

PINTURA DEL SEGLE XVIII A LA SEU DE GIRONA: D'ANTONI VILADOMAT I DE LES SUGGESTIONS DE LA PINTURA BARROCA ITALIANA *

JOAN BOSCH i BALLBONA

Universitat de Barcelona

Moltes de les capelles laterals de la catedral de Girona preserven gelosament testimonis valuosos –i alguns magnífics– de la història de les arts plàstiques a la Catalunya de la primera meitat del segle XVIII. Gairebé tots han d'inscriure's dins de la gran empremta de renovació de força retaules de la Seu guiada per un emprenedor grup dels seus canonges des de l'inici del segle XVIII. Aquest canonicat ambiciós ornà amb retaules i teles pintades tot un seguit de capelles de la seva devoció. Dels cicles pictòrics uns ens interessen ara com a testimoni de la coneixença a Catalunya d'algunes maneres del món plàstic d'artistes de l'alt barroc o del barroc tardà com ara Ciro Ferri, Carlo Maratti o Luca Giordano; i uns altres mereixen una mirada més atenta en tant que permeten ésser ubicats en la trajectòria de l'insigne Antoni Viladomat i perquè, en definitiva, s'han comportat com el fil conductor que ens ha permès 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.

ELS CANONGES DE LA CATEDRAL I LA RENOVACIÓ DELS ALTARS

És notori que el trenteni inicial del segle XVIII, que correspon als episcopats de Miquel Joan de Taverner (1699-1720), Josep de Taverner i Dardena (1720-1726), Pere de Copons (1726-1728) i Baltasar de Bastero (1729-1745) representà per a l'edifici de la Seu gironina un període de profund i intens renovament. Mencionem només les obres de l'escalinata monumental, les empreses del frontispici, les feines de construcció i embelliment de les noves sales capitulars i l'elevació de nous retaules *a la moderna* (per dir-ho en paraules del canonge S. Pontich de l'any 1736) en diverses capelles de la catedral. Narcís de Font sufragà el retaule i les pintures de la capella de sant Narcís. Cristòfol Pagès († 1733) afrontà les despeses de l'elevació del nou retaule dels Dolors a l'antiga capella de sant Vicenç, ambient on el seu hereu, el canonge Genís Pagès († 1738), subvencionà la col·locació de dues teles pintades amb episodis de la vida del beat Vicenç de Paül i de sant Felip Neri. Ignasi Bofill († 1729) (un perso-

* Com un agraïment a Lúvia i a Nàpols, la seva ciutat.

natge que podria haver estat decisiu a l'hora de la crida de Pau Costa donada la seva vinculació amb el convent de Sant Francesc en el qual l'escultor l'any 1700 feia la que sembla la seva primera obra gironina), finançà el retaule i les pintures de la capella dels sants Iu i Honorat i l'obra d'una imatge de plata de sant Benet per a la Seu; a més tutelà econòmicament les obres del convent de caputxins de Sant Feliu, del de Santa Clara i de l'església de Sant Francesc. Els canonges Manuel Gaietà de Ferrer i Llupià i Pere Perramon († 1712) costejaren els nous retaules de sant Rafel al claustre (amb les rendes de dos personats i amb "... *els credits tinch en la casa capitular que habito per raho de obres fetes en ella...*") i dels sants Pere i Pau, respectivament. Cristòfol Rich († 1713) satisfé bona part de les costes del gran retaule de la Puríssima. Miquel Català († 1726) va pagar la factura i el daurat del retaule de sant Miquel i dels arcàngels i Jaume Codolar († 1734), a més de suportar el preu de l'obra i del daurat del retaule de l'Anunciació, llegà elevades quantitats a les parròquies de Llagostera i a la capella de Sant Empeli de Panedès perquè els obrers hi aixequessin sengles retaules (el de Llagostera, *un retaulet*, havia d'ostentar un quadre de Nostra Senyora dels Dolors com *el de Santa Clara de Girona*). Fora de la catedral, potser a la seva parròquia nadiua, Joan Gualba finançava l'empresa del retaule major de l'església del veïnat de Torrentbó.

La majoria dels conjunts de la catedral ens han pervingut. Composen un conjunt brillant i ambiciós lligat a les capelles de devoció (i sovint funeràries) dels canonges, concebut des dels inicis del segle i paul·latinament materialitzat i enriquit, fins a completar-se pels voltants de 1740. Grans i ben dotades comandes de concepció homogènia, lligades als noms de prestigiosos artistes del Principat i suportades per clients d'elevada formació i amplis horitzons culturals, comandes per tant que possiblement admetin ésser abordades des d'unes expectatives crítiques ambicioses i que farien prou interessant qualsevol futur estudi impostat sobre la personalitat espiritual, formació i cultura dels seus promotors¹.

ELS CONJUNTS ESCULTÒRICS

Des d'Àngels Masià de Ros fins, recentment A. Pérez, passant per les aportacions decisives de Jaume Marquès o les més puntuals de Pere de Palol, diferents autors han anat filant les atribucions i arrodonint les cronologies de cadascun dels retaules esmentats. Tots ells han aclarit que per a les feines

1. La majoria de notícies referides al patronatge sobre les diverses capelles i retaules, les poques dades bibliogràfiques dels canonges i les datacions de base sobre les obres estan contingudes en els mss. de S. Pontich conservats a l'Arxiu de la Catedral de Girona (des d'ara ACG), tant a l'*Episcopologi i serie dels Prebendats*, com al *Repertori Alfabetic del Secretariat fins l'any 1736*. S. Pontich recull les notícies de les llicències donades pel Capítol per a l'elevació i el daurat dels retaules o per a la col·locació del de les pintures. Per a les citacions sobre els llegats de Joan Pagès, de Jaume Codolar i d'Ignasi Bofill vegeu Arxiu Històric de Girona (en endavant AHG), Girona 8, F. Dedeu, Llibre de Testaments de 1709-1732, 12.V.1711, 26.X.1726 i 22.VIII.1729, respectivament. Quant a l'obra promoguda per Joan Gualba, vegeu Aurora Pérez, *Escultura Barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.) Projecció a Girona*, Lleida, 1988, document 284 i també AHG. Girona 8, F. Dedeu, Llibre de Testaments de 1709-1732, f. 19; i pel testament de M.G. de Ferrer vegeu AHG. Girona 11, I. Bofill, Testaments 1693-1736, 25.V. 1717.

d'escultura dels seus projectes els canonges gironins reeixiren a apropar-hi una de les figures cimeres dels tallers del Principat a cavall dels segles XVII i XVIII, en Pau Costa i un seu taller on devia despuntar ja el seu fill Pere. Des de 1700 el viguetà Pau Costa apareix relacionat amb empreses gironines i des d'aleshores, com és notori, s'ocuparà de moltíssimes obres en aquesta diòcesi (Cassà, Palafrugell, Olot, Cadaqués...) i en concret a la ciutat de Girona. En ella el 1700 executava el desaparegut retaule del monestir de Sant Francesc i entre 1708 i 1714 treballava el del monestir de Santa Clara del que tenim un testimoni fotogràfic de quan fou reutilitzat en la parroquial de Sarrià (d. 1873). Els canonges de la Seu pensaren en Costa per a la factura dels millors d'entre els nous retaules, els de la Puríssima Concepció (contractat el 1710 i col·locat el 1719), de l'Anunciació (1710-1717), dels Dolors (1717), de sant Miquel (1715-1716), de sant Narcís (1718-1722) i de sant Rafel (1718-1725), l'únic que no li conservem. A més, a causa de la seva mort (1726) deixà tot just iniciada la feina del dels sants Pere i Pau que des de 1729 reprenia el seu fill Pere. Tant sols un dels retaules d'aquesta empena fou pactat amb un altre mestre (que de tota manera no sembla aliè a Pau Costa amb qui és sabut que tingue una relació laboral a partir d'aquests anys), el dels sants Iu i Honorat que Ignasi Bofill concertà amb el força menys consistent escultor de Figueres, Joan Torras l'any 1709².

2. Diferents publicacions han anat puntualitzant el paper de Pau Costa en la part escultòrica dels retaules finançats pels canonges gironins fins arribar al llibre d'A. Pérez, 1988, que tot i ignorar o elidir les publicacions anteriors a la seva (Masià de Ros, Palol, Marquès, Ràfols) aprofita a fons les Resolucions i, a més, aporta material extret dels llibres dels notaris de l'AHG. Sobre Pau Costa a Girona vegeu pel retaule del convent de Santa Clara J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, t. I, p. 365, i Lluís Batlle i Prats, "El retaule major del monestir de Santa Clara de Girona obra de Pau Costa", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* 24, (1978), pp. 19-35, que en publica a més una fotografia; quant a l'atribució del retaule de la Puríssima: Angeles Masià de Ros, "Contribución al estudio del barroco: Pablo y Pedro Costa en la Catedral de Gerona", *Archivo Español de Arte*, 48, (1941), pp. 542-547, i A. Pérez, 1988, doc. 261 que en publica el contracte; per al retaule de Sant Francesc: J.F. Ràfols, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, v.I, Barcelona, 1953, pp. 259-297; quant al de l'Anunciació de la Seu devem l'atribució puntual a Pere de Palol, *Guia artística de Gerona*, Barcelona, 1953, p. 54; a propòsit del de la capella dels Dolors, Jaime Marquès Casanovas, "El culto de Nuestra Señora de los Dolores en la Catedral de Gerona", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, v. VIII (1953), pp. 277-293 i en especial pp. 288-289 per al que fa a la part escultòrica i cronologia de les pintures. El lligam de Costa amb les retaules de sant Narcís i de sant Rafel l'assentà Pérez, 1988, p. 119 i 117 respectivament; l'atribució a Pere Costa del retaule dels sants Pere i Pau l'establí J. Marquès, "Pedro Costa Casas. Antecedentes familiares y actividades profesionales", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, v. II, (1956-1957), pp. 349-358, i esp. p. 357, i la prova documental l'hem trobat a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB) en el contracte en poder del notari Josep Cols, *Secundus Manualis* 1729, f. 104, 17.VII.1729. La relació no de Pau Costa com es pensava sino de Joan Torras amb el retaule dels sants Iu i Honorat quedà assentada documentalment per Pérez, 1988 doc. 260. La prova documental de l'autoria de Pau Costa sobre el retaule de sant Miquel la tenim al testament del canonge M. Català a l'AHG, Girona 6, A. Ferrer, Llibre segon de Testaments, ff. 87, 96 i 98, publicat el 24.XI.1726, però redactat el 23.IV.1719 i amb un codicil de 13.X.1726; en concret l'any 1719 deia: "Item havent per la gracia de Deu vist acabat lo meu retaule de sant Miquel y dels Angels y del tot pagat he mestre Pau Costa escultor...". Per una visió iconogràfica dels retaules vegeu Assumpta Roig, *Iconografia del retaule a Catalunya (1675-1725)* Tesi Doctoral, UAB, Barcelona 1990, i l'article de la mateixa autora al present volum. Per l'emmarcament dels escultors citats ara i endavant vegeu l'imprescindible Cèsar Martinell, *Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya*, vol. II, Barcelona, 1961.

