

PERE CRUSELLS I LA VINGUDA DE L'ESPERIT SANT

FRANCESC FONTBONA

La pintura catalana del segle XVIII és molt lluny de ser equiparable a la de les grans escoles setcentistes europees coetànies. És lògic si considerem que aquella Catalunya vivia una època molt difícil després de la desfeta del 1714, que havia tingut com a conseqüència principal l'estructuració d'Espanya en un estat unitari en el qual Catalunya esdevenia simplement una província allunyada del poder central i, al menys al principi, hostil a la nova casa regnant borbònica. Si al segle XVIII, quan encara el nostre país tenia una personalitat política autònoma, el seu pes ja havia minvat considerablement, no és difícil imaginar fins a quin grau de postergació s'havia arribat dins la nova situació.

L'art català d'aleshores estava fortament condicionat per aquesta situació negativa, i mancava com mancaven al país els comitents de més envergadura, més sòlids com més pròxims a la cort d'on Catalunya tan distant estava, el nivell dels «productes» artístics que en sortien era més que discret. Tot i amb això d'activitat n'hi havia, forçosament poc esplendorosa però més densa del que les mostres conegudes i estudiades fan pensar.

Per tot això durant molt de temps la naixent historiografia artística catalana demostraria poca afecció per reivindicar la pintura setcentista. Era molt més gratificant investigar la gran pintura medieval, romànica i gòtica, que no pas aquella altra que omplia, entre obscura i anònima, els murs de moltes esglésies i d'alguns vells palaus de Catalunya.

Un nom, però, es salvava de tant anonimat, el d'Antoni Viladomat (1678-1755), un pintor amb empenta, notable si no genial, que es beneficià en la seva joventut del momentani auge artístic que visqué Barcelona els pocs anys en què va ser cort del rei-arxiduc Carles III d'Habsburg, el que li permeté formar-se en contacte amb corrents internacionals importants. De Viladomat n'han quedat no sols un bon grapat d'obres importants sinó també el sòlid ressò d'una fama ben assentada, avalada a més per l'opinió obertament favorable que havia manifestat sobre ell un dels nous grans pontífexs de l'art europeu oficial, Anton Raphael Mengs, quan passà per Barcelona el 1769.

La veneració per Viladomat esdevingué gran al segle XIX. El seu nom fou inscrit als murs del saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat, entremig dels d'altres celebritats mitificades, quan s'hi va fer la recepció reial amb motiu de la important Exposició Industrial i Artística de productes del Principat de Catalunya del 1860, i tornaria a ser honorat públicament en moltes altres ocasions, com quan hom el gravà el 1868 a la façana del nou Palau d'Exposicions de Belles Arts de Barcelona, fent companyia no menys que als de Velázquez, Ribera o Murillo. No és rar per això que aviat algú es decidís a escriure la seva biografia, el dens volum de Joaquim Fontanals del Castillo (1877), un reeixit esforç d'investigació força rigorós per una època marcada per un Romanticisme historiogràfic sovint més fantasios que solvent. Era un honor que aleshores molts grans mestres clàssics encara no havien merescut.

L'èxit de què gaudí la figura històrica de Viladomat, però, eclipsà bona part de la resta del panorama pictòric setcentista català. Cada pintura anònima d'aquella època que tingués un cert nivell de qualitat era immediatament atribuïda al pintor, com si ell fos l'únic català capaç de pintar amb correcció. Amb el temps, tantmateix, mica en mica altres noms de pintors catalans del XVIII anaren trobant un lloc en el panorama artístic setcentista. Sobretot es tractava de pintors del setcents avançat, lligats ja als orígens de l'art academicista que centraria l'escola de Llotja o dels seus precedents immediats: Francesc i Manuel Tramulles, Francesc Pla «el Vigatà», Pere Pau Montanya, Josep Flaugier..., però entre els immediatament anteriors a Viladomat també han anat prenent cos, tènuelement, algunes altres figures, com Josep Bal, Pau Priu o Pere Crusells.

En el cas de Crusells podem assistir, gairebé pas a pas, a la paulatina reconstrucció d'una figura de l'art català clàssic, de la qual s'havia perdut pràcticament tot rastre, no ja de la seva obra sinó de la seva mateixa existència. Era un patrimoni que havíem perdut i que poc a poc s'ha anat recuperant. Del no-res es va passar a un indici, d'aquí a una mínima expressió d'una obra, i sobre això varen anar-se retrobant brins d'una biografia a la qual s'hi pogueren afegir gota a gota altres obres que definien una personalitat artística que explica quin art es feia a Catalunya en una època que, ben erròniament, podia semblar buida.

