

Una pintura d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a Manresa: l'*Assumpta* de Santa Maria de l'Alba

Francesc Miralpeix Vilamala
 Departament de Geografia, Història i Història de l'Art
 Universitat de Girona
 Pl. Ferrater Mora, 1
 17071 Girona. Spain
 francesc.miralpeix@udg.es

RESUM

D'un retaule de l'església de Santa Maria de l'Alba de Manresa, cremat a la guerra civil espanyola, se salvaguardà una pintura amb una singular iconografia de l'*Assumpció de la Verge amb Tots Sants*. L'article atribueix aquesta tela al catàleg del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755), una de les figures més rellevants del panorama artístic català del segle XVIII, i la situa als darrers anys de la seva dilatada carrera artística. L'anàlisi de l'obra ha permès posar de manifest que el pintor català incorporà alguns préstecs figuratius d'una estampa que el gravador suís Jakob Frey (1681-1752) traduï d'una tela del pintor italià Sebastiano Conca (1680-1764). Aquest fet ens serveix per relacionar la tela del pintor barceloní —partint d'antecedents figuratius amb la pintura de l'alt barroc romà— amb les «noves» propostes del denominat *barrochetto* romà. Tanmateix, l'estudi també vol accentuar una lectura que dibuixa una cultura artística d'Antoni Viladomat oberta i inquieta a les novetats que constantment arribaven a Catalunya a través de les estampes.

Paraules clau:
 pintura, segle XVIII, Catalunya, gravat, Carlo Maratti, Jakob Frey.

ABSTRACT

A painting of Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) in Manresa: the *Assumption* from Santa Maria de l'Alba

This painting with an exceptional iconography of the *Assumption of the Virgin with All the Saints*, was saved from an altarpiece in the church of Santa Maria de l'Alba in Manresa, which was burnt during the Spanish Civil War. The article attributes this painting to Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755), one of the most relevant figures in the Catalan artistic scene in the 18th century, and it dates it to the latter years of his extensive artistic career. An analysis of the work shows that the Catalan painter incorporated some figurative elements that he borrowed from an engraving of the Swiss engraver, Jakob Frey (1681-1752), interpreted from a canvas of the Italian painter Sebastiano Conca (1680-1764). This helps to relate the canvas of the Barcelona painter —based on his previous figurative work with high Roman baroque— to the new proposals of the so-called Roman *barrochetto*. In addition the study hopes to offer the reader an artistically cultural view of Antoni Viladomat, openly concerned by the novelties that constantly reached Catalonia by means of the engravings.

Key words:
 painting, 18th century, Catalonia, engraving, Carlo Maratti, Jakob Frey.

Ahores d'ara no costaria gens sostenir que Antoni Viladomat és l'artista que ha gaudit de més fortuna en la nostra historiografia¹ i, sens dubte, un dels que ha rebut més atenció els darrers anys entre els estudiosos². Fixem-nos en les abundants publicacions que ha merescut recentment: les aportacions de Santiago Alcolea sobre les pintures guardades a l'església parroquial de Breda³; els estudis de Joan Bosch per la nova pintura del Museu Nacional d'Art de Catalunya i, especialment, sobre els dibuixos de la col·lecció de Raimon Casellas i els magnífics cicles de les capelles de sant Narcís i dels Dolors de la catedral de Girona⁴; l'aproximació de Francesc Quílez als orígens de la seva fortuna crítica⁵; però també en la iniciativa de restauració del *Sant Josep* de la catedral de Tortosa⁶. Fins i tot l'actual interès del mercat antiquari sobre el pintor barceloní —certificat amb aparicions sovintejades d'obres seves en aquest sector— seria un indicatiu que caldria tenir present en aquest sentit. I encara podríem recordar iniciatives d'altres estudiosos que, ni que sigui més indirectament, demostren la vivesa del pintor en la historiografia actual: la significativa notícia aportada per Arturo Ansón sobre l'interès del capítol de la basílica del Pilar de Saragossa per contractar A. Viladomat⁷; l'estudi del quadre de la *Vinguda de l'Esperit Sant* de Francesc Fontbona⁸ —que l'autor considera de Pere Crusells i que a nosaltres ens sembla un treball de Viladomat—; l'aproximació d'Immaculada Socías a la pintura de la *Pietat* del Museu Diocesà de Tarragona⁹; la depuració que J. Barrachina va sotmetre el catàleg de dibuixos atribuïts a Viladomat¹⁰, i, finalment, les lacòniques mirades de J. R. Triadó i S. Alcolea sobre el *Sant Sopar* del Museu Diocesà de Lleida¹¹.

Tot i admetent aquesta evidència, però, tampoc no podem evitar de constatar que, malgrat

l'íntel·ligent treball dels historiadors que s'han interessat per la rica figura d'aquest pintor setcentista, la seva biografia i la seva obra són plenes de zones incertes, d'interrogants i d'enigmes. Notem, com han indicat alguns dels autors citats abans, que encara no comptem amb un catàleg crític de la seva vastíssima producció, que els seus procediments creatius els coneixem només rudimentàriament, que la «manera» artística d'Antoni Viladomat, el seu llenguatge pictòric, encara està per definir, per explicar, o que la seva biografia és plena de foscors i de buits cronològics que afecten etapes decisives de la seva activitat —especialment greus quan impedeixen (i això és norma a propòsit del catàleg del mestre) lligar dades documentals i obres o cicles pictòrics conservats.

Un nou treball per al catàleg d'Antoni Viladomat

Evidentment, el present estudi ni vol ni pot dissipar tots els interrogants. S'accontenta d'avançar materials que ajudin a esvaïr algun d'aquells enigmes; en concret, a través de la presentació i la lectura de la gran tela de l'*Assumpta* de la capella de la Puríssima Concepció de la seu de Manresa (figura 1) que ara proposem d'afegir a la nodrida llista d'intervencions del mestre. Una significada feina assignable al pintor barceloní que ha passat desapercebuda fins ara als ulls dels estudiosos. Tampoc en els amplis repertoris antics —especialment els de Fontanals, Benet i Alcolea¹²— hi ha cap referència concreta a aquesta singular i —pensem— genuïna obra. S'ha de reconèixer, però, que no queda clar si aquesta interessant peça pictòrica havia passat desapercebuda a J. Fontanals del Castillo,

1. Aquest treball s'ha realitzat gràcies a una beca de la Universitat de Girona (modalitat Predoctoral) i a l'ajut del Ministerio de Educación y Cultura (projecte P1396-1195-C02). Tanmateix, no hauria estat possible sense els consells, el seguiment i l'interès que en tot moment hi ha dispensat Joan Bosch Ballbona, a qui agraeixo la seva tenacitat i paciència. L'article està dedicat als meus pares —en Quico i la Lola— i a la Sofia.

2. Per endinsar-nos en la figura d'Antoni Viladomat a través de la seva extensa bibliografia, vegeu, J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. V, Madrid, 1800; 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; R. CASELLAS, «Orígens del Renaixement Barceloní», dins *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1907; R. BENET, *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*, Barcelona, 1947; S. ALCOLEA i GIL, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, t. XIV, 1959-1960 i t. XV, 1961-1962; idem (ed.), *Viladomat* (catàleg d'exposició), Museu Comarcal del Maresme, Museu Arxiu de Santa Maria, Mataró, 1990.

3. Santiago ALCOLEA, «Uns Viladomat a Breda», a *Art Modern a l'església de Breda*, Joan Garnatxe (ed.), Breda, 1993, p. 19-29. Ja conegudes anteriorment pel mateix Alcolea a «La pintura en Barcelona...», 1961-1962, làmina 45.

4. Joan BOSCH BALLBONA, «La Verge Nena entre sant Joaquim i santa Anna, d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755)», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Ca-*



Figura 1.
Antoni Viladomat, *Assumpta i Tots Sants*. Capella de la Puríssima Concepció. Santa Maria de l'Alba (Manresa).
Fotografia: Francesc Miralpeix.

talunya, I, 1, 1993, p. 211-213; ídem, «Cap de jove amb tirabuixons», cat. 29, p. 105-106; Processó de Pasqüetes a la Rambla, coneguda com «Comunió General», cat. 30, p. 106-107; Tercera caiguda de Jesús, cat. 31, p. 107-108; Sagrada Família amb Pare Etern, cat. 32, p. 108-109 i Trobada de sant Bru amb el bisbe de Grenoble, cat. 33, p. 108-109», a *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg d'exposició), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992; ídem, «Pintura del segle XVIII a la seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de

la pintura barroca italiana», *Estudi General. Girona Revisitada*, núm. 10, 1990, p. 141-166; i ídem, «Sobre Antoni Viladomat (1678-1755). Arran de l'exposició», *Revista de Catalunya*, núm. 53, 1991, p. 83-97.

5. Francesc QUÍLEZ, «La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d'un mite artístic», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, I, 1, 1993, p. 215-226.

6. Vegeu-ne el comentari de la restauració i una reproducció a Maitè TONEU, MIA MARSÉ, «Sant Josep amb el Nen Jesús», a *Memòria d'Activitats del Servei de*

Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya 1989-1996, Barcelona, 1997, p. 174-175.

7. Arturo ANSÓN NAVARRO, «Una proposición hecha al pintor barcelonés A. Viladomat (1678-1755) para el Pilar de Zaragoza», a *D'Art*, núm. 8/9, 1983, p. 205-206.

8. Francesc FONTBONA, «Pere Crusells i la Vinguda de l'Esperit Sant», a *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, IX, 1995, p. 199-207. L'article atribueix aquesta pintura al pintor Pere Crusells, en detriment de la tradicional inclusió al catàleg de Viladomat.

9. Immaculada SOCÍAS BATET, «Sobre una pintura atribuïda a Antonio Viladomat en su etapa tarraconense», *I Congreso Internacional «Pintura Española del siglo XVIII»*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 15 al 18 d'abril de 1998, Madrid, 1998, p. 79-88. Sobre aquesta obra vegeu també Romà COMAMALA, «Pietat», a *Pallium, Exposició d'art i Documentació* (catàleg d'exposició), Catedral de Tarragona, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1992, p. 210, núm. 165.

10. J. BARRACHINA, «Luca Giordano: Nu d'home» i «Nu de dos homes», a *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del*

Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya (catàleg d'exposició), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, cat. núm. 5 i 6, p. 89-91.

