

Francesc Miralpeix i Vilamala investiga la figura i l'obra d'Antoni Viladomat, com a tema de tesi doctoral a la Universitat de Girona.

En l'article que segueix reflexiona sobre les teles del sostre de la Sala de Juntes de la Capella dels Dolors a partir de les observacions de Joan de Palau i Català, publicades per Antoni Martí i Coll als nostres *Fulls*.

LES TELES DEL SOSTRE DE LA SALA DE JUNTES DE LA CAPELLA DELS DOLORS TRADICIONALMENT ATRIBUÏDES A ANTONI VILADOMAT

Un estat de la qüestió a partir d'un article d'Antoni Martí i Coll

El número 67 de la revista *Fulls*, aparegut l'abril de l'any 2000, incloïa un article d'Antoni Martí i Coll en el qual es plantejava la possibilitat que algunes de les pintures de la Capella dels Dolors de la Basílica parroquial de Santa Maria de Mataró –especialment les de la Sala de Juntes de la pròpia Capella–, tradicionalment atribuïdes a Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755), podrien ser alienes al pinzell del pintor setcentista. Antoni Martí versava la seva hipòtesi a partir de les observacions que Joan de Palau i Català va anotar en un manuscrit intitulat «Apuntes Históricas acerca de la Ciudad de Mataró, seguidos de una noticia histórica y descriptiva de sus monumentos».¹ Palau, opinant sobre la Capella dels Dolors, s'hi referia com segueix: «La Capilla de la Virgen de los Dolores presenta una especie de galería de hermosas pinturas del benemérito y célebre pintor barcelonés Viladomat. Las que hay en el camaril son aún, tal vez, de mejor gusto y parecen ser obra de los Juncosas».² Partint de l'apreciació de Palau, Antoni Martí discernia sobre la possibilitat que l'autoria recaigués en els pintors Joaquim Juncosa, Josep Juncosa o Pau Priu.

L'article d'Antoni Martí és un nou exemple que il·lustra l'atenció que suscita periòdicament la figura i l'obra d'Antoni Viladomat. Un interès, val a dir, ininterromput al llarg de dos segles i

mig d'historiografia orientada devers el pintor barceloní. I un interès que els responsables de la revista *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, gràcies al seu esforç per difondre estudis en aquesta línia, han procurat que esdevingui vivíssim per als historiadors. Ens vénen ara a la memòria els estudis referents a Antoni Viladomat que Marià Ribas, Lluís Ferrer, Rafel Soler, Carme Miquel, Santiago Alcolea o Joan Ramon Triadó, han publicat a la revista en els darrers anys. Com dèiem, doncs, Antoni Martí s'ha sumat a la llista d'autors que s'han esmerçat en treballar, des de diferents perspectives, qüestions al voltant del pintor setcentista. En aquest sentit, els estudis que estem portant a terme sobre Antoni Viladomat i Manalt, amb perspectives que esdevinguin una tesi doctoral, ens han animat a continuar la investigació i les reflexions d'Antoni Martí; no obstant això, qui us escriu aquestes ratlles també pretén discrepar d'algunes de les opinions que hi apareixen.

ELS DUBTES DE L'AUTORIA DE LES PINTURES DEL SOSTRE DE LA SALA DE JUNTES

El debat sobre l'autoria d'alguns olis de la Capella dels Dolors, com també d'algunes de les decoracions murals de la capella mataronina, no

és nou. Tal i com recollia Antoni Martí, ja Marià Ribas, excel·lent coneixedor del conjunt mataroní, recelava que les pintures que donen accés a la Sala de Juntes —els dos àngels drets, situats a banda i banda de l'entrada— fossin de la mà de Viladomat: l'historiador hi observava un canvi en la seva execució, menys colorista que la resta de les decoracions murals.³ Ara bé, no creiem que Marià Ribas, a diferència de com ho interpreta Antoni Martí, dubtés dels plafons de la Sala de Juntes. El comentari de Marià Ribas «[...] ens adonem que Viladomat aquí es transformà en un artista que no sembla d'aquest món, que s'extravia vers les fronteres celestials» sembla més aviat un recurs literari per tal d'explicar la sumptuositat del grup de l'Assumpció, dels àngels i dels apòstols de la Sala de Juntes, que no pas un argument contra l'autoria de Viladomat. L'article de Martí també afegia un altre suggeriment en la mateixa línia, ara de Ferrer i Clariana. Per a aquest darrer historiador, els àngels de l'escala podrien ser fruit del taller o dels ajudants.⁴ En efecte, és conegut i documentat que Antoni Viladomat va servir-se d'ajudants per afrontar empreses artístiques de gran magnitud; un fet, d'altra banda, ben habitual quan es donaven aquestes circumstàncies. Recordem, per exemple, la súplica del pintor Manel Tramulles alçada al marquès de la Mina, en la qual es queixava de l'impediment que li suposava la prohibició de tenir ajudants per als treballs que ho requerien, com els muntatges escenogràfics o com la decoració mural de grans superfícies.⁵

