

Antoni Viladomat Manalt (1678-1755). Anotaciones a su fortuna crítica y nuevas adiciones al catálogo

Francesc Miralpeix Vilamala

Universitat de Girona. francesc.miralpeix@udg.edu

Resum

Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). Anotacions a la fortuna crítica i noves adicions al catàleg

El present article aprofundeix en l'estudi dels prolegòmens de la fixació de la fama pòstuma del pintor Antoni Viladomat, centrant-se especialment en les relacions del fiscal inquisidor Nicolás Rodríguez Laso amb Antonio Ponz i els cercles il·lustrats de l'època. S'aporta al seu catàleg, a més, una selecció de noves obres, entre les quals s'inclou el fins ara desconegut autoretrat del pintor.

Paraules clau: Pintura barroca / dibuix / acadèmies / autoretrat / Antoni Viladomat / Antonio Ponz / Nicolás Rodríguez Laso / Antonio Rafael Mengs / Catalunya.

Abstract

Antoni Viladomat Manalt (1678-1755). Notes on the critical fortunes and new additions to the catalogue

The present article furthers the study of the origins of the emergence of the posthumous fame of the painter Antoni Viladomat, centring especially on the relations of the inquisition prosecutor Nicolás Rodríguez Laso with Antonio Ponz and the enlightened circles of his day. It also adds a varied selection of new works to his catalogue, including the heretofore unknown self-portrait of the painter.

Key words: Baroque painting / drawing / academies / self-portrait / Antoni Viladomat / Antonio Ponz / Nicolás Rodríguez Laso / Antonio Rafael Mengs / Catalonia.

Desde que Juan Agustín Ceán Bermúdez lo incluyera en su célebre *Diccionario*, la figura y el arte del pintor barcelonés Antoni Viladomat y Manalt (1678-1755) no ha dejado de suscitar el interés de historiadores y coleccionistas.¹ Como consecuencia de los nefastos episodios de la guerra de la Independencia y la desamortización, las pinturas de Viladomat pasaron a engrosar, en el mejor de los casos, los fondos de las incipientes instituciones museísticas catalanas, pero también un mercado anticuario que surtió la avidez coleccionista de la emergente burguesía decimonónica. Pocas son las guías cicerone o los inventarios y catálogos de dichas instituciones que no incluyan alguna referencia a obras del pintor. Esa atención creciente por el arte del pintor catalán se canalizó en la monografía que le dedicó el historiador de origen cubano Joaquín Fontanals del Castillo (1842-1894), estrechamente vinculado a los círculos intelectuales del Ateneo Barcelonés, dónde frecuentaba buena parte de la burguesía barcelonesa que impulsó las grandes exposiciones retrospectivas que se celebraron en la capital catalana durante el último tercio del siglo XIX.² El interés por el arte de Viladomat no decayó durante los primeros decenios del siglo XX. Antes de la guerra civil española, el pintor y crítico de arte Feliu Elias (*Apa*) preparó una segunda monografía, que aunque no llegó a publicarse tuvo el triste mérito de ser el último estudio que se basó en el análisis de la obra *in situ*.³ Tuvieron que pasar veinte años más para que Rafael Benet recuperase el interés por el pintor en una

nueva monografía, donde ponía el acento en el ciclo de San Francisco del antiguo convento barcelonés de padres franciscanos, hoy propiedad de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge (en depósito en el MNAC).⁴ Una década después, Santiago Alcolea dedicó un capítulo importante de su tesis a recomponer el catálogo y la biografía del pintor, que culminaría casi treinta años más tarde con la exposición monográfica de Mataró.⁵ Paralelamente, los estudios de Joan Bosch o de Francesc Quílez y los más recientes de quien escribe estas páginas han contribuido al conocimiento de sectores importantes de su producción, a esclarecer atribuciones y a abrir el debate sobre cuestiones fundamentales sobre su cultura artística y su proyección historiográfica.⁶

Mengs, Ponz y los elogios al pintor

Si la cantidad y variedad de obras que constituyen el catálogo de Antonio Viladomat no ha pasado desapercibida a los múltiples biógrafos que a lo largo de tres centurias se han ocupado del pintor barcelonés, no menos relevante ha sido el reconocimiento de la calidad de algunas de sus creaciones más destacadas, como el ciclo de la Vida de San Francisco para el antiguo convento franciscano de Barcelona (fig. 1) o el Viacrucis de la capilla de la Virgen de los Dolores de la iglesia de Santa María de Mataró. Alguna cosa debió de apreciar, en ese sentido, Antonio Rafael Mengs tras visitar, con el pintor Manuel Tramulles, los veinte lienzos del conjunto franciscano, asegurando a su acompañante que Viladomat fue el mejor pintor de la España de su tiempo.⁷ La observación de Mengs



Fig. 1. Antoni Viladomat, *Bautismo de san Francisco*. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge. En depósito en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). Barcelona. Fotografía: Mèrida, Calveras, Sagristà. © MNAC.

debería leerse como un gesto de cortesía hacia el principal discípulo de Viladomat, pero aun así el aprecio por la obra del pintor catalán no fue un hecho aislado. Sin ir más lejos, cabe preguntarse qué era lo que despertaba el entusiasmo de «[...] *los pintores que han venido de Italia y Francia por Cataluña* [...]» al contemplar su obra;⁸ o qué conocían del pintor los académicos de San Fernando para que su hijo, el pintor Josep Viladomat Esmandia, esgrimiera como principal aval para su petición de ingreso a la Academia ser hijo y aprendiz de su padre.⁹

Sin duda, el eco de su fama de buen pintor, capaz de defenderse en géneros tan exigentes y dispares como la pintura de tema religioso, el bodegón, el retrato o el paisaje; o su empeño en la enseñanza del difícil arte del dibujo a artesanos de toda condición, sin olvidar su personal defensa de una concepción liberal del ejercicio de la pintura –que le obligó a pleitear contra el Colegio de Pintores en dos ocasiones–, le garantizaron la perdurabilidad de su recuerdo, al menos hasta la formación de la Escuela Gratuita de Dibujo con sede en la Lonja de Barcelona. Con todo, es difícil asegurar si fue esta temprana actitud protoacadémica del barcelonés la desencadenante del comentario de Mengs, en el sentido de que el alemán –sin olvidar la dosis de caballerosidad ante sus anfitriones– pudo haber apreciado el compromiso de Viladomat con el dibujo y la enseñanza de éste,¹⁰ puesto que la producción gráfica del pintor nos demuestra hasta qué punto cuidaba cada detalle, cada expresión y cada pliegue de los ropajes de las figuras que protagonizarían las historias de sus grandes óleos; o cómo la retícula superpuesta en un buen número de ellos, siempre muy pictóricos, servía de guía segura tanto para sus grandes composiciones religiosas como para sus cuadros de género, dónde se podría pensar que se sentiría más libre. Bien es cierto, por otro lado, que esta impronta dibujística contribuyó a que sus cuadros tuviesen por lo general una apariencia un tanto distante y fría, suficiente al menos para ser etiquetado como un pintor con un ligero acento clasicista. En consecuencia, la serie de la Vida de San Francisco, sin duda la mejor y más representativa de su producción, podría haber sido aceptada sin dificultad en el ideario estético del alemán.

