

Pintors i pintures del Set-cents en terres gironines: estat de la qüestió i noves aportacions

Francesc Miralpeix i Vilamala

En la línia dels objectius marcats del VI Congrés d'Història Moderna, l'estudi pretén abordar una realitat historiogràfica ben diversa a la que a hores d'ara encara preval d'ençà les sumàries monografies aparegudes a la fi del segle XIX; és a dir, una realitat que s'obstina a explicar la història de la pintura catalana sense tenir en compte l'abast i les conseqüències dels episodis "provincials" dels pintors suara esmentats. Al mateix temps, s'aborda l'arribada de pintura barroca italiana d'importació a Girona, un aspecte poc tractat, que la present comunicació il·lustrarà amb exemples concrets, alguns dels quals es donen a conèixer per primera vegada.

La Història de la pintura catalana dels segles XVII i XVIII s'ha escrit des d'un epicentre indiscutible, que és Barcelona i les seves rodalies.¹ Les recerques en els arxius barcelonins de mossèn Josep Mas, de Josep Maria Madurell o d'Agustí Duran i Sanpere, per citar alguns dels historiadors més actius en aquesta laboriosa tasca, abastiren de notícies documentals les primeres grans monografies de Joaquim Folch i Torres, Joan Ainaud de Lassarte, Josep Gudiol i Ricart, Cèsar Martinell i de tants altres historiadors que s'interessaren per l'art de l'Època del Barroc, que des de la dècada dels anys trenta del segle XX començava a refer-se de

1. Aquest treball s'emmarca dintre del projecte de recerca de la Universitat de Girona HUM2006-12604-C02-01, subvencionat pel Ministerio de Educación y Ciencia. Desitjo subratllar la meua gratitud a la Maite Toneu, en Pep Paret, l'Àngels Planell i tot l'equip del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (Valldoreix) pels consells, l'ajuda i l'eficiència que he rebut per l'elaboració d'aquest i tants altres estudis.

la implacable censura estètica infringida des de posicionaments acadèmics i romàntics. La monografia de Santiago Alcolea *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*² n'és un bon exemple, sinó el que més, d'això que dic: un estudi aleshores molt necessari sobre la pràctica pictòrica barcelonina, amb les figures d'Antoni Viladomat i els germans Tramulles com a fils conductors de la dinàmica pictòrica del segle XVIII a Catalunya, que aportà molta llum al coneixement d'un període pràcticament oblidat. De la mà de les dades d'arxiu exhumades en gran part per Josep Maria Madurell des de l'arxiu del notariat barceloní, Alcolea redescobrí per a la Història de l'art català pintors com Crusells, Casanoves, Ricart, Loiga, Grau o Sans, que a poc a poc s'han anat fent habituals en les monografies de la disciplina.

Si exceptuem Antoni Viladomat (1678-1755), Pere Pau Muntanya (1749-1803) o Josep Bernat Flaugier (1857-1813), de la majoria de pintors que apareixen a l'estudi suara esmentat amb prou feines se'n coneix alguna obra conservada. A diferència de la producció escultòrica servada en esglésies del país, destruïda en la seva major part durant el juliol de 1936, la pintura d'aquesta època –no pas la renaixentista, integrada a les estructures arquitectòniques dels retaules– patí greument els efectes de la guerra de la Independència i de la desamortització. La facilitat de traslladar la pintura sobre tela contribuï al fenomen del pillatge durant la guerra del Francès i a la dispersió i descontextualització durant el 1835, d'altra banda abonades per l'estat d'abandonament en què restaren els convents i monestirs d'arreu del territori. El juliol de 1936 fou lleugerament diferent: la majoria de pintures, com la pràctica totalitat de retaules servats a les esglésies, acabaren reduïdes a cendres a les places majors de molts pobles i ciutats de Catalunya.

Des de 1808 i fins 1936, diverses institucions vetllaren pel salvament del patrimoni historicoartístic català. Seria massa llarg d'explicar tots i cadascun d'aquests episodis, però no estarà de més fer memòria de la tasca portada a terme per l'Escola de Nobles Arts de la Junta de Comerç el 1808; per l'Acadèmia de Bones Lletres i la Sociedad Económica Barce-

2. Santiago ALCOLEA I GIL, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, XIV (1959-1960) i vol. XV (1961-1962).

lonesa de Amigos del País el 1835 o per les Comissions de Monuments durant el 1936, sense oblidar moltes iniciatives individuals.³ És evident que en cap dels tres grans conflictes la protecció fou suficient: el 1808 no es pogué evitar que es dinamités l'església de Montserrat, ni que se saquegessin les cartoixes catalanes; el 1835, mentre els convents de Barcelona entregaven les seves pintures i objectes de valor artístic a les comissions d'incautació de l'Escola de Nobles Arts, els grans monestirs cistercencs quedaven abandonats; i el 1936, malgrat els intents de frenar l'acció incendiària dels escamots de la CNT-FAI, pràcticament totes les esglésies de Vic, Lleida, Valls, Reus, Manresa, Solsona, Mataró, Terrassa i de tantes altres ciutats mitjanes i grans de Catalunya cremaren.