Crusells era un personatge com qui diu inexistent encara als inicis del segle XX, quan la seva *Diana*, aleshores a la col·lecció del moblista modernista Gaspar Homar, va mostrar-se a l'Exposició d'Art Antic organitzada per la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona el 1902. Allà la pintura, malgrat estar signada i datada, fou exhibida com peça anònima, i ni tan sols hi havia consciència de que fos catalana ja que al catàleg de l'exposició era presentada com d'«Escola Francesa»¹.

1. CARLOS DE BOFARULL I SANS, *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*, Junta Municipal de Museos y Bellas Artes, Barcelona 1902, p. 75.

Vuit anys més tard la mateixa obra — que no havia canviat de mans — va ser exhibida novament, com *Retrat de Dama del segle XVIII*, ara a l'Exposició de dibuixos i retrats antics i moderns, organitzada per l'Ajuntament de Barcelona el 1910; pero en aquesta nova aparició pública la pintura ja fou presentada al catàleg com obra d'un tal «Petrus Cruells», sense més aclariments². El nom en llatí s'explica perquè el quadre està signat en aquesta llengua; l'error en el cognom, menys justificable, denotava tanmateix que aquell nom no deia res a ningú, ni tan sols als organitzadors. L'obra va ser reproduïda en un dels quatre quaderns que la revista «Il·lustració Catalana» publicà, amb motiu de l'exposició, on es repetia per partida triple l'error de transcripció del cognom de l'autor, Cruells en lloc de Crusells³.

El primer que va començar a donar cos a la figura de Pere Crusells va ser una de les persones que més ha fet pel coneixement del patrimoni artístic català, Joaquim Folch i Torres, en un breu article monogràfic que publicà a «Gasete de les Arts» l'any 1929⁴. Es basava en el mateix *Retrat de dama en Diana* — aleshores en la col·lecció del pintor Oleguer Junyent —; tanmateix a part de transcriure la inscripció de la signatura i la data (1725), on quedava clar que el pintor era barceloní, ja aportava algunes dades biogràfiques d'ell tretes de documentació del Col·legi de Pintors.

Folch va ser també el primer en definir la filiació estilística de Crusells, que relacionà amb l'escola francesa de Largillière, filiació que ha estat repetida per tots els historiadors que han tractat de Crusells d'aleshores en endavant. La importància que Folch concedia a aquesta obra i la nova «atenció que (la Junta de Museus) posa damunt les obres del nostre període barroc», desembocarien en l'adquisició del quadre per part del Museu aleshores dit de la Ciutadella (l'ara Museu Nacional d'Art de Catalunya), el 1931⁵.

La personalitat de Pere Crusells quedaria així incorporada fermament al panorama de la pintura catalana setcentista, encara que només fos a través d'aquella obra. Més endavant P. Voltes Bou parlà del pintor el 1953 en descriure l'ambient artístic de la Catalunya del Rei-arxiduc⁶, transcrivint les informacions sobre la vida del pintor que es recollien al manuscrit setcentista *Libro de noticias curiosas*, procedent de Josep Vega i Sentmenat, conservat a la Biblioteca de Catalunya⁷.

2. *Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos. Catálogo ilustrado*, Ayuntamiento de Barcelona. 1910, p. 17.

3. *Exposició de retrats. Segon quadern*. Edició de la Il·lustració Catalana. Barcelona 1910, p. 75.

4. JOAQUIM FOLCH I TORRES, *El pintor català setcentista Pere Crusells*, «Gasete de les Arts» (Barcelona), segona època, núm. 10 (Juny 1929), pàgs. 129-130.

5. J[OAQUIM] F[OLCH] I T[ORRES], *Noves adquisicions del Museu de la Ciutadella*, «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», (Barcelona), núm 4 (setembre 1931), pàgs. 99-101.

6. PEDRO VOLTES BOU, *El archiduque Carlos de Austria, rey de los catalanes*, AEDOS, Barcelona 1953, p. 111.

7. [JOSEP DE VEGA I SENTMENAT (?) i altres,] *Libro de noticias curiosas, 1735 (-1816)*. Manuscrit a la Biblioteca de Catalunya. Ms. 16, fol. 65

Crusells s'incorporaria ja sense problemes a manuals de tipus divulgatiu, com el que Josep Selva publicà el mateix any sobre l'art espanyol d'època borbònica, on es feia notar que la seva pintura exhibia una tècnica «molt superior a la dels seus coetanis»⁸.