Sigui com sigui, és evident que el grup de la Sala de Juntes no ha aconseguit quòrum a l'hora de pensar en una autoria exclusiva a Antoni Viladomat. Antoni Martí ho subscribia a través de la mirada d'un erudit com Joan de Palau i de les aportacions de Ribas i de Ferrer que hem apuntat. Però no hauríem d'oblidar que la historiografia més primerenca ja ho suggeria. Juan Agustín Ceán Bermúdez, autor del cèlebre *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, on es recollia una de les primeres «biografies» del nostre pintor, va referir-se a la Capella dels Dolors en aquests termes: «Mataró. Parroquia. Un Viacrucis en la Capilla de los Dolores, que es lo mejor que pintó: ocho quadros de la pasión de á diez y seis palmos de alto y diez de ancho cada uno: los doce apóstoles y los quatro evangelistas en el camarín de la misma capilla.»⁶ És a dir, fixem-nos en les absències: no esmentava ni els àngels músics, ni el plafó de l'Assumpta, ni les decoracions murals. És circumstancial que J.A. Ceán, bon coneixedor de l'obra de Viladomat —o almenys els seus corresponsals— obviés els olis que tradicionalment han generat més interrogants

a l'hora d'atribuir-los a Viladomat? Nosaltres creiem que no, que no deuria ser circumstancial. El mataroní Joan de Palau, com sembla bon entès del patrimoni de la ciutat del Maresme, llegit en qüestions artístiques, no plantejava ni tan sols la possibilitat que poguessin ser de Viladomat. Ben al contrari, va copsar les diferències estilístiques entre les teles de la capella i les de la Sala de Juntes.

En aquest sentit, la diversitat d'estil que s'aprecia entre les pintures de la Sala de Juntes i els altres olis parietals de la Capella va presentar-la, àmpliament comentada, Joan Bosch el 1991.⁷ Gràcies a l'afortunada restauració de la Capella dels Dolors i a l'exposició de 1990,⁸ Bosch va eixamplar encara més el debat sobre l'atribució a Antoni Viladomat. Deia Joan Bosch: «El tractament de la llum incident, dels plegats nerviosos i trencats i dels rostres més arquetípics no aconsellen de mantenir més temps l'autoria de Viladomat per a aquestes teles, més properes, en canvi, a la línia *alt-barroca* personalitzada per Pau Priu».⁹ Però també Joan Bosch feia extensible les seves reflexions a una part prou significativa de les teles que conformaven el catàleg de l'esmentada exposició. Certament, les dificultats que tenim a l'hora de relacionar determinades intervencions que la historiografia cita i atribueix a Viladomat amb documentació que n'autentifiqui l'autoria —fins ara són ben poques les obres que puguin ser relacionades amb documents— fa molt difícil aquesta tasca. Per això, l'empremta del seu estil, de bon veure i sense excessives dificultats per identificar-la, ens serveix per mantenir o per descartar teles del seu vastíssim catàleg. No sembla, doncs, que les característiques cares ovalades i ulls ametllats, mans delicades de dits allargassats o bé fisonomies dolces d'actitud piadosa que defineixen generalment l'estil d'Antoni Viladomat, es manifestin en les teles del sostre de la Sala de Juntes. De tota manera, mentre no aparegui cap notícia que documenti el treball d'Antoni Viladomat o de qualsevol altre artífex en aquest conjunt, romandrem amb dubtes. No cal dir que, siguin o no de Viladomat, en cap cas desmereixen ni resten valor a l'excel·lent conjunt mataroní.

Potser per aquest conjunt de circumstàncies que esmentàvem no són poques les propostes prou engrescadores encaminades a cercar nom i cognoms per a aquestes teles que, per entendre'ns, podem anomenar alienes a l'estil de Viladomat. Entre els candidats més plausibles hi figuren, essencialment, Joaquim Juncosa, Josep Juncosa i Pau Priu. El fet que siguin aquests i no altres, d'altra banda, ja és un aspecte a tenir en compte; són, segons la

historiografia, artífexs d'un cert renom o, almenys, els més coneguts entre els «desconeguts» pintors que treballaren a la Barcelona de final de segle XVII i primera meitat de segle XVIII. Una primera llista a la qual encara podríem afegir, per l'anomenada, Jaume Pons, Josep i Francesc Bal, els Casanoves o Joan Grau, sense oblidar-nos de la controvertida figura de Pere Crusells.