El académico Antonio Ponz fue el responsable de la difusión del elogio de Mengs. En su famoso *Viaje de España*, el castellonense anotó que «[...] *Pasando Don Antonio Mengs por esta ciudad de Barcelona fue a ver dicha obra [las pinturas de los franciscanos]; dijo que, seguramente en tiempos de Viladomat no había habido pintor de tanta habilidad*». ¹¹ Ponz destacaba, justamente, que en las escenas del claustro de los frailes menores el pintor se manejaba con «[...] *naturalidad, buen tono de color, arreglada composición, dibujo y economía*». ¹² Fijémonos que los valores con que definió la pintura del barcelonés no desdecirían para nada de los propuestos por Mengs en su ideario estético, aunque es imprescindible recordar que el pensamiento del alemán incluyó a los grandes pintores del Siglo de Oro en el estadio de los llamados naturalistas, definiéndolos como los que no alcanzaban el eslabón superior donde residía el verdadero ideal de belleza. ¹³ Pero Ponz fue más allá. Conocedor de que Antoni Viladomat nunca pudo haber aprendido de los antiguos ni de los grandes maestros del Renacimiento, le atribuyó otros méritos no menos valerosos: «[...] *puede un genio original sin más auxilios que su aplicación, y talento, no habiendo salido de su Patria dicho profesor á buscar ciertas perfecciones del arte, qué supo encontrar en ella*». ¹⁴ Valga el ejemplo como botón de muestra de lo que Andrés Úbeda acertaba a subrayar sobre la manipulación interesada por parte de personajes vinculados a la Real Academia de San Fernando para reconocer el valor de los pintores hispánicos ante el ideario de Mengs. ¹⁵

El comentario de A. R. Mengs, con la debida connotación patria de Ponz, no fue desaprovechado. A los pocos años, Ceán Bermúdez lo recuperó: «[...] *el mejor de España en su tiempo, según decía Mengs*». ¹⁶

Y pocos años más tarde se apoderaba del espíritu de Leandro Fernández Moratín, que lo elevaba a otros altares: «[...] *Vi las pinturas de Viladomat, en el claustro de San Francisco; y en verdad que Mengs tenía sobradísima razón de decir que, en su tiempo, era el mejor pintor de Europa [...]*».¹⁷ Y aun así, Antonio Ponz quizás sólo hizo de altavoz del pensamiento de un personaje clave en esta historia: el fiscal inquisidor de Barcelona Nicolás Rodríguez Laso.

La fijación de la fama póstuma del pintor

Los estudios de Antonio Astorgano sobre el fiscal inquisidor Nicolás Rodríguez Laso han permitido conocer con sumo detalle su figura y su relación con el filojansenismo y los círculos ilustrados españoles, además de desvelar sus notables cualidades intelectuales y su amor por el arte.¹⁸ Unas cualidades que no debieron pasar por alto a Antonio Ponz, a quien Rodríguez Laso acogió en su casa barcelonesa cuando trabajaba en el tomo XIV de su *Viaje de España*. Ya en la “Advertencia” del tomo dedicado a Cataluña, Ponz hacía notar que las cartas del volumen XIV se habían beneficiado de las anotaciones facilitadas por su amigo Rodríguez Laso.¹⁹ No debería resultarnos extraño, en este sentido, que fuera Laso quien subrayara ante Ponz los valores del arte de Antonio Viladomat, puesto que él mismo fue el promotor de una iniciativa insólita. En 1786, el mismo año de la muerte de Josep Viladomat Esmandia, único heredero del pintor, Nicolás Rodríguez Laso sufragó una laude para el nicho mortuario de Antonio Viladomat en la iglesia de Santa María del Pi de Barcelona, con la siguiente inscripción: «ANTONIO-VILADOMAT/ PICTORI-BARCIN-QVI-IN/ TRA-PATRI-LARES NATVRA/ MAGISTRA-ARTIS-EXCEL/ LENTIAM-COMPARAVIT/ NICOLAUS- ROD-LASO-P-/DECESSIT-ANNO-MDCCLV».²⁰ Este extraordinario acto de reconocimiento con resonancias al epitafio de Pietro Bembo a Rafael –al menos tuvo la prudencia de compararle con la Naturaleza, pero en ningún caso de vencerla– no se entendería sin atender a otro personaje: Felip Neri Esmandia, hijo del rico comerciante de Mataró –y primo de la esposa de Viladomat– Josep Esmandia Milans. En el inventario de bienes de Josep Viladomat, que murió sin descendencia directa, Felip Neri aparece como albacea de sus últimas voluntades y se le menciona como tesorero del Santo Oficio de la Inquisición.²¹ Fuere por amistad con su tesorero o por convencimiento personal, Ponz publicitó con creces el homenaje póstumo de su amigo Nicolás Rodríguez Laso al pintor catalán: «*¡Quién le hubiera dicho a este profesor que más de treinta años después de muerto se le había de haber puesto una lápida sepulcral en la capilla de su entierro, que es la de San Miguel, en la Parroquia de Santa María del Pino! Esta bonra acaba de hacer a su memoria don Nicolás Rodríguez Laso, ministro fiscal del Santo Oficio de Barcelona, amantísimo de las nobles artes, que debe ser tanto más estimable para los profesores catalanes cuanto el señor Laso no es ni conoció a Viladomat*».²² Y aun aceptando éste supuesto –que el homenaje de Laso a Viladomat partiera de la inmediatez de sus relaciones con el tesorero Felipe Neri y Antonio Ponz–, no debemos olvidar que Laso fue un personaje que se relacionó con algunos de los protagonistas más destacados de la élite intelectual de la España del último tercio del siglo XVIII, algunos de los cuales, como él mismo admitió en más de una ocasión, concibieron el arte desde una óptica decantada hacia la recuperación del gusto clasicista y con un fin acorde con la mentalidad ilustrada, la misma que insistió en el aprendizaje del dibujo para el desarrollo de la industria. Sin ir más lejos, Laso frecuentó la amistad del ya citado Ponz, de Francisco de Zamora –oidor de la Real Audiencia de Barcelona y viajero, a quién tampoco pasó por alto la obra de Vila-

domat—,²³ de José Nicolás de Azara —a quien Laso visitó a diario durante su estancia romana—,²⁴ de los obispos José Climent, Gabino Valladares y Eustaquio de Azara;²⁵ o de Jaume Caresmar y el círculo intelectual de la universidad de Cervera, estrechamente ligados al político y erudito José Vega Sentmenat y a los hermanos Mayans.²⁶

El posicionamiento de Laso no fue un hecho aislado, sino más bien el reflejo de los cambios que venían produciéndose por todo el territorio catalán. En Girona, el obispo Tomás de Lorenzana —muy próximo a los ideales jansenistas—, promovió, junto con el fiscal de la audiencia de Barcelona Jacobo María de Espinosa, las escuelas de dibujo de Olot y Girona, instaladas en los hospicios de las dos ciudades gerundenses que él mismo impulsó —incluso su hermano el cardenal Francisco de Lorenzana ayudó enviando modelos de yeso desde Roma—. ²⁷ Del mismo modo, en Tarragona el canónigo Carlos Benito González de Posada, que como académico de la Historia cultivó la amistad de Campomanes y Jovellanos, impulsó, con el brigadier Juan Smith, una academia del dibujo en 1801.²⁸ Paralelamente, al canónigo tarraconense Ramon Foguet —hermano del ex jesuita Lorenzo Foguet y habitual de los círculos del ex jesuita Juan Francisco Masdéu, con quien Laso también trató—,²⁹ poseedor de una pinacoteca con obras atribuidas a Ribera, Ribalta y Carducho, recomendó al escultor y arquitecto Francesc Bonifàs para que hiciera los dibujos de las antigüedades romanas de Tarragona para la *España Sagrada* del padre Flórez.³⁰ Más recientemente se ha sabido de otras academias que florecieron con mayor o menor fortuna: es el caso de la de Lleida, de la de Manresa o de la de Tàrrrega, que recibió el apoyo del premostratense Jaime Pasqual.³¹ De una forma u otra, todos estos personajes estuvieron estrechamente vinculados y al día de las inquietudes, de las investigaciones y de los trabajos que unos y otros realizaron. Un buen ejemplo es el nexo entre el padre premostratense Jaume Caresmar, uno de los grandes intelectuales catalanes vinculados a la Universidad de Cervera, y Laso. Caresmar, que fue uno de los asesores del cabildo de la catedral nueva de Lleida en la realización de los relieves del coro, esculpidos por Lluís Bonifàs Massó,³² aceptó posar para un retrato “del natural” encargado por Rodríguez Laso, cuyo autor fue el pintor de la escuela de dibujo de Barcelona Pere Pau Muntanya.³³