No he fet aquest repàs a la història de la destrucció del patrimoni historicoartístic en va, ja que connotà intensament la historiografia de l'art català d'aquest període en general i de la pintura en particular. Si sumem la crítica antibarroca del XIX, la destrucció i dispersió de la producció pictòrica —tant en el sentit de l'espoliació com en el de la desubicació—, la conservació d'obres majoritàriament reduïda a aquells llocs on se centraren les accions de salvaguarda, i una historiografia construïda en els fonaments de la documentació servada en arxius barcelonins, el resultat és un coneixement de la producció pictòrica de l'època del Barroc a Catalunya parcial i incomplet.

Des d'aquesta òptica, la història "oficial" de la pintura catalana del Barroc ha construït el seu discurs en base a les obres conservades majoritàriament a Barcelona i la seva àrea d'influència. Així, és lògic que l'anàlisi de la producció d'Antoni Viladomat s'hagi centrat en el cicle de pintures de la Vida de sant Francesc de l'antic convent de franciscans de Barcelona, ara al MNAC en dipòsit de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, o en la decoració de la capella del Dolors de Santa Maria de Mataró, en tant que són els seus conjunts més importants, però no deixa de ser sorprenent que no s'hagi analitzat l'impacte de la seva activitat en el conjunt del territori català, sobretot quan hi ha notícies d'u-

3. Vegeu les síntesis de Francesc FONTBONA, "El museu de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi (1775), primer Museu de Catalunya", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi*, [Barcelona], VII-VIII (1993-1994), p. 167-186; i Andrea GARCIA I SASTRE, *Els museus d'art de Barcelona: Antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997 (col·lecció Abat Oliba, 189).

na labor intensíssima del pintor arreu de la geografia catalana durant més de cinquanta anys. Tres quarts del mateix passa amb els seus deixebles Manuel i Francesc Tramulles. De Manuel Tramulles (1715-1791), les grans monografies en repeteixen invariablement el protagonisme d'obres com *La presa de possessió de Carles III* o la *Vida de Sant Oleguer*, dos treballs de gran qualitat de la catedral de Barcelona, però gairebé mai no paren atenció en l'única pintura al fresc que se li conserva: el *Martiri de sant Narcís* de la volta de la capella dedicada al sant gironí de l'església de Sant Feliu de Girona. Més greu és la desatenció que rep el seu germà Francesc Tramulles (1722-1773) en un sector gens menyspreable de la seva producció. Tots els estudis s'esforcen a analitzar la seva proposta estètica a partir de les pintures de les capelles de sant Marc, sant Esteve i santa Marta de la catedral de Barcelona i dels dissenys per a la *Màscara Reial en honor a Carles III*, però sistemàticament s'obvia l'estudi de la gran intervenció al fresc que el menor dels Tramulles féu a la cúpula de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona o a la cúpula de la capella del Sant Crist de l'església de Santa Maria d'Igualada, de la qual ni tan sols n'existeixen fotografies publicades (figura 1). No són intervencions menors, sinó obres que destil·len un estil renovat i allunyat del seu mestre, potent en la posada en escena de les figures, rigorós en el treball de les vestimentes i de les anatomies i innovador i variat a l'hora d'aplicar la paleta de tons malves, roses, salmons i turqueses a les figures vistes de *sotto in su*. La cúpula d'Igualada, de fet, és la prova més evident del contacte que tingué amb els pintors establerts a Madrid a mitjan segle XVIII.

Tres quarts del mateix succeeix amb pintors de l'anomenada de Pere Pau Muntanya –al qual, al meu entendre, se li haurien d'atribuir, donades les similituds estilístiques amb la *Pietat* i la *Deposició al sepulcre* de la Basílica de la Mercè de Barcelona, les teles *Camí del Calvari* i *Pietat* de la sagristia de la catedral de Barcelona⁴ o de Josep Bernat Flaugier, si bé és veri-

4. El *Camí del Calvari* és una còpia de la tela homònima d'Antoni Viladomat de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró. No seria estrany que Pere Pau Muntanya la veiés, ja que treballà a l'església mataronina en els grans quadres del presbiteri. També la fredor de la composició i la paleta de colors fan pensar en el seu estil i no pas, com apunta J.R. Triadó, al de Manuel Tramulles. Vegeu les fitxes 34 i 35 del catàleg *Memòria del Barroc. Tresors de la Catedral i del Museu Diocesà de Barcelona* (catàleg d'exposició), Joan Ramon Triadó i Rosa Maria Subirana, coord., Barcelona, Museu Diocesà de Barcelona, 2008. D'altra

tat que els estudis de Francesc Quílez de moment mitiguen la necessitat de dedicar-los una tesi doctoral o una monografia àmplia a cadascun d'ells.⁵ Això no treu, però, que un cicle pictòric tan esplèndid com el de la casa Castellarnau de Tarragona, possiblement degut a Flaugier, no aparegui en cap de les històries generals de l'art.⁶ Francesc Pla i Duran, *el Vigatà* (1843-1805), també pateix una situació semblant: se l'explica bàsicament per les seves intervencions barcelonines, com ara les decoracions del Palau Moja o del Palau Episcopal, però gairebé sempre s'ignora el seu important períple vigatà. Altrament, els vigatans Marià Colomer (1743-1841) o Lluçia Romeu (1761-1846), col·laboradors i competidors de Pla amb una àmplia producció conservada, no figuren enlloc. Només