SOBRE LA POSSIBILITAT DE L'ATRIBUCIÓ ALS JUNCOSA I A PAU PRIU

Com dèiem, és molt habitual, fins i tot avui en dia, que s'atribueixi obra anònima del segle XVIII, normalment d'una certa qualitat, a Viladomat. Aquesta pràctica, la podem remuntar a partir de mitjan segle XIX, a redós del col·leccionisme burgès que es proveïa d'obres via el mercat antiquari, ben abastit amb la crema de convents de 1835, la desamortització i les guerres carlines. No creiem exagerar si afirmem que, quan la «marca» Viladomat no deuria ser prou convincent –o quan no s'ajustava a l'inconfusible estil del mestre–, l'atribució d'obra anònima requeia als pintors que seguien en el «rànkung» de popularitat al pintor del carrer del Bou. Parlem, evidentment, dels pintors Fra Joaquim i Josep Juncosa. Com el cas de Viladomat, tot i que en menor mesura, els Juncosa han acaparat atribucions prou significatives que més tard han estat refutades. Recordem, per exemple, que les pintures de la volta de la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona, un dels exemples més reeixits de la pintura catalana setcentista, foren considerades força anys de Fra Joaquim Juncosa. Qui sap si les dades i els elogis que li dedicà Antonio Palomino de Castro en el *Museo Pictórico y Escala óptica*, un llibre que va tenir gran difusió, van ajudar-hi.¹⁰ En realitat, és habitual trobar reproduïda la sumària biografia de Palomino en gairebé tota la historiografia vuitcentista, extrem que potser explicaria el coneixement que en podria haver tingut Joan de Palau pels volts de 1850.

Però abans d'aventurar-nos a discernir sobre els «altres» candidats, com pretenem fer tot seguit, és necessari que recuperem, a manera de resum o de recordatori, les informacions que tenim sobre la construcció de la Capella dels Dolors; una tasca, val a dir, que ens facilitarà i ens permetrà descartar o ajustar alguna de les hipòtesis plantejades per la historiografia. Segons Marià Ribas, la Congregació de Nostra Senyora dels Dolors va ser autoritzada el 4 de gener de 1694 a adquirir un tros de terra –adjacent al temple de Santa Maria i propietat de Pau Seguí– per tal de construir-hi la que seria en

endavant la seva Capella. El 1697 s'havia fet efectiva la compra. Un any més tard, el 17 d'agost de 1698, va beneir-se el terreny i s'hi col·locava la primera pedra. El 1707, la cripta funcionava com a cementiri dels congregants. L'any següent, el 16 de maig de 1708, el reverend Ramon Riera beneïa la capella acabada.¹¹ Sabem, doncs, que la part arquitectònica estava completada el 1708 i quedava pendent de ser decorada. Segons Marià Ribas, sense que sapiguem l'origen de les seves notes, Antoni Viladomat va rebre l'encàrrec de decorar-la el 1722. El 1727 hauria finalitzat bona part dels olis de la Capella i n'hauria iniciat la decoració mural. Envers 1730 treballaria a la Sala de Junes. L'empresa, sempre segons Ribas, hauria finalitzat el 1737.¹²

Reprenent doncs els possibles candidats, la historiografia ha pensat en més d'una ocasió en Joaquim Juncosa i Donadeu. El pintor de Cornudella de Montsant havia nascut el 1631. El 1660, després de dedicar-se de jove a la pintura mitològica i d'història per a particulars, professà de llec a la cartoixa d'Escaladei. Per a l'orde dels cartoixans va subministrar pintures destinades a guarnir els monestirs d'Escaladei, de Montalegre o de la casa-procura d'Escaladei a Barcelona. El 1670 va fer estada a Roma per perfeccionar la seva pintura. De retorn, entre 1678 i 1684, recalà a la cartoixa de Valldemossa (Mallorca), en la qual es conserven catorze dels quinze olis sobre tela que pintà per a l'església de la cartoixa. Se li ha atribuït també una *Santa Cena*, a la sagristia de la cartoixa mallorquina, i un *Sant Pere* i un *Sant Sebastià* que actualment es troben al Museu Municipal de Reus. Recentment se li ha retirat l'autoria de la *Santa Helena* del Prado, de l'autoretrat del Museu Nacional d'Art de Catalunya i de la *Santa Teresa* i el *Sant Antoni de Pàdua* del Museu de la Catedral de Barcelona.¹³

A manca d'un estudi més exhaustiu sobre l'estil del pintor cartoixà, se'ns fa difícil posar en relació la seva obra amb les pintures de la Sala de Junes. De fet, l'atribució a Joaquim Juncosa no sembla gaire plausible si tenim en compte la data de la seva mort, el 1708, a Escaladei, la mateixa que indica la fi de la fàbrica de la Capella dels Dolors. L'opinió d'Antoni Martí és que no es pot descartar, donat el fet que ja s'utilitzés la cripta el 1707, il·lustratiu que la Congregació en feia un ús. Partint d'aquesta premissa, Martí pensava en la possibilitat que la Sala de Junes, espai de reunió i de presa de decisions, podria haver estat decorada provisionalment per un altre pintor. A parer nostre, és poc probable: l'estret lligam de tot el programa iconogràfic de la Capella



Figura 1. Antoni Viladomat, *Jesucrist amb l'Eucaristia*. Manifestador de la capella dels Dolors. Església de Santa Maria de Mataró. Oli sobre tela. Fotografia Ramon Manent.