Por todo ello, no es nada difícil sonsacar el gusto de Laso hacia las artes en general y el dibujo en particular, puesto que él mismo fue uno más del ambiente ilustrado catalán con fuertes lazos con los círculos ilustrados valencianos y madrileños —Jovellanos, Campomanes, Pérez Bayer, condes de Montijo, etc.—.³⁴ El mismo Laso contribuyó a la mejora de los centros de beneficencia, en especial los de Barcelona y Valencia, entendiéndolos como centros de educación que contribuían al progreso del país. No hay duda que su ideario encajaba a la perfección con los proyectos ilustrados de los prelados antes citados, pero por encima de todo con la idea de la utilidad social y el beneficio general de las artes para el desarrollo de la industria, que Pedro Rodríguez de Campomanes expuso en el *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774) y el *Discurso sobre la educación de los artesanos* (1775), cuya doctrina tuvo una gran acogida en el seno de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona.³⁵ No debemos olvidar, además, que su hermano Simón publicó en 1783 una *Oración sobre la excelencia del dibujo...* para enfatizar las enseñanzas prácticas en el seno de la Sociedad Económica de Ciudad Rodrigo, y que él mismo pronunció una *Oración en elogio de las Nobles Artes y de los artistas valencianos* (1798),³⁶ donde se manifestaba claramente decantado por las directrices del gusto neoclásico trazadas por Mengs, que incluían, como es sabido, una profunda repulsión hacia todo lo que connotara arte barroco. No en vano, estando Laso en Roma intentó convencer al discípulo de

Mengs Francisco Agustín, por aquel entonces pensionado en la ciudad eterna, para que viniese a Barcelona a suplir la escasez de profesores.³⁷

Por generosos que puedan parecer los elogios de Ponz y Laso a Viladomat, ambos también debieron reconocer en él a un maestro capaz de disputar contra el vetusto sistema gremial barcelonés e impulsar la enseñanza del dibujo. Bastará con recordar las palabras con las cuales se expresaba A. Viladomat en el pleito contra los maestros colegiados: «[...] a cualquiera le compete el derecho y la facultad de enseñar y comunicar lo bueno que sabe a la persona o personas deseosas de aprenderlo y que bien le parecieran teniéndolas en su casa o fuera de ella [...]».³⁸ Y también las del pleito que su discípulo Manuel Tramulles y otros mantuvieron contra el colegio de pintores de Barcelona en 1750 en defensa de la libertad del ejercicio de la pintura, en el cual muchos de los testigos declararon haber frecuentado el taller de Viladomat para tomar luz de sus artefactos, alguno de ellos reconociendo incluso haber estado en su taller «[...] para observar y tomar luz del modo y método que dicho Viladomat tenía en dibujar y pintar por ser sujeto muy práctico y diestro en el dibujo».³⁹ No hay duda de que el ejercicio del dibujo y la tarea pedagógica de enseñarlo a artesanos ávidos de aprender sus rudimentos debieron causar en Laso –y en Mengs– una profunda impresión, o al menos la suficiente para considerar el estilo del pintor catalán más próximo al clasicismo que al menospreciado “estilo anterior” barroco –no descartando incluso, como dijera Andrés Úbeda para la pintura del barroco hispánico, que este también fuese un ejemplo de cómo «[...] los argumentos del clasicismo mengsiano eran fácilmente manipulables en función de los intereses de quien los usaba»–.⁴⁰

En resumen, la fama póstuma de Antonio Viladomat quedó fijada en el recuerdo de sus coetáneos, de sus discípulos y, por encima de ambos, del interés del círculo de allegados de Nicolás Rodríguez Laso. El eco de su elogio se extendió a través de las páginas de Antonio Ponz, del padre Flórez, de Vargas Ponce y de Ceán Bermúdez. Pero también en el seno de la Escuela Gratuita de Dibujo: al poco de morir su principal discípulo Manuel Tramulles y su hijo la inmensa parte de sus dibujos fueron recopilados por Pere Pau Muntanya para servir a la citada escuela,⁴¹ al mismo tiempo que el claustro del convento de San Francisco se convirtió en lugar de peregrinaje de los jóvenes discípulos barceloneses, que suplían así la falta de obras de los grandes maestros extranjeros en dónde aprender.⁴² El uso práctico del arte de Viladomat en el seno de la Escuela puede constatarse mediante dos ejemplos más. Finalizada la guerra de la Independencia, que motivó la confiscación del ciclo franciscano y su posterior devolución, el director de la Escuela Gratuita, Francesc Rodríguez –que había estado pensionado en Roma unos años antes bajo la tutela de Azara, convirtiéndose en un acérrimo seguidor del academicismo mengsiano–, reclamó el retorno del ciclo franciscano a la escuela «[...] por ser una obra muy conducente para el Estudio y adelantos de los discípulos de la Ynstrucción Pública».⁴³ Años más tarde, como consecuencia de la exclaustración, su obra volvió a ser utilizada como base para el aprendizaje de los jóvenes alumnos. En la clase de *Flores y artefactos*, una de las más importantes dada su utilidad en la formación de jóvenes hábiles en el diseño de estampados para la industria de indianas, sus cuadros figuraban expuestos al lado de supuestos lienzos de Guido Reni, Maella, Bayeu, Rubens, Murillo, etc.⁴⁴ Merece la pena recordar, en ese sentido, la insistencia con que Paul Guinard relacionó su estilo con el de los pintores seiscentistas, al modo de un «[...] peintre religieux, d'une gravité, d'une vigueur réaliste, parfois d'une sobre grandeur, qui, sans racines apparentes dans cette région, renoue avec la meilleure tradition valencienne ou castillane du XVII siècle [...]».⁴⁵

El autorretrato del pintor y algunas obras inéditas más.

La extraordinaria fortuna crítica del pintor, fijada por Ponz y Laso, permitió que su producción fuese bien conocida, facilitando su posterior conservación.⁴⁶ Lo cierto es que aún hoy es frecuente la aparición y el hallazgo de obras inéditas del pintor, ya sea en el mercado anticuario o en instituciones y colecciones públicas y privadas. Desde el último catálogo razonado del pintor,⁴⁷ han aparecido un buen grupo de ellas, algunas de las cuales deseamos reseñar aquí por su interés y relevancia.



Fig. 2. Antoni Viladomat, *Autorretrato*. Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). Barcelona. Fotografía: Archivo Mas.