Aviat una altra peça s'afegí a l'única obra coneguda fins aleshores de Crusells: una minúscula pintura de 3,5 x 2,8 cm, retrat de l'esmentat Rei-arxiduc Carles III, del 1708 (Barcelona, Institut Municipal d'Història). Es va donar a conèixer, comunicada per Joan Ainaud, en la cuidada il·lustració que Joan Sales preparà per a la *Historia de España* de Ferran Soldevila el 1956, corroborant-se així palpablement la vinculació ja coneguda per referències del pintor a la cort de l'Habsburg Carles III⁹. Malgrat les seves dimensions reduïdes, aquest retrat té un gran valor històric pel personatge clau que retrata i també per la qualitat de la seva factura. S. Alcolea Gil el 1957 ja el cità al costat de la coneguda *Diana*, en glosar, molt breument, la figura de Crusells en el marc de l'obra de síntesi *Historia de la pintura en Cataluña*¹⁰.

Rafael Benet va ser qui situà i donà relleu a la figura de Crusells en el context general de l'art català del seu temps, en un estudi inclòs en l'obra col·lectiva *L'art català (1958-61)*¹¹, llibre que durant molts anys exercí el paper de manual gairebé «normatiu» de la història del nostre art. Amb la seva aguda visió i el seu sentit de l'oportunitat, Benet corroborà, a la llum també de les dues obres conegudes de Crusells, que aquest pintor incorporava la influència a casa nostra de la pintura francesa, i que per tant representava, de moment tot sol, un corrent singular dins la pintura catalana.

Diverses dades biogràfiques i notícies anecdòtiques del pintor foren exhumes de l'Arxiu Històric de Protocols Notarials per Alcolea Gil¹². Crusells així ja començava a poder ser vist com una persona real, i no com un simple nom al peu d'un parell de pintures.

Crusells des d'aleshores ja no faltaria en cap seqüència antològica de l'art català, i Joan Ainaud reproduí la *Diana* a l'obra de síntesi *Cataluña* de la Fundació Juan March (1978)¹³. El fet que el pintor, malgrat l'encara ben escassa quantitat d'obra seva coneguda, fos ja un petit clàssic de la pintura catalana, m'allibera d'haver d'esmentar totes les vegades que des d'aleshores el seu nom apareix en la

8. JOSÉ SELVA, *El arte en España durante los Borbones*, Speculum Artis, Amaltea, Barcelona 1953, p. 158.
9. F. SOLDEVILA, *Historia de España*, Ariel, Barcelona 1956, vol. V, p. 262.
10. JOSÉ MA. GUDIOL RICART, SANTIAGO ALCOLEA GIL, JUAN-EDUARDO CIRLOT, *Historia de la pintura en Cataluña*, Tecnos, Madrid [1957], p. 186 i lám. 89.
11. RAFAEL BENET, *La pintura del siglo XVIII*, a [Joaquim FOLCH I TORRES (director)]: *L'art català*, Aymà, Barcelona 1958-61, vol. II, pàgs. 95-123 (especialment pàgs. 102-103 i 107-108).
12. SANTIAGO ALCOLEA (GIL), *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», (Barcelona) vol. XIV, 1959-60 (1969), i vol. XV, 1961-62 (1969).
13. JOAN AINAUD DE LASARTE, *Arte. El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico*, a *Cataluña*, Publicaciones de la Fundación Juan March-Editorial Noguer, Madrid-Barcelona 1978, vol. II, p. 111, fig. 60.

bibliografia general i divulgativa, que no aporta ja cap dada ni visió nova sobre el personatge.

Cal fer un esment especial, però, del volum dedicat a l'època del Barroc de la *Història de l'Art Català* d'Edicions 62 (1984); en ell l'autor, Joan-Ramon Triadó, apunta per primer cop una circumstància que situa el pintor en el complex moment històric que li tocà de viure, en fer notar la repercussió negativa que tindria en la carrera madura de Crusells, en plena monarquia filipista, l'haver estat de més jove ben integrat en el món del Rei-arxiduc¹⁴.