11. Joan Ramon TRIADÓ, «Santa Cena», a *Thesaurus. L'art dels bisbats de Catalunya 1000-1800* (catàleg d'exposició), Barcelona, Palau Macaia, 1986, p. 270, cat. 151. Vegeu també l'anàlisi de Santiago ALCOLEA, «Sant Sopar», a *Pulchra. Centenari de la creació del Museu Diocesà de Lleida. 1893-1993* (catàleg d'exposició) [Company, Puig, Tarragona, ed.], Lleida, 1993, p. 297, cat. 782.

12. Vegeu nota 2.

13. Vegeu Santiago ALCOLEA, «Capítols inédits de la obra de J. Fontanals del Castillo sobre el pintor Antonio Viladomat», dins «La pintura en Barcelona...», 1959-1960, t. XIV, p. 287-335. Alcolea retrobà part de l'inventari a partir de les obres dipositades a l'Acadèmia. Entre les darreres de Mataró de Fontanals i les primeres de l'Acadèmia d'Alcolea, hi ha un buit que no ens permet saber quines obres havia hagut a llocs com Montserrat o Manresa mateix.

14. J. BOSCH, «Pintura del segle XVIII...», op. cit., p. 156.

15. FONTBONA, «Pere Crusells i la Vinguda...», op. cit., p. 207, figura 2, publica el dibuix dipositat al MNAC amb número d'inventari 4197, que Fontanals esmentava i reproduïa com a preparatoris per a aquesta pintura. Podem apreciar que l'apòstol de Manresa difereix en molt poc a la mateixa composició de l'apòstol feta per *La Vinguda de l'Esperit Sant*. Aquesta estreta relació amb el dibuix preparatori —que sembla indubtable que es tracta de l'estudi per a l'apòstol de la *Vinguda de l'Esperit Sant*— ens reforça la creença que el quadre de la Reial Acadèmia és deutor de la mà d'Antoni Viladomat.

16. Cfr. BOSCH, «Pintura del segle XVIII...», op. cit.

17. Vegeu-ne els exemples proposats al catàleg de S. ALCOLEA, *Viladomat...*, p. 188, cat. 18 i p. 254, cat. 52.

18. Aquesta via d'anàlisi —amb exemples concrets— sobre la filiació a una cultura figurativa que apropa Viladomat a la producció italiana del classicisme barroc filtra bàsicament per l'ús del gravat, podeu copsar-la als treballs de Joan Bosch. Vegeu la nota 4.

19. El nostre agraïment a mossèn Joan Toneu i al Sr. Pere Suet per la seva amabilitat en facilitar-nos els mitjans per accedir còmodament a fotografiar la pintura i l'atenció que en tot moment ens dispensaren. En la nostra darrera visita la tela havia estat desplaçada de la capella de la Puríssima per qüestions de culte i millora del recinte. Agraïm també l'atenció puntual del Sr. Josep M. Gasol.

20. Les dimensions de la tela són veritablement grosses: aproximadament fa uns 3 metres d'alçada per uns 2 d'amplada. A la pintura, sense marc, hi ha els senyals que insinuen una idea de l'emplaçament que ocupava. La part superior és arrodonida i la inferior presenta les marques d'un semicercle, probablement empremtes d'un sagrari o de les motlures superiors d'alguna fornícula.

exhaustiu resseguidor de la producció de Viladomat. Recordem que el seu estudi va quedar incomplet, però que a l'índex geogràfic s'hi preveia un capítol sobre els treballs manresans del pintor. Pensava Fontanals abordar-hi allí la presentació d'aquesta tela de la seu? Pots ja no podem saber-ho; en tot cas, als apèndixs inèdits de l'obra de Fontanals, que Santiago Alcolea recuperà i publicà, l'obra tampoc no hi comparegué¹³.

D'altra banda, la manca de documentació i de ressò bibliogràfic no dificulta l'atribució del quadre a Antoni Viladomat, ni tampoc no la fa menys versemblant. Tinguem en compte que, a hores d'ara, la crítica que s'interessa per aquest mestre coneix molt bé el seu estil «autògraf», els detalls característics de la seva «empremta». Per exemple, les «[...] celles arquejades, nas llarg de narius ben amples, ulls ametllats [...]», que Joan Bosch diagnosticava com peculiaríssims del tractament dels rostres per part de Viladomat¹⁴, s'aprecien en l'ampli repertori de cares de l'apostolat i en la majoria de personatges del quadre. Però hi ha arguments força més sòlids i objectius que aquests —massa lligats a la perícia de l'ull de cadascú— per perfilar l'assignació de l'obra al catàleg d'Antoni Viladomat. Especialment les relacions figuratives, ben clares, de la tela manresana amb obres significades del pintor. Molts dels rostres dels apòstols presenten coincidències amb apostolats d'altres composicions de Viladomat, com ara els del *Sant Sopar* del Museu Diocesà de Lleida o amb els del quadre de *La Vinguda de l'Esperit Sant* que Fontbona atribueix al pinzell de Pere Crusells¹⁵. L'apòstol dret de l'esquerra recorda molt el rostre del Crist de *Jesús i la Samaritana* del Palau de la Generalitat. En el mateix sentit, la cara de l'*Assumpta* remet a alguns dels rostres femenins del repertori de Viladomat, com el de la *Immaculada* de Mataró —pàl·lida i ovalada, amb un toc de color rosat a les galtes i de coll allargat. Fins i tot la profusió d'angelets juganers i cotonosos —a la manera dels de Luca Giordano (però també de la pintura catalana contemporània a Viladomat)¹⁶— que envolten la pujada als cels de la Verge repeteixen els models d'aquells que trobem al citat quadre de la *Immaculada* o a la *Santa Gertrudis* de l'Hospital de Sant Jaume i Santa Magdalena de Mataró. Finalment, les figures femenines davant del sepulcre, d'altra banda, són similars a les dones del *Cicle dels Dolors* de Mataró, especialment amb la fisonomia de la Verge de l'*Anunci de Simeó* del primer Dolor de Maria situat al retaule de la Capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró i a la *Mare de Déu* de la Sagristia¹⁷.

També l'observació del cromatisme aplicat a l'*Assumpta* de Manresa ajuda a apuntalar l'atribució, ja que resulta ben característic de Viladomat. A més, a la tela de Manresa el color s'hi pot apreciar prou satisfactòriament, atès el bon estat

de conservació dels pigments, —ni tan sols s'hi distingeix la tradicional capa de preparació usada per Viladomat, la terra de Sevilla que provocava una visió d'aspecte rogenc que impregnava tots els elements de l'obra i un efecte de difuminació dels colors. El cromatisme de l'*Assumpta* és serè i suavitzat, però prou ric com per desmentir, una vegada més, la tradicional lectura d'un Viladomat ranci en l'aplicació del color. Fins i tot les seves tradicionals gammes de vermells i blaus s'amplien aquí amb jocs de colors carmins —com el que perfila les ales de l'àngel que impulsa a la Verge—, verdosos, grisos i turqueses molt innovadors respectes dels altres treballs coneguts del pintor i indicatius d'una cronologia força avançada dins de la pintura setcentista. No cal dir que la neteja d'aquesta pintura acabaria de posar al descobert la riquesa i l'esplendor del cromatisme de l'obra i potenciaria l'atribució al pintor barceloní.

Però, a banda de l'interès de presentar l'obra i la seva atribució, allò que més ens interessa indicar a propòsit de la pintura de l'*Assumpció* que ara mirarem d'integrar en el cicle creatiu conegut d'Antoni Viladomat, és que veiem manifestar-s'hi un missatge estilístic transcendental pel dibuix de l'evolució creativa del pintor de Barcelona, arribat aquí a la seva última etapa. Efectivament, la contextualització d'aquesta gran tela al seu catàleg enriqueix decisivament, penso, l'actual imatge historiogràfica del pintor, fent que aquest article —més enllà de l'aportació d'una nova peça per a l'amplíssim, variat i desigual catàleg del mestre barceloní— sigui el primer esbós de la darrera etapa d'un artista que ara descobrim inquiet als canvis de la «moda» pictòrica internacional: un Viladomat capaç, com analitzarem, d'evolucionar des d'una cultura gràfica i cromàtica —no oblidem els seus innovadors efectes turqueses i carminats— pròxima al classicisme barroc —més aviat convencional entre els mestres de la seva generació¹⁸— cap a una de més renovada, que incorporava singulars tocs estilístics del denominat *barrochetto* romà a través de les fonts gràfiques manipulades per l'autor —pel que sabem, les més modernes de les conegudes en relació amb el mestre i amb la pintura catalana d'aquesta etapa.

L'*Assumpta* de Santa Maria de l'Alba

Avui el quadre de l'*Assumpció* reposa en una paret lateral de la capella que acull el retaule de la Puríssima Concepció al temple de Santa Maria de l'Alba de Manresa, però aquest no és el seu emplaçament originari¹⁹. Fins arribar-hi, va haver de patir una llarga peripècia a través de diversos àmbits de la mateixa seu manresana. És fàcil deduir,

per començar —ens ho indiquen tant el seu format com el perfil del seu emmarcament— que al seu dia el quadre havia presidit un retaule del segle XVIII d'alguna de les capelles laterals del temple²⁰. En concret, com explica J. Sarret i Arbós —que encara el va veure al seu emplaçament original a principi de segle—, el de la capella de la confraria de Tots Sants, tal com d'altra banda acredita la seva iconografia: «[...] L'actual retaule és barroc del segle XVIII, i té al mig una pintura gran de l'Assumpció de la Verge»²¹.