banda, el catàleg presenta un conjunt d'interpretacions força discutibles, a banda d'un bon nombre d'errors. Així per exemple, *La Circumcisió* (cat. 4), més que un anònim llobard, és una coneguda versió d'un gravat de tema homònim d'Aegidius Sadeler (*The Illustrated Bartsch*, vol. 72-1, cat. 082, p. 143); el daurador del retaule de la Mercè (cat. 6) no és Francesc Viladomat sinó Salvador i Agustí Viladomat –Francesca, la seva mare, va assumir-ne la direcció a la mort del seu marit Salvador–; el pintor de l'Aaron i del Melquisedec de les portes del retaule de sant Marc (cat.8) no és Francesc Tramulles sinó Magí Torrabruna; el bellíssim *Sant Jordi matant el drac* sobre coure semblaria més una peça d'àmbit venecià de la fi del XVI que no pas del segle XVIII; l'escultura del retaule de sant Antoni Abat (cat. 22) no és anònima del tot, sinó que es pot atribuir, com ha indicat recentment Joan Bosch (*Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya*, 2006, p. 216), a l'escultor Joan Roig II; la *Disputa dels Doctors* (cat. 24) sembla clarament una obra anterior –i no pas posterior– a Antoni Viladomat. Finalment, de la *Dolorosa* (cat. 41), tot i que s'atribueix a Antoni Viladomat –de fet és una de les pintures més belles del seu repertori–, se'n sosté l'argument contrari en el text, dient que és “[...] d'un pintor ja integrat en l'estil acadèmic de finals del segle XVIII”. Caldrà corregir també que les pintures del presbiteri de l'església de Sant Sever siguin al fresc, com diuen els autors: són sobre sarga i atribuïdes, si més no, a Antoni Viladomat.

5. Francesc QUÍLEZ, “Tradició i modernitat en la pintura de Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol”, *L'albada de la modernitat: Josep Bernat Flaugier-Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a Catalunya a principi del segle XIX*, Barcelona, Artur RAMON, ed., 1994 (Opera Minora, 4); Íd.: “A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona”, a *Locus Amoenus*, núm. 4 (1998-1999), p. 201-207.

6. De moment només disposem de la breu aproximació iconogràfica de Beatriz GARCÍA SÁNCHEZ, “Las pinturas del Salón Noble de la Casa Castellarnau de Tarragona: ¿Reflejo pictórico del patrimonio de una familia?” *Pedralbes*, Any XXIII, núm. 23 (2003), p. 561-578. Oriol Pi de Cabanyes manté l'atribució realitzada per Joaquim Folch i Torres. Vegeu J. FOLCH I TORRAS, “Obras de Flaugier (1757-1813) en tierras tarraconenses”, *Destino*, núm. 956 (1955), p. 28-29 i Oriol PI DE CABANYES, *Cases senyoriales de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, p. 224.

el mataroní Joan Carles Panyó (1755-1840), sens dubte un dels darrers grans pintors del segle XVIII, ha merescut algun paràgraf en les monografies generalistes, però si ens atenim a la seva obra conservada i al seu periple professional –director de les escoles de dibuix d'Olot i Girona– de ben segur que hi mereixeria un capítol sencer. Per tancar aquest breu estat de la qüestió del coneixement de la pintura d'època barroca, no estarà de més recordar també la figura del pintor mossèn Jaume Pons i Monravà (1671-1730) o de Pau i Francesc Morales, que deixaren una forta empremta a l'església de Sant Joan de Valls, amb la sort de conservar-se'ls un conjunt ben interessant de pintures de gran format amb prou feines conegut; o del pintor-daurador solsoní Antoni Bordons (†1779), que exercí la seva activitat a mitjan segle XVIII, essent un dels introductors de la *rocaille*; o de Joan Casanoves i Ricart (†1756), que pintà al Pallars Sobirà –a Àreu i Rialb– i a la parròquia d'Andorra la Vella.

Girona no n'és una excepció. Si el capítol de la retaulística de Pau i Pere Costa ha estat incorporat al discurs de l'escultura barroca a Catalunya gràcies als treballs més recents de Bosch, Dorico, Roig, Pérez Santamaría o Avellí, el dedicat a la pintura no ha tingut la mateixa fortuna. Ni tan sols el suggerent títol *Pintura del segle XVIII a la seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana* que encapçalava l'article de 1990 de Joan Bosch serví per cridar suficientment l'atenció dels redactors de les darreres monografies dedicades a l'art Barroc a Catalunya.⁷ Un fenomen ben estrany si ens atenim a la quantitat i qualitat de les informacions aportades per Bosch: des de l'atribució a Antoni Viladomat de les pintures del retaule de sant Narcís de la capella de sant Andreu de la catedral de Girona, sens dubte una de les intervencions més afortunades del barceloní, a la identificació de les fonts gràfiques de l'alt i del tardobarroc romà emprades pels artífexs de les teles laterals dels retaules sufragats pels canonges entre els anys 1710 i 1735. I això no és tot: l'autor subratllà la importància d'estudiar els canonges gironins com a promotors i clients d'obres d'art. De la mà de canonges com Miquel Català, responsable de l'arribada a Girona d'una còpia del *Sant Miquel Arcàngel* de Guido Reni, pintada el 1635 per a l'església dels caputxins de Santa Maria della Concezione, o d'Ignasi Bofill, que llegà a les clarisses “[...] tots los cuadros que seran meus propis [...]”