Precisament Triadó descobriria més endavant —encara que no l'havia de publicar ell— la tercera obra exhumada de Crusells, que aviat seria adquirida per Xavier Barral per al Museu Nacional d'Art de Catalunya el 1992. Es tracta d'una *Flagel·lació de Crist* a l'oli sobre coure, no datada, d'acurada factura miniaturística, transcripció en color d'un gravat de Jean Audran basat en una pintura d'Antoine Dieu; pintura que donà origen a un documentat estudi de Joan Bosch i Ballbona, en el qual el perfil de Crusells ja quedava més definit que fins aleshores¹⁵.

Fill d'un sabater barceloní, Pere Crusells va nèixer cap a 1672, i esdevingué aprenent del pintor també de Barcelona Josep Vives el 1689. Ingressà al Col·legi de Pintors el 1704, i l'any següent es casà amb la filla de l'ara obscur pintor Onofre Casanovas. Queden també testimonis que va tenir alguns aprenents o deixebles.

L'etapa barcelonina del rei-arxiduc Carles III, com s'ha vist, va ser profitosa per a ell. L'esmentat manuscrit Vega i Sentmenat de la Biblioteca de Catalunya diu taxativament que «*ganó mucho dinero en el tiempo que estuvo en Barcelona Carlos VI Emperador* (el rei-arxiduc, com és sabut, esdevindria més tard emperador germànic) *i Su Muger por las pinturas que hizo, i con él compró una muy buena Casa*». Aquesta casa era segurament la mateixa del carrer més alt de Sant Pere, de Barcelona, en què està documentat que residia en propietat el 1724.

Crusells va ser clavari del Col·legi de Pintors el 1710 i cònsol segon el 1717, tot i que sembla que en aquesta ocasió el nomenament va ser revocat presumiblement pel conegut austriacisme del pintor. En asserenar-se les coses ensdevingué per fi cònsol segon del Col·legi el 1721, clavari el 1725 i cònsol primer el 1726 i 1734.

Hom sap que va continuar tenint una notable activitat professional, però no sempre centrada en la pintura de creació sinó també, com era usual en els pintors del seu temps, sovint en encàrrecs més rutinaris, com la pintura de caire aplicat o decoratiu.

Va fer tot tipus de pintura, fins i tot, pel que diuen les cròniques, la de caire miniaturístic, fet que afavorí una pèrdua de visió en ell que era ja absoluta el 1742,

14. JOAN-RAMON TRIADÓ, *L'època del Barroc, Història de l'Art Català*, vol. V, Edicions 62, Barcelona 1984, pàgs. 135-136.

15. JOAN BOSCH I BALLBONA, *Pere Crusells (...) Flagel·lació de Crist, a Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 1992, pàgs. 60-66.

data en la que deixa de ser esmentat en la documentació coneguda, d'on podem deduir que moriria poc més tard d'aleshores, superats doncs com a mínim els setanta anys.

Se sap que feia retrats de cos sencer del tamany d'una moneda, que pintà sovint sobre làmina de coure i que va fer també diverses pintures per a esglésies i convents de Barcelona, com els Caputxins («*todos los quadros de la Iglesia i Portería de Capuchinos*» eren d'ell segons el ja conegut manuscrit setcentista de la Biblioteca de Catalunya) o els Dominicans.

La seva significació estètica es basa ara per ara, com hem vist, en molt poques obres conegudes. El retrat en miniatura de Carles d'Habsburg de 1708 no permet arribar a gaires conclusions tot i que es tracta d'un treball acurat. La *Diana* de 1725, la cara de la qual és evidentment un retrat, és de molt correcta execució i freda concepció; és l'obra que ha servit des de bon principi per situar Crusells en l'estela de la pintura francesa, i és una pintura força més sòlida, pel que de moment es coneix, que la majoria d'obres catalanes del moment.

Curiosament, però, la *Diana* de Crusells ha estat objecte d'una reiterada valoració adversa: tot i que al començament Folch i Torres la va qualificar de «petit monument pictòric» i que Selva, com hem vist, ja va subratllar la seva bona tècnica, Benet opinà que Crusells era un «afrancesat de fórmules però poc correcte en aquestes fórmules» tot i que constatava que la tècnica del retrat era bona; Alcolea n'assenyalà una pressumpta «mediocridad artística», i Triadó, tot i que qualificava l'obra de «mite casolà» deia que és un retrat fallit.