Segurament la tela de l'Assumpta decorava un dels nombrosos retaules setcentistes que es van fabricar per substituir els que s'havien cremat durant l'incendi de Santa Maria de l'Alba de l'any 1714, tan furibund, especialment contra el parament ornamental de les capelles de la meitat occidental del temple i, concretament, contra el retaule de Jaume i Pere Serra (1363) que decorava l'altar de la confraria de Tots Sants a la primera capella absidal del costat de l'evangeli, actualment del sant Crist²². Efectivament, un cop passada la Guerra de Successió, el capítol manresà va decidir iniciar amb urgència la restauració del temple, refiant-se de l'empenta i del criteri del paborde Romanyà: «[...] no dubtaríem gens en triar el del paborde Jacint Romanyà i Castells (que presidí la col·legiata els anys 1724-1781), animador espiritual i material de la vida religiosa i de les manifestacions artístiques de l'època que hem dit de restauració barroca del temple»²³. Aquells treballs de renovació es van allargar durant decennis —encara el 1763 es construïa el retaule de Sant Salvador²⁴— i van acabar donant al temple, almenys al seu revestiment ornamental, un uniforme aspecte setcentista. Actualment, l'antiga capella de Tots Sants és consagrada al sant Crist. La devoció primitiva s'hi va mantenir intacta fins al segle XVIII, quan va fondre's amb una nova devoció assumpcionista: «La imatge del sant Crist —pròpia del cos dels portants, de l'associació reparadora de Pius IX, fundada l'any 1879— presideix l'altar modern d'aquesta capella, dedicada abans a l'Assumpció de Maria, i des de la seva construcció fins a primers del segle XVIII a Maria Reina de Tots els Sants»²⁵.

Va ser durant l'empenta de restauració setcentista que retaules sota les advocacions de sant Pere (1745)²⁶, de sant Antoni Abat (1723)²⁷, de l'Àngel Custodi²⁸, de santa Llúcia²⁹, de sant Josep (1723-1724)³⁰, al sant Crist de la Puríssima Sang³¹, a sant Nicolau i a santa Anna³² o a la mateixa Assumpta —la majoria fabricats per l'obrador retauler dels Sunyer—, van anar ocupant les antigues capelles. No podem saber si el retaule de l'Assumpta i Tots Sants que va presidir la tela que analitzem era, com gairebé tots els citats, una obra del taller de la família Sunyer, ja que no coneixem cap document antic ni cap imatge anterior a la seva destrucció el 1936. De tota manera, el perfil de l'emmarcament

de la pintura és tan característic que permet que ens la imaginem presidint el cos central d'un retaule de composició unitària³³, és a dir, un organisme retaulístic amb un o tres carrers i dos pisos elevats sobre un poderós pedestal, en el qual tot l'aparell arquitectònic, l'ornamentació barroquitzant i la milícia d'imatges devotes, s'ordenaria a l'entorn d'un carrer central molt emfatitzat. El catàleg d'artistes com Pau i Pere Costa, Carles Morató o Josep Sunyer Raurell, ofereix un mostrari de retaules per a capelles laterals ben pròxim a la imatge que suposem que devia tenir el de l'Assumpta i Tots Sants. El mateix retaule citat de l'Àngel Custodi per a la seu, el retaule de l'Assumpció de l'església de Cotlliure (1678-1701)³⁴ o el de sant Galderic de Prada de Conflent³⁵ —tots de l'actiu Josep Sunyer— podrien servir de parangó al possible retaule que deuria acollir la imatge de l'Assumpta. Fins i tot el retaule de Nostra Senyora del Rosari (c. 1715) de la parroquial d'Estagel atribuït a Jacint Morató³⁶, de vegades estret col·laborador de Josep Sunyer, hauria de servir per acabar d'evocar l'aspecte probable i la tipologia aproximada del retaule manresà.

Malauradament, d'aquell retaule de Santa Maria de l'Alba no n'ha quedat el menor indici —la guerra civil espanyola s'encarregà d'esborrar-lo de la història per sempre— tret, és evident, del quadre que va poder ser desmuntat a temps —qui sap si gràcies al llunyà record de la seva autoria i, per tant, a la consciència que era obra d'un artista rellevant— i salvaguardat fins als nostres dies. Passada la guerra, la pintura reapareix disfressada de retaule per a una figura de la Mare de Déu del Pilar: «La primera capella [entrant per la porta nord a mà dreta] és dedicada a la Mare de Déu del Pilar. L'altar, adossat a la que fou paret lateral del presbiteri de l'església romànica, és presidit per una imatge d'aqueixa Verge. Li fa de retaule un gran quadre de tela pintada, d'estil barroc, romanalla de l'antic altar de l'Assumpta, que era a l'altre cantó del portal [...]»³⁷. D'aquí, al lloc que ocupa actualment, encara li va tocar passar algun temps recòndit en alguna estança de la mateixa seu, on es va mantenir oculta als ulls dels estudiosos.

Una Assumpta amb Tots els Sants

Els avatars del retaule que sustentava la gran pintura de Viladomat resulten claus per comprendre la seva particular iconografia: el seu tema més aparent, l'Assumpta, no compareix en la seva versió sinòptica —la Verge ascendent tota sola—, ni només en la seva modalitat més difosa —l'Assumpta contemplada pels sants davant del sepulcre buit—, sinó font d'aquesta darrera amb una evocació fi-

21. J. SARRET i ARBÓS, «Història religiosa de Manresa. Esglésies i convents», Manresa, 1924, vol. II, p. 84-85, dins l'obra que dedicà a Manresa, «Monumenta Historia Civitas Minorissae», 4 vols., 1921-1925: *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*.

22. J. M. GASOL, *La Seu de Manresa. Monografia Històrica i descriptiva*, Manresa, 1978, p. 151-152 i p. 273.

23. *Ibidem*, p. 155-156.

24. *Ibidem*, p. 242.

25. *Ibidem*, p. 273.

26. *Ibidem*, p. 261-262. A la capella central de l'absis. El 1745, Josep Sunyer contractà el retaule que n'havia de substituir un d'anterior, perdut el 1714.

27. *Ibidem*, p. 256. Contractat per Josep Sunyer el 1723 a l'actual capella de sant Josep. Només se'n conserva la imatge del sant titular.

28. *Ibidem*, p. 155 i làmina p. 153. També obrat per Josep Sunyer, després de 1714.

29. *Ibidem*, p. 243. A l'actual capella de la Puríssima. L'altar que substituï després de 1714 al retaule de santa Llúcia de la confraria dels mestres de cases —obrat per Joan Generes (1622)—, era un treball probable de Josep Sunyer.

30. J. GASOL, «José Sunyer, escultor manresano», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI, 3-4, juliol-desembre, 1948, p. 401-405. Obrat per Josep Sunyer el 1723-1724.

31. Cfr. nota 22 i GASOL, «José Sunyer...», op. cit., p. 391.

32. D'aquests dos darrers en desconeixem les dates exactes. S'han de contemplar, però, en aquest període posterior a la destrucció del temple.

33. Recordant la classificació de la retaulística d'aquest moment de Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i Escultura barroques a Catalunya*, Barcelona, 1961, vol. III, p. 70 i s.

34. Vegeu-ne l'estudi a B. TOLLON, *Les retables sculptés en Roussillon et en Cerdagne française au XVIIIème siècle*, Toulouse-Le Mirail, 1972 (TR 1003-1972-25), p. 74-75, figura 17. Agraïxo a Joan Bosch l'exemplar que me n'ha facilitat.

35. *Ibidem*, p. 90-91 i figura 33.

36. *Ibidem*, p. 119 i figura 43.

37. GASOL, «La Seu...». op. cit., p. 235.

38. Pensem amb l'inici d'aquesta nova fórmula en *La coronació de la Verge* (1502-1503), de Rafael, per a San Francesco de Perugia (actualment a la Pinacoteca Vaticana) o en Ticià, a l'*Assumpció* (1516-1518) de l'església de Santa Maria Gloriosa dei Frari, de Venècia.

39. Per exemple, amb l'*Assumpta* que pintà per a San Ambrogio a Gènova (1616-17). Vegeu-la a R. WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750* (1958), Càtedra, 1995 p. 85, figura 33. Per l'obra de Reni, podeu consultar també el catàleg d'exposició *Guido Reni 1575-1642*, Bolònia, 1988.

40. Pel que fa al tema de l'Assumpció en les arts i la seva correcta representació —en un context bàsicament posttridentí—, ens remetem especialment a la consulta de les cartes del cardenal Paleotti. Aquestes i alguns aspectes concrets, els trobem analitzats als estudis de P. PRODI, «Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica», a *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, IV, 1965, especialment les pàgines 170-174 i l'apèndix primer, p. 191-193, on hi recull dues cartes entre Silvio Antoniano i el cardenal G. Paleotti. Els escrits de G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bolònia, 1582, es troben també comentats per PRODI, «Ricerche sulla teorica...» op. cit. i B. TOSCANO, «Storia dell'Arte e forme della vita religiosa», a *Storia dell'arte italiana*, III, p. 291.

41. Seguim les paraules de TOSCANO, «Storia dell'arte e forme...», op. cit., p. 291: «[...] Nessuna delle componenti tematiche del soggetto sfugge all'attenzione dei doti: l'ascesa della Vergine "in anima et corpo"; l'"assistenza d'Angeli", e fin qui non è luogo a incertezze; più problematici, invece la contiguità tra l'Assunzione e il convegno degli Apostoli al sepolcro, eventi notoriamente asincronici; il tipo del sepolcro (al centro, in un astorico sarcofago, o "pur nel fianco, et nel masso d'una rupe viva"?; l'età della Vergine, se di settanta o di trentatré anni; il numero degli Apostoli, visto che alcuni erano già mancanti. Como si vede, il materiale di discussione non mancava, ma particolarmente duro era accettare la presentazione sinottica dell'Assunta e degli Apostoli».

42. Vegeu l'edició de P. PRODI, «Ricerche sulla teorica...», op. cit., p. 92.

gurativa de Tots Sants —certament lacònica, és veritat—. Al quadre s'hi agermanen, doncs, el recordatori de la devoció més antiga que va existir a la capella —la devoció de la confraria medieval— i la renovada devoció setcentista que va «ocupar» la titularitat del retaule després de 1714.

Pel que fa al primer sector temàtic, l'element principal del programa de la pintura —i el que primer crida l'atenció—, és a dir l'Assumpta, podem afirmar que el pintor l'ha tractat conforme a una tradició iconogràfica originada a la pintura i l'escultura des de la primeria del segle XVI però especialment desenvolupada a la pintura religiosa dels finals del cinc-cents i de la primera meitat del segle XVII: la que mostra la Verge pujant als cels assistida dissimuladament pels àngels mentre els apòstols la contemplen després de descobrir el sepulcre buit. És, essencialment, l'esquema compositiu que van popularitzar arreu d'Europa les propostes del clasicisme barroc —rellegint les primeres fórmules de Rafael sobre aquest tema—³⁸, materialitzades, sobretot, en l'obra dels Carracci o dels seus deixebles —alguns de tan excepcionals com ara Guido Reni³⁹. Unes referències figuratives, en tot cas, relativament accessibles als pintors catalans —com per a qualsevol altre pintor europeu del moment— gràcies a l'àmplia difusió que van tenir a través del comerç de les estampes.

