972.

Bibliografia

[[General sobre la Capella](#)]

Vegeu la **fitxa núm.264**.

[[Particular sobre la tela](#)]

FONTANALS, 1877, p. 240; *Almanac del Diari de Barcelona*, 1878; *La Renaixensa*, any VI, 1878, p. 229; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.) ELIAS, 1936, p. 273 i 299; RIBAS, 1945, p. 17 (làm); CASTELLÀ, 1945, p. 3 ; ALCOLEA, 1961-1962, p. 208 i làm. 32; ALCOLEA, 1969, p.48 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 88, 94 i p. p.190-191, cat. 19; ALCOLEA, 1992, p. 33 (làm).

Exposicions

Exposición de Arte Antiquo, Barcelona, 1902, p. 140, nº 1580; *Viladomat*, 1990, p.190-191, cat 26 cat. 19.

Ubicació Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de santa Maria de Mataró

Vegeu els comentaris generals sobre la capella de la **fitxa núm. 157**. Sobre els sis Dolors, vegeu la **fitxa 264**.

Segon quadre del costat esquerre del retaule dels Dolors, atribuïble a l'Ajudant Primer. Va ser restaurat per Planella l'any 1878. El *Diari de Barcelona* d'aquell any i la revista *La Renaixensa* varen criticar durament la restauració.



266

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt (Ajudant Segon)

Títol *Tercer dolor: Jesús entre els doctors*

Data ca.1727-1730.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 73 cm alt x 53 cm ample

Procedència

Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Restauracions

Restaurada el 1972

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la **fitxa núm.264**.

[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 240; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1936, p. 286; RIBAS, 1945, p. 17 (làm); CASTELLÀ, 1945, p. 3 ; ALCOLEA, 1961-1962, p. 208; ALCOLEA, 1969, p.48 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 88, p.192-193, ca.20.

Exposicions

Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 139, nº 1575; *Viladomat*, 1990, p.190-191, cat 26 cat. 19.

Ubicació Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre la capella de la **fitxa núm. 157**. Sobre els sis Dolors, vegeu la **fitxa 264**.

Segon quadre del costat dret del retaule dels Dolors. La Verge té problemes anatòmics. És una tela d'un pintor diferent a l'Ajudant Primer. L'hem anomenat Ajudant Segon i seria molt menys destre que no pas el Primer. Seria el responsable de la tela que ens ocupa i dels Dolors *Quart* i *Cinquè*.



267

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt (Ajudant Segon)

Títol *Quart dolor: Jesús troba sa mare.*

Data ca.1727-1730.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 73 cm alt x 53 cm ample

Procedència

Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Restauracions

Restaurada el 1972

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la **fitxa núm.264**.

[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 240; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1936, p. 272; RIBAS, 1945, p. 19 (làm); CASTELLÀ, 1945, p. 3 ; ALCOLEA, 1961-1962, p. 208; ALCOLEA, 1969, p.49 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 88, 95 p.194-195, cat.21.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 194-195, cat.21

Ubicació Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre la capella de la **fitxa núm. 157**. Sobre els sis Dolors, vegeu la **fitxa 264**. Tercera pintura del costat esquerre del retaule dels Dolors.



268

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt (Ajudant Segon)

Títol *Cinquè dolor: Maria al peu de la creu*

Data ca.1727-1730.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 73 cm alt x 53 cm ample

Procedència

Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Restauracions

Restaurada el 1972

Bibliografia

[[General sobre la Capella](#)]

Vegeu la **fitxa núm.264**.

[[Particular sobre la tela](#)]

FONTANALS, 1877, p. 240; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1936, p. 271; RIBAS, 1945, p. 19 (làm); CASTELLÀ, 1945, p. 3 ; ALCOLEA, 1961-1962, p. 208; ALCOLEA, 1969, p.49 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 88, 95 p. 196-1997, cat.22.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 196-1997, cat.22

Ubicació Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre la capella de la **fitxa núm. 157**. Sobre els sis Dolors, vegeu la **fitxa 264**. Segona pintura del costat dret del retaule dels Dolors. Representa el cinquè Dolor de Maria i correspon a la Dotzena estació del Viacrucis.



269

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt (Ajudant primer)**Títol** *Setè dolor: enterrament de Crist.***Data** ca.1727-1730.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 73 cm alt x 53 cm ample**Procedència**

Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Restauracions

Restaurada el 1972

Bibliografia[General sobre la Capella]Vegeu la **fitxa núm.264**.[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 240; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1936, p. 283; RIBAS, 1945, p. 19 (làm); CASTELLÀ, 1945, p. 3 ; ALCOLEA, 1961-1962, p. 208; ALCOLEA, 1969, p.49 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 88, 96, p. 198-199, cat. 23

Exposicions*Viladomat*, 1990, p. 198-199, cat. 23**Ubicació** Retaule de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre la capella de la **fitxa núm. 157**. Sobre els sis Dolors, vegeu la **fitxa 264**. La pintura és al primer cos del costat esquerre del retaule dels Dolors. Representa el Setè Dolor de Maria i correspon a la Catorzena Estació del Viacrucis.



270

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Adoració dels Pastors*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 75 cm alt x 110 cm ample

Procedència

Museu de l'antiga Junta de Comerç. Podria ser el *Naixement de Jesús* de Viladomat procedent de Sant Francesc o de la Mercè, que passaren a Llotja amb motiu dels fets de 1835 (Cfr. FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 90-91)

Documentació

Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la Casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este mes. Document signat per José Arrau i Vicente Rodés el 19 de Gener de 1837 (Cfr. FONTBONA, DURÀ, 1999, p. 90)

Relación de los cuadros que la Academia (...) entrega en depósito y custodia a la comisión Provincial de Monumentos (...), 1932, Arxiu Acadèmia.(Cfr.FONTBONA, DURÀ, 1999, p. 90)

Inscripcions

Al marc, en cartel·la antiga amb tinta: 2227. Al dors (va caure una etiqueta), en una altra etiqueta de l'acadèmia, amb tinta: "Núm. Ant. 2[...]/ Núm. Mod. 3 [...]/ Ad[...]/ n d[...]/ l[...][...]astores/ Escuela de Vilad[...]" (Cfr.FONTBONA, DURÀ, 1999, p. 90)

Bibliografia

Catàleg 1837, Pint. núm, 25 (?); Catàleg 1847, núm. 5 o núm. 53; SAURÍ- MATAS, 1848, p. 178; Inv. 1851, núm. 5 o núm. 53; Catàlegs 1866, 1867 i c.1872, núm. 227; Catàleg 1913, núm.314; FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 90-91

Ubicació Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, núm. inventari general 265

Segons Fontbona i Durà, el catàleg de 1837 contempla una *Sacra família* com a original de Viladomat. El catàleg de 1847 apareixen dues obres de temàtica semblant a la que ens ocupa: un *Naixement de Jesús* i una *Adoració dels pastors*, totes dues d'escola de Viladomat. Fontanals del Castillo, al seu catàleg d'obres de Viladomat (manuscrit Pella publicat per Alcola, 1959-1960, p. 287) no la inclou entre les obres que ell creu de la mà del pintor. El 1932 fou donada en dipòsit a la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics de Barcelona- número 46 de la relació de peces cedides. Retornà a la institució anys després.

Una restauració segurament ens permetria apreciar millor l'estil. Mentrestant, creiem que és una obra de taller, semblant a algunes altres *adoracions* dubtoses atribuïdes al pintor
(cat.num. 271 i 272)



271

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt. (Manel Tramulles?)

Títol *Adoració dels Pastors.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides ?

Procedència

Col·lecció Tecla Sala.

Bibliografia

Inèdita

Fotografia

Arxiu Mas, G-36.976.

Ubicació Desconeguda

Vegeu els comentaris de la **fitxa num 138**, on la relacionem amb una pintura desapareguda de l'Acadèmia.

La pintura s'ha de relacionar amb alguns quadres que s'aproximen molt a l'estil del pintor barceloní , com *l'Adoració dels Pastors* del Banc d'Andorra (**cat.num.272**) o *l'Adoració dels Pastors* de la RACBASJ (**cat.num.270**). En tots s'entreveuen les mateixes constants estilístiques: cares llargues, nassos punxeguts, fronts amples, nines dels ulls molt fosques, un Nen Jesús més aviat escarransit, etcètera. No seria estrany que fos un pintor molt proper al mestre, ja que estilísticament s'hi aproxima molt: potser el seu fill?



272

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt (Manel Tramulles?)**Títol** *Adoració dels pastors***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli / tela.**Mides** 108'5 cm alt x 171 cm ample**Procedència:**

Col·lecció Joaquim Font i Ferrés/ Col·lecció Álvaro Agustí (?) / Col·lecció Jaume Xarrié.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 298; CADENA, 1999.

Fotografia

Arxiu Mas, 16.405.

Observacions

L'*Adoració* de la col·lecció Banc de Crèdit d'Andorra és una obra de taller. El sant Josep, de front ample i ulls orientals d'iris fosc, i els pastors, que si bé recorden els botxins del Viacrucis de Mataró semblen còpies estereotipades del repertori del barceloní, fan la impressió de ser fruit d'un pintor que intenta pintar a la manera de Viladomat, segurament del seu taller. L'*Adoració dels àngels* (**cat.num.273**) i la *Presentació al temple* de la col·lecció Narcís Figueres (**cat.num. 280**) tenen modismes estilístics semblants als d'aquesta tela.

D'altra banda, creiem que aquesta obra correspon a la pintura esmentada per Joaquim Fontanals del Castillo: "D.II. DOCTOR JOAQUIM FONT Y FERRÉS. Nº 201. *Adoración de los pastores*. Tres cuartos del tamaño natural; 1'30 m. de alto por 1'60 m. de ancho. El niño sobre un montón de pajas; la Virgen teniéndole por sus mantillas; a la izquierda, tres pastores (uno sentado, dos de pie). Frente a María, San José en oscuro. Fondo, un paredón. Luz rojiza en todos los pastores". Als *Capítulos Inéditos* surt com a Joaquim Font Ferrés i és el codi D.II. Al text editat (1877, p. 213) és D.V. i el propietari es diu Vicente Font i Farrés.

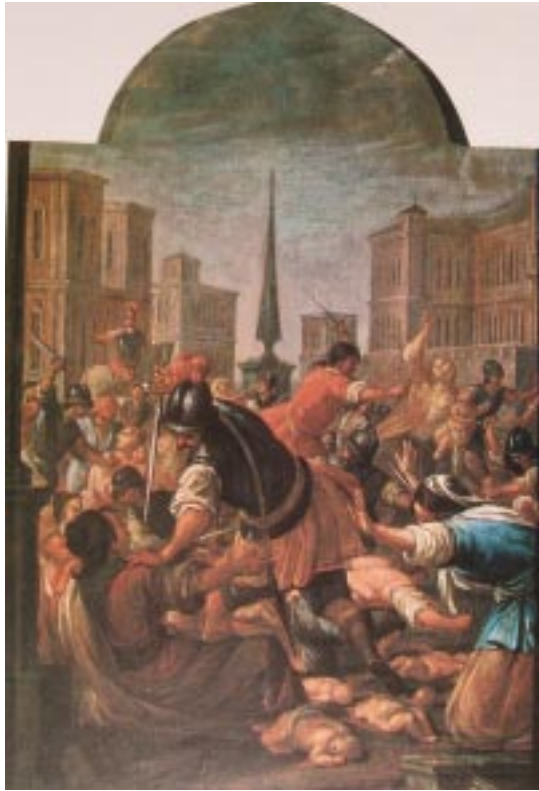


- 273**
- Autor** Taller d'Antoni Viladomat i Manalt (Manel Tramulles?)
- Títol** *Sagrada Família o Adoració dels Àngels*
- Data** sd.
- Tècnica/Suport** Oli/tela.
- Mides** 94 x 80 cm (segons l'Exposició de 1902); 97 x 74 cm (segons Fontanals).
- Procedència**
Col·lecció Josep Carrerras d'Argerich/ Baldiri Carreras/ Col·lecció Leandre Negre
- Bibliografia**
FONTANALS, 1877, p. 165 i làm.; PI i ARIMON, 1854, vol. II, p. 238; ELIAS, 1936, p. 354; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293.
- Exposicions**
Exposició d'Art Antic, 1902, p. 137, nº 1555.
- Fotografia**
Arxiu Mas, G-36964 i 57633
- Ubicació** Desconeguda

El pintor de la tela imita l'estil de Viladomat i segurament alguna de les seves composicions. Viladomat no va pintar mai el Nen Jesús tan nونات, sinó més crescutet, amb el cabell rinxolat i més aviat grassonet. A més, les fisonomies de les figures són aspres, poc expressives i de faccions una mica anguloses, amb els ulls ametllats i poc visibles, no gens habituals del pintor barceloní.

És la mateixa pintura que J. Fontanals va descriure a la col·lecció Carreras d'Argerich (manuscrit Pella editat per Alcolea): " C.III. COLECCIÓN DE DON JUAN DE CARRERAS DE ARGERICH (Pi y Arimón, tomo II, 238), Nº 161. *La Sacra Família*. Medio cuerpo excepto en Niño Dios. 0'97 metro de alto por 0'74 m. de ancho. Peregrino grupo del mas puro sabor popular".

A l'edició de 1877, el propietari és l'hereu, Baudilio Carreras i la pintura apareix reproduïda en una làmina de l'Annex, que no tots els llibres conservats tenen. A l'Arxiu Mas consta com a propietat de Leandre Negre. Sobre els Carreras vegeu **la fitxa 51**.



274

Autor Taller d'Antoni Viladomat/ Francesc Tramulles?

Títol *Matança dels Innocents*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli /tela (muntat sobre taula)

Mides 60 cm alt x 41 cm ample

Procedència

Convent de Sant Francesc d'Assís/ Museu de l'antiga Junta de Comerç. (1835)

Documentació

Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la Casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este mes. Document signat per José Arrau i Vicente Rodés el 19 de Gener de 1837(Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. p. 91)

Inscripcions

Al dors de a taula suport, en etiqueta de l'Acadèmia amb tinta, amb els números "antic" i "modern": "Degollación de los Ino/centes./ Escuela de Viladomat"; i etiqueta exposició "Un siglo olvidado de pintura catalana"(Cfr. FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 91)

Restauracions

Taller Astriol el 24 de Juliol de 1980.

Bibliografia

Catàleg 1837, Pint. núm, 39; Catàleg 1847, núm. 188; SAURÍ- MATAS, 1849, p.178; Inventari 1851, núm. 188; Catàlegs 1866, 1867 i c.1872, núm. 169; Catàleg 1913, núm. 107; *Catálogo un siglo olvidado*, 1951, p. 11(escola Viladomat); ALCOLEA,1990, p. 116, 270-271, làm. 63; BOSCH, 1991, p. 83-91; ALCOLEA, 1992, p. 32; FONTBONA,DURÀ, 1999, p. 91, inv. 221.

Exposicions

Catálogo un siglo olvidado de pintura catalana, 1951, núm. 102; *Viladomat*, 1990, p. 270-271, làm. 63.

Ubicació Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, núm. inventari general 221.

Segons el catàleg de pintura de la Reial Acadèmia, la tela provenia, juntament amb l'*Epifania* (**cat. num. 275**) que hi fa parella, del convent de Sant Francesc d'Assís. Com també indica l'apartat d'observacions del mateix catàleg, la tela no es relaciona amb Viladomat fins al catàleg de 1866. Tot i que Fontanals del Castillo la coneixia, no la va incloure com a obra del pintor. Santiago Alcolea la va incloure a l'exposició de 1990 com a obra autògrafa del pintor. No obstant, compartim amb Fontbona i Durà la hipòtesi que podria tractar-se d'una tela de Francesc Tramulles. Un Francesc Tramulles, però, jove i molt influenciat per les maneres del mestre.



275

Autor Taller d'Antoni Viladomat/ Francesc Tramulles?**Títol** *Epifania***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela (muntat sobre taula)**Mides** 60 cm alt x 41 cm ample**Procedència**

Convent de Sant Francesc d'Assís/ Museu de l'antiga Junta de Comerç. (1835)

Documentació

Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la Casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este mes. Document signat per José Arrau i Vicente Rodés el 19 de Gener de 1837(Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 91-92)

Inscripcions

Al dors de la taula suport, en etiqueta de l'Acadèmia amb tinta: "Núm. antiguo 168/ Adoración de los Reyes/ Escuela de Viladomat". (Cfr. FONTBONA- DURÀ, 1999, p. 91-92)

Restauracions

Restaurat per l'acadèmic Manuel Grau Mas el 1953/ Taller Asturiol el 24 de Juliol de 1980

Bibliografia

Catàleg 1837, Pint. núm, 45; Catàleg 1847, núm 192; SAURÍ- MATAS, 1849, p.178; Inventari 1851, núm. 192; Catàlegs 1866, 1867 i c.1872, núm. 168; Catàleg 1913, núm. 141; *Catálogo un siglo olvidado*, 1951, p. 11(escola Viladomat); ALCOLEA, 1990, p. 116, 268-269, làm. 62; BOSCH, 1991, p. 83-91; ALCOLEA, 1992, p. 32; FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 91-92, inv. 223.

Exposicions

Catálogo un siglo olvidado de pintura catalana, 1951, núm. 103; *Viladomat*, 1990, p. 268-269, làm. 62.

Ubicació Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, núm. inventari general 223

Vegeu el comentari **de la fitxa núm. 274**. La composició reproduceix un gravat amb la mateixa temàtica de Ludovico Carracci -en alguna ocasió atribuït a Maratti- (Cfr. *Bartsch.*, vol. 47.1, 1987, p.38-39, i *Bartsch*, vol. 39, part 2,.p. 149).



Ludovico Carracci, *Epifania*



276

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt (Manel Tramulles?/ Ajudant Primer?)
Títol *Epifania.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 106 cm alt x 171 cm ample

Procedència

Secretaria i oficines de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Documentació

AHSCSP, *Govern de l'Hospital*, Anys de 1715-1934, Carpeta 20 /Expedient 70 bis. (Vegeu Document VI.1.B)

AHSCSP, *Actes M.I.A.* [Muy Ilustre Administración], Any de 1877, Sessió del 30 Octubre de 1877, fol. 40. (Vegeu Document VI.1.C.)

Restauracions

Restauració antiga/ Neteja superficial recent.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 301; MIRALPEIX, 2000, p. 125-126 i not. 308; TRIADÓ-SUBIRANA, 2000, p. 109 (reproduïda).

Exposicions

Catalogo de la Exposición de Artes Suntuarias Antiguas y Modernas, Barcelona, 1877.

Ubicació Dependències de l'Hospital de la santa Creu i sant Pau de Barcelona.

Vegeu la **fitxa núm. 91** del catàleg, on fem referència a tot el conjunt de pintures de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

És una de les pintures que havia localitzat Joaquim Fontanals: " D.XIV. PIEZAS SUELTAS DE BARCELONA. SECRETARIA Y OFICINAS DEL HOSPITAL DE LA SANTA CRUZ. Nº 217

Adoración de los Reyes. Medias figuras. 1'11 m. de alto por 1'75 m. de ancho. En un establo o choza. María sentada mirando hacia la izquierda, con el Niño desnudito en el halda. El mago anciano le adora de hinojos presentando una copa. A espaldas de la Virgen, San José contempla risueño la escena apoyado en un báculo. Gaspar y Baltasar, con expresiones fisonómicas, se inclinan para presentar sus ofrendas en ricos vasos y arquillas al divino Niño. Una luminosa estrella brilla en el espacio. Cielo gris y oscuro, nebulosa en el fondo, y en él, entre sombras, figura algún camello y varios soldados con lanza armados de punta en blanco. Algún sabor oriental en los trajes. Mucha expresión. Virgen muy simpática en estilo de transición al estilo florido. Restaurado."

Triadó i Subirana (2000) la publiquen i l'atribueixen a Viladomat. No obstant recordar l'estil de Viladomat, la composició té més de taller que no pas del mestre. El Nen Jesús, tan escarransit i repentinat, no lliga gens amb els del pintor i sí amb els que apareixen en teles que venim atribuïnt al taller: l'*Adoració dels pastors* del Banc d'Andorra (cat.num.272) o l'*Epifania* de la RACBASJ (cat.num.275), per exemple.

El rei agenollat en primer terme i el que mira a l'espectador evidencien que el pintor s'ha guiat per l'*Adoració dels Reis* de Ludovico Carracci, una estampa que en alguna ocasió ha estat atribuïda a Maratti (Cfr. *Bartsch.*, vol. 47.1, 1987, p.38-39, i *Bartsch*, vol. 39, part 2, p. 149).



Ludovico Carracci, *Epifania*

VIDA DE JESÚS I TEMÀTICA CRISTOLÒGICA



277

Autor	Taller d'Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Camí del Calvari.</i>
Data	Posterior a 1727-1730.
Tècnica/Suport	Oli/tela
Mides	100 cm alt x 70 cm. ample aprox.
Procedència	Desconeguda
Ubicació	Monestir de Santa Maria Jerusalem. Barcelona (Arxiprestat de Sarrià)

Inèdita. Obra sorgida del taller de Viladomat que exemplificaria l'èxit de determinades composicions del pintor. Sense copiar exactament el model de partida, la pintura que ens ocupa s'inspira en diferents estacions del Viacrucis de Mataró. Podria ser de la mateixa mà del pintor que intervingué, juntament amb Viladomat, en alguns dels llenços del retaule dels Dolors de Mataró. Tant l'esbirro d'esquenes que aguanta la creu -una creu mal executada-, com el rostre de la Verge - de faccions infantils-, o el cànon més aviat curt de les figures, fan pensar en l'Ajudant Primer que intervé a Mataró (**cat. núm.264**).



278

Autor Taller d'Antoni Viladomat (Ajudant Segon)
Títol *Viacrucis: Crist carrega la creu (segona estació).*
Data ca.1727-1730.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 92 cm alt x 98'8 cm ample

Procedència

Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Restauracions

Restaurada el 1972

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la **fitxa núm.264.**

[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 240; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1936, p. 272 i 398; RIBAS, 1945, p. 7 (làm); AGUILERA, 1946, p. 72-73, làm VII; ALCOLEA, 1961-1962, p. 208; ALCOLEA, 1969, p.27 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 88, 93, p. 168-169, cat.8

Exposicions

Viladomat, 1990, p. p. 168-169, cat.8

Ubicació Damunt la porta esquerra d'accés a la sagrista de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre la capella de la **fitxa núm. 157** i núm. **264.**

Tela de format apaïsat. Està col·locada sobre la porta esquerra que dóna accés a la sagristia de la capella. Igual que les sis pintures dels Dolors de la Verge del retaule, les dues estacions del Viacrucis emplaçades damunt les portes d'accés a la sagristia cal atribuir-les al taller de Viladomat. De tot el conjunt, són les composicions menys aconseguides.



279

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt (Ajudant Segon)
Títol *Viacrucis: Jesús és clavat en creu (onzena estació).*
Data ca. 1727-1730
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 92 cm. alt x 98 '8 cm. ample.

Procedència

Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

Restauració antiga/ Restaurada el 1972

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la **fitxa núm. 157**.

[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 240; Espasa-calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934, p. 108 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 271; RIBAS, 1945, p. 16 (làm.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 208; ALCOLEA, 1969, p. 46 (làm.) i p. 47 (làm.); ALCOLEA, 1990, p. 88, 93, p. 186-187, cat. 17.

Exposicions

Viladomat, 1990, p.186-187, cat. 17.

Ubicació Damunt la porta dreta d'accés a la sagrista de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris generals sobre la capella de la **fitxa núm. 157** i núm. **264**.

Les figures tenen greus distorsions anatòmiques i, en general, hi ha errades en la concepció espacial. Potser la tela fou realitzada per l'ajudant menys capacitats dels que treballaren als Dolors,

el que hem anomenat Ajudant Segon. Així i tot, no descartaríem que restauracions antigues siguin les culpables del seu aspecte actual. La diagonal compositiva i l'esforç i els escorços de les figures de recorden composicions flamenques, com ara un gravat de Schelte à Bolswert a partir d'Anton van Dyck (Depauw-Luijten, 2003, p.227).





280

Autor Taller d'Antoni Viladomat/ Manel Tramulles ?

Títol *Presentació al temple*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides 120 cm alt x 145 cm ample

Procedència

Col·lecció Narcís Figueres (Girona)

Fotografia

Arxiu Mas, C-10459 (1914)

Ubicació Desconeguda

Fotografiada el 1914 a la col·lecció Narcís Figueres de Girona. És una altra pintura que aprofita tipologies de Viladomat -el sacerdot i santa Anna hi recorden especialment. Podria tractar-se d'una tela de joventut d'algun dels germans Tramulles. La pintura té una semblança notable amb l'*Epifania* de l'HSCSP (**cat.num.276**).

ANTIC TESTAMENT



281

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt
Títol Història de Josep: *Josep venut pels seus germans*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 55 cm alt x 80 cm. ample

Procedència

Desconeguda

Inscripcions

Darrere la tela, en negre, "núm. 1."

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 115; BOSCH, 1991, p. 92; ALCOLEA, 1992, p. 36.

Exposicions

Viladomat, 1990, p.115 (làmina 41).

Ubicació Museu del Castell de Peralada.

Santiago Alcolea va donar a conèixer aquesta sèrie de set quadres amb escenes de la vida del patriarca Josep. Són rèpliques idèntiques de la sèrie de l'antiga col·lecció Cabanyes de Vilanova i la Geltrú (**cat.num.178-184**). Alcolea pensava que es tractarien d'esbossos per a la sèrie gran. Nosaltres opinem, en canvi, que si bé haurien sortit del taller, potser amb la intervenció de Viladomat en algun dels quadres –a *Josep i la dona de Putifar*, per exemple-, serien còpies realitzades per algun dels ajudants. Es noten en excés les línies de dibuix, els claroscurs són massa intensos -Viladomat és més subtil en la transició de les zones fosques a les clares- i les proporcions anatòmiques estan descompensades entre les diferents figures, a part que són molt amples de pit. D'altra banda, les pintures semblen molt acabades per tractar-se esbossos.

La sèrie, però, té altres elements d'interès: ens permeten saber com són alguns dels quadres de la col·lecció Cabanyes i ens donen pistes de quines incisions circulaven pel taller del pintor, ja que les pintures s'inspiren clarament en la famosa sèrie de la Vida de Josep del gravador Antonio Tempesta.

Antonio Tempesta (gravat), *Els germans de Josep conspiren*

Antonio Tempesta (gravat), *Josep és venut*





282

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt
Títol Història de Josep: *La túnica de Josep*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 55 cm alt x 80 cm. ample

Procedència

Desconeguda

Inscripcions

Darrere la tela, en negre, "núm. 2."

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 115; BOSCH, 1991, p. 92; ALCOLEA, 1992, p. 36.

Exposicions

Viladomat, 1990, p.115

Ubicació Museu del Castell de Peralada.

Vegeu els comentaris de la **fitxa número 281**



Antonio Tempesta (gravat), *Els germans ensenyen la túnica tacada de sang de Josep a Jacob*



283

Autor Antoni Viladomat i Manalt i taller.
Títol Història de Josep: *Josep i la dona de Putifar*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 55 cm alt x 80 cm. ample

Procedència

Desconeguda

Restauracions

El marc està reentelat.

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 115; BOSCH, 1991, p. 92; ALCOLEA, 1992, p. 36.

Exposicions

Viladomat, 1990, p.115

Ubicació Museu del Castell de Peralada.

Vegeu els comentaris de la **fitxa número 281**

Antonio Tempesta (gravat), *Josep fuig de la dona de Putifar*





- 284**
- Autor** Taller d'Antoni Viladomat i Manalt
- Títol** Història de Josep: *Josep explica els somnis del forner i del coper del faraó*
- Data** sd.
- Tècnica/Suport** Oli/ tela
- Mides** 55 cm alt x 80 cm. ample
- Procedència**
Desconeguda
- Inscripcions**
Darrere la tela, en negre, "núm. 4."
- Bibliografia**
ALCOLEA, 1990, p. 115; BOSCH, 1991, p. 92; ALCOLEA, 1992, p. 36.
- Exposicions**
Viladomat, 1990, p.115 i pàg. 266-267, cat.61.(reproduït)
- Ubicació** Museu del Castell de Peralada.

Vegeu els comentaris de la **fitxa número 281**

Antonio Tempesta (gravat), Josep a la presó explica els somnis del forner i del coper del faraó





285

Autor Taller d'Antoni Viladomat i Manalt
Títol Història de Josep: *Josep interpretant els somnis del faraó*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides 55 cm alt x 80 cm. ample

Procedència

Desconeguda.

Inscripcions

Darrere la tela, en negre, "núm. 5."

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 115; BOSCH, 1991, p. 92; ALCOLEA, 1992, p. 36.

Exposicions

Viladomat, 1990, p.115

Ubicació Museu del Castell de Peralada.

Vegeu els comentaris de la **fitxa número 281**

Antonio Tempesta (gravat), *Josep interpreta els somnis del faraó*





286

Autor

Taller d'Antoni Viladomat i Manalt

Títol

Història de Josep: *Josep amonesta els seus germans*

Data

sd.

Tècnica/Suport

Oli/ tela

Mides

55 cm alt x 80 cm. ample

Procedència

Desconeguda

Inscripcions

Darrere la tela, en negre, "núm. 6."

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 115; BOSCH, 1991, p. 92; ALCOLEA, 1992, p. 36.

Exposicions

Viladomat, 1990, p.115

Ubicació

Museu del Castell de Peralada.

Vegeu els comentaris de la **fitxa número 281**

Antonio Tempesta (gravat), *Els germans de Josep davant el faraó*





287

Autor

Taller d'Antoni Viladomat i Manalt

TítolHistòria de Josep: *Josep és dona a conèixer i abraça a Benjamí.***Data**

sd.

Tècnica/Suport

Oli/ tela

Mides

55 cm alt x 80 cm. ample

Procedència

Desconeguda

Inscripcions

Darrere la tela, en negre, "núm. 7."

BibliografiaALCOLEA, 1990, p. 115; BOSCH, 1991, p. 92;
ALCOLEA, 1992, p. 36.**Exposicions***Viladomat*, 1990, p.115**Ubicació**

Museu del Castell de Peralada.

Vegeu els comentaris de la **fitxa número 281****Antonio Tempesta (gravat), *Josep troba la conxa al sac de Benjamí*****Antonio Tempesta (gravat), *Josep rebel·la la seva identitat als germans***

VII.2.B.TEMÀTICA DE GÈNERE



288

Autor Cercle d'Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Jove al barber*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 104 cm ample x 72 cm alt

Procedència

Col·lecció Josep Pella i Forgas

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 329 bis.

Exposicions

Exposició d'Art Antic, Barcelona, 1902, p. 139, núm. 1571.

Fotografia

Arxiu Mas, G-58.445.

Ubicació Desconeguda.

Sobre la col·lecció Pella i Forgas, **vegeu la fitxa 492.**

En parla Feliu Elias: "El Perruquer. Un noble senyor es fa afaitar mentres d'altres li arranquen les perruques. De factura un xic barroera, molt típica de l'època i del taller de Viladomat. Ignorem on es troba. L'exemplar de la biografia de Viladomat, per Fontanals del Castillo, que posseïa el Sr. Josep Pella i Forgas, i que ara és propietat del seu fill Ramón, guarda entre els fulls de les reproduccions una fotografia força vella de tan curiosa composició."

Probablement, quan Elias veié l'exemplar del llibre de Joaquim Fontanals en poder de Ramon Pella, hereu de Josep Pella, la pintura ja deuria haver canviat de mans, perquè al catàleg de

l'exposició de 1902 apareix com a propietat de Josep Pella i Forgas. La temàtica de gènere, el fet que estigués en poder de Josep Pella, que tenia altres obres del pintor, i les fesomies dels personatges fan pensar en algun pintor proper a Antoni Viladomat.

VII.2.C.RETRAT



289

Autor Antoni Viladomat Manalt ?
Títol *Retrat del canonge Jeroni Enveja*
Data 1709?
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 139 cm alt x 101 cm. ample

Procedència

Seminari de la Missió (Pares Paüls) al carrer Tallers. Possible data d'ingrés el 1835. (Cfr. FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 92)

Documentació

Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la Casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este mes. Document signat per José Arrau i Vicente Rodés el 19 de Gener de 1837 (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 92).

Inscripcions

A la part inferior, en una cartela pintada: "Iltr(is) D.D./ Hieronimus Enveja/ almae Sedis Barcinonen. Canonicus, alter ex Fundatoribus/ Domus Missionis Barcinonen. Virtibus Commendatus/ Obiit 2 January: 1709. Aet. 67." Al dors, en etiqueta amb tinta: " 1/ Seminario"; en una altra etiqueta de l'Acadèmia. Amb tinta: "N.a. no lo tuvo/ N.M. 49/ Retrato del Canónigo/ don Jerónimo Enveja" (Cfr. FONTBONA, DURÀ, 1999, p. 92)

Restauracions

Restaurat i reentelat per Josep Maria Xarrié entre el 15 d'Octubre i el 26 de Novembre de 1980

Bibliografia

Catàleg 1847, núm 52 o 54; Inventari 1851, núm. 52 o 54; Catàleg 1913, núm. 49; FONTBONA, DURÀ, 1999, p.92.

Ubicació Actual

Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Inventari General

171

Jeroni Enveja (1642-1709) era canonge de la catedral de Barcelona. Segons Fontbona, l'atribució a Viladomat o al seu cercle es basa en la similitud de factura que presenta aquesta obra respecte a altres pintures segures del pintor. En aquest sentit, és veritat que el treball de mans i de teixits – sobretot l'esclavina que porta- delaten que és obra d'un bon pintor, però la individualització del rostre del canonge dificulta la detecció de l'estil del pintor barceloní.

VII.2.D. DIBUIXOS



290
Autor Antoni Viladomat i Manalt? / Marià Fortuny?
Títol *Jesús concedeix a sant Francesc la indulgència de la Porciúncula*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit, tinta, sèpia i aiguatinta/ Paper
Mides 16'5cm alt x 19'9 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 388; VAYREDA, 1937, p. 12 (làm); ALCOLEA, 1961-1962, p. 205 (làm); SUBIAS, 1962, p. 224 (làm); PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p. 451 (làm); ALCOLEA, 1990, p. 149; ALCOLEA, 1990, p. 380, cat. 119; ALCOLEA, 1992, p. 21.

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm 53; . *L'Època dels Genis*, 1987, cat 76, p. 63; *L'Època dels Genis*, 1988, cat 384-385, p. 74; *L'Època dels Genis*, 1989, cat 74, p. 67; *Viladomat*, 1990, p. 380 ,cat. 119.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv.27125

Sobre els dibuixos vegeu **la fitxa núm. 209**

El dibuix ha estat atribuït a Antoni Viladomat des de l'exposició de l'any 1910. Abans, ni Joaquim Fontanals en parla. Està considerat com a preparatori per a la tela *Jesús concedeix a sant Francesc la indulgència de la Porciúncula* (**cat.num. 12**) de la sèrie de sant Francesc. Però hauríem de deixar una porta oberta a la possibilitat que en realitat es tracti d'una còpia del quadre: el dibuix és un estudi acuradíssim, totalment acabat, amb els efectes de clarobscur estudiats, etcètera. D'altra banda, l'ús de la tinta en Viladomat, si bé no és infreqüent, no és massa habitual.

Antoni Viladomat utilitza la tinta per a remarcar els plecs de la roba, els detalls concrets de les expressions o per a resseguir alguns traços que prèviament ha marcat amb el llapis. No creiem que sigui anecdòtic que els dibuixos completament realitzats a tinta siguin els que més problemes presenten a l'hora de defensar llur atribució.

A més, Joaquim Fontanals (1877, p. 180, not.1) va deixar anotat que Marià Fortuny havia dibuixat tota la sèrie sencera. Aquells dibuixos de Fortuny varen ser gravats posteriorment i varen il·lustrar la *Galeria Seràfica* de Francesc Mestres. De la sèrie de sant Francesc, Fontanals en cap moment diu que haguessin esbossos definitius: sí que parla d'estudis parcials -d'un gosset per al *Bateig*, d'un *Cap de sant Francesc*, d'estudis del natural, etc-, però en cap cas d'una composició sencera de l'escena. Podria ser un dels dibuixos de Marià Fortuny?

Antoni Viladomat, *La indulgència de la Porciúncula*, MNAC.



VII.3. OBRES DESCARTABLES

VII.3.A.TEMÀTICA RELIGIOSA

SANTS



291

Autor Manel Tramulles
Títol Conjunt de sant Oleguer: *Sant Oleguer fora muralla*.
Data ca. 1759.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 130 cm ample x 100 cm aprox.

Procedència

Capella de Sant Oleguer. Catedral de Barcelona.

Bibliografia

ZAMORA, c.a. 1785-1790, p. 478; PONZ, 1787, p.30; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 73 (sis teles a Tramulles) i p. 239 (a Viladomat); LABORDE, 1806-1808, p. 48 (s.e. a Viladomat); MADDOZ, 1840, p. 233 (a Viladomat); SAURÍ-MATS, 1849, p. 11 i p. 21; PI i ARIMON, 1854, vol. II, p. 283 (a Manel Tramulles) i p. 285 (dues a Viladomat); FONTANALS, 1877, p. 195 (a Tramulles) i p. 220; MAS, 1916, p. 85-86 (a Tramulles); Espasa-Calpe, 1930, p. 1198 i p. 1199 (a Tramulles); RÀFOLS, 1936, p. 45 (a Antoni Tramulles); ELIAS, 1936, p. 387; BENET, 1947, p. 8 (se); MAYER, 1947, p. 515-517; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 60 (a M. Tramulles); BENET, 1958-1961, p. 116 (a Manel Tramulles); FÀBREGA GRAU, 1971, p. 12; TRIADÓ, 1984, p. 202 (a M. Tramulles); SANDALINAS, 1988, p. 176-177; MARTÍ BONET, 1997, p. 86 (a Viladomat o Tramulles) p. 91 (a Viladomat); FLO FORNER, 2000 (Tramulles amb dissenys de Viladomat) TRIADÓ-SUBIRANA, 2000, p. 122-123, PÉREZ SANTAMARIA 2003, p. 291.

Ubicació Catedral de Barcelona. Cambrial de la capella de sant Oleguer

El conjunt funerari de la Capella de sant Oleguer de la Catedral de Barcelona ha estat atribuït indistintivament a Antoni Viladomat i a Manel Tramulles per la historiografia. Majoritàriament, però, molts autors coincideixen en considerar que es teles del cambrial són de Manel Tramulles.

Una decisió salomònica la trobem en J.F. Ràfols, que s'inventa un Antoni Tramulles [sic].

Ja des de Ceán Bermúdez, les pintures havien estat atribuïdes estilísticament a Manel Tramulles. És d'ençà l'aparició del llibre sobre la Catedral de Barcelona de Josep Mas, però, que aquesta suposició té més fonament. Diu Mas, basant-se en les seves recerques arxivístiques, que les pintures "[...] son donativo de un devoto hecho en 1759." Mas, per tant, és el primer en donar descobrir aquesta dada que descarta la participació de Viladomat († 1755), i no, com apunten Triadó i Subirana (2000), l'estudi de Míriam Flo Forner. Així i tot, els autors deixen oberta la possibilitat que sis pintures siguin de Manel Tramulles i dues de Viladomat o bé de Manel Tramulles amb la participació de Viladomat com a ideòleg de la sèrie (Triadó-Subirana, 2000, p. 122-123). Però no hi ha cap indicatiu documental que la sèrie hagués estat encarregada a principis dels anys cinquanta del segle XVIII, darrers anys de la vida d'A. Viladomat. Ben al contrari: tal i com ha donat a conèixer Míriam Flo, el *Llibre de la Sibella* de l'Arxiu de la Catedral diu que el febrer de 1759 les teles gairebé estaven acabades.

No ha d'estranyar el lligam entre l'art de Manel Tramulles i el de Viladomat: Manel estigué més de 15 anys treballant al seu taller i fou un dels deixebles que més admiració li professà, fins i tot quan Viladomat ja era mort.



292

Autor

Manel Tramulles

Títol

Conjunt de sant Oleguer: *Audiència amb Gelasi II.*

Data

ca. 1759.

Tècnica/Suport

Oli/ tela

Mides

130 cm ample x 100 cm aprox.

Procedència

Capella de sant Oleguer. Catedral de Barcelona.

Bibliografia

Vegeu la **fitxa núm. 291**

Ubicació Catedral de Barcelona. Cambril de la capella de sant Oleguer

Vegeu el comentari de la fitxa **núm.291**



293

Autor Manel Tramulles
Títol Conjunt de sant Oleguer: *Sant Oleguer a Terra Santa*
Data ca. 1759.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 130 cm ample x 100 aprox.

Procedència

Capella de sant Oleguer. Catedral de Barcelona.

Bibliografia

Vegeu la **fitxa núm. 291**

Ubicació Catedral de Barcelona. Cambril de la capella de sant Oleguer

Vegeu el comentari de la fitxa **núm.291**

294

Autor Manel Tramulles
Títol Conjunt de sant Oleguer: *Reedificació de la Seu de Tarragona*
Data ca. 1759.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 130 cm ample x 100 cm aprox.

Procedència

Capella de sant Oleguer. Catedral de Barcelona.

Bibliografia

Vegeu la **fitxa núm. 291**

Ubicació Catedral de Barcelona. Cambril de la capella de sant Oleguer

Vegeu el comentari de la fitxa **núm.291**

295

Autor Manel Tramulles
Títol Conjunt de sant Oleguer: *Traspàs de sant Oleguer*.
Data ca. 1759.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 130 cm ample x 100 cm aprox.

Procedència

Capella de sant Oleguer. Catedral de Barcelona.

Bibliografia

Vegeu la **fitxa núm. 291**

Ubicació Catedral de Barcelona. Cambril de la capella de sant Oleguer

Vegeu el comentari de la fitxa **núm.291**

296

Autor Manel Tramulles
Títol Conjunt de sant Oleguer: *Miracle dels vaixells corsaris*
Data ca. 1759.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 130 cm ample x 100 cm aprox.

Procedència

Capella de sant Oleguer. Catedral de Barcelona.

Bibliografia

Vegeu la **fitxa núm. 291**

Ubicació Catedral de Barcelona. Cambril de la capella de sant Oleguer

Vegeu el comentari de la fitxa **núm.291**

297

Autor Manel Tramulles
Títol Conjunt de sant Oleguer: *Miracle de l'alliberament dels captius*
Data ca. 1759.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 130 cm ample x 100 cm aprox.

Procedència

Capella de sant Oleguer. Catedral de Barcelona.

Bibliografia

Vegeu la **fitxa núm. 291**

Ubicació Catedral de Barcelona. Cambril de la capella de sant Oleguer

Vegeu el comentari de la fitxa **núm.291**

298

Autor Manel Tramulles
Títol Conjunt de sant Oleguer: *Miracle de la Dama del Penedès*
Data ca. 1759.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 130 cm ample x 100 cm aprox.

Procedència

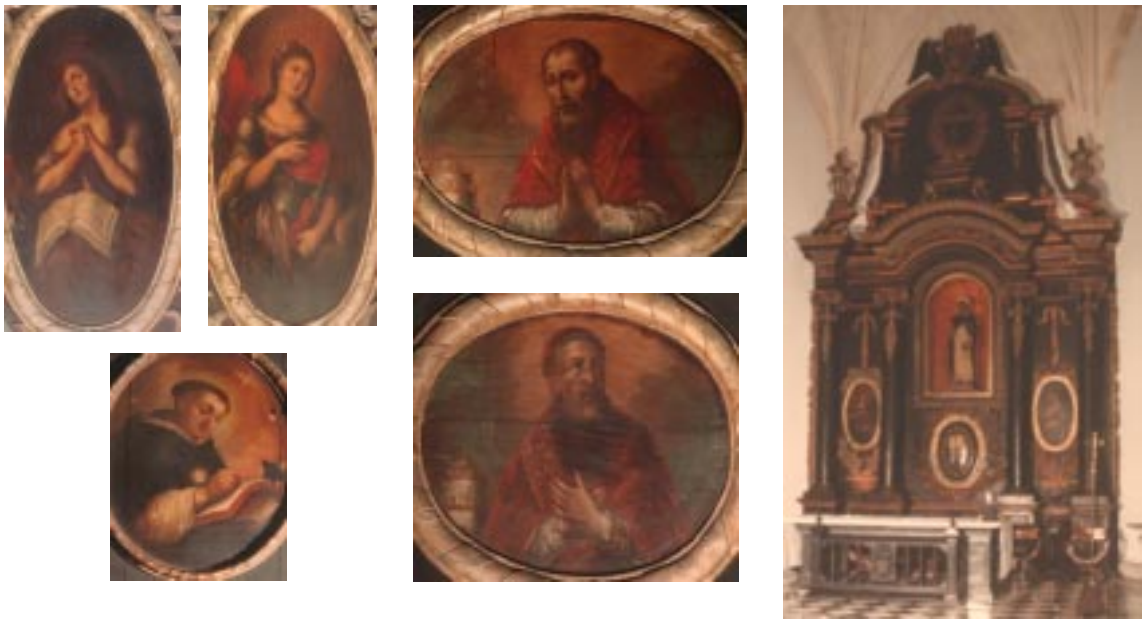
Capella de sant Oleguer. Catedral de Barcelona.

Bibliografia

Vegeu la **fitxa núm. 291**

Ubicació Catedral de Barcelona. Cambril de la capella de sant Oleguer

Vegeu el comentari de la fitxa **núm.291**



299

Autor Anònim
Títol *Sant Tomàs, santa Magdalena, santa Caterina d'Alexandria, Inocenci V Papa, Benet XIV Papa*

Data sd.

Tècnica/Suport Olis/teles

Mides ?

Procedència

Enviades des de Catalunya per Pablo Mascot al segle XVIII o XIX.

Ubicació Altar major de l'església del Convento Imperial de Santo Domingo. República Dominicana

Segons la pàgina web de la Fundació Catalunya-Amèrica de Sant Jeroni de la Murtra, a Santo Domingo hi ha pintures d'Antoni Viladomat. Diu així el text:

"En el Altar Mayor de la iglesia se encuentra un retablo de caoba oscura de **Antoni Viladomat i Manalt** (1675-1755). Elaborado en su taller de Mataró (Cataluña), fue traído a Santo Domingo, desmontado por **Pablo Mascot**, quien se encargó de armarlo de nuevo. El retablo contiene en su centro el Santísimo Sacramento, tallado en madera policromada y repujada una cruz dorada. A ambos lados y en la parte superior del retablo se encuentran dos medallones ovalados. En el de la derecha **santa Magdalena**, patrona de los penitentes y primera apóstola del Señor; y en el de la izquierda, **santa Catalina de Alejandría**, con un libro abierto en sus rodillas pues se la considera patrona de los filósofos. Estos dos medallones, pintados al óleo, presentan una perspectiva unitaria y de conjunto: tienen fondo muy oscuro pero el pintor supo darles luz a través de sus figuras expresivas y de gran belleza. En los dinteles de las dos puertas abiertas en el Altar Mayor se encuentran otros dos medallones enmarcados en madera policromada, también de Antoni Viladomat. En el medallón de la puerta derecha, que es la de la sacristía, está pintado **Inocencio**

V, Papa. En el medallón de la puerta de la entrada al patio chico (izquierda) se representa a **Benedicto XIV**, Papa. La perspectiva y las tonalidades del fondo de estos dos medallones ovalados se ajustan a la atmósfera mística de la transición del barroco al neoclásico de finales del siglo XVII y principios del XVIII. En el conjunto majestuoso del púlpito de la iglesia, en caoba y lleno de gran simbología, se encuentra otro medallón de la escuela de **Antoni Viladomat**. Esta nueva pintura al óleo está enmarcada de forma más sencilla que los medallones del Altar Mayor y recubierta por un baldaquino que cubre todo el conjunto de madera. El medallón representa a **santo Tomás de Aquino**, gran teólogo y orador, buen representante de los predicadores de la Palabra de Dios."

Després d'examinar unes fotografies de les teles, aconseguides gràcies a l'ajuda rebuda per part de la Fundació Catalunya- Amèrica de Sant Jeroni, d'Enriquillo Fernández i d'Anna Maria Ollé, autora d'aquest text que transcriu d'una entrevista feta a l'historiador dominic Fray Vicente Rubio – a qui agraeixo les seves explicacions-, hem de descartar l'atribució, basada en pensar en un pintor català del segle XVIII de renom. No descartem, però, que puguin ser d'algun artífex local de la mateixa època. Fins a la data, no hem aconseguit saber més coses d'aquest Pablo Mascot (Mascort?)



300

Autor Anònim
Títol *Rapte de sant Ignasi a l'Hospital de Manresa.*
Data segle XVIII
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides ?

Procedència

Col·lecció Josep Carreras d'Argerich

Bibliografia

PI i ARIMON, 1854, vol. II, p. 238; ELIAS, 1936, p. 375; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. II, p. 1005; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293.

Fotografia

AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. II, p. 1005 i SPALDB, Caixa 785 (Teles, Barcelona)

Ubicació Desconeguda

En parla Feliu Elias, fent-se ressò d'una pintura esmentada per Andreu Avel·lí Pi i Arimon, i la diferencia de dues pintures que també havien estat, com aquesta, a la col·lecció Carreras d'Argerich: són el *Rapte de sant Ignasi* i la *Mort de sant Aleix* (**cat.num. 252 i 51**). Abans d'Elias, Joaquim Fontanals del Castillo –també citant a Pi i Arimon– diu que ja no hi era quan ell va veure la col·lecció Carreras.

El pintor és un imitador de l'obra de Viladomat: el sant Ignasi jacent encara aconsegueix una dosi de versemblança respecte a la tipologia de sant Francesc de Viladomat, però no pas la resta de personatges ni la composició en general. La tela ha estat identificada en més d'una ocasió com la *Mort de sant Ignasi*. L'escena, però, reproduïx l'episodi del *Trànsit –o rapte o èxtasi– de sant Ignasi a l'Hospital de Manresa*, en el moment en què un home li pren el pols i comprova, per sorpresa dels presents, que encara està viu.



301

Autor Josep Bernat Flaugier
Títol *Rapte de sant Ignasi*
Data Finals del segle XVIII
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 200 cm alt x 300 cm ample aprox.

Procedència

Sagristia de l'església de Betlem Barcelona

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; ARRAU, c.a inicis segle XIX, s.f.; PIFERRER, 1834, p. 84; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 118 (s.e.); PI i ARIMON, 1854, vol.I, p. 509 i vol.II, p. 286; FONTANALS, 1872, p. 14 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 145-146 i 221-226; BARRAQUER; 1906, ; AYMAR PUIG,1907; BARRAQUER, 1916; TRENS, 1926; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197-1199; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, pàssim; BENET, 1947, p. 8 i 18 (s.e.); AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207-211; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 201(s.e.); ALBERTÍ, 1970, p. 461; GARRUT, 1974, p. 25; CAMON AZNAR-MORALES-VALDIVIESO, 1981, p. 72; TRIADÓ, 1984, p. 194; MARTÍ BONET-FIGUEROLA, 1993, pàssim; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 93-98;

[Sobre les pintures de la sagristia]

FONTANALS, 1877, p. 228-229; ELIAS, 1936, p. 290 i 341; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. II, fig. 1006; FIGUEROLA- MARTÍ BONET, 1995, p. 127.

Fotografia

Arxiu Mas, CB-3978.

Ubicació Actual Desconeguda (Museu Diocesà de Barcelona)

Segons Fontanals, les pintures de la capella de sant Ignasi de l'església de Betlem de Barcelona, jutjades per algú que no identifica com a obres d'Antoni Viladomat, s'havien de descartar perquè "[...] aun siendo del mismo tiempo y formas que algunos de los antes descritos, distan muchísimo de sus méritos". Els temes eren *Sant Ignasi oferint dues espases a la Verge de Montserrat*, *Sant Ignasi escrivint la Regla*; *Aparició de Crist a sant Ignasi*; *Sant Ignasi moribund*; *Sant Ignasi parlant amb Jesús i Mort de Sant Ignasi*. Les quatre primeres eren de mida més gran que les dues restants. Abans de 1936, Feliu Elias deia que un *Rapte de sant Ignasi* de la sagristia tenia les característiques de la pintura de Viladomat i se li podia atribuir. Figuerola i Martí Bonet, citant una visita pastoral de 1926 (M. TRENS, *Inventari del Tresor de les Parròquies de la Diòcesi de Barcelona durant la visita pastoral del Sr. Bisbe l'Excm. Sr. Dr. Miralles, 1926*, ADB, volum mecanografiat), també apunten que hi havia una tela del taller de Viladomat representant la *Mort de sant Ignasi* a la Sagristia. Bassegoda Nonell (1990, p.30) també hi situa una *Mort de sant Ignasi*, de mida molt gran, original de Viladomat. Segurament es tracta de la mateixa que esmentava Elias, ja que a vegades la *Mort* i el *Rapte* es confonien. No hem de descartar, fins i tot, que la pintura de la sagristia fos una de les que Joaquim Fontanals citava a la capella del sant.