De fet aquesta severitat en la crítica resulta força sorprenent si tenim en compte el discret nivell general de la pintura catalana coneguda d'aleshores, del que aquesta obra se salva amb escreix. La *Diana* en qüestió en el context de la pintura francesa seria una peça clarament menor, però aplicar aquest criteri de valoració a una pintura de la Catalunya del primer segle XVIII no deixa de ser abusiu, ja que fins i tot si es tractava de la còpia d'una composició francesa — com algú ha suposat sense trobar-ne però el model — el resultat és un dels exemples més decents de la migrada escola pictòrica catalana del primer setcents.

La recent descoberta *Flagel·lació de Crist*, a l'oli sobre coure, no datada, d'acurada factura miniaturística, ha servit per a refermar la valoració afrancesada de l'obra de l'artista, ja que en aquest cas es tracta, com s'ha dit, d'una obra basada al cent per cent en una pintura francesa coneguda per Crusells a través d'un gravat. Tot i amb això l'ofici del pintor s'hi manifesta novament molt sòlid.

Tanmateix aquestes tres pintures de Pere Crusells no són necessàriament obres antològiques de l'artista, sinó només les que l'atzar ha anat reunint fins ara, de les moltes que presumiblement havia d'haver realitzat un pintor septuagenari i que és sabut que s'enriquí pintant. Entre les obres de Crusells de què tenim notícia escrita n'hi ha una que és especialment remarcable: Antoni Ponz la va veure a Barcelona, a la Capella del Roser del convent dominicà de Santa Caterina, i va

esmentar-la, amb el títol de *Vinguda de l'Esperit Sant*, en el seu famós *Viaje de España* publicat el 1788¹⁶.

Aquesta és també l'única obra que Cean Bermúdez cita — «*la venida del Espíritu santo que está en la capilla del Rosario en el convento de dominicos de Barcelona*» — en el breu apartat dedicat a Crusells — tan Ponz com Ceán ho grafien Crosells segurament amb més propietat ortogràfica —, al seu famós *Diccionario histórico...* de 1800¹⁷.

Les informacions de Ponz i de Ceán són especialment valuoses ja que es tracta d'autors molt pròxims cronològicament al mateix pintor. De fet, en el cas de Ponz la seva vida arribà a coincidir en el temps bastants anys amb la de Crusells, encara que la diferència generacional i la llunyania geogràfica fes difícil que hi hagués hagut entre ells un contacte directe.

Que Crusells va pintar per al convent de Santa Caterina també ho testifica el manuscrit Vega i Setmenat, escrit a partir de 1735; la llàstima és que la memòria del cronista no sigui del tot precisa i atribueixi al pintor potser més obres de les que hi va fer: «*Hizo también (Crusells) [...] un quadro muy grande que hay en la portería de S^a Cathalina i los que hay en la Capilla del Rosario de dicho Convento colocados a mano derecha, uno de ellos creo es la Assumpta*». Aquesta Assumpta esmentada vacil·lantment pel cronista o bé el quadre molt gran que també esmenta a la porteria del convent han de ser la Pentecosta a què m'estic referint.

Al seu emplaçament original aquesta Pentecosta de Crusells estava acompanyada d'altres pintures, obra d'Antoni Viladomat, que se sap, pel que diu Ceán¹⁸, que eren quatre grans Misteris de la vida de Crist. La comparació entre els treballs veïns dels dos pintors va fer que Ponz dictaminés que la qualitat de Viladomat era molt superior a la de Crusells («*En la Capilla del Rosario se ven pinturas de Viladomat i de un tal Crosells, profesores ambos de este siglo; pero muy superior el primero al segundo, de quien es el cuadro de la Venida del Espíritu Santo*», diu textualment Ponz). Tanmateix l'envergadura de la Pentecosta d'aquest darrer fa que sigui una de les creacions més ambicioses del pintor i per tant més dignes d'atenció.

La *Vinguda de l'Esperit Sant* de Crusells ha estat una obra esmentada des d'aleshores pels historiadors de l'art que han tractat amb un cert detall l'obra del pintor. Malgrat no conèixer la pintura, tant Alcolea com Triadó en parlen, i el primer creu que no es deu conservar¹⁹, mentre el segon no és tan concloent i obre la porta a la possibilitat que simplement es tracti d'una peça no localitzada²⁰.