7. Joan BOSCH, “Pintura del segle XVIII a la seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana”, *Estudi General*, X, 1990, p. 141-166.

i la efígie del Santíssim y Beatíssim Pare Innocencio Onse⁸ es podria dir que Girona es posà al mateix nivell de les promocions que en aquest sentit s'esdevenien a Barcelona, com ara la decoració de la Sala Capítular de la Catedral de Barcelona o la pintura del retaule de les Ànimes de la mateixa catedral.

Les iniciatives dels canonges en l'encàrrec i adquisició d'obres d'art ja es documenten des de mitjan segle XVII. Vegem-ne alguns casos més: el novembre de 1684 l'administrador del capítol adquiria a l'encant dels béns del canonge Guanter "[...]15 quadros, ço es lo apostolat i dos altres".⁹ Uns anys abans, el 1677, es concedia permís al canonge Josep Ardèvol perquè acabés el retaule de la capella de santa Caterina amb una que pintura fos de "[...] bona et boni artificis".¹⁰ No és un detall casual, el de l'exigència de qualitat: els canonges tenien molt present el valor qualitatiu de la pintura, almenys si fem cas d'allò que demanava Miquel Vinyoles, síndic del capítol a Roma, dels quadres amb temàtiques de la vida de sant Narcís que pretenien regalar al Sant Pare, a l'ambaixador i al secretari de la Congregació per a la Fe. Amb les seves paraules, no havien de "[...] ésser fets per manobras, ultra de axò se haurà de fer un offici en la iglesia de Montserrat [de Roma]".¹¹ Qui sap si el síndic tenia en el record la gran tela del *Miracle de sant Narcís* que el bisbe de Tortosa fra Josep Fageda havia regalat a l'antiga Col·legiata de Sant Fèlix el 1675, una tela de qualitat indiscutible que passa per ser una de les més ignorades de la història de la pintura siscentista a Catalunya.¹²

Les relacions del capítol amb Roma i els viatges sovintejats dels canonges i beneficiats de la Seu gironina acabarien per repercutir en l'educació del seu gust artístic. No crec que sigui casual que els dos quadres de la capella del Roser (figura 2 i 3), fins ara mai publicats ni estudiats, siguin una

8. BOSCH, "Pintura del segle", op. cit. p. 149.

9. Arxiu Capítular de la catedral de Girona, en endavant ACG, *Llibre de comptes de l'obra de la Seu*, 1679-1700, fol. 76.

10. ACG, *Resolucions Capitulars*, llibre 32 (1677-1678), fol. 246, 20 febrer de 1677.

11. ACG, *Sèrie Correspondència, Lligall de cartes (1661-1679)*, Núm. 105: 29 de gener de 1681.

12. Vegeu Francesc MIRALPEIX, "Algunes observacions sobre pintures gironines d'època barroca de temàtica satnarcisiana", *Revista de Girona, Dossier. Tradició i llegenda. Sant Narcís i les mosques*, núm. 226 [2004], p. 75-80.

versió de la famosa composició de Ludovico Carracci (1555-1619) *La Verge amb sant Jacint* (Museu del Louvre) (figura 4). El 1650, Andreu Çanou demanà permís per construir un retaule dedicat a la Mare de Déu del Roser, avui perdut, i per a fer-hi pintar “[...] in un latero imaginem grandem S. Hiacinthi, in altero Sti. Antonij de Padua”. La data del daurat dels marcs dels dos quadres i del retaule, realitzat el 1672 pel barceloní Francesc Mas, ens pot aportar una cronologia *ante quem non*.¹³ És segur, però, que les teles són de pintors diferents: la de *Sant Antoni* –la particular fesomia del sant fa pensar en la possibilitat d’un retrat, qui sap si del mateix canonge Andreu Çanou– fou realitzat per un pintor de menys entitat que l’autor del *Sant Jacint*. Justament, el quadre del sant dominic és una obra molt remarcable, sorgida de l’habilitat d’un pintor que ha entès bé el naturalisme de la pintura que l’inspira. La manca d’exemples conservats d’aquesta entitat en la pintura catalana del moment, exceptuant el vigorós naturalisme de les obres de Fra Joaquim Juncosa (1631-1708), convida a pensar en la possibilitat que la tela sigui també de procedència italiana.

