

La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d'un mite artístic

Francesc Quílez

El present estudi se centra en el pintor barceloní Antoni Viladomat i Manalt (1678-1750), proclamat per la historiografia de totes les èpoques com un artista dotat d'unes facultats i unes condicions extraordinàries. Però com que el pes d'aquesta unanimitat crítica mai no se sustentà sobre una base documental prou sòlida, volem incidir en el fet que la gran celebració obtinguda per Viladomat ha estat promoguda per la difusió de les opinions que sobre la seva obra han expressat diversos erudits, més que no pas a una valoració real i objectiva de la seva producció artística.

Poques vegades en el decurs de la història de l'art català un artista ha suscitat un nombre tan important d'opinions favorables. Aquestes han contribuït a configurar una imatge mítica del pintor tot i que fins el present no s'ha realitzat un estudi crític del seu catàleg. Les opinions que Ponz, Ceán, Fontanals del Castillo, Casellas, Feliu Elias¹ i Rafael Benet, entre altres, ens han llegat de l'obra de Viladomat, fan interessant que ens plantegem les causes d'aquest interès per un artista que, més enllà d'aquest entusiasme, evidencia un gran nombre de limitacions i deficiències tècniques. Quan ens endinsem en la lectura de totes aquestes opinions i estudis, es consolida la idea que la preocupació fonamental d'aquests comentaristes ha estat la de projectar la seva pròpia sensibilitat estètica, al marge d'un interès per conèixer i analitzar els postulats artístics en què es fonamentà l'activitat del nostre pintor. Aquest fenomen ha acabat convertint la figura de Viladomat en el protagonista del que podria definir-se com una "invenció literària", car l'artista s'ha vist fins a cert punt "reinventat" amb la

intenció de refermar uns principis ideològics que desborden el marc dels judicis merament artístics. Si més no podem afirmar un coneixement aproximat del que Fernando Marías², referint-se a la figura del Greco, denomina la "història del pintor", però, malauradament, el nostre coneixement del Viladomat històric és encara molt insuficient.

Abans d'analitzar en detall aquest conjunt d'opinions, volem incidir en una anècdota que corrobora fins a quin punt la sobrevaloració de la pintura del barceloní es fonamenta en criteris de prestigi intel·lectual i d'adhesió a aquells que la proclamen. Ens referim al llegendari episodi recollit per alguns erudits de final del segle XVIII i que explica com el considerat millor pintor europeu de l'època, Anton Rafael Mengs (1729-1779), valorà de forma entusiàstica les pintures de Viladomat, exposades al desaparegut convent gran de Sant Francesc de la ciutat de Barcelona³. Tot i que no comptem amb elements que permetin de pronunciar-nos categòricament sobre la manca d'autenticitat de l'anècdota, sí que podem apuntar com a molt improbable que a un pintor de característiques tan erudites com era Mengs, li suscités la seva admiració un artista local i d'una certa mediocritat. Només cal revisar algunes de les formulacions de l'alemany per trobar prou bases que justifiquen aquest dubte⁴.

2. F. Marías, "El Greco y los ojos de la razón", a *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 612.

3. L'elogi fou esmentat per l'escriptor valencià Antoni Ponz i Piquer en els següents termes: "Pasando Don Antonio Mengs por esta ciudad de Barcelona fue a ver dicha obra; dijo que, seguramente en tiempos de Viladomat no había habido pintor de tanta habilidad." A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1947, p. 1047.

Sembla que el punt de partida d'aquell comentari està en les afirmacions fetes per Josep Farriols en un discurs pronunciat a l'Escola de la Llotja, l'any 1803. Hi afirmava que el pintor Manuel Tramulles, que havia acompanyat Mengs en la seva visita al convent de Sant Francesc, li va sentir dir la següent asseveració: "Fue el mejor pintor que tuvo España en su tiempo. Repricóle Tramulles nombrándole varios españoles y extranjeros, que entonces tenían crédito en la Corte, pero le atajó Mengs, diciéndole: ¿Me cree Ud. a mí o no?", R. Casellas, "Orígens del renaixement barceloní", a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, p. 49. En aquesta projecció de l'ideari de Mengs no podem infravalorar les relacions existents entre el que fou secretari de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando i el propi pintor. Un episodi d'aquesta relació el constituïa la sol·licitud feta per Ponz a Mengs, requerint-li el parer sobre les obres pictòriques existents en el Palau Reial de Madrid. A. R. Mengs, *Carta de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz*, Aranjuez, 1776. La carta fou publicada per primer cop al volum IV del *Viaje a España*.

4. Per a les nostres reflexions sobre alguns dels aspectes del pensament de Mengs ens hem basat en l'edició dels seus escrits d'art, publicats a instàncies de José Nicolás de Azara, l'any 1780, a Madrid. L'edició consultada ha estat l'editada a Madrid, l'any 1989. A. R. Mengs, *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, Madrid, 1989.

1. Vull agrair a Bonaventura Bassegoda la gentilesca que ha tingut de permetre'm consultar una còpia del manuscrit escrit per Feliu Elias. És probable que aquest assaig monogràfic titulat: *Antoni Viladomat: la vida, l'obra, l'època de l'artista*, recentment trobat a la localitat rossellonesa de Perpinyà, sigui el mateix que ja va poder consultar en el seu moment Rafael Benet. L'autor de la segona gran monografia destinada a l'estudi de la figura i l'obra de Viladomat al·ludeix a l'existència d'aquest manuscrit en els següents termes: "El señor Serra (Francesc) es el propietario de unas cuartillas biográficas y de bien trazada crítica debidas a don Feljo Elias." R. Benet, *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*, Barcelona, 1947, p. 9. Una primera lectura, encara del tot insuficient, de l'obra d'Elias permet apuntar algunes consideracions molt indicatives del sentiment que desvetlla en aquest crític la figura i l'obra de Viladomat. Ja al prefaci de la seva obra, l'autor defineix el seu treball com un exercici literari en què predominen tots els components característics de l'assaig, en detriment de les aportacions inèdites o d'una metodologia fonamentada en un estudi documental. Una de les principals virtuts de l'obra d'Elias és la seva capacitat per descobrir un aspecte superficialment tractat per Fontanals, el de la tècnica pictòrica utilitzada per l'artista. Al capítol VIII del seu estudi descobrim una interessant i innovadora aproximació als tipus de procediments i recursos tècnics emprats per Viladomat.

És prou coneguda la interpretació de Mengs sobre el fenomen de la bellesa artística com un sentiment de caire objectiu, car si bé la finalitat legítima de tota contemplació estètica rau en la satisfacció dels sentits, segons l'alemany aquesta experiència immediatament es reconduïx envers una experiència de caire espiritual o anímic. En l'obra d'art, els valors morals assoleixen una representació empírica i, en un sentit plenament platònic, la bellesa representada en ella impulsa l'espectador a endinsar-se en un món intel·ligible que supera les limitacions mateixes a les quals es veu sotmesa la producció estètica. És aquesta una interpretació del sentiment de la bellesa coincident amb la que uns anys més tard formulà Immanuel Kant en la *Crítica del Judici* (1790), quan establí una diferenciació entre una satisfacció reduïda al món dels sentits, plaer sensual, que és valorada com a inferior si la comparem amb una experiència estètica, la del plaer estètic, que desencadena en l'espectador una activitat de signe intel·lectual, presidida pel lliure joc de les seves facultats representatives. En el cas de Mengs, però, per tal d'aconseguir aquest valor, l'obra cal que se ceneixi a uns paràmetres ben definits. La realitat artística emula el model natural, però a la vegada el supera en reproduir només les seves parts més sublimes. D'aquí ve que les obres clàssiques, on aquestes qualitats de perfecció s'evidencien, justifiquin una pràctica creativa en la qual elles, i no ja la realitat, esdevenen el model a imitar⁵. El desenvolupament del sentit artístic passaria necessàriament, doncs, per l'estudi de les obres realitzades per aquells mestres que havien estat capaços de superar el propi model natural i entre els quals se situarien les figures de Miquel Àngel, Rafael, Correggio i Tiziano, entre altres. Aquest exercici mecà-

nic del coneixement de les qualitats pictòriques dels grans mestres es complementava amb una activitat de signe intel·lectual, de manera que la via més adequada d'educació del gust artístic es definia com l'assoliment d'un alt nivell d'erudició acompanyat d'una sòlida formació teòrica.