En realitat, el que passà és que arran dels esdeveniments revolucionaris de 1835 la gran *Vinguda de l'Esperit Sant* que hi havia al convent de Santa Caterina

16. ANTONIO PONZ, *Viaje de España*, Vda. Ibarra, hijos y Compañía, Madrid 1788, vol. XIV, carta 1a, p. 22.
17. JUAN AGUSTÍN CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando-Viuda de Ibarra, Madrid 1800, vol. I, p. 377.
18. Volum V, p. 239.
19. Op. cit., p. 61.
20. Op. cit., p. 194.

pogué ser salvada per una comissió de professors de l'Escola de Dibuix de la Junta de Comerç, i fou dipositada amb cinquanta-nou altres pintures i dues escultures procedents de diferents convents barcelonins a la seu de l'escola, l'edifici de Llotja. A l'arxiu de la Junta de Comerç, conservat a la Biblioteca de Catalunya, hi ha l'inventari de totes les obres rescatades, signat per Francesc Rodríguez, aleshores director general de l'Escola, el 21 d'Agost de 1835, indicant la procedència precisa de cada una d'elles²¹. De Santa Caterina només es salvaren dues pintures, aquesta i un *Sant Pere Màrtir* anònim, a no ser que es produís algún salvament més que ignoro, per part d'una altra institució.

Tanmateix, a partir d'aquest moment començà una confusió que s'ha perpetuat fins ara. La *vinguda de l'Esperit Sant* del convent anomenat de «Sta Catalina o Dominicos» a l'esmentat inventari, hi va ser inscrita com obra de Viladomat i no de Crusells. És molt difícil pensar que al mateix convent hi hagués dues grans composicions d'autors diferents sobre el mateix tema. Si tanmateix fos així, de la *Vinguda de l'Esperit Sant* de Viladomat no en queda cap rastre escrit i en canvi, com hem vist, hi ha prou informació antiga sobre la *Vinguda...* de Crusells.

El que passà probablement és que, caigut en l'oblit el nom de Crusells al segle XIX — la notícia que havia donat d'ell Ceán ja era sorprenentment curta —, la troballa d'un quadre gran pintat com a mínim un segle abans, s'atribuí sense cap altre base coneguda a Viladomat, potser pel fet que al convent de procedència hi havia hagut també, com ja s'ha vist, una sèrie d'obres d'aquell pintor, si bé eren de la vida de Crist.

Al llarg del segle XIX com ja hem vist, va ser molt freqüent atribuir qualsevol pintura catalana setcentista mitjanament presentable d'autor no conegut a Viladomat, principal figura recordada de l'època anterior.

El fet és que els salvadors de la *Vinguda de l'Esperit Sant* del convent de Santa Caterina, hagueren d'afrontar la tasca ingent de rescatar en molt poc temps seixanta pintures en condicions dramàtiques, i no advertirem que aquella havia de ser la que al segle passat ja havia estat esmentada i comentada per Ponz i per Ceán Bermúdez com obra de Pere Crusells.

La pintura (fig. 1) quedà definitivament incorporada a la col·lecció de l'Escola de Llotja i ja va ser inclosa en el catàleg imprès de 1837²². Després la retrobarem, sempre rutinàriament assignada a Viladomat, al catàleg del que s'anomenà Museu de la Junta de Comerç de Catalunya (1847)²³ i al del Museu de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona (1866, reeditat el 1867)²⁴.

21. *Inventario de las obras de Nobles artes procedentes de varios conventos que por disposición del Excmo. Ayuntamiento han sido traídas en calidad de depósito á esta Real casa Lonja con motivo de los sucesos ocurridos en la presente ciudad* (21 d'Agost de 1835). Biblioteca de Catalunya, Arxiu Junta de Comerç, XCV, 1. 11-12.
22. LUIS BORDAS, *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña y de su Casa Lonja*, Impr. de Ignacio Oliveres y Comp., Barcelona 1837, p. 87, núm. 28.
23. *Catálogo de las obras en pintura y escultura que existen en el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña*, Imprenta de J. Ferrando Roca, Barcelona 1847, p. 8, núm. 179.
24. *Catálogo de las obras de pintura pertenecientes al Museo á cargo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona*, Imprenta y librería de Verdaguer, Barcelona 1866, i *Catálogo de las obras de*