Les notícies d’adquisicions i encàrrecs de pintures no s’acaben aquí. Estic pensant en la notícia del suposat enviament de dues pintures del romà Placido Costanzi (c.1690-1759) a Girona –una *Verge de la llet amb sant Bernat* i una *Santa Teresa amb l’àngel*–,¹⁴ en la tela *Sant Bernat rebent la llet de la Mare de Déu* d’escola italiana *postmarattesca* de la capella de la Puríssima¹⁵ o en els dos *tondi* amb representacions al·legòriques, intitulats *Justícia i Fortalesa* (figura 5) i *Prudència i Temprança* (figura 6) que actualment es troben exposats al Museu del Tresor de la catedral, erròniament catalogats com d’escola espanyola; en realitat es tracten de bones còpies –potser del mateix taller?– de dues obres atribuïdes al florentí Bene-

13. Arxiu Històric de Girona, en endavant AHG, notari Pere Roselló, *Llibre de 1672*, ref. Gi-08-501, 6 d’agost de 1672: “[Francesc Mas, daurador de Barcelona, reclama a Josep i Isidre Çanou, canonges de Girona, els diners] *pro deaurandi retrotabulum noviter constructum in Capella Beata Maria de Rosario dicta Ecclesia Gerundens y les guarnicions y Cornisas dels quadros questan en dita Capella.*” Conec la notícia gràcies a la generositat de Gemma Domènech.

14. Vegeu Rafael CORNUDELLA, “Una obra de joventut de Placido Costanzi al Museu Nacional d’Art de Catalunya: *Sant Bernat rebent la llet de la Mare de Déu*”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, núm. 5 (2001), p. 139-149. Cornudella extreu la cita de l’enviament de les obres de Costanzi a Girona de N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti*, 1724 (C.R. Engass ed., Ciutat del Vaticà, 1977, p.195).

15. Íbidem.

detto Luti (1666-1724) de la Galleria Nazionale de la Liguria (Palazzo Spínola, Gènova).¹⁶ També s'ha de considerar d'escola italiana dels primers decennis del segle XVIII dues grans teles de *Sant Joan Baptista al desert* (figura 7) i *Santa Maria Magdalena penitent* (figura 8) de la capella de sant Esteve. El *Sant Joan Baptista* és una còpia inspirada en el famós quadre homònim de Giovan Battista Gaulli *Il Baciccio* (1639-1709) de l'església romana de San Nicola da Tolentino (figura 9), sense descartar també que el pintor tingués presents algunes fonts més: en primer lloc, el pastor d'esquenes de *l'Adoració dels pastors* del mateix Baccicio de l'altar major de Santa Maria del Carmine de l'església de Fermo; l'altra, una invenció d'Antonio Allegri *Il Correggio* (1489-1534) i Annibale Carracci (1560-1609) gravada per Giovanni Antonio Lorenzini (1665-1740) en data posterior a 1665 (figura 10).¹⁷ En canvi, la *Maria Magdalena penitent*, malgrat que en alguna ocasió s'ha atribuït al madrileny Mateo Cerezo (1637-1666),¹⁸ sembla més propera a l'estil de Francesco Trevisani (1656-1746). El quadre de Girona em recorda molt els plaents tons suaus de la seva paleta, sempre contrastats amb un clarobscur lleuger, i en especial a la *Maria Magdalena penitent* —de

16. La pàgina web de la Galleria els manté com a obres romanes del segle XVII, però Vittorio MOSCHINI, "Benedetto Luti", *L'Arte*, XXVI, 1923, p. 89-114 i Edgars Peters BOWRON, *The painting of Benedetto Luti (1666-1724)*, Ph. D. diss, New York, New York University, Institute of Fine Arts, 1979, p. 263 (reproduïdes al núm. de cat. 149 i 150 a la p. 392) les atribueixen al catàleg segur de Luti. El tercer *tondo* del Museu del Tresor, una *Sagrada Família*, és clarament d'una mà diferent a la dels dos anteriors, per bé que l'estil també fa pensar que sigui d'escola romana dels primers anys del segle XVIII.

17. El quadre del *Sant Joan Baptista* de Gaulli fou una pintura molt present per a molts pintors de "segona" línia, com ara Pietro Labruzzi (1738-1805), que en féu una versió tardana conservada al santuari de Loreto de Lisboa. Vegeu Pier Paolo QUIETO, "Settecento romano a Lisboa", *Roma, Il tempo del vero gusto. La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997, Firenze, Edifur, 2001, p. 85 i 164 (reprod.). Per *l'Adoració dels Pastors* i el *Sant Joan Baptista* podeu consultar *Giovan Battista Gaulli: Il Baciccio: 1639-1709*, edició a cura de Maurizio Fagiolo dell'Arco, Dieter Graf, Francesco Petrucci, Milano, Skira, 1999, p. 174 i 157 respectivament. Segons el catàleg del British Museum (Departament de Dibuixos i Gravats, núm. 1861, 0608.312), l'estampa és una invenció d'Antonio Allegri *Il Correggio* i Annibale Carracci per al Palazzo Gran Ducale de Florència, gravada per Giovanni Antonio Lorenzini en data posterior a 1665.