Fa relativament poc, localitzàrem una fotografia de l'Arxiu Mas (clixé CB-3978) amb la pintura de la sagristia fotografiada, que és la que reproduïm. El clixé no diu que és de la sagristia, però pel costat s'aprecia un immens moble de sagristia que ens ajuda a identificar-la. La composició té detalls que farien pensar en Viladomat, com ara les dones, els objectes de primer terme, l'arquitectura escènica o alguns rostres dels personatges. Tanmateix, les dues figures dretes no encaixen amb l'art del pintor barceloní i sí, en canvi, amb els tipus de Josep Bernat Flaugier. Rafael d'Amat i de Cortada, a més, deixà anotat que el pintor d'origen provençal estava preparant un *Rapte de sant Ignasi* per a l'església de Betlem (Cfr. QUÍLEZ, 1994, p.16). Ha de ser aquest.

Ainaud, Gudiol i Verrié en publiquen una fotografia (1947, vol. II, fig.106): la situen al Museu Diocesà de Barcelona i, suposem que per la *poussiniana* figura femenina que prega, la consideren d'escola francesa.



302

Autor Josep Vergara Ximeno?
Títol *Sant Pelegrí*
Data Segons meitat del segle XVIII
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 64 cm alt x 53 cm. ample

Procedència

Museu de l'antiga Junta de Comerç.

Documentació

Catàleg 1837, Pint. núm. 24 (?); Catàleg 1866, 1867 i c. 1872, núm.134, Catàleg, 1913, núm. 275

Inscripcions

Al dors, en etiqueta amb tinta: "Num.ant. 134/ Num. Mod. 275/ Un peregrino/ Escuela valenciana" (cfr. FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 109)

Bibliografia

SAURÍ-MATAS, 1849, p. 178; FONTBONA, DURÀ, 1999, p.109, cat. 147.

Ubicació Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Inventari General 147



Josep Vergara, *Tres figures de bust*, Real Academia de San Fernando de Madrid.

Segons Fontbona, podria ser el *sant Pelegrí* atribuït a Viladomat al Catàleg de 1837. Opinem, però, que l'atribució del catàleg de 1866 i la inscripció de l'etiqueta, que el fan d'escola valenciana, s'ajusten més. El *floc* vaporós de la barba i la caracterització del rostre recorden la fesomia d'alguns figurants del pintor valencià Josep Vergara Ximeno (1726-1799), com ara els de les pintura *Tres figures de bust* de la Real Academia de San Fernando de Madrid.



303

Autor Anònim
Títol *Aparició del nen Jesús a sant Antoni de Pàdua*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 25 cm alt x 35 cm. ample

Procedència

Museu de l'antiga Junta de Comerç. Incorporat a partir dels fets de 1835.

Documentació:

Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la Casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este mes. Document signat per José Arrau i Vicente Rodés el 19 de Gener de 1837 (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p.81)

Restauracions

Reentelat en data desconeguda.

Bibliografia

Inventari, 1825 (?); *Real Junta de Comercio*, 1833, sala 1^a, núm 80 (?); Catàleg 1837, Gal. Núm. 49 (?); *Junta de Comercio de Cataluña*, 1847, núm 217 (?); *Inventari* 1851, núm.217 (?); Catàlegs 1866, 1867 núm. 123; *Catàleg* 1913, núm. 198; ALCOLEA, 1959-1960, p. 288; CORNUDELLA, 1996, p. 383-384, núm. 358; FONTBONA- DURÀ, 1999, p. 101. núm 982.

Ubicació MFMB, núm. inv.3009 (Dipòsit de la RACBASJ)

Rafel Cornudella, al catàleg del Museu Frederic Marès, la cataloga com a anònima i la posa en relació amb el quadre de temàtica homònima del Museu de la Catedral de Barcelona, que apropa a l'art de Josep Juncosa –i no pas al de Fra Joaquim Juncosa. Al catàleg de l'Acadèmia (1999) se segueix considerant del cercle de Viladomat. No hi veiem la mà del pintor.



304

Autor Anònim
Títol *Sant Ramon Nonat*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 38 cm alt x 27cm ample

Procedència

Museu de l'antiga Junta de Comerç. Incorporat amb motiu dels fets de 1835, procedent d'un dels convents suprimits. (cfr. FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 92)

Documentació

Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la Casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor. Gefe Político en 5 de este mes. Document signat per José Arrau i Vicente Rodés el 19 de Gener de 1837 (Citat de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 92).

Restauracions

Restaurat i reentelat per Josep Maria Xarrié entre el 15 d'Octubre i el 26 de Novembre de 1980 . (FONTBONA, DURÀ, 1999, p. 92).

Bibliografia

Catàleg 1847, núm 216 (com a sant Ramon de Penyafort); Inventari 1851, núm. 216 (com a sant Ramon de Penyafort); Catàleg 1866, 1867 i c. 1872, núm. 170; Catàleg 1913, núm. 111; FONTBONA-DURÀ, 1999, p.92.

Ubicació Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Inventari General 17

Quadre que al catàleg de l'Acadèmia s'atribueix, amb interrogant, a Viladomat. Pensem que és d'un pintor de la mateixa època, però no d'Antoni Viladomat.



305

Autor Anònim
Títol *Sant Jeroni (sant penitent)*
Data sd
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 96'5 cm alt x 75 cm ample
Procedència
 Desconeguda
Fotografia
 Arxiu Mas, G-56467 (1971)
Ubicació Catedral de Barcelona

Tela atribuïda a Viladomat en un dels clixés de l'Institut Amatller de Barcelona. Tot i tractar-se d'un bon pintor, és una obra que s'allunya de l'estil de Viladomat. El fons neutre, el clarobscur intens i en general l'accent més naturalista de la composició no aconsellen mantenir-lo com del pintor barceloní. Es troba a la Catedral de Barcelona.



306

Autor Anònima
Títol *Mort de sant Antoni Abat*
Data sd
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 114 cm ample x 207 cm. alt

Procedència

Col·lecció Esterházy.

Bibliografia

Espasa-Calpe, 1930, p.1196 (làmina); .ELIAS, 1936, p. 389; MAYER, 1947, p.516, fig. 409; BENET, 1947, p. 10; ALCOLEA, 1961-1962, p. 210; GAYA NUÑO, 1958, p. 331, cat. 2932 làm. 243; BENET, 1958-1961, p. 112.

Ubicació Museu de Belles Arts de Budapest (Hongria) (?)

Tot i que només coneixem la fotografia que publica l'enciclopèdia Espasa-Calpe, no creiem que pugui tractar-se d'una obra de Viladomat. Almenys les característiques estilístiques de la composició no recorden a les de Viladomat, com tampoc el fons neutre, gens habitual del pintor barceloní. Alcolea ja va refutar-la.

No disposem de cap fotografia

307

Autor Anònim
Títol *Sant Francesc adorant un crucifix.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli /tela.
Mides cm

Procedència

Col·lecció desconeguda «Don...»/ Col·lecció Particular Manuelli de Florència

Bibliografia

FOLCH i TORRES, 1926, 1 d'Agost; BENET, 1947, p. 10; BENET, 1958-1961; ALCOLEA, 1959-1960, p. 299; ALCOLEA, 1961-1962, p. 210.

Ubicació Desconeguda

Excepte Folch i Torres, que la creia autèntica de Viladomat, aquesta tela ha suscitat molts recels a la resta de la historiografia a l'hora de considerar-la autògrafa. La fotografia publicada no permet treure'n massa conclusions. Les pinzellades ondulants i enèrgiques que s'hi aprecien apunten cap a les tesis a favor de descartar-la del seu catàleg.

És probable que la pintura sigui la mateixa que J. Fontanals descrivia a mans d'una col·lecció particular de Barcelona: "D. IX. DON..... Nº 209 *San Francisco de Asís adorando un crucifijo*. Oval media figura, tamaño natural. Recuerdo del de Mataró, núm. 61. Ante un oratorio y un cráneo. ¿ Es de Viladomat? Dudoso. Reproduce empero otros suyos."

El D.IX de l'edició de 1877 és Antonio Riu i Aguilera, però no potser el mateix col·leccionista: als *Capítulos Inéditos* té una altra obra i una numeració diferent (D.V.).



308

Autor Anònim segle XVII-XVIII
Títol *Sant Francesc escoltant melodies*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 55 cm alt x 169 cm ample

Procedència

Desconeguda (no podem revelar-la)

Ubicació Col·lecció particular P. E. de Barcelona

Lot E52 de l'1 de desembre de 1999 de la casa de subhastes FINARTE. La pintura no té res a veure amb l'estil de Viladomat. Vindria a ser, a parer nostre, un exemple més de la distorsió del catàleg d'obres d'Antoni Viladomat en vistes a treure'n un rendiment econòmic. La taxació és d'una coneguda empresa de Madrid (M. A.), que atribueix a Viladomat totes les obres catalanes de l'època, sobretot si són representacions de sant Francesc.



309

Autor Anònim segle XVII-XVIII
Títol *Sant Francesc escoltant melodies*
Data s.a.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 180 cm alt x 100 cm ample
Procedència
Desconeguda (no podem revelar-la)
Ubicació Col·lecció particular P. E. de Barcelona

Vegeu el comentari de la **fitxa núm.308**



310

Autor Anònim
Títol *Sant Francesc confortat per un àngel*
Data s.XVII (?)
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides ?

Procedència

Col·lecció Particular de Gabriel Rius

Fotografia

Arxiu Mas, sèrie C nº 89.185

Ubicació Desconeguda

El clixé fotogràfic de l'Arxiu Mas l'assenyala com una còpia d'un original de Viladomat. En alguna ocasió ha passat per ser una pintura original. La pintura és una còpia lietral d'un gravat d'Agostino Carracci.



Agostino Carracci (gravat),
Sant Francesc confortat per un àngel



311

Autor Josep Vergara Ximeno
Títol *Sant Francesc rep els estigmes*
Data 1747
Tècnica/Suport Pintures al fresc
Mides –

Bibliografia

FALCÓ SEGARRA, 1997, p. 47-55; CATALÀ GORGUES, 2003, p. 175.

Ubicació Capella de Sant Francesc. Església de La Vall d'Uxó (Castelló)

Segons Rosario Falcó Segarra, la decoració de la capella de Sant Francesc de l'església de la Vall d'Uxó (Castelló), amb una representació de l'estigmatització del sant pintada a la volta el 1729, és deguda a Antoni Viladomat. Recentment, Català Gorgues –que subratlla el fet que Falcó no esmenti la font de la seva afirmació- ha atribuït la decoració en qüestió a Josep Vergara, que hauria treballat a la capella pels volts de 1747. Falcó les considera del català per "ser muy notoria la semejanza."



312

Autor Anònim
Títol *Aparició de Crist a sant Francesc*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides ?

Procedència

Desconeguda. El 1963 estava al Museu de les Valls d'Andorra.

Bibliografia

L'Indépendant, 1963, p.7.

Ubicació Desconeguda

La notícia de la venda d'una pintura del patrimoni andorrà va fer saltar la veu d'alarma en un diari de Perpinyà. Segons el rotatiu, el Museu volia desprendre's d'un oli del pintor català Antoni Viladomat. Pere Canturri, llavors director del Museu va desmentir la notícia. La pintura, reproduïda fotogràficament, no sembla pas una tela de Viladomat. No hem pogut localitzar eni el Museu de les Valls ni la pintura en qüestió.



313

Autor	Anònim
Títol	<i>Sant Francesc de Paula.</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Oli/tela.
Mides	60 cm alt x 150 cm ample
Procedència	Desconeguda.
Bibliografia	MARTÍ BONET, 1981, pp. 91-92.
Ubicació	Església de Gualba (Vallès Oriental)

Segons Martí Bonet, la rectoria de Gualba conserva tres olis sobre tela del segle XVIII: "A la casa rectoral hi ha els quadres següents: sant Antoni de Pàdua, sant Francesc de Paula i la Mort de sant Francesc Xavier. Totes aquestes teles són del segle XVIII, estil "tenebrista". La pintura de sant Francesc, M. Trens afirma que podria ser de Viladomat, i, tant aquesta com les anteriors, les qualifica de boniques" La cita de Trens és, *Tresor artístic del Bisbat*: manuscrit de l'arxiu Diocesà de Barcelona de l'any 1923, fol. 271.

A la parròquia, però, només hi ha el sant Francesc de Paula i no és atribuïble a Viladomat. El tenebrisme, almenys en la que ens ocupa, és per la brutícia acumulada.



314

Autor Joan Gallart (?)
Títol *Sant Francesc de Paula*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Procedència

Desconeguda

Fotografia

Arxiu Mas, GI- 55.606 (1969)

Ubicació Col·lecció Particular de Barcelona

Considerada del pintor al clixé de l'Arxiu Mas. Els trets fisonòmics del sant no són els característics de Viladomat, com tampoc ho és el tractament esfumat del paisatge de darrere. La tipologia del sant ens recorda a les figures de Joan Gallart, el pintor de la Sala de Juntes de Mataró. En qualsevol cas, és una pintura molt notable.



315

Autor Pau Priu?
Títol *Éxtasi de sant Francesc Xavier*
Data Abans de 1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 112 cm alt x 141 cm ample

Procedència

Col·lecció Baró d'Esponellà.

Bibliografia

ALCOLEA, 1961-1962, p. 207.

Fotografia

Arxiu Mas, C-97981

Ubicació Desconeguda

Pau Priu, *Sant Oleguer*, Sala Capitular, Catedral de Barcelona (detall)

Alcolea va atribuir-la a Antoni Viladomat l'any 1962, dient que formava part de la col·lecció del Baró d'Espònellà. L'actual Baró d'Esponella, de Tiana (Maresme), és Carles Fortuny, descendent d'Epifanio Fortuny, que durant la Guerra Civil havia tingut en dipòsit algunes obres del convent de Sant Jeroni de la Murtra.

Pel que fa a la pintura, hem de dir que malgrat no sigui de Viladomat –les fesomies del sant i dels àngels, sobretot la de l'àngel que el sosté per darrere, són lleugerament diferents, és excel·lent: el clarobscur, el tractament de l'anatomia, la composició en general, el Crist avançant-se, etcètera, demostren l'habilitat d'un pintor molt sòlid, potser de l'òrbita de Pau Priu. L'àngel de darrere, el més bell, és molt semblant als àngels pintats per Pau Priu al sostre de la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona.



316

Autor Josep Bernat Flaugier?
Títol *Miracle de sant Josep Oriol guarint un noi*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Procedència

Col·lecció Girona (1950)

Fotografia

Arxiu Mas, Z-3145

Ubicació Desconeguda

Tela atribuïda a Viladomat al clixé de l'Arxiu Mas. L'estil fa pensar en una pintura de final de segle XVIII, de l'òrbita de Josep Bernat Flaugier o de Bonaventura Planella. Estava a la col·lecció Girona.

No disposem de cap reproducció fotogràfica

317

Autor Josep Bernat Flaugier
Títol *Miracle de Sant Josep Oriol*
Data Finals del segle XVIII.
Tècnica/Suport Oli/ tela, sense capa de preparació prèvia (només encolada)
Mides 98 cm alt x 75,5 cm. ample

Procedència

El 1905 estava a la rectoria de l'església de Santa Maria del Pi (Barcelona).

Inscripcions

A la part inferior esquerra: " IMAGO SERVI DEI D(OCTO)RIS JOSEPHI ORIOL BARCINON PRESBYTERI ET BENEFICIATI B.MARIA DE PINU OBIIT 1702 23 MARTU 52 ATATIS SUAANNO"

Restauracions

Restaurada el 1999.

Bibliografia

Revista 1905a; ELIAS, 1936, p. 384; FERRANDO ROIG, 1950, p. 153 (làmina); ESPINOSA, 1996, p. 483; QUÍLEZ, 2000, p. 33, fig.10.

Exposicions

Selecta III, 1993, nº 140.

Fotografia

Arxiu Mas, ECM- 00009.

Ubicació Palau Episcopal de Barcelona (Museu Diocesà de Barcelona, núm inv. 60).

Tela atribuïda a Antoni Viladomat a l'Arxiu Mas i al Museu Diocesà de Barcelona. El darrer estudi de Francesc Quílez la incorpora definitivament al catàleg del pintor Josep Bernat Flaugier i corregeix la localització errònia de Carmen Espinosa (1996, p. 483, cat. 475), que la feia a Santa Maria del Pi i la considerava de Viladomat. Segons la *Il·lustració Catalana* i el catàleg *Selecta III*, és obra de Josep Bernat Flaugier.

Efectivament, les actituds de les figures són molt sensuals i els colors massa pastels per pensar en una obra del nostre pintor (la mare té les galtes i les mans de color rosat i el nen porta una faixa d'un verd oliva estrident). També Quílez assenyala una qüestió iconogràfica que reforça la hipòtesi d'una datació més tardana: el fet que es tracti d'una representació d'una acció miraculosa del sant lliga amb el procés de proclamació de les virtuts taumatúrgiques del beat, portat a terme durant els primers anys del segle XIX.



318

Autor Anònim.
Títol *Sant Joan Baptista a la presó.*
Data Segle XVIII
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides ?

Procedència

Desconeguda

Fotografia

Arxiu Mas, G-51619.

Ubicació Col·lecció Particular

Pintura de col·lecció particular atribuïda a A. Viladomat en una fotografia de l'Arxiu Mas de 1968. Les fisonomies de les figures no s'adiuen amb les de Viladomat, com tampoc la proporció anatòmica curta, els perfils afilats dels rostres, el tractament dels accessoris -cadenes, botes, argolles-, i els plecs angulosos i prims de les vestimentes.



319

Autor Anònim
Títol *Sant Joan Baptista*
Data segle XVII
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides 150 cm alt x 80 cm ample aprox.

Procedència

Santuari de la Mare de Déu de Queralt (Berga)

Bibliografia

FOLCH i TORRES, 1926, p. 2; *Institut d'Estudis Catalans*, 1931-1936, p. 160; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1959-1969, p. 322, not 64.

Ubicació Cambril del santuari de la Mare de Déu de Queralt de Berga.

Segons Folch i Torres, les pintures del cambril del Santuari de la mare de Déu de Queralt "[...] sortiren de l'obra del mestre. Com a tals figuren en algun inventari vell, i donats els caràcters de les pintures en qüestió, la seva identificació com a procedents del taller de Viladomat és facilíssima. Dues altres teles d'igual tamany i enquadrament que les anteriors, pintades cap a la fi del segle XIX, fan pensar en si podrien ésser pintures de Viladomat destruïdes, que una mà poc experta va repintar damunt".

Les pintures, d'èpoques i estils molt diferents són les següents: al cambril, un *sant Marc evangelista* datable del segle XVII (**cat.num. 320**), una *Anunciació* del segle XIX (**cat.num.358**) i una *santa Anna, sant Joaquim i la Verge* de finals del segle XVIII (**cat.num. 335**). Al presbiteri hi ha una *Visitació* (**cat.num.359**) i un *Naixement de la Verge* (**cat.num.357**) de mitjan segle XVIII. Cap de les obres es pot circumscriure a l'estil de Viladomat.

J. F. Ràfols atribuï totes les pintures al cosí del nostre pintor, Tomàs Viladomat. Joaquim Fontanals,

als *Capítulos Inéditos* de Pella publicats per Alcolea, apunta una informació interessant: "En estos tiempos una estampa de la milagrosa imagen de N^a Sra de Queralt, que dibujo Pedro Puig, comerciante de Berga en 1796. Puig era uno de los pintores del Santuario de Queralt".

Pere Puig potser era el pare o el fill del Diego Puig que va pledejar per l'herència dels béns de Josep Viladomat. Era comerciant i pintor de Berga. Segons la veu *Puig* de la *Gran l'Enciclopèdia Catalana*, (1989, vol. 18, p. 433), el 1793 construí l'altar major, els laterals i el cambril de l'església de Sant Salvador de la Vedella, pintà al monestir de Serrateix el 1807, fou un dels pintors del Santuari de Nostra Senyora de Queralt i fundà una acadèmia de pintura, escultura i música a Berga. Fa poc hem localitzat el gravat de la Mare de Déu de Queralt.



Pere Puig (gravat), Nostra Senyora de Queralt, Col·lecció Particular



320

Autor Anònim
Títol *Sant Marc evangelista*
Data segle XVII
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides 150 cm alt x 80 cm ample aprox.

Procedència

Santuari de la Mare de Déu de Queralt (Berga)

Bibliografia

FOLCH i TORRES, 1926, p. 2; *Institut d'Estudis Catalans*, 1931-1936, p. 160; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1959-1969, p. 322, not. 64.

Ubicació Cambril del santuari de la Mare de Déu de Queralt de Berga.

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 319**



321

Autor Anònim
Títol *sant Sever donant almoina*
Data segle XVIII
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 25'5 cm alt x 19'5 cm ample

Procedència

Col.lecció Gudiol i Ricart de Barcelona

Bibliografia

ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; ALCOLEA, 1990, p. 121; BOSCH, 1991, p. 92; ALCOLEA, 1992, p. 40.; ALBAREDA SALVADÓ, 1995, pàg. 124 (repro.); CANALDA, 2003, pàg. 230-231.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 288-189, cat73.

Ubicació Desconeguda

Aquesta tela està considerada un esbós de la pintura de temàtica homònima de la **fitxa núm. 68**. Sílvia Canalda (2003) la considera autògrafa del pintor. Tanmateix, compartim l'opinió de Joan Bosch (1991), que la considera una còpia d'algun pintor seguidor de Antoni Viladomat. Una còpia, vist el model de partida original, bastant mediocre.

No disposem de cap reproducció fotogràfica

322

Autor Anònim
Títol *Somni de sant Josep.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides -- cm.

Procedència

Antiga col·lecció Fèlix Pastor.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, apèndix fotogràfic; ELIAS, 1936, fol. 399.

Ubicació Desconeguda

Un dels llibres editats de Joaquim Fontanals que hem pogut consultar inclou una fotografia d'un *Somni de sant Josep* propietat de Fèlix Pastor - el llibre en qüestió aparegué al mercat de llibre vell l'any 2004 i era l'exemplar que havia estat en mans de Francesc Miquel i Badia. En el text de Joaquim Fontanals no hi ha cap referència explícita que digui que Fèlix Pastor tingués un *Somni de sant Josep*: només consta al peu de fotografia publicada.

Feliu Elias es fa ressò d'aquest *Somni de sant Josep* que Fontanals reproduïx i afegeix "(...) que potser sigui el que aquest autor conegué en la col·lecció barcelonina del Sr. Feliu de Pastor." Sigui com sigui, la fotografia és suficient per veure que la tela en qüestió no té res a veure amb l'estil d'Antoni Viladomat. No disposem de cap reproducció fotogràfica.



323

Autor Anònim
Títol *Sant Llorenç Brindisi*
Data s. XVII-XVIII
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 1 89 cm alt x 136 cm ample

Procedència

Convent de Santa Madrona de Barcelona (Pares Caputxins)/ església de Sant Jaume/ Museu Diocesà de Barcelona.

Bibliografia

CEÁN, 1800, vol. V., p. 240; ELIAS, 1936, p. 368 MELCHOR DE POBLADURA, 1948, vol.1, p. 235 i 467, ALCOLEA, 1959-1960, p. 305; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 237

Fotografia

Arxiu Mas CB-4002

Ubicació Museu Diocesà de Barcelona (Perduda el 1936)

Ceán Bermúdez va atribuir aquesta pintura procedent dels caputxins de Santa Madrona a Viladomat i des de llavors s'ha mantingut l'atribució. Segons Figuerola i Martí Bonet, dos grans olis de Viladomat figuraven al convent de Santa Madrona—un *sant Antoni de Pàdua* (**cat.num.72**) i el que ens ocupa. El 1822, quan s'enderrocà Santa Madrona, passà a l'església de Sant Jaume i d'aquí al Museu Diocesà el 1916, on es perdé el 1936.

No obstant, la pintura no és de Viladomat, sinó d'algun artífex coetani —o potser una mica anterior— força inferior al barceloní.



324

Autor Josep Viladomat Esmandia?

Títol *Martiri de sant Llorenç*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 99 cm alt x 134 cm. ample

Procedència

Església del convent de Santa Mònica de Barcelona.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 385; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 201 (atribuït a Josep Viladomat); FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 299 (a Josep Viladomat).

Fotografia

Arxiu Mas, CB-3908

Ubicació Museu Diocesà de Barcelona.

És una pintura de ressons giordanescos, provinent de Santa Mònica, que Elias considerava de Viladomat. Ainaud, Gudiol i Verrié i Figuerola i Martí Bonet, sense argumentar-ho, la feren de Josep Viladomat. Per l'estil, no és d'Antoni Viladomat. No es conserva cap obra segura de Josep Viladomat per a poder comparar-la amb aquesta. La composició s'inspira en estampes.



325

Autor Manel Tramulles i Roig ?
Títol *Fundació de la Casa d'Exercicis amb el retrat de Gaspar Sanz de Antona*
Data ca. 1750
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides ?

Procedència

Sala Capitular de l'antiga Casa d'Exercicis de sant Ignasi, més tard Casa de Retir.

Bibliografia

DURAN i SANPERE, 27 Agost de 1935; MELENDEZ, 1940; DURAN SANPERE, 1973, vol. I, p. 576 i 580; FIGUEROLA-MARTÍ, 1995, p. 113.

Ubicació Cremada el 1936.

Agustí Duran i Sanpere atribuïa a l'estil d'Antoni Viladomat una gran pintura amb el retrat de Gaspar Sanz de Antona, governador militar i fundador de la Casa d'Exercicis. L'edifici fou fundat perquè els jesuïtes portessin a terme els exercicis espirituals. Martí i Figuerola subratllen que fou construït amb els diners de Gaspar Sanz de Antona i que la pintura - d'escola Viladomat- estava col·locada a la Sala Capitular. Arran de l'expulsió dels jesuïtes, el 1767, la casa fou cedida a la Congregació de la Nostra Senyora de l'Esperança, que hi fundà la Reial Casa del Retir, fins aleshores al carrer Robador.

La caracterització del governador i del sacerdot remetent a característiques formals dels retrats de Manel Tramulles.



SANTES



326

Autor	Anònim
Títol	<i>Santa Maria Magdalena</i>
Data	Principis segle XIX
Tècnica/Suport	Oli/ tela.
Mides	80 cm alt x 250 cm ample
Procedència	Desconeguda (no podem revelar-la)
Ubicació	Col·lecció particular P. E. de Barcelona

Vegeu el comentari de la **fitxa núm.308**.

La capa pictòrica original ha estat molt retocada. Les carnacions de color salmó, els tons pastel del fons i l'expressió acaramel·lada de la santa conviden a una lectura cronològica força avançada, de principis del segle XIX. L'execució és d'un pintor força modest. L'obra va acompanyada d'una taxació que la fa d'A. Viladomat.



327

Autor Anònim (cercle de Joan Gallart)

Títol *Santa Maria Magdalena*

Data Principis del segle XVIII

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 41cm alt x 115 cm. ample

Procedència

Mercat antiquari (1980)

Fotografia

Arxiu Mas, E-4241

Ubicació Desconeguda

Dues pintures apaïssades –la que ens ocupa i *santa Rosalia de Gènova (cat.num.328)*- resten atribuïdes al pintor als clixés de l'Arxiu Mas. Van ser fotografiades el 1980, moment en què entraren al mercat antiquari. Podem considerar-les de la mateixa època, però no pas de Viladomat: els trets fisonòmics de les dues santes i la sinuositat de les formes dels cossos i dels objectes conviden a restar-les del seu catàleg.



328

Autor Anònim (cercle de Joan Gallart)

Títol *Santa Rosalia de Gènova*

Data Principis del segle XVIII

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides 59 cm alt x 166 cm ample

Procedència

Mercat antiquari (1980)

Fotografia

Arxiu Mas, E-4363

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 327**



329

Autor Anònim
Títol *Condemna i martiri de santa Eulàlia*
Data segle XVII
Tècnica/Suport Oli/ taula ?
Mides ?

Procedència

Col·lecció Marquès de Sentmenat.

Bibliografia

Inèdita

Fotografia

Arxiu Mas, C-96097

Ubicació Desconeguda

Durant la dècada dels '90, van sortir a la venda vuit teles de la col·lecció Marquès de Sentmenat (no sabem de quina branca de la família). Totes les pintures varen ser adscrites –i segurament taxades- al catàleg d'Antoni Viladomat, figurant així als clixés de l'Arxiu Mas. Tots els llenços, però, són d'èpoques diferents, de tradicions diverses i de qualitat desigual. Cap d'elles reuneix les empremtes característiques de l'art del pintor barceloní. Representen un altre exemple dels pocs miraments del mercat –i de qui fa els informes, estudis, taxacions, peritatges, etcètera- envers el catàleg d'obres del pintor setcentista. La tela que ens ocupa, per si sola, és exemplificativa del que diem.

VERGE AMB SANTS I SANTES



330

Autor

Francesc Tramulles?

Títol

Santa Anna ensenyant a llegir a la Verge.

Data

1750-1765

Tècnica/Suport

Oli/tela.

Mides

80 cm alt x 60 cm ample

Procedència

Mercat antiquari (2001)

Bibliografia

Subhastes Castellana, *Catàleg de pintura any 2001*, Barcelona, 2001, núm. 46El.

Ubicació

Desconeguda.

Apareguda a Subhastes Castellana l'any 2001. El catàleg la presenta com a "Seguidor de Viladomat". Efectivament, el sant Joaquim passaria sense dificultats per una creació de Francesc Tramulles, deixeble de Viladomat. Recorda alguna composició similar del pintor italià Benedetto Luti.



331

Autor Anònim d'escola valenciana(?)

Títol *Verge amb sant Manel Màrtir*

Data Finals segle XVIII

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides ?

Procedència

Col·lecció Marquès de Sentmenat.

Fotografia

Arxiu Mas, C-96099

Ubicació Desconeguda

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 329**



- 332**
- Autor** Anònim
- Títol** *Verge del Roser*
- Data** segle XVIII
- Tècnica/Suport** Oli/ tela
- Mides** 150 cm alt x 188 cm ample (amb marc)
- Procedència**
Col·lecció Marquesos de Castellidosrius i Sentmenat.
- Ubicació** Capella de la finca dels Marquesos de Castellidosrius i Sentmenat. Quart (Girona)

Els propietaris, als quals agraïm que ens deixessin veure les dues pintures, les tenen per originals de Viladomat. Estan col·locades a banda i banda d'una capella factícia muntada en una de les seves cases pairals. La *Verge del Roser* que ens ocupa i l'*Anunciació* (**cat.num.356**) han patit moltes repintades i estan en un estat una mica llastimós, si bé suficientment acceptable com per veure que l'execució compositiva dista molt de la que estem acostumats a observar en les obres segures de Viladomat. Les fesomies dels àngels, per exemple, no hi recorden gens.

No disposem de cap fotografia

333

Autor Anònim (cercle dels Tramulles)
Títol *Verge del Roser amb santa Caterina i sant Domènec.*
Data Mitjans segle XVIII
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides --

Procedència

Propietat de Joan Martell, pagès de Banyoles (1796).

Inscripcions

Darrere la tela: "Verge del Roser amb sant Domènec i santa Caterina"

Restauracions

Ramon Lluís Monlleó (anys '90)

Ubicació Col·lecció particular de Barcelona

El 1796, Joan Martell, pagès de Banyoles, va aportar al dot del seu matrimoni " (...) la Verge del Rosari, representada amb un cuadro del pintor català Viladomat, valorat a setcentes onces." Els capítols matrimonials de la parella van aparèixer, ben plegats, darrere el bastidor de la pintura. Agraïxo que Joan Rosàs i Ramon Lluís Monlleó ens ho fessin saber.

Margarita Salvatella, però, va ser enganyada: no era un quadre de Viladomat allò que el seu futur espòs estimava en set-centes onces; era una obra d'un pintor anònim, segurament més tardà, prou destre per a realitzar una composició correcte. No en tenim cap fotografia.



334

Autor Ramon Planella Conxello (?)
Títol *La Verge, santa Anna i sant Joaquim.*
Data Finals segle XVIII
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 72 cm alt x 108 cm ample

Procedència

Mercat antiquari, segons la fitxa del MNAC

Bibliografia

ELIAS, 1930, p. 381.

Fotografia

Arxiu Mas, MB-1432 (1920)

Ubicació MNAC/MAC, núm.inv.11590

La pintura, atribuïda a Antoni Viladomat al MNAC i al clixé de l'Arxiu Mas, no desdiria del catàleg d'obres de Ramon Planella i Conxello (1783-1819). D'aquest pintor, el fons de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi conserva una còpia d'un tema de Benvenuto Tisi *il Garofalo*, la *Sagrada Companyia*. La similitud estilística entre la tela de l'Acadèmia i la del MNAC atribuïda a Viladomat sembla bastant convincent si les comparem: presenten les mateixes cares ovalades -gairebé circulars-, els mateixos ulls grans ametllats, idèntics cabells aixafats, i, sobretot les figures gairebé bessones de la Verge nena i de Jesús infant.

L'atribució a Viladomat –la pintura de l'Acadèmia també havia estat atribuïda al seu cercle- no sorprèn gens si pensem en alguns dels modismes estilístics del pintor -cares ovalades, ulls ametllats, expressions afectades- que l'estil de Planella també té. No és estrany: Planella va formar-se a l'Escola de Dibuix de la Junta de Comerç, on havien no pas pocs *viladomats* per a les classes. En aquest sentit, podríem trobar un model per a la santa Anna del quadre: la llevadora

vella que treu el cap al *Bateig de sant Francesc* del MNAC o la *santa Anna de la Verge nena* i *santa Anna* del Monestir de Pedralbes (**cat.num.119**), ambdues de Viladomat.



Ramon Planella Conxello,
Còpia de Sagrada Companyia
de Benvenuto Tisi II Garofalo,
RACBASJ



335

Autor Tomàs Viladomat (?)
Títol *Santa Anna, sant Joaquim i la Verge nena*
Data Finals del segle XVII
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides 150 cm alt x 80 cm ample aprox.

Procedència

Santuari de la Mare de Déu de Queralt (Berga)

Bibliografia

FOLCH i TORRES, 1926, p. 2; *Institut d'Estudis Catalans*, 1931-1936, p. 160; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1959-1969, p. 322, not. 64.

Ubicació Presbiteri del santuari de la Mare de Déu de Queralt de Berga.

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 319**

VIDA DE LA VERGE I TEMÀTICA MARIAN



336

Autor Joan Gallart
Títol *Assumpció*
Data 1708-1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 268 cm alt x 166 cm ample

Procedència

Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats

Any 1989

Bibliografia

[General sobre la Capella]

PONZ, 1787, vol XIV, p. 77; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; LABORDE, 1806-1808, p. 54 (s.e.); ARRAU, ca. primera meitat s. XIX, s.f. (s.e.); QUILLIET, 1816, p. 391 (s.e.); Pi i ARIMON, 1854, vol II, p. 286; FONTANALS, 1877, p. 166 i 238-240; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p. 107-108; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); RÀFOLS, 1936, p. 43; ELIAS, 1936, pàssim; RIBAS, 1945, pàssim; CASTELLÀ, 1945, pàssim; BENET, 1947, p. 7 (s.e.), 18 i 36; MAYER, 1947, p. 515-517; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 i 1364; BENET, 1968-1961, p. 105-106; CASAS, , 1962, p. 22; ALCOLEA, 1961-1962, p.

197, 205, 207-298; ALCOLEA, 1963, 9 de Febrer; ALARONI, 1964, p.24 21 Abril; SOLER FONTRONDA, 1969, San Jorge; ALCOLEA, 1969, pàssim; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; FERRER CLARIANA, 1971, p. ; GARRUT, 1974, p. 25 8s.e.); AINAUD, 1978, p. 109; ALCOLEA, 1983, p. 221; CAMONAZNAR-VALDIVIESO-MORALES, 1984, p. 72; TRIADÓ, 1984, p. 194 i ss.; RIBAS, 1985; ALCOLEA, 1990, p. 80-98; ALCOLEA, 1990a, p. 24; SOLER, 1990, p. 12-21; BOSCH, 1991, p. ALCOLEA, 1991, p. 65-90; PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p.429-430; ALCOLEA, 1992, p. 32-33; GUANYABENS-SALICRÚ, 1994, p. 41-48; BARRAL, 1994, p. 224; TRIADÓ, 1995, p. 380; MARQUÈS-PAYÀS, 1997, p. 158-159; ALBESA, 1998, p. 388-389; SOLER, 1998, p. 11-12; MARTÍ COLL, 2000, p. 20-24; LLOVET, 2000, p. 206-207; SOLER-ADAN, 2002, pp.20-24; MIRALPEIX, 2002, pp. 25-34.

[Particular sobre la tela]

FONTANALS, 1877, p. 167 i 169; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199 (làm) RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); ELIAS, 1936, p. 269; CASTELLÀ, 1945, p. 4; BENET, 1947, làm VIII, IX, X (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209 i làm 36; ALCOLEA, 1969, p. 56-62 (làms); FERRER CLARIANA, 1971, pàssim; TRIADÓ, 1984, p. 194; TRIADÓ, 1984a, p. 195; RIBAS, 1985, pàssim; ALCOLEA, 1990, p. 98-101 i p. 216-217, cat. 32 i 218-219, cat 33; ALCOLEA, 1991, p. 69 (làm); BOSCH, 1991, p. 89 (làm) i 92-94; ALCOLEA, 1992, p. 28-29; ALBESA, 1998, p. 388-389; MARTÍ COLL, 2000, p. 20-24 (làm); ALCOLEA, 2000, p. 61 (làm. 40); MARTÍ COLL, 2000, p. 22 (làm) i p. 23; MIRALPEIX, 2001, p. 236, not. 70; MIRALPEIX, 2002, pp. 25-34.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 216-217, cat. 32 i 218-219, cat 33.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu el capítol de la Tesi dedicat a la Capella dels Dolors, on expliquem la hipòtesi que Joan Gallart és l'artífex de les pintures del sostre de la Sala de Juntes de la Capella dels Dolors. El model d'*Assumpta* de la tela mataronina està extreta de l'estampa de Nicolas Dorigny gravada a partir del llenç *Sant Joan i els doctors meditant sobre la Immaculada* de Carlo Maratti per a la capella Cybo de Santa Maria del Popolo de Roma. La Trinitat, en canvi, aprofita el grup homònim que apareix en una des les estampes del *Missale Romanum* de 1662,



N. Dorigny (gravat), Carlo Maratti (pintura), *Sant Joan i els doctors meditant sobre la Immaculada*.

gravada per François Spierre a partir d'un disseny de Pietro da Cortona.



François Spierre (gravat), Pietro da Cortona (disseny), *Trinitat amb sant Miquel*, Missale Romanum, 1662



337

Autor Joan Gallart
Títol *Àngels amb filacteri.*
Data 1708-1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 210 cm alt x 116 cm ample

Procedència

Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats

Any 1989

Bibliografia

[[General sobre la Capella](#)]

Vegeu la fitxa **núm. 336**.

[[Particular sobre la tela](#)]

RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.);BENET, 1947, làm X (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 60 (làm); FERRER CLARIANA, 1971; RIBAS, 1985, pàssim; ALCOLEA, 1990, p. p. 240-241, cat. 44; BOSCH, 1991, p. 89 -94; ALCOLEA, 1992, p. 28-29; ALBESA, 1998, p. 388-389.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 240-241, cat. 44.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris de la fitxa **núm. 336**.

L'àngel del costat esquerre està construït partint d'una de les estampes que feu Carlo Cesio a partir de la glòria de Giovanni Lanfranco per a l'església de Sant'Andrea della Valle. En concret

és l'estampa on apareix Sant Andreu: invertit, les cames de l'àngel amb els platerets del gravat són exactes. No hem trobat el model concret de l'altre àngel, però segurament parteix de combinar alguna de les moltes figures d'àngels dels gravats de Cesio o de Dorigny (de la sèrie de gravats d'ela cúpula de Ciro Ferri a Sant'Agnesi in Agone), que també fa servir en dos dels plafons trapezoïdals.



Carlo Cesio (gravat), Giovanni Lanfranco (pintura), Àngels i sants de la cúpula de Sant'Andrea de la Valle de Roma.



338

Autor Joan Gallart
Títol *Àngels tocant viola de gamba i violí.*
Data 1708-1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 210 cm alt x 116 cm ample

Procedència

Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats

Any 1989

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la fitxa **núm. 336**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.);BENET, 1947, làm X (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 17-18; FERRER CLARIANA, 1971; RIBAS, 1985, pàssim; ALCOLEA, 1990, p. p. 242-243, cat. 45; BOSCH, 1991, p. 89 -94; ALCOLEA, 1992, p. 28-29; ALBESA, 1998, p. 388-389.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 242-243, cat. 45.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris de la fitxa **núm. 336**.



339

Autor Joan Gallart
Títol *Àngel tocant la viola de gamba.*
Data 1708-1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 180 alt x 80 cm ample

Procedència

Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats

Any 1989

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la fitxa **núm. 336**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.);BENET, 1947, làm X (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 17-18; FERRER CLARIANA, 1971; RIBAS, 1985, pàssim; ALCOLEA, 1990, p. 244-245, cat 46; BOSCH, 1991, p. 89 -94; ALCOLEA, 1992, p. 28-29; ALBESA, 1998, p. 388-389.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 244-245, cat. 46.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris de la fitxa **núm. 336**.

El pintor copia l'àngel músic amb viola de gamba d'una de les estampes de Carlo Cesio de la cúpula pintada per Giovanni Lanfranco a Sant'Andrea de la Valle de Roma.



Carlo Cesio (gravat), Giovanni Lanfranco (pintura), *Àngels i sants de la cúpula de Sant'Andrea de la Valle de Roma.*



340

Autor Joan Gallart
Títol *Àngel tocant la corneta corba.*
Data 1708-1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 180 cm alt x 80 cm ample

Procedència

Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats

Any 1989

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la fitxa **núm 336**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); BENET, 1947, làm X (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 59 (làm); FERRER CLARIANA, 1971; RIBAS, 1985, pàssim; ALCOLEA, 1990, p.246-247, cat. 47; BOSCH, 1991, p. 89 -94; ALCOLEA, 1992, p. 28-29; ALBESA, 1998, p. 388-389.

Exposicions

Viladomat, 1990, p.246-247, cat. 47.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris de la fitxa **núm. 336**.



341

Autor Joan Gallart
Títol *Àngels cantant*
Data 1708-1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 116 cm alt x 210 cm ample

Procedència

Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats

Any 1989

Bibliografia

[[General sobre la Capella](#)]

Vegeu la fitxa **núm. 336**.

[[Particular sobre la tela](#)]

RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.);BENET, 1947, làm X (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 58(làm); FERRER CLARIANA, 1971 ; RIBAS, 1985, pàssim; ALCOLEA, 1990, p. p. 240-241, cat. 44; BOSCH, 1991, p. 89 -94; ALCOLEA, 1992, p. 28-29; ALBESA, 1998, p. 388-389.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 216-217, cat. 32 i 218-219, cat 33.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris de la fitxa **núm. 336**.

A diferència de la resta de plafons –menys el del catàleg núm.334-, el pintor extreu els models d'aquests dos àngels cantaires en les estampes de Nicolas Dorigny de la cúpula pintada per Ciro

Ferri a l'església romana de Sant'Agnese in Agone.



N. Dorigny (gravat), Ciro Ferri (pintura), *Cúpula de Sant'Agnese in Agone* (Roma). Detall àngels

342

Autor Joan Gallart
Títol *Àngel tocant l'orgue.*
Data 1708-1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 116 alt x 210 cm ample



Procedència

Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats

Any 1989

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la fitxa **núm. 336**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.);BENET, 1947, làm X (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 17-18; FERRER CLARIANA, 1971; RIBAS, 1985, pàssim; ALCOLEA, 1990, p. p. 240-241, cat. 44; BOSCH, 1991, p. 89 -94; ALCOLEA, 1992, p. 28-29; ALBESA, 1998, p. 388-389.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris de la fitxa **núm. 336**.

343

Autor Joan Gallart
Títol *Àngel tocant l'arpa*
Data 1708-1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 116 cm alt x 210 cm ample

**Procedència**

Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats

Any 1989

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la fitxa **núm 336**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); BENET, 1947, làm X (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 17-18; FERRER CLARIANA, 1971; RIBAS, 1985, pàssim; ALCOLEA, 1990, p. p. 240-241, cat. 44; BOSCH, 1991, p. 89 -94; ALCOLEA, 1992, p. 28-29; ALBESA, 1998, p. 388-389.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris de la fitxa **núm. 336**.

El pintor copia els àngels músics de dues estampes de Carlo Cesio de la cúpula pintada per Giovanni Lanfranco a Sant'Andrea de la Valle de Roma. L'angelet és una adaptació proporcional de l'àngel trompeter de Cesio de l'estampa on apareix Sant Pere. L'anatomia de l'àngel amb l'arpa és una versió invertida de l'àngel amb platerets que ja fa servir en un altra de les teles

(cat.337).



Carlo Cesio (gravat), Giovanni Lanfranco (pintura), *Àngels i sants de la cúpula de Sant'Andrea de la Valle de Roma.*



Carlo Cesio (gravat), Giovanni Lanfranco (pintura), *Àngels i sants de la cúpula de Sant'Andrea de la Valle de Roma.*





344

Autor Joan Gallart
Títol *Àngels amb cítara i arpa.*
Data 1708-1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 116 cm alt x 210 cm ample

Procedència

Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats

Any 1989

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la fitxa **núm. 336**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); BENET, 1947, làm X (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 17-18; FERRER CLARIANA, 1971 ; RIBAS, 1985, pàssim; ALCOLEA, 1990, p. p. 240-241, cat. 44; BOSCH, 1991, p. 89 -94; ALCOLEA, 1992, p. 28-29; ALBESA, 1998, p. 388-389.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris de la fitxa **núm. 336**.

A diferència de la resta de plafons, el pintor busca els models d'aquests dos àngels músics en les estampes de Nicolas Dorigny de la cúpula decorada per Ciro Ferri a l'església de Sant'Agnese in Agone de Roma.



N. Dorigny (gravat), **Ciro Ferri (pintura),**
***Cúpula de Sant'Agnese in Agone* (Roma).**
Detall àngels



N. Dorigny (gravat), **Ciro Ferri**
(pintura), ***Cúpula de***
***Sant'Agnese in Agone* (Roma).**



345

Autor Joan Gallart
Títol *Àngel amb cítara*
Data 1708-1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 116 cm alt x 210 cm ample

Procedència

Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats

Any 1989

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la fitxa **núm. 336**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.); BENET, 1947, làm. X (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 17-18; ; FERRER CLARIANA, 1971 ; RIBAS, 1985, pàssim; ALCOLEA, 1990, p. p. 240-241, cat. 44; BOSCH, 1991, p. 89 -94; ALCOLEA, 1992, p. 28-29; ALBESA, 1998, p. 388-389.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris de la fitxa **núm. 336**.

El pintor copia els àngels músics d'una de les estampes de Carlo Cesio de la cúpula pintada per Giovanni Lanfranco a Sant'Andrea de la Valle de Roma. El *sotto in su*, però, trontolla una mica en la pintura. L'àngel amb la corneta, mig amagat darrere, està interpretat lleugerament diferent respecte del model.



Carlo Cesio (gravat), Giovanni Lanfranco (pintura), *Àngels i sants de la cúpula de Sant'Andrea de la Valle de Roma.*



346

Autor Joan Gallart
Títol *Àngel tocant l'orgue i àngel cantant*
Data 1708-1714.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 116 cm alt x 210 cm ample

Procedència

Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Restauracions

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats

Any 1989

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la fitxa **núm. 336**.

[Particular sobre la tela]

RIBAS, 1934 (1995), p.108; (s.e.);BENET, 1947, làm.X. (detall); ALCOLEA, 1961-1962, p. 209; ALCOLEA, 1969, p. 60 (làm); FERRER CLARIANA, 1971; RIBAS, 1985, pàssim; ALCOLEA, 1990, p. p. 240-241, cat. 44; BOSCH, 1991, p. 89 -94; ALCOLEA, 1992, p. 28-29; ALBESA, 1998, p. 388-389.

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 216-217, cat. 32 i 218-219, cat 33.

Ubicació Sala de Juntes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu els comentaris de la fitxa **núm. 336**.

El pintor copia *ad litteram* els àngels músics d'una de les estampes de Carlo Cesio de la cúpula pintada per Giovanni Lanfranco a Sant'Andrea de la Valle de Roma.



Carlo Cesio (gravat), Giovanni Lanfranco (pintura), *Àngels i sants de la cúpula de Sant'Andrea de la Valle de Roma.*



347

Autor Pere Pau Montanya (?)
Títol *Anunciació*
Data Darrer terç del segle XVIII.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 100 cm alt x 60 cm ample aprox.

Restauracions

Any 1972

Bibliografia

[General sobre la Capella]

Vegeu la fitxa **núm. 336**.

Ubicació Església de Santa Maria de Mataró. Capella dels Dolors. Escala d'accés a la Sala de Juntes.

Conjunt de tres teles atribuïdes a Antoni Viladomat als clixés de l'Institut Amatller, que les situen a "(...) la capilla de los Dolores del St.º Espiritu" de Santa Maria de Mataró. Concretament, estan a l'escala d'accés a la Sala de Juntes.

L'atribució, però, cal refutar-la. L'estil de les pintures, tot i que recorda al de Viladomat, és d'un pintor més tardà. La paleta és més variada i en general tenen un cromatisme més refinat. No desdiuen de la manera de pintar característica de Pere Pau Montanya, que va treballar a l'església de Santa Maria de Mataró pintant les grans teles del presbiteri.

L'*Anunciació* és una traducció a la inversa d'una l'estampa de tema homònim de Guillaume Valet a partir d'un disseny de Guglielmo Cortese (Graf, 1998, pàg. 208). La *Presentació al temple* s'inspira també en una altra estampa, en aquest cas una *Presentació al temple* de Cornelis Bloemaert a partir d'un disseny de Carlo Maratti (Graf, 1998, pàg. 210).



- 348**
- Autor** Pere Pau Montanya (?)
- Títol** *Adoració dels pastors*
- Data** Darrer terç del segle XVIII
- Tècnica/Suport** Oli/tela.
- Mides** 100 cm alt x 60 cm ample aprox.
- Restauracions**
Any 1972
- Ubicació** Església de Santa Maria de Mataró. Capella dels Dolors. Escala d'accés a la Sala de Juntes.

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 347**



349

Autor

Pere Pau Montanya (?)

Títol

Presentació al temple

Data

Darrer terç del segle XVIII.

Tècnica/Suport

Oli/tela.

Mides

100 cm alt x 60 cm ample aprox.

Restauracions

Any 1972

Ubicació

Església de Santa Maria de Mataró. Capella dels Dolors. Escala d'accés a la Sala de Juntes.

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 347**



350

Autor Francesc Pla, *el Vigatà*.

Títol *Naixement de la Verge*

Data Finals de segle XVIII.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides ?

Procedència

Lloret de Mar (segons Benet)/ Col·lecció Pérez Olaguer.

Bibliografia

BENET, 1947, làm. XXXII; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1987; COLL CERDÀ, 2000-2001, p. 246.

Fotografies

Arxiu Mas, G-33577

Ubicació MNAC/ antiquari de Madrid

Rafael Benet, erròniament, va atribuir una *Adoració dels Pastors* -que formava part de la col·lecció Pérez Olaguer- al catàleg d'Antoni Viladomat. A l'Arxiu Mas hi ha fotografiades -i també atribuïdes a Viladomat- cinc teles més provinents de l'esmentada col·lecció. Tanmateix, Santiago Alcolea va restituir-les al pintor que per estil li són més versemblants: Francesc Pla *el Vigatà*. El conjunt, segons Alcolea, hauria format part de la decoració del cambriol d'algun santuari dedicat a la Verge (potser a Lloret de Mar?). Un estudi recent d'Àngels Coll indica que les teles estan repartides entre el MNAC i un particular de Madrid.



351

Autor Francesc Pla, *el Vigatà*.
Títol *Presentació de la Verge al temple*
Data Finals de segle XVIII.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides ?

Procedència

Lloret de Mar (segons Benet)/ Col·lecció Pérez Olaguer.

Bibliografia

BENET, 1947, làm. XXXII; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1987; COLL CERDÀ, 2000-2001, p. 246.