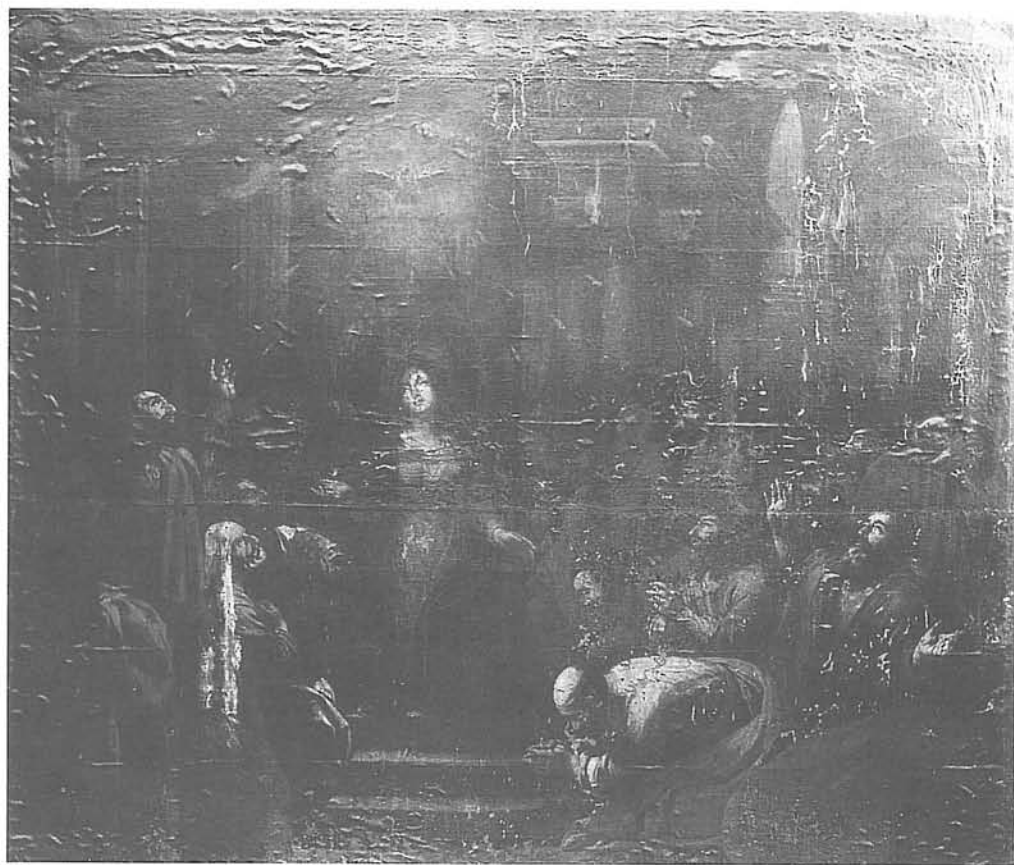


Fig.1. «La vinguda de l'Esperit Sant». Propietat de la RACBASJ (núm. 895), en dipòsit al MNAC.

El mateix Fontanals del Castillo, el gran biògraf de Viladomat, dóna per bona l'atribució a aquest pintor que s'arrossegava en tots els catàlegs esmentats²⁵, i tot i que explicava que Ponz ja havia esmentat el quadre, silenciava que l'erudit valencià no el donava com a obra de Viladomat sinó de Crusells. Per què Fontanals amagava aquesta informació essencial al lector ho ignoro, però crec que ho devia fer perquè no volia haver d'eliminar del catàleg del seu biografiat una obra de tanta envergadura, en favor d'un nom, Crusells, que en el moment en què Fontanals escriví la seva monografia de Viladomat havia esdevingut del tot desconegut.

pintura pertenecientes al Museo á cargo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, Imprenta y librería de Verdaguer, Barcelona 1867, en tots dos p. 6, núm. 22.

25. J. FONTANALS DEL CASTILLO: *Antonio Viladomat, el artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII*, Establecimiento tipo-litográfico de C. Verdaguer, Barcelona 1877, p. 176.

Hi ha uns dibuixos de l'antiga col·lecció Campaner atribuïts a Viladomat que Fontanals esmentava i reproduïa²⁶ com a preparatoris per a la gran pintura que ara ens ocupa. Acabaren en la col·lecció de Raimon Casellas i d'allà passaren al Museu d'Art de Catalunya. Actualment aquests dibuixos formen part de la col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC, a Barcelona. Són dos fulls: el primer²⁷, (fig. 2) sense cap dubte, es relaciona amb la figura de l'esquerra de la Pentecosta, i al mateix full, al costat de la figura hi ha un estudi detallat d'una mà, que correspon realment a la mà esquerra que l'esmentada figura té alçada; encara al mateix full hi ha el croquis d'una figura ajupida, que pot ser la que hi ha a segon terme, molt a prop de la mà esquerra de la Mare de Déu.