Resulta del tot inversemblant pensar que Mengs pogués veure en Viladomat una personificació del perfil d'artista tal com ell mateix el formulà. Una justificació més probable de l'anècdota consistiria en l'afany d'alguns dels partidaris de l'alemany per legitimar i acreditar l'obra de Viladomat. Aquest interès s'haurà de comprendre a la llum dels esdeveniments que culminaren en la creació de l'Escola de Nobles Arts, fundada l'any 1775 a Barcelona i que, com moltes altres Acadèmies d'aquesta mateixa època s'erigí sota l'influx directe de les teories artístiques de Mengs, i es primà l'exercici de la còpia d'obres d'art com una activitat formativa⁶. Si bé des del moment de la creació de l'Escola de la Llotja el propi pintor alemany fou un dels més imitats, aviat sorgí la necessitat de comptar amb un paradigma artístic del qual poder disposar de les seves obres *in situ*, i circumstancialment un dels pintors catalans de qui es conservarà, a partir de 1835, un nombre més considerable de produccions serà, precisament, Antoni Viladomat. A ulls del futur academicisme noucentista aquest presentava, per tant, un doble avantatge: es tractava d'un artista nacional i, a més, ofería un ampli repertori de models a imitar. És probable que els nous alumnes matriculats a l'Escola la disciplinessin el seu gest amb la còpia directa de les obres atribuïdes al pintor i dipositades a l'edifici de la Llotja, fins al

5. L'obra que millor mostra aquesta filosofia d'actuació artística és l'escrita per l'arqueòleg i teòric de l'art, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). En les seves reflexions sobre el principi de la imitació de l'art grec en la pintura i l'escultura, obra publicada l'any 1754, contemplem la importància concedida pel seu autor al món antic. Aquest estudi és fonamental per a comprendre el principi de l'ideal artístic que anys més tard veurem reproduït en l'obra de Mengs. No podem oblidar l'existència, entre tots dos erudits, d'uns grans vincles d'amistat iniciats a l'època de la seva respectiva estada a Roma, a l'entorn de l'any 1755. Winckelmann exercirà un gran ascendent sobre el pintor, modelant l'orientació de la seva futura doctrina artística. En les seves reflexions, l'autor postula la necessitat d'imitar als antics i ho fa amb una certa insistència, com es pot comprovar en diferents passatges de l'obra. J. J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, 1987, p. 18-19.

És molt significativa la importància concedida per l'erudit a l'obra d'artistes com Rafael i Miquel Àngel, perquè han demostrat la seva filiació clàssica. La imatge positiva d'aquests artistes contribuirà a prefigurar un model que tindrà la seva continuïtat, i posterior formulació teòrica en l'obra de Mengs.

6. La influència exercida per Mengs sobre l'ideari de l'Escola de Nobles Arts (1775) és indiscutible. Aquest ascendent, però, tindrà sempre una orientació molt més operativa que no pas teòrica. Podem afirmar que la política d'actuacions d'aquesta institució manté sempre una fidelitat a molts dels postulats teòrics defensats pel pintor alemany. De la lectura d'alguns dels acords adoptats per la direcció de l'escola, en la seva primera etapa, hom pot deduir l'interès existent a disposar d'obres del que és considerat com el principal inspirador de la filosofia academicista. Segons explica Alcolea, des del moment de la mort de l'artista, succeïda a Roma l'any 1779, la Junta desplega la seva activitat diplomàtica amb el propòsit d'adquirir alguns dels seus dibuixos. S. Alcolea i Gil, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII, I", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XIV, 1959-1960, p. 112-113. També resulta molt simptomàtica la presència de moltes còpies d'algunes de les pintures realitzades per Mengs i que cal atribuir al pintor Francesc Lacoma i Sans. En la seva etapa com a pensionat de l'Escola, a l'Academia de San Fernando, aquest artista envià moltes d'aquestes reproduccions com una demostració inequívoca de la importància concedida al principi de la còpia de les obres d'altres artistes, en el procés de formació i educació artística. Una relació detallada d'aquestes obres pot consultar-se a *Catálogo de las obras en pintura que existen en el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña*, Barcelona, 1847.

punt que el principi de l'emulació artística transformà l'obra del barceloní en un referent visual imprescindible en el procés de formació. Si no es podia recórrer directament a la contemplació de les produccions d'aquells artistes que havien estat considerats per l'estètica neoclàssica com a paradigmes d'actuació, els alumnes podien exercitar la pràctica d'aquest principi amb la imitació d'algunes composicions de l'únic pintor català que "havia estat legitimat per l'opinió autoritzada del mestre alemany"⁷.

Aquest procés de consolidació de la figura de Viladomat a Barcelona, es fonamentà, ja a final del XVIII, amb el testimoni d'erudits que, en parlar del nostre artista, recolliren el judici atribuït a Mengs. Citem, per exemple, l'obra de Ceán Bermúdez en relació amb els elogis dedicats a l'obra de Viladomat⁸. En l'exposició de mèrits que li atribueix Ceán, volem detenir-nos en l'anàlisi de dos d'aquests reconeixements. El primer consisteix a destacar l'autodidactisme de Viladomat, un motiu que a partir d'aquests instants esdevindrà una constant a l'hora de valorar la seva personalitat. Segons Ceán, el pintor progressa en la seva evolució pictòrica gràcies al seu propi esforç i amb independència dels seus mestres o, fins i tot, entrant en conflicte amb algunes de les posicions defensades per ells. En aquesta actitud autodidacta Ceán veu un signe inequívoc d'oposició a una determinada forma d'entendre el fenomen artístic: aquella que nega la possibilitat d'explotar les pròpies potències de l'artista i el seu geni característic. L'erudit efectua una afirmació de la superioritat del geni, per bé que no hem de confondre l'accepció del terme amb el sentit que pren dins de l'àmbit propi del romanticisme; es tracta de remarcar la disposició natural de l'individu, que no pot ser sotmesa a unes mesures coercitives, ni tolera la imposició d'unes activitats indignes com serien les de "moler colores y preparar lienzos". D'una forma indirecta, Ceán nega la validesa d'uns principis que, segons el seu pensament, reproduïen una mentalitat anacrònica, perquè se sustenta sobre uns postulats d'actuació gremialista.

L'altre mèrit ressenyat per Ceán evoca la dimensió universal

de la pintura de Viladomat, capaç de suscitar un sentiment d'admiració entre tots els pintors arribats de diferents països europeus⁹. Ceán incorporava amb aquesta imatge, un lloc comú en un gran nombre de tractats. Ens referim a la idea de transformar determinats espais artístics en llocs emblemàtics, com serà, en el cas que ens ocupa, el destinat a acollir les obres pictòriques del cicle de Sant Francesc.

L'opinió expressada per l'escriptor Leandro Fernández de Moratín¹⁰ ens permet descobrir algunes de les claus interpretatives d'aquesta percepció de la figura del pintor barceloní. La casuística incorporada pel dramaturg sintonitza amb una sensibilitat proromàntica, molt coincident amb la manifestada per alguns dels pensadors il·lustrats de la seva època. Resulta convenient reproduir un dels fragments d'una de les cartes enviades per l'autor al crític i historiador Ceán Bermúdez. En aquesta epístola, Moratín s'expressa en aquests termes: "(...), ví 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 (...), y cuando este elogio recae sobre un artificio que no tuvo un maestro que le enseñase, ni vió las galerías de Italia, ni salió en su vida de Cataluña, ni allí encontró quien le hiciese competencia, es menester confesar que en tales casos la naturaleza lo hace todo, y que el que nació con disposiciones favorables para sobresalir, si no halla quien le enseñe los preceptos del arte, él los encuentra."¹¹ Aquesta formulació retòrica tindrà una repercussió importantíssima en la historiografia posterior; l'orientació crítica donada pel pensament il·lustrat determinarà la percepció definitiva del fenomen Viladomat. Cal observar que Moratín desplega un gran nombre d'aquests instruments *retòrics*, i fins i tot magnifica la importància de Viladomat en considerar-lo com "el mejor pintor de Europa", quan en realitat la frase atribuïda a Mengs havia estat la de "el mejor pintor de su tiempo". També és destacable la importància atorgada a l'obra artística exposada en el claustre del convent de Sant Francesc. Aquest espai assolí les condicions pròpies d'un lloc de veneració artística, reproduint d'a-

7. Es pot afirmar que el tema de la fortuna acadèmica de l'obra i la figura de Viladomat és un fenomen que sorgeix en el moment mateix de la creació de l'Escola de Nobles Arts. Alguns episodis d'aquesta veneració han estat reproduïts per Alcolea en la seva tesi. S. Alcolea i Gil, *cit. supra*, n. 6, p. 116, 181.

8. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, V, Madrid, 1800, p. 236-241.

9. "Todos los pintores que han venido de Italia y Francia por Cataluña han celebrado sus obras con entusiasmo", J. A. Ceán Bermúdez, *cit. supra*, n. 8, p. 238-241.

10. L. F. de Moratín, *Epistolario* (Las cien mejores obras de la Literatura Española, 73), s. d.

11. Es tracta d'un fragment extret d'una de les cartes enviades per l'escriptor al seu amic Ceán. L'epístola és datada a Montpeller el 20 de març de 1787 i ha estat reproduïda al seu epistolari. L. F. de Moratín, *cit. supra*, n. 10, p. 20.

questa manera el tòpic vasarià de la Capella Sixtina pintada per Miquel Àngel¹². En tots dos casos es denota una mateixa sensibilitat estètica; l'obra dels dos pintors aconsegueix una dimensió didàctica i formativa, es constitueix en una escola per als futurs artistes. Moratín també posa l'accent en l'auto-suficiència i el didactisme del pintor català com a dues capacitats que li permeten d'igualar el propi model natural, sense efectuar un procés preliminar de formació artística. És aquest un argument destinat, indirectament, a erosionar el poder i l'autoritat de les encara preexistents societats gremials. La jerarquització com a principi d'actuació i cohesió social entrava en contradicció amb el propòsit d'afavorir la llibertat i la iniciativa personal. Aquest és un principi filosòfic de procedència il·lustrada, que afecta tots els dominis de l'activitat humana. Moratín afirma amb vehemència i un xic d'orgull el sedentarisme de Viladomat com una qualitat que supera el camp artístic per constituir-se en un argument patriòtic. Les veleïtats nacionalistes de l'escriptor acaben per convertir la figura de Viladomat en un pretext que supleix altres insuficiències i frustracions personals o col·lectives, com era el tema de la identitat nacional. Així, la sobrevaloració de la pintura de Viladomat també pot presentar una argumentació discursiva de signe patriòtic. Si el segle XVII és considerat com un període molt fructífer a nivell artístic i la valoració crítica d'aquest temps històric és molt positiva, coincident amb el protagonisme assolit per les escoles espanyoles en el context europeu, en el segle XVIII assistim a la inversió d'aquest procés. La "invasió" d'artistes forans és contemplada, per determinats apòlogues de l'art hispànic, com un fenomen molt negatiu. D'alguna manera l'obra pictòrica de Viladomat permet atenuar o, fins i tot, frenar un sentiment de "frustració", o de "decadentisme" hispànic. Des d'aquesta perspectiva no és estrany el paral·lelisme efectuat per la crítica posterior entre Velázquez i Viladomat, considerats com a prototipus de dos pintors que saben adaptar el seu enginy a la peculiaritat

12. La Capella Sixtina assoleix una condició i un simbolisme de connotacions mítiques. El pintor que s'acosta a ella troba, en aquest espai, l'art pictòric en el més alt grau de perfecció. La nova escola de l'art permet observar, d'una forma total i unitària, tots aquells principis artístics que en la naturalesa es troben dispersos. És inevitable no derivar en una actitud de sacralització cap a un espai que desvetlla tal sentiment d'admiració. Els pintors interessats en l'assoliment del nivell més alt de perfecció pictòrica es troben obligats a l'observació directa —viatge a Roma— o indirecta —gravats on es reproduïx aquesta obra— de la nova tradició artística, exemplificada en les pintures de Miquel Àngel. La imatge idolatrada de l'espai claustral del convent de Sant Francesc, tot salvant les distàncies, respon al mateix criteri d'actuació.

de la seva realitat social. La sobreestimació de la importància de Viladomat es justifica perquè amb la seva obra estimula la recuperació de l'orgull "patriòtic".

Haurem d'esperar a la segona meitat del segle XIX per obtenir la primera aproximació de la historiografia catalana a la figura de Viladomat. L'obra de Fontanals del Castillo¹³ marca l'inici d'una nova etapa en què assistim a la creació i definitiva consolidació romàntica del mite de Viladomat. L'estudi realitzat per Fontanals, tot i els seus indiscutibles mèrits, acusa un defecte molt característic de la literatura d'aquesta època: el de l'ús d'una metodologia en què es valoren més els factors literaris que no pas els històrics. L'articulació d'una prosa molt florida, adornada amb una reiteració d'adjectius i adverbis és una constant en Fontanals. La importància de la seva obra, independentment de la seva millor o pitjor fortuna crítica, la justifica el seu indiscutible valor històric. Es tracta de la primera gran monografia destinada a l'estudi d'un artista català, inaugurant d'aquesta manera una tradició sense precedents en la historiografia catalana. Per valorar adequadament la importància del meritori esforç realitzat per Fontanals, hem de recordar que haurà de transcórrer gairebé mig segle per contemplar l'aparició de la segona monografia dedicada a l'estudi de l'obra d'un altre pintor català, en aquest cas de Lluís Borrassà¹⁴.

L'edició de l'obra d'en Fontanals pot explicar-se per un cert efecte de mimetisme, provocat per l'edició, uns anys abans,

13. J. Fontanals del Castillo, *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, 1877. El pròleg del manuscrit de Feliu Elías, *cit. supra*, n. 1 conté una informació molt valuosa sobre la destinació i les vicissituds sofertes per l'obra de Fontanals. Segons indica Elías, el llibre havia de constar de dos volums, dels quals només es va poder editar el primer. El manuscrit d'aquest segon volum inèdit fou copiat per l'historiador i polític Josep Pella i Forgas, qui va pagar al posseïdor del text, el gendre de Fontanals, vint pessetes pels drets de còpia. Feliu Elías va poder consultar aquest exemplar, copiat per Pella, quan era a mans d'en Ramon Pella, fill del polític. Les pàgines manuscrites consultades per Elías anaven precedides per una nota del propietari en què informava, a més dels fets ja relatats, de les causes que havien impossibilitat l'edició de la segona part de l'obra de Fontanals. La publicació del llibre es va interrompre a la pàgina 240 perquè el seu editor, Celestí Verdager, es va arruïnar un cop publicat el primer volum en una edició excessivament luxosa que va dificultar-ne la posterior comercialització. F. Elías, *cit. supra*, n. 1, prefaci, fol. VII-X.

La tesi doctoral de S. Alcolea conté un apèndix documental en què es reproduïxen alguns dels capítols inèdits de l'obra escrita per Fontanals. Alcolea va poder consultar el manuscrit, segurament el transcrit per Josep Pella, a la biblioteca dels "Amics dels Museus de Barcelona". S. Alcolea i Gil, *cit. supra*, n. 6, p. 322.

14. J. Gudiol i Cunill, *El pintor Lluís Borrassà*, Barcelona, 1925.

d'una obra en què es glossava la figura del pintor Pablo de Céspedes¹⁵. El model literari seguit pel seu autor, Tubino, influirà directament l'adoptat per Fontanals. Totes dues obres reproduïen un discurs acadèmicista —no podem oblidar la condició d'acadèmics dels dos autors—, que s'ordena seguint una certa disposició seqüencial d'uns episodis biogràfics. També coincideixen a reproduir el model literari més propi del gènere biogràfic, utilitzant com a font d'inspiració la reconstrucció i el tòpic de molts dels tractats escrits amb anterioritat, com és el cas de l'obra de Vasari. Amb tot, és possible que tinguessin presents altres models més pròxims, per exemple el de la tradició hispànica, exemplificat en l'obra de Palomino.