Fotografies

Arxiu Mas, G-33678

Ubicació MNAC i antiquari de Madrid

Vegeu la **fitxa núm. 350** del catàleg.



352

Autor Francesc Pla, *el Vigatà*.

Títol *Anunciació*

Data Finals de segle XVIII.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides ?

Procedència

Lloret de Mar (segons Benet)/ Col·lecció Pérez Olaguer.

Bibliografia

BENET, 1947, làm. XXXII; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1987; COLL CERDÀ, 2000-2001, p. 246.

Fotografia

Arxiu Mas, G-33581

Ubicació MNAC i antiquari de Madrid

Vegeu la **fitxa núm. 350** del catàleg.



353

Autor Francesc Pla, *el Vigatà*.

Títol *Adoració dels Pastors*

Data Finals de segle XVIII.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides ?

Procedència

Lloret de Mar (segons Benet)/ Col·lecció Pérez Olaguer.

Bibliografia

BENET, 1947, làm. XXXII; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1987; COLL CERDÀ, 2000-2001, p. 246.

Fotografia

Benet

Ubicació MNAC i antiquari de Madrid

Vegeu la **fitxa núm. 350** del catàleg.



354

Autor Francesc Pla, *el Vigatà*.
Títol *Sagrada Família treballant*
Data Finals de segle XVIII.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides ?

Procedència

Lloret de Mar (segons Benet)/ Col·lecció Pérez Olaguer.

Bibliografia

BENET, 1947, làm. XXXII; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1987; COLL CERDÀ, 2000-2001, p. 246.

Fotografia

Arxiu Mas, G-33582

Ubicació MNAC i antiquari de Madrid

Vegeu la **fitxa núm. 350** del catàleg.



355

Autor Francesc Pla, *el Vigatà*.

Títol *Jesús entre els doctors*

Data Finals de segle XVIII.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides ?

Procedència

Lloret de Mar (segons Benet)/ Col·lecció Pérez Olaguer.

Bibliografia

BENET, 1947, làm. XXXII; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1987; COLL CERDÀ, 2000-2001, p. 246.

Fotografia

Arxiu Mas, G-33583.

Ubicació MNAC i antiquari de Madrid

Vegeu la **fitxa núm. 350** del catàleg.



- 356**
- Autor** Anònim
- Títol** *Anunciació*
- Data** segle XVIII
- Tècnica/Suport** Oli/ tela
- Mides** 144 cm alt x 187 cm ample (amb marc).
- Procedència**
Col·lecció Marquesos de Castelldosrius i Sentmenat.
- Ubicació** Capella de la finca dels Marquesos de Castelldosrius i Sentmenat. Quart (Girona)

Vegeu la **fitxa núm. 332**



357

Autor Pere Puig?
Títol *Naixement de la Verge*
Data Finals segle XVII
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides 150 cm alt x 80 cm ample aprox.

Procedència

Santuari de la Mare de Déu de Queralt (Berga)

Bibliografia

FOLCH i TORRES, 1926, p. 2; *Institut d'Estudis Catalans*, 1931-1936, p. 160; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1959-1969, p. 322, not. 64.

Ubicació Presbiteri del santuari de la Mare de Déu de Queralt de Berga.

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 319**. La composició reproduïx un gravat de Carlo Maratti.



358

Autor Pere Puig?
Títol *Anunciació.*
Data Finals segle XVII
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides 150 cm alt x 80 cm ample aprox.

Procedència

Santuari de la Mare de Déu de Queralt (Berga)

Bibliografia

FOLCH i TORRES, 1926, p. 2; *Institut d'Estudis Catalans*, 1931-1936, p. 160; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1959-1969, p. 322, not. 64.

Ubicació Presbiteri del santuari de la Mare de Déu de Queralt de Berga.

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 319**.



359

Autor Pere Puig?
Títol *Visitació.*
Data segle XIX
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides 150 cm alt x 80 cm ample aprox.

Procedència

Santuari de la Mare de Déu de Queralt (Berga)

Bibliografia

FOLCH i TORRES, 1926, p. 2; *Institut d'Estudis Catalans*, 1931-1936, p. 160; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1959-1969, p. 322, not. 64.

Ubicació Cambril del santuari de la Mare de Déu de Queralt de Berga.

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 319**. La composició reproduïx un gravat de Carlo Maratti



360

Autor Anònim
Títol *La Verge amb sant Joan Baptista nen.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 60 cm ample x 80 cm alt.

Procedència

Donació de Josep, Ignasi i Xavier Espar a l'església de Santa Maria de Balaguer.

Ubicació Església de Santa Maria de Balaguer.

Atribuïda al pintor a la cartel·la que acompanya la peça, exposada a l'església de Santa Maria. Tot i que el color, el clivellat i alguns trets fisonòmics de la Verge recorden vagament a l'estil de Viladomat, és una pintura que cal descartar. És un llenç modest, potser d'algun artífex local de l'època.



361

Autor Anònim
Títol *Immaculada*
Data segle XVII
Tècnica/Suport Oli /tela.
Mides ?

Procedència

Col·lecció Botín de Santander

Fotografia

Arxiu Mas, G-57031

Ubicació Desconeguda

El clixé de l'Arxiu Mas la considera d'Antoni Viladomat. La pintura, però, segueix models de la pintura hispànica del mitjan segle XVII. No té res a veure amb l'estil de Viladomat



362

Autor Anònim

Títol *Pietat*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 80 cm alt x 56 cm ample

Procedència

Antiquari Jacinto García (Les Fonts)

Ubicació Desconeguda

Un estudi de peritatge realitzat per J.R. Triadó l'atribueix a Viladomat. Es fa difícil assegurar la paternitat del pintor perquè té més repintades que superfície pictòrica original. És una obra molt modesta, que segurament parteix de models de Viladomat.



363

Autor Anònim

Títol *Pietat*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides ?

Procedència

Casa Llauder de Mataró

Ubicació Desconeguda

Considerada de Viladomat per l'autor del clixé del SPALDB (Institut d'Estudis Catalans, núm. 25386/ núm. font 224178). És obra d'un pintor modest, amb evidents limitacions tècniques.



364

Autor Anònim
Títol *Adoració dels pastors*
Data Segle XVII-XVIII
Tècnica/Suport Oli/tela , sense marc ni bastidor.
Mides 150 cm alt x 169 cm ample

Procedència

Donació d'Anton Verderol el 1914 al MDT.

Bibliografia

BOFARULL, 1924, catàleg, 168; ELIAS, 1936, p. 254; SOCÍAS, 1998, p. 80, not. 12.

Ubicació Actual Museu Diocesà de Tarragona (MDT 743)

La pintura ha perdut més de la meitat de la superfície pictòrica. Socías apunta la possibilitat que fos de Viladomat, de les obres tarragonines del pintor. No obstant, la tela no presenta les característiques del seu estil.



365

Autor Anònim
Títol *Adoració dels Reis.*
Data Segle XVII-XVIII
Tècnica/Suport Oli/tela enganxada sobre fusta.
Mides 122'5 cm alt x 100 cm ample

Procedència

Casa de Provació de la Companyia de Jesús/ Hospital de Santa Tecla de Tarragona.

Restauracions

Anàlisi organolèptica el 1985.

Bibliografia

ARCO, 1915-1, p. 20; BOFARULL, 1924, catàleg, 168; ELIAS, 1930, p. 256; SOCÍAS, 1998, p. 80, not. 12..

Ubicació Museu Diocesà de Tarragona (MDT 752)

Elias, citant una informació de Mn. Bofarull, diu que era una obra molt apreciable. Socías apunta la possibilitat que fos de Viladomat, de les obres tarragonines del pintor. Està molt bruta. És una tela de força qualitat, però no presenta els modismes estilístics habituals de Viladomat.



366

Autor Anònim
Títol *Epifania.*
Data Segle XVII-XVIII
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 89 cm alt x 120'5 cm ample

Procedència

Convent de Trinitaris de Vic (Casa de Caritat). Ingressada al MEV el 1913.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 257; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, p. 113.

Foto

Arxiu Mas, G-1341

Ubicació Museu Episcopal de Vic, núm.inv. 4467

Feliu Elias va esmentar-la com a dubtosa i en va facilitar l'origen (Casa de caritat del Convent de Trinitaris de Vic). Joan Ainaud suggerí que era una còpia realitzada per Antoni Viladomat de l'*Epifania* de la rectoria de l'església de Santa Maria del Pi, obra atribuïda recentment a Juan Carreño de Miranda per Alfonso E. Pérez Sánchez (1985). Mossèn Gudiol, erròniament, digué que era còpia d'una tela de Santa Maria del Mar (fitxa tècnica del MEV).



367

Autor Juan Carreño de Miranda
Títol *Adoració dels Reis.*
Data ca.1663.
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides 175 cm ample x 146 cm alt

Procedència

Església de Santa Maria del Pi.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 235; *Il·lustració catalana*, 1905, nº 83 (làm.), *Pàgina artística de La Veu de Catalunya* (13 de Gener de 1910); *Revista Feminal*, 93 (27 de desembre de 1914); Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e); ELIAS, 1936, p. 207 i p. 256; BENET, 1947, p. 8 i làm. VI; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 113 ; TRIADÓ, 1984, p. 194 (se); PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 58-60 i làm. 25 i 26 p. 120

Exposicions

Exposició d'Art Antic, Barcelona, p. 140, nº 1585.

Ubicació Rectoria de l'església de Santa Maria del Pi. Barcelona.

Són poques les teles que hagin rebut tantes atribucions: des de Tiziano, nom habitual per a qualsevol pintura que destaqués en color, a Rubens, comprensible pel flamenquisme de la composició, passant per Joaquim Juncosa i el nostre Antoni Viladomat. Joaquim Fontanals deia que l'atribució a Antoni Viladomat venia de "Tomás Padró y otros artistas"; és a dir, de l'ambient de l'Acadèmia de Nobles Arts. Sens dubte, és un bon exemple per a copsar l'elasticitat del catàleg de Viladomat i per a corroborar la tesi que les millors obres de la pintura del segle XVIII a Catalunya, fins i tot les anònimes, han estat en algun moment atribuïdes al pintor barceloní. No obstant, també és cert que molts autors, sense comptar-hi J. Fontanals que la descriu àmpliament, han dubtat o han tingut reserves a l'hora d'assegurar categòricament la seva paternitat.

No fa massa temps, Alfonso E. Pérez Sánchez va atribuir-la al pintor madrileny Juan Carreño de Miranda, potser seguint el consell ja apuntat per Ainaud-Gudiol-Verrié que la situaven en l'òrbita d'algun pintor d'escola madrilenya.

La tela, segons el testimoni anònim de *La Veu de Catalunya*, es penjava a la porta principal durant els dies de l'Octava. Elias l'havia vist a la rectoria, on actualment es conserva.



368

Autor Charles de la Fosse (?)**Títol** *Verònica***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** ?**Procedència**

Col·lecció Milà

Fotografia

Arxiu Mas, C-56408

Ubicació Desconeguda

Els pocs detalls que s'aprecien del rostre femení de la tela que ens ocupa són suficients per a copsar que la figura té unes característiques estilístiques molt diferents de les habituals de Viladomat (atribuïda al pintor al clixé de l'Arxiu Mas): hi notem una volumetria potent, una pinzellada enèrgica i unes robes voluptuoses, en consonància amb l'estil d'ascendència rubensiana i lebruniana del pintor Charles de la Fosse (1636-1716), responsable de bona part de la decoració del Palau de Versailles.



Cercle de Charles de la Fosse,
Vertummus i Pomona.

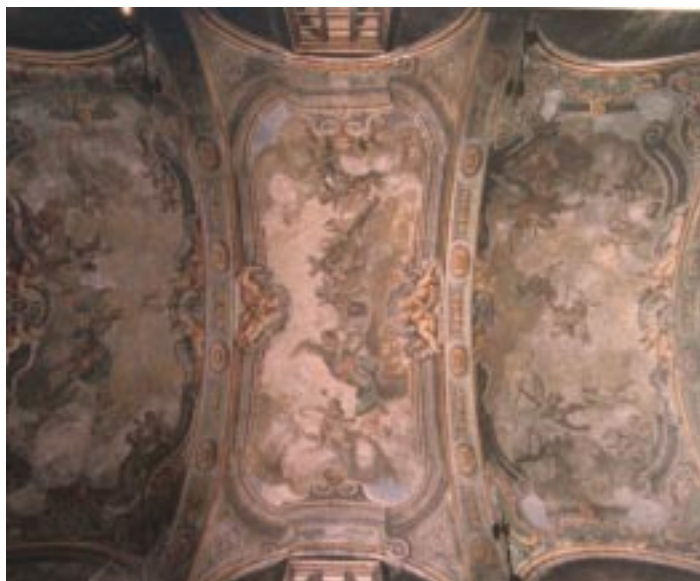


369

Autor	Anònim
Títol	<i>Descans de la Sagrada Família</i>
Data	Finals segle XVIII
Tècnica/Suport	Oli/ tela.
Mides	112 cm alt x 88 cm ample
Procedència	
Mercat antiquari	
Ubicació	Mercat antiquari

Tela atribuïda a Antoni Viladomat al catàleg de Subastas Bolaño (Barcelona) de Juliol de 2003 (lot 1063). La certificació prové del centre d'estudis pinacològics José Manuel Arnaiz de Madrid. És una pintura força més tardana.

VIDA DE JESÚS I TEMÀTICA CRISTOLÒGICA



370

Autor Joan Gallart i taller.
Títol *Decoració de parets, llunetes i voltes*
Data 1708-1714
Tècnica/Suport Pintura mural
Mides --

Restauració

De 1963 a 1969 per Amadeu Teulats(Sala Juntes)

Restaurada el 1972 (escala d'accés)

Restaurada el 1976 (capella)

Intervenció d'urgència el 1990.

Procedència

Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Bibliografia

[General sobre la Capella]

PONZ, 1787, vol XIV, p. 77; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; LABORDE, 1806-1808, p. 54 (s.e.); ARRAU, ca. primera meitat s. XIX, s.f. (s.e.); QUILLIET, 1816, p. 391 (s.e.); Pi i ARIMON, 1854, vol II, p. 286; FONTANALS, 1877, p. 166 i 238-240; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; RIBAS, 1934 (1995), p. 107-108; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); RÀFOLS, 1936, p. 43; ELIAS, 1936, pàssim; RIBAS, 1945, pàssim; CASTELLÀ, 1945, pàssim; BENET, 1947, p. 7 (s.e.), 18 i 36; MAYER, 1947, p. 515-517; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363i 1364; BENET, 1968-1961, p. 105-106; CASAS, , 1962, p. 22; ALCOLEA, 1961-1962, p. 197, 205, 207-298; ALCOLEA, 1963, 9 de Febrer; ALARONI, 1964, p.24 21 Abril; SOLER FONTRDONA, 1969 , San Jorge; ALCOLEA, 1969, pàssim; ALBERTÍ, 1970, p. 461; PUIG, 1970, p. 181; FERRER CLARIANA, 1971, p. ; GARRUT, 1974, p. 25 8s.e.); AINAUD, 1978, p. 109; ALCOLEA, 1983, p. 221; CAMON AZNAR-VALDIVIESO-MORALES, 1984, p. 72; TRIADÓ,

1984, p. 194 i ss.; RIBAS, 1985; ALCOLEA, 1990, p. 80-98; ALCOLEA, 1990a, p. 24; SOLER, 1990, p. 12-21; BOSCH, 1991, p. ALCOLEA, 1991, p. 65-90; PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p.429-430; ALCOLEA, 1992, p. 32-33; GUANYABENS-SALICRÚ, 1994, p. 41-48; BARRAL, 1994, p. 224; TRIADÓ, 1995, p. 380; MARQUÈS-PAYÀS, 1997, p. 158-159; ALBESA, 1998, p. 388-389; SOLER, 1998, p. 11-12; MARTÍ COLL, 2000, p. 20-24; LLOVET, 2000, p. 206-207; SOLER-ADAN, 2002, pp.20-24; MIRALPEIX, 2002, pp. 25-34.

[Particular sobre la pintura mural]

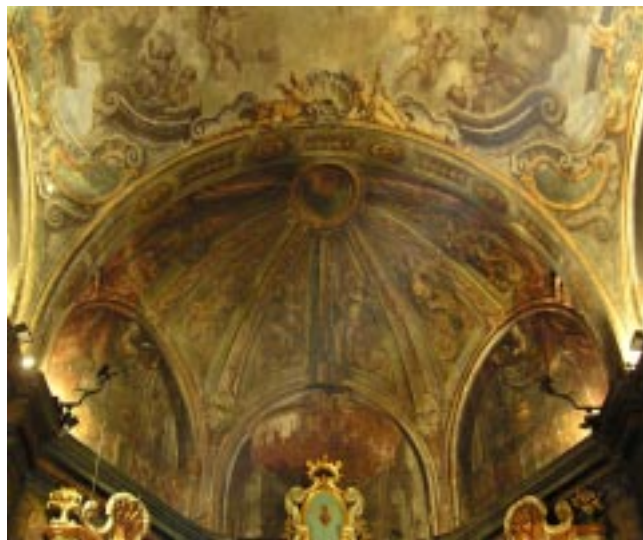
FONTANALS, 1877, p. 166 i 167; Espasa-calpe, 1189, 1995 i 1199 (detall àngel); RIBAS, 1934, p. 108 (Trofeus de la Passió); BENET, 1947, làm VII; ALCOLEA, 1961-1962, p. 208; ALCOLEA, 1969, p. 25 (làm.); FERRER CLARIANA, 1971, ; RIBAS, 1985, p. 17-23 (làms); ALCOLEA, 1990, p.96-98 (làm 34 i 35) i p. 210-211, cat 29 i 214-215, cat 31 (detalls parets); ALCOLEA, 1992, làm contraportada; SUREDA-JUNQUERA, 1996 p. 266-267; MARQUÈS-PAYAS (*Memòria*),1997, p.158-159; SOLER, 1998, p. 11-12 (lam); MARTÍ COLL, 2000, p. 20-25;

Exposicions

Viladomat, 1990, p. . 210-211, cat 29 i 214-215, cat 31 (detalls parets)

Ubicació Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Vegeu el capítol de la tesi dedicat a la Capella dels Dolors, on exposem la possibilitat que la decoració de les parets i del sostre de la capella sigui de Joan Gallart i del seu taller, realitzada abans de la Guerra de Successió. La decoració pateix múltiples problemes de conservació.





371

Autor Anònim.
Títol *Matança dels Innocents*
Data Finals segle XVII
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Procedència

Col·lecció Santiago Espona i Brunet.

Fotografia

Arxiu Mas, CB-1003

Ubicació Desconeguda

Tela atribuïda a Viladomat al clixé de l'Arxiu Mas. Pertanyia a Santiago Espona i Brunet, fabricant de teixits, col·leccionista d'art i bibliòfil. L'any 1958 es presentà al Saló del Tinell el seu llegat, que deixà a museus com l'Episcopal de Vic, el MNAC, el Museu Art Modern, el Museu Arqueològic i el Museu Marítim. La tela atribuïda a Antoni Viladomat *La fundació de l'Orde de la Mercè (cat.num.114)* formava part de la seva col·lecció.

La composició s'inspira en models rubensians. No desdiria del cercle dels Juncosa.



372

Autor Anònim
Títol *Nen Jesús dormint.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli / tela.
Mides ?

Procedència

Desconeguda

Bibliografia

CIERVO, 1928, nº 337, p.13-14 .

Ubicació Desconeguda

Ciervo l'atribueix a Viladomat i dóna un títol shakespearà a la pintura: "Del ser al no ser", potser per la calavera. En primer terme apareix el Nen Jesús dormint, amb una calavera al costat en al·lusió al seu martiri al Gòlgota, on la tradició diu que estava enterrat Adam. Fa difícil apreciar les característiques de la tela a través de la fotografia, però ni l'estil ni el tema s'apropen als habituals del pintor. Aquest tema està inspirat en un gravat de Guido Reni (Cfr. Pérez Sánchez, 1994). B.E. Murillo en té més d'una versió.



373

Autor Bartolomé Roman (?)
Títol *Bodes de Caná*
Data Primer terç segle XVII.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Procedència

Col·lecció Marquès de Sentmenat

Fotografia

Arxiu Mas, C-96096 (1948)

Ubicació DesconegudaVegeu els comentaris de la **fitxa núm. 329**

Atribuïda a Viladomat a l'Arxiu Mas. El tipus de composició recorda a la *Paràbola de les noces* del convent de l'Encarnació de Madrid del pintor madrileny Bartolomé Roman, deixeble de Vicente Carducho. Seria companya de l'*Expulsió dels mercaders* (**cat.num. 374**) i del *Sant Sopar (?)* (**cat.num.376**) de la mateixa col·lecció.



Bartolomé Roman, *Paràbola de les Noces*, 1628, Convent de l'Encarnació, Madrid.



374

Autor Bartolomé Roman (?)
Títol *Expulsió dels mercaders*
Data Primer terç segle XVII.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Procedència

Col·lecció Marquès de Sentmenat

Fotografia

Arxiu Mas, C-96094 (1948)

Ubicació Desconeguda

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 329 i 373**



375

Autor Anònim
Títol *Lavatori*
Data segle XVIII
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 351 cm alt x 273 cm ample

Procedència

Manel Coma (Mataró)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 170; ALCOLEA, 1959-1960, p. 304; FERRER I CLARIANA, 1971, p. 127; SOLER, 1991, p. 86; GUASH-CASANOVAS, 2002.

Exposicions

Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 160, nº 1857.

Fotografia:

Arxiu Mas, Rocco Ricci, s/n (1996)/ Arxiu Mas Z- 10285.

Ubicació Col·lecció Ramon Cunill i Bastús (Premià de Mar)

El quadre immens que ens ocupa havia passat per l'exposició d'Art Antic de 1902: hi figurà com "escuela catalana atribuido a Viladomat". Un segon quadre del mateix propietari, Manel Coma de Mataró, representava un *Crist donant la comunió a la Verge i als apòstols*, del qual no en tenim cap fotografia

Les dues teles foren dipositades el 7 de febrer de 1903 al Museu d'Art de Catalunya (actual MNAC) amb els números de registre MNA/MAC 11612 (Comunió) i MNA/MAC 11613 (Lavatori). Varen ser retirades per Ramon Cunill i Bastús, l'hereu, el 29 de Març de 1940 (Comunió) i el 12 de Juliol de 1971 (Lavatori). Ferrer Clariana diu que la tela que ens ocupa havia estat a l'altar del Santíssim Sagrament de l'església de Santa Maria de Mataró i que la segona provenia de la

Sagristia de Santa Maria del Pi de Barcelona. Ferrer deu confondre's en la procedència del *Lavatori*, ja que Joaquim Fontanals relaciona Manuel Coma amb quatre quadres originaris de la capella del Santíssim Sagrament -sant Ignasi, sant Francesc de Paula, Dolorosa i Salvador-, però en cap moment parla que hagués hagut un *Lavatori*. Igualment, no tenim constància que la sagristia de Santa Maria Pi hagués tingut una obra amb aquesta temàtica i dimensions.

De tota manera, la pintura no és de Viladomat, sinó d'un pintor que visiblement imita el seu estil. Potser reproduïx alguna composició perduda del barceloní.



376

Autor Cercle de Bartolomé Roman ?

Títol *Sant Sopar ?*

Data Primer terç segle XVII.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides ?

Procedència

Col·lecció Marquès de Sentmenat

Fotografia

Arxiu Mas, C-96107 (1948)

Ubicació Desconeguda

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 329 i 373 i 374**



377

Autor Anònim.
Títol *Sant Sopar*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 300 cm ample x 100 cm alt

Procedència

Col·lecció Ferrer Vidal i Güell

Restauracions

L'any 1936 va ser netejada i reentelada.

Bibliografia

Butlletí, 1931, vol. I, p. 124 i 125 (làmines); *Pàgina artística de la Veu de Catalunya*, 5 d'Octubre de 1931, làm. p. 124; ALCOLEA, 1961-1962, p. 207; TRIADÓ, 1986, p.270 (dubtosa).

Fotografia

Arxiu Mas C-70021 (1932)

Ubicació Desconeguda

L'atribució d'aquesta pintura a Viladomat ha estat sovint qüestionada. Tot i així, Santiago Alcolea no la va descartar i la situava a la localitat de Canyelles. Havia estat propietat de la família Ferrer Vidal i Güell. Segons la notícia de l'autor anònim del article del *Butlletí* de 1931, darrere de la tela aparegueren les inicials "A. V." quan s'arrencà un reentelatge vell. Un dels apòstols, el de l'extrem esquerre, el relacionaven amb el suposat autoretrat del pintor que apareix al *Bateig de Sant Francesc*. Tanmateix, l'estil de l'obra recorda a les composicions d'escola valenciana de finals de segle XVI i de la primera meitat del segle XVII. Les figures dels apòstols estan individualitzades, mostrant una intensitat expressiva notable, accentuada amb les gesticulacions i els efectes de clarobscur. La pintura no reuneix suficients indicis estilístics per adscriure-la al catàleg d'obres d'Antoni Viladomat.



378

Autor Anònim
Títol *Sant Sopar*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 189 cm ample x 136 cm alt

Procedència

Sant Agustí de Barcelona.

Fotografia

Arxiu Mas, CB-4018

Bibliografia.*Guia del Museu Diocesà*, 1997, p. 24-25.**Ubicació** MDB, núm. inv. 549.

Segons la *Guia* del Museu, la pintura ingressà el 1916, donada per l'ecònom Lluís Xiró. Provenia de l'església de Sant Agustí de Barcelona. És interessant fer notar, però, la semblança estilística amb el *Lavatori* de Cunill i Bastús (**cat.num. 375**)—i temàtica amb l'altra tela de la mateixa col·lecció que Ferrer Clariana deia que provenia de Santa Maria del Pi... Atribuïda a Viladomat a la fitxa del Museu. Malgrat els figurants recordin vagament a les maneres del barceloní, s'ha de refutar l'atribució.



379

Autor Anònim
Títol *Eccehomo*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/Tela
Mides 103 cm alt x 76 cm ample

Procedència

Oratori de sant Felip Neri, Barcelona (cfr. FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 101, cat 285).

Restauracions

Restaurat per Josep M^a Xarrié el 1980

Inscripcions

Al dors del marc en etiqueta amb tinta: " Sn. Felipe Neri"; en etiqueta Acadèmia, amb tinta: " N.a. no le tuvo/ N.M.50/Ecce homo", en dos adhesius moderns: "6" (citats de FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 101, cat. 285)

Bibliografia

Catàleg 1837, Gal. núm. 41, 87 o 89 (?); Catàleg 1847, núm. 177, Inventari 1851, núm. 177; Catàleg, 1913, núm. 50; LAPLANA, p. 240-241 (autor desconegut); FONTBONA, DURÀ, 1999, p.109, cat. 147 (cercle Viladomat)

Ubicació Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Inventari General 285

Catalogada per la Reial Acadèmia com del cercle de Viladomat. No sabem apreciar el ressò estilístic del pintor barceloní que els autors del catàleg assenyalen.



380

Autor Tomàs Viladomat i Pilas? / Pere Puig?**Títol** *Flagel·lació.***Data** Abans de 1719 o finals segle XVIII**Tècnica/Suport** Oli/tela**Mides** 115 cm alt x 121 cm ample**Procedència**

Santuari de la Consolació. Població de Sant Salvador de la Vedella (Cercs)

Restauracions

Sant Cugat del Vallès. 21/4/ 87 -18/6/89.

Bibliografia

CEÁN, 1800. p. 241; PI i ARIMÓN, 1854, vol. II, p. 286; MUNS I CASTELLET, 1888, p. 87 i ss.; ELIAS, 1930, p. 327; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360 (a Tomàs Viladomat); BENET, 1958-1961, p. 116 (a Tomàs Viladomat); ALCOLEA, 1961-1962 p. 209; *Memòria*, 1988, p. 259, núm. 2297; *Guia del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, 1993; MIRALPEIX, 2004b, cat. 49, p. 114-118.

Ubicació Dipòsit del Bisbat de Solsona al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS 4.024).

[Reproduïm el text de la fitxa realitzat per al catàleg del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MIRALPEIX, 2003, cat. 49, p. 114-118)]. Vegeu també la **fitxa núm. 383**

D'ençà que Agustín Ceán Bermúdez va esmentar que al santuari de Nostra Senyora de la Consolació (Cercs, el Berguedà) hi havia "tres cuadros de la Pasión" del pintor Antoni Viladomat, la majoria de la historiografia relativa al pintor barceloní ha assenyalat que *La Flagel·lació* i de *La Caiguda de Jesús camí del Calvari*, ara dipositades al MDCS, són obres autògrafes d'A. Viladomat (Cean 1800, vol. V., p. 241). La tercera, segons Muns i Castellet una *Verge amb sant Joan i la Magdalena al peu de la creu*, no sabem si es conserva (Muns i Castellet, 1888, g. 87).

Alguns autors, com ara Ràfols o Benet, varen confondre l'emplaçament exacte de les dues obres i varen alterar l'autoria tradicional a Antoni Viladomat. Pels autors esmentats, els quadres podrien ser del pintor-eclesiàstic Tomàs Viladomat i Pilas (1669-1719), cosí del pintor de Barcelona. Així, Ràfols, en l'escarida biografia dedicada a mossèn Tomàs Viladomat, li atribuï obres "(...) al santuario de la Consolación de San Salvador de la Vadella [sic]" (Ràfols, 1951-1954, p. 1360). A més, va afegir un comentari interessant: "Muchos de los cuadros que en la comarca bergadana fueron atribuidos al gran Antonio, eran, en realidad, obra de este modesto artista que ejercía el ministerio sacerdotal." Rafael Benet va repetir les mateixes paraules de Ràfols (Benet, 1958-1961, pàg. 116); és a dir, ni un ni l'altre varen distingir l'antic Priorat de Sant Salvador de la Vedella, fundat el 830 per monjos de Sant Serni de Tavèrnoles, i ara sota les aigües del pantà de la Baells, del Santuari de la Nostra Senyora de la Consolació, construït per iniciativa de fra Francesc Puig entre 1783 i 1790 en un turó elevat a l'extrem del mateix pantà (Guia d'Art, 1991). Tal vegada, l'anunci de la possibilitat que algunes obres tradicionalment atribuïdes a Antoni Viladomat puguin ser d'aquest altre pintor no és una dada anecdòtica, ja que subratlla un fet força comú del seu amplíssim catàleg: moltes obres que el conformen haurien de traspasar-se als pintors que treballaven en el seu taller o als pintors que imitaven el seu estil. I les del Museu Diocesà que ara comentem, com hem dit provinents del Santuari de la Consolació, hem de considerar-les del darrer grup.

D'entrada, és de fàcil entreveure que *La Flagel·lació* i *La Caiguda de Jesús camí del Calvari* són dues representacions que traspuen un estil molt semblant al d'Antoni Viladomat. Hi observem els mateixos rostres ovalats, ulls ametllats, saigs caricaturescos i cristos sofrents d'expressió melanconiosa que defineixen la seva cal·ligrafia estilística. Igualment, com succeeix en moltes teles del pintor barceloní, la superfície pictòrica es veu afectada per la capa de preparació rogenca, responsable de l'oxidació els pigments i de les tonalitats terroses. Però l'aspecte més determinant és que les composicions i les figures d'aquests dos llenços del Museu són còpies literals d'escenes de la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró, un dels conjunts més reeixits del mestre barceloní. Per exemple, *La Caiguda* és una còpia abreujada i disposada en sentit invers de la *Tercera estació* del Via Crucis de Mataró; el model de la Verge que apareix al fons, però, prové de la *Desena estació* del mateix cicle mataroní (*Jesús és despullat*). El sagnant i ferotge càstig que Crist rep a la *Flagel·lació*, en canvi, és una interpretació més lliure. El model del Crist nu i encorbat, mirant cap a l'espectador, remet, en canvi, al *Jesucrist carregant la creu* del cicle dels Dolors. Els esbirros, caricaturescos i fent ganyotes, són fàcilment identificables entre l'ampli repertori figuratiu mataroní.

Per tant, no obstant les similituds estilístiques les dues obres del MDCS, hem de negar que siguin autògrafes d'Antoni Viladomat: les composicions, tot i el poc nombre de figures, són atapeïdes; les figures no s'integren en la composició, sinó que semblen retallades i enganxades, a part que presenten cànons diferents. Els fons neutres tampoc són habituals quan Viladomat pinta aquests

tipus d'escenes; el Crist amb l'esquena descarnada és impensable trobar-lo en el seu repertori figuratiu, sempre contingut quan es tracta de representar els efectes del dolor. A més, les distorsions anatòmiques del Crist flagel·lat -les cames gairebé semblen separades del tronc-, també evidents en els braços massa curts del personatge que estira la corda, no concorden amb l'acurat tractament anatòmic dels figurants de les obres d'Antoni Viladomat. I així trobaríem un llarg etcètera d'arguments en aquesta línia.

Que no siguin de la mà d'Antoni Viladomat, però, no vol dir que automàticament hàgim de fer cas de la proposta de J.F. Ràfols, que com hem dit les fa de Tomàs Viladomat (Ràfols, 1951-1954, p. 1360). El perquè, com veurem, és evident: la construcció del Santuari de la Consolació, d'on provenen, s'inicià el 1783 i s'acabà el 1790 (Guia d'Art, 1991). Tomàs Viladomat, segons Alcolea, morí a Barcelona el gener de 1719 (Alcolea, 1961-1962, p. 213). Així, tampoc pot ser encertada la notícia que la decoració mural del santuari iniciada el 1792 -segons Alcolea d'escàs mèrit- era obra seva (Guia d'Art, 1991). I molt menys la paternitat de tres obres més que Ribera cita de la seva mà al mateix santuari: una *Anunciació*, un *Naixement de la Verge* i una *Fugida a Egipte*, actualment desaparegudes (Ribera, 1927?, vol. I, pàg. 51). Malgrat tot, no hauríem de descartar una hipòtesi. Al testament de Tomàs Viladomat hi surt referit un fra Baltasar Viladomat, germà seu i prior de Sant Salvador de la Vedella. Si tenim en compte que l'erecció del Santuari de la Consolació fou impulsada per un dels priors de Sant Salvador de la Vedella, fra Francesc Puig, no seria desencertat pensar que el prior hagués decidit decorar l'interior del nou santuari amb obres provinents del mateix monestir de la Vedella. Podria ser, doncs, que inicialment les teles les hagués pintat Tomàs Viladomat per al monestir vedellenc quan n'era prior el seu germà fra Baltasar i que més tard, el 1790, fra Francesc Puig les hagués traspasat al nou santuari. Ara que, si fos com diem, també s'hauria de tenir en compte una dada molt important: en tant que són còpies de les teles de la Capella dels Dolors de Mataró i en tant que Tomàs Viladomat va morir el 1719, la cronologia tradicional de la intervenció d'Antoni Viladomat a Mataró -entre 1722 i 1739- s'hauria d'avançar uns anys.

Però hi ha una altra possibilitat que no té de protagonista a Tomàs Viladomat. Segons el testimoni de Joaquim Folch i Torras, el santuari de la Mare de Déu de Queralt (Berga) tenia unes pintures atribuïbles al taller d'Antoni Viladomat (Folch i Torras, 1926, p. 2). Si bé Ràfols havia esmentat que Tomàs Viladomat també treballà per al santuari berguedà (Ràfols, 1951-1954, p. 1360), dues pintures conservades a banda i banda del presbiteri que recorden l'estil d'Antoni Viladomat -per ser més exactes, una *Visitació* i un *Naixement de la Verge*- estilísticament s'haurien de datar com a més tardanes, de finals del segle XVIII. En aquest sentit, Joaquim Fontanals del Castillo va citar un tal Pere Puig de Berga com un dels pintors del Santuari de Queralt (Alcolea, 1959-1969, p. 322, not 64). Doncs bé, aquest Pere Puig fou un personatge polifacètic: a part de ser comerciant i mestre de cases, fou l'artífex de la construcció de l'altar major, laterals i cambril de l'església de Sant Salvador de la Vedella l'any 1793. A més, pintà per al monestir de Serrateix el 1807 i fundà una acadèmia de pintura, escultura i música a Berga (Enciclopèdia, 1989, vol. XVIII, p. 433). I no

només això: Pere Puig era parent d'Eulàlia Viladomat i Puig, dona d'Agustí Viladomat i Manalt, daurador i germà del pintor Antoni Viladomat. En morir sense descendència Josep Viladomat i Esmandia, fill del pintor barceloní, Pere Puig inicià un llarg plet contra una altra branca familiar per fer-se seva l'herència: va guanyar el litigi quedant-se amb totes les propietats i amb un nombrós conjunt d'obres que havien romàs al taller de Josep Viladomat, una bona part de les quals deurien ser del pare. Resumint, les teles del Santuari de Queralt -que a Folch i Torres li recordaven l'estil d'Antoni Viladomat- ben bé podrien ser les que suposadament hauria pintat Pere Puig, un home que Fontanals del Castillo definí com un acèrrim admirador de l'obra d'Antoni Viladomat.

Però quina relació hi ha entre el santuari de Nostra Senyora de la Consolació, el de Queralt i les teles del Museu? Si tenim en compte que Pere Puig fou el mestre d'obres del nou Santuari de la Consolació erigit per iniciativa de fra Francesc Puig, prior de la Vedella i segurament parent seu, no seria versemblant pensar que aquest "admirador -i hereu- de l'obra de Viladomat", polifacètic com era, hagués pintat *La Flagel·lació* i el *Camí del Calvari*? I no seria raonable pensar que la decoració mural del santuari, iniciada el 1792, també fos obra seva? En qualsevol cas, mentre no aparegui algun document que lligui alguna de les obres conservades que fins ara hem esmentat - les de Queralt i les del Museu Diocesà - amb un o altre pintor, indispensable per a poder garbellar mínimament l'estil de cadascun, haurem de deixar oberta l'autoria de les teles del Museu Diocesà a ambdós. De moment, Pere Puig apareix com a dissenyador d'una estampa en color de la Mare de Déu de Queralt, gravada per Agustí Sellent el 1796. Potser seria un bon punt de partida per reforçar la hipòtesi que cal atribuir-li les teles del Santuari de Queralt.



381

Autor	Josep Bernat Flaugier?
Títol	<i>Flagel·lació.</i>
Data	Finals segle XVIII
Tècnica/Suport	Oli/tela
Mides	238'5 cm ample x 152'5 cm alt
Procedència	Capella del Sagrament de l'església de Betlem?
Restauració	Carme Sandalinas, 1987.
Bibliografia	<i>Memòria</i> , 1988, p. 172-173.
Ubicació	Centre Borja de Sant Cugat del Vallès

La biblioteca del Centre Borja de Sant Cugat té una *Flagel·lació* i una *Coronació d'espines* (**cat.num.282**) excel·lents, atribuïdes pels restauradors a Antoni Viladomat i Manalt. No obstant, els tipus dels esbirros, de proporcions anatòmiques curtes, molt escultòrics i de patilles generoses, fan pensar més en l'art del pintor provençal Josep Bernat Flaugier que no pas en el de Viladomat. També les gammes cromàtiques, que són més variades, hi remetien.

La procedència de les dues teles és un misteri. Mossèn Borràs, sense estar-ne segur, ens digué que provenien de Tarragona. Nosaltres pensem que, com la *Dormició de la Verge* (**cat.num.125**), podrien haver estat a la capella del Sagrament de l'església dels pares jesuïtes de Betlem de Barcelona. Feliu Elias, estranyant-se que Fontanals no les cités, deia que hi havia quatre quadres: la *Verònica*, la *Flagel·lació*, la *Coronació d'Espines* i el *Davallament de la creu*, subratllant-los com els millors de la producció de Viladomat.

A hores d'ara, encara no sabem exactament què va pintar Josep Bernat Flaugier a l'església de Betlem. La gran tela de la sagristia que li atribuïm (**cat.num.301**) almenys ens serveix per avançar algunes conclusions: si és seva, com tot sembla indicar, és evident que era un pintor excel·lent i que tenia l'art de Viladomat molt empeltat en el seu imaginari artístic. Aquestes dues observacions – qualitat i ressò de l'art de Viladomat- les podem traslladar al pintor de les teles dels jesuïtes de Sant Cugat.

Sobre les pintures de l'església de Betlem i de la capella del Sagrament, vegeu la **fitxa núm. 426**.



382

Autor Josep Bernat Flaugier?
Títol *Coronació d'espines*
Data Finals segle XVIII
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 238'5 cm ample x 152'5 cm alt

Procedència

Capella del Sagrament de l'església de Betlem?

Restauració

A. Carreras, 1985.

Bibliografia

Memòria, 1988, p. 255, cat.1060.

Ubicació Centre Borja de Sant Cugat del Vallès

Vegeu la fitxa **núm. 381**



383

Autor Tomàs Viladomat i Pilas ?/ Pere Puig?

Títol Caiguda *camí del Calvari*

Data Abans de 1719 o finals segle XVIII

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides 115 cm alt x 121 cm ample

Procedència

Santuari de la Consolació. Població de Sant Salvador de la Vedella (Cercs).

Restauracions S

ant Cugat del Vallès. 21/4/ 87 -18/6/89.

Bibliografia

CEÁN, 1800. p. 241; PI i ARIMÓN, vol. II, p. 286; MUNS I CASTELLET, 1888, p. 87 i ss.; ELIAS, 1930, p. 327; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360 (a Tomàs Viladomat); BENET, 1958-1961, p. 116 (a Tomàs Viladomat); ALCOLEA, 1961-1962 p. 209; *Memòria*, 1988; *Guia*, 1993; MIRALPEIX, 2004b, cat. 49, p. 114-118.

Ubicació Actual Dipòsit del Bisbat de Solsona al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS 4.025).

Vegeu **la fitxa núm.380**



384

Autor Josep Viladomat i Esmandia? / Joan Savall?**Títol** *Camí del Calvari***Data** mitjan segle XVIII**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 200 cm alt x 250 cm ample aprox.**Procedència**

Capella dels Dolors de l'església de Santa Eulàlia de Berga.

Bibliografia

B. Ribera, *Àlbum Meravella*, vol. I, Barcelona (1727); ALCOLEA, 1959-1969, pàg. 322, not. 64; SERRA-BERNADICH-ROTA, 1991; DORICO, 1996, p.19-48; MIRALPEIX, 2004b, cat. 49, p. 118.

Ubicació Capella del Santíssim Sagrament de l'església de santa Eulàlia de Berga

Segons Joan Canal, autor d'un manuscrit que descriu les esglésies de Berga -escrit entre 1893 i 1900 i conservat a l'Arxiu Històric Provincial dels Franciscans de Catalunya (citat per Dorico, 1996, p.19)-, la capella dels Dolors de la parroquial de Santa Eulàlia de Berga "[...] no consta més que d'un altar, però venen a formar com altres altars los sis famosos cuadros en tela, ab sos respectius marchs daurats, que representan los sis dolors de la Verge, que ab lo del altar major que representa'l sisè [sic], completan los set dolors. Se creu qu'estos cuadros foren pintats per lo cèlebre Viladomat, pintor fill de Berga, a qui la ciutat de Barcelona disputa a la de Berga son origen".

La capella dels Dolors, amb tot el seu parament moble, va ser devastada durant la Guerra Civil. Actualment, els murs laterals encara conserven les empremtes dels marcs de les grans teles dels "dolors" atribuïdes al pintor barceloní. Emperò, fins ara ningú ha recalat en què les dues teles de la capella del Santíssim de la mateixa església -un *Camí del Calvari* i un *Davallament* (**cat. num. 385**) no només coincideixen amb la temàtica passionista dels Dolors, sinó que llurs mides i format

encaixen perfectament en les marques parietals de la capella dels Dolors. Malgrat l'evidència física, les autores de la *Guia d'Art* del Berguedà (1991) consideren que provenen de l'església de Sant Bartomeu de Valldan i les atribueixen a Antoni Viladomat.

L'atribució al pintor del carrer del Bou de la plaça Nova no té cap fonament que vagi més enllà de la seva tradicional ascendència berguedana. El dinamisme de la composició, les tensions de la musculatura de les figures, la duresa dels plecs de les vestimentes, el clarobscur agressiu, etcètera, desdiuen de l'estil d'Antoni Viladomat. La data de construcció del retaule -atribuït en alguna ocasió a Pere i Antoni Costa, sense confirmació documental-, es situa ja devers mitjan segle XVIII. Així, el quadre que tancava el cambril de l'altar -el setè dolor del document- està datat com una obra de 1770 de Joan Savall, fill de Pasqual Bailón Savall (mestre d'Antoni Viladomat). I la *Verònica*, un dels impropis que havia a la capella, fou pintada l'any 1765 per Josep Viladomat, segurament el fill del nostre pintor (cfr. Dorico, 1996, p. 38 i 39). De fet, Joaquim Fontanals del Castillo, als Capítulos Inéditos de Pella i Forgas publicats per Santiago Alcolea, ja recollia aquesta observació sobre Josep Viladomat: "El año 1765 trabajó, según Ribera, en la capilla de los Dolores aneja a la parroquial de Berga". Són les dues teles berguedanes les úniques obres conservades de Josep Viladomat? O potser són de Joan Savall ?

El vicari va dir-nos que les havien abrillantat amb una capa de cola de vernís de fuster, els regalims de la qual són ben visibles. El *Camí del Calvari* reproduceix al peu de la lletra un gravat de François Ragot (1638-1670) a partir d'un disseny de P.P. Rubens i el *Davallament* ho fa d'un famós tema de F. Barocci per a la catedral de Peruggia



François Ragot (gravat), P.P. Rubens (disseny), *Camí del Calvari*.



385

Autor Josep Viladomat i Esmandia?/ Joan Savall?

Títol *Davallament*

Data Mitjan segle XVIII

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 200 cm alt x 250 cm ample aprox.

Procedència

Capella dels Dolors de l'església de Santa Eulàlia de Berga.

Bibliografia

B. Ribera, *Àlbum Meravella*, vol. I, Barcelona (s.a); ALCOLEA, 1959-1969, pàg. 322, not. 64; SERRA-BERNADICH-ROTA, 1991; DORICO, 1996, p.19-48; MIRALPEIX, 2004b, cat. 49, p. 118.

Ubicació Capella del Santíssim Sagrament de l'església de santa Eulàlia de Berga

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 384**



386

Autor Jaume Pons i Monravà?

Títol Sèrie de la Passió de Crist: *Oració a l'hort, Flagel·lació, Camí del Calvari, Davallament, Sant enterrament, Pietat*

Data ca. 1700-1730.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides

Segons Feliu Elias: 250cm alt x 220 cm tota la sèrie exceptuant el *Sant enterrament* i la *Pietat*, que mesurarien 250 cm alt x 150 cm ample. Carina Huguet indica les mides següents: *Crucifixió* (195 cm alt x 102 cm ample), *Davallament de la creu* (195 cm alt x 102 cm ample), *Sant enterrament* (215 cm alt x 88 cm ample)

Procedència

Capella del Santíssim de l'església parroquial d'Altafulla.

Restauracions

Entre 1945 i 1948

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 326; ROVIRA GÓMEZ, 1980, p. 39 (se); *La Vanguardia*, 8 de Gener de 1986; *L'Avui*, 8 de Gener de 1986; HUGUET VALLS, 1991, p. 46-52; SOCÍAS, 1999, p. 81; MIRALPEIX, 2000, p.167.

Ubicació Sagristia de l'església d'Altafulla

Vegeu el **capítol II.3** de la nostra tesi, on expliquem els avatars de les teles, apuntem les contradiccions de la historiografia i anotem la possibilitat que puguin tractar-se d'obres del pintor vallenc Jaume Pons i Monravà. Feliu Elias, informat pel vicari Mn. Fr. Vila, les creia de la mà de Viladomat. Estan en un estat de conservació tan llastimós que és probable que si no s'intervé amb urgència es perdin definitivament. Un primer pas seria desempilar-les del terra.

ANTIC TESTAMENT**387****Autor** Anònim
Títol *Josep i la dona de Putifar.***Data** Segle XVIII**Tècnica/Suport** Oli/tela**Mides** ?**Procedència**

Col·lecció Marquès de Sentmenat

Fotografia

Arxiu Mas, C-96101 (1948)

Ubicació DesconegudaVegeu els comentaris de la **fitxa núm. 329**



388

Autor Anònim català
Títol *Susanna al bany*
Data Segle XVIII
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Procedència

Col·lecció Marquès de Sentmenat

Fotografia

Arxiu Mas, C-96104 (1948)

Ubicació Desconeguda



C. Maratti, *Betsabè al bany*

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 329**. És una còpia inspirada en la tela *Betsabè al bany* de Carlo Maratti (Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein de Vaduz). Vegeu-la a Voss (1924 [1999], pàg. 371).



389

Autor Anònim
Títol *Josep i Jacob*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides ?

Procedència

Biblioteca- Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú?/ Col·lecció particular de Vilanova i la Geltrú.

Bibliografia

La Veu de Catalunya. Crònica de les comarques. Costa de Ponent, 17 d'agost de 1907, p. 3-4.

Exposicions

Exposició Vilanova i la Geltrú, 1907.

Fotografia

Arxiu Mas, C-35.755

Ubicació Desconeguda

Tela atribuïda a A. Viladomat al clixé fotogràfic de l'Institut Amatller de Barcelona. Podria tractar-se d'una tela apareguda a la segona exposició *Illici*, celebrada el 1907 a Vilanova i la Geltrú. Segons els breus de comarques de *La Veu de Catalunya*, a la mostra havia " (...) un cuadro atribuït a Viladomat a la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer; representa a Josep tornant als braços del seu pare, vestit ab tota l'esplendidesa de son alt càrrech prop del Faraó d'Egipte, y ofereix contrastos que'l fan interessant."

Sigui el mateix quadre o no, la pintura que ens ocupa no segueix els patrons estilístics de Viladomat.



390

Autor Anònim
Títol *La venda de l'esclau*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli /tela.
Mides ?

Procedència

Desconeguda

Bibliografia

POCIELLO, *Revista Mundo Artístico*, 20 març de 1949

Ubicació Desconeguda

És una pintura atribuïda sense cap fonament a Viladomat.

No disposem de cap fotografia**391**

Autor Anònim
Títol *Judici de Salomó*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 190 cm ample x 150 cm alt

Procedència

Palaciet de Benicàssim?

Bibliografia

BENET, 1947, p. 10.

Ubicació Convent de Carmelites Descalços del Desert de les Palmes de Benicàssim

Segons Benet, al Convent de Carmelites Descalços del Desert de les Palmes de Benicàssim conserva un *Judici de Salomó* atribuït a Viladomat. Benet recull informacions del pintor Joan Porcar. Segons aquest, la tela li sembla que deuria provenir del *Palaciet*, la casa d'un bisbe oriünd de Mataró. No obstant, la pintura, de la qual no en tenim cap fotografia, no és relacionable amb l'estil de Viladomat.

VII.3.B. TEMÀTICA DE GÈNERE I MITOLÒGICA.



392

Autor Anònim català

Títol *Diana*

Data Segle XVIII

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides ?

Procedència

Col·lecció Marquès de Sentmenat

Fotografia

Arxiu Mas, C-96103 (1948)

Ubicació Desconeguda

Vegeu els comentaris de la **fitxa núm. 329**. És una còpia d'una de les llunetes pintades per Pietro da Cortona per al Palazzo Pitti de Florència (Sala di Giove). Vegeu-la a Voss (1924 [1999], pàg. 247).



393

Autor Anònima
Títol *Figura femenina llegint*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 39 cm alt x 35 cm ample.

Procedència

Desconeguda

Inscripcions

Darrere de la tela, amb lletres negres, "Viladomat"

Ubicació Mercat antiquari

Subhastada el 6 febrer de 2003 a la casa Arce Subhastas de Barcelona (lot 760). Tot i la inscripció, les característiques facials del rostre no fan pensar en les figures femenines de Viladomat.



394

Autor Anònim
Títol *Noia en una cuina*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 47 cm alt x 33 cm. ample

Procedència

Museu de l'antiga Junta de Comerç

Inscripcions

A l'angle inferior dret, en blanc: "92".

Bibliografia

Catàleg [1833], sala 1^a, p. 7 (núm. 92); Catàleg 1837, gal. núm. 67 o 7; Catàleg 1847, p. 3, núm. 26 o 97; Inventari 1851, núm.97 o 26; Catàleg 1866, 1867 i c. 1872, núms. 145 o 112; *Catàleg* 1913, núm. 298 o 207; VALDIVIESO, 1996, p. 484, núm. 476; FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 105. núm. 984.

Ubicació MFMB 3005 (Dipòsit de la RACBASJ).