Al costat de Pau Costa, que residí a Girona l'any 1717, apareixen documentats a ciutat un grup d'aparentment modestos escultors d'abast gairebé local i potser dinamitzats per les comandes del viguetà al bisbat. Entre tots resulta remarcable Marià Barnoia († c. 1736) actiu en l'obra de les fortificacions de la ciutat i autor del retaule de Sant Esteve de Guialbes i potser del de Sant Jordi Desvallés, citat com a model en la concòrdia d'aquell³. Però cal recordar també Agustí Sala mestre del retaule de la Puríssima Sang per l'església del convent del Carme (1724), que visuraren l'any 1730 Pere Costa i Josep Cortada, el mateix Josep Cortada que executà el retaule de la Immaculada pel convent de Sant Francesc el 1722 i que el 1730 segos el Cadastre "*se ha desertat en França*"⁴. A més el Cadastre anuncia la presència puntual a Girona de l'olotí Salvador Espasa i la residència continuada de mestres com Feliu Gelpí, Josep Serrano o Francesc Rovira –els dos darrers col·laboradors en l'obra del major de Cadaqués⁵. De tota manera només dos escultors poden situar-se a l'alçada de Pau Costa en obres gironines i tots dos arribaren a la ciutat un cop mort aquest. Ens referim al seu fill Pere, continuador de l'obra del pare i escultor-arquitecte de les empreses de la catedral, i a Jacint Morató de Vic ocupat en l'obra dels retaules de l'església de sant Lluc dels beneficiats de la Seu, un total de cinc conjunts, el major i quatre per a les capelles contractats el 1727 i acabats l'any 1729. Tots cinc desaparegueren, però del major n'ha quedat un impagable record fotogràfic⁶.

DELS DAURATS I DELS DAURADORS

Per tancar el recull de dades referides a l'obra dels nous retaules de la Seu haurem de desgranar les relacionables amb els sovint poc ponderats processos de la dauratura. Aquelles costosíssimes operacions que donaven aspecte definitiu als conjunts escultòrics i que la historiografia de l'art català fins ara es limita a recordar amb puntuals citacions erudites mantenint el tema com una de les incògnites més suggestives de la història de l'art de l'època moderna.

3. El seu testament, conservat a l'AHG. Girona 9, J. Casanoves, Llibre segon de Testaments, 1723-1743, f. 214, 2.IV.1736 ens diu que era fill d'Antoni Barnoia, escultor de Girona, i confirma la profunda relació –també laboral?– que mantenia amb Joan Torras. Per la frondosa concòrdia del retaule de Sant Esteve de Guialbes, vegeu AHG. Girona 8, F. Dedeu, Manual de 1726, 24 de setembre; l'època i la cancel·lació dels pactes a AHG. Girona 8, F. Dedeu, manual de 1730, 22 de març.

4. Agustí Sala, que l'any 1730 era habitant al castell de la Pera, concordà el retaule de la confraria de la Puríssima Sang del convent del Carme en un tracte privat amb el calsater Bernat Cassà per un preu de 637 lliures i 10 sous el 9 de març de 1724 tal com se'n diu en l'època del 29 de gener de 1730, vegeu AHG. Girona 5, Joan Pages, manual de 1730; el text notarial inclou l'acte de la visura feta per Josep Cortada i Pere Costa. Quant a Josep Cortada vegeu J. Pagès Pons, *L'església de Sant Esteve d'Olot. Notes històriques*. Olot, 1986, p. 149; i J. Ma. Solà Morales, "El retaule de sant Josep de la parroquial de Sant Esteve", *Anales*, 1978, pp. 355-389; per l'obra de Cortada al convent de Sant Francesc vegeu l'època de l'AHG. Girona 3, R. Vila, manual de 1722, 29 de novembre.

5. Vegeu "Fusters i Escultors" al *Cadastre de la ciutat de Girona* a l'Arxiu Municipal de Girona (AMG), ja citat per Pérez, 1988 pp. 82-83.

6. Sobre les actuacions de Pere Costa a la Seu de Girona vegeu l'estudi base de Jaime Marquès Casanovas, 1956-1957, pp. 349-358. La intervenció de Jacint Morató al retaule major de Sant Lluc fou publicada juntament amb la fotografia per Josep Pla Cargol, *Gerona Arqueològica y Monumental*, Gerona-Madrid, 1949, p. 276. De tota manera Palol, 1953, p. 108, diu que el retaule fou, senzillament, desmuntat. El protocol notarial de la concòrdia l'hem localitzat a l'AHG, Girona 10, F. Garriga, manual de 1729, 9.VI.1729.

D'acord amb les *Resolucions Capitulars*, podem considerar que entre el 1720 i el 1736 degueren daurar-se tots els nous retaules de la catedral amb l'excepció del dels sants Pere i Pau tot just acabat l'any 1734. El juny de 1720 el canonge Català demanava llicència al Capítol per a fer daurar el de sant Miquel que pagaria amb els fruit d'una causa pia per a *donzelles a maridar* (a la que aplicà dos personats) tal com explicita al seu testament de 1719; el permís li fou atorgat pels canonges que no oblidaren "*dare debitas gratias Dn. Canonico Català pro sua generositate in expendendis propriis nummis pro ornamento ecclesie*". La data de 1722 que ostenta el coronament del retaule deu recordar, doncs, l'acabament d'aquestes feines⁷. El març del 1725 el canonge Codolar feia el mateix tràmit i obtenia l'autorització pel daurat del retaule de l'Anunciació⁸. Estranyament no hi ha cap mena de dades sobre aquests processos per al retaule bessó de l'anterior, el de la Puríssima Concepció. Per la seva banda, Narcís de Font demanava el beneplàcit capitular per al seu retaule de sant Narcís el juny de 1727: "*Dominus Canonico De Font postulavit licentiam cum deurandum Altare Sancti Narcissi. Resolutum: Placet dentur gratie dicto Domino Canonico de Font et Dominos operarios subministrat eaque necessaria fuerint ad facienda tabulata pro deuratione dicti Altaris*"⁹. Alguns mesos després, el març de 1728, passava per igual formalitat l'ara perdut retaule de sant Rafel¹⁰. El novembre de 1729 li tocà el torn al retaule dels sants Iu i Honorat que era acabat de daurar (*finita est deuratio altaris SS. Ivonis et Honorati*) el setembre de 1731¹¹. Finalment, Genís Pagès aconseguia el consentiment capitular pel daurat del retaule dels Dolors el 7 de gener de 1736¹².

Tot i les precisions cronològiques, fins ara només posseïm notícies sobre el daurador d'un dels retaules d'aquest cicle, el dels sants Iu i Honorat mercès a dos interessants documents, el sucós testament del canonge Ignasi Bofill i el text de la concòrdia notarial. El primer –datat el 22 d'agost de 1729– conté un paràgraf rar car esmenta el nom del daurador a qui el canonge confià el daurat, Anton Soler i Colobran († 1742): "*Item vull y man que seguit mon obit per dits señors mos manumissors sie fet daurar lo retaule que jo he fet fer y construir de Sant Ivo y Sant Honorat en dita Iglesia de la Seu, (...) y per quant tich plena confianssa de la habilitat de Anton Soler Daurador vull que en lo daurar dit retaula sie aquell preferit a qualsevol altre*"¹³. Efectivament, el 4 de novembre de 1730, d'acord amb la voluntat d'I. Bofill els seus marmessors pactaren la feina per 700 lliures amb Anton Soler i Colobran que havia d'executar-la "*seguint en tot com esta dorat lo Altar de Sant Narcís de dita Iglesia de la Seu*"¹⁴.

7. ACG. Resolucions Capitulars de 1718-1722, f. 181; i testament del canonge a AHG. Girona 6, A. Ferrer, Llibre Segon de Testaments 1715-1730, ff. 87, 96 i 98.

8. ACG. Resolucions Capitulars de 1722-1726, f. 233 v°.

9. ACG. Resolucions Capitulars de 1726-1731, f. 81.

10. ACG. Resolucions Capitulars de 1726-1731, f. 132.

11. ACG. Resolucions Capitulars de 1726-1731, f. 266 v° i ACG. Resolucions Capitulars de 1731-1735, f. 44.

12. Vegeu Marquès, 1953, p. 287

13. AHG. Girona 8, F. Dedeu, Llibre de Testaments de 1709-1732, 22 d'agost de 1729.

14. AHG. Girona 8, F. Dedeu, manual de 1730, 4 de novembre: (abreugem) *En nom de Nostre Señor deu sie Amen. De y sobre la fabrica de daurar lo retaule del Altar de Sant Ivo y Sant Honorat de la Seu de Gerona que inseguint lo disposat per lo Illustre y molt Reverent Señor doctor Ignaci Bofill*

La raó de la confiança del canonge en Antoni Soler ens és avui difícilment comprensible atesa la manca de més notícies sobre d'altres intervencions del daurador al marge de petites intervencions per a l'Obra de la Seu¹⁵. D'entrada, però, la citació al retaule de sant Narcís imposa una primera consideració a propòsit de si correspondria a Soler el daurat d'aquest. Però es tracta només d'una suposició ja que el mestre daurador podria deure la seva fortuna a qual-sevol altra intervenció en obres a Girona i al seu bisbat. Tampoc la introducció en aquest terreny d'incògnites dels noms d'altres dauradors habitants a la ciutat sembla aclarir-nos gran cosa sobre les relacions amb el grup de retaules catedralicis, sobretot perquè no fóra estrany que hi treballessin mestres foranis (com succeïa per a l'escultura). En tot cas ens consta que mentre es daurava el retaule de sant Miquel (1720-1722) l'únic daurador gironí (d'acord amb el cadastre) era Eudald Ferrer, però és obligat notar que als llibres d'obra de la Seu l'any 1720 apareix citat un dels grans dauradors del Principat, Agustí Viladomat per petites feines (*"emplatar uns triàngols que servixen per lo altar major"*)¹⁶. L'any 1725, quan es començà el daurat al retaule de l'Anunciació, apareix consolidat a Girona un mestre que hi romandrà fins a mitjan segle, Fèlix Pi (que entre 1730 i 1732 s'establí a Llagostera). Entre 1727 i 1728, moment dels treballs als retaules