El más notorio de estos hallazgos recientes es, sin duda, un pequeño óleo sobre tela con el autorretrato del pintor (fig. 2).⁴⁸ Desde que ingresara en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) como legado de Enriqueta Farriols, viuda de Cabañó, en agosto de 1951, ha permanecido casi oculto a los ojos de la comunidad científica.⁴⁹ En 1877 Joaquín Fontanals lo reprodujo mediante un grabado,⁵⁰ siendo el último historiador que lo vio en manos de los herederos de Diego Puig, un comerciante de Berga, que a su vez lo heredó de los bienes de Josep Viladomat. Por aquel entonces, el cuadro estaba en posesión de Tomasa Capella Puig, que lo mandó restaurar por Mn. Aragón –había sufrido los efectos del fuego en 1814 y posterior abandono en un desván–. La atribución al pintor fue ratificada por Fontanals en base a la documentación de los testimonios de un pleito –hoy perdido–, que enfrentó a los herederos del hijo del pintor barcelonés. A pesar de su estado y de los retoques, la fineza de la pincelada, el tono cromático general, la capa de preparación rojiza y la indumentaria a la moda de mediados de siglo XVIII corroboran con creces la atribución al pintor, que aparece retratado junto a un lapicero y dibujando una perspectiva, sea dicho de paso, una de sus habilidades más reconocidas. Igualmente, basta con comparar el parecido fisionómico de este autorretrato con el que le hizo su hijo Josep en 1785 (fig. 3).⁵¹ Ambos retratos deberían ser suficientes para descartar que el personaje en primer término que mira hacia el espectador del *Bautismo de san Francisco* conservado en el MNAC sea un supuesto autorretrato del pintor, especialmente si se observa su parecido con el de la figura de Pietro Morico *Bernardone*, padre del santo, que aparece en otras escenas del ciclo.

No es la única sorpresa que guardan los ricos fondos del MNAC. Una visita reciente nos ha permitido detectar hasta tres obras atribuibles al pintor que nos pasaron desapercibidas en anteriores visitas. La primera es una pieza que dimos



Fig. 3. Josep Viladomat, *Retrato de Antoni Viladomat*. Biblioteca Nacional. Madrid. Fotografía: Biblioteca Nacional de España.



Fig. 4. Antoni Viladomat, *Virgen de la Merced*. Museo Nacional de Arte de Cataluña (MN AC). Barcelona. Fotografía: Archivo Mas.



Fig. 5. Antoni Viladomat, *Dolorosa*. Iglesia de San Severo. Barcelona. Fotografía del autor.

por perdida en nuestro catálogo razonado. Se trata del óleo *San Francisco de Borja (duque de Gandía) ante el cadáver de la emperatriz Isabel*, adquirido en 1957 a José María Tous Rovira.⁵² Esta pieza, que reúne todas las concomitancias estilísticas habituales del pintor, debe de tratarse del óleo que Joaquín Fontanals vio antes de 1877 en la escalera que conducía al camerino de la Virgen de la iglesia de la Merced, en Barcelona. La descripción coincide plenamente: «*San Francisco de Borja ante el esqueleto de la Reina. Apaisado como de 1/2 del nat[ural].-varias figuras ent[eras], cuadrado. El santo de binojos ante el esqueleto con corona, cuyo ataúd despacha un mancebo. A espaldas del santo y en el fondo procesión que se ven tres eclesiásticos en un edificio*».⁵³ Igual de relevante resulta la identificación de otra pieza del mismo museo. Se trata de una imagen votiva de la *Virgen de la Merced* inventariada como anónima (fig. 4).⁵⁴ Según se lee en la ficha del museo barcelonés, fue un legado de 1935 de Mercè Antiga Sunyer. Nada tendría de especial si no fuera porque la señora Antiga, mujer de don Salvador Cánovas Costa, era hija de Cándido Antiga. Joaquín Fontanals nos indica en el apartado *Piezas sueltas de Barcelona* de su texto la existencia de una *Virgen de la Merced* en la colección Cándido Antiga que reproducía el gran lienzo que cubría el camarín de la Virgen en la iglesia de la Merced de Barcelona.⁵⁵ No obstante, el cuadro también coincide con la descripción de otra obra de la antigua colección Manuel Pintado (¿quizás otra copia?): «*La Virgen de las Mercedes con el divino niño. 1'12 m. de alto por 0'80 m. de ancho. Imagen votiva, vestida de tisú sobre panes que figura el metal blanco, alumbrada por dos angelitos como del mismo metal, en un camarín con un cortinaje rojizo adornado de aquél*».⁵⁶ Desde el plano estilístico, los ángeles porta candelabros que flanquean la Virgen son característicos de Viladomat y se pueden reencontrar casi idénticos en otras pinturas de su catálogo —por ejemplo, en la *Santa Gertrudis* del Hospital de Mataró—. ⁵⁷ Más clara parece la adscripción estilística de otra pieza del MNAC, también catalogada como anónima y de procedencia desconocida.⁵⁸ Se trata de una bellísima *Santísima Trinidad* inspirada en un grabado de Jakob Frey de

1734,⁵⁹ que el pintor pudo haber utilizado ya para la bellísima *Piedad* de la colección Vilanova.⁶⁰ El Cristo sin vida de ambas composiciones, los característicos rostros de expresión amanerada, el fondo vaporoso de tono turquesa, el vuelo gallináceo del palomo del Espíritu Santo, el suave dibujo de los pliegues, etc., permiten identificar el cuadro como una pieza segura de su mejor repertorio.⁶¹

Un conjunto de novedades muy significativo, especialmente por la belleza de algunos de los cuadros, se encuentra en recintos religiosos. Sin duda, la *Dolorosa* de la iglesia de San Severo de Barcelona es el mejor cuadro de este grupo (fig. 5). Presentada con demasiados titubeos en el catálogo *Memoria del Barroc*,⁶² el cuadro es uno de los más bellos ejemplos del arte de Antoni Viladomat. La intensidad emotiva de la Virgen, el sereno dibujo subyacente, el detallismo *bodegonista* de la corona de espinas o del trapo sostenido entre los dedos cruzados, constituyen un auténtico *tour de force* de su capacidad de presentar una pintura emotiva con una visible serenidad de matriz clasicista, que tanta fama y encargos le dio. La obra debe enmarcarse en los años centrales de su producción, seguramente coetánea a los lienzos de la capilla de los Dolores de Santa María de Mataró, cuya *Dolorosa* de la puerta de acceso recuerda muchísimo a la que nos ocupa. El bello marco con el escudo labrado, que según nos comunica verbalmente Carlos Dorico podría atribuirse al escultor Pere Costa, nos indica que podría tratarse de un encargo para algún canónigo o beneficiado de la catedral de Barcelona. La misma seo metropolitana conserva un grupo de cuadros que completarían la serie que Santiago Alcolea dio a conocer en 1960.⁶³ Junto a la *Ascensión* y la *Flagelación* ya conocidos, deben señalarse del mismo conjunto —quizás parte de los gozos marianos de algún retablo— la *Presentación* (fig. 6) y la *Pentecostés* (fig. 7), presumiblemente obras de su etapa más temprana. La *Presentación* versiona un grabado de François de Polly a partir del tema homónimo de Charles Le Brun (Hôtel Dieu, Québec) y es casi idéntica en composición al gran cuadro del Museo Episcopal de Vic.⁶⁴ Por su parte, en la *Pentecostés* se pueden reseguir tipos y figuras de las dos otras versiones conservadas del mismo tema.⁶⁵



Fig. 6. Antoni Viladomat, *Presentación*. Catedral de Barcelona. Fotografía: Archivo Mas.



Fig. 7. Antoni Viladomat, *Pentecostés*. Catedral de Barcelona. Fotografía: Archivo Mas.