Al catàleg de l'Acadèmia (1999) apareix com a anònim d'escola catalana i amb el títol "Una pagerola". S'hi ressenya que la composició és ovalada. Als Catàlegs de 1833 i 1837 era consignada com una obra de l'italià Salvator Rosa. A partir de 1847 apareix com a anònima. L'atribució de Valdivieso a Viladomat al catàleg del Museu Frederic Marès es basa en el caràcter quotidià de la pintura que ens ocupa i de la que li fa parella (**cat. num. 395**). No obstant, les pinzellades nervioses i empastades, sense dibuix, no fan pensar en la tècnica del pintor català.



395

Autor Anònim
Títol *Noia amb un cistell*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 47 cm alt x 31 cm. ample

Procedència

Museu de l'antiga Junta de Comerç

Inscripcions

A l'angle inferior dret, en blanc: "92". Al dors, en llapis: "Copia de Rafael Sanzio"

Bibliografia

Catàleg [1833], sala 1^a, p. 7 (núm. 92); Catàleg 1837, gal. núm. 67 o 7; Catàleg 1847, p. 3, núm. 26 o 97; Inventari 1851, núm.97 o 26; Catàleg 1866, 1867 i c. 1872, núms. 145 o 112; *Catàleg* 1913, núm. 298 o 207; VALDIVIESO, 1996, p. 484, núm. 476; FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 105. núm 983.

Ubicació MFMB 3006 (Dipòsit de la RACBASJ)

Vegeu el comentari de la **fitxa núm. 394**

VII.3.C. NATURA MORTA



396

Autor Anònim.
Títol *Bodegó amb peixos, col-i-flor, bolets tendres, porros i cistell d'ous.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 82 cm alt x 105 cm ample

Procedència

Desconeguda

Bibliografia

Catàleg SUBHASTAS FINARTE, Madrid, 1 Octubre de 2000, nº 36/ Catàleg SUBASTES BONANOVA, Barcelona, 18 Octubre de 2001, lot 706

Ubicació Col·lecció particular E. P. de Barcelona

Apareguda com a autògrafa de Viladomat al lot núm. 36 de l'1 Octubre de 2000 a Subastas Finarte i a Subhastes Bonanova el 18 d'octubre de 2001. Ara bé, la pintura, molt retocada, no creiem que sigui de Viladomat: en cap de les natures mortes tradicionalment atribuïdes al pintor apareix un punt de vista tan baix; és a dir, per sota de la taula que fa de suport als productes. Viladomat presenta les escenes de natura morta amb els objectes vistos des de sobre o evitant que es vegi el suport de la taula. Tampoc la llum de les seves natures mortes crea aquest efecte tan accentuat de clarobscur. I encara una darrera observació: les composicions de Viladomat tendeixen a tenir els productes més barrejats.

L'expertissatge per a Finarte ha estat realitzat per José Manuel Arnaiz y Asociados del Centro de Estudios Pinacológicos. La fitxa esmenta que prové d'una localitat pròxima a Mataró.

VII.3.D. RETRAT



397

Autor Anònim
Títol *Retrat de l'Arxiduc Carles d'Àustria?*
Data Abans de 1714
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 64 cm alt x 49 cm ample

Procedència

Col·lecció Francesc Bertendona i Castillo

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 342

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, Imp. de Henrich y Cia.; 1910, sala II, p. 20, núm. 51.

Fotografia

Arxiu MAS, C-5164

Ubicació Desconeguda

A l'exposició *Dibujos y retratos antiguos* de 1910 va figurar-hi un retrat de l'arxiduc Carles atribuït a Viladomat, que és el que consta fotografiat a l'Arxiu Mas com a propietat de Francesc Bertendona i Castillo.

L' 1 d'abril de 1709, Antoni Viladomat va cobrar dels marmessors del testament del presbiterat i prior major de la catedral de Tarragona 22 lliures i 8 sous per fer dos retrats: un de l'arxiduc Carles d'Àustria i un altre de la seva muller Isabel Cristina de Brunswick. Es fa difícil dir si l'obra que presentem seria aquest treball de joventut del pintor: la duresa facial i la manca d'expressió del seu rostre no semblarien, a priori, arguments a favor del barceloní. A part, no trobem que s'assembli gaire a la fesomia dels retrats coneguts de l'Arxiduc. De moment, la catalogarem com una obra anònima.



398

Autor Anònim
Títol *Retrat de cavaller d'aire francès*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 125 cm alt x 110 cm ample

Procedència

Família de Reus/ Col·lecció Joaquim Fontanals del Castillo.

Restauracions

El 1877 tenia un reentelat

Inscripcions

A l'angle inferior "Fait pour 1718"

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 116, 118 i 138 i làm; ELIAS, 1936, p. 25 i p. 343; Espasa-Calpe, 1930, p. 1194; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363, (s.e.); ALCOLEA, 1959-1960, p. 303.

Fotografia

Estampes Hauser y Serrat/ SPALDB, Caixa Pintura segle XVII i XVII, núm. 10483)

Ubicació Desconeguda (Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona?)

La pintura formava part de la col·lecció de Joaquim Fontanals del Castillo. L'historiador va anotar que pertanyia a una família de Reus i que el retratat era un personatge important al Reus del segle XVIII, estretament vinculat a la direcció de la Casa de la Caritat de la ciutat: " D. XXII. En poder del autor de este libro. Nº 230. Retrato que se habla en el cap. III, pág. 138. Tamaño natural. Reenteleado (ver descripción en la página dicha). 1'25 m. de alto por 1'10 m. de ancho. Interesante y bien conservado. Perteneía a la familiade Reus, y retrata a uno de sus ascendentes que, según se dice, era persona de mucha influencia en aquella villa (hoy ciudad) y que intervenía en la dirección de la Casa de Caridad de la misma." A l'edició de 1877, la seva col·lecció figura amb el codi

D.XVII. Als *Capítulos Inéditos*, és la D.XXII.

Joaquim Fontanals també diu que la tela hauria estat realitzada mentre A. Viladomat treballava en el Monument de Setmana Santa dels Carmelites de Reus, al voltant de 1718.

No coneixem l'obra més que per la fotografia que adjuntem i es fa difícil poder dir si és o no de Viladomat només amb el blanc i negre de la reproducció. La composició, però, té un aire afrancesat i cortesà, semblant al dibuix *Retrat de jurista* d'Antonio González Riuz del Museo del Prado (Perez Sánchez, 1977, F.D.939), que no lliga massa amb l'estil del pintor. Els plecs angulosos dels ropatges tampoc s'hi escauen. La fitxa d'abans de la Guerra Civil de l'Arxiu de la Diputació de Barcelona diu que estaria al Museu Municipal. No hem sabut trobar-la-hi.

VII.3.E. DIBUIXOS



399

Autor Anònim
Títol *Projecte de Monument de Setmana Santa.*
Data ca. 1735-1745.
Tècnica/Suport Grafit i pinzell amb tinta sèpia/ paper verjurat.
Mides 26'9 cm alt x 24' 3 cm ample

Procedència

Col·lecció Rigalt/ Col·lecció Casellas

Inscripcions

"Ordre Corintio" i " El modul es dibideix ab 16 parts", manuscrites, cap el centre; a l'angle inferior dret "Cana". A l'angle inferior esquerre, signatura apòcrifa "Viladomat".

Bibliografia

FONTANALS DEL CASTILLO, 1987, pp. 97 i 219, Làm. 16 (Còpia de Pahissa); *Álbum de dibujos autógrafos y vistas*, Barcelona, 1883, làmina 20; CASELLAS, 1907, I, pp. 57, 60-65, rep. p. 59; CASELLAS, 1925-1926, núm. 45, p. 5 i ss.; VAYREDA, 1932, p. 246; ELIAS, 1936, p. 159 i 330; VAYREDA, 1937, p. 15; BENET, 1947, p. 17 i il. XII; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305, làm 63; SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 85; TRIADÓ, 1984, p. 198-199, rep. P. 198; BONET CORREA (MADRID/Scarlati), 1985, núm. 467, p. 209, rep. p. 314, BRAVO, 1986, p. 20 i p. 32, rep. p. 33; ALCOLEA, 1990, p. 320, cat 89; ALCOLEA, 1992, p. 45 (làm); BOSCH-DORICO, 1992, p. 253-260 (fig. 1); SOBREQUÉS, 1993,

p. 338 (reproduïda).

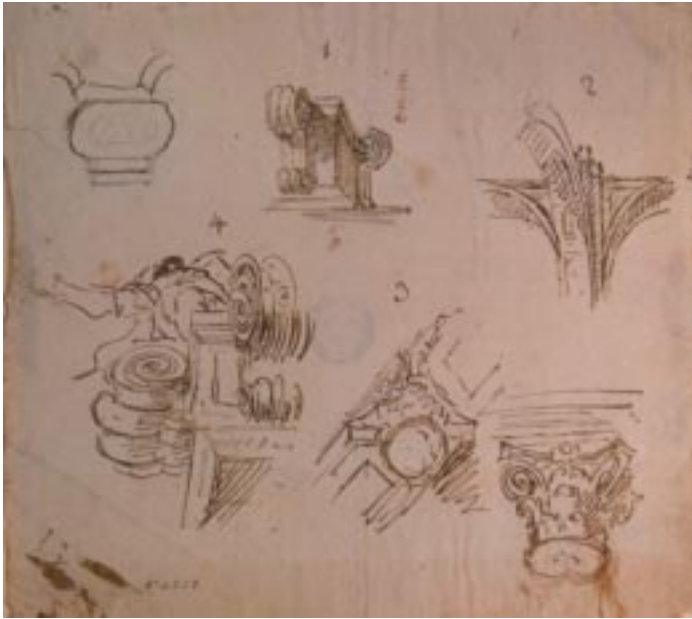
Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm.45; *Domenico Scarlatti en España*, 1986, núm. 467, p. 209, repr. p. 314; *L'Època dels Genis*, 1987, cat.87, p. 65; *L'Època dels Genis*, 1988, cat.85, p. 398; *L'Època dels Genis*, 1989, cat.85, p. 70; *Viladomat*, 1990, cat. 89, p. 320-321.

Ubicació Actual

MNAC/GDG/núm.inv. 4220

Tota la historiografia ha atribuït a Antoni Viladomat aquest dibuix que presumiblement hauria guiat la construcció del Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona. Les raons principals? La suposada estretíssima relació de Viladomat amb Bibiena, el ressò bibienesc de la composició –que nosaltres veiem més proper a Andrea Pozzo- i les anotacions als marges. Vegeu, però, el **capítol II.4.A** de la present Tesi, on exposem la hipòtesi que les característiques del dibuix no demostrarien necessàriament la cultura artística d'Antoni Viladomat en relació amb l'art de Ferdinando Galli Bibiena. Vegeu també els altres arguments que apuntem per a refutar-lo del seu catàleg, com ara l'omissió d'un treball tan important per part de Ponz i Ceán, la consideració de l'escultor Nicolau Travé (que el fa de Pere Costa), el traç enèrgic i esbossat de les figures en escorç del capdamunt de les columnes, etcètera.



400

Autor Anònim
Títol *Apunts arquitectònics*
Data s.XVIII
Tècnica/Suport Llapis grafit/ paper.
Mides 17'6 cm alt x 20 cm. ample.

Procedència

J. R. Campaner/ Col·lecció Casellas

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 98; ALCOLEA, 1990, p. 318, cat. 88.

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm.58; *Viladomat*, 1990, p. 318-319, cat. 88.

Ubicació MNAC/GDG, núm.inv.4228.

Dibuix amb diferents apunts arquitectònics. El número 1 és una cornisa amb volutes decoratives vista frontalment. El número 2 és l'esbós d'un pilar amb arcs. El número 3 és un *sotto in su* d'un capitell corinti. El número 4 és una cornisa cantonera amb volutes a banda i banda i amb una figura vista en perspectiva des de sota (seria la mateixa cornisa del número 1). A la part inferior hi ha un altre esbós d'un capitell d'ordre corinti.

Del dibuix en parla i en publica una imatge Joaquim Fontanals, que el conegué de l'àlbum Joan Ramon Campaner. Són apunts de dues làmines del *Perspectiva Pictorum* d'Andrea Pozzo: de la del capitell corinti vist frontalment i de la del capitell corinti de *sotto in su*. El bellíssim escorç de la figura que corona la cornisa, dibuixada amb un traç ràpid i enèrgic, molt esbossat, no és propi de Viladomat.



401

Autor Anònim
Títol *Projecte de sagrari*
Data Mitjan segle XVIII.
Tècnica/Suport Sèpia, rentat i grafit/ paper
Mides 24'6 cm alt x 18 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Inscripcions

A la part inferior, amb llapis "Viladomat".

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 322, cat. 90; BOSCH, 1991, p. 90.

Exposicions*Viladomat*, 1990, p. 322-323, cat. 90**Ubicació** MNAC/GDG, núm. inv. 4218

No és d'Antoni Viladomat. Ni els àngels, més estilitzats i de cap petit, ni els elements de l'ornamentació són habituals del seu estil. Un artista de mitjan segle XVIII, tocat per l'estètica refinada i preciosista del rocó s'ajustaria millor a l'autoria del dibuix. Podria tractar-se d'un argenter. Bosch també el refusa.



402

Autor Anònim
Títol *Anunciació*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis grafit, rentat/ paper
Mides 27'5 cm alt x 16'3 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas (adquirida el 1911 pel MNAC)

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 151 (lám. 60, detall), p. 398, cat. 128; BOSCH, 1991, p. 92

Exposicions

L'època dels Genis, 1987, p. 62, núm.75; *L'època dels Genis*, 1988, p. 383, núm.73; *L'època dels Genis*, 1989, p. 73, núm.67; *Viladomat*, 1990, cat. 128, p. 398-399;

Ubicació MNAC/GDG, núm. inv. 4212

Joan Bosch va descartar-lo del catàleg de Viladomat. El dibuix no lliga gens amb l'estil del pintor de Barcelona. Sembla més aviat un esbós d'algun artífex de finals de segle XVII. El moviment recargolat de la túnica de l'àngel, la profusió d'angelets acompanyant la figura de Déu Pare ingràvida, el dinamisme de la composició, plena de sensacions atmosfèriques, etcètera, fan pensar en una artífex més proper a l'estètica del barroc ple hispànic de la segona meitat del segle XVII.



403

Autor Anònim
Títol *Sant Pere alliberat de la presó.*
Data Mitjan segle XVIII ?
Tècnica/Suport Llapis grafit/ paper
Mides 21 cm alt x 15 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas (adquirit el 1911 pel MNAC)

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 402-403; BOSCH, 1991, p. 93.

Exposicions

L'època dels Genis, 1987, p. 65, núm.86; *L'època dels Genis*, 1988, p. 396, núm.84; *L'època dels Genis*, 1989, p. 70, núm.84; *Viladomat*, 1990, cat. 130, p. 402-403;

Ubicació MNAC/GDG, núm. inv. 4200

A l'angle inferior esquerre s'enganxà un altre tros de paper per a rectificar la figura del soldat que dorm d'esquenes en primer terme. El dibuix conté les marques, molt suaus, de la quadrícula que deuria servir per traslladar la composició a la tela.

Joan Bosch va descartar-lo del catàleg de Viladomat. La definició dels volums a base de traços ondulants i discontinus, les fisonomies de les figures gairebé inexistent -només amb un punt per als ulls o una petitíssima línia per als llavis-, el perfil dels cabells en petits lòbuls, el cànon molt estilitzat de les figures o l'arquitectura de fons, només insinuada amb un gargot, indueixen a pensar en algun altre artífex, segurament més tardà.



404

Autor José Camaron Bononat
Data *Dos sants caputxins adorant Jesús i la Verge*
Títol Segons meitat del segle XVIII.
Tècnica/Suport Llapis grafit/ paper
Mides ?

Procedència

Col·lecció Casellas?

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 288; VAYREDA, 1937, p. 13 (làm);

Ubicació MNAC/ GDG, núm. inv. 4209.

Maseras l'atribueix a Antoni Viladomat. Creiem, però, que podria tractar-se d'un dibuix de José Camaron Bononat. Almenys els traços curts i puntejats, el rostre petit de la Verge, l'estilització de les figures, etcètera, recorden força. al seu estil A José Camaron Bononat ja li varem atribuir una *Immaculada* (Miralpeix, 2000, p.66) que Triadó (1984, p. 199) publicava com de Francesc Tramulles.



405

Autor Luca Giordano (atribuït)
Títol *Estudi d'home nu.*
Data Segona meitat del segle XVII.
Tècnica/Suport Llapis grafit i aiguatinta sèpia/ paper verjurat
Mides 25'9 cm alt x 17 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Inscripcions:

Al revers, amb llapis grafit, esbós d'una figura de nen agenollat.

Bibliografia

CASELLAS, 1907, I, p. 43-75, fig. 70; MASERAS, 1935, p. 388; VAYREDA, 1937, p. 11 (lám. 68);
 ALCOLEA, 1990, p. 326, cat. 92; BOSCH, 1991, p. 92; BARRACHINA, 1992, cat. 6, p. 91.

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm. 44; *L'època dels Genis*, 1987, cat. 73, p. 62; *L'època dels Genis*, 1988, cat. 71, p. 380-381; *L'època dels Genis*, 1989, cat. 71, p. 66; *Viladomat*, 1990, p. 326-327, cat. 92; *Col·lecció Raimon Casellas*, 1992, cat. 6, p. 91.

Ubicació MNAC/GDG, núm. inv. 27129

La historiografia el venia considerant de Viladomat des de principis de segle XX. Arran de la mostra *La col·lecció Raimon Casellas*, Jaume Barrachina va poder relacionar-lo amb la figura de Crist del quadre *Noli me tangere* de Luca Giordano, conservat al Museu de Peralada.



406

Autor Luca Giordano (atribuït)
Títol *Estudi de dos homes nus*
Data Segona meitat del segle XVII.
Tècnica/Suport Llapis grafit i aiguatinta sèpia/ paper verjurat.
Mides 21' 4 cm alt x 20 cm. ample

Procedència

Col·lecció Casellas

Bibliografia

CASELLAS, 1907, I, p. 43-75, fig. 69; MASERAS, 1935, p. 388; ALCOLEA, 1990, p. 141 (lám. 43, detall) i p. 324, cat. 91; BOSCH, 1991, p. 91; BARRACHINA, 1992, cat. 6, p. 91.

Exposicions

Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos, Barcelona, 1910, sala XX, p. 132-133, núm.51; *L'època dels Genis*, 1987, cat. 74, p. 62; *L'època dels Genis*, 1988, cat. 72, p. 382; *L'època dels Genis*, 1989, cat. 72, p. 67; Viladomat, 1990, p. 324, cat. 92.

Ubicació MNAC/GDG, núm. inv. 4234 i 27132.

Des de principis de segle havia estat atribuït a Viladomat. Jaume Barrachina va poder relacionar el dibuix *Estudi d'home nu* (**cat.num.405**) amb una tela inèdita de Luca Giordano conservada al Museu de Peralada. La factura idèntica d'aquest dibuix amb l'anterior ha permès atribuir-lo també al napolità.

**407**

Autor Anònim
Títol *Estudis de caps*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis, ploma, tinta vermellova, aiguada/paper
Mides 21'3cm alt x 31'1 cm. ample

Procedència

Àlbum Joan Ramon Campaner/ Col·lecció Casellas

Bibliografia

FONTANALS; 1877, p. 179, not. 4; VAYREDA, 1937, p. 14; ALCOLEA, 1990, p. 144 (lám. 55) i p. 352, cat. 105; BOSCH, 1991, p. 92

Exposicions

Viladomat, 1990, p. 352-352, cat. 105.

Ubicació Actual MNAC/ GDG, núm. inv. 4181

Tot i que des d'antic ha estat atribuït a Viladomat, la làmina que ens ocupa s'ha de descartar del seu catàleg d'obres autògrafes. Els caps del dibuix s'allunyen molt de l'estil dels seus dibuixos: tenen un traç nerviós, angular, enèrgic, lluny de l'acabat pictòric dels de Viladomat, que són gairebé sense correccions, nets, de línies suaus i d'ombrejats a base de fines paral·leles.

Sis dels caps masculins del dibuix -els tres superiors començant per l'esquerra, el més escorat a l'esquerra de la segona filera (tatxat) i els dos més a la dreta de la segona filera- es corresponen amb diferents apòstols d'una estampa del *Sant Sopar* de P.P. Rubens gravada per Bötius a Bolswert (fins i tot en la disposició invertida del gravat original).



P.P. Rubens, *Sant Sopar*, Pinacoteca di Brera, Milà



408

Autor Ramon Planella?
Títol *Estudi anatòmic d'home nu*
Data sd.
Tècnica/Suport Llapis, ploma/paper
Mides --

Bibliografia

RÀFOLS, 1934, p.53 (reproduït); ALCOLEA, 1992, p. 45 (reproduït)

Ubicació MNAC/GDG núm. inv. 2957.

Santiago Alcolea l'atribueix per primera vegada a Antoni Viladomat l'any 1992. El 1934 fou atribuït per Josep F. Ràfols a Ramon Planella (1783-1819).

Els ombrejats en zig-zag no són característics de l'estil de Viladomat. I molt menys el nu integral, que és un argument de pes pera posar en dubte l'autoria suggerida per Alcolea: no hi ha cap obra del pintor, exceptuant l'*Estiu*, on aparegui representada una figura nua. A més, té un aire academicista que lliga perfectament amb l'ambient i l'època de Ramon Planella, format a l'Escola de Dibuix de Llotja.



409

Autor Anònim.
Títol *Visitació*
Data Segle XVIII
Tècnica/Suport Llapis/ paper

Procedència

Col·lecció vídua de Martí Garcés.

Bibliografia

BENET, 1947, làm. XLVI; SOLDEVILA, 1955, p. 132 (reproduït).

Ubicació Desconeguda

Benet el cataloga com a autògraf de Viladomat. El dibuix, propietat de la vídua del col·leccionista Martí Garcés, és una còpia d'un gravat de Carlo Maratti. Els volums de les figures són vigorosos, les vestimentes són amples i els plecs profunds i ondulants. Els dissenys de Viladomat no tenen un acabat tan contundent. El pintor de Barcelona gairebé mai s'entreté en donar volum i forma als cabells: els deixa per a la tela, on els pinta com una massa informe.

Carlo Maratti (gravat), *La Visitació*



**410**

Autor Anònim.
Títol *Caiguda de Crist*
Data sa
Tècnica/Suport Llapis/ paper
Procedència
Col·lecció vídua de Martí Garcés (1920)
Fotografia
Arxiu Mas, C-34293 (1980)
Ubicació Col·lecció particular.

Atribuït al pintor al clixé fotogràfic de l'Arxiu Mas. Fa parella amb un altre dibuix que representa un noble (Arxiu Mas, E-4919). Ambdós provenen de la mateixa col·lecció Garcés. El paper blau no és habitual de Viladomat. L'esplèndida draperia és indicativa de l'habilitat d'un artista molt millor que Antoni Viladomat.



411

Autor Anònim
Títol *Anunciació*
Data Final segle XVIII.
Tècnica/Suport Llapis i aiguada/paper verjurat.
Mides 15'5cm alt x 21'5 cm ample

Procedència

Mercat antiquari (Artur Ramon, Barcelona)

Inscripcions

Inscripció antiga, amb llapis, a la part inferior dreta: "Vicente López"

Bibliografia

RAMON NAVARRO, 2000, cat. 1.

Ubicació Desconeguda

L'atribució a Viladomat feta per Ramon es basa en dos dibuixos considerats fins fa relativament poc de la mà d'Antoni Viladomat: l'*Anunciació* (**cat. num. 402**) i l'*Estudi d'home nu* (**cat.num.405**). Ambdós dibuixos, però, s'haurien de descartar definitivament del catàleg de Viladomat – de fet, Bosch (1991, p.92) ja ho va suggerir per a l'*Anunciació* i Barrachina (1992, p.89-92) va fer el mateix per a l'*Estudi home nu*, atribuint-lo a Luca Giordano.

De tota manera, en cap dibuix de Viladomat trobem una composició tan poc elaborada. Els seus dibuixos sempre tenen un grau d'acabat molt notable. El que ens ocupa és insegur, sense els seus característics ombrejats en paral·lel, amb les figures patint distorsions anatòmiques molt greus -fixem-nos, per exemple, en la desproporció entre les cames i el tronc de les dues figures-, i amb un nul coneixement per part de l'artífex de les lleis elementals de la construcció de la perspectiva: les ortogonals del terra fuguen en sentit contrari a les del sostre.

**VII.4. OBRES ATRIBUÏDES PER LA HISTORIOGRAFIA
(PERDUDES O EN INDRET DESCONEGUT)**

VII.4.A.RECINTES RELIGIOSOS.

412

Sant Genís dels Agudells

412: 412a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *La Verge del Carme*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Procedència

Altar del Sant Sepulcre de l'església de Sant Genís dels Agudells

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 237; Espasa-Calpe, 1930, p.1200; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 409; ALCOLEA,1961-1962, p. 203; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.)

Ubicació Desapareguda.

Tela esmentada per primera vegada per Joaquim Fontanals del Castillo: «B.II. 1.70. LA VIRGEN DEL CARMEN- Bajo un cortinaje como dosel. Figuras de cuerpo entero- Casi Tamaño Natural. Marco de caoba:plano. Tiene el Niño desnudo en las rodillas. El Niño y la Virgen recuerdan los tipos, formas y colorido opaco del segundo período. El niño con escapulario en las manos, dos angelitos desnudos, uno á la derecha en actitud de orar, otro á la izquierda con un escapulario en cada mano. A los pies dos querubines inclinados hacia el cielo- Fondo liso oscuro. Obra mediana. Parece pintada por mano poco hábil que la de Viladomat, aunque es concepto y dibujo suyo- Trae muy á la memoria el cuadro nº 2 del Hospital de Barcelona .»

Feliu Elias no la considerava de Viladomat

412: 412b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Verge de Montserrat*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides 136 cm alt x 107 cm ample

Procedència

Rectoria de l'església de Sant Genís dels Agudells

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 237; Espasa-Calpe, 1930, p.1200; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 413; ALCOLEA,1961-1962, p. 203.

Ubicació Desapareguda.

La descriu Joaquim Fontanals del Castillo: «B.II. 2.71. LA VIRGEN DE MONTSERRATE. 1 m. 36 alt.- 1m. 7 anch.-figuras de cuerpo enter., pequeñas. La Virgen con el Niño en el regazo. Manto azul y vestido rojo la madre; el niño traje amarilloso. Rostros negros como la Virgen de San Lucas. Aquella con un lirio en la mano derecha, el niño con el mundo a la izquierda.- Detrás fondo de las escuetas montañas con un edificio.- Forman un medallón sobre otro fondo oscuro -casi negro- en el que destacan, circunvalando el medallón como formando corona, cinco grupos de flores -tulipanes, rosas, lirios varios, etc.- según el gusto del siglo XVIII y el de Viladomat. Todo pintado con gran soltura.- Período indeciso. Marco dorado antiguo»

Feliu Elias no la considerava de Viladomat. Bassegoda Nonell (1990, p. 48) parlava que hi havia una tela ovalada amb el tema de la Verge de Montserrat que es va cremar durant la Guerra Civil. Diu que era molt interessant però no cita el nom de Viladomat.

412: 412c

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	<i>Sant Miquel, sant Rafael i sant Gabriel (tres arcàngels).</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Oli/tela
Mides	128 cm alt x 126 cm ample

Procedència

Rectoria de l'església de Sant Genís dels Agudells

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 237-238; Espasa-Calpe, 1930, p.1200; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936,p. 173bis i p. 405; ALCOLEA,1961-1962, p. 203.

Ubicació Desapareguda.

Esmentada per Joaquim Fontanals del Castillo i única amb aquesta temàtica en la producció de Viladomat: «B.II. 3.72.LOS TRES ARCÁNGELES. 1 m. 28 c. alt.- 1m. 26 c. anch.-fig. 2/3 T. Nat. hasta la rodilla. En el centro San Miguel de frente, alado, con capacete coronado por plumas. Tiene la espada levantada en la mano diestra, la balanza en la izquierda; túnica doble imitando la superior una cota romana con cinturón y manga corta blanca. A su derecha San Gabriel con la mano izquierda sobre el pecho; la derecha con un gajo de lirio: bandas rojas cruzadas en el pecho sobre las que pende un medallón de oro con las iniciales A.V.; M.A., entrelazadas en su chapa. A la izquierda, y más á la espalda San Rafael con túnica verde recojida con la mano izquierda y sobre túnica amarillosa.- Los tres arcángeles mancebos; S. Rafael el más joven. Los tres rubios, recordando en sus trajes el militar romano. Sus fisonomías con el aire melancólico, y ojos amortecidos que siempre les dio Viladomat: S. Gabriel y San Rafael especialmente. Contemporáneos sin duda de los lienzos de Tobias [església de Betlem]. Como ellos hábilmente pintados. Buen dibujo y armonía de color. Marco antiguo dorado.- Lleva una etiqueta con el número

391. «

La tela és molt interessant pels comentaris que en fa Feliu Elias, que critica severament que les figures estiguin mutilades pels turmells (i no pels genolls): «[...]una mania irritant», en diu. Bassegoda Nonell (1990, pàg. 48) parla d'una tela ovalada amb els tres arcàngels que es va cremar durant la Guerra Civil, però no la relaciona amb Viladomat.

413**Badalona, església de Santa Maria****413: 413a****Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Eccehomo***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 44 cm alt x 36 cm ample**Documentació**Vegeu el document **VI.1.I.****Procedència**

Església de Santa Maria de Badalona

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 289

Ubicació Desapareguda (Museu Diocesà de Barcelona?)

Segons Feliu Elias, de l'església de Santa Maria de Badalona provenia un *Eccehomo* atribuït a Viladomat o al seu taller que figurava al Museu Diocesà de Barcelona. Elias cita autors que esmentaven que a Badalona hi havia hagut obres de Viladomat. Desconeixem a quins autors es referia. La nostra consulta als fons del Diocesà no ha tingut èxit.

413: 413b**Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Naixement***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 44 cm alt x 36 cm ample**Procedència**

Sagristia de l'església de Santa Maria de Badalona.

DocumentacióVegeu el document **VI.1.I.****Bibliografia**

ALCOLEA, 1961-1962, p. 203.

Ubicació Desapareguda.

Santiago Alcolea cita, sense esmentar la seva font, un *Naixement* atribuït a Antoni Viladomat que va desaparèixer de la sagristia de l'església de Santa Maria de Badalona arran de l'incendi de 1936.

414

Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Sant Pere Nolasc*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Convent de la Mercè de Vic/ Abans de la Guerra Civil a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 389.

Ubicació Desapareguda

Elias, abans de la Guerra Civil, apuntava: «Sant Pere Nolasc. En l'Arxiu Municipal Històric de Barcelona; obra adquirida enguany, procedent del convent de la Mercè, de Vic».

A l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona no hi figura. És probable que fos comprada per Ramon Nonat Comas, director de l'arxiu que Elias cita en més d'una ocasió com autor d'unes fitxes sobre artistes.

415

Barcelona, casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Maria i sant Joan*

Data sd

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Procedència

Refectori de dones de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p.302.

Ubicació Desapareguda

Segons J. Fontanals (*Capítulos Inéditos* de Pella publicats per Alcolea), al refectori femení de la Casa de Convalescència havia dues pintures de la mà de Viladomat: «D.XV. CASA DE CONVALESCENCIA. REFECTORIO DE MUJERES. A uno y otro lado de un grandioso crucifijo de escultura, las figuras de María y de san Juan. Nº 221. María/ Nº 222 San Juan»

416

Barcelona, catedral

416:416a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Lavatori (perspectiva per al Monument de Setmana Santa)*
Data 1738
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides —

Documentació

ACB, Fons Notarial, 941, Francesc Rifós, *Manual d'Actes de 1737-1738*, 20 de febrer de 1738, f. 95.

Procedència

Catedral de Barcelona

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, p. 239; SAURÍ-MATAS, 1849, p.21; FONTANALS, 1877, p. 219; ELIAS, 1936, p. 315 i 330; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305; BOSCH-DORICO, 1992, p. 253-260.

Ubicació Desapareguda.

El 1734, el capítol de la catedral de Barcelona va contractar amb Josep Sunyer i Raurell i Josep Sunyer i Fontanelles, pare i fill de la nissaga d'escultors manresans, el nou Monument de Setmana Santa per a la catedral. El 1736 ja estava instal·lat, pendent de ser daurat. El 1738, Antoni Viladomat, associat amb els dauradors Agustí Viladomat i Pere Rigalt, va cobrar 300 lliures per haver pintat les perspectives i les teles del Monument. Ceán especifica que eren un *Lavatori* i un *Sant Sopar*. Elias suposa que deuriem ser en grisalla.

416:416b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Sopar (perspectiva per al Monument de Setmana Santa)*
Data 1738
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides —

Procedència

Catedral de Barcelona

Documentació

ACB, Fons Notarial, 941, Francesc Rifós, *Manual d'actes de 1737-1738*, 20 de febrer de 1738, f.

95.

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, p. 239; SAURÍ-MATAS, 1849, p.21; FONTANALS, 1877, p. 219; ELIAS, 1936, p. 330 i 393; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305; BOSCH-DORICO, 1992, p. 253-260

Ubicació Desapareguda

Vegeu el comentari de la **fitxa 416:416a**

416:416c

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Perspectiva per a la Capella de sant Oleguer*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides —

Procedència

Catedral de Barcelona. Capella de Sant Oleguer

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 159 i 330.

Ubicació Perduda o Desapareguda.

Segons Feliu Elias, la catedral de Barcelona havia tingut un altre treball de perspectiva atribuïble a Antoni Viladomat: «Viladomat pintà perspectives per a l'altar en construcció de sant Olaguer». En un altre moment afegeix Elias: « (...) i una altra [perspectiva] per a tapar les obres de l'altar de sant Olaguer, diu Ramon Pella es en algun lloc que ara no recordem, i ho afirmen altres autors, que fins a l'any 1864 encara si podia veure parracs d'aquella perspectiva en el susdit altar que en aquell moment acabava l'escultor tallista [no es pot llegir] Talarn».

L'atribució d'Elias segurament partiria de la tradició de relacionar Antoni Viladomat amb l'escenografia o amb les pintures de la Capella de sant Oleguer. Manel Tramulles també era un pintor destre en aquest camp: durant un temps havia estat el pintor dels decorats teatrals del teatre de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona. Suposem que aquesta «perspectiva» deuria ser algun tipus de *velum templi* o de cortina bidimensional.

417**Barcelona, convent de Nostra Senyora de la Bona Nova (Trinitaris Calçats).**

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Dues teles de la Vida de sant Joan Nepomucè*
Data sd.
Tècnica/Suport Tremp sobre tela? Oli sobre tela?
Mides —

Procedència

Convent de Nostra Senyora de la Bona Nova de Barcelona (Trinitaris Calçats).

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; ELIAS, 1936, p. 380; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 231 (a Paolo de Matteis); ALCOLEA, 1959-1969, p. 305; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 196; FONTBONA-DURÀ, 1999, p.39.

Ubicació Desapareguda

Juan Agustín Ceán Bermúdez cità que al Convent de Trinitaris de la Bona Nova tenia dues obres de la vida de sant Joan Nepomucè de Viladomat, una de les quals imitava un baix relleu (grisalla). Hi ha confusió entre les informacions que donen Figuerola i Martí Bonet i les del catàleg de Pintura de l'Acadèmia, que atribueixen a Paolo de Matteis un *sant Joan Nepomucè* que provindria del mateix convent. No obstant, les mides del de l'Acadèmia no lligarien amb les mides del quadre assenyalat al Catàleg de 1913. Segons Figuerola i Martí Bonet, l'altre quadre era un *sant Joan Nepomucè confessant a la Reina*.

És probable que Céan Bermúdez –o el seu informador- confongués l'estil de Paolo de Matteis pel de Viladomat –força rar si tenim en compte la diferència de paleta-, però no hem de descartar que les pintures de Viladomat fossin unes altres.

418

Barcelona, convent de Carmelites Descalces.

418:418a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *La Verge del Carme traient les ànimes del purgatori*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Àtic de l'altar major de l'església del convent de Carmelites Descalces de Barcelona.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 171 i 230; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197 i p. 2000; ELIAS, 1936, p. 408; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365.

Ubicació Desapareguda

A les carmelites, Joaquim Fontanals va atribuir dues pintures a Viladomat. De la primera diu el següent: «A.VIII.1.40. IGLESIA Y CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZAS. En el altar mayor formando la parte alta del altar. LA VIRGEN DEL CÁRMEN SACANDO LAS ALMAS DEL PURGATORIO. Medallón de gran tamaño. Un anciano moreno y calvo y una fresca doncella de peregrina belleza, tendiendo los brazos hacia un ángel que vuela, forman la parte baja del cuadro cubierta en llamas. Sobre el anterior grupo campea la Virgen María con el Niño Dios, que lleva

una rosa en la mano. A su espalda hay un ángel que sostiene un estandarte blanco con el sol por escudo. Y en la parte superior del cuadro está la paloma divina. Color fersco, gracia y sentimiento en las líneas y en las expresiones».

La congregació religiosa de santa Teresa de Jesús s'establí a Catalunya el 1588, any que fundaren al carrer Mercaders de Barcelona el primer convent de l'orde. El novembre del mateix any s'establiren definitivament al carrer de la Canuda. Després de la desamortització, el convent va servir d'habitació per a militars retirats pobres i de Facultat de Farmàcia. Durant la Guerra Civil el convent va quedar arrasat.

418:418b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sagrat cor*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Procedència

Teló del sagrari de l'altar major del Convent de Carmelites Descalces de Barcelona

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 230; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197 i p. 2000; ELIAS, 1936, p. 408;

Ubicació Desapareguda

Vegeu la fitxa núm. **418:418a**

Segona pintura que Joaquim Fontanals atribueix a Viladomat: «A.VIII.2. 41. IGLESIA Y CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZAS. En el mismo retablo [altar mayor] cubriendo la Sagrada Eucaristia. UN CORAZÓN QUE GOTEA SANGRE. Pintado de mano maestra.» Supposem que deuria ser una tela amb el Sagrat Cor que funcionaria com a teló per amagar el Sagrari.

419

Barcelona, convent de Carmelites Descalços.

419:419a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Josep*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Sagrístia de l'església del Convent de Carmelites Descalços de Barcelona

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, p. 240; ELIAS, 1936, p. 382; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; BELTRAN LARROYA, 1972, p. 96; FIGUEROLA-BONET, 1995, p. 163;

Ubicació Desapareguda

Des de Ceán Bermúdez, tots els autors coincideixen en assenyalar que aquest *sant Josep* de Viladomat havia estat a la sagristia de l'església del Convent de Carmelites Descalços de Barcelona. Ja en època de J. Fontanals no existia. Segons Figuerola- Martí Bonet (1995, p.163), va ser cremada durant l'incendi de 1835.

419:419b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sis teles de l'altar major.*

Data sd

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Procedència

Altar Major de l'església del Convent de Carmelites Descalços de Barcelona

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, p. 240; FONTANALS, 1872, p. 14 (se); BARRAQUER, 1906, vol. II, p. 446; ELIAS, 1936, p. 325; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; BELTRAN LARROYA, 1972, p. 96; FIGUEROLA-BONET, 1995, p. 163.

Ubicació Desapareguda

El convent de Carmelites Descalços, popularment coneguts com a «Josepets» per ser els propagadors del culte i la devoció a sant Josep, ocupava un part del solar de l'actual mercat de la Boqueria. Al segle XVIII, el convent tenia biblioteca pública, impremta i des de 1746 reial fàbrica de Foneria de Lletra. Ceán Bermúdez va dir que sis teles del retaule major dels Carmelites Descalços eren de Viladomat. Desconeixem els temes. Gaietà Barraquer descriu la sumptuositat de la decoració barroca del temple i diu que l'altar major fou construït a mitjan segle XVIII. El 25 de Juliol de 1835, el convent va ser assaltat i cremat. Gaietà Barraquer indica que les teles desaparegueren amb l'incendi de 1835.

419:419c

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Monument de Setmana Santa*

Data sd.

Tècnica/Suport Pintura al tremp sobre tela.

Mides —

Procedència

Església del Convent de Carmelites Descalços de Barcelona.

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, p. 237; QUILLIET, 1816, p. 391 (se); FONTANALS, 1872, p. 12-13; FONTANALS, 1877, p. 99; ELIAS, 1936, p. 159 i 331; BENET, 1947, p. 17; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305;

Ubicació Desapareguda.

El Monument de Setmana Santa per a l'església de Sant Josep del Convent de Carmelites Descalços de Barcelona és un dels quatre projectes, juntament amb el de la Catedral de Barcelona, el del convent dels Carmelites de Reus i el del convent de Jonqueres, que se li atribueixen. El primer en parlar-ne fou Ceán Bermúdez.

420

Barcelona, convent de Santa Maria de Jonqueres (Orde militar de sant Jaume).

420:420a

Autor Antoni Viladomat i Manalt (pintor) i Agustí Viladomat i Manalt (daurador)

Títol *Decoració mural, del retaule i del Monument de Setmana Santa de la capella de santa Paula*

Data Juny- Desembre de 1720

Tècnica/Suport Tremp i oli/ mur

Mides —

Documentació

ACA, Ordes Militars, Universitat, vol. 357, fol. 333-334.

Bibliografia

[General del convent]

PONZ, 1787; CEAN BERMÚDEZ, 1800; QUILLIET, 1816; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 120; FONTANALS, 1872, p. 234; FONTANALS, 1877, p. 234; CARRERAS-CANDI, ca. 1910, p. 473; Espasa-Calpe, c.a. 1930, p. 1193; ELIAS, 1936, p. 159; BENET, 1947, p. 17; ALCOLEA, 1961-1962, p. 197-198; TRIADÓ, 1984, p. 194.

[Particular sobre l'obra]

COSTA, 1973, p. 99.

Ubicació Perduda

Arran de l'exclaustració, alguns béns mobles de l'antic convent de Santa Maria de Jonqueres, a prop de Sabadell, foren portats a l'església de la Concepció de Barcelona, primer, i a la població de Gelida, després. A Gelida només hi arribà el retaule de Pere Costa, que fou cremat durant la Guerra Civil. Entre Jonqueres, la Concepció i Gelida es perd el rastre d'algunes obres considerades del pintor. El conjunt de Jonqueres és, sens dubte, el més documentat d'Antoni Viladomat.

Maria Mercè Costa va esmentar que els germans havien construït el Monument de Setmana Santa de la capella de santa Paula. En realitat, la seva intervenció va centrar-se en la decoració de la

capella, del retaule i del Monument. El document diu així: «A Anton Viladomat pintor y Agustí Viladomat dorador A 21 juny 1720, 257 ll 6 s 8 d; A 17 setembre 1720 altres 257 ll 6 s 8 d.; Y a 18 desembre 1720 altres 257 ll 6 s 8 d. Junt són 772 ll. Per les quals emprengueren pintar la capella de Santa Paula de la iglesia de Junqueras, pintar lo retaula de dita capella y lo monument que se para en dita capella en lo modo expresat en la Capitulació sobre asso feta a 20 juny 1720 feta i firmada de ma de mi S^a priora y dels dits germans Viladomat. Consta dels tres recibos al paper de dita capitulació Tot al nº 27. 772 ll.»

420:420b

Autor Antoni Viladomat i Manalt (pintor) i Agustí Viladomat i Manalt (daurador)
Títol *Decoració d'arcs, parets laterals, arc toral i voltes del presbiteri*
Data 1721-1723
Tècnica/Suport Pintura al tremp sobre mur
Mides —

Documentació

AHPB, Pau Mollar, *Manual de 1722-1723*, fol. 490 i AHPB, Manual de 1724, *Comptes de Pau Mollar com a procurador del Reial Monestir de Jonqueres de 1721 a 1724*.

Bibliografia

[Particular sobre l'obra]

PONZ, 1877, p. 38; CEÁN, 1800, p. 237 i p. 239; QUILLIET, 1816, p. 391 («Junqueras de Tarragona [sic]»); PI i ARIMON, 1854, vol. II, p. 286; FONTANALS, 1877, p. 99; CARRERAS-CANDI, 1910, p. 473, Espasa-Calpe, 1930, p. 1193; ELIAS, 1936, p. 159; BENET, 1947, p. 17; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305; ALCOLEA, 1961-1962, p. 197;

Ubicació Perduda

Aquesta intervenció al presbiteri del convent de Jonqueres havia estat indicada per la primera historiografia. El 1962 Alcolea va localitzar una època a compte dels treballs de decoració portats a terme per Viladomat i el seu germà: és una època de 12 de setembre de 1723 i fa referència a als pagaments rebuts. La contractació de l'obra va realitzar-se mitjançant un document privat entre el pintor i la priora, l'1 de Juny de 1721. Els pagaments foren el 18 de febrer de 1723, el 21 de Juny de 1723 i el que hem esmentat de 12 de setembre de 1723. L'any 1724 encara treballava en alguns retocs.

Al llibre de comptes del notari Pau Mollar hi ha també la següent indicació: «Item 2 lliuras 16 sous al fadrí que ha assistit a dit Anton Viladomat pintor en la referida obra de pintar lo presbiteri y las restants 4 lliuras per lo cost de l'oli de noves despeses de pintar al oli los extrems a la alsada de nou pams de terra las parets de dit presbiteri».

420:420c

Autor Pere Costa i Cases

Títol	<i>Disseny o projecte del retaule major de l'església del convent de Jonqueres.</i>
Data	1721-1723.
Tècnica/Suport	Paper
Mides	—

Documentació

AHPB, Pau Mitjans, manual de 1721, fol. 297v.-298v.

ACA, Monacals Universitat, vol. 358, *Llibre dels comptes donats per lo procurador de la Real Casa de Junqueras*, 1710-1733, fol. 178.

AHPB, Pau Mitjans, *Manual de 1722*, fol. 333.

AHPB, Pau Mollar, Manual de 1724, *Comptes de Pau Mollar com a procurador del Reial Monestir de Jonqueres de 1721 a 1724*.

Bibliografia

[Particular sobre l'obra]

PONZ, 1877, p. 38; CEÁN, 1800, p. 237 Espasa-Calpe, 1930, p. 1193; ELIAS, 1936, p. 163; BENET, 1947, p. 17; DORICO, 1998, p. 129-130.

Ubicació Desapareguda

Vegeu la fitxa **núm. 420a** i el capítol de la Tesi dedicat a Santa Maria de Jonqueres, on ens decantem per atribuir el projecte a l'escultor Pere Costa.

Joaquim Fontanals (1877, p.235) diu que «[...] en el antepecho del altar mayor, hoy en Gelida, habia *ornatos con instrumentos de la Pasión del Salvador*, figurando relieve. Aunque medio borrados se veia que eran obra de Viladomat.»

420:420d

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>95 escuts heràldics per al túmul funerari de Joanna de Lanuza i Oms, priora del convent de Santa Maria de Jonqueres de Barcelona.</i>
Data	1740
Tècnica/Suport	Paper
Mides	Foli major/Foli Menor

Procedència

Església del convent de Santa Maria de Jonqueres (túmul funerari)

Documentació

AHPB, Pau Mollar, *Manual de 1740*, fol. 6 vº

Bibliografia

ALCOLEA, 1961-1962, p. 198.

Ubicació Desapareguda

Vegeu la fitxa **núm. 420a**. Segons el document de 5 de gener de 1740, Antoni Viladomat va

cobrar 14 lliures i 8 sous dels marmessors del testament de Joana de Lanuza i Oms, priora del Reial Monestir de Santa Maria de Jonqueres de Barcelona, per la feina de pintar 95 escuts heràldics per al túmul funerari de la priora: 45 de mida foli major i 50 de mida foli menor.

420:420e

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Immaculada*

Data ca.1721-1727

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides —

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 100; ELIAS, 1936, p.163 i 338.

Ubicació Desapareguda

Vegeu la fitxa **núm. 420a**. Elias, seguint una indicació de Joaquim Fontanals del Castillo, deia Viladomat havia pintat una *Immaculada* per a l'altar major de l'església del Convent de Jonqueres. Fontanals especificava que era un tela «algo comun, el diseño algo incorrecto».

No imaginem, però, a quina part de l'altar major hauria tingut cabuda. L'altar, tal i com apareix a la fotografia de quan estava a Gelida (Dorico, 1998), era essencialment una obra escultòrica. Potser estaria emplaçada als laterals.

420:420f

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Sant Jaume a la batalla de Clavijo*

Data ca.1721-1727

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides —

Procedència

Cor de l'església del convent de Santa Maria de Jonqueres/ Cor de l'església de la Concepció de Barcelona.

Documentació

AHPB, Pau Mollar, de *Comptes de Pau Mollar com a procurador del Reial Monestir de Jonqueres de 1721 a 1724* dins de Manual de 1724, fols. 259 a 291.

Bibliografia

[Fent esment a *Santiago batiendo a los moros*]

FONTANALS, 1872, p. 12; FONTANALS, 1877, p. 235; Espasa-Calpe, 1930, p. 1193; ELIAS, 1936, p. 163 i 377; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 165; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1960-1961, p. 197.

[Fent esment a *Batallas contra africanos*]

CEÁN, 1800, . 239; PI i ARIMON, 1854, vol. II, p. 286; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305.

Ubicació Desapareguda

Vegeu la fitxa **núm. 420a**

Segons la documentació del convent, el 18 d'octubre de 1722, l'adroguer Josep Artigues i Pera va rebre 25 lliures i 4 sous «per una onça d'ultramar per que Antoni Viladomat pinti els quadres de sant Jaume i l'altre del sagrari del Convent de Jonqueres».

La historiografia, però, no es posa d'acord sobre la iconografia del quadre. Uns parlen d'un *Santiago batiendo a los moros*, uns altres de *Batallas contra africanos* i uns tercers de totes dues. Segurament, es tractava d'una única tela amb el patró del convent, sant Jaume, representat a la batalla de Clavijo. És la pintura que presidiria el cor de 40 cadires esculpides per Pere Costa . Agustí Viladomat, germà del pintor, va daurar el retaule i el marc del quadre de «sobre lo faristol del cor», que també havia fet Pere Costa.

Joaquim Fontanals la va veure quan estava a l'església de la Concepció: «A.XII. 2. 67. IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN. Al demolerse el templo de Santa María de Junqueras se dispersaron las obras de A. Viladomat que allí quedaban yendo á parar al pueblo de Gelida el altar mayor que proyectó, y al templo de la Concepción, en el ensanche de Barcelona, los siguientes cuadros, que hoy están en el coro alto. SANTIAGO BATIENDO Á LOS SARRACENOS. Tamaño casi natural.- fi [figuras] ent[eras]. El Santo Patron de España galopando á caballo sobre heridos, cadáveres y armas de vencida y revuelta morisma: estandarte blanco con cruz roja en su mano izquierda, espada en la derecha- Dos ángeles vuelan sobre el Santo con la palma y el casco-Fondo gris opaco con la polvareda. [...] Los dibujos de Campaner tienen algun apunte que recuerda este cuadro».

Tenim notícies que Antoni Viladomat havia pintat aquest mateix tema per a la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró (**cat.num.450**) i per a la parròquia dels Josepets de Gràcia (**cat.num.448**). Simó Singla, un col·leccionista, en tenia una altra (**cat.num.500**). Donat que les cita totes Joaquim Fontanals, no poden estar repetides

420:420g

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *El salvador.*

Data ca.1721-1727

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Procedència

Sagrari de l'altar major de l'església del Convent de Santa Maria de Jonqueres/ Cor alt de l'església

de la Concepció de Barcelona.

Documentació

AHPB, Pau Mollar, de *Comptes de Pau Mollar com a procurador del Reial Monestir de Jonqueres de 1721 a 1724* dins de *Manual de 1724*, fols. 259 a 291.

Bibliografia

[Fent esment a la tela concreta]

PONZ, 1787, p. 38; FONTANALS, 1872, p. 12; FONTANALS, 1877, p. 100 i p. 234-235; Espasa-Calpe, 1930, p. 1193; ELIAS, 1936, p. 163 i 356; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 165; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1960-1961, p. 197.

Ubicació Desapareguda

Vegeu la fitxa **núm. 420a**

Segons la documentació del convent, el 18 d'octubre de 1722, l'adroguer Josep Artigues i Pera va rebre 25 lliures i 4 sous «per una onça d'ultramar per que Antoni Viladomat pinti els quadres de sant Jaume i l'altre del sagrari del Convent de Jonqueres».