(...) se deu fer daurar de bens del dit señor testador per y entre los Ilustres y molt reverents señors Doctor Josep Çanou y Agramunt, Doctor Christofol Pages y Doctor Domingo Miro thesorier, y canonges de la dita Seu Manumissors (...) de una part y lo señor Antoni Soler y Colobran dauador de la dita present ciutat de part altre (...). E primerament (...) Antoni Soler y Colobran de son grat y certa ciencia conve y en bona fe promet (...) daurar y jaspear lo dit retaule de sant Ivo y sant Honorat y totas las figuras ab or clos y despres acoloridas sobre del or que se diu estufat fent las robas de tisso com millor puga estar y tot lo desnu de ditas figuras, Angels y Serafins molt ben encarnats, y tots los relleus ques compon talla y escultura, tots los endrets dorats, y totas las molluras y collerins tambe dorat, y part de las vasas, y lo que es mitjas canyas ab declaracio que si alguna part aparexera a dit honorable Anton Soler que en alguna part juga millor la feina dexant alguna mitja canya sens dorar per fer millor la pessa en lo que la feyna requereix porque los jaspes no se encuentren puga ferho seguint en tot com esta dorat lo altar de Sant Narcís de dita Iglesia de la Seu, y aximatiex tots los camps de mitg de talla jaspe anant seguint los montants de las pessas de dit retaule axi com esta en lo dit retaule de Sant Narcís, daurar les guarnicions dels quadros dels costats y escons de dit retaule corresponent tot ab pedras als plans de dits escons com esta en dit altar de Sant Narcís, jaspear al oli ab uns perfils de or ab sisa axi com esta en dit Altar de Sant Narcís los archs de pedra de dins de dita capella, y la retxa de aquella, y broncejar tot lo que sera dorat segons requerira la dita obra seguint com millor puga estar la matexa obra y com millor aparexera al dit honorable Anton Soler (...) promet fer y perficionar segons art y pericia de bon mestre bestravent a sos gastos tot lo or y demes ingredients necessaris sens que per part de dits señors manumissors se li dega donar altre cosa mes que la quantitat que baix ab altre capitol se dira y la fusta y altres cosas necessarias per fer las bestidas, axi com ja la dita Iglesia acostuma subministrar y dexar en semblants casos de daurarse retaules (...). Item es pactat que dits Ilustres y molt reverents (...) manumissors y executors del sobrecaledat testament (...) li donaran y pagaran seicentas lliuras moneda barcelonesa ab tres iguals pagas (...) aportantlas dins la casa de sa propia habitació sols aquella fassa dins la present ciutat de Gerona o son bisbat francas de totas Emparas y altres impediments (...) Actum Gernudae die IIII Novembris MDCCXXX.

15. Feinetes de la mena de "compondrer lo rellotge d'estrella y fer lo rellotge de sol", ACG. Obra, 1731-1732, 25 de febrer de 1731; "pintar les fustes de la O de la portalada", ACG. Obra 1732-1733, 1 de febrer de 1733; o de "pintar y daurar el peu de la custodia", ACG. Obra 1733-1734, 19 de juliol de 1734.

16. Vegeu AMG. Cadastre. Pintors i Dauradors, la font de la que extraiem les notícies que segueixen si no s'indica diversament. Agustí Viladomat, fill de Salvador i germà d'Antoni ja era en relació a la Seu de Girona el 24 de setembre de 1716: "per lo treball de jaspear lo peu del retaule del altar major y pintar algunes barres dels draps de ras de la Iglesia", ACG. Obra 1716-1717. Per la citació de l'any 1720 vegeu ACG. Obra 1719-1720.

de sant Narcís i sant Rafel, a més de Fèlix Pi, habiten a Girona Anton Soler i Colobran (al taller del qual consten el seu germà Segimon i el seu cosí Ambrós Colobran) i Josep Muxó, o Muxí, *fadri daurador* potser familiarment lligat al gran mestre Joan Moxí¹⁷. Finalment d'entre els mestres documentats a Girona després de 1730 cal destacar-hi la figura del viguetà (?) Pròsper Trullas (o Trulls), que hi habitava fins a 1740, ja que seria el *Prosper Trull* daurador i pintor que el 1713 cobrava per haver daurat dos marcs fets per Joan Francesc Morató al noble Raimon de Cruilles¹⁸.

LES PINTURES DE LES CAPELLES DE SANT MIQUEL I DELS SANTS IU I HONORAT

Una gran tela de l'arcàngel sant Miquel presideix el retaule de Pau Costa (fig. 1). Considerant la seva font i la seva procedència aquesta pintura degué comportar-se com una autèntica fita en la cultura pictòrica del segle al Principat. És un quadre portat des de Roma pel mateix canonge Català abans de 1715, moment que en postular el permís capitular per a erigir el retaule ell mateix recorda que hi col·locarà "... un quadro al mitx del Glorios Sant Miquel, son patro, fet en Roma"¹⁹. Es tracta, és prou clar, d'una còpia d'una de les més celebrades obres que un viatger podia contemplar a la ciutat eterna a principis del segle XVIII, el magnífic llenç de seda que Guido Reni féu l'any 1635 per a l'església caputxina de Santa Maria della Concezione on encara es conserva. Una pintura famosa arreu d'Europa gràcies als tractats de C.C. Malvasia i G.P. Bellori però sobretot (si pensem en Catalunya) mercès a la circulació de les reproduccions del gravat realitzat l'any 1636 pels De Rossi²⁰. L'estampa fou interpretada pel pintor del retaule de les carmelites de Vic (1703) per a compondre el sant Miquel de l'àtic, en canvi l'obra de Girona és una imitació de la mateixa mida del quadre dels caputxins romans feta per un artista italià o, qui sap, per algun artista hispànic que instal·lat a Roma podia, a la manera del famós Guillem Mesquida, dedicar bona part de la seva activitat a la factura de còpies d'obres emblemàtiques per a satisfer una clientela privada de la posició, posem per cas, d'un canonge com Miquel Català²¹. Cal dir que la gironina és una molt bona reproducció del Guido Reni, un calc completíssim i atent que, malgrat el to lluminós menys subtil i l'òbvia distància que el separa del *pennello angelico* que cercava Reni, mira de fer presents les qualitats cromàtiques que

17. Si bé el Cadastre l'anomena "Muxó", els llibres d'obra de la Seu (ACG. Obra 1726-1727) el citen, l'1 de setembre de 1727, com *Joseph Muxí Jove daurador habitant en lo conventi de Sant Domingo*. Podria tractar-se del fill del magnífic daurador de Barcelona Joan Moxí, vegeu Pérez, 1988, p. 89.

18. Aquest daurador surt mencionat en el document publicat per Pérez *ibid.*, doc 316.

19. Vegeu ACG. Resolucions Capitulars, 49, 1715, f. 38 *cit.* per Pérez, *ibid.*, p. 116.

20. Les dades sobre l'obra de Reni són extretes de *Guido Reni 1575-1642*, Bologna, 1988, p. 152. Ja Pérez, 1988, p. 268 s'adonava de la relació de la tela de sant Miquel "llancejant" [sic] el dimoni amb G. Reni. A propòsit de la família De Rossi vegeu L. Ozzola, "Gli editori di stampe a Roma nei secoli XVI e XVII", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIII (1919), p. 400.

21. Sobre l'activitat, documentadíssima, de G. Mesquida com a copista vegeu *Adiciones al Diccionario de J.A. Ceán Bermúdez*, vol. III, p. 52. El text, que reproduceix les anotacions del mateix pintor, menciona còpies de Rubens, Teniers, P.F. Mola, Guido Reni, Tièpolo, Van Dyck, C. Maratti, Salvator Rosa, etc.

tant s'elogiaren en la tela del bolonyès i que, en fi, ens queda com una de les millors pintures del període al nostre país a més de documentar rotundament un episodi cabdal de les sovint menys diàfanos relacions amb l'art romà.

Encara que de signe i de procedència diversa, la presència de la pintura italiana es manté en la tela central del retaule dels sants Iu i Honorat (fig. 2). Cap font ens documenta la seva cronologia i molt menys el nom del seu autor però fóra raonable pensar-li una datació no gaire allunyada del 1709, any que Joan Torras contractà l'obra d'escultura. Ara la pintura dels dos sants en èxtasi flanquejats pels seus atributs i coronats per angelots, proclama unes al·lusions gairebé literals a la retòrica figurativa irradiada amb Luca Giordano (1634-1705). El sant Honorat recull la solució pròpia del san Gennaro del gran llenç de Santa Maria del Pianto a Nàpols, "San Gennaro intercedeix davant la Verge, Crist i el Pare Etern per la pesta del 1656" o del sant Ignasi als peus del "Sant Francesc Xavier batejant" que es conserva al Museu de Capodimonte de la ciutat partenopea²². També el sant Iu gironí ens aproxima a l'art desinvolat i nerviós del napolità ja que fou compostat d'acord amb una postura ben cara a Giordano com apareix al sant Ferran del "Sant Ferran, la Verge i S. Úrsula" del monestir d'El Escorial i, sobretot, a la veïníssima imatge de sant Gaietà al quadre de "Sant Gaietà pregant a la Verge per les ànimes del Purgatori" pintat el 1662 per a l'església de Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone²³. És evident que són citacions genèriques, de cultura gràfica, que no permeten sostenir amb garanties la discussió sobre un coneixement directe de les obres napolitanes o madrilenyes de Giordano i el seu cercle però que almenys evidencien l'arribada a Catalunya de la manera pictòrica napolitana del barroc tardà. És possible que els gravats ajudessin en aquest sentit però en el cas de la tela de Girona la qualitat global –molt superior a la dels quadres dels murs laterals de la capella, deutores, ara sí, d'estampes– i el seu decidit barroquisme permeten jugar amb les hipòtesis d'una procedència italiana o bé d'una autoria en mans d'un artista prou informat dels productes dels grans mestres napolitans del darrer terç del segle XVII o, qui sap, capaç de tenir constància dels treballs de Luca Giordano a la Cort de Madrid.

La personalitat i els mitjans materials del canonge Ignasi Bofill –almenys en la mesura que els transparenta el seu testament–, i el mateix exemple de l'ampli horitzó del canonge Català, dibuixen un perfil de client que permet que resulti menys destemplada la hipòtesi anterior. I Bofill en sol·licitar la llicència per aixecar el seu retaule mencionava les abundants rendes del benefici d'aquest altar que ostentava des de 1682. I, encara, vint anys més tard, els paràgrafs del seu testament palesen la solidesa econòmica del canonge, el seu viu i profund convenciment pietós i un emfàtic interès d'ornamentar fastuosament els ambients sacres que podria adornar-se d'una certa cultura artística. Recordem, per exemple, la protecció que al llarg de la seva vida dedicà al convent de santa Clara – la nova casa del qual finançà l'any 1721–, i l'evident adhesió a l'orde i a la pietat dels caputxins (l'epitafi triat per la seva tomba "*Hic jacet pulvis, cinis et*

22. Per l'obra de Luca Giordano vegeu Oreste Ferrari i Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano*, 1966, 3 vols. En concret vol. III, fig. 95 i 288 Igualment vegeu *La pittura napoletana del '600*, fig. 441.