Procedentes del coleccionismo privado son muy notables la *Santa Cena* (fig. 8) y la *Visitación* (fig. 9), ambas en la colección J. Xarrié.⁶⁶ La primera remite sin dificultad a la *Santa Cena* del Museo Diocesano de Lérida,⁶⁷ aunque aquí las figuras aparecen más prietas y el empaste más suelto, como si se tratara de una primera versión o esbozo. La segunda es una exquisita representación del estilo de Viladomat más tardío, cuando su paleta incorporó tonalidades rosadas, turquesas y verdes con matices lumínicos más tenues y sutiles. Podría tratarse de una de las obras de la antigua colección Campaner, cuyas figuras eran de medio cuerpo, y se puede apreciar la proximidad estilística con el mismo tema de la tela de la antigua colección Santacana.⁶⁸ Otra tela inédita de colección particular es una bellísima *Santa Quiteria* de cuerpo entero con el escudo de la ciudad de Lérida, sin duda una de las recreaciones más bellas del pintor (fig. 10).⁶⁹ Igual de interesante es una *Presentación de la Virgen al templo* vendida recientemente en Barcelona, con la curiosidad de que existía una versión idéntica –¿quizás una copia?– en la misma colección (fig. 11). La figura de santa Ana recuerda a la anciana del *Bautismo de san Francisco*, y al san Joaquín podemos encontrarle similitudes con no pocas figuras de los apostolados del pintor. La composición parte de un modelo de Charles Le Brun.⁷⁰ Del mercado artístico proviene también el hermoso *Bodegón de pescado y marisco* (fig. 12) adquirido por el Museo del Prado a la anticuaría Mercè Ros de Barcelona,⁷¹ que identificamos como perteneciente a la colección Campaner.⁷² Pertenecientes a la misma colección



Fig. 8. Antoni Viladomat, *Santa Cena*. Colección J. Xarrié. Barcelona. Fotografía: Archivo Mas.



Fig. 9. Antoni Viladomat, *Visitación*. Colección J. Xarrié. Barcelona. Fotografía: Archivo Mas.

de que existía una versión idéntica –¿quizás una copia?– en la misma colección (fig. 11). La figura de santa Ana recuerda a la anciana del *Bautismo de san Francisco*, y al san Joaquín podemos encontrarle similitudes con no pocas figuras de los apostolados del pintor. La composición parte de un modelo de Charles Le Brun.⁷⁰ Del mercado artístico proviene también el hermoso *Bodegón de pescado y marisco* (fig. 12) adquirido por el Museo del Prado a la anticuaría Mercè Ros de Barcelona,⁷¹ que identificamos como perteneciente a la colección Campaner.⁷² Pertenecientes a la misma colección



Fig. 10. Antoni Viladomat, *Santa Quiteria*. Colección particular. Barcelona. Fotografía del autor.

lona, nada inverosímil si tenemos en cuenta que Mercader se dedicó al comercio de telas y fue miembro, junto con Feliu de la Peña, de la Junta Económica y dos veces consejero tercero de la ciudad y magistrado de la Lonja de Mar. La indumentaria elegante, la peluca, la llave y la evocación del puerto lo muestran orgulloso de sus cargos y títulos logrados, ya sea como ciudadano honrado (1693), como ciudadano con privilegio de noble (concedido por el archiduque Carlos de Austria en 1706) o como consejero municipal (fue consejero tercero dos veces, en 1694 y el 1697). El retrato tiene otros elementos de interés. De tratarse, como pensamos, de una obra de Viladomat, estaríamos en condiciones de celebrar el hallazgo de uno de los pocos retratos de burgueses ennoblecidos pintados por Viladomat; en otras palabras, de un cliente del estamento burgués barcelonés para quienes Antoni Viladomat fue su pintor de referencia. La calidad del retrato, además, subraya una vez más el eclecticismo de su estilo: podemos entrever desde los esquemas *vandyckianos* del retrato de

son *Bodegón con gallos, cebolla y gato* (fig. 13) y el *Bodegón con verdura, limones, liebre, perdices y otros pájaros* (fig. 14).⁷³

Quizás una de las obras más singulares que debería sumarse al catálogo del pintor sea el *Retrato de Magí Mercader* de la Casa-Museo Palau Mercader de Cornellà de Llobregat (fig. 15). Los estereotipos de los personajes masculinos de Viladomat se pueden vislumbrar en la caracterización del personaje, cuya tez remite al *Retrato de chico joven* del MNAC o bien, si somos capaces de no tener en cuenta que son retratos hagiográficos, a los semblantes del *Salvator Mundi* del MNAC o al rostro de san José de la colección Xarrié.⁷⁴ El sutil escorzo de las manos de dedos largos y finos, el fondo de paisaje de tonos turquesa en contraste con el carmesí de primer término, la sobriedad de la *mise en scène* global suman en favor de la adscripción estilística que proponemos. El fondo podría ser, además, una vista del puerto de Barce-



Fig. 11. Antoni Viladomat, *Presentación de la Virgen al templo*. Colección particular. Barcelona. Fotografía del autor.



Fig. 12. Antoni Viladomat, *Bodegón de pescado y marisco*. Museo del Prado. Madrid. Fotografía del autor.



Fig. 13. Antoni Viladomat, *Bodegón con gallos, cebolla y gato*. Colección particular. Fotografía: Archivo Mas.

tres cuartos, quizás conocidos por medio de las estampas, a los modelos más contemporáneos del retrato cortesano francés. Por todo ello, no es casual que su principal discípulo, Manuel Trasmulles, sobresaliera tanto en este género, explorando incluso de manera más intensa la caracterización física y psicológica de sus modelos.

En la catedral de Girona ha aparecido un estandarte de tela carmesí con la representación por ambos lados de la Virgen con el niño y un santo (¿san Narciso?), portado por el cabildo durante la procesión de Corpus. El patrón estilístico de las figuras representadas es muy próximo a los tipos de Antoni Viladomat (fig. 16). De tratarse como creemos de una pieza del pintor –además de la evidencia del estilo, cabe reseñar que el pago se realizó en Barcelona–,⁷⁵ estaríamos ante uno de

los trabajos más tempranos de Viladomat para la catedral gerundense, antes incluso que las pinturas del retablo de San Narciso. En la sacristía de la neorenacentista iglesia barcelonesa de María Reina de Pedralbes existe una notable *Trinidad Terrestre* atribuible sin demasiados problemas a Antoni Viladomat (fig. 17).⁷⁶ La capa de preparación rojiza y los tipos de las figuras son los habituales del pintor, aunque no debemos descartar la existencia de alguna restauración anterior que pudiera haber malmetido partes importantes de la composición, especialmente en el sector central. La obra no tendría otro interés que el de engrosar el vasto repertorio del pintor si no fuese porque confirma la existencia de una tipología de Trinidad Terrestre basada en la famosa composición de Rubens grabada por Schelte à Bolswert, ya utilizada por Joaquim Juncosa en la ex colegiata de

Santa Ana de Barcelona. En efecto, hemos localizado una fotografía de otra *Trinidad Terrestre* (200 x 185 cm) –más fiel al grabado– catalogada en los archivos del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional pertenecientes a las comarcas del Vallés y del Maresme que posee el Museo de Granollers (fig. 18). La pieza perteneció a la colección Mercedes Matheu Pla,⁷⁷ de Campins, y se corresponde



Fig. 14. Antoni Viladomat, *Bodegón con verdura, limones, liebre, perdices y otros pájaros*. Colección particular. Fotografía: Archivo Mas.

claramente con el dibujo de tema homónimo atribuido a Antoni Viladomat del MNAC.⁷⁸ Vale la pena recordar, también, el óleo *Virgen del Rosario con santo Domingo* del convento de la Mare de Déu dels Àngels i Santa Clara de Manresa (Barcelona), que puede considerarse entre los mejores de su producción tardía, con fuertes resonancias a la pintura del alto barroco romano.⁷⁹ En realidad, la producción localizada del pintor en Manresa –en los fondos del Museu de Manresa se conservan unos frontales de altar muy próximos a su estilo y un espléndido *San Celedonio* inédito, vestido a la romana (fig. 19)– sugiere algún tipo de relación del pintor con la capital de la comarca del Bages más intensa de la que hasta ahora alcanzamos a reconocer.⁸⁰