Joaquim Fontanals va veure la tela del sagrari quan estava a l'església de la Concepció del carrer Aragó de Barcelona, on s'instal·là la comunitat després de l'enderroc del convent situat a prop de Sabadell: «A.XII. 1. 66. IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN. Al demolerse el templo de Santa María de Junqueras se dispersaron las obras de A. Viladomat que allí quedaban yendo á parar al pueblo de Gelida el altar mayor que proyectó, y al templo de la Concepción, en el ensanche de Barcelona, los siguientes cuadros, que hoy están en el coro alto. EL SALVADOR DEL SAGRARIO. Medallon. Tamaño natural. Jesús sacramentado hasta medio cuerpo, invitando á la Eucaristia con la hostia y el Cáliz. Obra tímida y de principiante. Tiempo del retablo. Imagen de expresión simpática señalado por D. Antoni Ponz.»

420:420h

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Dues teles per a l'orgue*

Data 1730

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Procedència

Orgue de la capella de sant Francesc de l'església del Convent de santa Maria de Jonqueres.

Documentació

ACA, Monacals, Universitat, vol. 358: «Llibre de comptes donats per lo procurador de la Real Casa de Junqueras comensant al primer de maig de 1710, essent priora la Molt Illustre Sra. Dona Maria Josepha de Magarola i Çaportella y procurador Pau Mitjans, notari publich de Barcelona [acaba el 1733]», fol. 245 v^o

Ubicació Desapareguda

Vegeu la fitxa **núm. 420a**. El 6 de juny de 1730, Antoni Viladomat cobrà 84 lliures per «[...] dos quadros o cortinas que serveixen per lo orga gran i cadireta del mateix orga de la iglesia de dit monastir»

421
Barcelona, convent de Mínimes (monges mendicants de sant Francesc de Paula).
421:421a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Francesc Xavier*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli /tela.

Mides —

Documentació

Vegeu el document VI.1.G.

Procedència

Convent de Mínimes (branca femenina dels mendicants de sant Francesc de Paula)

Bibliografia

ARRAU, pp. segle XIX.

Ubicació Desapareguda

Tela citada per Josep Arrau: « En las minimas, dos de Viladomat de sos principis de un contorn molt delicat y corregit de un claobscur y concluit, pintat ab molt cuidado pero ab timides. Lo un representa la Verge parlant ab santa Gertrudis y lo altre sant Fran^{co} Xabier.»

Les monges mínimes apareixen per primera vegada a Barcelona el 1623. El 1835, una part de les monges va quedar-se. Es dedicaren a l'escola d'Ensenyança gratuïta instal·lada per l'Ajuntament. De 1835 a 1846, l'església va romandre tancada.

421:421b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *La Verge parlant amb santa Gertrudis.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Documentació

Vegeu el document VI.1.G.

Procedència

Convent de Mínimes (branca femenina dels mendicants de sant Francesc de Paula)

Bibliografia

ARRAU, pp. segle XIX.

Ubicació DesaparegudaVegeu la fitxa **421:421a****422****Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Sant Nicolau Tolentí.***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Convent de Miralles de Barcelona/ Sr. Margarit ?

Bibliografia

BARRAQUER, 1906, vol. II, p. 210; ALCOLEA, 1961-1962, p. 210

Ubicació Desapareguda

Segons Gaietà Barraquer, al convent de Miralles, anomenat «la Casa de Déu», havia una tela de sant Nicolau Tolentí de Viladomat. El 1886 el convent era propietat del Sr. Margarit.

423**Barcelona, convent de Sant Agustí Vell (Santa Mònica o Agustins Descalços).****423:423a****Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Naixement***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 100 x 156 cm aprox.**Procedència**

De profundis de la cel·la del Pare Francisco Izquierdo, prior del Convent de sant Agustí de Barcelona (Agustins Descalços o Convent de santa Mònica).

Bibliografia

VILLANUEVA, 1851, vol. XVIII, p. 172-175; FERRER, 1815, vol. IV, p. 277-278; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; MARTÍ BONET- JUNCÀ -BONET ARMENGOL, 1980, p. 92.

Ubicació Desapareguda.

Jaime Villanueva deia que el Convent de Sant Agustí (també conegut com Santa Mònica) tenia un *Naixement*, una *Circumcisió*, una *Adoració dels Mags*, una *Disputa dels Doctors* i un *Passatge del Centurió* del pintor, considerant-les de les millors obres de la pintura espanyola. Villanueva va

dir també que foren encarregades pel Pare Provincial de l'orde, Francisco Izquierdo. Raimundo Ferrer, després de la Guerra del Francès, les donava per desaparegudes i informava de la venda de quadres a la Rambla de Barcelona. Santiago Alcolea anotava que la *Circumcisió* de la fitxa **num.143** i el *Jesús entre els Doctors* de la Pinacoteca de Montserrat (**cat.num.147**) provindrien de l'antic convent de sant Agustí.

A hores d'ara, doncs, faltaria per identificar el *Naixement*, *l'Adoració dels Reis* i el *Passatge del centurió*, que podrien ser algunes de les pintures amb aquesta temàtica que al segle XIX estaven a mans de col·leccions particulars. L'església de l'antic convent de sant Agustí, situat on avui hi ha el centre d'Art Santa Mònica, havia estat construïda per Magí Mercader i decorada per Josep Juncosa i Francesc Guirro. Amb l'exclaustració, el convent va ser reconvertit en quarter de tropes i l'església en parròquia.

423:423b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Adoració dels Reis*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides 100 x 156 cm aprox.

Procedència

De profundis de la cel·la del Pare Francisco Izquierdo, prior del Convent de sant Agustí de Barcelona (Agustins Descalços o Convent de Santa Mònica).

Documentació —

Bibliografia

VILLANUEVA, 1851, vol. XVIII, p. 172-175; FERRER, 1815, vol. IV, p. 277-278; ELIAS, 1936, p. 257 (Framenors [sic]); ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; MARTÍ BONET- JUNCÀ -BONET ARMENGOL, 1980, p. 92.

Ubicació Desapareguda.

Vegeu la **fitxa núm.423a**

423:423c

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Passatge del centurió*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides 100 x 156 cm aprox.

Procedència

De profundis de la cel·la del Pare Francisco Izquierdo, prior del Convent de sant Agustí de Barcelona (Agustins Descalços o Convent de Santa Mònica).

Documentació —

Bibliografia

VILLANUEVA, 1851, vol. XVIII, p. 172-175; FERRER, 1815, vol. IV, p. 277-278; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; MARTÍ BONET- JUNCÀ -BONET ARMENGOL, 1980, p. 92.

Ubicació Desapareguda.

Vegeu la **fitxa núm. 423a**

424

Barcelona, convent de sant Francesc d'Assís (Franciscans).

424:424a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Bartomeu*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 8 peus

Documentació

Vegeu el document VI.1.G.

Procedència

Altar de la Capella de sant Bartomeu de l'església del convent de Sant Francesc de Barcelona.

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 239; ARRAU, ca. 1800-1815, s.f.; ALCOLEA, *Capítulos Inéditos*, 1959-1960, p. 305.

Ubicació Desapareguda

A part de la sèrie de sant Francesc, la historiografia ha assenyalat que el convent tenia altres obres de Viladomat. Segons Ceán, la capella de sant Bartomeu en tenia una de grans dimensions, que deu ser la que Josep Arrau esmentà: « En Sⁿ Francesch [Framenors de la Rambla] en los claustros la vida del Sn pintada per Viladomat y en la iglesia lo quadro del altar de Sn Bartomeu - en altre altar se troba una Sena y altres quadros bastan bons [d'altres pintors ?]».

424:424b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Passatges de la vida de Sant Bartomeu (martiris)*

Data sd.

Tècnica/Suport Pintura al tremp.

Mides —

Procedència

Capella de sant Bartomeu de l'església del convent de Sant Francesc de Barcelona.

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 239; ELIAS, 1936, p. 359; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305.

Ubicació Desapareguda

A banda del quadre de sant Bartomeu que presidiria l'altar, Ceán diu que Viladomat va pintar la capella amb escenes al tremp dels martiris de sant Bartomeu.

424:424c

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Diví Pastor (Bon Pastor)/ Divina Pastora?*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 8 peus

Procedència

Església del convent de Sant Francesc de Barcelona.

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, p. 36 (sense especificar); CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 239; ELIAS, 1936, p. 270; PADRÓ, 1955a, p. 157-158; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305.

Ubicació Desapareguda

No sabem si els autors podrien haver confós aquesta tela amb una que la historiografia situa al convent de Franciscans Caputxins de Barcelona. Antonio Ponz l'emplaçava al claustre. Per Cecili Padró es tractava d'una *Divina Pastora i no d'un Bon Pastor*. Segons ens ha explicat Fra Valentí Serra de Manresa, pare caputxí expert en el tema de la Divina Pastora, la iconografia del Diví Pastor és molt més tardana, fins al punt que antigues representacions de Divines Pastores seran transformades en *bons pastors*.

424:424d

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Eccehomo*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Església del convent de Sant Francesc de Barcelona.

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, p. 36 (sense especificar); CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 239; ELIAS, 1936, p. 289; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305.

Ubicació Desapareguda

Potser aquest quadre sigui un dels «dos otros quadritos» que citava Antonio Ponz a l'església del

convent.

424:424e

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Quadre de l'altar major (sant Francesc?)*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Altar major de l'església del convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació —

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 239; ELIAS, 1936, p. 369;PADRÓ, 1955.

Ubicació Desapareguda

Ceán atribueix una tela de l'altar major de l'església del convent de Sant Francesc a Viladomat. No n'especifica el tema. Elias, suposem que per l'advocació del convent, proposa que deuria ser un sant Francesc.

424:424f

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Sopar*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Església del convent de Sant Francesc de Barcelona.

Documentació

Vegeu el document VI.1.G.

Bibliografia

ARRAU, ca. 1800-1815, s.f.

Ubicació Desapareguda

Segons Arrau « En Sⁿ Francesch [Framenors de la Rambla] en los claustros la vida del Sn pintada per viladomat y en la iglesia lo quadro del altar de Sn Bartomeu -en altre altar se troba una Sena y altres quadros bastan bons [d'altres pintors ?]». No sabem si es refereix a Viladomat o a algun altre pintor. En qualsevol cas, no hi ha cap més autor que la citi.

425

Barcelona, convent de Santa Caterina (Pares Dominics).

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	<i>Quatre Misteris de la Vida de Jesús.</i>
Data	1749
Tècnica/Suport	Oli/ tela.
Mides	9 peus

Procedència

Antecapella del Roser de l'església del Convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona (pares dominics)

Documentació

AHPB, Pere Màrtir Torras, *Manual 1749*, fol. 134 vº.

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 478; PONZ, 1787, p. 34; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. I, p. 377; VEGA SENTMENAT, fol.65; LABORDE, 1806-1808, p. 48 (s.e.); ARRAU, ca. inicis s. XIX, s.f.(s.e.); SAURÍ MATAS, 1849, p. 21 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 176; BARRAQUER, 1915, vol. I, p. 221 (gravat capella); ELIAS, 1936, p. 329 i 419; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 199 i p. 202; ALCOLEA GIL, 1959-1960, p. 305; FONTBONA, 1995, p. 199-211.

Ubicació Desapareguda.

El 14 de desembre de 1749, Antoni Viladomat va estendre una àpoca a bon compte dels treballs realitzats per a la Confraria del Roser del Convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona. Per pintar quatre quadres que ja estaven col·locats a l'antecapella havia cobrat 324 lliures i 16 sous. Gràcies a una anotació de Ceán Bermúdez, sabem que eren *Misteris de la Vida de Jesús*. Vegeu el **capítol II.9**, on parlem de la problemàtica de l'atribució de la *Pentecosta* i expliquem les pintures que ens ocupen.

426**Barcelona, església de Betlem (Jesuïtes).**

L'església de Betlem de la Companyia de Jesús de Barcelona, erigida entre 1681 i 1732 a les Rambles de Barcelona, fou l'espai religiós que aplegà més obres d'Antoni Viladomat. Gràcies a la doble condició de convent i de parròquia, l'església de l'orde dels jesuïtes no va quedar desatesa arran de les successives expulsions dels Jesuïtes (1767, 1820, 1835 i 1868). Ans el contrari, fins i tot quan foren desterrats, el seu patrimoni artístic restà intacte. L'església de Betlem tampoc va sofrir l'espoliació napoleònica, ni la crema de convents de 1835, ni els incendis de la Setmana Tràgica. Però sí el fatídic incendi del mes de juliol de 1936, que va arrasar-ho tot, fins al punt que va provocar l'ensorrament de la volta de la fàbrica. I potser per una mala jugada del destí, de les pintures -i retaules i demés objectes artístics que la guarnien de dalt a baix- no n'existeix gairebé cap fotografia d'abans de la destrucció. Un dels millors santuaris del barroc català, doncs, va quedar reduït al record de les descripcions dels llibres i al blanc i negre d'alguna vista general de l'interior.

L'anàlisi de les obres atribuïdes a Antoni Viladomat que la historiografia ha assenyalat té una dificultat afegida: no hi ha cap estudi que coincideixi en el nombre total de teles que hi havia, ni molt menys en els temes de les representacions. És, sens dubte, un trencaclosques que serà difícil de recompondre si pensem, a més, que bona part de l'arxiu seguí el mateix camí cendrós de les teles. En qualsevol cas, la finalització de les obres de construcció del temple, devers 1732, fa pensar que les pintures d'Antoni Viladomat eren un producte de la seva etapa més madura, justament quan el seu art arribava al cim. Així mateix ho han destacat alguns autors afortunats que pogueren observar-les *in situ*, si bé alguns comentaris en la línia «de menor calidad» o «del taller» ens suggereixen prendre precaucions i relativitzar-ne el nombre total -i tenir molt present la facilitat amb la qual els nostres avantpassats atribuïen obres al pintor. Som del parer que hauríem de tenir en compte, per exemple, informacions com les d'Arrau, que assenyalava que hi havia pintures de Pere Crusells, i dubtar, en canvi, de notícies puntuals que proposen la intervenció d'Antoni Viladomat en els dissenys d'alguns retaules o en la decoració de la cúpula, només fonamentades, creiem, pel «renom» del pintor.

426:426a

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	Misteris de la Vida de la Verge: <i>Nativitat de la Verge</i> .
Data	ca.1730-1740
Tècnica/Suport	Oli/ tela.
Mides	—

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Capella del Roser (abans de la Concepció).

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; ARRAU, ca. inicis segle XIX, s.f.; PIFERRER, 1834, p. 84; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 118 (s.e.); PI i ARIMON, 1854, vol.I, p. 509 i vol.II, p. 286; FONTANALS, 1872, p. 14 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 145-146 i 221-226; BARRAQUER, 1906, ; AYMAR PUIG, 1907; BARRAQUER, 1916; TRENS, 1926; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197-1199; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, pàssim; BENET, 1947, p. 8 i 18 (s.e.); AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207-211; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 201(s.e.); ALBERTÍ, 1970, p. 461; GARRUT, 1974, p. 25; CAMON AZNAR-MORALES-VALDIVIESO, 1981, p. 72; TRIADÓ, 1984, p. 194; MARTÍ BONET-FIGUEROLA, 1993, pàssim; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 93-98;

[Particular sobre la Capella del Roser (abans de la Concepció)]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 21 (s.e.); PI i ARIMON, 1854, vol.I, p. 509; FONTANALS, 1872, p. 14 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 145 i p. 221; Espasa-Calpe, 1930, p. 1195 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 201; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

[Particular sobre *La Nativitat*]

FONTANALS, 1877, p. 221; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 277 i p. 321; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

No hi ha quòrum entre els autors que han parlat del nombre de teles atribuïdes a Antoni Viladomat a la capella del Roser (o de la Concepció) de l'església de Betlem dels jesuïtes de Barcelona. Ceán Bermúdez parla, per primera vegada, de quatre misteris de la Vida de la Verge a la Capella de la Concepció, sense especificar de quins misteris es tractaven. Joaquim Fontanals n'enumera sis a la capella del Roser, tal i com es denominava a l'època la capella de la Concepció: cinc misteris i una tela més a l'altar. Les pintures representaven els següents temes: *Nativitat*, *Presentació al temple*, *Anunciació*, *Dormició*, *Assumpció* -que serien els cinc misteris- i una tela de *Sant Antoni, santa Clara i el Nen Jesús* integrada a l'altar (**cat.num.73**). Totes les altres teles, a excepció de la *Dormició*, eren de tres quarts de la mida natural amb les figures representades de cos sencer.

Santiago Alcolea apunta, com Joaquim Fontanals, cinc misteris. Figuerola i Martí Bonet (1995) assenyalen, sense indicar la font, sis misteris: els esmentats per J. Fontanals més l'*Aparició de la Verge als apòstols* i traslladen la tela de *Sant Antoni, santa Clara i el Nen Jesús* a la Capella de la Immaculada (que en realitat és la de la Concepció). Som del parer que estan parlant d'una *Pentecosta* que Piferrer (1834, p.84) havia anotat i que Feliu Elias, limitat per les condicions d'il·luminació de la capella, assenyalava tot queixant-se: «Es tal la confusió i la foscor del lloc on es troba que la pintura sembla el mateix la *Pentecosta* que la *Disputa de Jesús amb els doctors de la Llei*». Alhora, confonia l'emplaçament i la situava a la capella de sant Rafel, error que rectifica unes pàgines més endavant.

Fontanals descriu la *Nativitat*: «A. II. 1. 9. LA NATIVIDAD DE LA VIRGEN. Santana [Santa Ana] que ha dado á luz á María la entrega á S. Joaquin para que la adoren tres angelitos puestos de espaldas al espectador. Angelitos y querubines vuelan en lo alto.- A los pies y derecha del lecho hay una mesita de vela con taza y cucharilla.- María en pañales á la manera de los niños pobres del siglo XVIII. Carácter popular, simplicidad y gracia, sentimiento y economía».

La *Dormició* estaria al Centre Borja de Sant Cugat (**cat.num.125**). La pintura *sant Antoni, santa Clara i el Nen Jesús* de l'àtic, coneguda per fotografia, a la **fitxa núm.73**.

426:426b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol Misteris de la Vida de la Verge: *Presentació al temple*.
Data ca.1730-1740

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Capella del Roser (abans de la Concepció).

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella del Roser (abans de la Concepció)]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre *La Presentació al temple*]

FONTANALS, 1877, p. 221; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 336; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426a**.

Joaquim Fontanals la descriu: «A. II. 2. 10. LA VIRGEN MARÍA PRESENTADA AL TEMPLO. El sumo sacerdote recibe a la niña des de una gradinata. La siguen Joaquin y Ana. A uno y otro lado contempla el pueblo, y en el centro y parte alta ilumina el Espíritu Santo. Regular dibujo, mal colorido, rojizo moreno».

Deuria ser una tela força malmesa quan J. Fontanals la va veure. El 1926, arran d'una visita pastoral que recull Mossèn Trens (Figuerola-Martí, 1995, p. 127), se cita una *Presentació de la Verge* a la capella de la Sagristia. Era la mateixa?

426:426c

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol Misteris de la Vida de la Verge: *Anunciació*

Data ca.1730-1740

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Capella del Roser (abans de la Concepció).

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella del Roser (abans de la Concepció)]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre *l'Anunciació*]

FONTANALS, 1877, p. 221; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p.261; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426a**.

Joaquim Fontanals en fa una descripció. «A.II. 3. 11. LAANUNCIACIÓN. A la derecha la Virgen de hinojos en adoración ante un oratorio con libro. Tras la Virgen un lienzo de labor.- El Arcángel al lado izquierdo desciende y ofrece á la madre de Dios un gajo de lirio ó azucena. Grupo de angelitos en la parte alta del cuadro. Forma pareja y enfrenta con el nº 1 [Nativitat]. De igual forma que este. Inocencia en las figuras, vulgaridad en la expresión de las fisonomias. Mucho y buen empastado.»

426:426d

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol Misteris de la Vida de la Verge: *Assumpció*

Data ca.1730-1740

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Església de Betlem de Barcelona. Capella del Roser (abans de la Concepció).

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella del Roser (abans de la Concepció)]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre *l'Assumpció*]

FONTANALS, 1877, p. 222; Espasa-Calpe, 1930, p. 1195; ELIAS, 1936, p. 269; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 201; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426a**.

Joaquim Fontanals la descriu: «A. II. 5. 13. LAASUNCION. Frenta al número 2 [Presentació al temple] De igual tamaño y forma que dicho nº2. Igual colorido. Los apóstoles rodean un sepulcro. Maria encima coronada de estrellas y sobre ángeles. Es el quadro menos estimable de la capilla.»

Abans de la Guerra Civil, Feliu Elias, fent cas d'una informació del jesuïta Jaume Creixells, diu que ja no hi era. Potser havia estat retirada o bé, donades les condicions en què es trobava la

capella, no saberen distingir-la.

426:426e

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol Misteris de la Vida de la Verge: *La Pentecosta*
Data ca.1730-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Església de Betlem de Barcelona. Capella del Roser (abans de la Concepció).

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella del Roser (abans de la Concepció)]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre *la Pentecosta*]

PIFERRER, 1834, p. 84; ELIAS, 1936, p. 328; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426a**.

Joaquim Fontanals no la va veure i Feliu Elias, tot i assegurar que hi era, es refiava de la referència de Piferrer.

426:426f

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol Història de Tobies: *La pesca miraculosa*.
Data ca.1730-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Capella de sant Rafael.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella sant Rafael]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; ARRAU, ca. inicis segle XIX, s.f.; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 21 (s.e.); PI i ARIMON, 1854, vol.I, p. 509; FONTANALS, 1872, p. 14 (s.e.); FONTANALS, 1877, p.222-223; Espasa-Calpe, 1930, p. 1195 (s.e.); MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, p.

403-404; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

[Particular sobre *La pesca miraculosa*]

FONTANALS, 1877, p. 222; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 403; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not.45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Les pintures atribuïdes a Antoni Viladomat de la capella de sant Rafel, com passa amb les de la capella de la Concepció (o del Roser), varien de tema, de nombre i d'emplaçament segons quin autor es consulti. En termes generals, podem parlar que a l'interior de la capella havia un grup de pintures dedicat a la *Història de Tobies*. Tota la historiografia diu que eren tres, exceptuant Figuerola i Martí, que n'assenyalen quatre sense donar més detalls. A sobre d'aquest grup, n'hi havia dues més de tema bíblic. L'àtic del retaule el presidia una *Aparició de la Verge*. Dos quadres al·lusius a episodis personals viscuts per Rafael d'Amat i de Cortada estaven a cada banda de l'arc toral d'accés a la capella. Aquestes dues teles havien estat confoses per Céan, que les identificava com dos passatges de la *Vida de Sant Francesc Xavier*. Per tant, els dos episodis de la *Vida de sant Francesc Xavier* que Figuerola i Martí diuen que havien ingressat al Museu Diocesà el 1916 procedents de Betlem no poden ser aquests. La decoració mural també s'atribueix al nostre pintor. Feliu Elias les jutja com «del millor de la producció viladomatiana.»

Sobre la *Pesca miraculosa*, Fontanals en diu: «A.II.7.15. LA PESCA MILAGROSA. Derecha del altar. S. Rafael y Tobias (niño) junto al mar y pescando un mónstruo pez.- El segundo con una rodilla en tierra.- Un perrito lanudo prende el pex por espina.- Tierra y cielo oscuros, mar bravio, horizonte crepuscular:- toda naturaleza con poesia. La naturaleza y el arcángel bellísimos de concepto y forma.»

426:426g

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol Història de Tobies: *Tobies i l'àngel*
Data ca.1730-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Capella de sant Rafael.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella sant Rafael]

Vegeu la fitxa 426f

[Particular sobre *Tobies i l'àngel*]

FONTANALS, 1877, p. 222; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 403; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426f**.

Fontanals la descriu: «A.II.8.16. VUELTA HÁCIA LA CASA DE TOBIAS.- En el altar. San Rafael tomando al jovencillo por la mano señala hacia lo lejos. El hijo de Tobias (niño) con una redomilla y los restos del pescado, se incorpora para levantarse.- A sus peis el perrito. Peñas escarpadas, olas agitadas y cielo nebuloso y poético en derredor».

426:426h

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol Història de Tobies: *Tobies nen curant el seu pare*
Data ca.1730-1740
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Capella de sant Rafael.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella sant Rafael]

Vegeu la fitxa 426f

[Particular sobre *Tobies nen curant el seu pare*]

FONTANALS, 1877, p. 222; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 403; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426f**.

Fontanals la descriu: «A.II.9.17. TOBIAS MANCEBO CURANDO Á SU PADRE.- Frente al número 7. [Pesca Miraculosa]. Animación en la escena. En el centro el anciano anhelando abrazar a su hijo. Este le toma del brazo y figura aplicarle algo a los ojos. El Arcángel contempla esta escena. La madre de rodillas y de espaldas al espectador. Otro personaje mirando ansioso. El perrito jugueteando con los pies del anciano.- El fondo con la entrada de una casa; cielo sin luz y con monotonía y algunos árboles. Superior al número 8 [Tobies i l'àngel] é inferior al 9 [?].- Bien dibujado.-Opaco.»

426:426i

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Judith decapitant Holofernes*
Data ca.1730-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides — (oval)

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Capella de sant Rafael.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella sant Rafael]

Vegeu la fitxa 426f

[Particular sobre *Judith decapitant Holofernes*]

FONTANALS, 1877, p. 224; Espasa-Calpe, 1930, p. 1195; ELIAS, 1936, p. 313; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not.45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426f**.

Aquest quadre estava col·locat just damunt d'una de les teles laterals de la Història de Tobies. Feia parella amb un altre de tema bíblic, del qual no en coneixem la temàtica concreta. Joaquim Fontanals els considerava « [...] ambos bellos de dibujo y colorido. Fácil ejecución y empastado: revelan grandes adelantos de Viladomat ». La descripció concreta és aquesta: « A.II.12.20. JUDIT-tipo vulgar- DISPONIÉNDOSE Á DECAPITAR A OLOFERNES. Bustos hasta la cintura. 3/ 4 de tamaño natural- Óvalo prolongado y horizontal. »

Feliu Elias no va localitzar-la.

426:426j

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Un assumpte bíblic* [sense especificar]
Data ca.1730-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides — (oval)

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Capella de sant Rafael.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella sant Rafael]

Vegeu la fitxa 426f

[Particular sobre *Un assumpte bíblic*]

FONTANALS, 1877, p. 222; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 400; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426f**.

Parella del quadre Judith *decapitant a Holofernes* (**cat.num.426i**). La descripció de J. Fontanals és aquesta: «A.II.13.21. OTRO ASUNTO BÍBLICO. Igual tamaño y proporciones, forma, etc., que el anterior.»

426:426k

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Aparició de la Verge als apòstols*

Data ca.1730-1740

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Àtic del retaule de la Capella de sant Rafael.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella sant Rafael]

Vegeu la fitxa 426f

[Particular sobre *Aparició de la Verge als apòstols*]

FONTANALS, 1877, p. 222; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 262; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not.45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426f**.

Joaquim Fontanals la situava a l'altar de sant Rafael, a l'àtic, sobre la tela *Tobies i l'àngel*: «A.II. 14. 22.APARICIÓN DELA VÍRGEN A LOS APÓSTOLES. Medallon: óvalo vertical. María, como matrona antigua, envuelta en manto azul y túnica carmín, sentada en lo alto sobre un escabel de nubes. S. Jaime (?) y otros Discípulos á sus peies la contemplan fervorosos.- La Vírgen, c[uerpo] entero. Los Apóstoles, bustos. Cálido, ardiente y rico colorido. Obra sóbria y bella. De las últimas que hizo Viladomat para esta iglesia. El más visible de los Discípulos es tipo que reaparece siempre igual entre los Apóstoles de nuestro pintor.»

426:426L

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	<i>Declaració de demoníac de Rafael de Cortada</i>
Data	ca.1730-1740
Tècnica/Suport	Oli/ tela.
Mides	—

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Arc d'entrada a la Capella de sant Rafael.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella sant Rafael]

Vegeu la fitxa 426f

[Bibliografia que cita aquesta obres com a passatges de *Vida de sant Francesc Xavier* [sic]]
 CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; ARRAU, ca. inicis segle XIX, s.f.; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 21 (s.e.); PI i ARIMON, 1854, vol.I, p. 509; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

[Particular sobre *Declaració de demoníac de Rafael de Cortada*]

FONTANALS, 1877, p. 223; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 333; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not.45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426f**.

No seria estrany que Rafel de Cortada, personatge protagonista de l'escena que segueix, hagués estat el comitent o el protector de la capella. Els dos quadres on apareix de protagonista deurien ser exvots en honor a la intercessió de sant Rafel i la Verge de Montserrat en uns episodis de possessió soferts pel personatge. Fontanals descriu el primer així: «Dos ángeles con escultura señalan los asuntos. El primero de los carteles tiene esta inscripción: *Se declara/ energúmeno D. Rafael/ de Cortada en el día de la / Natividad de N[uestro] S[eñor]/ del año 1690 por intercesión/ de la Virgen de Montserra-/ -te cuio(cuyo) auxilio y el de S./ Rafael se implora especialmente/ en el Exorcismo*. A.II.10.18. DECLARACIÓN DE DEMONIACO.- Á mano izquierda es su sitio. El paciente figura tendido en un lecho del segundo término, y colocado de escorzo. Un jesuita le aproxima una custodia al rostro; otro acompaña a aquel; y a los pies del lecho y al ángulo izquierdo lee en un libro un tercero -que lleva roquete y estola;- mientras al opuesto lado se reclinan tristes en el lecho del paciente dos mujeres y una niña. Sobre tan sentimental escena aparece entre cortinajes un ángel con un lienzo desplegado en el que señala la Virgen de Montserrate. Dos angelitos indican en el lienzo una leyenda. Este cuadro y el siguiente [Exorcisme de Rafael de Cortada] son los que **Ceán Bermúdez dijo de la Vida de San Francisco Javier.**»

Una mica més avall, Joaquim Fontanals també diu: «Cuadros muy patéticos y llenos de expresión y maestría los dos, bien concebidos, dibujados y pintados -aunque opacos- Son sin duda con el nº 14 [Sant Antoni, santa Clara y el Nen Jesús], los tres últimamente pintados para esta iglesia [...] Este cuadro y el anterior están hoy trocados y colocados respectivamente sobre cartel que no explica su asunto».

Feliu Elias els considerava de poca qualitat.

426:426LL

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Exorcisme de Rafel de Cortada*
Data ca.1730-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Arc d'entrada a la Capella de sant Rafael.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella sant Rafael]

Vegeu la fitxa 426f

[Bibliografia que cita aquesta obres com a passatges de *Vida de sant Francesc Xavier* [sic]]

Vegeu la fitxa 426L

[Particular sobre *Exorcisme de Rafel de Cortada*]

FONTANALS, 1877, p. 223; Espasa-Calpe, 1930, p. 1195 i 1199; ELIAS, 1936, p. 294; BENET, 1947, p. 38; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not.45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426f**.

La segona tela de l'antecapella, que Ceán confonia amb una tela de la Vida de sant Francesc Xavier, era com segueix: «Dos ángeles con escultura señalan los asuntos.[...] El cartel opuesto dice así: *En el/ dia de S. Rafael/ es lanzado del cuerpo/ de D. Rafel de Cortada/ el maligno Espíritu dando/ el mismo la Victoria al / Santo Arcangel di-/ ciendo á voces por tres/ veces: Vicisti Raphael. A.II.11.19 .EXORCISMO DE DON RAFAEL DE CORTADA.*- El pobre demoníaco agitado por convulsivos accidentes yace á su espada en el centro de una estancia. A su lado un jesuita en traje de celebrante -recuerda al Beato Oriol- le bendice y exorciza con el hisopo: otros clérigos jesuitas leen á derecha é izquierda, y un feo monstruo vuela aprisionado, y cerca de él el

sant arcàngel señala al cielo fuente del remedio. Fondo oscuro con resplandores, y suelo alfombrado. Cuadros muy patéticos y llenos de expresión y maestría los dos, bien concebidos, dibujados y pintados -aunque opacos- Son sin duda con el nº 14 [Sant Antoni, santa Clara y el Nen Jesús], los tres últimamente pintados para esta iglesia [...] Este cuadro y el anterior están hoy trocados y colocados respectivamente sobre cartel que no explica su asunto»

426:426m

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Decoració mural de la cúpula i la llanterna amb àngels i arcàngels.*
Data ca.1730-1740
Tècnica/Suport Pintura al tremp sobre mur
Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Capella de sant Rafael.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella sant Rafael]

Vegeu la fitxa 426f

[Particular sobre *Decoració mural*]

FONTANALS, 1877, p. 222; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 307 (a la capella del Sagrament [sic]); AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 207; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426f**.

J. Fontanals parla de les figures d'àngels i arcàngels que decoraven de la cúpula i la llanterna d'aquesta capella. L'historiador apunta que estava molt deteriorada.

426:426n

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Verge de Montserrat*
Data ca.1730-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Mesa d'altar de la Capella de sant Rafael.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre la Capella sant Rafael]

Vegeu la fitxa 426f

[Particular sobre la *Verge de Montserrat*]

FONTANALS, 1877, p. 225; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 413; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426f**.

A Joaquim Fontanals li semblava que aquesta *Verge de Montserrat*, de petites dimensions i col·locada «bajo dosel sostenido por dos angelitos sobre la mesa de altar de san Rafael», era de la mà de Viladomat. Potser tindria a veure amb la *Declaració de demoníac de Rafel de Cortada*, on la Verge de Montserrat apareixia com a protectora de l'endimoniat. L'any 1936, segons Elias, ja no hi era.

426:426o

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Retrat del Doctor Josep Delfau, ardiaca de la Seu de Barcelona.*

Data ca.1730-1740

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Arc d'entrada a la capella dels Dolors.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre el *Retrat del Doctor Delfau*]

FONTANALS, 1877, p. 225; Espasa-Calpe, 1930, p. 1195 (s.e.) i 1199; ELIAS, 1936, p. 345; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 201; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

A cada paret lateral de la capella dels Dolors de Betlem havia una pintura atribuïda a Viladomat. Eren dos retrats que, en cas que fos encertada l'atribució, serien *post mortem*. Una inscripció al retrat del doctor Delfau deia que havia mort el 1694. L'altre retrat, de Maria Camporrells, també morí el 1688.

Sobre el del doctor Delfau, J. Fontanals digué: « A. II. 17. 25. RETRATO DEL Dr. DELFAU, frente al anterior [Maria Camporrells]. Cuerpo entero. Traje eclesiástico con sobrepelliz, roquete y muceta de doctor. Tiene en otro ornato la siguiente inscripción: *Lo molt Ill.^e S.^r D.^r D.ⁿ Joseph Delfau,*

colegial ardiaca de la Seo de Barcelona, Catedratic plausible de lleis y canons y beneficiat de esta Capella. - Morí al 8 de Novembre de 1694». Elias no la considerava de Viladomat, sinó d'un pintor inferior.

426:426p

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Retrat de Maria de Camporrels Ferrera i Massó.*
Data ca.1730-1740
Tècnica/Suport Oli/ tela
Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Arc d'entrada a la capella dels Dolors.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre *Maria de Camporrels Ferrera i Massó.*]

PI i ARIMÓN, 1854, vol. I, p. 508; FONTANALS, 1877, p. 224-225; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 345 i 350; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 201; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426o**.

Sobre Maria Camporrels, J. Fontanals rectifica a Pi i Arimon i diu: « A. II. 16. 24. RETRATO DE D^a M^a DE CAMPORRELLS Y MASSO.- Á la derecha. Cuerpo entero. De frente, ricamente vestida de negro y ante una mesita tocador y bajo cortinajes.- Fondo con pilastras. A los pies de la dama se lee una especie de tarjetón de ornato con escudillo heráldico: *La molt Ill.^e S.^{ra} D^a María de Camporrels Ferrera y Massó última S.^{ra} propietaria de Vallferrosa, benefactora insigne de esta capella edificada á las suas expensas, y fundadora de las missions del Principat de Cataluña.- Morí al 26 de Janer de 1688 de edad de 44 anys.* Pi y Arimon la llama en su *Barcelona Antigua*, etc- Tom I, p. 508 y siguientes- D^a Maria Manríquez de Lara hija del duque de Najera. Es sin duda equivocación. Arrogante figura. Noble y agraciado dibujo, color suave, manos bellísimas. Recuerda la gallardía de Velázquez. Parece pintado sin el original y en copia. »

Feliu Elias situava la tela a la capella del Sagrament (abans de 1936). Era la mateixa capella dels Dolors?

426:426q

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Moisès*

Data ca.1730-1740

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona. Retaule de la quarta capella.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre *Moisès*.]

FONTANALS, 1877, p. 225; Espasa-Calpe, 1930, p. 11995 i 1199; ELIAS, 1936, p. 317; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 201; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 99, not. 45.

Ubicació Desapareguda (perduda)

No en sabem gaire res d'aquest bust de *Moisès* que formava part del retaule de la quarta capella. Diu Fontanals: «A.II. 18. 26. MOYSES. Busto, casi de tamaño natural. Formas grandiosas-Revela soltura adquirida por su autor, pero parece inferior a los números 7 y siguientes [Tobies] y sobre todo á los núm. 16, 17 y 15 [Retrats]. Compararles con el número 6 [sant Antoni, santa Clara i el nen Jesús]».

Elias indicava que des de peu pla no s'apreciava res.

426:426r

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol Quatre misteris de la Passió de Jesús: *La Verònica*

Data ca. 1688 ?

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides —

Procedència

Donació de Maria Camporrells a la Capella del Sagrament de l'església de Betlem.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre *les pintures de la capella del Sagrament*.]

ARRAU, ca. inicis segle XIX, s.f.; ELIAS, 1936, p. 280, 285, 297, 418;

[Sobre *La Verònica*]

ELIAS, 1936, p. 418.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Segons Josep Arrau, les pintures de la Capella del Sagrament eren d'Antoni Viladomat: «En

Betlem varios quadros de Viladomat Son dignas de atenció los de la capella del sacrament y de la de Sⁿ Rafael, pero lo del altar [Major?] es de Lucas Jordan.»

Feliu Elias les recordava tot estranyant-se que Joaquim Fontanals no les recollís. Eren quatre pintures amb els següents temes: la *Verònica*, la *Flagel·lació*, la *Coronació d'Espines* i el *Davallament de la creu*. De la darrera, Elias va anotar: «És la millor de totes les pintures que Viladomat pintà per a l'església de Betlem i una de les millors de tota la seva producció». Feliu Elias també diu que les teles de la capella del Sagrament eren una donació de Maria Camporrells, la mateixa senyora del retrat de la capella dels Dolors. Per tant, l'any 1688, quan morí, és la data límit per haver estat pintades. Això sempre que Elias tingui raó, perquè els jesuïtes del Centre Borja de Sant Cugat del Vallès conserven una *Flagel·lació* i una *Coronació d'Espines* (**cat.num.381 i 382**), excepcionals, que podrien provenir d'aquesta capella, si bé recorden a l'estil de Josep Bernat Flaugier. En canvi, Joan Bassegoda Nonell (1990, p.30) diu, sense esmentar la font, que «las pinturas de la capilla del Sacramento eran de Soler». És el pintor Joan Baptista Soler (c. 1676- 1742)?

426:426s

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	Quatre misteris de la Passió de Jesús: <i>Davallament de la creu</i> .
Data	ca. 1688 ?
Tècnica/Suport	Oli/ tela
Mides	—

Procedència

Donació de Maria Camporrells a la Capella del Sagrament de l'església de Betlem.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre *les pintures de la capella del Sagrament*.]

Vegeu la fitxa 426r

[Sobre *Davallament de la creu*]

ELIAS, 1936, p. 285.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426r**.

426:426t

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	Quatre misteris de la Passió de Jesús: <i>La Flagel·lació</i> .
Data	ca. 1688 ?
Tècnica/Suport	Oli/ tela

Mides —

Procedència

Donació de Maria Camporrells a la Capella del Sagrament de l'església de Betlem.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre *les pintures de la capella del Sagrament.*]

Vegeu la fitxa 426r

[Sobre *Flagel·lació*]

ELIAS, 1936, p. 297.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426r**.

426:426u

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol Quatre misteris de la Passió de Jesús: *La coronació d'espines*.

Data ca. 1688 ?

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides —

Procedència

Donació de Maria Camporrells a la Capella del Sagrament de l'església de Betlem.

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Particular sobre *les pintures de la capella del Sagrament.*]

Vegeu la fitxa 426r

[Sobre *La coronació d'espines*]

ELIAS, 1936, p. 290.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Vegeu els comentaris generals de la **fitxa 426r**.

426:426v

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *La Verge de Núria*

Data ca.1730-1740

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides —

Procedència

Església de Betlem de Barcelona

Bibliografia

[General sobre obres de Betlem]

Vegeu la fitxa 426a

[Sobre *La Verge de Núria*]

ELIAS, 1936, p. 414.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Feliu Elias és l'únic que en parla: «Aquesta obra es trobaria a l'església de Betlem, a Barcelona, segons testimoni verbal del jesuïta P. Jaume Creixells. Nosaltres no li hem sabut trobar.»

427

Barcelona, església de la Mercè (Mercedaris)

427:427a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Francesc de Borja davant el cadàver de la Reina.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Escala del Cambril de la Verge de l' Església de la Mercè de Barcelona (abans convent de Pares Mercedaris)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p.144 i 228; Espasa-Calpe, c.a. 1930, p. 1199; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 370; ALCOLEA, 1961-1962, p. 203; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.)

Ubicació Desapareguda

Joaquim Fontanals situava aquesta tela a l'església de l'antic convent de Pares Mercedaris de Barcelona: «En la Escalera que conduce al Camarín de la Virgen. A.V.2.34. SAN FRANCISCO DE BORJA ANTE EL ESQUELETO DE LA REINA. Apaisado como de 1/2 del nat[ural].-varias figuras ent[eras], cuadrilo. El santo de hinojos ante el esqueleto con corona, cuyo ataúd despacha un mancebo. A espaldas del santo y en el fondo procesión que se ven tres eclesiásticos en un edificio.» Aquesta i les altres teles que havia a l'església deurien desaparèixer entre 1877 i 1936, ja que Feliu Elias ja no les va trobar.

427:427b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Tomàs d'Aquino amb hàbits de doctor*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Rectoria de Església de la Mercè (abans Convent de Pares Mercedaris)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p.170 i 228; Espasa-Calpe, c.a. 1930, p. 1199; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 395; ALCOLEA, 1961-1962, p. 203; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.).

Ubicació Desapareguda

La descriu Joaquim Fontanals: «En las habitaciones rectorales. A.V.1.33. SAN TOMÁS DE AQUINO INSPIRADO POR EL ESPÍRITU SANTO. Más de m.c. [medio cuerpo]- T. Nat [tamaño natural]- Óvalo. Ante una mesa y con una pluma en la mano figura el Santo. Viste birrete y muceta de doctor en teología. Mira extasiado á la paloma Divina. Tiene un sol en el pecho. Trozos admirables; muy inspirado.»

427:427c

Autor Antoni Viladomat i Manalt (escola)

Títol *Somni de sant Josep*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Església de la Mercè

Bibliografia

BASSEGODA NONELL, 1990, p.45.

Ubicació Desapareguda

La hi situa Bassegoda Nonell abans de la Guerra Civil. Diu que és d'escola de Viladomat. Cap més autor en parla.

427:427d

Autor Antoni Viladomat i Manalt (escola)

Títol *Naixement de Jesús.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Arxiu de l'església de la Mercè

Bibliografia

BASSEGODA NONELL, 1990, p.45.

Ubicació Desapareguda

La hi situa Bassegoda Nonell abans de la Guerra Civil. Diu que és d'escola de Viladomat. Cap més autor en parla.

428

Barcelona, església de Santa Maria del Pi.

428:428a

Autor Josep Ravella (vitral·ler)

Títol *Adoració dels Reis*

Data 1717

Tècnica/Suport Vitral·l

Mides —

Procedència

Església de Santa Maria del Pi.

Documentació

APP, *Llibre d'acords i Deliberacions de Santa Maria del Pi de 1699 a 1777*, fols. 10, 11, 13 i 24.

AHPB, Anton Navarro, *Manual de 1715-1718*, s.f.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 236; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; ELIAS, 1936, p. 164 i p. 255; ALCOLEA, 1961-1962, p. 210; ALBERTÍ, 1970, IV, p. 52. VERGÉS, 1992, p. 114.

Ubicació Perdudes durant la guerra civil (reconstruïdes)

La bibliografia recull que Antoni Viladomat hauria fet el disseny d'alguns dels vitralls de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona. Tradicionalment, s'ha indicat que eren dues escenes: l'*Adoració dels Reis* i el *Naixement* o l'*Adoració dels Pastors*. Vergés (1992, p. 114) també li atribueix «[...] el de Sant Miquel, [...] i el de la Coronació de Maria (?), ja que [...] tenen la bellesa, l'estil artístic, el dibuix i la coloració propis de Viladomat i Ravella només era vidrier i no dibuixant».

Vergés oblida, però, que Viladomat havia tingut d'alumnes a vitral·lers. En la concòrdia signada per Josep Ravella no s'assenyala que se li entregui cap model o traça prèvia. El contracte diu ben clar que s'han de fer seguint els models de les vidrieres de l'església de Santa Caterina Màrtir (AHPB, Anton Navarro, *Manual de 1715-1718*, s.f.). Joaquim Fontanals, erroniament, diu que el contracte és de 1727.

Vergés afegeix que « [...] a les parets laterals de la Capella de la Sang hi havia set quadres amb escenes de la vida de Jesús. Alguns els atribuïen al pintor Viladomat.» Joan Bassegoda (1990, p.31) els fa de Josep Vives.

428:428b

Autor Josep Ravella (vitral·ler)

Títol *Naixement*
Data 1717.
Tècnica/Suport Vitrall
Mides —

Procedència

Església de Santa Maria del Pi.

Documentació

APP, *Llibre d'acords i Deliberacions de Santa Maria del Pi de 1699 a 1777*, fols. 10, 11, 13 i 24.
 AHPB, Anton Navarro, *Manual de 1715-1718*, s.f.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 236; Espasa-Calpe, 1930, p. 1200; ELIAS, 1936, p. 164, 255 i 319;
 AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 112; ALCOLEA, 1961-1962, p. 210; ALBERTÍ, 1970,
 IV, p. 52. VERGÉS, 1992, p. 114; VERGÉS, 1992, p. 114.

Ubicació Perdudes durant la guerra civil (reconstruïdes)

Vegeu els comentaris de la fitxa **núm.428a**

428:428c

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Retrats d'eclesiàstics o de beneficiats.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides —

Procedència

Arxiu de l'església de Santa Maria del Pi.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 74; ELIAS, 1936, p. 27 i 352.

Ubicació Desapareguda.

Segons Joaquim Fontanals, Viladomat havia pintat una sèrie de retrats de beneficiats del Pi que es conservaven a l'arxiu de la parròquia. Elias dubta que la notícia sigui certa.

428:428d

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Perspectiva al tremp de les Ànimes del Purgatori*
Data sd.
Tècnica/Suport Pintura al tremp
Mides —

Procedència

Església de Santa Maria del Pi.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 259.

Ubicació Desapareguda (perduda)

Segons Elias, citant la informació de les fitxes de Ramon Nonat Comas de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fins ara no localitzades, Viladomat hauria pintat una tela representant les *Ànimes del Purgatori*. Afegeix Elias que potser era una perspectiva pintada al tremp per al novenari de les ànimes. Elias la considerava perduda.

429

Barcelona, església de Sant Agustí Nou.

429:429a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Somni de sant Josep*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Església de Sant Agustí Nou de Barcelona. Primera capella del costat de l'epístola.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 382 i 399.

Ubicació Desapareguda

Feliu Elias diferenciava aquesta pintura de les que provenien del convent vell (de Santa Mònica) i de les que el rector de la parròquia havia donat al Museu Diocesà (1916). Si era de Viladomat, és probable que fos pintada cap a 1730 i que no tingués res a veure amb les pintures que provenien de l'interior convent. Es fa estrany, però, que la temàtica d'aquesta nova pintura coincideixi amb la que provenia de l'antic convent, dipositada al MDB (**cat.num. 90**). Diu Elias que li semblava del taller i que les figures eren de grandària natural. Faria parella amb els *Esposoris de sant Josep i la Verge* (**cat. num. 429b**).

Bassegoda Nonell (1990, p.43), sense concretar els temes, parla de dos quadres que estarien a la capella de la Verge de la Bonanova. Són els mateixos?

429:429b

Autor Antoni Viladomat i Manalt o taller.

Títol *Esposoris de sant Josep i la Verge*.

Data sd

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Església de Sant Agustí Nou de Barcelona (primera capella del costat de l'epístola)

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 293

Ubicació Desapareguda

Vegeu la fitxa **núm.429a**

430**Barcelona, església de Sant Just i Pastor.**

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Quadre del Sagrari (Salvador?)*

Data 1725

Tècnica/Suport Oli/ tela

Mides —

Procedència

Església de Sant Just i Pastor de Barcelona. Sagrari del retaule major.

Documentació

APSiSP, *Lligall de rebuts 1634-1738*, 1 d'agost de 1725.

ADB, 1979, manuscrit inèdit: Lluís Cabo i Delclós: *Artistes i Artesans que, en el transcurs dels segles han intervingut al temple parroquial de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona*, fol. 35: «Viladomat, Antoni: Mestre Pintor. 1725. El 21 d'octubre cobra 15 lliures, 8 sous, per haver pintat un quadre pel sagrari (A. O. rebuts).»

Ubicació Desapareguda

L'1 d'agost de 1725, els obrers de la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona varen estendre un rebut al pintor «per lo quadro del sagrari». Se li pagaren 15 lliures i 8 sous. Entre 1724 i 1725, l'escultor Pere Costa havia estat cridat per a desmuntar i assentar de nou el retaule major de la parròquia, segons sembla amb greus problemes i desperfectes. Del retaule no en queda cap testimoni. No s'hauria de descartar que algun dels *cristos mostrant la llaga* (o *cristos eucarístics*) de col·leccions particulars fos el que havia estat a Sant Just i Pastor.

431**Barcelona, església de Sant Miquel****431:431a**

Autor Ferdinando Galli Bibiena (?)/ Antoni Viladomat (?)

Títol *Decoració al fresc amb representacions de profetes, evangelistes, un Judici Final i una Glòria amb àngels.*

Data 1708-1711.

Tècnica/Suport Pintura al fresc o al tremp sobre mur.

Mides —**Procedència**

Antiga església de Sant Miquel Arcàngel de Barcelona.

Documentació

Dietari. Llibre de entradas i exixidas de la obra de sant Miquel comensant als 19 abril de 1705.
(Cfr. Pi i Arimon, 1854, p.109-110, not 1. No hem pogut localitzar-lo).

Bibliografia

PONZ, 1787, vol. XIV, p. 37-38 (s.e.); CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; PI i ARIMON, 1854, vol I, p. 547 (s.e) i p. 109-110, not. 1; BALAGUER MERINO, 1869, p. 178; FONTANALS, 1877, p. 107-112; Espasa-Calpe, 1930, p. 1194; ELIAS, 1936, p. 162 i p. 306; BENET, 1947, p. 17; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 182-183; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; BENET, 1958-1961, p. 98; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305; ALCOLEA, 1961-1962, p. 195; ARNAU, 1970, p. 176; GARRUT, 1974, p. 25; ALCOLEA, 1990, p. 29; TRIADÓ, 1995, p. 380.

Ubicació Perduda

En enderrocar-se l'església de Sant Miquel Arcàngel de Barcelona, varen perdre's les decoracions murals que suposadament guarnien tota la volta i la cúpula. La historiografia ha assenyalat, sense excepció, que aquella decoració fou encarregada al pintor bolonyès Ferdinando Galli Bibiena durant la seva estada a Barcelona. Els treballs de Ferdinando Galli s'haurien interromput el 1711 per manca de fons, quan tenia enllestida la decoració de les parets i de la volta. Antoni Viladomat l'hauria ajudat i també hauria acabat la decoració pintant un *Judici Final* i una *Glòria* quan l'italià marxà. Vegeu el **capítol II.4**, on exposem els dubtes que tenim sobre la participació dels dos pintors en aquest espai.

Joaquim Fontanals diu que els Padró -suposem que Tomàs Padró, col·laborador en el seu llibre-havia gravat la volta de Sant Miquel per a la revista *Le Monde Illustré*, que no hem pogut localitzar. Afegeix, a més, que la família Padró tenia un dibuix dels àngels. Potser aquest dibuix es tracti d'un dels esbossos comprats per Casellas que avui figuren al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (**cat.num. 245-247**).