18. ACG, *Actes Capitulars* (1936-1940), *Inventario de las pérdidas materiales de la catedral de Gerona durante el dominio marxista*, fol. 84: "Cuadro de Santa María Magdalena, pintura apaisada, atribuida a Mateo Cerezo". 24. Annalisa SCARPA, *Jacopo Amigoni*, Edizioni dei Soncino, 1994.

fet aquest fou un dels seus temes més copiats— de la Galleria Nazionale d'Arte Antica del Palazzo Barberini de Roma.¹⁹ En el paquet de pintura romana de la fi del segle XVII i dels primers anys del XVIII, potser de l'entorn de pintors napolitans romanitzats com Francesco de Mura (1696-1782) o Sebastiano Conca (1680-1764), tampoc no hi desdirien el *Penediment de sant Pere* i la *Magdalena penitent* del Museu del Tresor (figura 11 i 11a).

L'arribada de pintura de l'alt i del tardobarroc romà a Girona anà paral·lela a la coneixença d'aquests models, per la via de la utilització de les estampes per part dels escultors i pintors locals. Sense anar més lluny, les composicions de Pietro da Cortona (1596-1669), Ciro Ferri (1634-1689), o Carlo Maratti (1625-1713) inspiraren artistes atents a la modernitat com Pau i Pere Costa o Antoni Viladomat, l'obra dels quals conegueren a través dels burins de Robert van Audenaert, Cornelis Bloemaert, Nicolás Dorigny, etc. Efectivament, Antoni Viladomat fou un dels pintors catalans més atents a les fonts de la pintura italiana. Pels canonges Narcís de Font i Llobregat i Cristòfol Pagès, comitents dels retaules de Sant Narcís i dels Dolors respectivament, l'art de Viladomat deuria ser allò que més s'acostava, en nivells d'exigència i alçada creativa i tècnica, als registres de les obres importades pels seus col·legues capitulars. El retaule de sant Narcís, amb el *Sant Narcís i les mosques*, inspirada en models de Pietro da Cortona, la *Mort de Sant Narcís*, propera a composicions de Bonaventura Lambertini (1651-1721), i els quadres ovals *Santa Maria de Cervelló*, *Santa Teresa de Jesús*, *Sant Llorenç* i *Sant Feliu*, evocadors del bellíssim naturalisme napolità siscentista, representen un dels punts més àlgids de la pintura catalana del Barroc.

El catàleg d'obres gironines del millor dels pintors catalans del moment encara és més ampli, segurament afavorit pels esplèndids treballs realitzats a les capelles de sant Narcís i dels Dolors. A la capella del Confessionari de la mateixa catedral s'hi poden contemplar dues teles més atribuïdes al pintor barceloní, un *Sant Salvador d'Horta* i un *Sant agenollat davant un*

19. Vegeu Anna LO BIANCO, "Magdalena. Francesco Trevisani", *Il Settecento a Roma* (catàleg d'exposició), a cura d'Anna Lo Bianco i Angela Nero, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, p. 263-264.

20. Vegeu Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia i catàleg crític*, Universitat de Girona-Tdx (tesis doctorals en xarxa), 2005, cat. 255 i 256.

altar.²⁰ Fora de Girona, a l'església de Breda, hi romanen quatre olis sobre tela, de cronologia tardana, possiblement encarregats per l'abat Francesc de Gayolà per al monestir benedictí de Sant Salvador entre 1740 i 1747. D'aquest grup en sobresurt la representació *Sant Francesc amb l'àngel del sacerdoti*, on el sensual gir de l'àngel, el refinament lumínic i cromàtic, la vaporositat del núvol on s'acomoda l'àngel i en general la tendresa i l'intimisme que envaeixen tota l'escena ens apropen a un llenguatge més distès i líric. M'atreveria a dir que és a Breda –i no en les propostes barcelonines dels anys seixanta de Francesc Tramulles– on s'obre per primera vegada la porta a l'estètica del *barocchetto* romà.

Si a la fi del segle XVII Girona obrí una petita finestra a l'avantguarda pictòrica italiana de l'alt i del tardobarroc italià, als darrers anys del segle XVIII la mateixa ciutat assistí a l'ocàs d'aquesta mateixa estètica. En certa manera, si les pintures importades pels canonges i les creacions inspirades en estampes dels pintors i escultors catalans serviren per escriure el pròleg de la dinàmica artística pictòrica al Principat, la insistència en aquests mateixos models fins a la fi del segle XVIII acabaria rubricant-ne l'epíleg. Novament, aquest és un capítol tractat des del punt de mira de la capitalitat barcelonina i sota l'estela de la pintura finisecular dels Tramulles, Muntanya, Pla o Flaugier o d'allò que generalment s'ha denominat, sense parar massa atenció al sentit etimològic del terme, els representants de la pintura acadèmica.²¹ Ni Muntanya ni Pla –ni l'escola Gratuïta del Dibuij de Llotja– són portadors de l'academicisme d'arrel neoclàssic o *mengsià*,²² sobretot perquè les seves fonts són clarament deutores, com ha demostrat Àngels Coll en el cas de Francesc Pla,²³ de models i estampes an-

21. Per a una reflexió crítica sobre les etiquetes acadèmiques aplicades en l'art català de la fi del segle XVIII, vegeu Rafael CORNUDELLA, "Sant Sebastià curat per Irene i Lucina/Lluís Bonifàs i Massó" i Francesc MIRALPEIX, "Noces de Sant Aleix i Marededéu/Lluís Bonifàs i Massó", a *Alba Daurada. L'art del retaule a Catalunya (1600-1780 ca.), redescobert* (catàleg d'exposició), Girona, Museu d'Art de Girona, 2006, p. 291-297 i 282-287, respectivament.