23. Vegeu Ferrari-Scavizzi, 1966, figs., 371 i 98.

nihil”, els aniversaris fundats en l'església de les caputxines, la deixa de 200 dobles d'or per a la fundació d'un convent de caputxins a Sant Feliu de Guíxols, etc.). A més llegava al convent de Sant Francesc almenys 100 dobles d'or “*per adornos de la Iglesia*” i al convent de santa Clara “*tots los quadros que seran meus propis los quals degan collocarse en los corredors de dit convent y la efigie del Santissim y Beatissim Pare Innocencio Onse vull sie collocada en lo puesto que ja saben y tenen disposat y destinat las Mares de dit Convent*”. També entre les deixes pietoses adequades a la seva posició (mil misses baixes, diversos aniversaris, sis estacions a la Seu, una causa pia per donzelles a maridar, caritats als pobres) cal consignar detalls sobresortints, entre ells la donació del seu calze i la seva patena al seu antic capítol lleidatà, l'entrega de la seva relíquia de sant Felip Neri a la congregació de l'Escola de Crist de Girona i la deixa d'una suma important (la pensió que deixin 200 lliures) per a la revitalització de l'aleshores abandonat ritual cantat de la Salve i dels Goigs de Maria “*ab acistencia de la Capella de Musica y toch de orga*”, que excitava una pregona devoció entre els fidels vers la “... *Gloria de Maria Santissima...*”²⁴.

A més, les pies disposicions del canonge Bofill són una font molt apreciable per a orientar la datació de les pintures que ornem els murs laterals de la capella dels sants Iu i Honorat ja que en elles aquell any de 1729 el canonge sollicitava que els marmessors “*fassen fer dos quadros ab sas guarnicions doradas los quals degan collocarse als costats de dit retaule per major adorno de dita capella, y semblantment fassen fer dos caxas o escons per los costats de dita capella en lo un dels qual se posaran los adornos de la matexa capella y la clau de aquell hage y puga tenir lo Beneficiat o persona qui cuydara de tenir condreta y endresada dita capella gastant per tot lo sobredit de mos bens lo necessari*”²⁵. Si, com s'ha dit, el setembre de 1731 Antoni Soler havia acabat de daurar tot el conjunt, ens sembla enraonat ubicar la cronologia de les teles entre ambdues dates, 1729-1731.

El quadre del mur més proper al presbiteri –el més important, doncs, d'ambdós en record del patró del donant– representa “Sant Ignasi en èxtasi contemplant la Trinitat” (fig. 3), el segon escenifica “Sant Antoni de Pàdua predicant als peixos” (fig. 4). Una vegada més les disposicions testamentàries del canonge Bofill confirmen aquesta iconografia i, a més, possiblement permetin deduir que són justament les imatges de sant Antoni de Pàdua i de sant Ignasi que manquen avui dia al retaule, substituïdes per una de nova. Almenys així ens sembla interpretar-ho al paràgraf següent: “*Item vull y man que seguit mon obit me sien instituidas y fundadas en la Administració dels Aniversaris Presbiterials de la dita Seu sis estacions quiscun any perpetuament fahedores ço es tres lo die de Sant Ignaci y las restants tres lo die de Sant Antoni de Padua en lo dit Altar de Sant Ivo y Sant Honorat de la dita Seu en lo qual Altar se troban las Efigies de dits Gloriosos Sant Ignaci y Sant Antoni de Padua...*”²⁶.

Ambdues pintures traeixen les fonts gràfiques d'un pintor de menor entitat que, al contrari del que podia succeir amb la tela central, degué adquirir-les

24. Vegeu el ja citat testament a AHG. Girona 8, F. Dedeu, Llibre de Testaments de 1709-1732, 22 d'agost de 1729.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

mitjançant el tràmit de les estampes. El sant Antoni de Pàdua ha de procedir d'un gravat inspirat en obres del cercle de Carlo Maratti, en particular del seu deixeble més fidel –per dir-ho com R. Witkower–, Giuseppe Chiari (1654-1727). El sant Antoni de Pàdua de Girona concorda a la perfecció amb el mateix sant de la tela de “Sant Antoni de Pàdua ressuscitant un mort” de la romana església de San Silvestro in Capite. La posició del sant gironí resta invertida respecte la del sant Antoni de Chiari donant peu a la suposició que entre ambdues existí el filtre d'una estampa que hores d'ara desconeixem i que serví l'anònim artista de la tela de Girona per a la composició, a més del sant, de la figura del frare de la seva dreta i de la del personatge dempeus que tanca la composició²⁷. Per explicar formalment l'escena de l'èxtasi de sant Ignasi cal recórrer també al món de les estampes que a ben segur posseïa aquest anònim pintor. Així el grup de la “Trinitat” fou inspirat per la imatge de la portada del *Missale Romanum* de 1662, un gravat de François Spierre (1639-1681) fet sobre un disseny de Pietro da Cortona. Es tracta d'un missal que contenia nombroses il·lustracions dissenyades per alguns dels pintors més interessants del cercle cortonista com ara Ciro Ferri i l'ús del qual com a guia per a pintors documentarem abastament en les pintures de la capella de sant Miquel i en l'obra d'Antoni Viladomat²⁸. Pel que fa a la part baixa del quadre gironí, de nou un treball de Carlo Maratti, la “Mort de sant Josep”, un estudi per a la pintura de l'església de Sant Isidoro de Roma estampat per Cesare Fantetti (nat a Florència el 1660, col·laborador de P. Aquila) i per Nicolas Dorigny (1658-1746), és recordat almenys en les imatges dels àngels que tanquen la composició a dreta i esquerra²⁹.

L'“Assumpta” (fig. 5) i la “Ressurrecció” (fig. 6) de la capella de sant Miquel eren acabades, com a mínim, abans del 13 d'octubre de 1726 que surten citades al codicil del testament del canonge Miquel Català (encara que cal consignar el *lapsus* iconogràfic en mencionar l'“Ascensió” per la “Resurrecció”): “*Item vull y man que les dos guarnisas dels dos quadros de la Ascensió de Nostre Senyor y de la Assumció de Maria Santissima que he fets fer de nou sobre los escons de la capella de Sant Miquel de la Seu sien dorades y jaspeades en sa*

27. Vegeu la imatge a Filippo Titi, *Studio di pittura, Scultura et Architettura nelle Chiese di Roma* (1674-1763), Ed. de 1987, Roma, il·lustració 1209. Cal esmentar que Jean Mariette (1660-1742) gravà un “Sant Antoni de P.” de C. Maratti, cf. *The Illustrated Bartsch*, v. 47. 1, New York, 1987, p. 49; i que C. Bloemaert féu el mateix amb la interpretació que d'aquest tema va fer C. Ferri, cf. Carlo Alberto Petrucci, *Catalogo Generale delle Stampe della Calcografia Nazionale*, Roma, 1953, p. 27. L'enunciat de R. Witkower és dins la seva obra, *Arte y Arquitectura en Italia*, Madrid, 1981, p. 467.

28. Vegeu sobre François Spierre, Frauke Van Der Wall, *Einlothringischer Mäler und stecher des 17 Jahrhunderts*, Würzburg, 1987; Jacques Bourquet, *Recherches sur le séjour des peintres françaises a Rome au XVIIè siècle*, Montpellier, 1980; i Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol III, Paris, 1959. Per Pietro da Cortona, l'obra clàssica és Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona e della pittura barocca*, Firenze, 1962.

29. Una reproducció de l'estampa la tenim al fons gràfic de la Biblioteca Hertziana de Roma, Hertziana: Maratti, C-70; sobre Carlo Maratti, dibuixant i gravador, vegeu Paolo Bellini, *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Pavia, 1977; J. Kuhnrmüch, “Carlo Maratta graveur, essai de catalogue critique”, *Revue de l'art*, XXXI, 1976, pp. 57-71; *The Illustrated Bartsch...*, v. 47. 1; i Jean K. Westin i Robert H. Westin (a cura de), *Carlo Maratti and his Contemporaries. Figurative Drawings from Roman Baroque*, Museum of Art, The Pennsylvania State University, 1975. A propòsit de C. Fantetti, veg. Benezit, *Dictionnaire...* v. III, p. 665.

deguda forma y ques pague lo cost dels fruyts de dita ma Causa Pia". Una causa pia a la que tenia aplicats dos personats dotats per les rendes de dos censals de 1.450 i 1.300 lliures. En canvi en els paràgrafs del testament redactats al 1719 no s'expliciten els quadres per la qual cosa hauríem de pensar que foren encarregats amb posterioritat a les feines del daurat del retaule acabades el 1722³⁰.

Són dos grans olis que segueixen caligràficament sengles estampes elaborades a partir d'obres de Ciro Ferri i de Carlo Maratti. La "Resurrecció" de Girona segueix al peu de la lletra el gravat que Cornelis Bloemaert va fer sobre un dibuix d'un deixeble i seguidor de Pietro da Cortona, Ciro Ferri (1634-1689), per a il·lustrar el *Missale Romanum* de 1662 (fig. 7)³¹. Per l'"Assumpta" l'estampa emprada és de Robert van Audenaert (1663-1743, abans del 1700 treballà a Roma sobre l'obra de Maratti) que gravà una obra de Carlo Maratti (fig. 8). De fet l'estampa només soluciona la composició del grup de la Verge –del qual la glòria de la pintura gironina n'és una evident reducció– mentre que la de l'Apostolat ha de provenir d'una font diversa (potser de filiació carraccesca) o, per què no, d'una ideació de l'anònim mestre de les teles gironines, per anomenar-lo com si d'una atribució medieval es tractés³².

Encara que no des d'un convenciment absolut és possible sostenir la hipòtesi que les quatre pintures dels murs laterals d'ambdues capelles, datables entre 1722 i 1726, unes, i entre 1729 i 1731, les altres, poden procedir de la mà d'un mateix mestre. Les comparacions de les fesomies dels àngelots de les glòries, dels rostres de sant Antoni i de la Verge, del Pare Etern amb les de l'Apostolat –àrees on el pes d'un hipotètic gravat minva sensiblement– podrien justificar-la. Intentar donar-li un nom amb els insignificants fonaments que hores d'ara tenim, fóra segurament absurd. Certament hi ha noms de pintors documentats aleshores a la ciutat de Girona com ara el del desconegut Josep Pla, pintor d'Arenys (1724), però només el del pintor barceloní Joan Pau Casanoves († 1738) que era a la ciutat almenys els anys 1725 i 1727 sembla poder estar a l'alçada d'associar-se amb les quatre teles anònimes. No obstant, com s'ha dit, no podem esgrimir cap raó per fer-ho ja que, malauradament d'aquest Casanoves ni tan sols en tenim obra documentada³³.