431:431b**Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Divina Pastora*.**Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/ tela.**Mides** —**Procedència**

Antiga Església de sant Miquel Arcàngel de Barcelona.

Documentació

Dietari. Llibre de entradas i exixidas de la obra de sant Miquel comensant als 19 abril de 1705.

(Cfr. Pi i Arimon, 1854, p.109-110, not 1. No hem pogut localitzar-lo)

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; PI i ARIMON, 1854, vol I, p. 547; FONTANALS, 1877, p.177, not.2; ELIAS, 1936, p.288; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 182-183; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305.

Ubicació Desapareguda

Joaquim Fontanals anota que la tela de la *Divina Pastora* que havia estat a l'església de Sant Miquel Arcàngel tenia un esbós preparatori. En un moment del text diu que n'adjuntava un gravat al capítol VIII. Aquest capítol, però, no va ser editat.

432

Barcelona, església de Sant Sever i Sant Carles Borromeu (Pares Paüls).

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Vicenç de Paül entregant la regla als seus deixebles*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli /tela

Mides —

Procedència

Convent de Pares Paüls

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; FONTANALS, 1877, p. 177 i p.230; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 397; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206.

Ubicació Desapareguda.

La recull per primera vegada Ceán Bermúdez, a l'església del convent de Pares del Seminari (Pares Paüls). En temps de Fontanals del Castillo, quan era coneguda com església de l'Hospital Militar, ja no existia. J. Fontanals es preguntava si hauria desaparegut l'any 1835.

433

Barcelona, església de Santa Anna (ex-col·legiata)

433:433a

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol Capella del sant Sepulcre o dels Perdons: *La Verge del Roser amb el Nen*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Procedència

Capella del sant Sepulcre o dels Perdons. Ex-col·legiata de Santa Anna de Barcelona.

Bibliografia

VILLANUEVA, 1806-1851, vol. XVIII, p.145; FONTANALS, 1877, p. 229; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 407 i 415; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202; ARAN, 2002, pàg. 312.

Ubicació Desapareguda.

L'origen de les pintures atribuïdes a Antoni Viladomat a l'ex-col·legiata de Santa Anna de Barcelona no està gens clar. Segons Jaime Villanueva, el canonge Ramon Iglesias les hauria comprades al mercat barceloní. Joaquim Fontanals, en canvi, diu que les pintures no eren de la col·lecció del canonge, sinó que formaven part de la capella del sant Sepulcre o dels Perdons. En comptava tres: una *Nativitat* (traslladada al Museu Diocesà de Barcelona, **cat.num.437**), una *Verge del Roser* i un *Grup d'apòstols i soldats*. Elias en «descobreix» tres de noves: una *santa Anna*, un *sant Francesc Xavier* i un *Jesús*. Per Joan Aran, en canvi, les pintures estaven a la capella de la Sagrada Família, antiga capella del Santíssim, al costat de la tela de la *Sagrada Família* de fra Joaquim Juncosa. L'ex-col·legiata va ser arrasada durant la Guerra Civil.

J. Fontanals descriu la *Verge del Roser*. « A.VII. 2. 38. En la oscura Capilla del santo Sepulcro -conocida tambien por la *dels Perdons* -se distinguen como entre dos luces: LA VIRGEN DEL ROSARIO CON EL NIÑO JESÚS. M.c. [medio cuerpo] -T. Nat. [tamaño natural] Tiene gradas en un antepecho. Dudoso».

433:433b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol Capella del sant Sepulcre o dels Perdons: *Grup d'apòstols i algun soldat*.
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides —

Procedència

Capella del sant Sepulcre o dels Perdons. Església de Santa Anna de Barcelona.

Documentació —

Bibliografia

VILLANUEVA, 1806-1851, vol. XVIII, p.145; FONTANALS, 1877, p. 229; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p.265; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202.

Ubicació Desapareguda

Vegeu la **fitxa 433a**

J. Fontanals en diu: « A.VII. 3. 39. En la oscura Capilla del santo Sepulcro -conocida tambien por la *Dels Perdons* -se distinguen como entre dos luces: GRUPO DE APÓSTOLES Y ALGÚN SOLDADO. -T. Nat. [tamaño natural] Bustos. No se distingue casi.- Parece original».

433:433c

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Jesús.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides —
Procedència
 Església de Santa Anna de Barcelona.
Documentació —
Bibliografia
 ELIAS, 1936, p.309.
Ubicació Desapareguda

Elias diu: «Obra citada pel P. Villanueva com havent existit a l'església barcelonina de santa Anna». Villanueva, però, no ho diu enlloc, si no és que Elias la confon amb la pintura *Jesús entre els Doctors* de Sant Agustí que comenta Villanueva (que ara estaria al Museu de Montserrat). Recordem que Laplana apunta que l'any 1927, el Dr. Iglesias, prior de la col·legiata de Santa Anna, va donar-la a Montserrat. No es pot descartar que pintura fos la mateixa que havia estat al convent de Sant Agustí, potser adquirida més tard pel doctor Iglesias.

433:433d

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Santa Anna.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides —
Procedència
 Església de l'ex-col·legiata de Santa Anna de Barcelona.
Bibliografia
 ELIAS, 1936, p.358.
Ubicació Desapareguda

Elias diu: «Obra citada pel P. Villanueva com havent existit a l'església barcelonina de santa Anna». No sabem on ho diu. Elias potser es refereix a la *Nativitat de la Verge (cat.num. 437)* del Museu Diocesà de Barcelona.

433:433e

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Francesc Xavier.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Procedència

Església de l'ex-col·legiata de Santa Anna de Barcelona.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p.372.

Ubicació Desapareguda

Elias diu: «Obra citada pel P. Villanueva com havent existit a l'església barcelonina de santa Anna». Però Villanueva no en parla.

433:433f

Autor Antoni Viladomat i Manalt (escola)

Títol *Circumcisió*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Procedència

Sagristia l'ex-col·legiata de Santa Anna de Barcelona.

Bibliografia

BASSEGODA NONELL, 1990, p.55.

Ubicació Desapareguda

Bassegoda Nonell apunta que a la sagristia del convent havia una *Circumcisió* de l'escola de Viladomat. És l'únic autor que ho diu.

434

Barcelona, església de Santa Maria del Mar.

434:434a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Camí del Calvari*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 150cm alt x 80 cm ample (segons Fontanals)

Procedència

Convent Franciscà (segons Fontanals)/ Rerecor de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona.

Restauracions

Any 1877-1788 per Planella

Bibliografia

[General sobre teles de Viladomat a Santa Maria del Mar]

PONZ, 1787, vol. XV, p. 32; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 239; ARRAU, c.a inicis segle

XIX, s.f. (4 teles) ; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 113 (s.e.) i p. 21 (4 teles); PI i ARIMON, 1854, vol.I, p. 474 (3 teles al rerecor) i vol.II, p. 285-286 (4 teles); FONTANALS, 1877, p. 165 i 226-227; FONTANALS, 1895, p. 936; BARRAQUER, 1906; CARRERAS CANDI, 1910, p. 452 (s.e.); BARRAQUER, 1916; BASSEGODA AMIGÓ, 1925, p. 340 (5 teles al rerecor i 2 teles a la capella de Sant Salvador); Espasa-Calpe, 1930, p. 1196; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, p.296 i 300; BENET, 1947, p. 7 (3 teles); MAYER, 1947, p. 515 (un Sant Sopar); AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 130 (s.e); MAYER, 1949, p. 251 (Sant Sopar); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365 (4 teles); GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 201(s.e.) i p. 204 (4 teles); TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.)

[Particular sobre *el Camí del Calvari*]

FONTANALS, 1877, p. 165 i p.226; FONTANALS, 1895, p. 936; Espasa-Calpe, 1930, p. 1196 i 1199; ALCOLEA, 1961-1962, p. 204.

Ubicació Perduda

Vegeu els comentaris generals de les quatre pintures del rerecor a la fitxa **núm.144**.

Joaquim Fontanals la va descriure: « A.III. 2. 29. LA CALLE DE AMARGURA. Es el segundo en orden de distribución. 1m. 50 c. alt- 80 c. anch. El Cristo atado con la cruz en hombros halla á Maria que llora.- Un fiero sayón le tira del cuerpo con una soga. Soldados le custodian á la izquierda; San Juan y una mujer lloran á la derecha. En el fondo otra ú otras figuras: soldado con casco tocando una trompeta.- Oscuridad en el espacio. Preciosísimo cuadro y rico colorido.- Maltratado como ningún otro, aunque el más venerado. Restaurado con poco acierto hasta desfigurar las formas y desdibujar los contornos. La Virgen debió ser de una dulzura italiana encantadora. La armonía, efectos é ideal aun llenos de fantasía delicada. Véase nuestra pequeña fotografía que conserva un lejano trasunto de lo que fue el original [no va publicar-la]».

Deu ser el mateix quadre que Bassegoda Nonell (1990, p.35) anomena *Crist de l'agonia* de la capella del Roser.

434:434b

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Dues teles de la capella de sant Salvador d'Horta*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides —

Procedència

Capella de sant Salvador d'Horta de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona

Bibliografia

PONZ, 1787, p. 32; PI i ARIMON, 1854, vol. I, p. 474 (temes de la Passió); FONTANALS, 1877, p. 226; BASSEGODA, 1925, p. 340; ELIAS, 1936, p. 325; ALCOLEA, 1959-1960, p. 305.

Ubicació Perduda

Joaquim Fontanals va rebatre una indicació de Pi i Arimon que deia que la capella de Sant Salvador de l'església de Santa Maria del Mar tenia pintures de Viladomat. El 1925, Bassegoda Amigó insistia que n'hi havia dues. No hi ha cap autor que especifiqui les temàtiques. És probable que siguin les mateixes que Bassegoda Nonell (1990,p.35) col·locava a la capella de sant Pere, si no és que les confon per les de la capella del Gremi de Corredors de Canvi, atribuïdes als Tramulles per Fontanals (1877, p.227).

435

Barcelona, Hospital de la Santa Creu.

435:435a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Dos «floreros».*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 130 cm alt x 77 cm ample.

Procedència

Casa Alegre de Gràcia?/ Secretaria i oficines de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 301-302.

Ubicació Desapareguda

A part dels quadres conservats de l'antic Hospital de la Santa Creu, Fontanals del Castillo, als *Capítols Inèdits* publicats per Alcolea, en descriu dos més que no hem trobat a les noves dependències:» D.XIV. PIEZAS SUELTAS DE BARCELONA. SECRETARIA Y OFICINAS DEL HOSPITAL DE LA SANTA CRUZ. Nº 219 i 220. Dos grandiosos floreros, con jarrones muy barrocos y dorados, sentados cada uno de ellos en una repisa de mármol. Flores de tamaño natural. 1'30 m. de alto por 0'77 m. de ancho. Uno y otro deteriorados. Flores bien pintadas, pero no con muy despachada ejecución. Marcos primitivos, del gusto de los de Viladomat. Són los únicos de unos 80 que había en la Casa Alegre de Gracia y que se destruyeron en el Hospital.»

No sabem interpretar el significat de la darrera frase. Potser Pella la transcriví malament. Seria més entenedor si digués «que no se destruyeron». Si fos com diem, interpretariem que només 2 de 80 quadres provinents de Gràcia no es varen destruir, permetent que Joaquim Fontanals els veiés.

435:435b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Puríssima Concepció.*

Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —
Procedència
 Administració de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona.
Documentació —
Bibliografia
 ELIAS, 1936, p. 338.
Ubicació Desapareguda

Feliu Elias li atribuïa una tela de la *Puríssima Concepció* que estava a l'administració de l'antic l'Hospital de la Santa Creu. Deia que era «de les teles bones» de Viladomat. Desconeixem si es conserva.

436

Barcelona, monestir de la Valldebron (Pares Jerònims).

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Lavatori*
Data sd
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 10 x 6 peus

Procedència

Monestir de Pares Jerònims de la Valldebron de Barcelona.

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 241; QUILLIET, 1816, p. 391 (s.e.); FONTANALS, 1877, p. 177 (s.e.) i p.178; BARRAQUER, 1906, vol. II, p. 253; ELIAS, 1936, p. 315; ALCOLEA, 1959-1960, p. 306;ALCOLEA, 1961-1962, p. 203.

Ubicació Desapareguda

Agustín Ceán Bermúdez va indicar que al Monestir de Pares Jerònims de la Valldebron, situat a la falda de Collserola, existia una *Lavatori* de grans dimensions atribuïble a Viladomat. Segons Fontanals del Castillo, el compte de Solterra (de Torroella de Montgrí?) tenia una composició que potser era la del Monestir de la Valldebron, tot i que també afirma que podria ser una altra. El propi Fontanals subratlla que el *Lavatori*, un dibuix que havia estat de Martí Cárdeñas -després adquirit per Casellas i ara al MNAC- era l'estudi preliminar de la tela que ens ocupa (**cat.num.243**).

437

Barcelona, Museu Diocesà de.

437:437a

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Nativitat [de la Verge] adorada pels àngels.</i>
Data	sd
Tècnica/Suport	Oli/tela.
Mides	89 cm alt x 150 cm ample (apaïsada)

Procedència

Capella del sant Sepulcre o dels Perdons de l'església de Santa Anna de Barcelona (Ex -col.legiata) . Abans de la Guerra Civil al Museu Diocesà de Barcelona.

Bibliografia.

[Església Santa Anna]

FONTANALS, 1877, p. 229 (cat. A.VII.1.37); Espasa-Calpe, c.a 1930, p. 1199; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e); ELIAS, 1936, p. 323; ALCOLEA, 1961-1962, p.202; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e)

[Museu Diocesà de Barcelona]

ELIAS, 1936, p. 319.

Ubicació Desapareguda

Vegeu la **fitxa núm. 433a**

Feliu Elias és l'únic autor que situa aquesta tela, procedent de l'antiga col·legiata de Santa Anna, al Museu Diocesà de Barcelona. La descriu com segueix: «*Nativitat adorada pels àngels*. Tela apaïsada. Existeix en el Museu Diocesà de Barcelona. Procedeix de l'església de Sta. Anna. Mides : 0'89 x 1'50 m.»

Elias, però, tot i haver citat la procedència, torna a parlar-ne quan es refereix a l'església de Santa Anna: «*Nativitat de la Verge*. Obra citada per Fontanals del Castillo com existent a la Capella dels Perdons o del S. Sepulcre de l'església barcelonina de Sta. Anna, junt amb la Verge del Roser i un grup d'Apòstols. Fontanals es pregunta si aquesta Nativitat de la Verge no serà una còpia. / A la capella en qüestió bé hi ha algunes teles setcentistes, però el lloc és tan fosc i les pintures tan ennegrides que no és pas possible de fer-se'n càrreg. Les gestions que havem fet per tal de cercionar-nos ben d'aprop del viladomatisme d'aquestes teles no foren afortunades».

Si Feliu Elias no va veure bé les teles de Santa Anna, es probable que la pintura que ens ocupa sigui la de capella dels Perdons. Gràcies a la descripció de Fontanals, podem fer-nos-en una idea: « VII. Iglesia de la Colegiata de Santana. En la oscura capilla del Santo Sepulcro -conocida también por la *Dels Perdons*- se distinguen como entre dos luces: 1.- LA NATIVIDAD DE LA VIRGEN. 37. Casi el mismo concepto de la *Natividad* que mas adelante veremos -C.V.2-; pero la disposición de los personajes en oposición á esta: los de la derecha a la izquierda y al contrario. Un angelito- añadido aquí-que ofrece rosas. ¿Es el original, ó la copia?» L'altra *Nativitat*, que no apareix a l'edició de 1877, era a la col·lecció Sebastià Pasqual i Inglada (**cat.num.490**)

La nostra recerca a la pinacoteca del Museu Diocesà va ser infructuosa. Tanmateix, és una notícia a tenir en compte que algunes pintures de santa Anna no estiguessin al recinte quan succeïren els fets de 1936.

437:437b

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Nativitat*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Seminari Episcopal de Barcelona. Abans de la Guerra Civil figurava al Museu Diocesà de Barcelona.

Bibliografia.

ELIAS, 1936, p. 319.

Ubicació Desapareguda

Feliu Elias és l'únic autor que situa aquesta tela, procedent del Seminari Episcopal, al Museu Diocesà de Barcelona. La descriu com segueix: «*Nativitat*. Representada en una mena de glòria. Existeix al Museu Diocesà de Barcelona. Procedent del adjunt Seminari. Tela apaïsada i emmarcada com per a servir de plafó de sostre. Figures de 1/3 de la grandària natural. Factura barroera.»

438

Barcelona, oratori de Sant Felip Neri.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Salvador*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli /tela.

Mides —

Procedència

Sagrari de l'altar major de l'església de l'oratori de Sant Felip Neri de Barcelona.

Bibliografia

BARRAQUER, 1915-1918, vol. I, p. 1129

Ubicació Desconeguda

Cap autor parla que a l'oratori de Sant Felip Neri hagués hagut obres de Viladomat. Però Barraquer publica una fotografia general del retaule major amb una pintura d'un *Crist amb l'eucaristia* molt semblant al de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Desconeixem si es conserva. És una obra que caldrà seguir investigant.

439

Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.

439:439a

Autor Antoni Viladomat i Manalt (escola)

Títol *Adoració dels Pastors*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides 98 x 138

Bibliografia

Catàlegs 1866-1867 núm. 225 (98 x 138); 1913 núm. 282 (98 x 138); SAURÍ-MATAS, 1849, p. 178; FONTBONA, DURÀ, 1999, p. 342 [Escola Viladomat]

Ubicació Desapareguda

Vegeu els comentaris **de la fitxa núm. 138**, que criden alhora a la fitxa **núm. 271**.

Figura com a perduda. Fou dipositada per l'Acadèmia a la Comissió de Monuments el 1932. Podria tractar-se d'una *Adoració* de la col·lecció Tecla Sala (**cat.num.271**)



Antoni Viladomat, *Adoració dels pastors*, col·lecció Tecla Sala

439:439b

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Sagrada Família*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides 145 x 105

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 143 (C.I.4); Catàleg 1847, núm 78 [de Viladó.]; SAURÍ-MATAS, 1849, p.

178; Inv. 1851, núm. 2; Catàlegs 1866-1867 núm. 116 (145 x 105);.1913 núm. 77 o 325 (145 x 105); ALCOLEA, 1959-60, p. 288 (nº114); FONTBONA,DURÀ, 1999, p. 342 [Escola Viladomat].

Ubicació Desapareguda

Figura com a perduda. Fou dipositada per l'Acadèmia a la Comissió de Monuments el 1932. Apareix descrita per Joaquim Fontanals als *Capítulos Inéditos* de Jopep Pella publicats per Alcolea: «Nº 114. Sacra Familia (A.P.116) Dice: Escuela de Viladomat: 1,45 metro alto por 1'05 ancho. Tres figuras hasta más de la mitad. San José apoyado en un banco de carpintero, tiene el niño Dios; junto al santo la vara florida. Al otro lado, María, agraciada doncella, y sobre el grupo la paloma divina.»



Antoni Viladomat,
Sagrada Família,
col·lecció Tecla

Podria ser la mateixa tela de la col·lecció Tecla Sala (**cat. num.138**)? La descripció és exacte. Vegeu-hi els comentaris.

439:439c

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Sant Felip Neri*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides 80 x 60 cm

Bibliografia

FONTANALS, 1872, p. 9; Catàleg 1847, núm. 39 [escola catalana]; Inv. 1851, núm. 2; Catàlegs 1866, 1867 núm. 117 (80 x 60); ALCOLEA, 1959-60, p. 288, nº 113; FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 339

Ubicació Desapareguda

Desapareguda de l'Acadèmia. Fontanals (manuscrit Pella) en fa una descripció que recorda al *sant Felip Neri de Mataró*: «Nº 117. San Felipe Neri (A.P.177) Ovalo; busto. 0,80 alto por 0,60 metro ancho. Rostro casi de perfil, brazos cruzados sobre el pecho, barba corta y gris, en contemplación mística.»

440

Barcelona, seminari episcopal.

440:440a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Tomàs d'Aquino empresonat i cordat amb el cinturó de castedat.*

Data 1743.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Procedència

Capella de l'antic Seminari Conciliar (o Tridentí o Episcopal) de Barcelona/ Nou Seminari Conciliar.

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 240; PI i ARIMON, 1854, vol.II, p. 286; FONTANALS, 1877, p. 194; CODINA ALABART, 1908, p. 53; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199 (s.e.); MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936,p. 28 bis i 214-220; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, vol. I, p. 295; GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; RÀFOLS, 1951-1954, vol. III, p. 242 i 245; BENET, 1958-1961, p. 110; ALCOLEA, 1961-1962, p. 192; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.); ALCOLEA, 1990, p. 32; FIGUEROLA-MARTÍ BONET, 1995, p. 106 i not. 52.

Ubicació Desapareguda

L'any 1743 Antoni Viladomat va pintar dos dels deu quadres sobre la vida de sant Tomàs d'Aquino encarregats per a la Capella del Seminari dels Pares Jesuïtes de Barcelona. La resta fou executada per Josep Viladomat entre 1754 i 1766. Els d'Antoni Viladomat representaven *Sant Tomàs d'Aquino empresonat i cordat amb el cinturó de castedat* i *Sant Tomàs menjant amb el Rei de França*.

Codina i Alabart deixaren constància documental dels quadres: «(...) des de dicho año [19 d'octubre de 1743, quan s'acabà la Capella] hasta 1766 los Viladomat, padre e hijo, pintaron grandes cuadros, que fueron pagados con el sobrante de la colecta anual entre alumnos, y que adornan el Salón de Actos del Seminario. La autenticidad de estos Viladomat, está fuera de duda (Véase Apéndice nº 9)» L'Apèndix diu el següent: «(...) Año 1743, Cuadro nº 1- El cingulo (...) Cuadro nº 2. Actum est de Manchéis. Hallábase Santo Tomás de Aquino en la mesa del rey de Francia. Los dos cuadros son de Viladomat, y costaron, sin los marcos, 123 libras. Los ocho restantes son de José Viladomat, y el importe de cada par fueron 120 libras».

Joaquim Fontanals els descriu tots dos:» A. X. 1. 64. CAPILLA DEL SEMINARIO. SANTO TOMÁS DE AQUINO ENCARCELADO Y DESPUES DE TENTADO CEÑIDO CON EL CÍNGULO DE VIRGINIDAD. Figura una cárcel. El Santo joven vestido de monje dirigiéndose en éxtasis al cielo. Dos ángeles, mancebos, de rodillas, le ciñen el cuerpo con un cingulo. Otros angelitos descienden del cielo para ofrecerle un lirio ó azucena. En el fondo á la derecha una mujer, de colorido rico, puesta de espaldas. (...) Los ocho restantes tienen menos mérito que estos, pero trozos de Viladomat (Antonio), de quién son muchas ó quizás todas las composiciones. Estos cuadros han pasado hoy á edificios que no conocemos. De desear es que vayan al nuevo *Seminario*»

Com moltes altres obres de Viladomat, els quadres sofriren la destrucció el 1936, quan un desafortunat trasllat els emplaçà al «desitjat» nou Seminari Conciliar.

440:440b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Tomàs a la taula del Rei de França.*
Data 1743.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Capella de l'antic Seminari Conciliar (o Tridentí o Episcopal) de Barcelona/Nou Seminari Conciliar.

Bibliografia

Vegeu la **fitxa 440a**

Ubicació Desapareguda

Vegeu la fitxa **núm. 440a**

Joaquim Fontanals en fa una breu ressenya: «A.X.2.65. SANTO TOMÁS DE AQUINO EN LA MESA DEL REY DE FRANCIA. Sentados en la mesa, y en el aposento de un suntuoso edificio, el Santo, el Rey y otro monje: figuran estar en coloquio.- Pajes y domésticos en derredor [alrededor] y un caballero detrás del Rey.- Arquerías y casetones en el fondo de perspectiva. (...) Los ocho restantes tienen menos mérito que estos, pero trozos de Viladomat (Antonio), de quién son muchas ó quizás todas las composiciones. Estos cuadros han pasado hoy á edificios que no conocemos. De desear es que vayan al nuevo *Seminario*»

441**Bellpuig de les Avellanes, ermita de Sant Roc.**

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Roc, sant Antoni, sant Sebastià i un àngel que cura el peu de sant Roc*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Ermita de sant Roc. Bellpuig de les Avellanes (Lleida)

Bibliografia

ZAMORA, ca. 1785-1790, p. 221.

Ubicació Desapareguda

La descriu Francisco de Zamora en el seu *Diario de los Viajes hechos en Cataluña*. La historiografia posterior ha passat per alt aquesta menció. Deia Zamora que era una bona pintura. El poble de Bellpuig de les Avellanes, a la província de Lleida, pertanyia llavors al Monestir de Bellpuig.

442

Berga, convent de Sant Francesc.**Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Dues obres grandioses***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Convent de sant Francesc d'Assís de Berga

Bibliografia

JOSEPH I MAYOL, 1971, p. 118

Ubicació Desapareguda

Segons Ignasi Joseph i Mayol, dues grans teles de Viladomat procedents del convent de Sant Francesc de Berga, atribuïdes a Viladomat, estigueren al dipòsit provisional de l'ajuntament de Berga durant la Guerra Civil. Desconeixem si es conserven. Potser l'autor va confondre la procedència i es referia a les dues teles de la Capella del Santíssim de l'església de Santa Eulàlia de Berga (atribuïdes a Josep Viladomat)

443

Berga, església de Santa Eulàlia.**Autor** Antoni Viladomat i Manalt (Tomàs Viladomat?)**Títol** *Sant Felip Neri entregant la regla de l'orde***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Capella dels Dolors de l'església de Santa Eulàlia de Berga.

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 241; QUILLIET, 1816, p. 391 (s.e.); PI I ARIMON, 1854, vol. II, p. 286; ELIAS, 1936, p. 367.

Ubicació Desapareguda

Segons Ceán Bermúdez, l'església parroquial de Berga tenia una tela d'Antoni Viladomat que representava *sant Felip Neri entregant la regla de l'orde*. Feliu Elias, que la va veure a la Capella dels Dolors de la parròquia berguedana, diu que era una obra del capellà que portava el mateix nom i cognom que el nostre pintor. Es referia a Tomàs Viladomat i Pilas, cosí d'Antoni Viladomat. L'inventari i descripció de la capella de 1780 (Arxiu Parroquial de Berga, *Llibre de la Congregació dels Dolors...*, citat per Dorico, 1996, doc.3) no recull cap pintura amb aquesta temàtica. Potser la

hi varen col·locar més tard.

444

Berga, santuari de la Consolació.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Decoració de l'església*

Data sd.

Tècnica/Suport Pintura al fresc?

Mides —

Procedència

Santuari de la Consolació (Berga)

Bibliografia

GUDIOL-ALCOLEA-CIRLOT, 1954, p. 184; ALCOLEA, 1961-1962, p. 210

Ubicació Desapareguda

Esmentada per Gudiol–Alcolea–CirLOT. Alcolea diu que no té cap interès i nega la intervenció del nostre pintor en aquest santuari. Sobre la decoració del santuari i els pintors Pere Puig i Tomàs Viladomat, vegeu **la fitxa núm. 380**

445

Cardona, església de Sant Miquel.

445:445a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Representació d'una Glòria al sostre i decoració mural de les parets.*

Data sd.

Tècnica/Suport Pintura al tremp?

Mides —

Procedència

Cambril de la Verge del Patrocini de l'església de Sant Miquel de Cardona

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); SERRA i VILARÓ, 1962, vol IV, p. 28 i 294; ALCOLEA, 1961-1962, p. 197; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.)

Ubicació Desapareguda

Intervenció indicada per Serra i Vilaró sense explicar en què basa la suposició. Actualment no es conserva.

445:445b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Monument de setmana santa de la Capella del Roser*

Data ca. 1722.

Tècnica/Suport —

Mides —

Procedència

Capella de sant Domènec de l'església de Sant Miquel de Cardona (actual capella del Santíssim Sagrament)

Bibliografia

SERRA i VILARÓ, 1962, p. 294; ALCOLEA, 1961-1962, p. 197.

Ubicació Desapareguda

Segons Serra i Vilaró, a la capella de sant Domènec (actual del Santíssim Sagrament), una capella que tenia retaules dedicats a la Verge del Roser, a sant Antoni i a Verge de la Mercè, s'instal·lava des de l'any 1722 i fins a l'any 1866 un monument de Setmana santa sota l'orgue construït per Francesc Bordons. Assegura que era un monument pintat per Antoni Viladomat l'any 1722, el mateix any que estava pintant els quadres - referint-se a representacions- del cambril de l'altar major (cambril de la Verge del Patrocini). Serra Vilaró cita la notícia d'un manuscrit de Ramon Puig i Martí anomenat *Efemèrides de Cardona*, vol. III, sd., p. 49. El manuscrit estava en poder seu. No hi ha constància que es conservi.

446

Centelles, església de Santa Coloma.

446:446a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Naixement de la Verge*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Església de Santa Coloma de Centelles.

Bibliografia

ROVIRÓ, 2002, pàg. 617 i 635.

Ubicació Desapareguda

Segons el qüestionari *Relación de los hechos ocurridos con motivo de la guerra por el levantamiento cívico-militar de 18 de Julio de 1936* (cfr. Roviró, 2002) pertanyent a la Diòcesi de Vic, l'església de santa Coloma de Centelles (Osona) havia perdut «[...] tres cuadros de muchísimo valor de C. Viladomat [sic], representando el *Nacimiento, Presentación y Desposorios de la Sma. Virgen*». Les teles, segons el document, presidien retaules amb la mateixa advocació que les seves temàtiques.

446:446b**Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Presentació al temple***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Església de Santa Coloma de Centelles.

Bibliografia

ROVIRÓ, 2002, pàg. 617 i 635.

Ubicació DesaparegudaVegeu la fitxa **núm. 446a****446:446c****Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Esposoris de la Verge***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Església de Santa Coloma de Centelles.

Bibliografia

ROVIRÓ, 2002, pàg. 617 i 635.

Ubicació DesaparegudaVegeu la fitxa **núm. 446a****447****Figueres, convent de Santa Maria de Jesús.****Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Sant Francesc***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Capella de sant Francesc del convent de Santa Maria de Jesús (franciscans recol·lectes) de Figueres

Bibliografia

ZAMORA, 1785, p. 336

Ubicació Desapareguda

Només la cita Francisco de Zamora al convent de franciscans recol·lectes de Figueres. No en tenim cap més dada.

448

Gràcia, església de Sant Josep.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Jaume a cavall*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Josepets de Gràcia. Església de Sant Josep de Gràcia (Barcelona)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 236-2327; Espasa-Calpe, 1936, p. 1200; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e); ELIAS, 1936, p. 378; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e)

Ubicació Desapareguda

Segons J. Fontanals, estaria darrere la porta principal: «B.I. 69. SANTIAGO CABALGANDO EN UN CORCEL BLANCO. Figuras pequeñas. Rostro de frente, moros á sus pies, caballo á galope. embebido. Color rojo moreno. Mano poco experta.» L'any 1936 ja no hi era.

449

Mataró, convent de Carmelites Descalces (Tereses).

449:449a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Santa Teresa*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Altar major de l'església del convent de les Tereses (Carmelites Descalces) de Mataró

Bibliografia

RIBAS 1981; RIBAS, 1984, p. 37

Ubicació Desapareguda el 1936

Segons Marià Ribas, que va ser testimoni de la destrucció durant la Guerra Civil del convent de les Tereses (Carmelites Descalces) de Mataró, l'altar major de l'església del convent, dedicat a santa Teresa, el presidia una tela de Viladomat.

449:449b**Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Sant Josep amb el Nen***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Claustre del convent de les Tereses (Carmelites Descalces) de Mataró.

Bibliografia

RIBAS, 1984, p. 37

Ubicació Desapareguda el 1936

Segons Marià Ribas, una capelleta del claustre dedicada a sant Josep –en realitat era una fornícula oberta en una de les parets-, tenia un *sant Josep amb el Nen* atribuïble a Viladomat.

449:449c**Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Naixement de Jesús***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Altar de sant Josep de l'església del convent de les Tereses (Carmelites Descalces) de Mataró

Bibliografia

RIBAS, 1984, p. 37

Ubicació Desapareguda el 1936

Segons Marià Ribas, que va ser testimoni de la destrucció convent de les Tereses de Mataró, l'altar de sant Josep de l'església tenia un *Naixement de Jesús* d'Antoni Viladomat.

450**Mataró, església de Santa Maria.****450:450a****Autor** Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Sant Francesc Xavier (o sant Francesc de Sales), sant Bru, sant Avel·lí, sant Miquel dels Sants.***Data** 1720-740.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 56 x 38 cm

Procedència

Altar de la sant Josep o de la Divina Providència de l'església de Santa Maria de Mataró.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 167 i p 238; Espasa Calpe, 1930, p. 1196 i 1200; ELIAS, 1936, p. 371; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365 (s.e.); FERRER CLARINA, 1971, p. 128

Ubicació Desaparegudes (?)/ Duplicades (?)

Vegeu les **fitxes núm. 52 i 53 i 82**. Les recollim per deixar-ne constància, malgrat que som del parer, com hem explicat a les fitxes anteriors, que són obres duplicades per la historiografia.

L'antic retaule de sant Josep -segons Soler (1999, p. 13) erigit a la banda dreta del creuer amb la reforma setcentista del temple- o de la Divina Providència –Fontanals diu que es coneixia amb aquest nom des de que s'hi va col·locar una imatge de Nostra Senyora de la Divina Providència-hauria tingut sis o set teles atribuïdes a Viladomat: *sant Josep amb el Nen adorats per santa Teresa*, que presidiria el retaule (**cat.núm.82**), un *sant Miquel dels Sants* (perduda?), un *sant Bru* (perduda?), un *sant Avel·lí* (conservada?), un *sant Francesc Xavier* (perduda?) –hi ha autors que parlen d'un *sant Francesc de Sales* (perduda?)-, una *Dolorosa* (conservada, **cat.num.130**) i un *sant Joan de la creu* (**cat.num.52**). Exceptuant la primera, les tres teles conservades es troben a la sagristia de la capella dels Dolors.

Però anem per passos: a la capella de la Divina Providència, Joaquim Fontanals només localitza el *sant Josep amb el Nen adorats per santa Teresa*, que presidia el retaule; un bust de *sant Francesc Xavier* de mida natural a sobre, i un *sant Bru* inspirant-se per a escriure a l'àtic. Abans de la Guerra Civil, Feliu Elias diu que el *sant Josep amb el Nen adorats per santa Teresa* feia de cortina, que tenia una *Dolorosa* oval sobre l'altar i que hi havia uns medallons de *sant Joan de la Creu*, *sant Francesc de Sales*, *sant Avel·lí* i *sant Miquel dels Sants*. No cita el *sant Bru* ni el *sant Francesc Xavier*, motiu que ens fa pensar que els confongués –o substituís conscientment la iconografia- pel *sant Avel·lí* i el *sant Francesc Xavier* de Joaquim Fontanals, si bé pensem que el *sant Francesc Xavier* és en realitat el *sant Felip Benici* de la sagristia (**vegeu cat.num.53**). Per acabar-ho de complicar, Ferrer (1971) explica que per a l'altar de sant Josep el pintor mataroní Josep Vinardell havia fet un *sant Gregori* i un *sant Francesc de Sales*, que probablement és el que veié Elias. L'any 1971, aquestes dues teles estaven a la capella de Nostra Senyora del Perpetu Socors.

Ferrer Clariana localitzava el *sant Avel·lí* a l'esquerra de l'altar i el *sant Miquel dels Sants* a la dreta, segons l'autor conservant-se tots dos Museu Arxiprestal (?). Del *sant Bru*, només en parla Fontanals.

450:450b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol «Un corazón flameante y coronado de espinas»
Data 1720-740.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Capella de la Comunió de l'església de Santa Maria de Mataró

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 167 i 239; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197 i 1200; ELIAS, 1936, p. 279.

Ubicació Desapareguda

Segons Joaquim Fontanals, a la capella de la Comunió de Santa Maria. Diu que era un medalló.

450:450c

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Jaume a cavall*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Bibliografia

PONZ, 1787, vol. XIV, p. 37; ELIAS, 1930, p. 379; ALCOLEA, 1959-1960, p. 306.

Ubicació Desapareguda

Ressenjada per primera vegada per Antonio Ponz. Fontanals la recull a la llista de teles desaparegudes. Elias fa referència a una pintura molt dubtosa amb aquesta temàtica a l'Hospital [sic] de Mataró.

450:450d

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *La Verge del Pilar apareixent-se a sant Jaume.*
Data sd
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró

Bibliografia

RIBAS, 1934, p. 108; CASTELLÀ, 1945, p. 4.

Ubicació Desapareguda

En parla Ribas abans de la Guerra Civil i Castellà després. Actualment no hi figura.

451

Mataró, Hospital de Sant Jaume i Santa Magdalena.

451:451a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Fèlix i sant Francesc d'Assís*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Altar de santa Filomena de la capella de l'Hospital de Mataró.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 170; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 368; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365.

Ubicació Desapareguda

Joaquim Fontanals les fa d'Antoni Viladomat. Diu que són dues teles que estaven a l'altar de santa Filomena de la capella de l'Hospital de Mataró. Feliu Elias, pocs anys abans de la Guerra Civil, ja no les hi trobà i afegeix una dada sobre la seva procedència: diu que Fontanals les feia originàries de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria. No trobarem on ho afirma l'historiador vuitcentista perquè Elias el mal interpreta: Fontanals es refereix a les obres de Manuel Coma de Mataró que havien estat a la Capella dels Dolors.

Al *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo* (1902, p. 139, nº 1573) apareix un *sant Fèlix* (80x70) de Viladomat propietat de Josep Maria Rovira de Mataró. Podria tractar-se de la mateixa tela?

451:451b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Santa Rosa de Lima i sant Llorenç*
Data s.a.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Altar desconegut de la capella de l'Hospital de Mataró

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 170; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197; ELIAS, 1936, p. 391; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365.

Ubicació Desapareguda

Vegeu la **fitxa núm.451a**. Joaquim Fontanals no concreta a quina capella estaven. Abans de la Guerra Civil ja no hi eren.

452

Moià, església parroquial.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol «*Unos lienzos de su mejor estilo*»
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Cambril de l'església de Moià.

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 241; QUILLIET, 1816, p. 391 (s.e.); PI I ARIMON, 1854, vol. II, p. 286; MASERAS, 1935, p. 382; ELIAS, 1936, p. 325; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.).

Ubicació Desapareguda (confosa)

El primer en citar-les fou Ceán Bermúdez. Cap autor especifica quines eren les teles que decoraven el cambril de l'església de Moià, però segurament les degueren confondre per les pintures de la col·lecció de l'organista de las Descalzas Reales de Madrid Josep Elias Verdaguer (1690-1771). Sobre aquesta col·lecció, vegeu un estudi recent d'una de les teles que la conformaven (Miralpeix,2004d).

453

Montserrat, església del Monestir de Montserrat.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Sant Pere Nolasc*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Església del Monestir de Montserrat

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 241; QUILLIET, 1816, p. 391 (s.e.); PI I ARIMON, 1854, vol. II, p. 286; FONTANALS, 1877, p. 177 (s.e.); MASERAS, 1935, p. 382; ELIAS, 1936, p. 389; ALCOLEA, 1959-1960, p. 306; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.).

Ubicació Desapareguda

Obra esmentada per primera vegada per Ceán Bermúdez al Monestir de Montserrat. Degué desaparèixer amb la Guerra del Francès o durant la Desamortització. Joaquim Fontanals la inclou

a la llista de pintures perdudes.

454

Poblet, sagristia nova del Monestir de Poblet.

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Pintures de la sagristia Nova*
Data Després de 1740.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides —

Procedència

Sagristia Nova del Monestir de Poblet

Bibliografia

FERRER,1815-1819; BOFARULL i BROCÀ, 1848,p. 32; Eduard TODA GÜELL, *Apuntes y recuerdos*, manuscrit inèdit de l'Arxiu de Poblet, Armari VI, Caixa 26, c.a 1870 (Cfr. de BASSEGODA NONELL, 1984); TODA,1883, p. 65; BALAGUER,1885, p. 122-123; ELIAS DE MOLINS, 1889, vol. I, p. 62-63; BARRAQUER, 1906, vol. I, p. 259 i p. 264; DESDEVIZES du DESERT,1913, p. 140; Joaquim GUITERT FONTSERÈ, 1921, p. 44-45; MASERAS, 1933, p. 67 (s.e); TODA GÜELL, 1935, p. 56; TODA, 1935a, p. 127, 181 i 227; ELIAS, 1936, p. 325; GUITERT,1955, p. 54-58;ALCOLEA, 1961-1962, p. 203; ALTISENT, 1974, p. 606; GARRUT, 1974, p. 25 (s.e); BASSEGODA NONELL, 1983; Juan BASSEGODA NONELL, 1984, pp.45-64.

Ubicació Desaparegudes?

Víctor Balaguer (1885, p.122-123) va esmentar que a la sagristia Nova de Poblet havia «(...) tres quadres petits sota la cúpula de Viladomat», un dels quals suposem que seria *el sant Vicenç (cat.num.46)*. Segons Guitert (1955,p.54-58), aquelles teles hi estigueren fins el 1891, any en què es despenjaren: una d'elles fou entregada al marquès Cebrià de Montoliu i de Togores (Palma, 1873-Nou Mèxic, 1923). Segons Bassegoda Nonell (1984), potser una altra seria l'esbós de la *Verge de la Misericòrdia* de Joaquim Juncosa que Toda va comprar abans de 1935 a l'Espluga de Francolí, a un tal René. Aquest quadre estigué en el primer Museu de Poblet i després en una dependència anomenada el Calefactori. El 1984 va ser restaurat al convent de Sant Daniel de Girona

A banda de les teles de petites dimensions que penjaven de la cornisa de la cúpula de la Sagrista Nova de Poblet, la historiografia ha assenyalat altres pintures de Viladomat de dimensions més grans en el recinte cistercenc. Fa difícil, però, saber quines eren exactament, ja que també n'hi havia de Fra Joaquim Juncosa i de Josep Bernat Flaugier. En principi, es cremaren o es perderen el 1835. Barraquer cita els temes de les quatre pintures: la *Verge de la Misericòrdia*, el *Martiri de sant Bernat d'Alzira*, la *Verge consolant sant Bernat de Claraval en trànsit de mort* i la *Mort de Sant Benet de Nursia*. Segons les notes d'Eduard Toda (1935) -que Alcolea recull (1961-1962)-, la *Verge de la Misericòrdia* era una obra de Joaquim Juncosa; el *Martiri de sant Bernat d'Alzira*,

la *Verge consolant sant Bernat de Claraval en trànsit de mort* i la *Mort de Sant Benet de Nursia* eren començades per Viladomat i acabades més tard Flaugier –hipòtesi una mica estranya. En canvi, segon Elias de Molins (1889), la *Verge de la Misericòrdia* i el *Sant Benet* eren de Flaugier. Quines eren de qui?

455

Puigcerdà, Capella de sant Josep de Calasañç del Col·legi de Pares Escolapis.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Aparició de la Verge a sant Josep de Calasañç*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Documentació

AHG, Fons de la Diputació, Lligall 2800 (1-12). *Carpeta de Puigcerdà on es detalla els edificis més notables.*

Procedència

Capella de sant Josep de Calasañç del Col·legi de Pares Escolapis de Puigcerdà.

Bibliografia

BOTET i SISÓ, vol. V, p. 817; MASERAS, 1935, p. 383 (s.e.); ALCOLEA, 1961-1962, p. 203; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.)

Ubicació Desapareguda (1940)

Tela que hauria estat a la capella de sant Josep de Calasañç del Col·legi de Pares Escolapis de Puigcerdà. Segons un document de després de la Guerra Civil conservat als fons de la Diputació de Girona, la tela va salvar-se: «Colegio de los Padres Escolapios. Es una casa señorial del siglo XV destruida y restaurada en varias épocas no habiendo nada importante a señalar. Solamente en la capilla existia un cuadro de Viladomat que pudo salvarse de la quema ignorandose su paradero. En dicho periodo de fue utilizada como almacenes y restaurada de nuevo. Se halla habitado por los mismas religiosas [sic].»

No sabem on para.

456

Reus, convent de Carmelites Descalços.

DESCRIPTOR PEÇA CONCRETA:

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Monument de Setmana Santa*
Data sd.
Tècnica/Suport Pintura al tremp sobre tela.
Mides —

Procedència

Església del Convent de Carmelites Descalços de Reus.

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, p. 237; FONTANALS, 1872, p. 12-13; FONTANALS, 1877, p. 99 i 116; Espasa-Calpe, 1930, p.1193; ELIAS, 1936, p. 331; BENET, 1947, p. 17; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, , 1959-1960, p. 306.

Ubicació Desapareguda

L'atribució és de Ceán Bermúdez. En època de Joaquim Fontanals ja no es conservava.

457

Sant Pau del Camp, convent de Sant Pau (Benedictins).

457:457a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Apoteosi de sant Vicenç de Paül*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 235 cm alt x 136 ample cm

Procedència

Sagrastia de l'església del convent de Sant Pau del Camp de Barcelona (monjos claustrals de sant Benet)

Bibliografia

PI i ARIMON, 1854, vol. I, p. 499; FONTANALS, 1877, p. 105 i 227-228; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; ELIAS, 1936, p. 268 i 396; ALCOLEA, 1961-1962, p. 203; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e)

Ubicació Desapareguda

Joaquim Fontanals va poder-la observar a la sagrastia de l'església del Convent de Sant Pau del Camp (de monjos claustrals de sant Benet): « VI.1. 35. San Pablo del Campo. SAN VICENTE DE PAÜL SUBIENDO A LOS CIELOS. 2 m. 35c alt.- 1 m. 36 c. anch.- la cabeza de una hermana del prim. ter. 16c. 17. Sobre una gradinata alfombrada y hermanas de San Vicente de Paul formando coro, de pié é inclinados. Uno de los primeros señala al suelo y al cielo donde aparece el Santo sobre cinco ángeles -dos con un báculo cruciforme,- y entre ángeles y querubines. Color rojizo.- Buena composición, expresión y dibujo, especialmente en la cabeza del Santo.- Esta recuerda, aunque con distinta actitud y expresión, la cabeza que damos en nuestra litografía CABEZAS PARA DIFERENTES CUADROS.- N° 2 »

El 1835 l'església va passar a ser parròquia i el convent a quarter d'infanteria. El 1936, Feliu Elias comentava que a la parròquia « es conserva una vella tela del s. XVIII que representa l'ascensió d'un sant, però es troba tan malmesa i en lloc tan fosc que no es possible pronunciar-se sobre la seva paternitat. » El convent estava situat darrere el Pla de la Boqueria, al final de l'actual carrer sant Pau de Barcelona.

457:457b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *La Visitació*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 148 cm. alt x 80 cm. ample (mitges figures)

Procedència

Sagristia de l'església del convent de Sant Pau del Camp (monjos claustrals de sant Benet)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 144 i 229; Espasa-Calpe, 1930, p. 1199; MASERAS, 1935, p. 382 (se); ELIAS, 1936, p. 422; ALCOLEA, 1961-1962, p. 202-203; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e)

Ubicació Desapareguda

Joaquim Fontanals va poder-la observar a la sagristia de l'església del Convent de Sant Pau del Camp (monjos claustrals de sant Benet): « VI.2. 36. San Pablo del Campo. VISITACION DE SANTA ISABEL. 1 m. 48c alt.- 80 c. anch.-m.c. [mig cos] - Cabeza de Santa Isabel 16 c. En una habitación María en coloquio con Elizabet.- José á la derecha con Zacarías.- A la izquierda y fondo un hombre quitando la montura á una asna. Cielo con nubes doradas y de fantástica poesía. Muy opaco - Indicado en la pág. 144 como de estilo opaco, etc., del segundo período. »

458**Sarrià, convent de Pares Caputxins.**

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Santa Eulàlia, sant Francesc i sant Antoni de Pàdua amb religiosos caputxins.*
Data 1738-1739.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Retaule de santa Eulàlia de l'església del convent de Caputxins de Sarrià

Bibliografia

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 241; FONTANALS, 1877, p. 177 (s.e.); SAGARRA, 1921, p. 179; ELIAS, 1936, p. 359, 365 i 369; PADRÓ, 1955, p. 157; ALCOLEA, 1959-1960, p. 306; ALCOLEA, 1961-1962, p. 198; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.);

Ubicació Desapareguda

L'any 1921, Francesc de Sagarra anotava: « Trobant-se el retaule pintat del cavaller Fluvià molt ja vell i quasi del tot desfigurat per causa d'haver-lo retocat subjecte poc expert en l'art de pintar, el pare guardià del Convent, que era aleshores Fra Francesc de Vilassar, el feu substituir en 1739

per un altre, també amb la imatge de la Santa, pintat per n'Antoni Viladomat. Aquesta tela es col·locà en l'altar major a les cinc de la tarda del 24 d'agost de 1739...» La precisió amb la qual descriu l'encàrrec, amb l'hora i el dia de la col·locació, ens fa sospitar que Sagarra deuria consultar algun tipus de documentació -que no cita- on s'especificaria l'encàrrec.

Alguns autors han parlat de tres quadres (un de *santa Eulàlia*, un de *sant Francesc* i un tercer de *sant Antoni*), fet que ha portat a més d'una confusió. Fins i tot, no pocs autors assenyalen que el *sant Antoni* de Sarrià seria el que actualment és al Museu Diocesà de Barcelona (**cat. num.72**). El del Museu, però, provenia dels caputxins de Santa Madrona i no de Sarrià. En aquest sentit, hem de recordar que el pintor Josep Bernat Flaugier també havia pintat un *sant Francesc* i una *santa Eulàlia* per al convent, obres que potser es podrien haver confós amb la de Viladomat (Maseras, 1933a, p. 70)

459

Tarragona, arxiu de la Catedral.

459:459a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Judici de Salomó***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Arxiu de la catedral de Tarragona

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 74

Ubicació Desapareguda

Segons Joaquim Fontanals, l'arxiu de la Catedral de Tarragona tenia un *Judici de Salomó* de Viladomat que era esbós de la tela del mateix tema de l'antiga col·lecció Coronel Cabanyes de Vilanova i la Geltrú (**cat.num.472b**).

459:459b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Retrats d'eclésiàstics o de canonges***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Arxiu de la catedral de Tarragona

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 74; ELIAS, 1936, p. 27 i 352.

Ubicació Desapareguda

Segons Fontanals, l'arxiu de la Catedral de Tarragona tenia una sèrie de retrats d'eclesiàstics - canonges en diu Feliu Elias- de la mà de Viladomat. Potser un d'ells és el *Retrat de Diego Girón de Rebolledo* de la Capella de la Immaculada, atribuït a Joan Grau.

460

Tarragona, claustre de la Catedral (i Museu Diocesà)

460:460a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Medalló de Jesús infant*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Claustre de la Catedral de Tarragona

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 170; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197; ELIAS, 1936, p. 407.

Ubicació Desapareguda

Joaquim Fontanals esmentava dos medallons, un de *Jesús infant* i un altre de *Maria*, al claustre de la catedral de Tarragona. Elias, després de consultar a Mn. Jaume Bofarull, va indicar que no existien.

460:460b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Medalló de Maria*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Claustre de la Catedral de Tarragona

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 170; Espasa-Calpe, 1930, p. 1197; ELIAS, 1936, p. 407.

Ubicació Desapareguda

Vegeu la **fitxa.núm.460a**.

461

Tarragona, església de Sant Pau del Seminari.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Tomàs d'Aquino*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Procedència

Església de Sant Pau del Seminari de Tarragona

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 396

Ubicació Desapareguda?

Feliu Elias, indicant una informació que li havia facilitat Mn. Jaume Bofarull, deia que l'església de Sant Pau del Seminari de Tarragona tenia un *sant Tomàs d'Aquino* de Viladomat.

462

Tarragona, església dels Jesuïtes (actual Sant Agustí).

Autor Antoni Viladomat i Manalt?/ Manel Tramulles?/ Anònim?

Títol *Decoració mural i algunes pintures a l'oli de la Capella de la Concepció de l'església dels Jesuïtes de Tarragona.*

Data 1700-1708.

Tècnica/Suport Pintura a l'oli o al tremp sobre mur/ Oli sobre tela.

Mides —

Procedència

Capella de la Concepció de l'església dels Jesuïtes de Tarragona?