22. Vegeu Esther GARCÍA, "Una aproximació als models de temàtica religiosa a la Catalunya del final del segle XVIII i l'inici del XIX, d'acord amb les premisses estètiques defensades per José Nicolás de Azara (1730-1804)", *Actes de les 'Jornades d'Història de l'Art a Catalunya. L'Època del Barroc i els Bonifàs'*, Valls, 2007, p. 279-298.

23. Àngels COLL, "Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic", *Locus Amoenus*, núm. 5 (2000-2001), p. 241-252.

corades en un barroquisme setcentista d'arrel italiana gens dissimulat. Passa el mateix amb Francesc Tramulles i la seva vinculació amb el rocó. Francesc Quílez, amb raó, l'ha relacionat amb l'estètica festiva de Charles Nicolás Cochin (1715-1790) i l'entorn de pintors i gravadors francesos del moment, però al meu entendre també se l'hauria d'estudiar sota l'òptica de la seva estada a Madrid en els mateixos anys que hi estigué el venecià Jacopo Amigoni (1682-1752), que fou cridat per ocupar-se de les escenografies dels espectacles de Carlo Broschi *il Farinelli*. L'obra de Francesc Tramulles conté dosis elevades de la sensual *morbidezza tímbrica leggera* que Annalisa Scarpa dedueix de l'art d'Amigoni,²⁴ sobretot en les magnífiques teles del *Martiri de Sant Esteve* i de *l'Alliberament miraculós de Galcerán de Pinós* de la capella de Sant Esteve de la Catedral de Barcelona. És per això que potser fou a través de la hipotètica contemplació del personalíssim rocó venecià d'Amigoni—sense oblidar que les seves composicions també recullen el llegat dels napolitans Giordano, Solimena i Mura, prou presents en Tramulles— que s'explicaria el *venecianisme divuitesc* que Triadó notava en aquestes dues obres de la catedral. Relacionat amb això últim, no vull passar per alt una altra dada: les primeres tasques professionals que Tramulles va portar a terme a Barcelona després del seu periple madrileny foren, precisament, escenografies teatrals per a les òperes italianes del teatre de la Santa Creu.

Així doncs, si encara queda molt de camí per recórrer en l'estudi de la pintura catalana de la segona meitat del segle XVIII, més en resta per ubicar-hi alguns episodis excèntrics. Tornant a l'argument de partida, Girona veié un dels darrers esplets del barroc en el projecte de la capella de sant Narcís de l'església de Sant Feliu, dissenyada per Ventura Rodríguez (1717-1785). La decoració d'aquest espai anà a compte de Manuel Tramulles Roig (1715-1791), Joan Carles Panyó i Figaró (1755-1840) i Pere Bofill. Si la planta *borrominiana* i el baldaquí d'inspiració *berminiana*, projectat per l'escultor Joan Enric (1743-1795), subratllen el ressò del barroc siscentista italià més àlgid, la pintura no es queda en rere. Sense anar més lluny, a l'interior del cambri hi ha representat un festeig de sants i santes repenjats al llarg de tot el perímetre del tambor de la cúpula que contempen el triomf del sant en el moment de ser presentat per la Verge a la Santíssima Trinitat. Tot plegat s'emfasitza amb

24. Annalisa SCARPA, *Jacopo Amigoni*, Edizioni dei Soncino, 1994.

la fusió de la pintura i l'escultura amb l'arquitectura, buscant recrear una atmosfera de gran emotivitat. La *Mort de sant Narcís* de la volta del presbiteri s'alimentà de records pictòrics com ara la *Presó i martiri de sant Marc* de la capella de sant Marc de la catedral de Barcelona, pintada pel seu germà Francesc, i, sobretot, de la *Mort de sant Narcís* de la capella de sant Andreu de la veïna catedral de Girona pintada pel seu mestre Antoni Viladomat. En tots els casos, el moment escollit és el més dramàtic i intens, el més evocador i commovedor, el més retòric en definitiva.

No dispenso de prou espai per comentar alguns episodis finals de l'estètica barroca a les terres gironines, com el *Viacrucis* de la capella fonda de Castelló d'Empúries –un cicle incomprendible obviat que s'inspira en estampes de P.P. Rubens (1577-1640) i A. van Dyck (1599-1641)–, però sí per deturar-me breument en alguns conjunts de Joan Carles Panyó i Figaró. No són pocs els estudis que parlen del seu art com a una de les primeres propostes del neoclassicisme a Catalunya, però l'art del pintor mataroní no admet una adscripció a aquesta nova estètica de recuperació del passat clàssic i de retorn a l'estudi dels grans mestres a través del dibuix i la pràctica acadèmica. Joan Carles Panyó, a diferència de Damià Campeny (1771-1855), Antoni Solà (1787-1861) o el darrer Flaugier, no pot llegir-se ni comparar-se amb els autors que acabo de citar. Tampoc és vàlid l'argument que s'inspira en l'obra d'Antoni Viladomat, una tesi encertada sempre que no es pensi en Viladomat com un exponent del classicisme o de l'academicisme. És veritat que l'obra d'Antoni Viladomat destil·la un to contingut i un gust especial pel dibuix, però no hem d'oblidar que el pintor barceloní és fonamentalment un pintor barroc.