L'obra de Fontanals detecta una gran preocupació a incorporar un discurs molt historicista, segurament condicionat pel destí inicial de l'obra¹⁶. La reconstrucció de la vida de Viladomat és convenientment dramatitzada amb la intenció de transformar-la en una peça literària que satisfaci la demanda d'una comunitat científica, molt preocupada en el desplegament d'un coneixement de signe erudit en el qual predominava una voluntat, seguint les directrius marcades per Pau Milà i Fontanals, de fer de la matèria històrica una disciplina abocada a una interpretació positivista dels fets històrics. Aquesta orientació de la historiografia catalana també cercava satisfer el gust, d'un públic més popular interessat a identificar-se amb uns personatges literaris idealitzats. En aquest sentit és significatiu el capítol on es relaten algunes de les vicissituds experimentades per Viladomat en l'etapa que s'estén de l'any 1704 al 1720¹⁷. Fontanals interpreta tot aquest moment històric com un període culminant en el procés de formació artística del pintor. No ens ocupem en aquest moment d'efectuar

una valoració ni un judici sobre la versemblança d'algunes d'aquestes opinions. El que ens interessa destacar és la projecció sentimental realitzada per l'autor. Aquest intenta suplir una situació històrica presidida per la inexistència a Catalunya d'un poder monàrquic, convertint la provisional i curta estada de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona en un fet que repercutirà directament i positivament en la transformació estilística del pintor català. Fontanals edifica, a l'entorn d'aquest episodi, un relat mític amb què intenta alterar la percepció habitual de la imatge del pintor com una personalitat artística allunyada del contacte amb la cultura pictòrica europea, i reduït a un àmbit d'actuació geogràfica de tipus domèstic. El localisme del nostre pintor, el seu immobilitisme, són elements convenientment corregits per l'autor tot introduint el factor del cosmopolitisme i l'heterodòxia visual com a conseqüència directa de l'arribada a Barcelona d'un nucli d'artistes més familiaritzats amb una sensibilitat i una cultura molt més "avantguardistes"¹⁸. Tampoc no es pot descartar la hipòtesi de l'existència d'un cert interès a establir un paral·lelisme entre la figura d'un pintor de Cort, com era el cas de Velázquez, i un artista que també mantindrà una relació, encara que esporàdica, amb un ambient cortesà. Aquest interès podia provenir del desig d'homologar la figura del pintor català, situant-la en un estatus idèntic al de Velázquez. Si Castella disposava d'un emblema nacional, Catalunya també podia

15. F. Tubino, *Pablo de Céspedes*, Madrid, 1868.

16. El mateix autor, al pròleg de la seva obra, ens dóna una clau interpretativa de la importància concedida a la narració històrica. Segons indica el propi autor, el positivisme històric es justifica perquè "fueron escritas para un concurso público del Ateneo Catalán que se celebró en ese año, y enviadas a ese concurso para que fueran juzgadas", J. Fontanals del Castillo, *cit. supra*, n. 13, pròleg de l'obra. El tema d'aquest concurs era: "Estudio documentado y crítico de un período de la historia de Cataluña". Tot i la capa de vernís històric aplicada per l'autor, l'obra fou desestimada per l'Ateneu, que considerà que no s'ajustava al lema del concurs. Segons indica Feliu Elias, el manuscrit fou presentat l'any 1871 i, malgrat la seva desestimació, Pau Milà i Fontanals s'entusiasmà amb ell. F. Elias, *cit. supra*, n. 1, fol. XI-XII.

17. J. Fontanals del Castillo, *cit. supra*, n. 13. El capítol tercer titulat: "Un periodo heroico y otro dieziséis años del pintor. 1704-1720", p. 84-117, és el destinat a glossar aquest període tan fructífer de la trajectòria pictòrica del pintor.

18. El tema del cercle d'artistes arribats a Barcelona i que formaven part del seguici d'acompanyants de l'arxiduc Carles d'Àustria ha estat motiu d'una de les principals fixacions mostrada per tota la literatura artística. La necessitat de posar a la figura de Viladomat una etiqueta de pintor cortesà ha alterat la visió objectiva de tot aquest període. El primer autor a apuntar la influència exercida pel grup d'artistes que acompanyava l'arxiduc Carles fou Ceán. Aquest autor reduïa aquesta influència a un únic artista, el bolonyès Bibiena del qual indicava el següent: "... y con motivo de haber llegado à Barcelona Fernando Bibiena sirviendo al archiduque Carlos, le enseñó la arquitectura y perspectiva, que poseía con la inteligencia que es notorio", J. A. Ceán Bermúdez, *cit. supra*, n. 8, p. 237. De les afirmacions de Ceán, Fontanals en va efectuar una lectura apassionada i entusiasta en què valorava com a decisiva, per a l'evolució artística del pintor, el contacte amb aquest cercle d'artistes. Aquesta atmosfera cortesana era reproduïda per Fontanals en aquests termes: "Y Antonio Viladomat hallaba en las conversaciones —siempre típicas y fecundas entre los que cultivan el arte—, y de los artistas que admiraba, en las lecciones que le daban, en los dibujos que le enseñaban (...), la revelación artística, que servía de botafuego a sus expansivas facultades", J. Fontanals del Castillo, *cit. supra*, n. 13, p. 104-113.

Tota aquesta influència artística es fonamenta sobre una base especulativa, i fins al moment present no existeix cap verificació empírica de les possibles relacions existents entre Viladomat i Bibiena. En el seu estudi, Fontanals afirmava que Viladomat havia ajudat Bibiena en la decoració de l'església barcelonina de Sant Miquel Arcàngel. Malauradament aquesta decoració es va perdre un cop fou enderrocat el temple, l'any 1868.

sentir-se orgullosa de comptar amb un pintor autòcton, transformat en un signe d'identitat col·lectiva¹⁹.

Una de les convencions literàries presents en l'obra de Fontanals és la de la conversió del barceloní en un heroi. La introducció d'un gran nombre d'anècdotes en el relat respon a una reproducció retòrica dels models biogràfics. Alguns dels episodis protagonitzats per l'artista, com és el de la seva participació en la realització de les pintures del cicle de sant Francesc, són recursos literaris que intenten suscitar i induir a una identificació simpàtica protagonitzada pel lector²⁰. És molt important destacar que el discurs literari de Fontanals es fonamenta sobre una base documental molt incerta. Les fonts bibliogràfiques en què beu l'autor són, a grans trets, les obres de Ponz, Ceán, i tractats artístics anteriors com els de Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado* (1714), o el de Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633)²¹. Aquesta dependència i fidelitat mantinguda per l'autor a les fonts tradicionals afectarà, fins el punt de condicionar, el tipus d'aproximació realitzada per la crítica posterior, fortament influenciada pel seu ascendent.

El següent episodi d'aquest itinerari serà el protagonitzat pel crític modernista Raimon Casellas. Aquest escriptor contribuirà, amb els seus articles, a sensibilitzar l'opinió dels cercles erudits sobre un període, de la història de l'art, molt poc valorat i injustament tractat. L'activitat de Casellas com a historiador de l'art, centrada en l'estudi de l'obra de Viladomat, contribuï decidivament a gestar una imatge molt distorsionada de la figura del pintor. L'autor, en un estudi publicat a l'*An-*

*nuari d'Estudis Catalans*²², instrumentalitzava la figura del creador amb el propòsit de convertir-lo en el veritable artífex del llenguatge artístic renaixentista en la seva expressió catalana. Casellas intentava reconstruir una època, la del segle XVIII, utilitzant un nucli argumental en què predominava un factor de relativitat històrica²³. Algunes de les reflexions i intuïcions apuntades per l'autor incidien en un aspecte molt interessant i destacable: les manifestacions artístiques de les diferents realitats històriques acusaven la influència de factors històrics, que determinaven l'existència de diferents ritmes en la seva evolució. Casellas donava opció a interpretar la història de l'art com un fenomen plural, alterant el signe de la interpretació tradicional que considerava l'existència d'un únic model de desenvolupament artístic. No creiem, però, que mostri interès a efectuar una anàlisi rigorosa de tota aquesta conjuntura històrica. La seva és una aproximació en què tenen prioritat uns postulats apriorístics que metodològicament condicionen tota la interpretació d'aquest període. Per a projectar moltes de les seves idees, el crític es veu obligat a efectuar una modelació, i, en moltes ocasions, una deformació del seu propi objecte d'estudi. Casellas no realitza una lectura crítica de la seva principal font d'informació, l'estudi de Fontanals del Castillo. Ans al contrari, accepta, sense reserves, la validesa de les tesis de l'obra i fins i tot n'altera elements quan necessita justificar alguns dels components del seu ideari artístic²⁴.