Actualment allò que més interès desperta a propòsit d'aquestes teles és que ens ofereixen la possibilitat d'emmarcar un considerable grup de fonts gràfiques, de cultura artística, al servei dels pintors (i els escultors) del Principat als primers decennis del XVIII. Ja J. Ma. Pons Guri detectà en Pau Costa l'ús de gravats de Carlo Maratti, ara aquest anònim pintor gironí ens confirma el pes del mestre del classicisme barroc romà –i de seguidors seus com G. Chiari– en

30. Pel testament del canonge Català: AHG. Girona 6. A. Ferrer, Llibre Segon de Testaments, ff. 87, 96 i 98.

31. La il·lustració és de la Biblioteca Hertziana, Hertziana: Ferri, B-20. Sobre Ciro Ferri proveïdor de dibuixos per a gravats vegeu Bruce William Davis, *The Drawings of Ciro Ferri*, New York-London, 1986, lam. 48. Pel que fa al gravador C. Bloemaert, vegeu Hollstein's, *Dutch and Flemish Etchings, engravings and Paintings*, v. II, Amsterdam, 1975.

32. Vegeu nota 29. La il·lustració a Biblioteca Hertziana, Hertziana: Maratti, C-40. Sobre R. Van Audenaert, Benezit, *Dictionnaire...*, v. I, pp. 285-286.

33. Els documents que relacionem Josep Pla amb Girona són, AHG. Girona 2, F. Lagrifa, manual de 1724-1725, 11.I 1724; els referits a J.P. Casanoves, AHG. GIRONA 8, F. Dedeu, manual de 1727, 4 XI. Per aquest darrer vegeu S. Alcolea, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, vol. II, Barcelona, 1961-1962, pp. 53-54.

les formulacions plàstiques catalanes del moment³⁴. Però, a més, la coneixença documentada del *Missale Romanum* d'Innocenci Xè i Alexandre VIIIè del 1662, concretament dels gravats de la portada i de la "Resurrecció", il·luminen les làmines d'aquest text com a hipotètiques proveïdores d'altres models o instruments d'aprenentatge als nostres pintors ja que, per citar-ne alguns, al *Missale* hi ha làmines de C. Bloemaert sobre la "Pentecosta", el "Sant Sopar" o la "Circumcisió" basades en dibuixos de Ciro Ferri o gravats de François Spierre copiant dissenys de Pietro da Cortona. Alhora la constància de la circulació al Principat de reproduccions dels gravats de François Spierre o del belga Robert Van Aude-naert (al costat dels d'entrada més habituals dels De Rossi, de C. Bloemaert o de Pietro Aquila lligats a focus proveïdors tradicionals) ha de donar peu a plantejar el paper que en idèntic sentit pogueren exercir peces d'altres estampadors coetanis com ara Guillaume Chasteau (que va fer gravats per un llibre de gran circulació, els *Sermons* del Pare G.P. Oliva de 1659) o Jean Louis Rouillet que estampà dibuixos del fèrtil Ciro Ferri com ara el "Somni d'Anníbal"³⁵.

És tot un món prou desconegut encara i, tot i això, el seu coneixement s'in-tueix decisiu si volem arribar a individuar les fonts gràfiques puntuals dels nostres pintors i escultors i, especialment, si volem entendre bona part dels mecanismes creatius que guiaven les formacions i renovacions estilístiques al Principat i, com no, si pretenem copsar la distància que separava l'alt barroc romà de l'art català dels inicis del XVIII, arguments claus per avançar en la comprensió de l'especificitat de l'art al Principat.

LES PINTURES DE LES CAPELLES DE SANT NARCÍS I DELS DOLORS: ANTONI VILADOMAT.

Narcís de Font i de Llobregat, membre d'una important família barcelo-nina, coadjutor de canonicat de la seu de Girona des de 1691 i canonge des de 1712, "*feu a sos gastos lo altar de Sant Narcís a 4 de novembre 1710, fol. 22 res., lo qual tambe daura y posa les pintures de la capella en la qual li fou concedida sepultura per ell y los seus dit die*"³⁶. No obstant, l'obra escultòrica del retaule no s'inicià fins 1718 en mans de Pau Costa, segons diuen les actes capitulars, i la sabem acabada l'any 1724³⁷. El conjunt es daurava el 1727, incloent-hi els quadres laterals, com demostra la citació que hom els hi fa al contracte del daurat del retaule dels sants Iu i Honorat. D'acord amb tot plegat sembla assenyat ubicar la cronologia del cicle pictòric de l'antiga capella de sant Andreu entre els anys 1718 i 1727. El conformem un total de sis olis, quatre de format elíptic envoltats d'ampulosos marcs afegits al retaule de Pau Costa i dos grans llenços que cobreixen els murs laterals de la capella. Els del retaule són quatre esplèndits retrats hagiogràfics de mig cos (pseudo-retrats, si es vol) de santa Teresa (fig. 9), Santa Maria de Cervelló (fig. 10) –al cos superior d'esquerra a

34. J. Ma. Pons Guri, "El retablo mayor de Arenys de Mar, obra de Pau Costa", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, v. II, 1944, pp. 7-30.

35. Sobre alguns gravats de G. Chasteau, cf. Davis, 1986, lám. 17 i 30; pels de J.L. Rouillet, id., lám. 142.

36. ACG. Pontich, 1736, f. 241.

37. Vegeu Pérez, 1988, p. 116 i Lamberto Font, *Gerona. La Catedral y el Museo Diocesano*, Gerona, 1952, p. 28.

dreta-, sant Feliu (fig. 11) i sant Feliu l'Africà (fig. 12) –al cos principal sempre d'esquerra a dreta. Al mur esquerre de la capella una de les grans teles figura la mort del patró de Girona mentre celebrava la missa amb el seu diaca sant Feliu (fig. 15), la del mur dret escenifica amb una efectista composició el miracle més popular de quants s'associen a sant Narcís, el "Miracle de les mosques" (fig. 13), eixint com un exèrcit des de la mòmia del sant contra els soldats de Felip l'Ardit que assetjaven la ciutat.

La cronologia de les teles de la capella dels Dolors és més tardana, situable pels volts del 1733. Cristòfol Pagès († 1733), membre d'una poderosa família i home, segons S. Pontich, de vida exemplar dedicat amb gran zel a la predicació, al confessorari i a la docència des de la càtedra de Teologia a la universitat de Girona, va aconseguir la llicència per a aixecar el retaule dels Dolors –restaurant aquest puixant culte a la catedral– l'any 1717. La nova estructura no es daurà fins després de 1736 per iniciativa del seu germà Genís Pagès però alguns anys abans (1733) s'hi havien col·locat les dues teles pintades dels costats gràcies igualment a l'interès de Genís Pagès que seguia en tot això la voluntat expressada pel seu germà l'any 1731³⁸. Els dos grans llenços que cobreixen els murs laterals representen episodis de la vida dels que possiblement foren guies espirituals i pastorals del canonge Pagès, el beat Vicens de Paül (1576-1660), apòstol de la caritat, impulsor de l'ofici pastoral i fundador de la Congregació de la Missió i de les filles de la Caritat; i sant Felip Neri (canonitzat el 1622) fundador de la congregació secular de l'Oratori. A la nostra esquerra s'hi ha representat una missa del sant (fig. 16) (difícil d'individuï donada la foscor de la capa de pols i brutícia que cobreix les teles d'altra banda en bon estat) i a la dreta un moment de la predicació del beat Vicenç (fig. 17). Fan l'efecte d'unes escenes de to allegòric car tots els personatges que hi assiteixen semblen haver estat figurats a la manera de retrats. Alguns podrien ésser els membres de la família Pagès implicats com a comitents i promotors en l'ornamentació de la capella dels Dolors: almenys el propi C. Pagès (potser la figura més externa a ambdues composicions), i els seus germans Genís Pagès, també canonge, Jeroni Pagès, rector de Riudarenes, Narcís Pagès, beneficiat de la catedral, i Josep Pagès, ciutadà honorat³⁹. Un altre dels personatges, el que està dempeus a l'episodi de la "Predicació" a ma esquerra del sant (a la nostra dreta), podria ésser el pintor si fem cas de la seva semblança amb l'evocació del retrat d'A. Viladomat feta pel seu fill Josep l'any 1795, i si envellim el també hipotètic retrat de Viladomat al "Bateig de sant Francesc" del M.A.C.⁴⁰. Tant sant Felip Neri com el beat Vicens de Paül han estat representats d'acord amb les fesomies i atributs que els són propis, sant Felip amb casulla i caracteritzat com un home madur i de barba i cabell blanc, el beat Vicens d'acord amb la seva "*vera effigie*" que circulà arreu gràcies a les reproduccions fetes a partir del retrat del beat als vuitanta anys executat per François Simon⁴¹.

38. AGG. Pontich, 1736, f. 334; i, sobretot, Marqués, 1953, pp. 286-289.

39. Tots ells són personatges citats al testament de Cristòfol Pagès l'any 1733, AHG. Girona 6, A. Ferrer, Llibre tercer de testaments, 1730-1746, f. 59.

40. Vegu Santiago Alcolca i Gil (a cura de), *Viladomat*, Mataró, 1990, p. 25.

41. La més important reproducció surt al text de R. Lochon i L. Abelé, *La vie du vénérable serviteur de Dieu Vincent de Paul*, de l'any 1664, citada a *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. VIII, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1976, pp. 566-567.

Ni aquestes ni les teles de les restants capelles han suscitat interès entre els historiadors de l'art i tampoc entre la fèrtil tradició erudita del nostre país. Tan sols J. Pla Cargol i Lambert Font s'entretingueren, en els seus itineraris per la Seu, davant d'alguns d'aquests llenços, els de les capelles de sant Narcís. El primer, atret per motius iconogràfics, admeté la qualitat notable de les grans teles amb històries de sant Narcís; el segon (que poc abans ens recordava el caràcter "important" de les teles de la capella de sant Iu i sant Honorat), aproximà una atribució prou certera i després no aprofitada: situà les teles de les effigies de sants en l'escola de Viladomat i els olis laterals en l'entorn dels Tramulles (potser per la genèrica semblança de la tela de la mort amb el "Martiri de sant Marc" de la Seu de Barcelona)⁴².

Lambert Font passà ben a prop de la proposta d'autoria que aquí defensarem com a més ajustada per aquests cicles pictòrics, llur atribució a Antoni Viladomat (1678-1755). Encara que mancada de suport documental la hipòtesi s'ofereix prou sòlida i ben lliure de reserves⁴³. I, no obstant, la diversitat cronològica i la diferència de temps estilístics entre els olis de sant Narcís i els dels Dolors, primer i, després, el caràcter desigual del catàleg de pintures que al llarg de dos-cents anys de gran fortuna crítica s'han acumulat a l'entorn de Viladomat, exigeix un seguit d'observacions suplementàries⁴⁴. Certament, el pintor barceloní gaudí d'un enorme suport crític i popular (possiblement fins i tot en vida de l'artista) que donà forma a un autèntic mite historiogràfic ja sigui perquè se l'entronitzà com a símbol de la pintura catalana "retrobada" enmig de la "disbauxa barroca", ja sigui perquè se'l volgué veure com un mirall del "geni" del país i encarnació de la seva ànima profunda, o, en fi, perquè podia jugar amb rotunditat el paper de la gran fita que des del món de les arts podia correspondre's al gran esplet del país després del cataclisme de la guerra de Successió⁴⁵. En conjunt són factors que degueren contribuir a l'engrandiment paulatí del corpus pictòric del mestre amb l'afegit de bon nombre de còpies (d'època o posteriors), o pintures que, com a molt, haurien de catalogar-se com de taller, o de peces (sobretot dibuixos que a manca d'altres noms caigueren en el sac d'Antoni Viladomat). Fins al punt que en plantejar-nos una atribució artística d'aquesta mena ens trobem en la necessitat d'aclarir amb quin sector de l'oceànica producció de mestre estem associant el nou cicle pictòric.