No són pocs els exemples de l'obra de Joan Carles Panyó que reclamen ser interpretats com el darrer sospir del barroc i no pas com a models d'una estètica neoclàssica local. Hi ha un parell de raons que potser explicarien aquesta insistència: una té a veure, sens dubte, amb la periodització i les etiquetes estilístiques de la historiografia, a les quals els historiadors de l'art sovint ens aferrem més del compte; la segona respon a la predominança del dibuix en la pintura de Panyó, llegida com una extensió de la seva tasca pedagògica quan en realitat és una manca d'habilitat a l'hora d'estendre el color, i a l'eliminació del tractament del fons, gairebé sempre reduïts a espais neutres o simplificats en forma de fragments arquitectònics de murs i columnes. En qualsevol cas, les fonts d'inspiració de Panyó són la prova més evident que el seu art beu dels

mateixos models –i a vegades directament de les obres– que empraven els pintors i els escultors de la primera meitat de segle XVIII.²⁵ Vegem alguns casos ben significatius d'això que sostinc. El monument de Setmana Santa per a l'església de Nostra Senyora del Tura copia, abans que un “[...] edifici grecoromà [...] amb la intenció de fer volar les cornises desmesuradament per donar una sensació aèria, com si volgués prescindir de la llei de la gravetat [...]”²⁶ o el projecte de Monument de Setmana Santa atribuït a Antoni Viladomat²⁷ que sigui dit de passada convindria retirar del seu catàleg d'obres²⁸, algunes làmines del tractat *Perspectiva Pictorum* d'Andrea Pozzo (1642-1709), que Panyó tenia a la seva biblioteca. No estarà de més assenyalar que el primer cos del projecte d'altar major del Tura també parteix d'una altra de les làmines de Pozzo.²⁹ La pintura no és un cas diferent: la majoria d'escenes del *Viacrucis* de la capella dels Dolors de l'Armentera, recentment restaurada, i de la capella del Santíssim de Sant Esteve d'Olot, responen a estampes de gravadors com Gregoire Huret (1606-1670) o Gerard Audran (1640-1703), realitzades a partir de models flamencs de mitjan segle XVII. Algunes, com el *Camí del Calvari* o l'*Eccehomo*, fins i tot evoquen la sèrie de la *Gran Passió* (1498-99) d'Albrecht Dürer (1471-1528). I encara alguns exemples més: el *Rei David* amb l'arpa del Sagrari de Sant Esteve és una còpia de la famosa versió de Versailles del Domenichino (1581-1641) gravada en nombroses ocasions per Simon Thomassin (1655-1733) i Gilles Rousselet (1610-1686); la *Santa Teresa* amb l'àngel de l'església del Tura reproduceix un tema homònim traduït a l'estampa pel francès Noël-Nicolas Coppel (1690-1734); la *Història de Josep* de la casa del Noguer de Segueró parteix de la famosíssima sèrie d'Antonio Tempesta (1555-1630), etc.

25. La gran quantitat d'estampes que arribà a aplegar, catorze mil segons els manuscrits de mossèn Pere Valls servats a la Biblioteca Pública d'Olot, ho explicaria. Vegeu Ramon GRABOLOSE, *Joan-Carles Panyó i Figaró, primer director de les escoles de dibuix d'Olot i de Girona*, Olot, Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca, 1976, p. 53.

26. La cita és de GARCÍA, “Una aproximació als models”, op. cit. p. 294, que l'extreu *ad litteram* de GRABOLOSE, *cit. supra*, p. 53.

27. GARCÍA, *cit. supra.*, recull l'observació, que tanmateix ja anotà Ramon VAYREDA, “Juan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, 1932, p. 245 i 247.

28. Vegeu MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt*, p. 70-76.

29. Per a Andrea Pozzo, podeu consultar *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei*, Romae, Typis Joannis Jacobi Komarek, 1693-1700, Làm. 77 (vol. I) i Làm. 64 (vol. II). En trobareu una edició en línia a <http://www.unav.es/teohistarq/histarq/HAc/pozz/pozzo-1.htm>

La sèrie de sis quadres de l'església de la Congregació dels Dolors atribuïda a Joan Carles Panyó, posteriors a 1785, mereixerien igualment ser interpretats en clau barroca. En aquest espai, la història de l'art català ha passat de llarg una vegada més, malgrat ser un conjunt inusual des del punt de vista de les mides i de la qualitat de cadascun dels sis quadres amb escenes dels Dolors de la Verge.

Com a conclusió de l'argumentació i de l'article, però, valgui l'exemple del *Retrat de Tomas de Lorenzana* atribuït a Joan Carles Panyó del Museu Comarcal d'Olot (figura 12). La llum del quadre, la dolça expressió del rostre del prelat, els tons malves de l'esclavina, els delicats brodats de l'alba, etc., converteixen aquesta obra en una de les més sensuals del rococó català, si és que es pot dir així.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



12.



11.