22. L'article de R. Casellas titulat "Orígens del renaixement barceloní" aparegué publicat, per primer cop, l'any 1907 a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, p. 43-75. El mateix article fou reeditat a la revista *Gaset de les arts*, entre els anys 1925 i 1926, en diferents números de la revista.

Per a la realització d'aquest treball també hem tingut presents els diferents articles publicats pel mateix Casellas a la revista *Empori*. R. Casellas, "Els últims barrochs", a *Empori*, I, 1907, p. 17-24, 89-96; II, 1908, p. 169-180.

23. Els escrits apareguts a la revista *Empori* centren la seva atenció a efectuar una mirada retrospectiva de l'art del segle XVIII. Hi advertim una preocupació, per part del seu autor, a reivindicar les manifestacions artístiques d'aquest segle, mostrant un interès molt menor en la pròpia figura de Viladomat.

24. El gust estètic de Casellas no tolera l'estil literari utilitzat per Fontanals del qual arriba a manifestar el següent: "Aquest llibre, extranyíssim per la seva crítica i extranyíssim per la manca de coordinació i estil," R. Casellas, "Orígens del...", cit. *supra*, n. 22, p. 52.

Malgrat exterioritzar el seu descontentament amb les formes literàries emprades per Fontanals, Casellas reproduceix i perpetua molts dels llocs comuns presents en l'obra d'aquest autor. La constant presència de determinats temes, com ara la cultura artística de Viladomat, la seva erudició, la seva imatge de pintor àulic, la importància concedida al seu taller com a embrió del que serà un període molt fructífer de l'art català, o la consideració de Viladomat com un pintor realista permeten reconèixer la reiterada projecció de l'obra de Fontanals, així com la seva influència en moltes de les consideracions formulades per Casellas.

19. No deixa de constituir una relativa sorpresa constatar que el sentiment d'admiració envers la figura del pintor sevillà no es veié refrendat amb l'edició d'una monografia posterior a l'estudi de Fontanals. Cronològicament, la primera aproximació a l'estudi de l'obra de Velázquez fou la realitzada l'any 1855 per Stirling-Maxwell. W. Stirling-Maxwell, *Velázquez and his works*, Londres, 1855. La crítica, però, considera l'obra escrita per Cruzada Villaamil com la primera monografia sobre el pintor. G. Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885.

20. La famosa anècdota sobre la realització de les pintures del cicle de Sant Francesc és reproduïda per Fontanals d'aquesta manera: "Es fama que los pintó Antonio Viladomat a una onza (dobla) cada cuadro, —premio indigno de tal empresa, paga del jornal más vil—, y que empleó en todos los lienzos un mes para cada pieza," J. Fontanals del Castillo, cit. *supra*, n. 13, p. 179.

21. L'edició de l'obra de Palomino consultada ha estat la publicada l'any 1947. A. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947. L'edició de l'obra de Carducho consultada ha estat la publicada l'any 1979. V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1979.

La personificació d'un estil renaixentista autòcton, dotat de les seves peculiaritats i d'una identitat molt marcada, constitueixen elements indispensables per a bastir un edifici crític. L'autor institucionalitzà un estil artístic de signe nacionalista, amb la qual cosa desbordà el marc estricte de la figura de Viladomat i derivà en un projecte de construcció d'una història de l'art català regida per la seva pròpia dinàmica. En aquesta activitat de reconstrucció nacional, Casellas contempla l'obra de Viladomat com una aportació fonamental en el procés d'identitat artística. Amb aquesta finalitat hem d'interpretar la curiosa teoria formulada pel crític d'art que considera Viladomat com el creador d'un ordre artístic personal. Casellas dona a la figura del pintor un atribut que ja havia estat apuntat per Fontanals: el d'una sòlida formació intel·lectual. El seu virtuosisme com a pintor es complementa amb una dimensió erudita i una gran capacitat teòrica. El descobriment del pintor com a teòric de l'art obliga Casellas a efectuar un exercici d'acrobàcia discursiva en què predominen les veleïtats especulatives, les consideracions aventurades sobre el coneixement i la familiaritat del pintor amb alguns dels principals tractadistes artístics, principalment aquells que aborden en les seves obres la temàtica arquitectònica²⁵.

Casellas projectava una imatge del pintor coincident amb el seu interès per crear les bases d'una futura història de l'art català, i en què Viladomat seria contemplat com una figura mítica. El pintor havia contribuït amb la seva activitat, a engrandir el procés de construcció de la gran "epopeia" catalana. La interpretació artística suggerida per Casellas servia per

incrementar el nucli de la polèmica existent entre "modernistes" i noucentistes: i això, en un moment en què la sensibilitat artística identificava l'art medieval i, més concretament, el període romànic amb un art pròpiament nacional, en detriment de l'estètica barroca, considerada com una època de menor importància o fins i tot de decadència artística. El segle XVIII era observat pels crítics amb un gran apassionament que dificultava la necessària distància per valorar-lo amb prou objectivitat. Aquest sentiment passional presentava sempre unes connotacions molt negatives vers aquest període, i en algunes ocasions derivava en un sentiment d'animadversió cap a un temps històric presidit per la pèrdua de les llibertats nacionals.

Casellas intentava contrarestar l'efecte d'aquestes opinions amb una argumentació que es fonamentava en el caràcter diferencial de l'art català. Segons l'escriptor, les manifestacions artístiques catalanes, d'aquesta època es diferenciaven clarament de l'antiga orientació artística molt influïda per les fórmules compositives d'ascendència "xurrigueresca". Es tractava, doncs, d'establir una certa dicotomia entre les produccions més genuïnes i aquelles que havien estat directament influïdes pel "colonialisme" artístic castellà²⁶. L'art del vuitcents era interpretat en clau d'equilibri clàssic, i es distanciava, d'aquesta manera, de les desviacions extravagants i desmesurades del barroc castellà. El divuit català es caracteritzava, o almenys així ho interpretava Casellas, per ser un art dominat per uns atributs artístics com ara l'ordre, la conveniència, la mesura, i gairebé podríem afegir el "seny". La pintura de Viladomat exemplificava convenientment aquestes virtuts i esdevenia un model perfecte d'aquest llenguatge compositiu amb reminiscències clàssiques. El pintor era reconvertit en l'exponent màxim de la pintura catalana d'aques-

El mateix explica en un dels seus articles les fonts bibliogràfiques utilitzades. En aquest paràgraf al·ludeix directament a la importància de l'obra de Fontanals, i reconeix d'aquesta manera el que és un recurs habitual al llarg de tota la seva obra. Les fonts que nodreixen la cultura artística de Casellas es redueixen a la lectura de les obres de Ponz, Ceán i el ja esmentat Fontanals. R. Casellas, "Els últims...", *cit. supra*, n. 22, 1908, p. 175.

25. La relació dels tractadistes coneguts per Viladomat era, segons pensava Casellas, molt important en termes numèrics. El crític apunta a un coneixement dels tractats de: D. de Sagredo, *Medidas del romano* (1526); J. Vignola, *Regole delle cinque ordini d'architettura* (1562); L. B. Alberti, *De re aedificatoria*; A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (1570) i una possible traducció de l'obra de Vitruvi, segurament la realitzada per D. de Sagredo l'any 1539. En aquesta relació s'hauria d'incloure un tractat més contemporani, l'escrit per Ferdinando Galli Bibiena, editat l'any 1711 a Parma i titulat *L'Architettura civile*. Hem d'apuntar que Casellas entra en contacte amb aquesta tradició artístic-literària per via indirecta. Tota la informació referida a aquest tipus de manifestació literària és extreta de l'obra escrita per M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (1882-1891). L'edició de l'obra de Pelayo consultada ha estat l'editada a Madrid, l'any 1950.

26. Casellas divideix, artísticament, el segle XVIII en dos períodes sensiblement diferenciats, i situa la data de 1745 com la línia divisòria de totes dues èpoques. Mentre el primer cicle és descrit en termes pessimistes, desesperançats, gairebé apocalíptics, l'art català viu immersit en una situació de colonialisme artístic, símptoma d'un mal més profund que afecta totes les estructures polítiques i socials del Principat i que es remunta en el temps al "lamentable" episodi del Compromís de Casp. Aquesta tendència s'inverteix a partir de 1745, període contemplat amb un inusual optimisme per part del crític. L'elecció d'aquesta data per situar l'inici del redreçament artístic, tot i el seu caràcter arbitrari, és una conseqüència de la definitiva consolidació i maduració del llenguatge artístic formulat per Viladomat. A partir d'aquest moment la seva doctrina artística, el seu paper "d'apostolat" comença a divulgar-se i a afectar les diverses manifestacions, tant pictòriques com arquitectòniques, realitzades a Barcelona.

ta època, perquè, contemplant les seves produccions, hom podia reconèixer la presència d'aquells paradigmes estètics.