Val la pena que ho recordem, atès que a propòsit de la representació figurativa d'aquest episodi de la vida de la Verge hi va haver un fort estira-i-arrotonsa entre els artistes i la tractadística religiosa, preocupada per la precisió dogmàtica de les imatges religioses —començant pel famós text del cardenal G. Paleotti⁴⁰. Sens dubte, els teòrics religiosos haurien preferit unes representacions figuratives que seguissin més escrupolosament la manifestació del doble misteri de la mort i assumpció de la Verge i, per tant, que no barreguessin en una sola escena allò que va passar en temps diversos, asincrònics, encara que successius; que no confonguessin el devot insinuant que els àngels van ajudar la Verge en el seu itinerari celestial, que s'atenguessin a caracteritzar la Verge en l'edat que tenia quan va morir (entre 60 i 70 anys) o els apòstols en el nombre que els corresponia en aquella època —ja que alguns ja no hi eren quan la Verge els va abandonar⁴¹. Però, finalment, van acceptar plegar-se davant de la popularitat de les propostes figuratives que havien difós àmpliament els artistes, tal com deia C. Sigonio a propòsit del debat sobre la representació d'aquest tema suscitat el 1583 entre ell mateix, Silvio Antoniano i el cardenal G. Paleotti: «In somma dove non è scrittura autentica, male si può alterar cosa alcuna, onde è più sicuro seguir le pedate de gli antichi pittori, ogni volta, che non vi è qualche indecentia manifesta»⁴².

La tela de Manresa s'ajustava, doncs, a una tradició figurativa ben tolerada per l'Església contra-

reformista. La Verge puja al cel confortablement asseguda entre les nuvolades. L'acompanya un nombrós estol angèlic que celebra joiós la seva arribada i, dissimuladament, l'empenta, sobretot el bell àngel escorçat d'esquenes —això sí, sense «asirla ni manusearla» com recomanava el pintor i tractadista F. Pacheco, el divulgador hispànic del tractat de G. Paleotti⁴³. A més, la Verge hi apareix coronada amb l'aureola lluminosa dels dotze estels de l'Apocalipsi, símbol de cadascun dels apòstols. L'edat de l'Assumpta és la que es creia adequada per a les representacions del tema: una Verge jove encara que ens recorda, tot i la llunyania, la suggerida per Francisco Pacheco: «[...] Además, que esta soberana Señora careció de toda enfermedad y de accidentes que pudiesen marchitar su hermosura y, así, se debe pintar como de treinta años»⁴⁴. Al sector inferior de la pintura hi veiem el grup d'apòstols envoltant el sarcòfag de la Verge amb diverses actituds: agenollats, mirant a l'interior, incrèduls, o alçant els braços i la mirada cap a la Verge en senyal de devoció. Aquests estan disposats formant un cercle al voltant de la tomba, on les figures més grans del davant s'agenollen lleugerament —tradicionalment (tot i no portar els atributs que els identifiquen) són Pere i Pau— per no obstruir la visió dels altres. Gradualment, i al voltant del sepulcre, es col·loquen la resta d'apòstols fins intuir-se només el cap d'alguns (figura 2). L'aparició d'aquests, que la pintura revela simultàniament a l'ascens de la Verge, quedava justificada per una sofisticada *finta* dogmàtica dels teòrics de la iconografia contrareformista: «Gli Apostoli intorno alla sepoltura, si potriano fare alcuni riguardanti in alto, altri alla sepoltura, perciò che è verisimile che ciò facessero in simile accidente, et o fosse visibile o invisibile l'Assontione essi per revelatione dello Spirito Santo puoter vedero quello che gli altri non viddero, et restare a certo modo ammirativi in cosa così miracolosa»⁴⁵. El col·legi apostòlic, però, no admira un sepulcre buit, sinó ple de roses que amb la seva olor, d'acord amb una antiga tradició medieval, allunyen la fortor de la mort⁴⁶.

Estem, doncs, davant d'una interpretació figurativa de l'Assumpta confortablement assentada en la religiositat de l'època i perfectament sintonitzada en els usos iconogràfics de la pintura europea dels segles XVII i XVIII, però també en la plàstica catalana de l'època moderna. Podem pensar en l'*Assumpta* de Pau Costa pel retaule de l'església parroquial d'Arenys de Mar, on apareix envoltada dels àngels que l'ajuden a ascendir; en la mateixa escena, ara pintada, de l'*Assumpta* de la capella de Sant Miquel de la catedral de Girona o en les escenificacions del tema en tantíssims retaules del Roser, els de Manresa —de Joan Grau—, el d'Olot del citat Pau Costa; o d'altres dels Dolors, com el de Joan Roig II de la parroquial de Sitges, per ano-



Figura 2.
Antoni Viladomat, *Apostolat* (detall). Capella de la Puríssima Concepció. Santa Maria de l'Alba (Manresa). Fotografia: Francesc Miralpeix.

menar els de millor talla i més risc compositiu entre els que conservem.

Una reflexió particular mereix, però, el fet que a la tela manresana hi ha un element figuratiu que no podríem considerar rar, però que almenys resulta singular, de tan poc habitual: la presència entre els admirats apòstols de dues dones que testimonien també la buidor del sepulcre. N'hi ha una d'adorada que plora mentre l'altra la consola tot abraçant-la. Ens hi referim particularment perquè la participació de les dones en la dramatització assumpcionista no és característica de la tradició iconogràfica congriada a Itàlia ni tampoc consta als repertoris hagiogràfics més corrents a la Península—des de *La Llegendà Àuria* a Juan de Cartagena o Ribadeneira—, sinó que

prové d'una citació figurativa que delata una informació gràfica d'arrel flamenca⁴⁷. Per tant, la citació flamenca de l'Assumpta de Manresa ens recordarà que a la pintura catalana del segle XVIII l'impacte de la pintura de Rubens o Van Dyck va ser prou important, sempre gràcies a la massiva arribada d'incisions flamenques⁴⁸. En aquest sentit, val la pena recordar l'impacte del grup del cavall i els soldats d'un gravat de Schelte à Bolswert (c. 1586-1650)⁴⁹ sobre la *Conversió de Sant Pau camí de Damasc* de Rubens (ara al Metropolitan Museum de Nueva York) en el gran quadre d'autor anònim de l'antiga col·legiata de Sant Feliu de Girona: el *Miracle de sant Narcís*; o sobre el tema homònim que A. Viladomat pintà per al retaule de la capella de la Casa de Convalescència de l'antic Hospital

43. F. PACHECO, *El arte de la pintura* (1649), edició a cura de B. BASSEGODA, Madrid, 1990, p. 657, on explica que els àngels l'han d'acompanyar i no sostenir-la en excés. Vegeu també les notes 66 i 67 del peu de pàgina, on s'inclou un possible origen d'aquestes paraules de Pacheco a Francisco SUÁREZ, *Misterios de la Vida de Cristo*, vol. I, BAC, Madrid, 1948, p. 582-583; i P. de RIBADENEYRA, *Flos Sanctorum*, 1688, 15 d'agost, p. 524.

44. *Ibidem*, op. cit., p. 575.

45. Vegeu l'edició de P. PRODI, «Ricerca sulla teorica...» op. cit., p. 93.

46. Marina WARNER: *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, 1991, p. 123-149. Agraïxo al Dr. Joan Molina les observacions que m'ha fet sobre aquest particular.

47. E. MALE, «El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes, 1985, p. 322. Ens comenta l'aparició de dites dones en un gravat de Martin de Vos entorn de 1580; a l'Assumpta de Jordaens al Museu de Gant; en un gravat de Meysens a partir del quadre de Cornelius Schut; a Van Loo al Museu de Brusel·les o en el mateix Rubens per l'Assumpció de la catedral d'Anvers ara al Museu de Düsseldorf—un quadre que ja descrivia Bellori identificant les dones com Maries admirant les roses—. També trobem aquestes dones en la pintura francesa, per exemple, a l'Assumpta de Simon Vouet pintada per a Anna d'Àustria i a la de Mignard per a la catedral d'Arles.

48. Alguns estudis han garbellat aquesta influència. En destaquem, per exemple, els de X. CASTAÑER, «Rubens como generador de imágenes y estéticas: Dibujos y grabados a partir de su obra», a *Goya*, 1977, núm. 140-141; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Rubens y la pintura barroca española», a *Goya*, 1977, núm. 141-141, p. 86-109; ídem, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Alianza Forma, Madrid, 1993; també l'estudi de Benito NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998.

49. Vegeu-ne una breu biografia de Schelte à Bolswert a *Il tempo di Rubens. Disegni e stampe dal Seicento fiammingo* (catàleg d'exposició), Milà, 1986, p. 145.

de la Santa Creu, actual seu de l'Institut d'Estudis Catalans⁵⁰. La convicció que Viladomat coneixia les fonts figuratives flamenques⁵¹ —destacant-ne que no era una excepció— és subratllada per la citació de J. Fontanals en què catalogà una còpia —segurament, una traducció literal a partir d'un gravat de Luc Vosterman *el Vell* (1595-1675)⁵²— de la coneguda pintura del *Descendiment de la creu* de P.P. Rubens per a la catedral d'Anvers⁵³. En aquest punt, la pintura catalana seria homologable a la pintura hispànica del denominat Segle d'Or, plena de representacions assumpcionistes deutes d'informacions rubenianes. Citem, per exemple l'*Assumpta* de Juan Alfaro (1668) dipositada pel Museu del Prado a San Jerónimo de Madrid⁵⁴, la bella *Assumpció* de Luciano Salvador Gómez⁵⁵, l'*Assumpció* de Juan Carreño de Miranda, ara al Museu de Poznan (1657)⁵⁶, la de Valdés Leal de la National Gallery de Washington (c. 1605-1669)⁵⁷, o, sobretot, les interpretacions més tardanes de Miguel Jacinto Meléndez (1676-1730)⁵⁸, ja que no hauríem de descartar que la font informativa de les dues dones de Manresa fos una pintura espanyola intermediària.