Por último, reseñamos dos dibujos del pintor. El primero es una *Adoración de los pastores* de colección particular (fig. 20).⁸¹ La medias figuras habituales, las fisonomías de los personajes y, des del plano técnico, el uso de la aguada para las sombras y el punteado con pluma y lápiz para corregir y acentuar los perfiles, son características comunes de su refinado estilo dibujístico. La Virgen se puede relacionar con algunas representaciones del catalogo del pintor, como la *Dolorosa* de Mataró o la del MNAC;⁸² el san José evoca figuras masculinas de la serie de san José de la antigua colección Barraquer.⁸³ Y aunque se conservan algunas pinturas con el mismo tema y semejante disposición –los personajes de medio cuerpo alrededor del Niño Jesús que emana una luz sobrena-

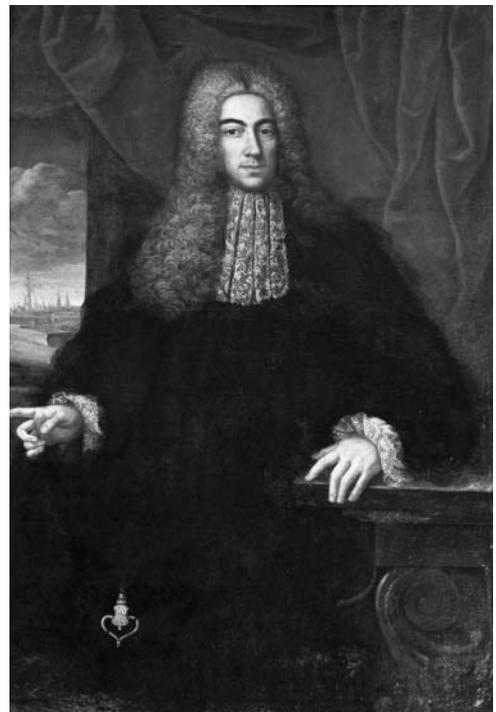


Fig. 15. Antoni Viladomat, *Retrato de Magí Mercader*. Casa-Museo Palau Mercader. Cornellà de Llobregat. Fotografía del autor.



Fig. 16. Antoni Viladomat, *Pendón de Corpus*. Catedral de Girona. Fotografía del autor.

se trate de uno de los folios del famoso álbum disperso con borroneos del ciclo de San Francisco que perteneció al coleccionista Juan Ramon Campaner y que Raimon Casellas desmembró.

tural—, el dibujo no es estrictamente preparatorio de ninguna de ellas. La dulce expresión de los rostros, la diversidad emotiva y gestual de los pastores y el suave estudio del plegado de las vestimentas sugieren una cronología tardía. El otro dibujo, un *Apunte de cabeza y manga (recto)* con *apuntes de manos y brazos (reverso)*, a la venta en 2012 en Palau Antiguitats de Barcelona, es claramente de la mano de Viladomat.⁸⁴ La cabeza, con los apliques de luz y sombra a base de diagonales cruzadas—muy características del pintor— es un estudio para alguna de las cabezas de san Francisco del ciclo conservado en el MNAC, quizás para la del santo que aparece en la escena *San Francisco dando tres monedas a Cristo como símbolo del triple voto*.⁸⁵ La naturaleza de estos apuntes anatómicos nos sugiere la posibilidad que



Fig. 17. Antoni Viladomat, *Trinidad Terrestre*. Parroquia de la Mare de Déu dels Àngels. Barcelona. Fotografía: Manent.

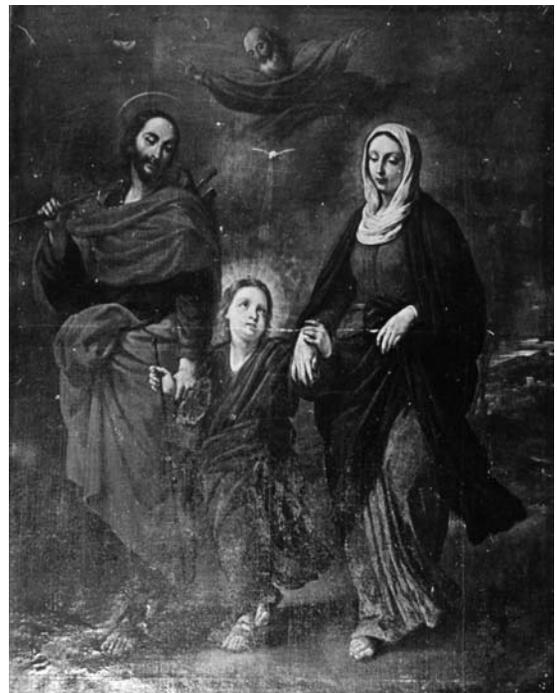


Fig. 18. Antoni Viladomat, *Trinidad Terrestre*. Archivo. Museo de Granollers. Fotografía: Museo de Granollers.



Fig. 19. Antoni Viladomat, *San Celedonio*. Museo de Manresa. Fotografía: Carles Aymerich.



Fig. 20. Antoni Viladomat, *Adoración de los pastores*. Colección particular. Barcelona. Fotografía del autor.

NOTAS

1. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Imp. Viuda Ibarra, 1800.
2. Joaquín FONTANALS DEL CASTILLO, *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, Imp. Celestino Verdaguer, 1877. Sobre el tema, véase el artículo (con abundante bibliografía) de Alberto VELASCO, “L’Exposició retrospectiva de Barcelona de 1867 i els inicis del colleccionisme de pintura gòtica a Catalunya”, *Lambard. Estudis d’art medieval*, 22 (2011) p. 9-65.
3. Lo fundamental del manuscrito se incorporó a Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). Biografia i catèleg crític*, Girona, Universidad de Girona, 2005 (tesis doctorales en red).
4. Rafael BENET, *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*, Barcelona, Iberia, 1947.
5. Santiago ALCOLEA, “La pintura en Barcelona en el siglo XVIII”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, vol. XIV (1959-1960), vol. XV (1961-1962); Santiago ALCOLEA, *Viladomat* (catálogo de exposición), Museo Comarcal del Maresme, Mataró, Museu-Arxiu de Santa Maria, 1990.
6. 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, Girona Revisada*, X (1990), p. 141-166; Francesc QUÍLEZ, “La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d’un mite artístic”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 1 (1993), p. 215-226; Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, cit. *supra*.
7. El comentario lo recogió Josep Farriols en un discurso pronunciado en la Lonja en 1803. Raimon CASELLAS, “Orígens del renaixement barceloní”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, [Barcelona] (1907), p. 9.
8. Joan BOSCH, “Pintura del segle XVIII...”, op. cit., p. 161, not. 61; Juan Agustín CEÁN, *Diccionario...*, op. cit., t. v, p. 238-241, apuntó un comentario similar: «*Todos los pintores que han venido de Italia y Francia por Cataluña han celebrado sus obras con entusiasmo.*».
9. Manuel RUIZ, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona: 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999, p. 352.
10. Francesc QUÍLEZ, “La fortuna crítica...”, op. cit., p. 215-222, es partidario de dar menos beligerancia al comentario del alemán y atribuirlo a una estrategia de los miembros de la Escuela de Dibujo, según el autor muy imbuidos por su doctrina estética.