El reconeixement de Viladomat com a mestre, creador d'una escola i una tradició catalanes, recupera una dimensió exemplar. Casellas proclama el magisteri artístic del pintor utilitzant una paràfrasi bíblica en què arriba a comparar la figura del creador amb la del propi Jesucrist. Com aquest últim, Viladomat exerceix una activitat d'apostolat que imparteix al seu taller, convertit en un cenacle on es reuneixen els seguidors de la seva doctrina²⁷. Així, amb les seves actuacions, mostra el camí que han de seguir les generacions posteriors.

El crític insisteix en la seva consideració de la figura de Viladomat com una personalitat capaç d'exercir un ascendent sobre les futures "promocions" artístiques; però fa un pas més important quan acusa el pintor de ser el "culpable" directe d'una renovació artística que marcarà l'orientació i l'evolució posterior de l'art català. Casellas situa l'inici d'aquest procés de redreçament en l'interval de temps que va de l'any 1720 al 1721, coincidint amb un moment d'assimilació i consolidació del seu llenguatge artístic.

Segons explica, la influència de Viladomat es deixarà sentir al llarg de tot el segle XVIII, i les seves solucions plàstiques desbordaran el marc pictòric per a influir directament l'activitat arquitectònica de la ciutat de Barcelona. L'autor descobreix la presència de Viladomat en la major part de construccions més emblemàtiques realitzades a Barcelona a partir de la segona meitat del segle XVIII. L'erecció d'edificis com l'església de Sant Felip Neri (1721-1752), descrita per ell com "una mostra ben galana de tal iniciació vers l'ordre, la serenitat, la pulcritud lluminosa", a la qual segueix l'edificació de l'església de Sant Miquel del Port (1753), el temple de la Mercè (1765-1775) o el Palau de la Virreina (1772-1776) constitueixen proves testimonials de l'assimilació i la sistematització de les influències exercides per Viladomat. Seguint el fil conductor d'aquest argument discursiu hauríem de completar aquesta relació d'edificis arquitectònics amb obres posteriors, com les

del Palau Moja (1774-1789), el Palau Marc i el remodelat edifici de l'antiga Llotja (1774-1802).

El protagonisme atribuït a l'artista, en aquesta transformació del paisatge barceloní, obeeix a unes motivacions de signe diferent. D'una banda, sembla existir un fonament objectiu basat en la suposada utilització de l'ordre corinti en alguns dels fons arquitectònics de les seves obres pictòriques, tot i que de l'observació de les mateixes no es dedueix un predomini d'aquest tipus de citacions. Casellas ho interpreta com una manifestació d'una determinada voluntat artística per part del pintor, que tradueix en les seves pintures una experiència basada en l'acumulació d'uns coneixements teòrics. En la seva apologia de l'ordre corinti, el crític projecta el desig d'edificar un ordre artístic nacional que respongui satisfactòriament a un ideal estètic de signe popular. L'antic ordre clàssic és definit per Casellas, reproduint les opinions de Vitruvi, com un ordre que "imita l'exquisit d'una donzella, ja que les donzelles, tenint, per la poca edat, airosos y esbelts els membres, són susceptibles de major delicadesa y elegancia en l'ornament"²⁸. En opinió del crític, l'ús d'aquest ordre clàssic s'explica com un efecte de la influència exercida per Ferdinando Galli sobre el pintor. Viladomat desplega la seva condició d'erudit, d'esteta nacional, seguint les pautes de la doctrina impartida per l'artista bolonyès. En el coneixement del tractat escrit per Bibiena és on pot trobar-se la font d'inspiració, la llum que permet aclarir algunes de les teories artístiques del pintor català²⁹. La proximitat del bolonyès proporciona els

28. R. Casellas, "Orígens del...", *cit. supra*, n. 22, p. 58.

29. Casellas atorga molta importància i significació al paper exercit per l'arquitecte de l'arxiduc Carles d'Àustria, Ferdinando Galli (1657-1743). La teoria de l'ús de l'ordre corinti, cal contemplar-la —seguint el discurs de Casellas— com el resultat més immediat del magisteri exercit per l'escenògraf. La formulació d'aquesta teoria, deduida per Casellas de la seva observació i anàlisi d'algunes de les obres de Viladomat, se sustenta sobre un coneixement i assimilació dels postulats teòrics desplegats per Bibiena. En el seu tractat d'arquitectura, editat a Parma l'any 1711, existeix un absolut predomini de l'oferta operativa en detriment d'una concepció teòrica de l'activitat artística. Aquesta supremacia del sentit pràctic converteix la seva obra en un receptari de solucions dirigides a resoldre els problemes derivats de l'ofici pictòric. La inclusió de diagrames, dibuixos i altres instruments auxiliars justifiquen plenament la dimensió didàctica de la seva obra. Una de les preocupacions fonamentals del seu tractat consisteix en la creació d'un espai figuratiu, utilitzant com un aparell instrumental el sistema perspèctic, que presenta un aspecte marcadament escenogràfic.

La figura de Bibiena ha estat prou estudiada per la historiografia italiana. L'interès d'aquesta, però, s'ha limitat a la seva activitat a la Península Itàlica i ha descartat l'ampliació d'aquest horitzó historiogràfic al seu períple català que, malaurada-

27. "Perque aquesta es la veritat tant o mes que d'un taller de pintura, aquell obrador ofereix tots els aspectes d'un veritable cenacle, ja que d'ell varen sortir els humils apòstols que de bell nou havien de sembrar, segons els estils del temps i el poder de les propies forces, l'idea d'art ja esventada dels esperit públic a causa de grans adversitats," R. Casellas, "Orígens del...", *cit. supra*, n. 22, p. 44.



components imprescindibles per transformar Viladomat en un pintor erudit. L'artista pot entrar en contacte amb un llenguatge classicista i possibilitar, amb la seva funció mediadora, la incorporació de l'art català a la dinàmica i al ritme d'evolució artístics seguits per l'art europeu. Adaptant les fórmules compositives a les seves pròpies peculiaritats, efectuant un procés de convergència artística en què descobrim la presència de la tradició autòctona i la modernitat forana, el pintor se'ns presenta com un arqueòleg en la seva "missió" de recuperador de les fórmules artístiques de signe clàssic. Aquest llenguatge renaixentista s'introdueix per la via de la intel·ligència, de l'acció reflexiva, és el producte final de l'acte de desplegar les facultats pròpies d'un teòric i no penetra pas per la via del mimetisme. Aquesta caracterització esdevenia un signe extern en què es podien reconèixer algunes de les categories estètiques definidores de l'art de Viladomat. El seu gust "asseranat, pulcre", la seva bellesa "sòbria i equilibrada" eren adjectius utilitzats per Casellas amb la intenció de definir el seu estil artístic i extrapolar els seus mèrits, fins a convertir-los en una expressió de la pròpia idiosincràsia catalana.

La sublimació d'uns determinats valors ètnics sintonitza amb un gust estètic i una sensibilitat humana que remarca la importància de la senzillesa, la humilitat i la sobrietat de caràcter com a signes d'identitat de la col·lectivitat catalana. El crític descobreix en Viladomat el model antropològic d'una societat idealitzada, la comunitat petita, que es distingeix pel seu sentiment de desconfiança cap al fenomen de la modernitat, interpretat com una agressió directa a tot un conjunt de valors tradicionals. En un fragment d'un dels seus articles Casellas descriu la seva inquietud en aquests termes: "Jo ja sé que avuy formen llegió, ben nombrosa, ben brillanta, els homes nous que impulsats ab generosa inquietud per l'ideal d'una vida plenament urbana, menyspreuen, per puerils i per

vulgars, els retrets anecdòtics referents a les rudimentaries societats d'ahir.»³⁰

El literat ens transmet una imatge del pintor en què és fàcil entreveure les idees configuradores del seu propi pensament. La seva interpretació i percepció del fenomen Viladomat constitueix una autèntica declaració de principis que desborda el marc de la crítica artística. L'art del barceloní és la manifestació més inequívoca d'una forma d'entendre i de sentir la realitat, una cosmovisió que deixa entreveure la imatge d'un ideal estètic de signe popular. En l'activitat artística desplegada pel pintor hom pot redescobrir les actituds i condicions seculars del temperament català. Viladomat encarna les virtuts més tòpiques de l'antropologia defensada per Casellas. El pintor personifica unes condicions i unes facultats artístiques que s'allunyen dels paràmetres tradicionals de la teoria romàntica de l'art. En l'estètica romàntica el fenomen artístic presenta una difícil explicació lògica; la llei de la causalitat universal resulta insuficient per explicar el comportament de l'artista. La pràctica artística té un fonament místic, és impensable trobar justificació racional en una activitat que es regeix per un factor subjectiu. La figura del geni és la màxima expressió de la sensibilitat i emoció artística; el comportament d'aquest subjecte és imprevisible perquè no es demostra per una llei natural. El corol·lari de l'estètica romàntica és el següent: hom pot reconèixer la condició genial d'un artista per les seves creacions artístiques, però no podem comprendre les lleis que regeixen la seva actuació³¹.