Bibliografia

[Sobre la decoració mural de l'església dels Jesuïtes]

CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V., p. 237; FONTANALS, 1877, p. 69; ELIAS, 1936, p. 147 i 325 bis; BENET, 1947, p. 16; ALCOLEA, 1961-1962, p. 195; ALBERTÍ, 1970, p. 461 (s.e.); TRIADÓ, 1984, p. 194; ALCOLEA, 1990, p. 28

[Sobre dues o tres obres de l'església dels Jesuïtes o Col·legi dels Jesuïtes o Església de Sant Agustí de Tarragona]

PONZ, 1787, vol. XIII, p. 873; CEÁN BERMÚDEZ, 1800, vol. V., p. 237 i 239; QUILLIET, 1816, p. 391, (s.e.); FONTANALS, 1872, p. 9; FONTANALS, 1877, p. 67-69; MASERAS, 1935, p. 383; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; ALCOLEA, 1959-1960, p. 306 i 314; ALBERTÍ, 1970, p. 461 (s.e.); TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.).

[Sobre la capella de la Concepció de la Catedral de Tarragona en relació a Viladomat]

PONZ, 1787, t. XIII; FONTANALS, 1877, p. 67; Espasa-Calpe, 1930, p. 1187 (s.e.); MASERAS, 1935, p. 383 (s.e.); RÀFOLS, 1951-1954, p. 1360; TRIADÓ, 1984, p. 194 (s.e.)

Ubicació Desapareguda

La hipòtesi del treball d'Antoni Viladomat a la capella de la Concepció de l'església dels Jesuïtes de Tarragona, també coneguda com església del Col·legi o església de Sant Agustí, ha estat recollida a totes les biografies sobre el pintor. Tanmateix, encara ara no queda gens clar quina va ser la seva aportació en aquest espai, ni si realment va treballar-hi. I és més: s'ha confós en més d'una ocasió la Capella de la Concepció de l'església dels Jesuïtes amb la Capella de la Concepció de la Catedral de Tarragona. De fet, des de Ponz hi ha un error que es ve repetint.

A partir de l'any 1698, sense acabar els 6 anys que estipulaven el contracte amb J. B Perramon, la historiografia situa el nostre pintor treballant a Tarragona: « [...] á los veinte años de edad ya empezó a distinguir-se con sus obras al temple que aprendería de Viviana [sic], y al óleo. Entonces hizo cuadros de la catedral de Tarragona, de que se habló en el tomo XIII de este viaje [sic]. » Aquesta informació donada per Ponz (1787, t.XIV, Carta 1, not.60) és errònia: tal i com Joaquim Fontanals ja apuntà, a l'edat de 20 anys no podia haver conegut a Ferdinando Galli Bibiena, que arribà el 1708. Ponz va confondre l'emplaçament: al volum XIIIè parla de les obres de l'església del Convent de Jesuïtes de Tarragona i no de la Catedral. En el mateix volum, després de comentar les escenografies, diu: « (...) sólo se pueden ver en esta iglesia dos o tres cuadros del buen pintor catalan Viladomat ». És a dir, no poden ser, com una part de la historiografia ha recollit, els quadres de la Capella de la Concepció de la Catedral de Tarragona, com se sap de Josep Juncosa.

Pel que fa a la decoració mural, són molt interessants els comentaris de Fontanals al respecte: compara les restes de les decoracions dels Jesuïtes amb les pintures de la volta de la Capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital de la Santa Creu, una obra durant molt de temps atribuïda a Viladomat fins que es restituí als vertaders artífexs, els pintors Josep Bal i Joan Grau I. Però tornat a la dels Jesuïtes, diu Fontanals: « (...) no debió ser Perramón muy distinguido en pintura ». L'historiador, evidentment, excusa a Viladomat de la poca qualitat d'aquelles decoracions. Aquesta observació, de fet, ens fa reflexionar si realment la decoració de la capella dels Jesuïtes era de Viladomat.

D'altra banda, les teles de la capella de la Concepció de l'església dels Jesuïtes que Ponz, tot i equivocar-se, i Ceán Bermúdez subratllen com a obres de Viladomat, tenen un altre problema afegit. El mateix Ceán Bermúdez, ara a la veu *M. Tramullas* del seu *Diccionario*, indica: « Tarragona. Iglésia que fue de los Jesuïtas. Varios cuadros en la Capilla de la Concepción ». De qui eren, doncs, les teles dels Jesuïtes: de Viladomat o de Manel Tramulles? Joaquim Fontanals també cau en el mateix error. Als *Capítulos Inéditos* publicats per Alcolea dóna per perduts els quadres de Viladomat de la Capella de la Concepció de l'església dels Jesuïtes i més endavant, quan fa la biografia de Manel Tramulles, recull la mateixa atribució apuntada per Ceán.

463

Torroella de Montgrí, església parroquial.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Catorze misteris del Roser*
Data ca. 1728-1745.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 60'5 cm alt x 46 cm ample.

Procedència

Capella del Santíssim Sagrament i de la Verge de Copacabana de l'església parroquial de Torroella de Montgrí/ Can Quintana de Colomers.

Bibliografia

ELIAS, 1936, fol.353; VERT, 1984, p. 42 i 44.

Ubicació Desaparegudes

Vegeu la **fitxa núm.127**, on expliquem l'única de les teles provinents de Torroella de Montgrí coneguda.

464

Tremp, església parroquial.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Pentecosta*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Església de Tremp. Altar de santa Llúcia

Bibliografia

LLEDÓS, 1917, p.180-182; TORRUELLA I BOIX, 1997,p.25

Ubicació Desapareguda

Segons Miguel Lledós, l'altar de santa Llúcia de l'església de Tremp (Lleida) tenia una *Pentecosta* atribuïble a Viladomat. Torruella i Boix ho recull en parlar del retaule major de Josep Sunyer i Carles Moretó. No es conserva.

465

Vilanova i la Geltrú, església parroquial.

465:465a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Aparició de Crist a la Magdalena (Noli me tangere)*
Data Més tard de 1735

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Documentació

Vegeu el document VI.1.G.

Procedència

Església parroquial de Vilanova i la Geltrú

Documentació

ARRAU, pp.segle XIX, sf.

Ubicació Desapareguda

Tela atribuïda a Viladomat segons el manuscrit de Josep Arrau: «**Vilanova**. En la iglesia parroquial un cuadro de la aparició a la madalena segons lo estil de Rubens copiat [t]al volta per Viladomat pues se descobra lo gust de est en los contorns i en algunas tintas [...].»

465:465b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Andreu*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Documentació

Vegeu el document VI.1.G.

Procedència

Església parroquial de Vilanova i la Geltrú

Bibliografia

ARRAU, pp.segle XIX, sf.

Ubicació Desapareguda

Tela atribuïda a Viladomat segons el manuscrit de Josep Arrau: «**Vilanova**. [...] En altre altar un Sⁿ Andres de Viladomat segons son gust medi-acabat y molt suau de tintas, de contorn delicat pero timido.»

465:465c

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Santa Teresa*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Documentació

Vegeu el document VI.1.G.

Procedència

Església dels Josepets de Vilanova (Carmelites Descalços)

Documentació

ARRAU, pp. segle XIX, sf.

Ubicació Desapareguda

Tela atribuïda a Viladomat segons el manuscrit de Josep Arrau: «**Vilanova.** [...] En los Josepets altre de dit representa S^{ta} Theresa y es repeticio de altre se troba en Barna. en lo colegi episcopal».

Els Carmelites Descalços de Vilanova fundaren el convent el 1735.

VII.4.A.COL-LECCIONS PARTICULARS

466

Alfarràs, marquès de.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Retrat de Francesc de Cardellar, mestre de camp d'infanteria espanyola.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Col·lecció Marquès d'Alfarràs (1877).

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 116; Espasa Calpe, ca. 1930, p. 1194; ELIAS, 1936, p. 346; BENET, 1947, p. 17; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1363 (a Reus); ALCOLEA, 1959-1960, p. 303.

Ubicació Desapareguda (Col·lecció Lluís Desvalls, Marquès d'Alfarràs?)

Segons Fontanals del Castillo, el personatge va morir el 1682. Era mestre de camp de l'infanteria espanyola: «D.XXIII. DEL SEÑOR MARQUÉS DE ALFARRÀS. *Retrato* del Maestro de Campo de infantería española Don Francisco de Granollachs [sic]. Véase la descripción en el cap. III. Dudoso.»

La descripció del capítol III és aquesta: « Don Francisco de Cardellar [sic] marcial, caballeresco; con el rostro de medio lado y la cabellera nudosa, como leonina melena, negra, abundante y crespada, reclinado al diestro brazo en el morrión acerado y erguida la altiva cabeza como desafiando el valor; teniendo en fin a su espalda el nebuloso cielo u el tronco desnudo de un árbol con leves hojas rizadas, y las azarosas montañas».

467

Aragon, Miguel.**467:46a**

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Natura morta amb un cistell i ocells morts.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Col·lecció del restaurador Miguel Aragón

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 302.

Ubicació Desapareguda

Fontanals la va descriure com segueix: «XX. MIGUEL ARAGÓN (restaurador). Nº 226 *Bodegón* con cesta y varios pajaritos muertos y de pintados colores que de ella penden. Muy pequeño ¿Es dudoso? Poco gusto y ejecución no muy suelta».

Al text publicat de Fontanals no apareix Miguel Aragón. Als *Capítulos Inéditos* sí: porta el codi D.XX. Podria ser el D.XV del text publicat (1877, p.213, «D***»), ja que el precedeix, com als *Capítulos Inéditos*, la col·lecció Fortunato Batlle. Fontanals no deuria tenir permís per a publicar el nom (d'aquí els asteriscos), però al manuscrit inèdit que consultà Pella deuria tenir-lo apuntat. Miguel Aragón també havia tingut la *Verge del Roser* (**cat.num.467b**)

467:467b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *La Verge del Roser amb santa Rosa de Lima i sant Domènec.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 88 cm alt x 73 cm ample

Procedència

Col·lecció del restaurador Miguel Aragón/ Col·lecció desconeguda (1877)

Bibliografia

FONTANALS, 1872, p. 9; FONTANALS, 1877, p. 73; ALCOLEA, 1959-1960, p. 300.

Ubicació Desapareguda

Joaquim Fontanals del Castillo la va descriure a mans d'un col·leccionista indeterminat de Barcelona: « D. XI. DON.....Nº 211. *La Virgen del Rosario*. Medias figuras, excepto el Niño. 0'88 cm [sic] de alto por 0'73 m. de ancho. **Fue de M. Aragón**, restaurador de cuadros. La Virgen con el Niño, que tiene dos rosas, en el centro; a la izquierda Santa Rosa de Lima, coronada de espinas,

atravesada por un rayo divino y adorando. Santa Tomás de Aquino, a la derecha, recibe un rosario del mismo niño Dios (Véase Capítulo II, pág. 73).»

468

Bellera, Vicente.

468:468a

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Francesc de Paula i un llec travessant el mar.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 120 x 142 cm

Procedència

Col·lecció Vicente Bellera/ Víctor Bellera Lauranson

Documentació

BC, Actes de la Junta de Comerç, Caixa 49, *Complimentació d'Actes*, Sessió 10-VI-1916.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 144; ELIAS, 1930, p. 371; ALCOLEA, 1959-1960, p. 304; BORONAT, 1996, vol. I, p. 692.

Exposicions

Exposició d'Art Antic, 1902, p. 138, nº 1577

Ubicació Desapareguda

Segons un document que publica Boronat, aquesta tela i una altra que representava *La mort de sant Josep* varen ser desestimades el 1916 pel Museu d'Art de Catalunya. La raó fou que ja tenien suficients obres del pintor. El document ho diu així: « Es desestimen dos quadres a l'oli originals de Viladomat oferts per Víctor Bellera Lauranson *Mort de sant Josep acompanyat per Jesús i la Verge* i *El pas miraculós sobre el mar de Sant Francesc de Paula i un llec, en el seu viatge a Nàpols*» .

Sobre la pintura que ens ocupa, Fontanals del Castillo (manuscrit Pella publicat per Alcolea) va anotar: « XXIV. DE DON VICENTE BELLERA. Nº 232, *San Francisco de Paula*, báculo en mano, con hábito monástico y seguido de un monge atraviesa la mar. 1,20 m de alto por 1,42 m. ancho. Figuras en el centro del cuadro. El santo mira al cielo donde se lee: *Charitas*. El mar oscuro es un puerto con muelle; naves a la derecha y alguna a la izquierda de las figuras. Límite de colinas y el horizonte. Cielo con densas y monstruosas nubes. Muy oscuro, expresivo, espacioso, bien pintado».

Si fem cas del text publicat de Fontanals, el codi de Bellera és el D.II (1877, p. 213). Als *Capítulos Inéditos* porta el D.XXIV. Fontanals (1877,p.213) torna a citar a l'apartat E (*Cuadros sueltos en otros puntos de Cataluña*) la família Bellera, ara a Sans (Barcelona).

468:468b**Autor** Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Mort de sant Josep***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 158 x 100 cm**Procedència**

Col·lecció Vicente Bellera/ Víctor Bellera Lauranson

Documentació:BC, Actes de la Junta de Comerç, Caixa 49, *Complimentació d'Actes*, Sessió 10-VI-1916.**Bibliografia**

BORONAT, 1996, vol. I, p. 692

Exposicions*Exposició d'Art Antic*, 1902, p. 139, nº 1578**Ubicació** Desapareguda

Segons un document que publica Boronat, aquesta tela i un *Sant Francesc de Paula travessant les aigües (cat.num.468a)* varen ser desestimades el 1916 pel Museu d'Art de Catalunya. La raó fou que ja tenien suficients obres del pintor. El document ho diu així: « Es desestimen dos quadres a l'oli originals de Viladomat oferts per Víctor Bellera Lauranson *Mort de sant Josep acompanyat per Jesús i la Verge* i *El pas miraculós sobre el mar de Sant Francesc de Paula i un llec, en el seu viatge a Nàpols*» .

A diferència de l'altra pintura de la mateixa col·lecció, la historiografia antiga no esmenta aquesta

469**Boada, Leopold.****Autor** Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Aus vives***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela**Mides** —**Procedència**

Col·lecció Leopold Boada (1877)

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 298.

Ubicació Desapareguda

En parla Joaquim Fontanals del Castillo (manuscrit Pella publicat per Alcolea): « D.IV. DON

LEOPOLDO BOADA, otro heredero de Viladomat. N° 204. *Aves vivas*, gallina negra con polluelos, un pavo».

Si fem cas del text publicat de Fontanals, el codi de Boada és el D.VII (1877, p. 213). Als *Capítulos Inéditos* porta el D.IV.

470

Bosch i Pazzi –Bosch i Catarineu.

470:470a

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Natura morta de Nadal*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Procedència

Francesc Bosch i Pazzi/Bartomeu Bosch i Pazzi (?)/Ròmul Bosch i Catarineu/ Julio Muñoz Ramonet/ Immobiliària Alòs (?)/ Culturarte (?)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 173, not. 1; ALCOLEA, 1959-1960, p. 296.

Ubicació Desconeguda

L'any 1857, Jaume Fustagueras, autor d'un dels capítols de la guia de Barcelona *El consultor* editada per Saurí-Matas, va esmentar que l'antiquari Bartomeu Bosch i Pazzi tenia un «Museo de pinturas» instal·lat al carrer Ripoll, número 22, principal 4^a, de Barcelona. Bartomeu Bosch era afeccionat a les antiguitats de tota classe. Joan Artigas i Gener, a la pàgina 229 de la *Guía itineraria y descriptiva de Barcelona, de sus alrededores y de la Exposición Universal*, editada a la ciutat comtal el 1888, indicava que la col·lecció de Bosch estava formada per una «sección de diversas épocas, y preciosa colección arqueológica.»

Bartomeu Bosch deuria ser el germà del Francesc Bosch i Pazzi, que tenia dues obres de Viladomat: un *Natura morta de Nadal* i un esbós de l'*Estiu* (**cat.num. 470b**). Josep Pella va transcriure les anotacions sobre les dues peces del manuscrit inèdit de Joaquim Fontanals: « C. VII. COLECCIÓN DE DON FRANCISCO BOSCH I PAZZI. N° 191. Repetición del bodegón n° 185.» A l'edició de 1877, el codi de Francesc Bosch i Pazzi és C.IX. El número 185, de Claudi Lorenzale, és una *Natura morta* del MNAC (**cat.num.197**). Un altre col·leccionista esmentat per Fontanals, Leopold Boada, tenia una segona rèplica, que hem considerat que és la de la col·lecció Galofre (**cat.num.200**)

D'altra banda, Feliu Elias va referir-se a Ròmul Bosch i Catarineu com a propietari d'un esbós d'una de les *Estacions* (vegeu la **fitxa 470b**). Ròmul Bosch deuria ser el fill de Francesc Bosch:

fou un empresari tèxtil que va entregar tota la seva col·lecció a la Unió Industrial Cotonera per a revaloritzar el patrimoni del grup tèxtil. El 1934, la Unió Industrial va dipositar-la al Museu d'Art de Catalunya, on va ser taxada. L'any 1950, l'empresari Julio Muñoz Ramonet, home fort en els anys del franquisme de la Unió Industrial Cotonera, va recuperar-la. Durant els anys que la va tenir, entre 1950 i 1991, i fruit de d'un entramat d'interessos comercials, la col·lecció va constar com a propietat de la Immobiliària Alòs (1968). La immobiliària havia comprat 225 obres del palauet Muñoz Ramonet del carrer Muntaner de Barcelona. El 1971, la Immobiliària Alòs va vendre la col·lecció a una empresa anomenada *Culturarte*. El testament de Muñoz Ramonet, però, llegava a l'Ajuntament de Barcelona totes les obres que havia a les cases del carrer Muntaner i del carrer Avenir; és a dir, les obres que segons la compraventa de 1971 eren de *Culturarte* però que seguien estant en el domicili particular de Julio Muñoz. La col·lecció va ser taxada el 1987 per Joan Ainaud de Lasarte: hi havia peces de Goya, Carreño, El Greco, Lluís Borrassà, Vicente López, etc. (informacions del diari *El País*, dimecres 31 d'octubre de 2001, edició Catalunya, p. 8).

470:470b

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol Esbós de *l'Estiu*

Data s.a.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Procedència

Francesc Bosch i Pazzi/Bartomeu Bosch i Pazzi (?)/Ròmul Bosch i Catarineu/ Julio Muñoz Ramonet (?)/Immobiliària Alòs (?)/ *Culturarte* (?)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 173, not. 1; ELIAS, 1930, p. 339; ALCOLEA, 1959-1960, p. 296.

Ubicació Desconeguda

Vegeu els comentaris de la **fitxa 470a**

El primer en descriure-la és Joaquim Fontanals del Castillo, a la col·lecció Francesc Bosch: « C.VII. COLECCIÓN DE DON FRANCISCO BOSCH I PAZZI. Nº 190. Boceto del nº 187, El Estío. » A l'edició de 1877, el codi de Francesc Bosch i Pazzi és C.IX. Feliu Elias, referint-se a la sèrie de les *Estacions* del MNAC, va fer-se ressò de la indicació de Joaquim Fontanals que existien uns esbossos preparatoris. Diu Elias: « El Sr. Bosch i Catarineu, de Barcelona, posseeix una rèplica de la Primavera [sic?] ». Elias confon la *Primavera* per l'*Estiu*.

471

Bruguera, Sor.**Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Patrocini de Sant Josep***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Documentació**

Vegeu el document VI.1.G.

Procedència

Casa particular de Sor Bruguera

Bibliografia

ARRAU, pp.segle XIX, sf.

Ubicació Desapareguda

Tela atribuïda a Viladomat segons el manuscrit de Josep Arrau «[...] En casa lo sor Bruguera un quadro del patrocini de Sⁿ Jpht [Sant Josep] de Viladomat de sos principis.»

472

Cabanyes de Vilanova i la Geltrú.

El coronel Joaquim de Cabanyes (1799-1876), l'escriptor i polític Víctor Balaguer i l'industrial Ferrer i Vidal, tots de Vilanova i la Geltrú, varen interessar-se per l'obra i la figura d'A. Viladomat. Joaquim de Cabanyes (1799-1876), pintor i coronel de l'exèrcit, tenia la sèrie de la *Vida de Josep* heretada de José Antonio de Cabanyes i un seguit d'obres més no identificades que ara recollim. La primera exposició monogràfica dedicada a Viladomat se celebrà a Vilanova amb les obres d'Alexandre de Cabanyes. Una notícia apareguda en un diari se'n feia ressò. Vegeu «Crònica de les comarques», a *Costa de Ponent*, II, Vilanova i la Geltrú, núm. 60 (17-VIII-1907), p. 3 i també el fulletó editat per a l'ocasió *S'inaugurarà una exposició de cuadros, dibuixos, tots inèdits, del pintor català Antoni Viladomat Manaut (1678-1755): quedant oberta fins el 25 inclusiu...*, Vilanova i la Geltrú, Illici, 1907.

472:472a

Autor Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Mariners seduïnt a una noia***Data** sd.**Tècnica/Suport** Paper pintat i enganxat a una fusta**Mides** 1 peu amb 2 polsades d'alt x 1 peu amb 9 polsades d'ample

Documentació

Vegeu l'apèndix documental **VI.1.H: Catálogo y Descripción de algunos cuadros que posee Don José Antonio de Cabanyes, c.1824-1830 (cat.49).**

Procedència

Col·lecció José Antonio de Cabanyes

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 188.

Ubicació Desconeguda

Elias va descriure la que ens ocupa: « [...] Sabem d'una pintura sobre paper que figurà en la col·lecció de Viladomat que decoraren la Masia Cabanyes, a Vilanova i la Geltrú. Era una escena de gènere descrita en el catàleg de l'avi Cabanyes com una escena de seducció de dos mariners contra una noia ingènua a la qual volen embarcar. Sembla que aquesta obra de Viladomat, probablement única, ha desaparegut. El paper que feia de subjectil estava adherit a una taula».

El catàleg de Jose Antonio de Cabanyes l'explica més detalladament: «Este gracioso bosquejo está lleno de aquella naturalidad que tanto caracteriza el pincel de este insigne pintor catalán. Cuatro pícaros marineros parece que tratan de persuadir á una sencilla aldeana á que se embarque en un esquife que tienen atracado al muelle, y sus fochas ya indican con cual intento. Los tres la tienen casi asida, al paso que el otro tiene empuñados los remos para alargarse al instante que la inocente ponga el pie en el bote. Ella no acaba de resolverse, pero está tan embaucada con los alhagos y ofertas de sus galanes que el huso se le ha caído ya de la mano y la rueca vuelta hacia abajo, es cual amainado pabellón de combatida corbeta que da la primera señal de rendirse. Todas las figuras están admirablemente agrupadas. Este cuadrito está pintado sobre papel y pegado no muy bien sobre una tabla. Tiene de alto un pie con 2 pulgadas y de ancho un pie con 7 pulgadas.»

472:472b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Judici de Salomó.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 33 cm alt x 44 cm ample

Procedència

Col·lecció Joaquim de Cabanyes de Vilanova i la Geltrú/ Hereus de Joaquim de Cabanyes (Barcelona, 1877)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 74; ALCOLEA, 1959-1960, p. 297.

Ubicació Desconeguda

Joaquim Fontanals només en diu el títol i les mides: « C.VIII. COLECCIÓN DEL SEÑOR CORONEL CABANYES. Nº 195, *Juicio de Salomón*. Boceto, de 0'33 m. de alto por 0'44 m. de ancho». Segons Fontanals (1877, p. 74), a l'església de Santa Maria del Pi hauria tingut un esbós d'aquesta tela (**cat.num.459a**).

472:472c

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Crucifixió*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 33 x 44 cm

Procedència

Col·lecció Joaquim de Cabanyes de Vilanova i la Geltrú/ Hereus de Joaquim de Cabanyes (Barcelona, 1877)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 177; 1959-1960, p. 297.

Ubicació Desconeguda

La descripció és de Joaquim Fontanals « VIII. COLECCIÓN DEL SEÑOR CORONEL CABANYES. Nº 194, *Jesús suspendido por los judíos*. Boceto, de 0'33 m. de alto por 0'44 m. de ancho. Sublime borrón, ver cap. IV».

472:472d

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Jesús i la samaritana*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/ tela.
Mides 62 cm alt x 54 cm ample

Procedència

Col·lecció Joaquim de Cabanyes de Vilanova i la Geltrú/ Hereus de Joaquim de Cabanyes (Barcelona, 1877)

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 297.

Ubicació Desconeguda

La descripció és de Joaquim Fontanals: « VIII. COLECCIÓN DEL SEÑOR CORONEL CABANYES. Nº 192, *Jesús i la samaritana*. 0'62 m. de alto por 0'54 m. de ancho. Junto a un pozo los dos protagonistas. Los discípulos al fondo.» Al Palau de la Generalitat i a la Col·lecció Sandalines es conserven dues teles atribuïdes a Viladomat amb aquest tema. Les mides d'aquesta són menors.

473

Calsina, José.**Autor** Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Davallament de la creu.***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/ tela.**Mides** 81 x 95 cm**Procedència**

Col·lecció José Calsina

Exposicions*Exposició d'Art Antic*, 1902, p. 155, nº 1806.**Ubicació** Desconeguda

Figurava com a obra de Viladomat a l'*Exposició d'Art Antic* de 1902. El propietari, José Calsina, vivia a la plaça Beat Oriol de Barcelona.

474

Campaner, Joan Ramon.

L'acadèmic de medicina Joan Ramon Campaner (†1876) va ser un dels col·leccionistes vuitcentistes més importants d'obres de Viladomat. A les guies antigues de Barcelona, concretament a les dels anys 1857 i 1877, apareix com a propietari d'un «Museo de pinturas, historia natural y biblioteca», instal·lat al carrer Canuda de Barcelona. En un principi, aquella col·lecció havia estat d'un erudit anomenat José Senescá (o Genescà) (Fustageras, 1857, p. 490; Alcolea, 1959-1960, p. 291; Fontbona, 1987, p.61; García Sastre, 1997, p. 245-246).

La seva col·lecció tenia una vintena d'obres atribuïdes al pintor, les descripcions de les quals coneixem gràcies a les anotacions de Pella i Forgas publicades per Alcolea. Raimon Casellas adquirí a la família Valls, hereva del metge, l'àlbum de dibuixos de Viladomat que havia aplegat Campaner. Algunes de les pintures, venudes el 1891, hem pogut relacionar-les amb obres de les col·leccions Ferrater (Galofre) o Pella i Forgas. Els quadres que segueixen són els restants que no hem pogut ni relacionar amb altres obres ni localitzar.

474:474a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Àlbum de dibuixos preparatoris per a la sèrie de sant Francesc.***Data** sd.**Tècnica/Suport** Dibuix/ Paper**Mides** cm.**Procedència**

Pere Pau Montanya/ Joan Ramon Campaner/ Hereus de J. R. Campaner/ Família Valls/ Raimon

Casellas.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, làm. ; ELIAS, 1936, p. 304.

Ubicació Desconeguda/ MNAC

Incloem aquí l'àlbum de dibuixos perquè Joaquim Fontanals cita en més d'una ocasió que aquest àlbum incloïa tots els dibuixos preparatoris de la sèrie de sant Francesc. No obstant, només dos –un dels qual podria ser una còpia- tenen relació amb la sèrie. S'equivocava Fontanals o potser quan els adquirí Casellas ja no hi eren?

474:474b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Santa Isabel orant i donant una almoïna.*

Data sd.

Tècnica/Suport oli/tela.

Mides 40 cm ample x 90 cm alt.

Procedència J

José Senescá/ J.R. Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 144; ELIAS, 1936, p. 376; ALCOLEA, 1959-1960, p. 291.

Ubicació Desconeguda

Fontanals del Castillo va descriure-la: « N^o 138. *Santa Isabel, en oración, dando limosnas.* Sobre en pie. 0'40 de ancho por 0'90 m.de alto. La santa arrodillada en primer término. Viste traje real y está casi de perfil. En último término (con manto amarillo y túnica verde) da algo a un cardenal arrodillado.»

474:474c

Autor Antoni Viladomat i Manalt .

Títol *Santa Agnès.*

Data sd.

Tècnica/Suport oli/tela.

Mides 23 cm alt x 20 cm. ample

Procedència

José Senescá/ J.R. Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 144 ; ELIAS, 1936, p. 357; ALCOLEA, 1959-1960, p. 291.

Ubicació Desconeguda

Joaquim Fontanals del Castillo diu: «Busto como de retrato miniatura. 0'23 de alto por 0'20 m.de ancho. Tipo extranjero muy marcado, colorido muy chillón, único quadro de este colorido que se atribuye a Viladomat».

474:474d

Autor Antoni Viladomat i Manalt .

Títol *Anunciació.*

Data sd.

Tècnica/Suport oli/tela.

Mides —

Procedència

José Senescá / J.R. Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 143 ; ALCOLEA, 1959-1960, p. 291, nº 141.

Ubicació Desconeguda

En parla Fontanals del Castillo va anotar: « *Anunciación*. Bustos largos. Apaisado, largo y estrecho. Tiene la misma disposición que el núm. 5 (de Belén). Tamanyo algo mayor. Color y fisonomia variadas y mejores.»

474:474e

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Visitació.*

Data sd.

Tècnica/Suport oli/tela.

Mides —

Procedència

José Senescá / J.R. Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 291, nº 142.

Ubicació Desconeguda

Fontanals del Castillo va descriure-la: « *Visitación*. Medias figuras. Mismo tamaño y proporciones que el anterior [*Anunciación*]. Repetición mejorada del número.29 del Catálogo.»

La referència al nº29 no concorda, ja que en el catàleg publicat és una tela de Santa Maria del Mar representant el *Camí del Calvari*. Potser es referia a la *Visitació* del monestir de Sant Pau del Camp (cat.num.457)

474:474f

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Adoració dels Reis.*

Data sd.

Tècnica/Suport oli/tela

Mides —(format apaïsat).

Procedència

José Senescá/ J.R. Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 291, nº 143.

Ubicació Desconeguda

Fontanals del Castillo la descriu: «*Adoración de los Reyes*. Medias figuras. Compañero del anterior [*Visitació*] y del mismo tamaño. La Virgen con el niño en la falda; los tres magos frente a este grupo. El anciano, de hinojos con un vaso de oro; el negro más místico, con turbante, túnica blanca y manto oscuro. San José junto a ellos.»

474:474g

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Eccehomo i un devot (exvot?)*

Data sd.

Tècnica/Suport oli/tela.

Mides 100 x 160 cm.

Procedència

José Senescá / J.R. Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 144 ; ALCOLEA, 1959-1960, p. 292, nº 145.

Ubicació Desconeguda

La descripció de Fontanals del Castillo és la següent: «*Ecce-Homo con un devoto en oración*. 1'00 m. de ancho por 1'60 m. de alto. *Mira lo que he fet per tu*, dice el Cristo. *Sols a vos, senyor, vos o dec*, dice el devoto.» Deuria ser un exvot.

474:474h

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol Sèrie de santa Maria Egipcíaca: *Maria es dirigeix a Jerusalem.*

Data ca.1720-1739

Tècnica/Suport oli/tela

Mides 40 x 50 cm.

Procedència

Congregació de Filles Penedides de Santa Magdalena?/ José Senescá / J.R. Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 176; ELIAS, 1936, p. 420 (s.e); ALCOLEA, 1959-1960, p. 292.

Ubicació Desconeguda

Fontanals del Castillo va descriure un conjunt de sis obres, de format petit, que tractaven sobre diferents episodis de santa Maria Egipcíaca. Una de les obres, *Maria nua es troba amb l'abat Zogeino*, estigué a mans de Josep Pella i Forgas (**cat.num.492e**). La raresa iconogràfica de la sèrie, de la qual no en tenim massa exemples, ens fa pensar que podria tractar-se d'una sèrie procedent d'algun convent de monges Egipcíaques. Des de 1409 n'hi havia un a Barcelona, fundat per Francesc Valldemossa. La seva missió era recollir les prostitutes. Adoptaren la regla agustiniana. El 1710 s'uniren amb les monges Repenedides per acabar format les Filles Penedides de Santa Magdalena.

La descripció facilitada per Fontanals de la primera tela de la sèrie és la següent: « Seis cuadros de Santa María Egipcíaca (bocetos). Nº 152. *María parte para Jerusalem*. 0'40 m. de alto por 0'50 m. de ancho. Figura un puerto con embarcaciones pintorescas y marinos de diversos trajes. María y cinco desenvuletos marinos.»

474:474i

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol Sèrie de santa Maria Egipcíaca: *María davant el temple de Jerusalem*.

Data ca. 1720-1739 .

Tècnica/Suport oli/tela.

Mides 40 x 50 cm.

Procedència

Congregació de Filles Penedides de santa Magdalena?/ José Senescá / J.R. Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 176; ELIAS, 1936, p. 420 (s.e); ALCOLEA, 1959-1960, p. 292.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la fitxa **474h**

Segona tela de la sèrie de santa Maria Egipcíaca descrita per Fontanals: «Nº 153. *María egipcíaca ante el Templo de Jerusalem retrocediendo como por un poder sobrenatural* (en el fondo); arrodillada y con la aureola de santa en primer término. 0'40 m. de alto por 0'50 m. de ancho. Espacioso panorama y caserío; multitud acudiendo a un templo.»

474:474j

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol Sèrie de santa Maria Egipciaca: *Maria al desert*.
Data ca.1720-1739
Tècnica/Suport oli/tela.
Mides 40 x 50 cm.

Procedència

Congregació de Filles Penedides de santa Magdalena?/ José Senescá / J.R. Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 176; ELIAS, 1936, p. 420 (s.e); ALCOLEA, 1959-1960, p. 292.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la fitxa **474h**

Tercera tela de la sèrie de santa Maria Egipciaca descrita per Fontanals: «Nº 154. *María en el desierto*. 0'40 m. de alto por 0'50 m. de ancho. Dos momentos: María entre selvas y en el Jordán.»

474:474L

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol Sèrie de santa Maria Egipciaca: *Maria nedant sobre les aigües*.
Data ca. 1720-1739 .
Tècnica/Suport oli/tela.
Mides 40 x 50 cm.

Procedència

Congregació de Filles Penedides de santa Magdalena?/ José Senescá / J.R. Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 176; ELIAS, 1936, p. 420 (s.e); ALCOLEA, 1959-1960, p. 292.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la fitxa **474h**

Cinquena tela de la sèrie de santa Maria Egipciaca descrita per Fontanals: «Nº 156. *María nadando sobre las aguas hacia Zorineo y recibiendo al Señor*. 0'40 m. de alto por 0'50 m. de ancho. Otros dos momentos: el primero, al frente, el segundo en el fondo. En el uno le llama Zorineo; en el otro le da la comunión.»

474:474LL

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol Sèrie de santa Maria Egipcíaca: *mort de santa Maria egipcíaca..*
Data c 1720-1739.
Tècnica/Suport oli/tela.
Mides 40 x 50 cm.

Procedència

Congregació de Filles Penedides de santa Magdalena?/ José Senescá / J. R. Campaner/ Hereus de Joan Ramon Campaner

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 176; ELIAS, 1936, p. 420 (s.e); ALCOLEA, 1959-1960, p. 292.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la fitxa **474h**

Sisena tela de la sèrie de santa Maria Egipcíaca descrita per Fontanals: «Nº 157. *María egipcíaca muerta*; un león excava su sepultura. 0'40 m. de alto por 0'50 m. de ancho.»

475**Capella, Tomassa**

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Autoretrat d'Antoni Viladomat.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 81 x 63 cm

Procedència

Josep Viladomat i Esmandia/ Col·lecció de Diego Puig (Berga)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 193; ALCOLEA, 1959-1960, p. 298 i pp.324-331.

Ubicació

Desconeguda

Segons Fontanals, l'*Autoretrat* formava part dels béns de Josep Viladomat Esmandia. Després de la mort del fill, una vegada passat el plet que va enfrontar dues branques de la família Viladomat pels béns del difunt, la tela passà a mans del guanyador, Dídac Puig, un comerciant natural de Berga. Durant la primera guerra carlina -prosegueix Fontanals- el quadre, juntament amb 262 teles atribuïdes als Viladomat, pare i fill, varen ser cremades al mig de la plaça de Berga. Sembla però, que l'*Autoretrat* el pogueren salvar parcialment. Després d'una restauració, només s'apreciava part del rostre i de les mans. El treball de restauració va ser encarregat al «conocido Mn. Aragón», que deuria ser un dels restauradors amb més ofici de l'època.

Les calamitats del quadre no s'acaben aquí: Fontanals, segons transcriu de la conversa mantinguda amb Tomassa Capella i Puig, hereva barcelonina de Dídac Puig, el quadre havia estat primer en unes golfes de l'Hospital de Berga i més tard, una vegada recuperat pels hereus, sotmès a neteges superficials continuades per a poder apreciar-lo millor. És normal que Fontanals, en un moment, es preguntés si « (...) hecha esta breve historia de sus últimos ochenta años, ¿cómo poder asegurar que este retrato es obra de Antonio Viladomat?». Ara bé, Fontanals estava seguríssim que l'*Autoretrat* era de la mà del pintor. Descriu l'obra amb les característiques de l'estil de Viladomat -tant pel que fa al dibuix com al color-, i descarta que sigui una pintura del seu fill -per tenir un estil molt amanerat, diu- o de Manel Tramulles. Afegeix que Tomassa Capella havia sentit dir al seu pare, Dídac Puig -i aquest al doctor Riera Alsamora, fillol de Josep Viladomat i litigant contra Maria i Dídac Puig, mare i fill- que la tela era autèntica d'Antoni Viladomat. I encara afegeix, per donar-hi més versemblança, que Dídac Puig coneixia al fill del daurador Francesc Petit. Tant el pare de Francesc Petit, que havia viscut a la casa de Josep Viladomat, com el fill, un aficionat a la pintura, coneixien bé les obres d'Antoni Viladomat que havia a la casa i asseguraven l'autenticitat del retrat.

Pel que fa a la composició, el pintor apareixia amb un llapis a la mà tot traçant una perspectiva. Vestia a la moda del segle XVIII, a l'estil dels vestits econòmics introduïts per Guillem de Prússia a la cort de Lluís XV de França. Aparentava uns seixanta anys i portava «la peluca de coleta y la chupa por los 'ciudadanos honrados de Barcelona'». També l'aparença física, d'estatura curta, és tinguda en compte: segons Fontanals, Jaume Batlle, catedràtic de l'Escola de Belles Arts de Barcelona, havia sentit a dir del mestre Jaume Pont, professor de l'antiga Escola de Dibuix i conegut dels Tramulles i de Josep Viladomat, que el nostre pintor era «baixet» i d'aspecte senzill. Evidentment, tal i com apareixia al retrat.

Joaquim Fontanals diu al manuscrit original que el reproduïx a la portada del llibre de 1877, però deuria canviar d'opinió perquè no hi figura: «D. III. TOMASA CAPELLA, heredera en sucesión de A. Viladomat. Nº 202. *El retrato de Antonio*, de la portada del libro (E.R. 2102), de 0'81 m. de alto por 0'63 m. de ancho (V. Apéndice y Cap. V de la obra)». A l'edició publicada (1877, p. 213), Tomassa Capella porta el codi D.VI. **Podria ser el retrat gravat que reproduïm de la pàgina 196 del llibre de Joaquim Fontanals?**

476

Carles, Domènec.

476:476a

Autor Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *La Verge i l'infant.***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —(format apaïsat)**Procedència**

Col·lecció Domènec Carles de Barcelona (abans de 1936)

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 407

Ubicació Desconeguda

Citada per Feliu Elias: « La Verge i l'infant. Propietat del Sr. Domènec Carles, de Barcelona. Tela apaïxada. Mitges figures. Grandària gairebé natural».

476:476b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Adoració dels Reis.***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —(format apaïsat)**Procedència**

Col·lecció Domènec Carles de Barcelona (abans de 1936)

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 257.

Ubicació Desconeguda

Citada per Feliu Elias: «Adoració dels Reis .Col·lecció. Domènec Carles, de Barcelona. Mitges figures de grandària quasi natural: tela apaïxada.»

477

Carreras Argerich, Joan -Carreras, Baudilio.

Josep Carreras està considerat un dels col·leccionistes barcelonins més importants de mitjan segle XIX. Els estudis d'Àngels Solà i de Francesc Fontbona han posat de manifest llur importància i ens han donat a conèixer moltes dades significatives sobre aquest important col·leccionista d'obres d'Antoni Viladomat.

Josep Carreras fou notari causídic de l'administració del Reial Patrimoni a Teià. Segons Solà, la seva confiança amb un grup de nobles que a mitjan de la dècada dels anys trenta del segle XIX passaven per problemes econòmics, afavorí la formació de la seva col·lecció i l'adquisició de béns immobles tan significatius com el Palau de la Virreina de la Rambla de Barcelona, propietat del Marquès de Castellbell fins el 1836. El 1824, a més, havia heretat les terres i el castell de la baronia d'Eramprunyà, amb terres a Gavà i a Castelldefels.

Pel que fa la seva col·lecció, l'integraven peces de pintors de renom: s'hi citen obres de Caracci, Julio Romano, Murillo, Velázquez, Poussin, Van Dyck, Ribera, Alonso Cano, Vaccaro, Guido Reni, Tiziano, Rafael, etc. I, entre aquestes, segons Solà, n'hi havia sis de Viladomat. (Vegeu Fontbona, 1987, p. 60; García Sastre, 1997, p. 241-242 i Solà Parera, 1999, p. 54-55). S'edità un catàleg de la seva col·lecció intitulat *Notícia de los objetos artísticos y bibliográficos que contienen las colecciones de D. José Carreras de Argerich, Barcelona, 1849.*

Joaquim Fontanals del Castillo (1877, p.113) parlava de la col·lecció Baudilio Carreras Xuriach, hereu de «Juan Carreras», i s'hi referia amb el codi C.III (obres de col·leccionistes de Barcelona). Hi ha un problema, però: el pare es deia Josep de Carreras d'Argelich, del qual hi ha un llibret intitulat *Notícia de los objetos artísticos y bibliográficos que contienen las colecciones de D. José Carreras d'Argerich*, editat a Barcelona el 1849. Per tant, el nom de «Juan» dels *Capítols Inèdits* ha de ser un error de transcripció de Pella i Forgas, que recordem que consultava el manuscrit original de Joaquim Fontanals. En canvi, el perquè de l'aparició de Baudilio Carreras és senzill: degué ser una rectificació del propi Joaquim Fontanals abans d'editar el seu estudi, ja que el pare havia mort. En qualsevol cas, les obres que figuren en possessió de Juan de Carreras (amb el nom equivocat) són sempre les mateixes que les apareixen amb el nom correcte de José Carreras

D'aquesta col·lecció provenen les obres de les **fitxes 51, 64, 110 i 300**

477:477a

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	<i>Santa Eulàlia en el martiri de la creu.</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Oli/tela.

Mides —**Procedència**

Col·lecció Josep Carreras d'Argelich

Bibliografia

PI i ARIMON, vol. II, p. 238; ELIAS, 1936, p. 365; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293.

Ubicació Desconeguda

Andreu Avel·lí Pi i Arimon fou un dels primers en subratllar la importància de col·lecció *Museo Artístico y Biblioteca* de J. Carreras. Fontanals del Castillo va apuntar que quatre obres d'aquesta col·lecció atribuïdes a Viladomat per Pi i Arimon ja no constaven a la col·lecció del seu hereu Baudilio Carreras. Una de les extraviades és aquesta *santa Eulàlia*.

477:477b**Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Jesús amb la creu acompanyat de soldats.***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Col·lecció Josep Carreras d'Argelich.

Bibliografia

PI i ARIMON, vol. II, p. 238; ELIAS, 1936, p. 272; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293.

Ubicació Desconeguda

Andreu Avel·lí Pi i Arimon fou un dels primers en subratllar la importància de col·lecció *Museo Artístico y Biblioteca* de J. Carreras. Fontanals del Castillo va apuntar que quatre obres d'aquesta col·lecció atribuïdes a Viladomat per Pi i Arimon ja no constaven a la col·lecció del seu hereu Baudilio Carreras. Una altra és la que ens ocupa.

477:477c**Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Aparició de Crist a santa Clara.***Data** sd**Tècnica/Suport** Oli/ tela.**Mides** —**Procedència**

Col·lecció Josep Carreras d'Argelich

Bibliografia

PI i ARIMON, vol. II, p. 238; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293.

Ubicació Desconeguda o **fitxa 110**

Andreu Avel·lí Pi i Arimon fou un dels primers en subratllar la importància de col·lecció *Museo Artístico y Biblioteca* de J. Carreras. Fontanals del Castillo va apuntar que quatre obres d'aquesta col·lecció atribuïdes a Viladomat per Pi i Arimon ja no constaven a la col·lecció del seu hereu·Baudilio Carreras. Una tercera és la que ens ocupa.

No hauríem de descartar que Pi i Arimon hagués confós la iconografia i es tractés de l'*Aparició de Crist a la monja María de Santa Inés* (**cat.núm. 110**).

477:477d

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Flagel·lació de Crist*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Procedència

Col·lecció Josep Carreras d'Argelich./Baldiri Carreras

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 296

Ubicació Desconeguda

Tela únicament recollida per Feliu Elias, que diu que la posseïa el Sr. Baldiri Carreras i que era una rèplica de la *Flagel·lació* de Santa Maria del Mar. Elias també esmenta que Joaquim Fontanals del Castillo la reproduïx al seu text i que l'historiador vuitcentista en subratlla la mala restauració soferta el 1877. Tanmateix, ni la reproducció ni la referència apareixen al llibre de J. Fontanals.

478

Carreres i Erill, Joan de. (Tarragona)

478:478a

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol Retrats de l'Arxiduc Carles i Isabel Cristina de Brunswick.

Data 1709.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides 64 x 49 cm

Procedència

Túmulo funerari del prior de la Catedral de Tarragona Joan de Carreres i Erill.

Documentació

AHPB, Josep Llauredor Satorra, *Manual de 1709*, fol.178

Bibliografia

ALCOLEA, 1961-1962, p.195.

Ubicació Desconeguda o fitxa 397 (?)

L' 1 d'Abril de 1709, Antoni Viladomat va cobrar dels marmessors del testament del presbiterat i prior major de la catedral de Tarragona 48 lliures i 12 sous per a diferents treballs: 22 lliures i 8 sous foren per dos retrats del Rei Carles d'Àustria i la seva muller Isabel Cristina de Brunswick; 17 lliures i 16 sous per pintar 52 escuts heràldics usats al funeral del prior (46 de petits i 6 de grans, a mida foli major) i 8 lliures i 8 sous per la feina de pintar tres safates platejades.

Vegeu la **fitxa núm.397**

478:478b

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol 52 escuts heràldics

Data 1709.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides 64 x 49 cm

Procedència

Túmulo funerari del prior de la Catedral de Tarragona Joan de Carreres i Erill.

Documentació

AHPB, Josep Llaurador Satorra, *Manual de 1709*, fol.178

Bibliografia

ALCOLEA, 1961-1962, p. 195.

Ubicació Desconeguda o fitxa 397 (?)

Vegeu la fitxa núm. **478a**

479

Ciclom, Sr. (Tarragona)

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol Desconegut

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Procedència

Mercat antiquari/ Sr. Ciclom de Tarragona

Bibliografia

Pàgina artística de la Veu, 1916, nº 365.

Ubicació Desconeguda

La informació de 1916 és molt lacònica: el redactor només concreta que el Sr. Ciclom de Tarragona

ha adquirit una tela d'Antoni Viladomat. La informació apareix en una secció que passaria per ser la pàgina dels *Ecós de societat*.

480

Cruxent, J. (Mataró)

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Jesús beneint els peixos*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 154 x 151 cm

Procedència

Col·lecció J. Cruxent de Mataró

Exposicions

Exposició d'Art Antic, 1902, p. 66, sala quarta.

Observacions

Només coneixem la indicació del catàleg de l'exposició de 1902, que diu que la pintura era propietat de J. Cruxent de Mataró

481

Cruspinera, José (hereu Firmat).

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Retrat del beat Josep Oriol*.

Data ca. 1702

Tècnica/Suport Oli/tela? o dibuix/ paper?

Mides —

Procedència

Col·lecció José Firmat / Col·lecció José Cruspinera

Bibliografia

MASDEU, 1802; FONTANALS, 1872, p. 10; FONTANALS, 1877, p. 71, 82-83; ELIAS, 1936, p. 384; BENET, 1947, p. 17; ALCOLEA, 1959-1960, p. 302; ALCOLEA, 1961-1962, p. 195; DURAN I SANPERE, 1973, vol. I, p. 482; TRIADÓ, 1984, p. 194.

Ubicació Desconeguda

Es tractaria de la vera effigie del beat Josep Oriol, segon Masdéu realitzada el 1702 i model per als futurs retrats del beat. Joaquim Fontanals el situa en poder de José Cruspinera l'any 1877: «D. XVII. Herederos de JOSÉ FIRMAT. N° 224. *Cabeza del beato José Oriol* (?) (E.R. 347). Ver Capítulo XI. Es la cabeza de que hablamos en el cap. II. Ver allí su descripción, pág. 82, fig. 83.» Al manuscrit original de Joaquim Fontanals, consultat per Pella, figurava a la col·lecció José Firmat amb el codi D.XVII. Fontanals (1877, p.213) el publica amb el codi D.XX i diu que el propietari era José

Cruspinera, hereu de Firmat.

Feliu Elias (1936, p. 384), fent-se ressò d'informacions diverses, diu que el retrat va servir per a la fesomia del protagonista de l'*Exorcisme de Don Rafel de Cortada* de l'església de Betlem (cat.num. 426LL).

482

Franco, Juan.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Adoració dels Pastors*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 130 alt x 180 ample cm

Procedència

Col·lecció Juan Franco (galerista)

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 299.

Ubicació Desconeguda

En parla Joaquim Fontanals del Castillo al manuscrit original (Pella, publicat per Alcolea): «D.VI. DON JUAN FRANCO, corredor de cuadros. Nº 206. *Adoración de los pastores*. Cinco figuras por mitad. 1'30 m. de alto por 1'85 m. de ancho. Algo parecido al número 182. Menos rojo. San José orando, un pastor con flauta pastoril en la mano, otro con larga vara. En el fondo, cielo y siluetas de árboles».

A l'edició de Fontanals (1877,p.213) el codi de Juan Franco és D.X.

483

Golferichs de Barcelona

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Aparició del Nen Jesús a sant Antoni*

Data ca. 1730-1737.

Tècnica/Suport Oli sobre tela.

Mides 100 x 200 cm (format ovalat)

Procedència

Capella de sant Antoni de l'església del convent de Sant Francesc de Barcelona/ Col·lecció Golferichs de Barcelona

Bibliografia

AINAUD, GUDIOL, VERRIÉ, 1947, p. 104; ALCOLEA, 1961-1962, p. 207

Ubicació Desconeguda

Segons Ainaud-Gudiol-Verrié, la tela de la col·lecció Golferichs de Barcelona hauria format part de la capella de sant Antoni del convent de Sant Francesc de Barcelona, construïda entre 1723 i 1734. No hem localitzat entre la documentació cap nota que faci al·lusió a la pintura atribuïda a Antoni Viladomat. Els autors no citen la font.

Segons les entrades del *Llibre del Gasto del convent de Sant Francesc*, les obres de remodelació es portaren a terme entre 1733 i 1734. Al llibre de comptabilitat hi ha anotades nombroses despeses per a sous de mestres de cases, materials, fustes, etc. Suposem que al mateix temps que es remodelava o es construïa de nou la capella, deuriem iniciar-se els treballs d'ornamentació. El primer pagament en aquest sentit data del 31 de desembre de 1733, quan un escultor rebé 44 lliures i 18 sous per fer una imatge de sant Antoni. Uns anys més tard, el novembre de 1736, el llibre registra un pagament de 80 lliures al fuster Ventura Gaig «per lo modelo de sant Antoni». El desembre del mateix any, en el mateix registre, apareix un nou pagament de 60 lliures per al model citat. L'abril de 1737, un pagament per al daurat de les columnes del retaule de sant Antoni ens fa pensar que els treballs arribaven a la seva fi. Efectivament, al mateix mes hi ha registrat un darrer pagament de 50 lliures a nom de l'escultor Carles Grau per la feina d'esculpir dos evangelistes, l'escultura sobre l'arc de sant Antoni, dues credences i els capitells dels arcs de la capella. Finalment, potser perquè el cap de la imatge de sant Antoni es deuria malmetre o perquè no deuria satisfer prou als comitents, s'encarregà a l'escultor Mateu Matiello un cap nou cap per a la imatge del sant i la feina d'encarnar la imatge del Nen Jesús.

(Totes les entrades de les despeses figuren a ACA, Monacals-Hisenda, *Llibre del Gasto del convent de sant Francesc*, vol. 2240, que avarca els anys de 1730 a 1737).