11. Antonio PONZ, *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Trata de Cataluña*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788, vol. XIV, p. 28-30.
12. *Idem*.
13. Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo del Prado, 2001, p. 321. Viladomat estaría entre los seguidores de la tradición seiscentista.
14. Antonio PONZ, *Viage de España...*, *op. cit.*, p. 27-28.
15. Andrés ÚBEDA, *Pensamiento artístico...*, *op. cit.*, p. 322-323.
16. Juan Agustín CEÁN, *Diccionario...*, *op. cit.*, t. v, p. 236.
17. René ANDIOC, *Epistolario de Leandro Fernández Moratín*, Madrid, Castalia, 1973, p. 42.
18. Antonio ASTORGANO, “La personalidad del ilustrado Don Nicolás Rodríguez Laso (1747-1820), inquisidor de Barcelona y Valencia”, *Revista de la Inquisición*, 8 (1999), p. 197-275; *Íd.*, “El fiscal inquisidor Don Nicolás Rodríguez Laso en Barcelona (1783-1794)”, *Boletín de la Real Academia de las Letras de Barcelona*, 47 (1999), p. 197-275; Nicolás RODRÍGUEZ LASO, *Diario en el viaje de Francia e Italia (1788)*, edición crítica de Antonio Astorgano, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 2006.
19. Nicolás RODRÍGUEZ LASO, *Diario en el viaje...*, *op. cit.*, p. 137-138.
20. Antonio PONZ, *Viage de España...*, *op. cit.*, p. 29.
21. Santiago ALCOLEA, “La pintura en Barcelona...”, (1959-1960), *op. cit.*, p. 266.
22. Antonio PONZ, *Viage de España...*, *op. cit.*, p. 37.
23. Nicolás RODRÍGUEZ LASO, *Diario en el viaje...*, *op. cit.*, p. 660.
24. Antonio ASTORGANO, “El inquisidor Nicolás Rodríguez Laso (17147-1820), viajero por la Europa prerrevolucionaria (1788-1799)”, *Historia 16*, 314 (mayo 2002), Madrid, p. 86-98.
25. Sobre los obispos ilustrados, véase E. MOREU-REY, *El pensament il·lustrat a Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1966, p. 16-18; Joan BADA, “L’episcopat il·lustrat a la Catalunya de la segona meitat del segle XVIII”, en *Bisbes, il·lustració i jansenisme a la Catalunya del segle XVIII*, Vic, Eumo, 2000, p. 1490-168. La actividad promotora de algunos de los obispos puede seguirse en el excelente estudio de Maria GARGANTÉ, *Arquitectura religiosa del segle XVIII a la Segarra i l’Urgell: condicionants, artífex i pràctica constructiva*, Barcelona, Fundació Noguera, 2006.
26. Alberto VELASCO, *Jaume Pasqual, antiquari i col·leccionista a la Catalunya de la Il·lustració*, Lleida, Universitat de Lleida, 2011, p. 133-140.
27. Sobre la escuela y el envío de obras desde Roma, Salomó MARQUÈS, *De l’escola de dibuix a l’Escola municipal de Belles Arts (200 anys de projectes i realitats)*, Girona, Ajuntament de Girona, p. 18-20 y 24. Laso conoció al obispo en mayo de 1788, de camino a Francia. Se hospedaron en su casa y les acompañó a ver la capilla de San Narciso. Laso elogió la labor del Hospicio impulsado por Lorenzana. Nicolás RODRÍGUEZ LASO, *Diario en el viaje...*, *op. cit.*, p. 213-214.
28. J. RUIZ PORTA, “Els canonges Foguet y González de Posada, archeólechs de Tarragona”, *Boletín Arqueológico*, 3 (1914), p. 93-120; *Íd.*, “Els canonges Foguet y González de Posada, archeólechs de Tarragona”, *Boletín Arqueológico*, 4 (1914), p. 121-144; Beatriz SÁNCHEZ, “Promotores de las escuelas de dibujo en Cataluña a finales del siglo XVIII y principios del XIX: espíritu ilustrado y factores económicos”, *Correspondencia e integración de las artes*, XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, 2006, vol. III-tom. II, p. 209-302. Sánchez expone que la academia tarraconense se creó con fines culturales, distinguiéndose de las restantes y especialmente de la pujante de Reus. No obstante, es extraño desligarla de lo económico y entra en contradicción con la voluntad explícita de Smith de crear una escuela de arquitectura para fines urbanísticos. Otra cosa es que con el paso del tiempo se convirtiera en un centro que aglutinara la vida cultural de la ciudad, llegando a invitar como jurado de los premios a los dibujantes franceses Moulinier y Ligier que acompañaban a Alexandre de Laborde.
29. Menciona la amistad de Laso con Masdú, Helena GIMENO PASCUAL, “Italia latens: la contribución italiana al desarrollo de la epigrafía en España en el siglo XIX”, *Arqueología, coleccionismo y antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, José Beltran, Beatrice Cacciotti, Beatrice Palma (ed.), Universidad de Sevilla, 2006, p. 219. Masdú era, por lo demás, íntimo de Ramon Foguet.
30. Sobre las colecciones del canónigo, J. RUIZ PORTA, “Els canonges Foguet...”, *cit. not.* 28. La relación con Francesc Bonifàs aparece detallada y con amplia bibliografía en Alberto VELASCO, *Jaume Pasqual...*, *op. cit.*, p. 88, 96.
31. Alberto VELASCO; Joan YEGUAS, “L’escola de dibuix de la societat econòmica d’amics del país a Tàrrrega (1777-1781)”, *Urtx, Revista d’Humanitats de l’Urgell*, 26 (2012), p. 177.
32. Alberto VELASCO, *Jaume Pasqual...*, *op. cit.*, p. 88; Sofía MATA; Jordi PARIS, *Els Bonifàs. Una nissaga d’escultors*, Valls, Institut d’Estudis Vallencs, 2006, p. 80, 87-89, 280.
33. Eduardo CORREDERA, *La escuela histórica avellanense*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1971, 69, nota 88; 73, nota 98. El retrato lo realizó Pere Pau Muntanya en 1788. Para un estudio más detallado de todo ello véase Alberto VELASCO, *Jaume Pasqual...*, *op. cit.*, p. 139.