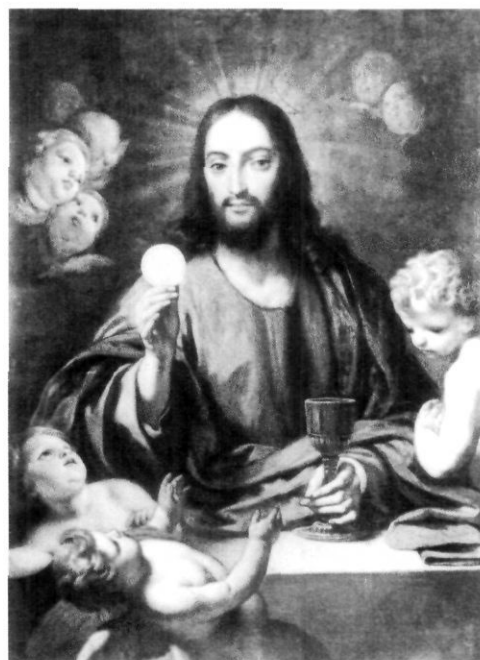


Figura 2. Antoni Viladomat (atribuïda), *Jesucrist amb l'Eucaristia*. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Oli sobre tela. Fotografia Ramon Manent.

i el dispendi econòmic que hauria suposat dues intervencions, un fet, d'altra banda poc corrent i insòlit, ens ho fan pensar.

Alhora, Antoni Martí afegia una altra reflexió per sostenir la possibilitat que Joaquim Juncosa hagués pintat alguns dels olis de la Capella. Martí se sorprenia que el teló del manifestador de l'altar dels Dolors, en el qual hi ha representat Jesucrist amb l'Eucaristia (Figura 1), fos tan semblant a una tela del mateix tema atribuïda a Joaquim Juncosa de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Figura 2). Precisament aquesta similitud, amb l'excepció que el Crist de l'Acadèmia va acompanyat d'uns angelets, és un argument per a sostenir l'autoria de Viladomat i no a l'inrevés. I no només la similitud de les dues composicions fa pensar en les característiques més pròpies de l'estil de Viladomat, sinó també la fisonomia del Crist, d'ulls ametllats i rostre delicat, l'anatomia dels angelets –rodonets i de cabells rinxolats¹⁴ i el color. Hem d'afegir, a més, que no és gens estrany trobar entre el catàleg de Viladomat pintures que difereixen ben poc les unes de les altres: podem posar per exemple el tema *Els dubtes de sant Josep* de la col·lecció Vidal i Barraquer, del Museu Diocesà de Barcelona i de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona (Figures 3, 4 i 5).¹⁵

Suposant fins i tot que l'autoria d'una i altra tela fos diferent, no podem parlar en termes tan propis del nostre temps com ara el que utilitza Martí de «plagi», ja que els nostres artífexs sovint s'auxiliaven amb repertoris d'estampes que traduïen les grans obres dels mestres estrangers. Igualment, la tela *El Salvador* del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que també esmenta Martí en relació a la del Crist amb l'Eucaristia, no és una composició del tot innovadora. El gest del Crist del MNAC, amb actitud de benedicció i amb la mà sobre l'esfera del món, és molt proper a la tipologia del *Salvador* del Museu del Prado de Josep de Ribera: ambdós sorgeixen de la penombra, d'un fons obscur, i amb el rostre en primer terme fixament mirant l'espectador.¹⁶

Seguint endavant, el pintor Pau Priu ha estat un altre candidat amb qui sovint s'ha pensat com a probable autor de les pintures de la Sala de Juntes, concretament les del sostre. En realitat, el nom de Pau Priu és més versemblant que no pas el de Fra Joaquim Juncosa. En primer terme, perquè Pau Priu, autor de les pintures zenitals de la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona, va morir el 1714. Per tant, hi ha un arc cronològic entre 1708 i 1714 plausible perquè pogués realitzar els olis del sostre. Però mentre la documentació no ens



Figura 3. Antoni Viladomat (atribuïda) *Somni de sant Josep*. Museu Diocesà de Barcelona (perduda). Foto Rafael Benet. Oli sobre tela.



Figura 4. Antoni Viladomat (atribuïda), *Somni de sant Josep*. Dependències de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Barcelona. Oli sobre tela.



Figura 5. Antoni Viladomat (atribuïda), *Somni de sant Josep*. Col·lecció Vidal i Barraquer. Barcelona. Oli sobre tela.

aporti més llum, sostenir que les pintures podrien ser de Pau Priu és una hipòtesi més que no hem de descartar, però sobre la qual almenys hem de mantenir reserves. Sí, però, que hi ha un argument prou raonable per explicar què facilita que es pensi amb la possibilitat que les pintures puguin ser de Pau Priu. En realitat, Antoni Martí ho intueix en el seu article, quan parla de les similituds entre les pintures de la Catedral i les de Mataró.