Força més peculiar que l'anterior detall iconogràfic, resulta l'aparició en una pintura assumpcio-

nista del tema de la glòria dels sants, atès que, normalment, en les escenificacions de l'Assumpta, és la Santíssima Trinitat qui assumeix la responsabilitat única de rebre la Mare de Déu i, molt sovint, de coronar-la com a Reina dels Cels. A la pintura de Manresa, Maria és acollida per Tots els Sants, que, en dos grups encapçalats per sant Joan Baptista i sant Josep, l'esperen a mig camí, al llindar del cel presidit, més lluny, per la Trinitat. L'escena compon, doncs, un conjunt iconogràfic ben rar, ja que la glòria dels sants acompanya tradicionalment la Coronació de la Verge o la Santíssima Trinitat, però no l'Assumpta⁵⁹. En tot cas, és un fet iconogràfic ben explicable atesa la història de les devocions a la capella de Tots Sants de Santa Maria de l'Alba que hem relatat: la suma de la devoció medieval de la Verge proclamada com a Reina de Tots els Sants —focalitzada fins el 1714 en l'antic retaule dels germans Serra (1363) organitzat figurativament com una retícula de sants a cada banda d'una Verge al tron⁶⁰— amb la veneració setcentista del misteri de l'Assumpció. Al capdavant, la nova iconografia resultant de la barreja de la primitiva i de la nova religiositat que impulsava, com hem anotat, el paborde Jacint Romanyà, encaixava perfectament amb la litúrgia de la Festa de Tots Sants i

50. Per la correcta datació el 1728, vegeu Rosa M. GARCÍA DOMÈNECH, *La casa de Convalescència (1629-1680)*, seu de l'Institut d'Estudis Catalans, 1995. Aquest llibre corregeix les dates anteriors de l'article de Rosa M. GARCÍA; Lina CASANOVAS, «Les pintures de la Casa de Convalescència de l'Hospital de la Santa Creu», a *D'Art*, núm. 8/9, 1983. El fet que hi hagués un pagament precedent a Joan Grau fill per un quadre homònim per al mateix retaule, despistà l'atribució, que estilísticament ja es manifestava indubtable, de Viladomat. CEÁN, *Diccionario de los más ilustres...*, op. cit., p. 239, fou el primer a parlar-ne, amb un subtil comentari provocat per la forçada interpretació de l'escorç del cavall: «[...] el caballo del santo, entre otras partes, es verbi gracia, una verdadera y petrificada monstruosidad». El mateix Crist entre les nuvolades del gravat tornarà a ser repetit al quadre de *Sant Francesc escrivint la Regla*, del Museu Nacional d'Art de Catalunya

51. En aquest sentit, volem fer esment a la importància dels models flamencs ben entrat el segle XVIII. A mitjan segle encara era habitual la importació a Madrid de col·leccions d'estampes de Rubens i Van Dyck, els anomenats *rubenes*. Fins i tot, un pintor com Francisco Preciado de la Vega, el 1789, escrivia sobre la idoneïtat de les estampes en la formació dels pintors recordant els models més habituals: «A los pintores, todo aquello que puede iluminarles en

las partes de su Arte, como son las obras antiguas de Rafael y Carracci para el buen gusto, para la manera grande [...]. Las de Correggio para la gracia, [...] las de Rubens para un carácter de grandeza y de magnificencia en sus invenciones [...]» Aquesta indicació, com l'anàlisi de la venda d'estampes a Madrid, han estat extretes del llibre de Javier PORTÚS i Jesusa VEGA, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1998, p. 80-81 i notes 21 i 22, p. 80. El comentari de Preciado, indicat en la nota 21, remet a l'obra *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y la práctica de la Pintura, escrita por Parrasio Tebano, pastor Arcade de Roma, dividida en tres partes: la primera que trata de lo que pertenece al dibujo, y la segunda del colorido*, Madrid, 1789, p. 312. A propòsit de l'accés que Viladomat pogué tenir amb el mercat de l'estampa, no només a Barcelona, sinó fins i tot amb Madrid, recordem els contactes que Viladomat en moments puntuals hi establí: la procura que signà —juntament amb el pintor llicenciat de Barcelona Antoni Ferrer— a Andreu Parés el 22 de març de 1744 per compareixer davant el rei i els reials consells i davant les persones que foren necessàries, (ALCOLEA, «La pintura en Barcelona...», 1961-1962, op. cit., p. 199). Tenim fins i tot una notícia que el mateix Alcolea publicà dels capítols inèdits de l'obra de Fontanals del Castillo

(ALCOLEA, «Capítulos...», 1959-1960, op. cit., p. 333), on es parla d'aquestes relacions: «[...] per medi d'un seu cunyat intendent a Madrid, coneixia els quadros dels grans pintors espanyols». No sabem, de moment, l'autor d'aquestes paraules ni el grau de veracitat d'aquesta afirmació.

52. Vegeu-ne una reproducció a M. MINOLA de GALLOTTI, «Rubens y el grabado», a *Goya*, Madrid, 1977, núm. 140-141.

53. Vegeu FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, op. cit., p. 104 i ALCOLEA, «Capítulos...», 1959-1960, op. cit., p. 287-335. Formava part de la col·lecció Sebastià A. Pasqual, núm. 165. Actualment localitzada en una col·lecció particular.

54. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Càtedra, Madrid, 1992, p. 389.

55. *Ibidem*, p. 391.

56. Vegeu el quadre de Poznan (Polònia) i el gravat que hi ha a darrera de Schelte à Bolswert sobre composició de Rubens a A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *De pintura...*, op. cit., p. 91 i figura 143-144. *Idem*, *Pintura barroca...*, op. cit., p. 286-294.

57. Enrique VALDIVIESO, *Valdés Leal*, Sevilla, 1988, p. 145-146, figura 113.

58. E. SANTIAGO PÁEZ, «Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734), pintor de Felipe V», a *Philippe V*

d'Espagne et l'Art de son temps. Actes du Colloque des 7, 8 et 9 juin 1993 à Sceaux, Mémoires du Musée de l'Île-de-France, Château de Sceaux, vol. 2, 1995, p. 179-191.

59. Vegeu els comentaris de Louis REAU, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, Paris, 1957 (1955), vol. III.3, p. 1283-1285. A la veu *Toussaint*, Réau, explica que el culte a Tots Sants era associat als sants adorant l'anyell místic. Una de les representacions més conegudes de Tots Sants —amb la Trinitat— és la famosa pintura que Albert Dürer pintà per a l'Hospice des Veilleurs de Nuremberg (per a la capella Zwölfbrüderhaus), actualment a Viena. Vegeu-ne els comentaris i una làmina a Erwin PANOFSKY, *Vida y arte de Alberto Durevo*, Alianza Forma, 1989, p. 143-144 i lám. 172.

60. GASOL, «La Seu...» op. cit., p. 273. Una impressió de l'aspecte del retaule medieval per a Santa Maria de l'Alba ens la pot donar el retaule de la mateixa advocació, i dels mateixos autors, del monestir de Sant Cugat del Vallès. Vegeu-ne una descripció i el corresponent anàlisi a Rafel M. BOFILL, *Formes i fons al monestir de Sant Cugat del Vallès*, Bellaterra, 1984, p. 101-111; N. de DALMASES, A. JOSÉ i PITARCH, «L'art gòtic. Segles XIV-XV», a Francesc Miralles (ed.), *Història de l'art català*, III, Barcelona, 1984, p. 163-168; Josep GUDIOL i RICART, Santiago ALCOLEA BLANCH,

Pintura gòtica catalana, Barcelona, 1987, p. 38, cat. 138.

61. Utilitzant l'expressió d'E. MALE, *El barroco...*, op. cit., p. 322.

62. De nou acudim als consells donats per Pacheco per representar aquest tema, que si bé no són el seu referent més immediat, ens serveixen de directrius. Pacheco aconsella pintar l'Assumpta amb música i melodies: «[...] l'exalta es Sancta Digenitrix super Choros angelorum ad celestia regna». PACHECO, *El Arte...*, op. cit., p. 658.

63. MALE, *El barroco...*, op. cit., p. 323.

64. Al retaule atribuït a Pere Serra de Sant Cugat del Vallès són presents —amb la jeraquització habitual— sant Joan Evangelista, Moïses, David Rei, sant Bartomeu, sant Esteve, santa Clara, santa Catalina, etc. Són els principals personatges de l'Antic i el Nou Testament, així com també màrtirs. És de nou notori que siguin alguns —si no els més importants i significatius— que Viladomat pintà, amb l'afegit, per exemple, de sants de recuperada devoció, com sant Josep. Vegeu nota 60.

65. Seguim la tesi formulada a J. BOSCH BALLBONA, «Pintura del segle XVIII...», op. cit.; i a J. GARRIGA, J. BOSCH, «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII», en *Història de la Cultura Catalana, II: Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, Barcelona, 1997, p. 234-238.

amb la visió de Maria com a intercessora pels homes davant la mort i el dia del Judici Final.

Aquesta festa de Maria al cel amb tota la pompa celeste⁶¹ s'exhibeix amb la disposició a banda i banda de la part superior de la pintura de personatges de l'Antic i del Nou Testament i amb l'acompanyament d'àngels cantant i tocant melodies⁶². En un segon pla, una grisalla de figures angèliques —només intuït (com un llunyà *sfumatto*)— simbolitzen la multitud de pobladors celestes que acudeixen a la recepció. De fet, ens trobem davant d'una versió «miniaturitzada» dels grans cicles assumpcionistes europeus com ara els del Correggio a Parma (1522-1530); de Carlo Cignani a la capella de la Madonna del Fuoco de la catedral de Forlì (1680-1706), i, fins i tot, de Pietro da Cortona a la cúpula de Santa Maria in Vallicella (1655-1660); en els quals diu Mâle: «No sólo se ven los héroes de la Vieja Ley, sino también los de la Nueva, los apóstoles muertos cerca de la Virgen e incluso los santos recién canonizados»⁶³. Amb una gran economia figurativa —estem parlant d'una tela per a un retaule d'una capella lateral—, Viladomat pintà molt sinòpticament sobre fines estrades de núvols alguns dels personatges del clàssic repertori de les glòries assumpcionistes. A la part superior esquerra podem distingir sant Josep, amb la vara florida; darrere seu hi ha Moisès, assegut, amb les taules de la llei. A l'altre costat veiem, en primer terme, sant Joan Baptista i darrere seu, asseguda, la figura, potser, de David Rei, amb la corona i la capa (portaria unes panotxes de blat de moro, atribut que vol simbolitzar com a profeta?); els personatges de darrere, com els de l'altre costat, podrien representar Abraham o sants recentment canonitzats⁶⁴. Tots plegats, ja ho hem dit, fan d'introductors de la Trinitat que governa el semicercle que tanca el perímetre de la tela, figurada segons un model que, com indicàvem a propòsit de l'Assumpta amb els apòstols, tampoc aporta cap novetat compositiva més enllà de les tradicionals i habituals de la pintura europea i catalana del moment.