34. Antonio ASTORGANO, “El inquisidor Nicolás Rodríguez...”, *op. cit.*, p.42.
35. Manuel RUIZ, *La escuela gratuita...*, *op. cit.*, p. 138-142.
36. Nicolás RODRÍGUEZ LASO, *Diario en el viaje...*, *op. cit.*, p. 28-65.
37. *Ibid.*, p. 455.
38. Santiago ALCOLEA, “La pintura en Barcelona...”, 1959-1960, *op. cit.*, p. 341.
39. *Ibid.*, p. 246.
40. Andrés ÚBEDA, *Pensamiento artístico...*, *op. cit.*, p. 325.
41. Carme MIQUEL, “Més sobre Viladomat”, *Fulls del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró*, [Mataró] (23, julio 1985), p. 15-16.
42. Francesc QUÍLEZ, “La fortuna crítica...”, *op. cit.*, p. 217-218.
43. Francesc FONTBONA; Victoria DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (I-Pintura)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, p. 82.
44. Andrea A. GARCÍA, *Els museus d'art de Barcelona: Antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 227.
45. Paul GUINARD, *Zurbaran et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, Les editions du Temps 1988 (1960), p. 177. También Pérez Sánchez subrayó esa misma idea en más de una ocasión, incluyéndolo en los llamados pintores *rezagados*. Véase, no obstante, el punto de vista de MORÁN TURINA, “La difícil aceptación de un pasado que no fue malo”, *El arte en la corte de Felipe V*, exposición celebrada del 29 de octubre de 2002 al 26 de enero de 2003, Madrid, Fundación Caja Madrid-Patrimonio Nacional-Museo del Prado, 2002, p. 24, sobre dichos pintores y su contexto.
46. No es menos cierto que su fama eclipsó el conocimiento de muchos de sus coetáneos. Véase, por ejemplo, la figura de Joan Gallart. Francesc MIRALPEIX, “Joan Gallart (c. 1670-1714) en el context de la pintura catalana de la fi del segle XVII i dels primers anys del segle XVIII. Noves atribucions”, *Actes de les Jornades d'Història de l'Art a Catalunya. L'Època del Barroc i els Bonifàs*, Valls, 2007, p. 209-232.
47. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, *op. cit.*
48. MNAC n° inv.046517-000 (82 x 62'5 cm.). Agradezco a los conservadores del MNAC Joan Yeguas y Margarita Cuyàs las facilidades para la consulta de los fondos.
49. *Libro de adquisiciones, 1927-1972*, fol. 134. Archivo del MNAC.
50. Véase en Joaquín FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, *op. cit.*, p. 196; Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, *op. cit.* cat. 475.
51. Biblioteca Nacional de España, DIB/15/29/22.
52. MNAC, n° inv. 65302 (163 x 107 cm).
53. Joaquín FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, *op. cit.*, p. 144, 228.
54. MNAC/MAC n° inv. 8926, 112 x 79 cm.
55. Joaquín FONTANALS, *Antonio Viladomat...*, *op. cit.*, p. 172.
56. Santiago ALCOLEA, “La pintura en Barcelona...”, (1961-1962) *op. cit.*, p. 297 (*Capítulos inéditos* de Joaquín Fontanals). Aunque no debe descartarse que se trataran de piezas distintas, lo más razonable sería que fuesen la misma, puesto que Fontanals estuvo trabajando en el manuscrito entre 1867 y 1877 y la pieza pudo haber cambiado de propietario.
57. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, *op. cit.*, cat. 111.
58. MNAC n° inv. 158447, procedente de los fondos antiguos.
59. Véase una reproducción en *Achenbach Foundation for Graphic Arts*, n° 1963.30.34264.
60. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, *op. cit.*, cat. 135.
61. La paulatina mejora de la difusión de los fondos de los museos catalanes ha permitido detectar otras obras del pintor catalán. Es el caso de un fragmento de tela con la representación de unos apóstoles que miran en el interior de un sepulcro del Museo de Montserrat (n° inv. 200.088/ 53 x 50 cm).
62. *Memòria del Barroc. Tresors de la Catedral i del Museu Diocesà de Barcelona* (catalogo de exposición), Barcelona, Museu Diocesà de Barcelona, 2008, cat. 41.
63. Santiago ALCOLEA, “La pintura en Barcelona...”, (1959-1960) *op. cit.*, láms. 58 y 59.
64. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, *op. cit.*, p. 861.
65. Son las versiones del MNAC (n° inv. 11615) y del Museo Comarcal de Manresa. Véase Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, *op. cit.*, p. 647-649.
66. Las fotografías son del Archivo Mas de Barcelona. *Santa Cena* (77 x 97 cm), ref. 02146012; *Visitación* (94 x 137 cm.), ref. 01782009. En el activo mercado anticuario han aparecido un numeroso lote de pinturas, algunas de las cuales sin ni siquiera atribución al pin-

- tor. En todos los casos, las características estilísticas reúnen los convencionalismos propios del pintor, ya sean tanto de tipo fisonómico como técnico. La primera de ellas es una *Santa Bárbara* (Lamas Bolaño, subasta de mayo de 2009, lote 958). Como anónimas también aparecieron las telas *Liberación de San Pedro* –el ángel adolescente es inconfundible de su repertorio (Subastas Segre, 25 de octubre de 2011) – y la *Dormición de la Virgen* (Ansorena, subasta 288 de mayo de 2007, lote 279). Ya como obras identificadas de Viladomat aparecieron en subasta dos *Transverberación de santa Teresa* (Balcli's, Subasta 19 de octubre 2011, lote 968; y Alcalá Subastas, subasta de octubre de 2005, lote 662), un bello *San Juan Evangelista* de medio cuerpo (Balcli's, Subasta de 25 marzo 2009, lote 1301), una *María Magdalena* en bastante mal estado (Balcli's, Subasta de 5 de marzo de 2008, lote 1146) y un *Éxtasi de san Ignacio* (Balcli's, Subasta de junio de 2007, lote 790).
67. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, op. cit., p. 697.
68. Para la tela de la colección Santacana véase, Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, op. cit., p. 645. Las referencias a la colección Campaner, *Ibid.*, p. 1137, cat. 447e.
69. Esta composición es muy cercana a la *Santa Bárbara* (cit. not. 66).
70. Paris, Bibliothèque Nationale, Estampes, Da 35, fol. 7 (E 81164). El grabador es Gérard Scotin y el lienzo original, hoy perdido, estaba en la iglesia de los padres capuchinos de Saint-Jacques.
71. Museo del Prado, adquisiciones de 2009.
72. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, op. cit., p. 778, cat. 205.
73. Archivo Mas, ref. 02472003 y ref. 02473001 respectivamente, como el del Museo del Prado, procedentes de la colección de María Teresa de Ferrater Ducay, viuda de Francisco de Alaminos Peralta, marqués de Villaytre y marqués de Alhendín de la Vega de Granada. Para su vínculo con la colección Campaner, Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, op. cit., p. 773, 776. El bodegón del gato pasó por Ansorena, subasta 322 de mayo de 2011, lote 131. En septiembre de 2011, la casa de subastas on-line Setdart sacó a puja un *Bodegón de caza con gato* (72,5 x 123 cm), catalogado como anónimo español del siglo XVIII, que nos pareció una notable versión del anterior.
74. Véase Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, op. cit., p. 231, 733, 577, respectivamente.
75. *Eixides extraordinàries*, 1724, sf. Archivo Capitular de Girona (ACG), *Llibres de Comptes*, 1724.
76. Agradezco a Ramón Manent que me pusiera sobre aviso.
77. Agradezco a Carme Clusellas y Maria Pemanyer las facilidades para la consulta del inventario Montagut, donde consta el nombre de los propietarios de los bienes incautados para su posterior devolución. Para la fotografía, Museo de Granollers, Clichés del Servicio de Defensa, n° 3318. Propietario n° 38. [Mercedes Matheu de Campins]. Según Joseph, 1971: 117, los objetos de casas particulares se aplegaron en can Molina. Una de las casas era can Mateu de la localidad de Campins. Según *La Vanguardia*, 3 de agosto de 1943, p. 9, el cardenal-arzobispo de Toledo Enrique Pla Deniel se trasladó a casa de su sobrina Mercedes Mateu Pla, en Campins (Barcelona). Se trata, pues, de la hermana del coleccionista y empresario Miquel Mateu Pla.
78. MNAC/GDG, n° inv. 3836 D79. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, op. cit., p. 831.
80. Ramon RIBERA, “Una aportació a la trajectòria del pintor Antoni Viladomat i Manalt”, *Dovella*, 99 (2009), p. 10-1210-12.
81. Véase, en ese sentido, Francesc MIRALPEIX, “Una nova pintura d’Antoni Viladomat i Manalt a Manresa: l’Assumpta de Santa Maria de l’Alba”, *Locus Amoenus*, vol. 5 (2001), p. 227-240.
82. Las medidas son 15 x 21 cm.
83. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, op. cit., p. 661, 664.
84. *Ibid.*, p. 580-586.
85. Lápiz sobre papel verjurado (15 x 20 cm).
86. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, op. cit., p. 470.