Ambdós espais –Sala Capitular de la Catedral i Sala de Junes– tenen un denominador comú: les fonts gravades en les quals s'inspiren els pintors responsables dels dos conjunts. En el cas de la sala Capitular, Pau Priu, com assenyalaren Joan Bosch i Joaquim Garriga, resolgué el sant Oleguer i la santa Eulàlia a partir d'estampes de sant Felip Neri i de l'Assumpta gravades per Robert van Audenaert a partir de composicions del pintor Carlo Maratti (1625-1713).¹⁷ És a dir, incorporant la plàstica d'un dels grans mestres de l'alt Barroc romà. En els olis de la Sala de Junes, tal i com indica David Albesa en un estudi recent, l'Assumpta (Figura 6) s'inspira fidelment en una estampa del gravador francès Nicolas Dorigny (1657/58-1746): *Sant Joan i els Doctors meditant sobre la Immaculada*.¹⁸ Aquesta estampa va ser gravada el 1687 a partir d'una tela que Carlo Maratti havia pintat per a la capella Cybo de l'església romana de Santa Maria del Popolo (Figura 7). El mateix estudi d'Albesa ens detalla altres fonts gràfiques emprades pels artífexs de la sala Capitular i de la Sala de Junes, com ara els gravats de Nicolas Dorigny que reproduïen la cúpula de Sant'Agnese in Agone (Roma) pintada per Ciro Ferri (1634-1689). Aquesta pràctica, desconeguda per Martí si fem cas del seu estudi, doncs, no era insòlita, sinó ben al contrari: l'ús de materials gràfics, de repertoris d'estampes i de gravats, era habitual entre tots els artífexs de l'època.

En darrer terme, encara podem considerar el tercer pintor proposat en més d'una ocasió: Josep Juncosa, cosí de Fra Joaquim Juncosa. No caldrà, però, recórrer a la seva obra ni a les comparacions estilístiques: la data de la seva mort, el 1690, a Ulldemolins, mentre treballava en el daurat del retaule de la parròquia,¹⁹ descarta qualsevol probabilitat que participés en el conjunt mataroní.

A partir d'aquestes reflexions, podem plantejar-nos un seguit d'interrogants. Per què no va iniciar-se la decoració, si fem cas de les notes de Marià Ribas, immediatament després d'acabar-se la fàbrica de la capella? Plantejat d'una altra manera, per què varen passar catorze anys fins a la represa de les intervencions? O bé, per què Antoni Viladomat va tardar quinze anys a acabar la decoració? Les respostes no són senzilles, ja que, com se sap, no hi ha certesa documental de cap de les dates suggerides per Marià Ribas. A més, les pintures del cicle de Sant Francesc de Viladomat, datades entre 1722 i 1724, són d'una factura francament allunyada de la de Mataró. No seria plausible que Antoni Viladomat iniciés ja els treballs el 1708 i els reprengués devers el 1722, després del parèntesi de la Guerra de Successió?



Figura 6. Anònim, *Assumpció de la Verge*, Plafó central de la sala de Juntes, capella dels Dolors. Santa Maria de Mataró. Oli sobre tela. Fotografia Ramon Manent.



Figura 7. Nicolas Dorigny (gravador); Carlo Maratti (pintura), *Sant Joan i els Doctors meditant sobre la Immaculada*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Secció de Dibuixos i Gravats. Gravet.

DARRERES CONSIDERACIONS

A poc a poc, però ininterrompudament, anem coneixent cada dia més nous aspectes al voltant del Conjunt dels Dolors. Volem afegir encara un parell d'observacions més. Tal i com esmentàvem, el pintor de la Sala de Juntes va utilitzar almenys dues fonts gràfiques: les estampes de Ciro Ferri, per resoldre els grups d'àngels, i el gravat de Carlo Maratti per a l'Assumpta. Aquest mateix gravat, però, té una particularitat molt interessant en la qual David Albesa no va recaure. Sigui Antoni Viladomat o no l'autor de la Glòria de la Sala de Juntes, el mateix gravat emprat a l'Assumpta va aprofitar-se per compondre algunes figures més de la Sala de Juntes. El doctor que apareix a l'angle inferior esquerre del gravat de Dorigny –sostenint un llibre i alçant la mirada– és el model del sant Lluç evangelista de la Sala (Figures 8 i 9). El doctor del primer pla del mateix gravat, ara a la dreta, és el model del sant Marc evangelista de la Sala (Figures 10 i 11). Fixem-nos, però, en la lleugera variació respecte al gravat: en la pintura, el personatge alça lleugerament el cap. En el gravat,

en canvi, està pendent de les explicacions de sant Joan. També la figura del sant Joan del gravat (Figura 12) ha estat aprofitada per resoldre un altre personatge: l'apòstol que indica a l'espectador l'acte de l'Assumpció (Figura 13). El pintor, però, ha invertit el gravat i ha variat l'acció dels braços. En aquest gravat no trobarem un referent per al sant Mateu. Ara bé, no hauríem de descartar que una altra composició de Carlo Maratti, l'*Al·legoria de l'Antic i del Nou Testament* (Figura 14), ara gravada per Giovanni Girolamo Frezza, fos el model emprat per a l'evangelista de Mataró. En primer terme del gravat, a la dreta, apareix sant Joan Evangelista (Figura 15). La posició amb el llibre obert, sostenint-lo amb una mà i amb l'altra escrivint amb una ploma, fixant l'atenció en la redacció, ens recorda la composició del sant Mateu de Mataró (Figura 16).