La festa celestial, finalment, irromp en un escenari d'aires idíl·lics i crepusculars —encara una última llum del dia despunta a l'infinit— que gairebé esborren la presència de la mort. Hi ha motius antics, en forma de columnes que s'eleven a banda i banda per sobre els caps dels apòstols i que queden semicultes quan compareix la nuvolada de la glòria —un motiu ben retòric a la pintura del moment. Amb elles es delimita l'espai on els apòstols envolten un sarcòfag de rotunda i pesada geometria cúbica. Darrere dels elements arquitectònics, una línia d'arbres —siluetejada còncavament— i una estreta banda de tons blavosos i ocres terrosos de capvespre, tanquen l'escenografia.

Dins de l'escenari les figures hi interactuen amb una lògica narrativa correcta i coherent. La dispo-

sició dels apòstols va pautant la profunditat de l'espai on transcorre l'escena. Si les columnes serveixen de nexes entre els dos espais, la gesticulació dels personatges reforça un esquema narratiu complex que acabarà conduint la mirada cap a dalt, cap a la Verge que controla l'estructura compositiva. Un lent itinerari ascendent, doncs, ens duria des de l'apòstol agenollat a l'angle inferior esquerre i el seu company que dona l'esquena al devot espectador, fent d'introductors, fins a l'Assumpció a través de la diagonal del sepulcre que ens endinsa la mirada en el quadre i dels jocs de braços i mirades de la resta dels apòstols que l'enlairen. Més enllà de l'esfera dels vius, i de forma esglaonada, traçant ara una diagonal ascendent d'esquerra a dreta, les mans de la Verge i els angelets abraçats del costat ens porten fins a l'esfera celestial. Allí, sant Joan Baptista assenyala amb la mà dreta el camí que la vista ha de prendre fins trobar, lleugerament més elevat, sant Josep. Darrere seu, una figura amb el cos escorçat en tres quarts, crida l'atenció a una altra i assenyala enrere fins conduir-nos a la Trinitat que acaba d'aparèixer. El pintor ha imaginat el camí que condueix del drama —perceptible en els rostres afligits dels apòstols i de les dones— cap a l'apoteosi, com si del darrer acte d'una representació teatral es tractés: del pas de la foscor i la penombra inferior al de la llum sobrenatural que emana de la Trinitat. En definitiva, l'escenificació del camí que tots els confreres, fatídicament, havien de recórrer.

L'obra més moderna d'un Viladomat en evolució: de C. Maratti a S. Conca i J. Frey

Des del punt de vista de la seva inserció en el curs de la història de l'art dels segles XVII i XVIII, la pintura és nou exemple del bon aprofitament que els tallers pictòrics catalans van obtenir de la difusió europea de les receptes figuratives i compositives dels grans mestres italians de l'alt barroc o del clasicisme barroc tardà de l'òrbita marattesca⁶⁵. En el camp de la pintura catalana després de la Guerra dels Segadors, per exemple, «el registre "tardorenaixentista" finalment deixa pas, sense desaparèixer del tot, a les maneres "alt-barroques". [...] la plàstica comença a moure's d'acord amb els suggeriments figuratius aportats per un altre flux d'estampes desembarcat a Catalunya, ara amb imatges de la producció siscentista de l'alt barroc romà. A poc a poc, fins a mitjan segle XVIII, els tallers de pintura actius al Principat aniran introduint i interioritzant missatges apresos en composicions de Pietro da Cortona, Guido Reni, Carlo Maratti, Ciro Ferri o Giovan Battista Romanelli, i també

de Rubens o del Ribera d'estampa, és a dir, desproveït de la seva radicalitat naturalista».⁶⁶

És clar que Antoni Viladomat s'inscriu en el si d'una tradició que a través de les estampes, sobretot, va quedar fascinada per les propostes d'aquells referents artístics. Aquesta tradició englobaria, igualment, l'obra dels grans escultors de final del segle XVII, com ara Pau Costa (1672-1727) i Josep Sunyer Raurell (c. 1689-1736). Dos escultors que J. Garriga i J. Bosch presentaren com els promotors del canvi de model pictòric de la cultura «tardorenaixentista» cap a les vigoroses composicions de l'alt Barroc⁶⁷. Un canvi dels models figuratius que escultors com ara Andreu Sala (c. 1627-1700), Joan Roig I (c. 1629-1697) o Joan Roig II (mort el 1706), desenvoluparan i assimilaran profundament, com el cas de la relació indicada per Joan Ramon Triadó a propòsit d'Andreu Sala amb Bernini⁶⁸.

En el quadre manresà l'impacte del classicisme barroc tardà, del marattianisme, és evident. Hi ha com a mínim tres models gràfics que Viladomat podria haver conegut i estudiat per realitzar la seva Assumpta de Manresa. I tots tres són estampes d'assumpcions dissenyades per Carlo Maratti. Dues ja havien estat relacionades amb la pintura catalana del primer quart del segle XVIII. Una va ser el gravat de Robert van Audenaert (1663-1743) que va servir com a font d'inspiració per a l'Assumpta (c. 1726) de la capella de Sant Miquel de la catedral de Girona⁶⁹; l'altra la va emprar Pau Costa per a l'Assumpta del Retable Major de l'església parroquial d'Arenys de Mar, publicat per Pons Guri⁷⁰. Una tercera seria una Assumpta gravada per Giovanni Girolamo Frezza (1659-post.1741) (figura 3), sempre a partir d'un disseny de Carlo Maratti⁷¹. Totes documenten una tipologia que s'originà en les interpretacions dels Carracci i, després, dels deixebles bolonyesos d'aquests, cas de Guido Reni, Pietro da Cortona i que va rellegir amb gran creativitat Carlo Maratti: assumpcions elevant-se envoltades d'àngels, amb el cap lleugerament inclinat

cap al cel i amb un treball de l'expressivitat i la presentació escenogràfica que s'adscriu perfectament a la funció enaltidora de la imatge sorgida de les directrius de l'Església després de Trento. Si bé cap d'aquestes tres estampes pot ser considerada el model directe de la nostra Assumpta, la seva familiaritat amb el quadre manresà ara és suficient per consolidar la convicció de la forta arrel marattiana de Viladomat, de la maduresa de la interiorització que el pintor va fer de la retòrica marattiana. El sentit harmònic de la composició, la claredat narrativa, l'atermenament del dramatisme i la teatralitat barroca són lliçons característiques de Maratti que Viladomat ha estudiat i ha entès. A la tela manresana la clara diferenciació dels distints registres, la justa disposició circular dels apòstols al voltant del sepulcre, la claredat del fil narratiu que connecta els apòstols de primer terme amb l'esfera celestial, l'esperit líric del quadre —tan diferent d'aquell més patètic de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró— així ho indicarien. Fins i tot recursos habituals de Maratti, com ara les columnes i el sarcòfag, lligats al fonament antiquitzant de la poètica classicista de Maratti són recollits sovint, matisadament, per Viladomat⁷².

També, en el sector dels apòstols al voltant del sepulcre, hi perviu el record de solucions properes a les del gravat de Frezza o a les de pintures d'aquella ona cultural, com ara l'Assumpta de l'església de san Ambrogio de Gènova (1616-1617) de Guido Reni (1575-1642)⁷³. I gairebé el mateix tocaria indicar a propòsit del grup de la Santíssima Trinitat que corona la pintura de Manresa. La figura de Déu Pare —ancià, de rostre solemne— acompanyat de Crist sostenint la creu a la seva dreta i amb el colom de l'Esperit Sant al centre, mantenen les indicacions clau d'una coneguda composició gravada per François Spierre (1639-1681) a partir d'un disseny de Pietro da Cortona (1597-1669) i que serví per a la portada del *Missale Romanum* de 1662⁷⁴. Com veiem, ara els manlleus

66. GARRIGA, BOSCH, «L'arquitectura i les arts...», op. cit., p. 234.

67. «De fet és sobretot en l'obra dels dos darrers que apreciem com l'escultura del canvi de centúria es tenyeix d'indicacions estilístiques, figuratives i compositives procedents de la cultura de l'alt Barroc romà, que els artesans-imatgers catalans combinen i hibriden amb l'habitual rerafons de cultura tardorenaixentista que dominava els obradors en què es van formar. Des de 1670, informacions estampades de l'escultura de G. L. Bernini, d'A. Algardi i de F. du Quesnoy, però també notícies pictòriques de l'art d'Annibale Carracci, P. Rubens, N. Poussin

o Carlo Maratti». J. GARRIGA, J. BOSCH, «L'arquitectura i les arts...», op. cit., p. 222.

68. J. R. TRIADÓ, *L'època del Barroc: segles XVII-XVIII*. Francesc Miralles (ed.), a *Història de l'art català*, vol. V, Barcelona, 1984, p. 124.

69. Vegeu-lo a J. BOSCH, «Pintura del segle XVIII...», op. cit., p. 151 (figura 8), p. 163 amb bibliografia corresponent.