42. Joaquim Pla Cargol, *Santos Màrtires de Gerona*, Gerona-Madrid, 1955, p. 58; i Font, 1952, pp. 24 i 28.

43. Les úniques pistes que podien induir a pensar Antoni Viladomat a Girona serien les referides a la presència a la Seu del seu germà Agusti (vegeu nota 16) i una procura feta pel matrimoni Viladomat a favor d'un comerciant de Girona (justament) l'any 1722, vegeu Alcolea, 1961-1962, vol. II, pp. 196, a banda de la segurament sòlida relació que l'unia amb els escultors Costa.

44. Cal consignar, d'entrada, el fet que aquesta redacció coincideixi amb l'exposició a Mataró, d'un ampli recull de l'obra del pintor. Això ha facilitat moltíssim la nostra tasca, així la majoria de citacions que endavant puguem fer a les obres de Viladomat se sustenten en la documentació gràfica dels quadres continguda en el catàleg citat a la nota 40.

45. Vegeu les reveladores tendències historiogràfiques de J. 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, 1877; de Raimon Caselles, "Orígens del Renaixement barceloní" dins *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1907, pp. 43-75; i, per a la fortuna del pintor al segle XIX: Alcolea, 1990, pp. 34-43.

D'entrada i potser d'una manera encara esquemàtica, tot just per enmarcar els nostres raonaments, podríem parlar a propòsit del conjunt de la seva producció, primer d'un Viladomat medul·lar o nuclear, el Viladomat més consistent que acceptaria també la paternitat sobre algunes obres de personalitat més fràgil i insegura i a vegades de factura més apressada; segon, d'un taller o cercle de Viladomat capaç d'una producció de caire més industrialitzat, vulgaritzadora dels estilemes-matrius de l'obra que, a vegades poden no ocultar la personalitat d'un deixeble o un mestre divers; i, en tercer lloc, d'un segment d'obres compostat de còpies, algunes potser eixides de l'interior del taller i altres executades per pintors coetanis (o posteriors) que podien satisfer alguna mena de demanda d'un mercat àvid vers les obres del mestre. Fora dels tres blocs caldria considerar-ne un d'annex format per aquelles peces que proclamen una relació amb el mestre absolutament indefensable.

Per raonar-ho breument (i alhora explicar els motius de l'atribució dels cicles gironins), l'anomenat bloc medul·lar, el Viladomat clàssic (un terme que emprem llevat de sentit estilístic) el delimitarien (per citar-ne alguns exemples i sense pretensions de sistematitzar tot el cos de la producció) les sèries de la vida de sant Francesc i de les estacions i els quadres del Salvador, la Verge dels Dolors i les natures mortes del Museu d'Art de Catalunya; la sèrie de la vida de Josep de la col·lecció Cabanyes, les grans teles de la Mare de Déu i dels Dolors de Maria de la capella dels Dolors de Mataró, els Evangelistes de la Sala de Juntes annexa a la mateixa capella, les teles de la "Lapidació de Sant Esteve", de "sant Josep" i de la "Immaculada" a Santa Maria de Mataró o, per tancar d'alguna manera unes citacions que podríem anar allargant, l'oli de "Jesús i els Doctors" del Museu de Montserrat.

Tant les sis pintures de la capella de sant Narcís com les contingudes composicions de la dels Dolors han d'integrar-se dins d'aquest brillant nucli. Pel que fa a les de més qualitat, indubtablement les efígies dels sants del retaule, la comparació dels trets fisiognòmics del sant Fèlix Africà amb el rostre de sant Esteve a la "Lapidació" de Mataró, del rostre de la santa Maria de Cervelló amb el del sant Joan Evangelista de Mataró o del detall de les mans i el llibre en els quadres de sant Mateu Evangelista i santa Teresa de Jesús, es revel·len definitives. Per les escenes de la "Mort de sant Narcís" i del "Miracle de les mosques", detalls com ara la composició del grup de l'aparició de sant Narcís al "Miracle" posada al costat de la del Pare Etern a la Immaculada de Santa Maria de Mataró, com ara la semblança dels rostres de l'àngel del "Bateig de sant Francesc" i del mateix sant Narcís del "Miracle" o com ara les vestimentes del sant a l'episodi de la mort i les del sant Felip Neri de Mataró fan l'atribució solidíssima. A més cal comptar amb la proximitat evident de la factura del soldat a cavall dels llenços de Girona i la del saig al centre de la "Tercera caiguda de Jesús" de la capella dels Dolors de Mataró; amb les coincidències en l'ambientació dels evangelistes mataronins i de les escenes de Girona i amb el parentiu entre el tipus iconogràfic i la textura cotonosa dels angelots dels llenços de Girona i els de la majoria d'obres d'aquest segment de la producció de Viladomat (a l'escena dels apòstols de Mataró, de la "Lapidació de sant Esteve", de la Immaculada de Mataró, etc.). Per la seva banda la construcció facial dels personatges de les teles del sant Felip Neri —que d'entrada evoca el sant Felip Neri de Mataró— i del beat Vicens de Pau quadren clarament amb les típiques

d'Antoni Viladomat (celles ben arquejades, nas llarg de narius amples, ulls ametllats...). Alhora compositivament les relacions entre l'episodi de la "Predicació" de Girona i escenes com el "Bateig de sant Francesc" (MAC) o el "Crist entre els Doctors" de Montserrat, semblen indubtables.

Lligat al bloc d'obres enunciades caldria dibuixar l'existència d'un cos de pintures en la producció del pintor conformat per una sèrie d'intervencions de gran contenció compositiva i, a vegades, també de factura menys atenta i, fins i tot, descurada (en grau considerable com ara en segments de la volta de la capella dels Dolors de Mataró) i de composició més resolutiva. Un grup en el que, per entedre'ns, entrarien part de l'Apostolat de la Sala de Juntes i les teles menors del retaule de la capella dels Dolors de Mataró, o els llenços de la "Fugida a Egipte" o del "Crist entre els Doctors" antigament a Santa Maria del Mar. Per recordar els dos altres grups insinuats, el segon es referiria a peces sortides del taller del pintor –pel que circularen oficials i aprenents molt dotats– en les quals, no obstant, la mà d'un segon mestre o d'un deixeble, lluny de diluir-se hi seria manifesta. No ens entretindrem en la línia encetada però la menció d'episodis pictòrics en aquest sentit expressarà bé la necessitat d'un primer (!) catàleg crític de la producció de Viladomat. Posem per cas, la volta de la Sala de Juntes mataronina majoritàriament sembla realitzada per un pintor divers de Viladomat, no sabem si aliè o no al taller, a vegades més proper a l'orientació estilística personalitzada per Pau Priu –encara que la mort d'aquest el 1714 el fa improbable autor d'aquesta peça– que al mateix cap de l'obra; o l'apòstol sant Felip de Mataró, o l'aparició de Crist a Sant Ignasi del Museu de Granollers, etc. Finalment una part del corpus pictòric concedit fins avui a Viladomat sembla format per còpies sobre treballs del mestre, obres de caire industrial potser àdhuc facilitades pel pintor barceloní o pel seu taller i altres vegades obrades per pintors aliens a –hipotitzem– sollicitud de clients delerosos de "viladomats", o, senzillament per mestres de poca entitat que trobaren "inspiració" en les obres del mestre.

Un cop mirada d'establir l'autoria sobre les teles, hem d'abandonar-nos dins d'algunes de les múltiples suggerències que desprèn el llenguatge del seu pintor. En particular ens deturarem en les que ens poden apropar a la identificació i a la comprensió de la cultura gràfica d'Antoni Viladomat tot mirant d'aportar dades concretes (i, per descomptat, hipòtesis mormolades per a la discussió) a la incerta qüestió dels processos formatius i de la tradició figurativa –i, de retop, és clar, del temps estilístic– d'aquest mite de la pintura catalana. Cal consignar que no han mancat al llarg dels estudis sobre el pintor, les mencions a aquest decisiu segment de la personalitat creativa d'Antoni Viladomat. Bàsicament se l'ha mirat d'aproximar de manera genèrica a l'escola italiana personalitzada per Luca Giordano i a les escoles francesa (des de Claude Lorrain a Estuache La Seur) i castellana i andalusa (en particular C. Coello i Valdes Leal)⁴⁶. De tota manera, des de les grans aportacions de J. Fontanals del

46. Així es desprèn sobretot dels estudis de Fontanals del Castillo, 1877; d'Alcolea, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, v. I. Barcelona, 1959-1960; i de Rafael Benet, *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*, Barcelona, 1947. Realment cal atribuir el gran èmfasi en la filiació francesa a aquests darrer autor que, no obstant, no la demostra.

Castillo i S. Alcolea és possible considerar claus en aquest sentit almenys la relació d'A. Viladomat amb la fantasia escenogràfica i decorativa del bolonyès Ferdinando Galli, el contacte que podia haver establert amb la figura poc coneguda del napolità Andrea Vaccaro (nét del famós homònim), la documentada presència en mans del pintor barceloní d'una reproducció del "Descendiment" de P.P. Rubens i la consciència que el Col·legi de pintors de la ciutat comtal tenia de la gegantesca personalitat artística de Luca Giordano. Més recentment J.R. Triadó ha anotat una citació caravaggesca i un aire postcaravaggesc a la "Lapidació" de Mataró, i menciona com A. Pérez Sánchez llegia en les natures mortes de Viladomat un enllaç entre la tradició napolitana del tema a finals del s. XVII i el bodegò del s. XVIII⁴⁷.

Ara parlant des de la visió de les peces de Girona i centrant-nos en l'escena del "Miracle de les mosques", d'entrada un parell de noms s'afegeixen al món plàstic del mestre, els de Pietro Aquila i els de Pietro Berretini da Cortona. El primer gravà una de les més celebrades obres de Pietro da Cortona, el gran llenç de la "Victòria d'Alexandre contra Darius" del palau Sacchetti de Roma⁴⁸. De la reproducció gràfica Viladomat n'aprofità el grup central del cavall mort damunt el cos d'un soldat, el trompeter caigut i, emfasitzant-ne l'origen caravaggesc, el tema del jove fugint de la batalla (fig. 14). També Pietro da Cortona, ara conegut, segurament, per una estampa de François Spierre pertanyent al ja citat *Missale Romanum* de 1662 és interpretat per Viladomat en una de les seves més famoses composicions, la "Immaculada amb el Pare Etern" de la parroquial de Mataró⁴⁹. Tanmateix en la manipulació del model el pintor pogué incorporar motius d'una altra estampa, la d'una "Verge amb el Nen llancejant el pecat" de Carlo Maratti, que, dit sigui de passada, va ésser literalment transcrita al quadre del mateix tema de la capella de la Verge del Cor de Jesús de la Seu de Girona⁵⁰.