Segurament, una recerca intensa en els nombrosos repertoris de gravats ens permetria anar afinant encara més en la resta de personatges representats.²⁰ En aquest sentit, volem aventurar una hipòtesi: és probable que Antoni Viladomat

idees el conjunt de la Sala i que aquest fos acabat per algun deixeble seu? És circumstancial que dos pintors –no hi ha dubte que els evangelistes són de la mà de Viladomat– se serveixin d'un mateix gravat per completar la decoració? No ens hauria de sorprendre aquest extrem; és a dir, que l'obra fos acabada per un pintor uns anys més tard. I més, quan sabem que Viladomat treballava amb un grup d'ajudants molt nombrosos que amb prou feines, a excepció dels Tramulles, sabem com pintaven. El mateix estudi d'Albessa assenyala la fortuna que cap a finals del segle XVIII tenien els gravats sobre l'obra de Ciro Ferri: el pintor Dídac Gutiérrez, entre 1783 i 1793, encara decorava la cúpula de la Sagristia Nova de Poblet servint-se dels models *ciroferristes*.²¹

També volem afegir una reflexió que afecta el programa iconogràfic. Tal i com va assenyalar

Rafael Soler, la Capella dels Dolors acollia els seguidors del Terç Orde de Sant Francesc.²² Podem copsar la representació de sant Francesc i de sant Felip Neri, aquest darrer impulsor de la pràctica de l'oració mental, habitual per als congregants dels Dolors, a l'altar de la Capella, a banda i banda del Manifestador. Certament, a la Sala de Juntes hi ha un detall de la iconografia que podríem relacionar amb la presència del Terç Orde. La bella representació del sant Joan Evangelista, amb els trets iconogràfics que l'identifiquen –jove i amb l'àliga– no apareix amb la mateixa actitud que la



Figura 8. Nicolas Dorigny (gravador); Carlo Maratti (pintura), *Sant Joan i els Doctors meditant sobre la Immaculada*, Detall d'un Doctor. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Secció de Dibuixos i Gravats. Gravat.



Figura 10. Nicolas Dorigny (gravador); Carlo Maratti (pintura), *Sant Joan i els Doctors meditant sobre la Immaculada*, Detall d'un Doctor. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Secció de Dibuixos i Gravats. Gravat.



Figura 9. Antoni Viladomat, *Sant Lluc evangelista*, sala de Juntes, capella dels Dolors, Santa Maria de Mataró. Oli sobre tela.

Fotografia Ramon Manent.



Figura 11. Antoni Viladomat, *Sant Marc evangelista*, sala de Juntes, capella dels Dolors, Santa Maria de Mataró. Oli sobre tela.

Fotografia Ramon Manent.

resta d'evangelistes; és a dir, en l'acte d'escriptura dels evangelis. El pintor ha insistit a presentarnos, mitjançant el gir del cos de l'evangelista i la subtileza del braç dret que assenyala cap al fons de la tela, l'aparició, entremig de nuvolades, de la Immaculada. Encara que no podem descartar que es tracti «exclusivament» d'un record de la dona apocalíptica que apareix al text de sant Joan Evangelista, som del parer que la intenció del pintor –o de qui li va dictar el programa iconogràfic– pretenia referir-se al dogma immaculista.²³ Com apuntàvem, aquesta hipòtesi l'hauríem de tenir en



Figura 12. Nicolas Dorigny (gravador); Carlo Maratti (pintura), *Sant Joan i els Doctors meditant sobre la Immaculada*, Detall de *Sant Joan*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Secció de Dibuixos i Gravats. Gravet (invertit digitalment).



Figura 13. Antoni Viladomat, *Apòstols i àngels observant el sepulcre buit*, sala de Junes, capella dels Dolors, Santa Maria de Mataró. Oli sobre tela. Fotografia Ramon Manent.

compte si pensem en el Terç Orde franciscà de la pròpia Congregació.²⁴ En aquest sentit, recordem una solució iconogràfica ideada per P.P. Rubens en la qual sant Francesc suporta tres esferes, símbol de cadascuna de les tres branques franciscanes, i a una representació de la Immaculada.²⁵ A més, tot i que podríem situar l'acció a l'illa de Patmos, on l'evangelista va retirar-se a escriure l'*Apocalipsi*, l'escena no sembla indicar el moment en què sant Joan va tenir les visions que li inspiraren el text. Recordem, per exemple, la disposició d'aquesta mateixa escena en les conegudes pintures de Diego Velázquez o d'Alonso Cano per a copsar les

diferències: els pintors hispànics varen representar sant Joan Evangelista perplex, absort per les visions, amb la ploma a la mà. Finalment, caldria preguntar-nos si podria haver-hi relació en el fet que el gravat utilitzat per a l'Assumpta i per als Evangelistes sigui precisament una dissertació sobre la Immaculada. Sigui com sigui, pensem que la Capella dels Dolors devia obeir a una voluntat de crear un programa iconogràfic que representés totes les necessitats devocionals dels congregants i que, per la seva complexitat, calia un treball preliminar ben lligat entre el client i l'artífex responsable de tota la decoració.