70. J. M. PONS GURI, «Uns gravats italians inspiradors del nostre retable major», a *Vida Parroquial*, XXIV, 1968, núm. 260. En relació amb aquests gravats, es podria consultar també A. PÉREZ-SANTAMARIA, «Inspiración y creación de Pau Costa en la Inmaculada del retablo

de la catedral de Girona», a *Lecturas de Historia del Arte*, Instituto Ephialte, Vitoria, 1994, p. 278-286, un intent de lligar un gravat de Nicolas Dorigny a partir de l'obra de C. Maratti *San Joan i els doctors meditant sobre la Immaculada Concepció*, de l'església romana de Santa Maria del Popolo amb una altra *Inmaculada* de Pau Costa per al retable d'aquesta advocació a la catedral de Girona, que la pròpia comparació entre l'obra i el gravat s'entossudeix a desmentir—només cal fixar-se que mentre que l'Assumpta del gravat és asseguda i vista de tres quarts, la gironina està dempeus i se'n ofereix frontalment amb els braços oberts a diferents nivells. Sí, en canvi, que el gravat de Dorigny és al darrera de l'Assumpta de la Sala de Juntes de

la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

71. La Il·lustració a Biblioteca Hertziana, Hertziana: Maratti, C-40. Li agraeixo a Joan Bosch haver-me facilitat aquesta estampa.

72. Per l'obra pictòrica i l'activitat de gravador i dibuixant de Carlo Maratti hem consultat els estudis d'Amalia MEZZETTI, «Carlo Maratti: altri contributi», a *Arte Antica e Moderna*, 13/16 gener-desembre de 1961; Francis H. DOWLEY, «Carlo Maratti, Carlo Fontana, and the Baptismal Chapel in Saint Peter's», a *The Art Bulletin*, març de 1965; 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; Paolo BELLINI, *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Pavia 1977; M. MENA, «La obra de Carlo Maratti en la década de 1650», a *Antología di Belle Arti*, 7-8, Roma, 1978, p. 179-90;

73. Vegeu nota 39.

74. Partim del mateix gravat proposat també per J. Bosch per a la representació de la Santíssima Trinitat en la tela de *Sant Ignasi en èxtasi contemplant la Trinitat*, d'una de les pintures de la capella dels sants Iu i Honorat de la catedral de Girona. BOSCH, «Pintura del segle XVIII...», op. cit., p. 149, 162 i figura 3.



Alla Santità di Vostro Signore  *Papa Clemente Undecimo*

Beat. Padre
 Per quanto a voi del vostro adorato doglio questa Annunziata senza chiedere per
 e vostro. Questi Opere da me dipinta nel per committente il V. B. e da Voi destinata
 prima di essere sopra Voi medesimo, come una opera che della vostra Pietà, che bene
 si mostra in le sue Tele, ma in l'offertore alla V. non per quella che si è di mio, ma
 in quanto questo Officio della gran Vergine al Cielo giunta che a Voi medesimo, che
 Padre di questi Apostoli che quasi archino intorno al di Lei. Ne poleri di pietà insieme a
 una pace, questa tutta a Voi solo si consagrar, e quella gloria, che non ha potuto ricevere dal
 Mondo, mentre al basso del foglio Paolo profondamente inchini.

dono alcuno dell'ardimento, perché non è ardire, ma quest'era rendermi quello
 in dono alla Metropolitana di Verano, con ragione e d'ora a Voi, delineata in questo, fog
 che poco alla merita d'essere finarlo, per non essere in saputo degnamente esprimere,
 nel per quello che si è di celeste, che è quel che è degno di Voi. Assommo, che non ad altri
 unendo in mano le Chiavi del Cielo, inteso dou' Ella ascende, siete il glorioso successe
 di martirio epieni. Dignatevi dunque, Beatissimo Padre, che questa mia fonte è debi
 miei colori, ma le fa tutta solo del vostro committente, si accorrea ora dal foglio del Vo

Carlo Maratti

Figura 3. Giovanni Girolamo Frezza, Assumpta. Gravat sobre una composició de Carlo Maratti. Fotografia: Biblioteca Hertziana, Roma.

75. Íbidem, op. cit., p. 157-158.

76. Vegeu-ne la categoria artística als estudis d'A. M. CLARK, «Sebastiano Conca and the Roman Rococo», *Apollo*, 85 (1967); Giancarlo SESTIERI, «La carriera romana di Sebastiano Conca», a *Sebastiano Conca 1680-1764* (catàleg d'exposició), Gaeta, 1981, p. 47-66; Liliana BARROERO, «La pittura a Roma nel Settecento», a *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milà, 1989, p. 386 i s.; C. LEGRAND, D. ORMESSON-PEUGEOT, «La Rome Baroque de Maratti à Piranèse», *Musées du Louvre*, París, 1990; Olivier MICHEL, «Sebastiano Conca. Entre Gaète et Naples», a *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e Siècle*. Collection de l'École Française de Rome-217, Roma, Palais Farnèse, 1996. Per una detallada radiografia del període, especialment amb l'art de Sebastiano Conca i l'activitat del pintor Francisco Preciado i el gravador Miquel Sorelló, podeu veure l'atenta aproximació de Rafel CORNUDELLA, «Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega. Sevilla, 1712-Roma, 1789», a *Locus Amoenus*, Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art, núm. 3, 1997, p. 97-122.

77. La pintura en qüestió es troba a *Sebastiano Conca 1680-1764* (catàleg d'exposició). Gaeta, Palazzo de Vio, 1981, cat. 38, p. 164. Una bona reproducció en color es pot apreciar al catàleg d'exposició *La Regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, octubre-desembre de 1995, núm. XX, i figura 265, p. 261. Apuntem els comentaris de l'obra a l'article del mateix catàleg de Michela Di MACCO, *San Filippo a Torino: pale d'altare d'«eccellente pennello» nella Chiesa Nuova de Filippo Juvarra*, p. 252-277. El gravat es troba reproduït a la tesi doctoral que s'ha dedicat al gravador suís de Marie Therese BÄTSCHMANN, *Jakob Frey (1681-1752). Kupferstecher und verleger in Rom*, Berna, Selbstverlag, 1997, p. 201 i lám. 143. El mateix gravat el podeu trobar també a Rafel CORNUDELLA: *El gravador català Miquel Sorelló a Itàlia. Estudi biogràfic i catàleg de la seva obra*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1998 (tesi doctoral inèdita), il·lustració 3: «La Verge i sant Felip Neri». Agraïixo a Rafel Cornudella que m'hagi deixat consultar un exemplar de la seva tesi, així com la referència al treball de Bättschmann.

78. Michela di MACCO, «La Regola e la fama...», op. cit., p. 439. Sobre l'activitat del gravador també en fa esment Olivier MICHEL, «Sebastiano Conca...», op. cit., p. 267-295. Vegeu també la breu referència sobre Jakob Frey a E. BENEZEIT: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et*



Figura 4.
Jakob Frey, *Immaculada amb sant Felip Neri*. Gravats sobre una obra de Sebastiano Conca (c. 1727-1728).
Fotografia: Biblioteca Nacional, Madrid.

figuratiu ens condueixen a l'obra d'un altre dels pols de referència per als artistes catalans del canvi de segle: Pietro de Cortona, pintor cabdal de l'alt barroc romà que J. Bosch ja havia relacionat amb la *Immaculada* de Mataró i amb la tela del *Miracle de les Mosques* del retaule de Sant Narcís de la catedral de Girona del propi Viladomat⁷⁵. S'ha de dir, però, que la Santíssima Trinitat de Manresa és fruit d'una lectura més sumària i més apressada de l'obra de Cortona —encara vigorosa i preciosista en la traducció al blanc i negre de F. Spierre.

Fins aquí, aquest ràpid recorregut pels elements figuratiu del nou Viladomat de Manresa hauria servit per consolidar l'apreciació de la cultura artística del mestre, sorgida, sobretot, de les publicacions de J. Fontanals i de J. Bosch; una cultura que combinava sense conflicte indicacions marattianes i cortonesques i que assumia els postulats de la retòrica de la pintura alt-barroca romana. De fet, el que hem dit fins ara no canviaria la imatge del pintor barceloní que hem rebut de la crítica precedent quan aquest article proclamava en començar l'objectiu d'enriquir-la sensiblement. Per fer-ho haurem de fer referència encara a alguns detalls del quadre que, efectivament, estan destinats a variar substancialment la lectura del pintor, ja que acrediten que Antoni Viladomat coneixia un gravat del suís Jakob Frey (1681-1752) (figura 4) que reproduïa una pintura de Sebastiano Conca (1680-1764) —el pintor de Gaeta que ocuparà el buit deixat per Carlo Maratti († 1713) en el panorama artístic romà⁷⁶— pintada per a l'oratori de Sant Felip Neri de Torí: *La Immaculada i sant Felip Neri*⁷⁷. Com ha dit Michaela di Macco: «Grazie anche all'incisione di Jakob Frey l'invenzione di Conca venne diffusa e presa a modello in un'area vasta nel corso del Settecento»⁷⁸.

De la magnífica incisió del suís Frey, Viladomat només en va aprofitar alguns detalls: la figura de l'àngel adolescent que, d'esquenes, guia la Verge cap als cels, els angelets que puntegen la nuvolada que fa de tron a la Mare de Déu, la parella d'angelets abraçats que hi ha sota del grup de sant

Joan Baptista, l'àngel —després de reduir-ne la mida— que recull els vestits al costat del genoll dret de la Verge i, finalment, les columnes de l'escenografia⁷⁹. Cap dels manlleus no és determinant ni en l'original ni en la tela de Viladomat, tret, si de cas, de la bella invenció figurativa del mòrbid àngel d'esquenes. Però tots són transcendents per dibuixar la imatge d'un Viladomat que va fer un pas més enllà de la cultura marattesca convencional a la seva primera etapa. Ara Antoni Viladomat apareix lligat a un treball italià que duu un missatge estilístic, moderníssim a Europa, destinat a superar el cicle pictòric del marattisme, a través d'un gravat que, segons Michaela di Macco, s'hauria de datar aproximadament poc abans de 1728, data de la seva instal·lació a l'altar major de l'oratori torinès: «La pala è sicuramente esposta sull'altare dell'Oratorio nel 1728, quando, il 25 febbraio, l'arcivescovo Francesco Arborio di Gattinara, durante la visita pastorale descrive l'opera con precisione»⁸⁰.