L'altre dibuix²⁸ (fig. 3) conté un cap de dona coronada, que no té res a veure amb el quadre estudiat, i un cap barbut, alçat, mirant al cel, que Fontanals del Castillo identificava com a preparatori per a la Pentecosta, i que de ser-ho podria correspondre a un apòstol representat en tercer terme, a l'esquerra de la Mare de Déu. Tanmateix, aquest dibuix sembla de mà diferent a la de l'autor de l'altre, que sí que està relacionat amb el quadre, motiu pel qual només l'esmento aquí pel seu diguemne «pedigrí» bibliogràfic, sense tenir gaire certesa que realment correspongui al que Fontanals del Castillo creia. En conseqüència, aquests dibuixos — especialment el primer — els hauríem d'assignar lògicament al catàleg de Pere Crusells.

La pintura, a l'oli sobre tela i de gran format (3,77 X 4,22 m.), romangué al Museu de l'Acadèmia fins 1906, en que formà part de l'àmplia sèrie d'obres que aquesta institució deixà en dipòsit als Museus Municipals de Barcelona, aleshores en procés de relançament, en una de les operacions museístiques més solidàries i positives que s'han realitzat al país. Des d'aquell moment s'ha conservat allà, encara que normalment no a les sales obertes al públic sino a la reserva, i allà es conserva encara — a la seu de Museu Nacional d'Art de Catalunya —, força deteriorada, com a dipòsit de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, amb el número d'inventari MNAC/MAC 11615.

Pero en aquella històrica operació de rescat de 1835 varen salvar-se també, entre d'altres, tres pintures del convent dels Caputxins: una *Verge*, un *Sant Francesc d'Assís* i un *Rapte de Sant Francesc d'Assís*. D'aquests quadres només el darrer sembla localitzat: ha de ser l'oli conservat a la Reial Acadèmia de Sant Jordi amb el número d'inventari 153 (fig. 4). Sempre ha figurat com anònim als catàlegs de la institució, però pel tantes vegades citat manuscrit Vega i Sentmenat sabem — com he transcrit abans — que «*todos los cuadros de la Iglesia i Portería de Capuchinos*» eren de Crusells, el que dóna tota mena de versemblança al fet de creure que l'esmentada pintura de Sant Francesc sigui també obra d'aquest pintor.

Ni en un cas ni en l'altre entraré en anàlisis estilístiques: l'obra del MNAC és de difícil accés i està en un precari estat de conservació que desaconsella que sigui

26. J. FONTANALS DEL CASTILLO: op. cit., p. 15 i làm. s/n.

27. Núm. Inventari 4197.

28. Núm inventari 4180.



Fig. 2. Estudi de figures. Lapis plom/paper; 152 x 199 mm. MNAC (Col. Casellas).
Estudi preparatori per al quadre «La Vinguda de l'Esperit Sant».



Fig. 3. Estudi de cap. Lapis plom i sèpia/paper; 220 x 76 mm. MNAC (Col. Casellas). El cap inferior pot ser un estudi per a una figura del quadre «La Vinguda de l'Esperit Sant».



Fig. 4. «*Rapte de Sant Francesc d'Assis*». RACBASJ (núm. 153).

gaire manipulada. Quan sigui restaurada serà el moment de fer-hi tota mena de fotografies i proves. D'altra banda, els només tres altres elements sòlids que hi ha de l'obra de Crusells són massa diferents de format i de concepció per a resultar uns bons punts de referència a l'hora de fer comparacions concretes amb aquesta monumental pintura. Només es pot assenyalar que entre la gran Pentecosta i el *Sant Francesc d'Assís* de l'Acadèmia, obres més pròximes conceptualment, sí que hi ha una evident proximitat estilística. L'expressió de la cara del *Sant Francesc* és ben semblant a la d'alguns dels apòstols de la Pentecosta: per exemple el de l'esquerra, o bé el que centra el grup de la dreta, que està just sobre l'esquena ajupida del sant calb del primer terme. Les mans, d'altra banda, exhibeixen sovint força ostensiblement uns dits bellugadissos tant en una pintura com en l'altra.

Per tots aquests motius, i en conclusió, sóc partidari de considerar la *Vinguda de l'Esperit Sant* de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Inventari General 895), dipositada al Museu d'Art de Catalunya, com a obra certa de Pere Crusells, i també atribuir *L'èxtasi de Sant Francesc d'Assís*, que roman a l'Acadèmia (Inventari General 153), al mateix autor.