Com a conclusió, volem subratllar el vertader valor del text de Joan de Palau. Perquè, a parer nostre, més enllà de la menció als Juncosa, més important per verificar el record que es tenia d'ells que no pas per situar-los entre els candidats del conjunt matoroní, les seves paraules il·lustren un episodi més de l'admiració que els nostres avantpassats professaren a Viladomat, indis-



Figura 14. G.G. Frezza (gravador), Carlo Maratti (pintor), *Al·legoria de l'Antic i del Nou Testament*. Gravet.



Figura 15. G.G. Frezza (gravador), Carlo Maratti (pintor), *Al·legoria de l'Antic i del Nou Testament*. Detall de Sant Joan evangelista. Gravet.



Figura 16. Antoni Viladomat, *Sant Mateu evangelista*, sala de Junes, capella dels Dolors, Santa Maria de Mataró. Oli sobre tela. Fotografia Ramon Manent.

tiblement viva a mitjan segle XIX. En endavant, Joan de Palau l'hauríem d'afegir a aquella generació vuitcentista, com la de Víctor Balaguer, de Pau Milà, de Pi i Arimon, de Claudi Lorenzale o de Joaquim Fontanals, per citar-ne alguns, que van admirar, col·leccionar, estudiar i, no ho

oblidem, entronitzar el nostre pintor. Finalment, esperem que aquest estudi tothora presentat enriqueixi una mica més la rica historiografia sobre aquest extraordinari Conjunt de la ciutat de Mataró.

Francesc Miralpeix i Vilamala

NOTES.

1.- ANTONI MARTÍ I COLL, «Unes pintures de la capella dels Dolors alienes als pinzells de Viladomat?», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 67 (Mataró, abril 2000), pp. 20-25.

2.- *Ibidem*, p. 21.

3.- *Ibidem*. La cita de Marià Ribas correspon a l'article «La decoració mural de la capella dels Dolors de Mataró», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 23 (Mataró, juliol 1985). En aquell article Marià Ribas apuntava directament la intervenció dels germans Tramulles com a ajudants de Viladomat. Manejava Marià Ribas informació de primera mà quan va assenyalar que els Tramulles intervingueren quan l'execució de les teles de la Capella i de la Sala de Juntes ja estava iniciada? Val a dir, però, que el 1737 (data facilitada pel propi Ribas per a la finalització de les intervencions de Viladomat –vegeu nota 11–) Francesc i Manel «només» tenien al voltant de 20 i de 22 anys respectivament.

4.- LLUÍS FERRER I CLARIANA, *Santa Maria de Mataró. La parròquia. El temple*, II (Mataró 1971), p. 116.

5.- SANTIAGO ALCOLEA I GIL, «La pintura en Barcelona en el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV (Barcelona 1959-1960), pp. 56-57.

6.- JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. V, Real Academia de San Fernando, Imp. Viuda Ibarra (Madrid 1800 [1965]), p. 241.

7.- JOAN BOSCH, «Sobre Antoni Viladomat (1678-1755). Arran de l'Exposició», *Revista de Catalunya*, 53 (1991), pp. 83-91.

8.- SANTIAGO ALCOLEA, *Viladomat* (catàleg d'exposició), Museu Comarcal del Maresme-Museu Arxiu de Santa Maria (Mataró 1990).

9.- JOAN BOSCH, «Sobre Antoni Viladomat...», op. cit., p. 88.

10.- ANTONIO PALOMINO DE CASTRO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El parnaso Español pintoresco laureado*, Aguilar (Madrid 1988).

11.- MARIÀ RIBAS, «Ciutat de Mataró. Algunes dades referents a la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró», *La Veu de Catalunya* (Barcelona, 5 octubre 1931); *ídem*,

«Antonio Viladomat y los tiempos de la Capilla de los Dolores», *Suplemento del Diario de Mataró, Semana Santa* (1945); FERRER I CLARIANA, *Santa Maria...*, II, op. cit., p. 110.

12.- MARIÀ RIBAS, «Antonio Viladomat...», cit. supra.

13.- Les dades sobre Joaquim Juncosa les hem consultades de M(arià) C(arbonell) i B(uades), «Juncosa i Donadeu, Joaquim», *Diccionari d'Història Ecclesiàstica de Catalunya*, volum II, Claret-Generalitat de Catalunya (ed.), (Barcelona 2000), pp. 451-452.