La datació del gravat és força precisa i, pels nostres interessos, això resulta valuósíssim. Sembla segur que Jacob Frey devia treballar directament a partir del quadre de S. Conca ja acabat i abans que aquest fos enviat a Torí per instal·lar-lo a l'altar major de l'oratori de Sant Felip Neri. Per tant, s'ha de descartar que el suís se servís d'algun esbós preparatori —això permetria recular una mica més la cronologia de la traducció—, ja que, d'entre els que hi ha documentats, no n'hi ha cap que contingui tots els detalls de la incisió i s'ha d'acceptar per al gravat una cronologia que no hauria de passar dels darrers mesos de 1727⁸¹.

Així, fins que els arxius de la seu de Manresa no ofereixin una informació més precisa, almenys podrem proposar una data *post quam* —després de 1728— per situar la pintura de l'Assumpta. És evident que no precisem gaire, perquè la pintura quedaria delimitada entre 1728, certament, i 1745-50, els darrers anys de l'activitat artística d'Antoni Viladomat —una cronologia que coincideix amb el marc de l'activitat de Josep Sunyer i Raurell a la seu⁸². Però fins i tot en aquestes condicions, aques-

étrangers, París, 1976, t. IV, p. 522. Ens descriu Frey com a aprenent d'Arnold van Westerhout i de Carlo Maratti. Vegeu igualment l'estudi més recent de Marie Therese BÄTSCHEMANN, op. cit.

79. Tal i com s'ha indicat anteriorment, el pintor segueix els esquemes generals de la composició de François Spierre per resoldre el grup de la Santíssima Trinitat. Tanmateix, la figura aïllada del Déu Pare també podria haver estat inspirada en l'estampa de Frey.

80. Di MACCO, «La regola e la fama...», op. cit., p. 439. Anteriorment, la mateixa autora,

deixava la porta oberta a la possibilitat, més fosca, que l'arribada del quadre a Torí datés del 1736 en atenció a una antiga citació de la historiografia italiana del XVIII: «Il quadro, citato dal Pascoli e quindi anteriore almeno al 1736, databile alla fine del terzo decennio, è opera di grande impegno e di un impasto caldo e dorato quasi pastello nei bianchi e celesti dell'Immacolata [...]». Di MACCO, «Sebastiano Conca...», op. cit., p. 164.

81. Vegeu un estudi preparatori a M(ichel) d(i) M(aco): *Imma-*

colata e San Filippo Neri, oli sobre tela, 94 x 49'8 cm, Torí, Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama, a «La Regola e la fama...», núm 439, op. cit., p. 128. L'autora ens exposa la possibilitat que aquesta tela sigui un esbós de la definitiva per a l'altar major. No hi apareix l'àngel i al seu lloc es pot apreciar la serp que trepitja la Immaculada i dos angelets. Aquest esbós i un altre de titulat: «Immacolata e San Pio V», oli sobre tela, 87'7 x 51, a la Heim Gallery de Londres, vegeu també «Sebastiano Conca...», p. 166-167 i cat. 39-40, respectivament.

82. Fins ara, la darrera intervenció que tenim documentada seria la de 14 de desembre de 1749, quan per uns quadres que ja estaven col·locats a l'avantcapella del Roser del convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona, cobrà 324 lliures i 16 sous. CEAN, *Diccionario de los más ilustres...*, op. cit., p. 239, anotà que eren quatre Misteris de la vida de Crist. ALCOLEA, «La pintura en Barcelona...» 1961-1962, op. cit., p. 199, localitzà la font documental a l'Arxiu Històric de Protocols notarial de Barcelona (AHPB), Pere Màrtir Torres, *Manual de 1749*, f. 134v. Vegeu també PONZ,

Viaje de España, Vda. Ibarra, hijos y Compañía, Madrid, 1788, t. XIV, carta 1ª, p. 22, on digué: «En la capilla del Rosario se ven pinturas de Viladomat y 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». Anotem la controvèrsia sobre aquesta obra en el citat estudi de Francesc Fontbona (cit. notes 8 i 15).

83. Sobre el *barrocchetto*, terme encunyat bàsicament per distingir-lo del rococó francès, hem consultat els estudis d'A. M. CLARK, «Sebastiano Conca...», p. 328-335; idem, «Agostino Masucci: a Conclusion and a Reformation on the Roman Baroque», *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1967, p. 259-264; E. K. WATERHOUSE, «Painting in Rome in the Eighteenth Century», *Museum Studies*, 6 (Chicago, 1971), p. 5-21, i F. R. DI FEDERICO, «Trevisiani's Pictures at Narni and the State of Roman Painting in 1715», *Storia dell'arte* 15/16 (1972), p. 307-313.

84. Aquest fet es podria explicar per la diversitat de la iconografia. El tema del gravat és una Immaculada que s'apareix a sant Felip Neri. En canvi, al quadre de Manresa, és una Assumpció. El paper de l'àngel, doncs, es veu alterat. Si en el primer té un rol d'acompanyament i guarniment (sembla enroscat entremig de la túnica), al quadre del pintor català, l'àngel adquireix un rol actiu en l'ascens de la Verge.

ta situació cronològica esdevé prou útil en el context del catàleg del pintor de Barcelona, ja que són molt pocs els treballs del mestre que s'han pogut datar amb seguretat. Per tant, la tela de Manresa esdevé una introducció a l'estudi del darrer Viladomat. I, sobretot, esdevé una prova —absolutament inusual en el context de l'art català de l'època moderna, en el qual és difícilíssim percebre a un artista variant significativament les seves maneres estilístiques— de com Viladomat, contra les inèrcies d'un mercat artanalitzat, va transcórrer, molt tímidament, s'ha de reconèixer, des de la seva formació «alt-barroca» cap a una cultura més moderna, de llunyana sintonia amb l'amanerat *barrocchetto* romà, personificable en l'art pictòric de Sebastiano Conca: un estil caracteritzat per la distensió del llenguatge, l'aparició d'un cert sentimentalisme i d'un conjunt d'*affetti*, en la presentació del repertori d'actituds i gests, que el separen de la grandiositat classico-barroca i el doten d'un to més sensual i refinat en l'execució⁸³.

Així doncs, més enllà de l'interès puntual del préstec i de les relatives suggestions cronològiques que proposa al catàleg del pintor, la tela de Manresa conté informacions estilístiques —figuratives, cromàtiques, anímiques potser— molt innovadores respecte del dibuix que hem heretat del pintor. La nova cultura gràfica de Viladomat distensionava la solemnitat d'arrel classicista dels apòstols. Les seves expressions es tornen esmortides —sintonitzades a un seguit d'*affetti* que endolceixen l'escena—, la gesticulació, estovada, la presència corporal, alleugerida. I el mateix succeeix amb l'*Assumpta*. No és una figura amb una corporalitat vigorosa, ni amb un detallat estudi del drap amb què Maratti dibuixava els cossos —a través del qual es treballava un dels aspectes que ell considerava més difícils i on l'enginy i la inventiva del pintor mostraven un grau més alt—. És una figura que desprèn dolçor i tendresa en l'ascensió, sense més excessives dificultats en les vestimentes que una túnica que envolta la cintura i s'enrosca al braç. El pintor tampoc transcriu la complexitat de les teles que envolten la figura de l'àngel al gravat: si a l'estampa l'àngel manté una certa independència de la Verge, al quadre de Viladomat queda més integrat sota el braç de l'*Assumpta*⁸⁴. Aquest intimisme es palpa igualment en les figures celestials, sensibles, toves i sense la vivacitat i la força del gest més propis del llenguatge alt-barroc que sí que, en canvi, podem resseguir en altres produccions del mestre barceloní.

Amb tot plegat, però, no podríem dir que Viladomat canvià les línies mestres del seu estil i que s'immergeixi en aquesta nova «moda» estilística.

Estem obligats a subratllar la seva inquietud per les darreres novetats que li servia el mercat internacional de l'estampa sense demanar-li ni pretendre trobar-hi un canvi bruscat i substancial. La mateixa tela manifesta els límits de l'esforç renovador del mestre, principalment, per acomodar només a aquells aspectes que podríem definir com a més superficials del *barrocchetto*: el dels *affetti*. La incorporació d'aquests elements damunt una herència que hem indicat d'arrel classicista, ni que siguin els més epidèmics del complex univers de la pintura de Conca —no pensem ni en la nitidesa compositiva dels quadres del pintor de Gaeta ni amb la *morbidezza lucida* de les seves teles—, no han de desmerèixer la vivacitat del contacte. La sumària interiorització dels nous aires del panorama artístic romà, que caminava envers una nova estètica, no desllueix en cap moment la certesa d'una inquietud de renovació cap a l'obra d'un pintor que li era contemporani: és, en definitiva, un contacte latent i fresc amb la pintura del *barrocchetto*, tot i que aquest sigui filtrat a través de la fredor del blanc i negre d'una estampa.

En qualsevol cas, la nostra darrera impressió vol subratllar que la tela del pintor català és una obra de compendi dels referents estilístics i figuratius de la seva llarga i dilatada carrera artística i, tanmateix, de frontera i de canvi, de punt d'inflexió entremig del context de la pintura catalana del segle XVIII. Una pintura que hauria d'ocupar un lloc destacat en una selectiva galeria on figurarien les obres, des del nostre parer, més representatives del pintor, al costat de les grans sèries del Museu Nacional d'Art de Catalunya i dels Dolers de santa Maria de Mataró; de la *Història de Josep* de la col·lecció Cabanyes; de les pintures del retaule de *Sant Narcís* de la catedral de Girona o de les subtilíssimes *Salvador* del Museu Nacional d'Art de Catalunya i *Crist entre els doctors* de l'Abadia de Montserrat. Ara bé, de l'*Assumpta* no només n'hauria de quedar el mis-satge, utilitzant el símil miquelangelesc, d'una tela que engrandeix el catàleg d'Antoni Viladomat *per via di porre*. Hom creu que ha de servir per pensar amb un pintor d'un italianisme no llunyà, sinó autòcton —i plenament assumit—, que el converteix en un artista molt particular entre el panorama pictòric de la primera meitat del setcent. Per extensió, la clara filiació al món italià ha d'esdevenir un element més que cal tenir en compte a l'hora de defensar-ne l'autoria i una eina —sobretot pels tortuosos i obscurs anys inicials— per seguir reformulant el camí de la pintura de Viladomat. De moment —i fent dreuera envers els anys finals de l'activitat artística—, valgui aquesta tela per poder admirar «un darrer Viladomat ben sorprenent».