484

Col·lecció particular desconeguda 1

Autor	Antoni Viladomat i Manalt.
Títol	<i>La Verge del Roser amb sant Domènec, sant Ramon i santa Clara.</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Oli/ tela.
Mides	—
Procedència	Col·lecció particular desconeguda
Bibliografia	FONTANALS, 1877, p. 143; ELIAS, 1930, p. 416.
Ubicació	Desconeguda

Joaquim Fontanals del Castillo parla d'aquesta *Verge del Roser* a la pàgina 143 del llibre de 1877, catalogant-la com D.XVII.2. A l'índex de l'edició de 1877 aquest codi correspon a la seva

col·lecció particular. Hem d'anar als *Capítulos Inéditos* de Pella publicats per Alcolea per saber si hi figurava. Allí la seva col·lecció particular porta el codi D.XXII i no s'especifica cap obra amb aquesta temàtica. El codi D.XVII dels *Capítulos* és el *Cap del beat Oriol* de la col·lecció Cruspinera (**cat.num.481**). No hi ha cap obra que s'ajusti a aquesta descripció.

485

Col·lecció particular desconeguda 2

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sagrada Família*
Data sd.
Tècnica/Suport Pintura sobre fusta (capçal de llit).
Mides 75 x 58 cm

Procedència

Col·lecció particular desconeguda

Bibliografia

ELIAS, 1930, p. 354; ALCOLEA, 1959-1960, p. 302.

Ubicació Desconeguda

Aquesta obra seria l'única pintura pintada sobre un suport de fusta. Fontanals la va assignar a Viladomat: « XVI. DON.....Nº 223. *Sacra Família*, de 0'75 m. de alto por 0'58 m. de ancho. Fragmento de una cabecera de cama de alba. Ver Cap. III. Hoy forma un cuadro.» Es fa estrany que el pintor es dediqués a aquest tipus d'encàrrecs...

486

Maspons Anglasell.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Retrat del pare mercedari Marian Anglasell i de Cortada*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Col·lecció Maspons i Anglasell (1936)

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 349

Ubicació Desconeguda

Recollit per Feliu Elias, que el descriu:»Retrat del P. Marian Anglasell i de Cortada. Retrat d'un frare mercedari, propietat del Sr. Maspons i Anglasell, el qual ens sembla de mà de Viladomat, o del taller. Figura de mig cos de grandària casi natural i porta epigrafia que l'identifica. Seria un frare inquisidor, a jutjar per certa insígnia ben ostensible».

487

Moragas, Dr.

Autor Antoni Viladomat i Manalt (escola)

Títol —

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Procedència

Botiga de Víctor Gaudó Riba (Calle de la Paja, 29, Madrid)/ Dr. Moragas.

Bibliografia

MARÈS, 1977, p. 557.

Ubicació Desconeguda

En parla Frederic Marès de passada: « Emporio de Ventas Muebles. Emmanuel Santiago. Madrid. Inventario de Bienes en género que figuraron en la tienda de la Calle de la Paja, 29, propiedad de Víctor Gaudó Riva (1905-1926). Pintura de Escuela de Viladomat- 15 pts. Sr. Doctor Moragas adquirente. Recibió Pedro Montal.»

488

Muns Andreu.

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Verge de la Llet.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 147 cm alt x 119 cm ample

Procedència

Casa Vilallonga de Mataró/ Mariano Andreu/ Família Muns-Andreu de Mataró/ Diplomàtic Muns-Andreu de Sant Gervasi (Barcelona)

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 411.

Exposicions

Exposició d'Art Antic, 1902, p. 148, nº 1740.

Ubicació Desconeguda

Feliu Elias va recollir-la: «Verge de la llet. Figura asseguda i fins als genolls, de grandària natural. Es trobava a la casa Vilallonga, de Mataró des d'on passà a la família Muns-Andreu i actualment propietat del diplomàtic Sr. Muns-Andreu, que viu a Sant Gervasi. Seria una de les obres millors de Viladomat, segons testimoni del Sr. Marfà, de Mataró.» A l'exposició de 1902 era a mans de Mariano Andreu, un dels compradors de la casa Esmandia de Mataró.

Amb la que ens ocupa són tres les obres amb aquesta mateixa iconografia: una a la col·lecció Fèlix Pastor (**cat.num.491**) i una altra a la de Jaume Serra (**cat.num. 499**).

489

Padró, família



Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Ecce homo*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides 39 cm alt x 25 cm ample

Restauracions

Restaurada el 1877 sense massa fortuna

Procedència

Col·lecció família Padró (escultors)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 170 (not.7) i 171; ALCOLEA, 1959-1960, p. 299

Ubicació Desconeguda

Segons Fontanals, l'*Ecce homo* havia pertangut a la nissaga d'escultors i pintors Padró: «D. VIII. SEÑORES PADRÓ (Padre e hijos). Nº 208. *Ecce Homo*. Busto, de 0'39 m. de alto por 0'25 m. de ancho. Preciosa cabeza de medio lado. Fue de los antepasados de esos tres (escultores y pintores).» Al'edició de 1877 porta el D.XII (als *Capítulos* la D.VIII). La indicació que la reproduïx al capítol IV és errònia: la reproduïx al capítol VI. Leonci Serra i Tomàs Padró (1840-1877) varen ser els il·lustradors de l'obra de Joaquim Fontanals. La imatge és un gravat del llibre de J.Fontanals.

490

Pasqual Inglada, Sebastià A.

Sebastià A. Pasqual i Inglada († 1872), que construï un edifici al carrer d'en Xuclà per exposar la seva col·lecció, va arribar a aplegar una col·lecció que rondava el miler de pintures, la major part olis. D'aquestes, divuit eren atribuïdes al pintor barceloní. Segons Fontbona (1877, p.60-61), la major part de la col·lecció provenia del mercat antiquari, ben abastit després de la Desamortització. Les obres de les fitxes **número 167, 173 i 207** provenien d'aquesta col·lecció.

490:490a**Autor** Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Nativitat de Maria***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 144; ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

La descripció de Fontanals, publicada als *Capítulos Inéditos*, encara que breu, és la següent: « N° 167. (E.R.) 1571. *Natividad de María*. Ana en su cama entregando su niña a San Joaquín, dos angelitos adoran la Virgen. Doncella al pie del lecho.»

Les sigles «E.R.» deuen fer referència a algun catàleg de la col·lecció Sebastià Pasqual.

490:490b**Autor** Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *La Visitació***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Procedència**

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 170; ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

Fontanals del Castillo la comenta: « N° 168. *La Visitación*. Boceto (E.R.) 1599. Figuras enteras,

cinco personajes. Arquitectura con tejado.»

Fontanals, en el text, exaltava la lluminositat de la composició i les gammes de verd, morat, vermell, or i blanc. Podria tractar-se de la mateixa tela de la col·lecció Santacana del Museu de l'Enrajolada de Martorell (**cat.num.122**). No pot ser la tela que havia estat al convent de sant Pau del Camp perquè Fontanals la inclou al catàleg i la defineix de tons opacs.

490:490c

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Presentació al temple.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 170; ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

Segons Fontanals, feia parella amb la *Visitació* (**cat.num.490b**): « N^o 169. *Presentación del Niño Dios*. Boceto (E.R.) 1600. Pareja de la anterior. Siete figuras y dos bosquejos, de estos dos monacillos con cirios en candeleros, una niña con traje escarlata. San José con la oferta de dos palomas». Al text de J. Fontanals (1877, p.170) s'indica com a C.V. 4. Als *Capítulos Inéditos* com a C.V. 5.

490:490d

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol «Ocho vírgenes en seda»: *Sant Josep acariciant el Nen.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

Segons Fontanals, hi havia dos grups de teles en dos tipologies de marcs: horitzontals i verticals. D'horitzontals eren 5 i de verticals 3. No sabem per què les anomena «Ocho Vírgenes en seda, en dos grupos (E.R.) 1601, 1602.»

Les horitzontals eren *sant sant Josep acariciant el Nen, santa Anna amb la Verge, sant Francesc d'Assís adorant el crucifix* i *sant Francesc de Paula ancià*. Les verticals eren un *sant Antoni amb el Nen*, un *sant Narcís bisbe* i un *sant Agustí inspirat per un àngel*. Totes les teles eren de mides reduïdes.

La primera del marc horitzontal és aquesta: « N^o 171. *San José acariciando al divino Niño* (E.R.) 1601 ».

490:490e

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol «Ocho vírgenes en seda»: *Santa Anna i la Verge* .
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 490d**

És la segona de format horitzontal : « N^o 172. *Santa Ana con su hija María que lee* (E.R.) 1602 ».

490:490f

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol «Ocho vírgenes en seda»: *sant Francesc d'Assís adorant un crucifix*..
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 490d**

És la tercera de format horitzontal : « N^o 173. *San Francisco de Asís adorando un crucifijo*. (Variante E.R.) 1603 ».

490:490g

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol «Ocho vírgenes en seda»: *sant Francesc de Paula vell.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 490d**

La quarta amb marc horitzontal:» N^o 174. *San Francisco de Paula anciano. El sol y cháritas.* (Variante E.R.) 1604.»

490:490h

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol «Ocho vírgenes en seda»: *Sant Jaume amb la creu.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 6 peus

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 490d**

La cinquena del marc horitzontal: « N^o 175. *Santiago con la cruz i el pendón.* Seis pies (E.R.) 1605».

490:490i

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol «Ocho vírgenes en seda»: *sant Antoni amb el nen sentat sobre un llibre*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 490d**

És la primera de format vertical: « N^o 176. *San Antonio con el Niño sentado en su libro.* (E.R.) 1606».

El format és diferent al de la tela de la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú (**cat.num.71**).

490:490j

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol «Ocho vírgenes en seda»: *sant Narcís bisbe.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 490d**

La segona de format vertical: « N^o 177. *San Narciso, obispo. La colmena y las abejas.* (E.R.) 1607».

És evident que es deu referir a les mosques i no a les abelles.

490:490L

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol «Ocho vírgenes en seda»: *sant Agustí inspirat per un àngel.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 490d**

La tercera i última de format vertical: « N^o 178. *San Agustín inspirado por un ángel*. (E.R.) 1608.»

490:490LL

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *La Verge del Carme*.

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 294.

Ubicació Desconeguda

Segons Fontanals, havia estat un tela que formava part de les de format vertical i horitzontal: « N^o 179. *La Virgen del Carmen* (E.R.) 1622. Cuadrito que fue compañero de los anteriores. Más grande.»

490:490m

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Joan Baptista*.

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 295.

Ubicació Desconeguda

Fontanals del Castillo el considera dubtós: « N^o 181. *San Juan Bautista*. Busto de tres cuartos. Dudoso.»

490:490n

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Una biblioteca amb uns geògrafs davant un esfera.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Antiga col·lecció Sebastià A. Pasqual i Inglada.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, làm.; ALCOLEA, 1959-1960, p. 295.

Ubicació Desconeguda

Tela descrita i fotografia a l'obra de Fontanals: « N° 182. Una biblioteca y unos geógrafos ante una colosal esfera. Cuadrito a manera de boceto.» Fins a la data no hem trobat cap exemplar editat que la reproduïxi.

491

Pastor, Fèlix.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Verge de la llet.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 69 cm alt x 53 cm ample.

Procedència

Antiga col·lecció Fèlix Pastor.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 164; ELIAS, 1936, p. 411; ALCOLEA, 1959-1960, p. 300.

Ubicació Desconeguda

Joaquim Fontanals parlava d'una *Verge de la llet* de la col·lecció Fèlix Pastor (D.XXI.I. Peces soltes de Barcelona). La descrivia com una rèplica d'una versió en mans de Jaume Serra (D.IV. Peces soltes de Barcelona). L'obra de Jaume Serra havia estat reproduïda a la revista *Museo Universal* [15 de juny de 1858, pàg.81] quan l'autor de l'article, Jaume Fustagueras i Fuster, n'era el propietari.

La pintura de Fèlix Pastor és la mateixa dels *Capítols Inèdits* de Josep Pella (publicats per Alcolea). Malgrat no aparèixer el nom del propietari, ho deduïm per la descripció i la referència a la de Fustagueras. Diu així: «D.X. DON..... N° 210. *Virgen de la leche*, de 0'69 m. de alto por 0'53m. de ancho. Vulgar, recuerda la que fue de Fustagueras, n° 200. Dudosa». La número 200 correspon a «Don Jaime Serra, Fabricante» i s'apunta que « (...) fue de Don Jaime Fustagueras y Fuster».

El fet que els codis no coincideixin -el llibre de Fontanals cita un D.XXI.I i els *Capítols Inèdits* de Pella D.X- es deu a la numeració «lliure» introduïda per Josep Pella i Forgas quan copià fragments del manuscrit original. El codi numèric correcte és el que proporciona Joaquim Fontanals-

492

Pella Forgas, Josep.

Josep Pella i Forgas (1852-1918), jurista i advocat, autor de la *Historia del Ampurdán* i director de l'Ateneu Barcelonès l'any 1893, fou un destacat col·leccionista. Segons Feliu Elias, era un home que va reunir una col·lecció d'art molt significativa - Feliu Elias, «Vell i Nou» núms. 60-61-63, 1918. També sabem per Feliu Elias que Josep Pella va comprar a un gendre de Joaquim Fontanals del Castillo els drets de còpia del manuscrit original del seu treball sobre Viladomat. Després del fatídic episodi de la Guerra Civil espanyola, especialment nefast per a la casa barcelonina de Ramon Pella, va perdre's el rastre de la col·lecció esmentada. Alcolea (1961-1962, p.207) citant una font que no coneixem i sense haver-les vist, deia que «(...) en la colecció Pella se citan una *santa Inés*, en óvalo, y una *santa Isabel dando limosnas*». No fa massa temps, poguérem esbrinar que els hereus de Ramon Pella portaven el cognom Haitz: es tracta d'Assumpció i de Susanna Haitz i Pella, nétes de Josep Pella. El fons bibliogràfic de la seva casa de Begur va adquirir-los la Diputació de Girona. Una altra part, essencialment llibres relacionats amb el seu ofici d'advocat, estan dipositats a la Biblioteca del Col·legi d'Advocats de Barcelona. En cap dels dos fons hem trobat els llibres relacionats amb Fontanals.

La faceta de col·leccionista de Josep Pella i Forgas ha estat passada per alt per la historiografia. Feliu Elias (1936, p. 204-207) recull un comentari molt interessant de Pella, apuntat al marge del seu llibre de Joaquim Fontanals. Diu que dues pintures de Viladomat de la seva propietat «[...] figuraren a l'Exposició d'Art Antic que jo vaig organitzar l'any 1902.» És a dir, l'exposició celebrada a Barcelona l'any 1902, una de les mostres més ambiciosos que mai s'ha celebrat a Catalunya, on figuraren 49 teles de Viladomat.

492:492a

Autor	Antoni Viladomat i Manalt
Títol	<i>Natura morta amb tines de xocolata.</i>
Data	sd.
Tècnica/Suport	Oli/tela.
Mides	—
Procedència	Col·lecció Josep Pella i Forgas.
Bibliografia	
	ELIAS, 1936, p. 323.
Ubicació	Desconeguda

Feliu Elias va esmentar-la: « Natura Morta del xacolata. Representava una taula amb el parament d'un refresc on sobresurten les tines de xacolata i les ensaimades. Figurá en la col. del Sr. Josep Pella i Forgas. Ara no se sap on rau».

492:492b

Autor Antoni Viladomat Manalt.
Títol *La Verge troba a Jesús disputant amb els doctors.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 158 cm x 202 cm

Procedència

Col·lecció Josep Pella i Forgas

Exposicions

Catálogo de la Exposición de Arte Antigo, Barcelona, 1902, p. 139, nº 1577.

Ubicació Desconeguda

Només consta amb el títol a l'exposició d'Art Antic de 1902.

492:492c

Autor Antoni Viladomat Manalt.
Títol *Sant Tomàs d'Aquino.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 78 cm x 61 cm.

Procedència

Col·lecció Josep Pella i Forgas

Exposicions

Catálogo de la Exposición de Arte Antigo, Barcelona, 1902, p. 139, nº 1568

Ubicació Desconeguda

Aquesta tela formava part de la col·lecció Josep Pella, sense cap més informació al respecte que la seva inclusió al catàleg de 1902.

492:492d

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Santa Isabel d'Hongria socorrent als pobres*
Tècnica Oli/tela.
Data ca. 1720-1739.
Tècnica/Suport 91 cm alt x 71 cm. ample o 89 cm alt x 69 cm. ample

Procedència

Col·lecció José Senescá/ Juan Ramón Campaner, Família Valls/ Josep Pella i Forgas/ Ramon Pella/ Família Haitz.

Bibliografia:

ELIAS, 1936, p. 376; ALCOLEA, 1959-1960, p. 291; ALCOLEA, 1961-1962, p.207.

Exposicions

Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 135, nº 1536.

Ubicació Desconeguda/ Col·lecció particular de Girona (?)

Sens dubte, és la pintura que havia estat a l'antiga col·lecció Campaner, descrita per Joaquim Fontanals :» N° 139 *Santa Isabel socorriendo a los pobres*. Medias figuras, 0'89 m. de alto por 0'69 m. de ancho. La santa reina da una moneda a un niño cojo. Un niño (de espaldas) levanta las manos. En el fondo bosquejo de dos mujeres pobres, una con su pequeñuelo.»

No hem de confondre-la amb una altra tela de la mateixa col·lecció Campaner, en la qual santa Isabel, agenollada, fa caritat a un prelat. La descripció concorda amb una pintura que Feliu Elias va veure a casa de Ramon Pella: « *Santa Isabel fent caritat als pobres*. Obra citada per Fontanals, sense dir-nos [res més] sinó que seria pintada entre els anys 1720-1739. Potser sigui la que posseeix el Sr. Ramon Pella, de bona factura i bell color. Composició de mitges figures un xic apaïxada, amb les figures de més de mitja grandaria natural».

Sospitem que la té un advocat de Girona, fill d'una de les nétes de Pella de cognom Haitz. Fins a la data, ha refusat totes les nostres peticions per a poder veure-la.

492:492e

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *L'abat Zogeino troba Maria Magdalena despullada.*

Tècnica Oli/tela.

Data sd.

Tècnica/Suport 40 cm alt x 50 cm. ample

Procedència

Col·lecció José Senescá/ Juan Ramón Campaner/Josep Pella i Forgas/ Ramon Pella.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 176; ELIAS, 1936, p. 385; ALCOLEA, 1959-1960, p. 292.

Ubicació Desconeguda

Aquesta tela és una de les que formaven part de la sèrie de la vida de Maria Magdalena que havien estat a l'antiga col·lecció Campaner (**cat.num.474h**): « N° 155. *El abad Zogeino encuentra a María desnuda*, 0'40m. de alto por 0'50 m. de ancho. En un despoblado anacorético, tres momentos encadenados del fondo al primer término: Zogeino corriendo en pos de la solitaria;

dándole la capa vuelto a ella de espaldas, y hablando con ella. Figuras discretamente veladas.»

Elias indicava que havia format part de la col·lecció Ramon Pella, tot subratllant, però, que ja no hi era.

493

Pintado Valdés, Manuel.

493:493a

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Mort de sant Josep*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 95 cm alt x 170 cm ample

Procedència

Casa Vedruna de Mataró (?)./ Col·lecció Manuel Pintado Valdés

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 297.

Ubicació Desconeguda

Pella i Forgas transcriví la descripció apuntada per Joaquim Fontanals al manuscrit original: «D.IX. COLECCIÓN DE DON MANUEL PINTADO VALDÉS. Nº 196. *Postreros momentos de San José.* 0'95 m. de alto por 1'70 m. de ancho. San José en el lecho (del fondo al primer término), Jesús sentado a su derecha tomándole la mano y señalándole el cielo. María llorosa de pie a la cabecera; un angelito con la vara florida en primer término. ¿ Es de Viladomat? Fue propiedad de Vedrema».

Segons Fontanals procedia de la casa Vedruna de Mataró. A l'inventari de Josep Esmandia, primer propietari de la casa, apareix una tela amb aquesta iconografia: «(...) *Item altre quadro de la mort de St. Joseph ab guarnició de fusta dorada*» (AHPB, Sebastià Prats, *Liber primus testamentorum* 1749-1758, f.105. 21 de Gener de 1751). Seria la mateixa?

493:493b

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *La Verge de la Mercè amb el Nen.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 112 cm alt x 80 cm. ample

Procedència

Casa Vedruna de Mataró./ Col·lecció Manuel Pintado Valdés

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 297.

Ubicació Desconeguda

Pella i Forgas transcriví la descripció apuntada per Joaquim Fontanals al manuscrit original: «IX. COLECCIÓN DE DON MANUEL PINTADO VALDÉS. Nº 197. *La Virgen de las Mercedes con el divino niño*. 1'12 m. de alto por 0'80 m. de ancho. Imagen votiva, vestida de tisú sobre panes que figura el metal blanco, alumbrada por dos angelitos como del mismo metal, en un camarín con un cortinaje rojizo adornado de aquél.»

No indica que provingui de Mataró com l'anterior.

494

Puig Esteve, canonge i ardiaca

494:494a

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Somni de Sant Josep.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 91 cm alt x 159 cm ample

Procedència

Col·lecció del canonge i ardiaca Puig i Esteve.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 399; ALCOLEA, 1959-1960, p. 303

Ubicació Desconeguda

Descrita per Joaquim Fontanals del Castillo als *Capítulos Inéditos* publicats per S. Alcolea: «D.XXI. Nº 228. *Divina inspiración de San José*, figuras de medio cuerpo, 0'91 de alto por 1'59 de ancho. Colorido cambiado por una restauración azulosa y pésima de todas las cosas. Quedan rojos, cabellos, una mano, herramientas. Repetición modificada de los números 205 y 215. No hay angelitos ni vara florida. San José apoya su mano izquierda en un montón de herramientas de carpintero puestas sober un banco de oficio.»

A l'edició publicada (1877, p.213) porta el codi D.VIII i no D.XXI. Els números 205 y 215 corresponen les col·leccions Antoni Riu Aguilera (**cat.num.497**) i Hospital de la Santa Creu (**cat.num.91**)

494:494b

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Adoració dels Pastors.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 86 cm alt x 164 cm ample

Procedència

Col·lecció canonge i ardiaca Puig i Esteve.

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 303

Ubicació Desconeguda

Recollida per Fontanals del Castillo als *Capítulos Inéditos* publicats per S. Alcolea: « N° 227. *Adoración de los Pastores*, medias figuras excepto el niño Jesús. 0'86 m. de alto por 1'64 m. de ancho. El divino recién nacido sobre un montón de pajas. María le suspende por sus mantillas mostrándole a los pastores, dos que le adoran (uno de ellos con el sombrero negro en la mano) y otros dos en coloquio a espaldas de los anteriores. Falta San José. En el fondo rojizo (lado derecho) la cabeza de un asno perdido en el oscuro la de una vaca más viso todavía.»

A l'edició publicada (1877, p.213) porta el codi D.VIII i no D.XXI.

495

Pujol i Baucis, Josep.

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *Santa Caterina de Sena*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 94 cm alt x 75 cm ample

Procedència

Col·lecció Josep Pujol i Baucis.

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 164; ELIAS, 1930, p. 361; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293.

Ubicació Desconeguda

Recollida per Fontanals del Castillo als *Capítulos Inéditos* publicats per S. Alcolea: «C.IV. N° 162. *Santa Catalina de Sena*. Dos tercios del cuerpo. 0'94 m. de alto por 0'75 m. de ancho. Seis figuras: la santa con la rueda de su martirio, cuatro sardónicos doctores, un angelito volando con la palma y la corona de laureles. Brillante».

Als *Capítulos Inéditos* del manuscrit original encara era col·lecció Pujol i Baucis. Al text publicat de l'edició de 1877 és Vídua i hereus de Pujol i Baucis.

Vegeu les altres dues pintures que havien estat en aquesta col·lecció: **cat.num.496** (Sant Sever) i **143** (Circumcisió).

496

Ribas.

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Bisbe [sant Sever?] donant almoïna*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides cm.

Procedència

Col·lecció Josep Pujol i Baucis? / Col·lecció Ribas (1990, Barcelona)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 144; ALCOLEA, 1959-1960, p. 293; ALCOLEA, 1961-1962, p. 206; ALCOLEA, 1990, p. 121.

Ubicació Desconeguda

Aquesta tela o una altra d'ídèntica de la col·lecció vídua de Segarra (**cat.num.68**), ambdues esmentades per Santiago Alcolea, deu correspondre al *sant Sever exercint la caritat amb els pobres* que Fontanals descriu a mans de Josep Pujol i Baucis: « N° 163. San Severo ejerciendo la caridad con los pobres. 1'12 m. de alto por 0'85 m. de ancho. El santo con mitra y capa pluvial da una moneda de plata a un cojo medio desnudo que le tiende el sombrero. Otro mendigo niño le para, otra mujer con un chico le sigue. Arquitectura a su espalda».

Vegeu el mateix comentari a la **fitxa 68**.

497

Riu Aguilera, Antoni.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Somni de sant Josep.*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 73 cm alt x 190 cm ample

Procedència

Casa Vedruna (Mataró)/ Col·lecció prevere Antoni Riu i Aguilera

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 299

Ubicació Desconeguda

Recollida per J. Fontanals als *Capítulos Inéditos* publicats per Alcolea: « D. V. N° 205. San José inspirado en sueños por un ángel. Dos medias figuras, niños completos. 0'73 m. de alto por 1'90 m. de ancho. San José duerme apoyado en un banco de carpintero. Bajo el brazo derecho tiene

la vara virginal, un mancebo alado (vulgar) le dice sigilosamente al oído algunas palabras íntimas. Al otro lado cinco juguetones angelillos que parecen amorcillos. Fondo, un taller. Fue de casa Vedrema, con los números.»

A l'edició publicada per Joaquim Fontanals és D.IX i no D.V. Joaquim Fontanals la situava a la Casa Vedruna de Mataró, antiga casa de la família Esmandia. Potser és una de les teles que amb aquest tema apareix al testament de Josep Esmandia.

498

Rovira, Josep Maria.

Autor Antoni Viladomat Manalt.

Títol *Sant Fèlix*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides 80 cm alt x 70 cm ample

Procedència

Altar de santa Filomena de la capella de l'Hospital de Mataró (?) /Col·lecció Josep Maria Rovira

Bibliografia

Catálogo de la Exposición de Arte Antiquo, Barcelona, 1902, p. 139, nº 1573.

Ubicació Desconeguda

Atribuïda a A. Viladomat al catàleg de l'exposició d'Art Antic de 1902, propietat de Josep Maria Rovira de Mataró. Podria tractar-se d'una tela desapareguda de l'altar de santa Filomena de l'Hospital de Mataró (**vegeu la fitxa núm.451**).

499

Serra, Jaume.

Autor Antoni Viladomat i Manalt

Títol *La Verge de la Llet*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Jaume Fustagueras/ Col·lecció Jaume Serra.

Bibliografia

Museo Universal, 15 de Juny de 1858; FONTANALS, 1877, p. 164; ALCOLEA, 1959-1960, p. 298.

Ubicació Desconeguda

Tercera *Verge de la Llet* anotada per Joaquim Fontanals. Com les anteriors, apareix als *Capítulos*

Inèditos publicats per S. Alcolea: «D.I. DON JAIME SERRA, fabricante. Nº 200. *La Virgen de la Leche*, amamantando al niño Jesús, medio cuerpo, tres cuartos de tamaño natural. La que fue de Don Jaime Fustagueras y Fuster ; ver su dibujo y noticia en el 'Museo Universal' (nº del 15 de junio de 1858, p. 81, nat.) Revista: Madrid.»

Al text publicat de Fontanals (1877, p. 164) porta el codi D.IV.

500

Singla, Simón.

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Sant Jaume matamoros*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 170 cm. alt x 97 cm. ample.

Procedència

Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró (?)/ Col·lecció Santiago Singla/ Col·lecció Simó Singla.

Bibliografia

FONTANALS, 1872, p. 9; ALCOLEA, 1959-1960, p.297.

Ubicació Desconeguda

Al breu estudi de Joaquim Fontanals publicat el 1872 surt un *sant Jaume matamoros* de col·lecció particular, sense desvelar el nom del propietari. Segurament es tracta de la pintura que Pella i Forgas transcriví del manuscrit original de Fontanals (*Capítulos Inéditos* publicats per Alcolea): «C.X. COLECCIÓN SIMÓN SINGLA. Nº 198. Santiago a caballo al frente del ejercito hispano en la batalla con la morisma (?) F. C. 1'70 m. de alto por 0'97 m. de ancho. El santo a caballo descarga violentos golpes a un jinete moro medio desmontando. Bajo su corcel, moros, caballos y armas destrozados. Sigue numerosa tropa de cristianos a caballo y llevan el pendón blanco con el lema de Castilla. En un desfiladero de colinas dominado por una fortaleza, circulan revueltas masas de moros y cristianos esgrimiendo lanzas y pendones.»

Joaquim Fontanals es fa ressò d'un Santiago Singla a l'índex «*D.Peces soltes de Barcelona*» a l'apartat D.I. Suposem que Simó Singla deu ser el seu hereu i que Pella i Forgas canvià la catalogació: la lletra C per la D.

La historiografia esmenta que Antoni Viladomat havia pintat aquest tema en diferents indrets: un per a l'església de Santa Maria de Jonqueres, un altre per a la Capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró i un tercer per als Josepets de Gràcia. El de Jonqueres i el dels Josepets estan descrits per Joaquim Fontanals. Per tant, podria ser que el quadre de la col·lecció Singla fos el de Mataró.

501

Solterra, Compte de.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Lavatori*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència Monestir de Pares Jerònims de la Valldebron (Barcelona)?/ Compte de Solterra

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 178.

Ubicació Desconeguda

Segons Joaquim Fontanals, el Compte de Solterra tenia un *Lavatori* que potser era el que havia estat al convent de Pares Jerònims de la Valldebron (**cat.num.436**). Joaquim Fontanals, però, no l'havia vist. Suposem que el Compte de Solterra és el de Torroella de Montgrí. Desconeixem si es conserva.

502

Valldejuli.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Sant Pere*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Documentació

Vegeu el document VI.1.G.

Procedència

Casa particular de Valldejuli

Documentació

ARRAU, pp.segle XIX, sf.

Ubicació Desconeguda

Arrau la feia de Viladomat: «[...] En casa de Vall de Juli [?] un Sⁿ Pere de dit»

503**Vives, Amadeu.****Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Adoració dels Reis***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 71 cm alt x 97 cm. ample**Procedència**

Convent de Pares Camils de Barcelona / Col·lecció Amadeu Vives.

Exposicions*Exposición de Arte Antigo, Barcelona, 1902, p. 155, nº 1813.***Ubicació** Desconeguda

Atribuïda a Viladomat a l'exposició de 1902. El propietari era Amadeu Vives (vivía al carrer Cortes nº 417, 2ª). Feliu Elias, sense citar la seva font, diu que la composició de figures de mida natural provenia de l'antic convent de Pares Camils de Barcelona. Aquest orde religiós de Clergues Regulars Ministres dels Malalts estava instal·lat a Barcelona des de 1662, a la casa i església de Sant Felip. El 1835 foren exclaustats. És l'única cita que situa una obra de Viladomat en aquest convent.

504**Vives, Camilo.****Autor** Antoni Viladomat i Manalt.**Títol** *Jesús amb la creu***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 75 cm alt x 97 cm ample**Procedència**

Col·lecció Camilo Vives

Exposicions*Exposición de Arte Antigo, Barcelona, 1902, p. 151, nº 1765.***Ubicació** Desconeguda

Aparegué atribuïda a Viladomat a l'exposició de 1902. El propietari era Camilo Vives, potser parent de l'Amadeu Vives que tenia una *Epifania* (**cat.num.503**).

VII.5. ALTRES

VII.5.A. MISCEL·LÀNIA

505

Verge amb el Nen. Examen de llicenciatura del pintor.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *La Verge amb l'infant.*
Data 31 de Juliol de 1721.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides 6 pams d'alt x 5 pams d'ample

Documentació

AHPB, Josep Llauredor Satorra, *Manual de 1721*, fol. 287.

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 40 i 410; ALCOLEA, 1961-1962, p. 196.

Ubicació Desconeguda

Pintura presentada el 31 de juliol de 1721 al Col·legi de Pintors per a obtenir el títol de llicenciat.

506

Un sant.

Autor Antoni Viladomat i Manalt
Títol *Un sant*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 77cm x 57 cm

Procedència

Església de Santa Maria de Mataró

Bibliografia

Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo, Barcelona, 1902, p. 136, nº 1542

Ubicació Desconeguda

Apareguda a l'exposició de 1902. El catàleg especifica que provenia de l'església dels Dolors de Mataró. Podria tractar-se d'algun oli de la Sagristia de la Capella dels Dolors? Aquestes mides només s'aproximen a les del *sant Felip Benici* (72 x 52 cm).

507

Plànols de la masia de Can Pins d'Argentona.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Disseny dels Plànols de la Masia de Can Pins*
Data sd

Bibliografia

ELIAS, 1936, p.161

Ubicació —

Segons Elias, els plànols de la Masia de Can Pins d'Argentona serien de Viladomat. Sens dubte, és un exemple de la mitificació del pintor, sobretot a la zona del Baix Maresme.

508

Retrat del Mariscal Guido de Starhemberg.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Retrat del Mariscal Guido de Starhemberg.*

Data ca. 1706-1711

Tècnica/Suport Oli/ tela.

Mides —

Bibliografia

CEAN BERMÚDEZ, 1800, vol. V, p. 238; PI i ARIMON, 1854, vol. II, p. 285; FONTANALS, 1872, p. 13; FONTANALS, 1877, p.113; Espasa Calpe, ca. 1930, p. 1194; ELIAS, 1936, p. 347; BENET, 1947, p. 17.

Ubicació Desconeguda

Ceán Bermúdez és el primer que en parla. Segons l'historiador, Viladomat hauria aprofitat la suposada estada tarragonina i el contacte amb el cercle de l'Arxiduc Carles d'Àustria per a retratar el Mariscal de Camp en Cap Guido de Starhemberg.

509

Retrats d'alguns familiars del pintor.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Retrats d'alguns familiars del pintor*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p.195; ELIAS, 1936, p. 345.

Ubicació Desconeguda

És una conjectura de Joaquim Fontanals, que ve a dir que Antoni Viladomat, essent pintor, seria lògic que en alguna ocasió retratés a la seva família.

510

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Retrat de Salvador Portell i Padró*
Data ca. 1727
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Sagristia de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró (fins el 1936)

Inscripció

Cartel·la: «Effigies R^{di} D^{is} Salvatoris Portell et Padrò P^{ri} sua non vulgari nec. Mediocriter nota virtute admodum Vene^{lis} qui in animarum procuranda Salute infatigabilis fuit, qui Dolor^{moë} Virginis Matris extitit cultor eximius, quan ut tota sua Patria pariter coleret, sacra tum Virorum, tum Mulierum dolorum Sodalitia (quemadmodum et mentalis Ora^{nis} Scholam) fundari curavit; quoe semel in lucem edita, ejus potissimum opera substitisse ac succrevisse, innumeros filios et filias enutriendo Deiparoe inficiabitur nemo. Hoc celebre Sacellum pene solus et sola divina ope subnixus á fundamentis feliciter coepit et felicius consummavit. Tandem felicissime obüt die 24 Augusti anno octatis suoe 72» (Cfr. *Pensament Marià*, Mataró, biografies XXXVII, citat de Soler-Adan, 2002)

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 167; ELIAS, 1936, p. 352; SOLER FONTRONDONA, 1990, p. 17; ADAN-SOLER, 2002, 21-22.

Ubicació Desapareguda

Segons Joaquim Fontanals, Antoni Viladomat havia fet un retrat de Salvador Porcell [sic], un obrer dels Dolors que va morir el 1727. Joaquim Fontanals pren l'any, pintat a la tela, per a datar les obres del Cambril de la Verge i de la Sala de Junes; és a dir, la intervenció de Viladomat al conjunt dels Dolors de Mataró. Feliu Elias, que el va veure a la sagristia, assenyala que era un bust de mida una mica inferior a la natural, més aviat fluix, però de Viladomat.

Rafel Soler escriu que el personatge en qüestió era Salvador Portell i Padró, rector de Santa Maria i corrector de la Congregació dels Dolors. Tenia 72 anys quan va morir i al seu testament, atorgat el 28 de març de 1727, no fa cap esment a la decoració. La tela en qüestió va desaparèixer de la sagristia el 1936.

511

Representació votiva.

Autor Antoni Viladomat i Manalt.
Títol *Representació votiva de la Verge de la Mercè*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela.
Mides —

Procedència

Col·lecció Cándido Antiga?

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p.172; Espasa-Calpe, ca. 1930, p.1197; MASERAS, 1935, p. 382 (s.e.); ELIAS, 1936, p. 412.

Ubicació Desconeguda

Joaquim Fontanals parla d'una *Representació votiva de la Verge de la Mercè*, que era una reproducció sobre tela de la imatge que es venerava a l'altar major de l'església de la Mercè. La indica amb el codi D.III. 3, és a dir, a l'apartat «Piezas sueltas de Barcelona» i en la col·lecció Cándido Antiga. Als *Capítulos Inéditos de Pella* publicats per Alcolea, la col·lecció Antiga porta un codi diferent (D.XII). Tenia una Verge de la Mercè, sí, però és la *Fundació de l'orde de la Mercè (cat. núm. 114)* i no aquesta. Elias no va localitzar-la.

512

Altres col·leccions assenyalades per J. Fontanals

A la pàgina 213 de l'edició de 1877 de la biografia d'Antoni Viladomat de Joaquim Fontanals, hi ha un índex dels llocs i de les col·leccions amb obres del pintor de Barcelona. A part de les recollides fins ara, no hem pogut esbrinar quines serien les obres dels següents col·leccionistes: José Maria de Cardellar, Lluís Rigalt, Domingo Guzman de Viladomat, José Ribas i Glascá, Ildefons de Casanovas, Seminari de Vic i D.E.R.Amigó

513

Dibuixos varis

514:514a

Autor Antoni Viladomat Manalt
Títol *Sant Miquel Arcàngel*
Data sd.
Tècnica/Suport Dibuix.
Mides

Procedència

Col·lecció Casellas ?

Bibliografia

MASERAS, 1935, p. 388.

Ubicació MNAC?

Maseras és l'únic autor que parla d'aquest dibuix de Viladomat. El situa al Museu d'Art de Catalunya. No l'hem localitzat.

513:513b

Autor Antoni Viladomat Manalt

Títol *Sant Jaume matamoros*

Data sd

Tècnica/Suport Llapis/Paper

Mides 20'1 x 12' 6 cm.

Procedència

Col·lecció Casellas (R. 3871)

Bibliografia

MIQUEL CATÁ, 1986, p. 331, cat. 60;

Ubicació MNAC/GDG, inv.núm.3871

No en tenim fotografia.

Carme Miquel creu que és una obra de Manel Tramulles. Nosaltres pensem que podria tractar-se d'un dibuix autògraf de Viladomat. No només l'estil de les figures representades indica una proximitat a les maneres de Viladomat, sinó que alguns personatges del davant de la composició -sarraïns escamesos per sant Jaume-, reproduïxen les postures d'algun soldat present al *Miracle de les Mosques de sant Narcís (cat.num.60)*.

513:513c

Autor Antoni Viladomat Manalt

Títol *Esbós del gosset de la tela Bateig de sant Francesc (gos d'aigües).*

Data sd.

Tècnica/Suport —

Mides —

Procedència

Àlbum Campaner/ Col·lecció Casellas

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 179, not 4.; MASERAS, 1935, p. 388.

Ubicació MNAC?

No hem pogut localitzar-lo. En parla Fontanals i Maseras diu que es troba al Museu del Parc.



513:513d

Autor Antoni Viladomat Manalt

Títol *Personatge amb camell*

Data sd

Tècnica/Suport —

Procedència

Àlbum J. R. Campaner

Bibliografia

FONTANALS, 1877, p. 218 (gravat)

Ubicació Desconeguda

El reproduïx Fontanals al seu llibre. El personatge, però, es fa estrany en el repertori temàtic i figuratiu del barceloní.

513:513e

Altres

No hem pogut relacionar amb dibuixos coneguts del pintor els de l'antiga col·lecció Heras que aparegueren atribuïts a Viladomat al catàleg de la *Exposición de dibujos y retratos antiguos y modernos*, Barcelona, 1910. Són els següents: **núm. 60** (Fraile arrodillado), **núm. 62** (Niño desnudo) i **núm. 63** (La Virgen rodeada de ángeles)

514

Autor Antoni Viladomat Manalt**Títol** Obres de la sagristia**Data** sd**Tècnica/Suport** oli/tela**Procedència**

Sagristia de l'església de Sant Sever de Barcelona/ Museu Episcopal de Vic?

Bibliografia

BENET, 1947, p.8

Ubicació Desconeguda

Segons Benet, unes teles de la sagristia de l'església de Sant Sever de Barcelona de Viladomat anaren a parar al Museu de Vic. Benet, però, diu que Eduard Junyent, llavors director del museu, ho desmenteix. No saben de quina font treu la notícia ni a quines teles es referia. Val a dir, però, que Junyent negava l'existència de pintures que avui dia estan al Museu Episcopal de Vic.

515

Dos medallons

515:515a

Autor Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Sant Ramon Nonat***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —cm**Bibliografia**

FONTANALS, 1877, p. 170; ELIAS, 1936, p. 390; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365.

Ubicació Desconeguda

Fontanals apunta que el *sant Ramon Nonat* era un medalló de petites dimensions. Elias interpreta malament les dades de Fontanals i el situa a l'altar del Santíssim Sagrament de Santa Maria de Mataró. Fontanals no diu l'emplaçament.

515:515b

Autor Antoni Viladomat i Manalt**Títol** *Adoració dels Reis***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** —**Bibliografia**

FONTANALS, 1877, p. 170; ELIAS, 1936, p. 390; RÀFOLS, 1951-1954, p. 1365.

Ubicació Desconeguda

Fontanals apunta que *l'Adoració dels Reis* era un medalló de petites dimensions. Elias interpreta malament les dades de Fontanals i el situa a l'altar del Santíssim Sagrament de Santa Maria de Mataró. Fontanals no dona l'emplaçament.

516

Sagristia del Palau

Autor Antoni Viladomat i Manalt.

Títol *Tobies i l'àngel.*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides —

Procedència

Sagristia de l'església barcelonina del Palau

Bibliografia

ELIAS, 1936, p. 402.

Ubicació Desconeguda

Segons Elias, era una obra de mitges figures, de les millors de Viladomat. Però no sabem si «el Palau», tal i com el cita, era el Palau Episcopal, el Palau Reial (capella de santa Àgata) o el Palau Reial de Pedralbes.

VII.5.B. CÒPIES



517

Còpia de la tela *sant Francesc escoltant melodies angèliques* (cat.num.19)**Autor** Anònim.**Títol** *Sant Francesc escoltant melodies angèliques***Data** sd.**Tècnica/Suport** Oli/tela.**Mides** 63 cm alt x 77 cm ample**Procedència**

Mercat antiquari

Bibliografia

TRIADÓ, 1983, p. 55, cat. 38; ALCOLEA, 1990, p. 63 i cat. 3, p. 158-159; BOSCH, 1991, p. 92.

Exposicions*Viladomat*, 1990, cat. 3, p. 158-159**Ubicació** Col·lecció Particular S.A.G.

Còpia de la tela *Sant Francesc escoltant melodies angèliques* del MNAC. Santiago Alcolea va incloure-la al catàleg de l'exposició *Viladomat* com una obra autògrafa del pintor. Basava llur argumentació en què podria tractar-se d'una obra per a ser venuda des de la botiga, a redós de l'èxit de la gran sèrie per al convent de Sant Francesc. Compartim l'opinió amb Joan Bosch, que va considerar-la com una còpia sorgida de la mà d'algun pintor que imitaria les fórmules de Viladomat.



518

Còpia de la tela *Mort de sant Francesc* (cat.num.20)

Autor Anònim.

Títol *Mort de sant Francesc*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 62 x 77 cm

Procedència

Mercat antiquari

Bibliografia

ALCOLEA, 1990, p. 63 i cat. 2, p. 156-157; BOSCH, 1991, p. 92

Exposicions

Viladomat, 1990, cat. 2, p. 156-157

Ubicació Col·lecció Particular S.A.G.

Còpia de la tela *Mort de sant Francesc* del MNAC. Santiago Alcolea va incloure-la al catàleg de l'exposició *Viladomat* com una obra autògrafa del pintor. Basava llur argumentació en què podria tractar-se d'una obra per a ser venuda des de la botiga, a redós de l'èxit de la gran sèrie per al convent de Sant Francesc. Compartim l'opinió amb Joan Bosch, que va considerar-la com una còpia sorgida de la mà d'algun pintor que imitaria les fórmules de Viladomat. Fa parella amb la de la fitxa núm. 517



519

Còpia de la tela *Naixement de sant Francesc* (cat.num.1)

Autor Gaietà Pont?
Títol *Naixement de sant Francesc.*
Data 1815
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides —

Procedència

Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi / Col·lecció Rafel Puget

Bibliografia

Catàleg, 1847, núm. 286; ALCOLEA, 1959-1960, p. 181; GIRONA-MANZANET, 1988, p. 219-220; FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 343

Fotografia

Arxiu Mas, Gudiol, 41545 (1959)

Ubicació Desconeguda/ MNAC?/ Col. Puget?

Segons Fontbona, Gaietà Pont havia realitzat dues còpies de composicions de Viladomat: una del *Naixement de sant Francesc* i una altra del *Sant Francesc escoltant melodies angèliques*. Una de les dues - Fontbona diu que desconeix quina- va ser retornada a l'autor l'any 1853.

Podria ser que se li retornés la de *Sant Francesc escoltant melodies*, almenys si fem cas d'una nota de Girona Manzanet, que diu que al MNAC tenen una còpia del *Naixement de sant Francesc*. De tota manera, el clixé que reproduïm és de l'Arxiu Mas, que la fa de la col·lecció particular de Rafael Puget (Barcelona). Per tant, o la del MNAC o aquesta podria ser la còpia realitzada per Gaietà Pont.

520

Còpia de la tela *Sant Francesc escoltant melodies angèliques* (cat.num.19)

Autor Gaietà Pont
Títol *Sant Francesc escoltant melodies angèliques*
Data 1815
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides —

Procedència

Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

Bibliografia

Catàleg, 1847, núm. 287; ALCOLEA, 1959-1960, p. 181; GIRONA MANZANET; FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 343

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 519**.

521

Còpia de la tela *Un home estén la seva capa perquè la trepitgi el jove Francesc* (cat.num.3)

Autor Josep Casas
Títol *Un home estén la seva capa perquè la trepitgi el jove Francesc*.
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides —

Procedència

Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

Bibliografia

Catàleg, 1847, núm. 295; FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 343.

Ubicació Desconeguda

Segons Fontbona, Josep Casas havia realitzat una còpia de la pintura de Viladomat. L'autor la dóna per perduda.

522

Còpia de la tela *Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdoci* (cat.num.13)

Autor Francesc Fontanals
Títol *Aparició d'un àngel a sant Francesc que li mostra la puresa del sacerdoci*
Data sd.
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 34 x 42 cm.

Bibliografia

Catàleg 1825, inv.; Catàleg, 1833, sala 1^a, núm. 66; Catàleg, 1837, gal. núm. 69; Catàleg 1847, núm. 105; SAURÍ-MATAS, 1849, p. 178; Catàleg, 1866-1867, núm. 32; Catàleg, 1913, núm. 153; FONTBONA-DURÀ, 1999, p. 343

Ubicació Desconeguda

Còpia de l'original d'Antoni Viladomat. Fontbona-Durà indiquen que ha desaparegut.



523

Còpia de la tela *Temptació de sant Francesc a Sartiano* (cat.num.10)

Autor Marià Vayreda i Vila?

Títol *Temptació de sant Francesc a Sartiano*

Data segle XIX

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides 25,1 x 32, 2 cm.

Inscripcions

Darrere: «Teixidor /Regomir 3/ Barcelona.Copia de Marian Vayreda», en llapis

Procedència

Col·lecció P.E. de Barcelona/ Galeria Art i Traça d'Olot

Bibliografia

SALA, 2003, p.184, cat. 255

Fotografia

Arxiu Mas, Z-9635 (1998)

Ubicació Desconeguda

Segons Joan Sala Plana, la casa Teixidor facilitava les teles als germans Vayreda. Fa parella

amb tres reproduccions més aparegudes recentment al mercat antiquari (cat. num. **524, 525 i 526**). Joan Sala les inclou a l'apartat d'obres atribuïdes a Marià Vayreda, malgrat reconegui que no hi observa cap tret estilístic propi de l'olotí. Marià Vayreda havia copiat composicions de Miquel Àngel, Caravaggio, Tiépolo i Zurbaran. Vayreda va formar-se a Llotja, on podria haver copiat els quadres.



524

Còpia de la tela *sant Francesc rep l'ordre del Crist de Sant Damià de reparar la casa de Déu* (cat.num.5)

Autor Marià Vayreda i Vila ?

Títol *sant Francesc rep l'ordre del Crist de Sant Damià de reparar la casa de Déu*

Data segle XIX

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides 25 cm alt x 32, 3 cm. ample

Inscripcions

Darrere: Teixidor /Regomir 3/ Barcelona. «Copia de Marian Vayreda» en llapis

Procedència

Col·lecció P.E. de Barcelona/ Galeria Art i Traça d'Olot

Bibliografia

SALA, 2003, p.184, cat. 253

Fotografia

Arxiu Mas, Z-9634 (1998)

Ubicació Desconeguda

Vegeu la fitxa núm. **523**



525

Còpia de la tela *Sant Francesc rep els estigmes* (cat.num.17)

Autor Marià Vayreda i Vila?
Títol *Sant Francesc rep els estigmes*
Data 1835/ 1900
Tècnica/Suport Oli/tela
Mides 25 cm alt x 32 cm ample aprox.

Inscripcions

Darrere: «Copia de Marian Vayreda» en llapis

Procedència

Col·lecció P.E. de Barcelona/ Galeria Art i Traça d'Olot

Fotografia

Arxiu Mas, Z-9636 (1998)

Bibliografia

SALA, 2003, p.184, cat. 254

Ubicació Desconeguda

Vegeu la **fitxa núm. 523**



526
Còpia de la tela *Sant Francesc escriu la nova regla del l'orde a La Verna* (cat.num.14)

Autor Marià Vayreda i Vila?

Títol *Sant Francesc escriu la nova regla de l'orde a la Verna.*

Data segle XIX

Tècnica/Suport Oli/tela.

Mides 25 cm alt x 32 cm ample

Procedència

Col·lecció P.E. de Barcelona/ Galeria Art i Traça d'Olot

Bibliografia

Pintura, muebles y objetos, Subastas Castellana 150 (Madrid), Abril de 2003, Subhasta núm. 192, lot. 457.

Ubicació Desconeguda

Catalogada d'escola espanyola de finals del segle XVIII- principis del segle XIX. És una còpia del *Sant Francesc escriu la nova regla del l'orde a La Verna* del MNAC. Per les mides i la procedència, diríem que forma part de la sèrie atribuïda a Marià Vayreda. Vegeu la fitxa **núm. 523**.



527

Còpia de la tela *Baptisme de sant Francesc* (cat.num.2)

Autor Anònim.

Títol *Baptisme de sant Francesc.*

Data segle XX

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides 26'5 cm alt x 34'5 cm. ample

Procedència

Desconeguda

Fotografia

Arxiu Mas, E-13922 (blanc i negre) / arte-web.com (color).

Ubicació Desconeguda

Va sortir a subhasta el desembre de 2001 a la casa Alcalá Subastas (lot 003). És una còpia moderna del *Baptisme de sant Francesc* del MNAC.

528

Còpia d'un quadre de la sèrie de sant Francesc.

Autor Francesc Vidal

Títol Desconegut

Data 1815.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Bibliografia

ALCOLEA, 1959-1960, p. 181

Ubicació Desconeguda

Segons Alcolea, el 9 de Febrer de 1815 Francesc Vidal va realitzar una còpia d'un dels quadres de Viladomat. No s'especifica quin dels quadres va copiar.



529

Còpia de la *Mort de sant Francesc* (cat.num.20)

Autor Anònim

Títol *Mort de sant Francesc*

Data sd.

Tècnica/Suport Oli/tela

Mides —

Procedència

Col·lecció Particular

Bibliografia

Arxiu mas, Z-10461 (1921)

Ubicació Desconeguda

Còpia de la *Mort de sant Francesc* del MNAC. No té cap interès artístic més enllà del model que copia.