Allunyant-se d'aquesta interpretació idealista, Casellas realitza una lectura antropològica. Pel crític el comportament de l'artista es regeix seguint els dictats que marca el sentit comú. Viladomat no actua mai dominat per l'impuls ni l'entusiasme arrauxat del geni, ans el contrari, la constància, l'esforç i la

ment no ha gaudit d'un tractament tan favorable. Hom pot trobar un interessant recull bibliogràfic a G. Briganti, *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milà, 1990, p. 723-724.

La data de l'edició del tractat de Bibiena, posterior a la seva estada a Barcelona, obliga Casellas a efectuar un exercici de malabarisme discursiu, argumentant que si bé el tractat del bolenyès es publica en una data posterior, Viladomat podia conèixer perfectament el contingut del seu sistema artístic després de consultar anotacions manuscrites del seu propi autor o, fins i tot, un coneixement transmès per via oral. R. Casellas, "Orígens del...", *cit. supra*, n. 22, p. 64. Aquesta teoria es fonamenta sobre dos pilars intencionadament renaixentistes: un mòdul canònic i la recuperació naturalista de la figura humana, conseqüència de l'estudi anatòmic i de les relacions proporcionals.

30. R. Casellas, "Orígens del...", *cit. supra*, n. 22, p. 44.

31. L'estètica romàntica posterior a Kant efectuarà una exaltació entusiasta de la figura del geni. El propi Kant, en la seva *Crítica del judici* (1790) realitzarà la primera aproximació al tema; I. Kant, *Crítica del judici*, Barcelona, 1977, p. 214-227. La fortuna d'aquesta figura serà tal que tots els posteriors teòrics de l'art abordaran en les seves obres el tema del geni. Entre el gran nombre de filòsofs idealistes interessats en aquesta qüestió esmentem els noms de Friedrich Schiller i les seves *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* (1795). L'edició que nosaltres hem consultat ha estat la catalana, publicada l'any 1983 a Barcelona. La qüestió del geni trobarà una formulació acabada en la filosofia artística de Schelling. Aquest autor, a la seva obra *El sistema de l'idealisme transcendent* (1800), dedicarà un ampli espai a analitzar aquest tema.

racionalitat són principis que regeixen totes les seves realitzacions. Al model de l'artista dominat per un estímul "irracional", Casellas oposa el model de Viladomat com un pintor que es regeix per una voluntat metòdica, gairebé cartesiana. L'activitat artística deixa de ser interpretada en clau romàntica i es valora com el resultat d'un esforç sostingut i d'un treball sistemàtic. Viladomat exemplifica el triomf de la idea de l'equilibri, l'ordre i la mesura com a principis d'actuació, en detriment de valors tan romàntics com els de l'entusiasme, l'espontaneïtat o la desmesura. L'aplicació del mètode "escolàstic", un terme utilitzat per Casellas amb molta freqüència, esdevé una manifestació paradigmàtica d'una activitat presidida pel rigor, el mètode i la disciplina com a normes de conducta. Les obres artístiques realitzades per la figura del geni provoquen un indiscutible sentiment d'admiració i de satisfacció estètica; però, com a contrapartida, aquesta emoció no facilita el procés de proximitat amb el seu creador. L'expressió de les seves facultats artístiques el distancia més del públic, perquè aquest no sent l'impuls d'identificar-se amb una actitud que li resulta del tot incompreensible. A diferència d'aquest, Viladomat se'ns presenta com un artista que no renuncia mai a la seva condició de "menestral". La seva pintura causa admiració i satisfacció perquè exterioritza tot un sistema de valors immergit en una cultura d'ascendència popular, perquè ens transmet el ser i estar de l'home català al Món. És important, doncs, tenir present que Viladomat és convertit en objecte de culte no perquè sigui un home dotat d'unes condicions especials o unes facultats artístiques incomparables; tot al contrari, per Casellas la importància de Viladomat l'acredita la possibilitat de poder establir una permanent comparació amb el model popular³², de redescobrir en cada gest dels personatges representats, l'existència d'una forma de relacionar-se amb el món, que ens resulta familiar, perquè és la nostra pròpia cosmovisió. En definitiva, Viladomat és, fent servir una imatge literària, el mirall on es reflecteix una idiosincràsia catalana d'extracte domèstic. Per il·lustrar aquest grup d'idees resulta convenient reproduir un paràgraf molt significatiu d'un dels articles de Casellas, aquell en què descriu el per-

fil antropològic de Viladomat en aquests termes: "Solament ell, ab la seva fe, ab la seva voluntat, ab la seva energia, podia dur a terme la fadigosa missió. Un geni s'hauria consumit, desesperat, en mig d'aquella estultícia; pero com que era un talent ple d'equilibri, un enteniment no sols va resultar el més apropiat per a l'obra d'iniciació, sino per adreçar la decadència del temps. Un orgullós hauria desertat un medi inhàbil, sino hostile, a tota refflorida artística; però ell era un treballador humil, constant y ab paciència va esmerçar la vida en ensinistrar la gent de l'avenir"³³.

A ulls de Casellas, Viladomat, amb les seves qualitats humanes i artístiques, pot ser considerat com un membre molt significatiu d'un corrent artístic que, iniciant-se en època medieval amb figures com els pintors Lluís Borrassà, Jaume Huguet i d'altres, mostra la seva continuïtat amb l'aparició de Viladomat, un cop superat un període d'estancament, d'anquilosament, entre els segles XVI i XVII. Casellas no estableix diferències entre èpoques artístiques que responen a sensibilitats i formulacions artístiques diferents. La coincidència, entre aquests períodes, s'explica perquè ambdós deriven d'un mateix fonament comú, el de la tradició artística catalana. En aquest cas, el vocable tradició presenta una accepció positiva. En la formulació del pensament d'en Casellas el terme evoca algunes de les teories apuntades pel moviment pre-rafaelita anglès³⁴, però també presenta una dimensió més emblemàtica. El crític considera Viladomat com el catalitzador d'un moviment de regeneracionisme, tot i exercir una funció de nexa, d'entroncament amb el gloriós passat d'època medieval. Amb la seva contribució possibilita el que ell mateix defineix com un "miracle d'autogènesi". L'art pictòric de Viladomat, sense renunciar a la seva intrínseca personalitat, aquella que deriva

32. La qüestió de l'extracció popular de Viladomat és un dels tòpics més recurrents de tota la literatura artística. El primer autor que apuntà la condició social de l'artista fou Fontanals, qui en un paràgraf de la seva obra s'expressava en aquests termes: "Era catalán con ello y popular en pintura, pues arrancaba del pueblo para devolver al pueblo su raudal de inspiración; y estaba en pleno carácter de aquel arte nacional llanamente religioso y altamente popular", J. Fontanals del Castillo, *cit. supra*, n. 13, p. 181.

33. R. Casellas, "Orígens del...", *cit. supra*, n. 22, p. 75.

34. No era el propòsit d'aquest article abordar la qüestió del pensament estètic de Casellas, ni delimitar els pressupòsits teòrics dels diferents corrents estètics existents a Catalunya en el període de temps que va de la fi del segle XIX a l'inici del segle XX. La nostra incidència sobre aquesta problemàtica ha intentat ser molt tangencial, encara que del tot inevitable perquè les opinions i els judicis estètics expressats per Casellas exterioritzen la voluntat estètica d'un determinat període històric.