Però la bona disposició –la mesura de la consciència de la qual caldrà avaluar d'acord amb l'especificitat dels processos plàstics globals al Principat– vers l'alt-barroc romà resulta encara més sòlida si introduïm en aquest itinerari altres citacions figuratives i lliçons compositives presents en l'obra del nostre pintor. Ara, però, (recordant la precarietat del coneixement actual sobre el món del gravat internacional) el canal de transmissió, el mitjà pel qual arribaren a Viladomat resulta difícilment individuable encara que, pel que portem vist, la prudència ens menaria a pensar en el gravat. De les dades al nostre abast ens

47. Joan Ramon Triadó, *L'època del barroc. Segles XVII-XVIII*, dins *Història de l'Art Català*, vol. V, Barcelona, 1984, p. 194-199.

48. A propòsit de Pietro da Cortona, Briganti, 1962, fig. 154. El quadre és actualment al Palazzo dei Conservatori de Roma. La reproducció del gravat que publiquem prové del fons gràfic de la Biblioteca Hertziana de Roma: Hertziana. Cortona, F-10. L'autoria de P. Aquila (que fou el gravador del fresc que inspirà Cortona, la "Batalla del pont Milvio" de Rafael) la cita el Petrucci, 1953, p. 15, n. 118. Quant a P. Aquila vegeu Benezit, *Dictionnaire...*, v. I, p. 220.

49. Per a les referències a F. Spierre i a P. da Cortona vegeu la nota 28. La làmina que publiquem prové, com l'anterior, del fons gràfic de la Biblioteca Hertziana de Roma: Hertziana. Cortona, B-90.

50. De Maratti n'hem referit una selecció bibliogràfica en la nota 29. La "Immaculada amb el Nen" la publicà Bellini, 1977, n. 18. Una reproducció a Hertziana. Maratti, C-40. *The illustrated..* v. 47.1, p. 47, cat. 018, considera que el gravat reproduïx l'obra de Maratti a San Isidoro de Roma (1663).

sembla encertat atorgar un pes considerable a l'obra de Guglielmo Cortese (1627-1679), un deixeble borgonyó de Pietro da Cortona prenat de les solucions de Carlo Maratti i de G.B. Gaulli, en els itineraris gràfics de Viladomat. 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 (malauradament els fons de les escenes de la capella dels Dolors no resulten perceptibles): 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 una mica incerta, les evocacions del llancer del "Martiri de sant Marc" de Cortese a l'episodi de "El Cireneu ajuda Jesús" de Mataró o la del calze abocat damunt l'altar de la "Captura de sant Marc" a l'escena de la "Mort de sant Narcís" de Girona, l'enforteixen⁵¹.

A més, la coneixença tant del G. Cortese de la "Captura" com del Pietro da Cortona del "Martiri de sant Llorenç" (1646) a la basílica de S. Lorenzo in Miranda de Roma, gravat per C. Bloemaert, degué resultar decisiva a l'hora de pensar el grup de sant Narcís i el soldat amb la llança de Girona⁵². G. Cortese, o almenys un hipotètic gravat del seu tema de l'Assumpta del Duomo de Castelgandolfo, és també darrera de la inspiració del motiu de l'Assumpta del sostre de la Sala de Juntes de Mataró, una empresa per a la qual s'ha mencionat com ben discutible una atribució incondicional al pintor que ens ocupa⁵³.

Però la seva cultura gràfica és més àmplia –i certament molt més del que el nostre article podrà dibuixar– i, malgrat que ara ho evoquem menys decididament, ha de fer-se extensiva a la coneixença del J. Ribera del conegut gravat de "El poeta laureat" per "Els dubtes de sant Josep de Viladomat"; o al "Martiri de sant Esteve" d'A. Van Dyck (pintat el 1623 per a l'església de sant Giacomo degli Spagnoli de Roma) ja que els personatges de l'esquerra de la lapidació del sant reapareixen en la interpretació que Viladomat va fer del tema a Santa Maria de Mataró⁵⁴. En aquest cas la possibilitat que el filtre sigui una estampa és considerable atesa la fortuna i la circulació de Van Dyck en els gravats per exemple de Lucas Vosterman el Jove (1624- c.a. 1667) o de Pieter de Jode el Jove (1601-1674)⁵⁵. Finalment, és una hipòtesi de treball, tal vegada sigui

51. Vegeu en especial l'obra de Francesco Alberto Salvagnini, *I pittori Borgognoni Cortese (Courtois)*, Roma, 1937, 1.52; i a més Simone Proserpi Valenti Rodinó, *Disegni di Guglielmo Cortese*, Roma, 1979; i Dieter Graf (a cura de); *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, Düsseldorf, 1978. El personatge de la llança de G. Cortese sembla inspirat en el "Martiri de sant Andreu" que el Domenichino pintà per a Sant'Andrea della Valle a Roma i que circulà en estampes de Pier Francesco Mola, cf. *The Illustrated...*, v. 42, cat. 5 (206). De tota manera Viladomat sembla més a prop de l'obra de Cortese que de la reproducció feta a partir del Domenichino.

52. El quadre a Briganti, *Pietro da Cortona*, 1962, fig. 238-239 i pp. 240-241; quant al gravat de C. Bloemaert, el menciona Petrucci, 1953.

53. Els frescos de l'Assumpta de Castelgandolfo a Salvagnini, 1937, lám. 64.

54. Vegeu a propòsit del gravat de Ribera, *The Illustrated...*, v. 44, cat. 10 (83). Pel que fa a la "Lapidació" obrada per Van Dyck vegeu John R. Martin i Gail Feigenbaum, *Van Dyck as Religious Artists*, The Art Museum, Princeton University, 1979, fig. 4; i *Bernardo Cavallino of Naples*, The Cleveland Museum of Art, 1984, p. 176, fig. 63 a.

55. Ambdós gravadors són citats a Martin-Feigenbaum, 1979, p. 135.

possible parlar del pes que la sèrie dels apòstols i evangelistes de J. Ribera (avui dispersa però abans a l'Alcázar de Madrid i a El Escorial) tingué en el de la Sala de Junes de Mataró (els amplis i gruixuts panys de tela, les severes actituds); o de la relació del "Josep a la presó explicant els seus somnis" de la col·lecció Cabanyes de Vilanova amb el famós (i potser gravat per la fèrtil escola bolo-nyesa) llenç del "David amb el cap de Goliat" de Guido Reni⁵⁶. També caldria considerar la influència dels elements de la retòrica figurativa de Luca Giordano sobre àngels i cotonosos angelots de les escenes de Viladomat i sobre els efigies sacres dels sants Fèlix o de la santa Maria de Cervelló de Girona⁵⁷. Aquests, finalment, obren les portes a la suposició de la coneixença per part de Viladomat d'un focus artístic divers del romà, el de 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 en mans de l'escola napolitana⁵⁸.

Resta pendent una reflexió sobre la manera com Antoni Viladomat accedí a aquesta cultura gràfica. S'han donat força referències al món de la pintura romana i napolitana, des de Pietro de Cortona a Luca Giordano passant per Guglielmo Cortese, Carlo Maratti, Jusepe Ribera o Bernardo Cavallino, li sabem la coneixença de reproduccions de Rubens i potser també de Van Dyck... Una àmplia cultura visual de tant diversa procedència estilística que en ella mateixa serveix per il·lustrar com la lectura que Viladomat i els pintors catalans contemporanis feien de les fonts gràfiques al seu abast passava pel sedàs de la seva més difusa consciència del concepte d'estil, la qual cosa diluïa les disonàncies que en origen podien existir en la combinació d'elements del post-caravaggisme, de l'alt barroc intens i vigorós de Cortona, del classicisme barroc tardà de Maratti, del delicat naturalisme napolità o del brillant barroc tardoral de Luca Giordano. En tot cas no hi ha dubte que el volum informatiu que tingué a l'abast Viladomat fou considerable i decisiu i, tampoc, que és als centres tradicionals del XVII, els italians, que Viladomat dirigeix la mirada i no als focus espanyol o francès. En bona part tot plegat resultaria explicable per l'extraordinari pes de la circulació en estampes de l'obra dels grans mestres del barroc pictòric, en això (potser només en el nivell quantitatiu) Viladomat no es distingiria dels altres artífexs catalans com Pau Costa, Josep Sunyer i Raurell o Pau Priu (que usà almenys una estampa de Maratti pel sant Oieguer de la sala Capi-

56. D'entre les figures dels apòstols vegeu especialment el sant Matcu (1632) ara a Forth Worth i el sant Pau (1632) a a Hispanic Society de New York, recollits dins Craig Felton i William B. Jordan (a cura de) *Jusepe de Ribera*, Kimball Art Museum, Forth Worth, 1982, p. 135. En referència al "David" de Guido Reni, vegeu *Guido Reni*, 1988, p.44 i fig. 14.

57. Hi ha records de Giordano a l'àngel de la "Santa Teresa adorant el Nen" provinents d'obres del napolità de la mena (és un exemple) de la "Destinació de la Verge" a Santa Maria in Campitelli de Roma, vegeu Ferrari Scavizzi, 1966, v. III, 1.279.

58. Per la santa Àgueda de Cavallino cal consultar *Bernardo Cavallino 1984*, cat. 28. Però hi ha altres semblances de Viladomat amb el món figuratiu de Cavallino, per exemple entre la santa Àgueda del Capodimonte (cat. 14) i el sant Joan de la Creu de Mataró. El gest de santa Maria de Cervelló a Girona forma part d'un recurs retòric comú entre els mestres napolitans (i que, és clar,

tular barcelonina)⁵⁹. En canvi si es distingiria per la major i més genuïna capacitat de manipulació i de comprensió del món gràfic al seu abast que sembla anar més enllà de la pura comprensió dels missatges valuosos però limitats que podia subministrar una estampa. La reinterpretació que en fa, en general, i el tractament en particular de les efigies de la capella de sant Narcís, semblen comprendre la realitat pictòrica de l'elegant món naturalista napolità (una realitat plàstica gairebé impossible de traduir en gravats) més enllà del que una cultura forjada amb estampes podia propiciar. I gairebé el mateix podríem dir dels missatges de G. Cortesse o de Luca Giordano.