14.- Vegeu el comentari del *Catàleg* de l'Acadèmia sobre la possibilitat que sigui de Viladomat. FRANCESC FONTBONA, VICTÒRIA DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (I-Pintura), Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Barcelona 1999), p. 47, Inv. gen. 286.

15.- Aquesta qüestió és un indicador molt fiable de les fórmules de treball del mestre. L'èxit de les seves composicions afavoriria una producció «seriada» que abastiria una clientela bàsicament conventual. Per a la tela de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, vegeu també FRANCESC MIRALPEIX, «Empremta i memòria del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) als segles XVIII i XIX», Universitat de Girona, desembre de 2000 (Tesi de llicenciatura inèdita), pp. 124-126.

16.- Aquest tipus d'iconografia de *Jesucrist beneït l'Eucaristia* va tenir molt èxit en el Renaixement. Antonello da Messina és un bon exemple per resseguir la interpretació de la gran tradició de pantocràtors de la franja nord-siciliana, especialment el *Salvator Mundi* de la National Gallery de Londres (1465). El camí d'aquesta herència ens pot portar fins als models de Crist presents a la pintura d'El Greco. En canvi, la fortuna d'aquestes imatges no fou del tot destacable en el segle XVIII. Podem trobar algun dels pocs exemples en el *Crist beneït* de Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) a l'Opera Pia dei Poveri Vergognosi, a Bologna (c. 1725-30). Vegeu-ne una fotografia al catàleg d'Andre Emiliani i August B. Rave, Danielle Crespi (1665-1747), (Bologna 1990), p. 160, cat. 80.

17.- J. GARRIGA, J. BOSCH, «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII», *Història de la Cultura Catalana, II: Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII* (Barcelona 1997), pp. 234-238.

18.- DAVID ALBESA, «Ciro Ferri i la Cúpula de Sant'Agnes en Agone a la pintura catalana i valenciana del segle XVIII», Actes del IV Congrés d'Història Moderna de

Catalunya, *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, Universitat de Barcelona, vol. I, núm. 18-1 (Barcelona 1998), pp. 381-393.

19.- M(ARIÀ) C(ARBONELL) i B(UADES), «Juncosa, Josep», *Diccionari d'Història Eclesiàstica de Catalunya*, Claret-Generalitat de Catalunya (ed.), (Barcelona 2000), volum II, p. 450.

20.- Hi ha força models que podrien ser inspiradors del sant Joan Evangelista de la Sala de Juntes. No n'hem localitzat, però, cap de tan clar com els anteriors.

21.- DAVID ALBESA, «Ciro Ferri i la Cúpula...», *pàssim*. Per a les pintures de Poblet podeu consultar l'estudi de JOAN BASSEGODA NONELL, «La decoración de la Sagristía Nueva del Monasterio de Poblet. Hallazgo y restauración de las pinturas de la cúpula», *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, XXI, núm. 81 (Madrid 1984), pp. 45-64.

22.- RAFAEL SOLER, «La venerable congregació dels Dolors de la parròquia de Santa Maria de Mataró», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 38 (Mataró 1990), p. 18.

23.- «Llavors aparegué en el cel un gran senyal prodigiós: una dona que tenia el sol com a vestit, amb la lluna sota els peus, i duia al cap una corona de dotze estrelles», *Apocalipsi segons sant Joan* (12, 1). No s'aprecia prou bé si la Immaculada del quadre va acompanyada o no de la mitja

lluna. De fet, com es pot copsar, és una representació força escueta: la Verge apareix dreta, movent lleugerament els braços, i trepitjant la serp infernal. En el cas que no hi figurés la mitja lluna, la curta edat –com deia el tractadista Pacheco que s'havia de representar–, la serp, el simbolisme de la túnica blanca i del mantell blau i la llum esvaïda que l'envolta, ens fan pensar que es tracta d'una representació de la Immaculada. Qui sap, a més, si Antoni Viladomat, conscient de la llunyania de la imatge, va prescindir de més atributs per afavorir-ne la claredat visual. Però també, tot i no ser habitual, hi ha algun cas en què la Immaculada, sobretot en l'escultura, no apareix amb la mitja lluna.

24.- Els franciscans foren, com és sabut, els defensors del dogma immaculista, juntament amb la Corona espanyola, a través dels Habsburg.

25.- L. VAN PUYVELDE, «Un tableau symbolique de Rubens», *Beitrag fur Georg Swarzenski* (Berlín 1951), pp. 185-188. Aquesta obra de Rubens es troba actualment al Museu d'Art de Filadèlfia. Paulus Pontius en féu un gravat que va tenir extraordinària difusió, especialment a Amèrica. Vegeu ROGELIO RUIZ GOMAR, «San Francisco como Atlas Seraphicus», *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700*, catàleg d'exposició, 23 de novembre de 1999 - 12 de febrer de 2000, Museu d'Amèrica (Madrid 1999), cat. 89, pp. 317 i 318.