Una forma adequada d'acostar-se a tota aquesta problemàtica és la lectura de l'obra de J. Castellanos, *Raimon Casellas i el modernisme*, 2 vols., Barcelona, 1983. Del mateix autor es poden consultar els articles, "Raimon Casellas entre modernisme i noucentisme", a *Serra d'Or*, desembre de 1970, i "Modernisme i Estetocràcia", a *Recerques*, 12, 1982, p. 117-136. Un actualitzat estat de la qüestió es pot seguir a *El modernisme* (catàleg d'exposició), Barcelona, Museu d'Art Modern, 1990-1991.



de la tradició autòctona, és capaç de situar-se en un grau superior d'evolució, prefigurant la trajectòria futura de la modernitat. Casellas harmonitza dos vocables, tradició i modernitat, considerats a priori com antagònics, amb la intenció de projectar el camí de tota la modernitat artística posterior, sense oblidar, però, la necessitat d'arrelar-se en el passat històric. Resulten molt significatius els termes discursius utilitzats per l'autor a l'hora de descriure el paper de mediador exercit pel pintor: "Però l'aparició d'en Viladomat en mitx de tanta misèria fa l'efecte d'un prodigi, d'un miracle d'autogènesi (...); Viladomat representa, d'una manera determinada i fixa la represa del nostre art pictòric pel camí de la seva evolució, fins arribar a les escoles modernes"³⁵. La reivindicació de l'activitat artística com una manifestació popular permet efectuar una exègesi de les virtuts terapèutiques del fenomen artístic. Es tracta d'afirmar, seguint alguns dels postulats teòrics del pensament modernista, el caràcter artesanal de l'activitat artística. El paper de protagonisme atribuït per Casellas al taller de Viladomat, considerat com un centre de divulgació doctrinal, es justifica perquè és inevitable no pensar immediatament en la funció exercida per la germandat pre-rafaelita.

Ens agradaria completar aquest breu estudi amb una aproximació a l'obra escrita pels autors posteriors, centrant-nos en les figures de Feliu Elias i Rafael Benet. En l'estudi realitzat per Elias sorprèn, com un efecte dominant, la mirada crítica amb què contempla l'obra i la figura del pintor. L'autor es distancia dels escrits panegírics elaborats pels seus predecessors i ens proporciona una visió inusualment negativa de la figura de Viladomat. En molts fragments de la seva obra fa servir expressions que causen un cert impacte per la violència amb què arriba a desqualificar algunes de les actituds adoptades pel pintor³⁶. El discurs d'Elias presenta, però, un aspecte important que cal destacar: intenta, si més no, resituar la figura del pintor desvirtuant la imatge més convencional que el caracteritza com un artista dotat d'unes condicions incomparables; que li permeten realitzar una gran quantitat d'obra pictòrica. Elias apel·la al sentit comú per evidenciar la irregularitat de la producció artística de Viladomat, efectuant una lectura crítica del seu catàleg d'obra i destacant la importància

dels seus col·laboradors i ajudants, com un factor que cal tenir present en el moment d'establir un judici de la seva ingent producció. La conclusió a què arriba sembla del tot encertada. És impensable considerar Viladomat com l'autor de totes les obres que li són atribuïdes, sense que aquesta delimitació creativa impliqui una superior qualitat artística de les obres realitzades pel mestre, en detriment de les composicions sorgides del seu taller. Elias no estableix una jerarquia de valors a l'hora de jutjar la producció artística dels col·laboradors de Viladomat; tot al contrari, arriba a afirmar que la mediocritat del seu obrador és un efecte directe de la negativa influència que sobre aquest exerceix el pintor. Aquesta reflexió ocupa l'atenció d'una bona part de les seves observacions i comentaris crítics, entre els quals es va configurant una idea molt provocadora però al mateix temps molt suggerent: el problema de la paternitat de moltes de les obres atribuïdes al pintor. Resulta molt difícil destriar quina és la part d'obra realitzada pel mestre i quina la produïda pels seus col·laboradors, perquè totes elles participen d'un mateix principi d'actuació, constitueixen un tribut a la necessitat de satisfer una gran demanda artística. Aquest interès destinat a incrementar la productivitat del seu taller és, segons l'opinió d'Elias, la principal causa de la mediocritat artística de Viladomat.

En la monografia de Benet descobrim l'existència d'un rigor metodològic superior, producte d'una sensibilitat artística més crítica. L'autor intenta articular un discurs dominat per una indiscutible neutralitat metodològica, tot i que sembla inevitable la presència de determinats llocs comuns, convertits en una constant que domina qualsevol aproximació històrica a la figura de Viladomat. Benet insisteix en la dimensió popular del realisme pictòric de Viladomat com un atribut artístic que l'acosta a la figura de l'altre gran pintor realista, el sevillà Diego Velázquez³⁷. L'obra de Benet conté un paràgraf molt significatiu que pot interpretar-se com un intent d'efectuar una lectura més ajustada de l'art de Viladomat. Tot i reconèixer els seus indiscutibles mèrits, Benet els matisa amb la següent afirmació: "... No obstante, sería contraproducente querer hacer de Viladomat un gran pintor a pesar de sus cualidades ingénitas y el potencial de positiva originalidad con que dejó sellada su obra. No fue mi biografiado lo que se llama un genio de la pintura, pues es evidente que le faltan

35. R. Casellas, "Els últims...", *cit. supra*, n. 22, p. 18.

36. F. Elias, *cit. supra*, n. 1, fol. 236: "Devegades el salt en la barroeria és tan profund que l'obra ateny el repulsiu, produeix verament fàstic, un fàstic fisiològic. Hom es sent aleshores inclinat a repudiar tota la pintura de Viladomat i irritat hom es sent irreflexivament violentat contra l'artista."

37. Una mostra de les afinitats estilístiques entre tots dos pintors es pot veure a R. Benet, *cit. supra*, n. 1, p. 36.



extrínsecas cualidades para que pueda ser considerado como tal. Su arte, en ningún caso puede parangonarse, ni de lejos, con el de las grandes lumbreras.”³⁸

Amb la seva actitud Benet obria les portes a una nova forma d'abordar l'estudi de la figura i l'obra de Viladomat, més coincident amb les noves orientacions metodològiques desplegades per la historiografia contemporània³⁹.

Pensem que la present reflexió pot desvetllar la necessitat d'efectuar una revisió d'algun dels molts problemes que suscita la “qüestió” Viladomat. Amb l'elecció d'un determinat tema, el de la història dels comentaristes del pintor, hem volgut acotar una d'aquestes dificultats. Caldria completar aquesta activitat crítica amb altres aspectes com ara: l'establiment del seu catàleg d'obra, un instrument imprescindible per delimitar la seva

personalitat artística i, com a conseqüència, saber el lloc ocupat per l'artista en el marc de la història de l'art català del vuitcents; o les bases sobre les quals se sustenta la seva cultura visual, cosa que implica investigar la seva filiació artística, així com el nivell i la procedència dels diferents corrents d'influència que, d'una forma directa o solapada, es deixen sentir en diferents moments de la seva activitat. Únicament hem apuntat algunes de les moltes qüestions que acompanyen la realització d'un estudi sobre el tema. Creiem que la resolució satisfactòria d'aquests problemes pot passar pel naixement d'una actitud metodològica presidida per l'objectiu de resituar històricament la figura d'un artista, que, mediatitzat en èpoques diferents, fou transformat en un emblema de moltes batalles particulars i col·lectives en què malauradament el gran sacrificat, com en aquest article s'ha intentat demostrar, fou el propi pintor.

38. R. Benet, *cit. supra*, n. 1, p. 36.

39. En aquesta nova línia d'actuació s'inscriu el brillant estudi realitzat per Joan Bosch, i destinat a abordar alguns aspectes de la producció artística del pintor. És encomiable el seu esforç per emmarcar la figura de Viladomat en el context d'una cultura figurativa tardobarroca d'ascendència italiana. Amb aquesta iniciativa s'altera la imatge tradicional d'un artista que cultiva una pintura allunyada dels paràmetres estètics europeus. J. Bosch, “Pintura del segle XVIII a la seu de Girona: D'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana”, a *Estudi General. Girona revisitada*, 10, 1990, p. 141-166.