L'assaig de conjectura que voldríem introduir en cloure faria reaparèixer en aquest punt dos vells coneguts, Ferdinando Galli Bibiena (1667-1743), i Andrea Vaccaro (nat el 1668), que arribats a Barcelona amb la Cort de l'arxiduc, hi romangueren fins els anys 1711-1712. Ferdinando Galli, era de Bolònia, es formà amb el guardià de l'academiscisme bolonyès Carlo Cignani (1628-1719) i és notori que conegué profundament la tradició pictòrica del seu país i sobretot l'art dels Carracci, de G. Reni, i també de Correggio per la seva estada a Parma. Viladomat treballà amb ell en la decoració de l'església de Sant Miquel de Barcelona l'any 1711. Del napolità A. Vaccaro se'n tenen molt poques dades i cap sobre la seva entitat artística, però el sabem net de l'homònim pintor Andrea Vaccaro (1604-1670), i almenys cal suposar-li la coneixença dels seus insignes conciudadans Luca Giordano i Francesco Solimena⁶⁰. Ens preguntem si no resulta versemblant pensar que ambdós pintors poguéssin facilitar al jove barceloní una consciència, un mestratge i uns materials gràfics de primera mà (no sols estampes sino dibuixos propis i estudis sobre els grans mestres italians, a banda de les nocions que pogué rebre de la sapiència escenogràfica del Bibiena sempre recordada per la historiografia) que, en definitiva, modelessin bona part de la personalitat emblemàtica i distintiva de Viladomat.

Entroncat amb això potser podríem afegir en aquest intrincat problema la citació que d'Antoni Viladomat fa un seu deixeble, Manuel Tramulles que, en el context de les inveterades lluites del Col·legi de Pintors i els llicenciats, presentà un memorial (18-X-1750) dirigit al marquès de la Mina en el qual recordava la categoria del pintor llicenciat del seu mestre evocant-lo amb la següent declaració: "*Antonio Viladomat, licenciado, pintor de primera habilidad, como le han aplaudido por tal los pintores extrangeros y el actual de la camara que tiene su Majestat*"⁶¹. Es devia referir al napolità Jacopo Amigoni que ho fou entre 1747 i 1752, just abans de Corrado Giachinto i de l'altre gran valedor de Viladomat, A.R. Mengs.

podria formar part de la cultura figurativa catalana sense necessitat de deduir-lo d'un contacte amb l'obra d'aquells), com ara Francesco Guarino, "Santa Agnese", cf. *La pittura napoletana...*, fig. 472, o Antonio de Bellis, "Sacrifici de Noè", cf. *La pittura napoletana*, fig. 210.

59. En concret la de l'èxtasi de sant Felip Neri estampada per Robert van Audeaert a partir de l'obra de Carlo Maratti, vegeu la làmina a Hertziana, Maratti. C-80.

60. Vegeu Alcolea, 1961-1962, v. II, pp. 80 i 189; i Rudolf Witkower, 1981 pp. 470-471 i 474.

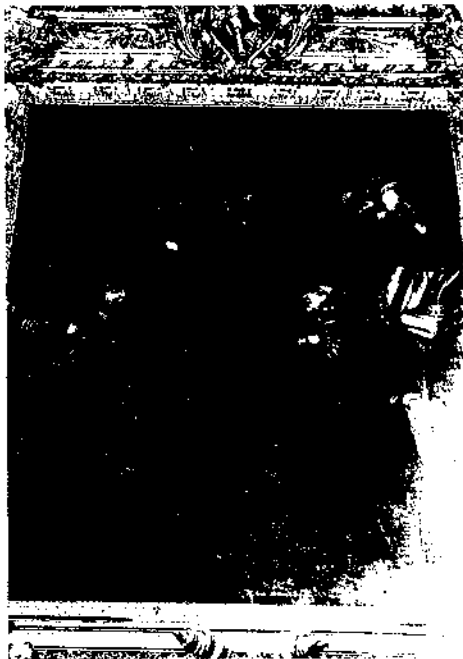
61. AHPB. Joan Costa, llig. I, manual 5è any 1750, f. 155. Document ja conegut d'Alcolea, 1959-60, v. I, pp.56-57 que no citava però la frase de M. Tramulles. Nosaltres l'hem extreta del fitxer de J. Ma. Madurell a l'arxiu de protocols de Barcelona.

¿Quins contactes –si existiren– tingué Antoni Viladomat amb els artistes de la Cort de Madrid després del període perillós de la postguerra?, ¿Fins a quin punt són responsables els Tramulles (deixebles del pintor, un d'ells acadèmic format a Madrid i a París, professionals relacionats amb la Junta de Comerç i la seva escola) de l'origen i sustentament de la gran fortuna de Viladomat?... Són qüestions que es desprenen de la citació anterior. Ara, però, volem usar-la per fer-la jugar dins del marc del bloc nuclear de la producció de Viladomat, aquella que proclama un mestre de notable alçada, especialment magnífica quan s'allunya de les composicions retòriques d'alè èpic que li exigeixen una alta dosi d'invenció i es concentra en la "*imitazione della verità*", el treball del retrat, de la natura, del paisatge. Voldríem, doncs, posar de costat la opinió d'Amigoni, i aquella tan coneguda de Mengs (que considerava que Viladomat fou el millor pintor d'Espanya del seu temps), i recordar fets com ara l'evident succés de mestratge d'Antoni Viladomat, o com la presència al seu taller d'un deixeble, Nicolau Minguet, que viatjà a Roma i tornà a l'obrador del mestre, o com ara la mateixa categoria de llicenciat que Viladomat sempre proclamà –categoria només accessible, teòricament, "*a los que, por haber residido, aprendido y trabajado en Roma o en otras partes de Italia donde tanto brillaba el arte de la pintura, poseian singular habilidad*"⁶². El resultat de la consideració conjunta d'aquests factors i de la ponderació del millor sector de la pintura de Viladomat és que no poguem acabar sense preguntar-nos si tot plegat no podria obrir una petita escletxa en la sòlida tradició que veu el gran pintor formant-se i creant immòvil en la seva terra nadiua. Una fissura que permetés filtrar-se la nostra (i ni molt menys contradictòria amb la tradició) darrera i potser més lleugera suposició, la d'un viatge del mestre, en algun moment de la seva primera època, potser durant els anys foscos entorn del 1714-1720, que li hagués permès un contacte directe amb la pintura dels focus italians o madrilenys.

62. Tant la notícia de N. Minguet com, sobretot, l'estudi dels episodis de la lluita de Viladomat com llicenciat contra el Col·legi provenen d'Alcolea, 1959-60, v. I, pp. 245-246 i v. II, p. 200. La frase de Mengs la divulgà Ceán, *Diccionario...*, v. V, p. 236; que també recorda els elogis que sobre el pintor va fer Leandro Fernández de Moratín.



1. Anònim, "Sant Miquel Arcàngel", còpia de Guido Reni (a. 1715), Capella de sant Miquel, Catedral de Girona.



2. Anònim, "Sant Iu i sant Honorat" (c. 1709), Capella de sant Iu i sant Honorat, Catedral de Girona.



3. Anònim, "Èxtasi de sant Ignasi de Loiola", (c. 1729-1731), Capella de sant Iu i sant Honorat, Catedral de Girona.



4. Anònim, "Sant Antoni de Pàdua predicant als peixos" (c. 1729-1731), Capella de sant Iu i sant Honorat, Catedral de Girona.



5. Anònim, "Assumpta" (a. 1726), Capella de sant Miquel, Catedral de Girona.



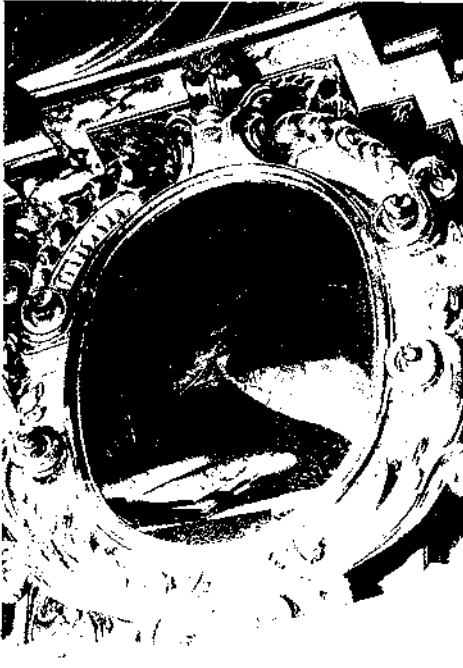
6. Anònim, "Ressurrecció de Crist" (a. 1726), Capella de sant Miquel, Catedral de Girona.



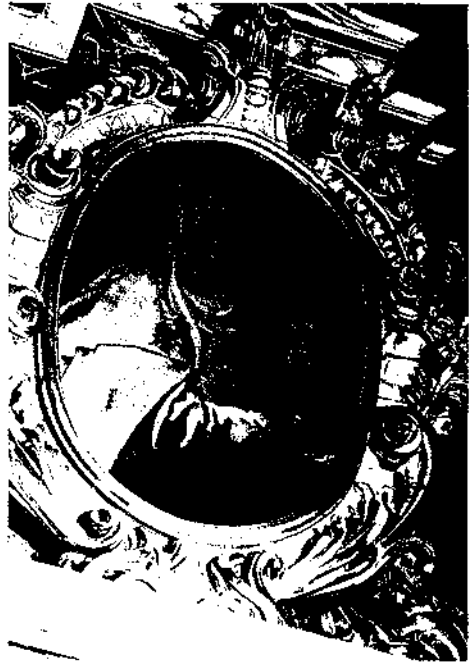
8. "Assumpta", gravat de Robert van Audenaert sobre un disseny de Carlo Maratti. (Fotografia Biblioteca Hertziana).



7. "Ressurrecció", gravat de Cornelis Bloemaert sobre un dibuix de Ciro Ferri pel Missale Romanum de 1662. (Fotografia Biblioteca Hertziana).



9. Antoni Viladomat, "Santa Teresa de Jesús" (c. 1718-1724), Capella de sant Narcís, Catedral de Girona.



11. Antoni Viladomat, "Santa Maria de Cervelló" (c. 1718-1724), Capella de sant Narcís, Catedral de Girona.



10. Antoni Viladomat, "Sant Feliu" (c. 1718-1724), Capella de sant Narcís, Catedral de Girona.



12. Antoni Viladomat, "Sant Feliu l'Africà" (c. 1718-1724), Capella de sant Narcís, Catedral de Girona.



13. Antoni Viladomat, "El miracle de les mosques" (c. 1718-1724), Capella de sant Narcís, Catedral de Girona.



14. "Victòria d'Alexandre contra Darius", gravat de Pietro Aquila sobre una obra de Pietro da Cortona. (Fotografia Biblioteca Hertziana).



15. Antoni Viladomat, "Mort de sant Narcís" (c. 1718-1724), Capella de sant Narcís, Catedral de Girona.



16. Antoni Viladomat, "Missa de sant Felip Neri" (c. 1733), Capella dels Dolors, Catedral de Girona.



17. Antoni Viladomat, "Predicació del beat Vicens de Paulí" (c. 1733), Capella dels Dolors, Catedral de Girona.