

EL CICLE DE LA PASSIÓ, DE L'ESGLÉSIA D'ALTAFULLA: POSSIBLES VILADOMATS?

Hi ha una llegenda segons la qual el pintor Antoni Viladomat visqué un temps desterrat a Altafulla i, durant la seva estada, hi realitzà set dels vuit quadres del cicle de la Passió de Crist, servats a la capella del Santíssim, de l'església parroquial, abans que es produís la desfeta del 1936⁽¹⁾. Un incendi provocat per un bombardeig durant la guerra civil s'encarrega de fer desaparèixer tres d'aquestes teles. Uns anys més tard, entre 1945 i 1948, les quatre obres restants, que també havien patit les conseqüències de la crema, foren restaurades i es col·locaren de bell nou al seu lloc original: a les parets de la capella.

Però el conjunt no es veuria deslliurat de la fatalitat, i la nit de reis del 1986 era robat el quadre que representava Jesús carregat amb la creu pel carrer de l'Amargura, a Jerusalem⁽²⁾; queden, actualment, només tres fragments de les pintures en possessió de l'església⁽³⁾.

Si bé es coneix documentalment que la decoració de la capella del Santíssim va ser encarregada per Ramon Franquès i Martí (besavi d'Antoni Martí i Franquès), no podem precisar quan es realitzaren les obres que motiven aquest estudi ni qui en fou l'artífex. Ramon Franquès pogué encomanar la seva producció en vida o bé per disposició testamentària, ja que va morir el 1734, i foren els seus marmessors els que pagaren als que hi

(1) ROVIRA i GOMEZ, Salvador-J.: *Guia d'Altafulla*. Tarragonès. Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona, 1980 (Els Llibres de la Medusa, 2); p. 39.

(2) *Quadre del segle XIX a Altafulla: una obra de Viladomat, robada d'una església*. Avui, 8 de gener 1986, any XI, p. 19.

(3) Per motius de seguretat aquestes pintures es retiraren del seu lloc d'origen per passar a ser conservades en un indret que presenta més garanties.

varen intervenir, segons figura en els manuals notariais que registren l'estat de comptes familiar, amb motiu de les noces de la seva néta Maria Franquès i Gatell⁽⁴⁾.

Mitjançant aquest article es pretén donar una interpretació científica de l'atribució de l'autoria d'aquests quadres a Antoni Viladomat, que la tradició popular ha fet arribar fins els nostres dies.

Cal per això emmarcar primerament el pintor dins la seva època, per poder arribar a entendre la seva situació i les possibles relacions amb Altafulla.

Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755)⁽⁵⁾, nascut a Barcelona, es formà en el taller del pintor col·legiat a la ciutat, Joan Baptista Perramon, amb el qual treballà nou anys fins a realitzar la «passantia» i el «fadrinatge».

A partir del 1711, la seva pintura guanya en qualitat gràcies a la influència que sobre ell exerceix el pintor italià Ferdinando Galli, dit Bibiena.

La presència de Bibiena a la Ciutat Comtal no és fortuïta. La presa de posició catalana envers l'arxiduc Carles en la guerra de Successió (1702-1714), fa que Barcelona, des del 1705 al 1711, esdevingui la capital de la Cort. L'art català deixa enrera el seu «provincianisme» i es revitalitza. Cal tenir en compte, però, que aquest fet no afavoreix directament els artistes catalans, ja que la majoria de comandes es realitzen a artistes forans, bé que es produeixen interrelacions entre ells.

Aquest és el cas d'Antoni Viladomat, que col·labora amb Bibiena (pintor de cambra de Carles III)⁽⁶⁾. Amb els ensenyaments de l'italià, Viladomat supleix les deficiències de la seva formació local, reduïda a un ambient artesà més que no pas artístic⁽⁷⁾. El treball d'aquests pintors àulics repercutí en Viladomat, i no només en la manera d'entendre l'obra d'art, sinó també en la concepció de l'artista, que encara es trobava a mig camí entre el gremialisme i l'academicisme.

(4) MEDINA DE VARGAS, Raquel: *Las pinturas del camarín de la capilla de los Dolores de la iglesia parroquial de Altafulla*, «Estudis Altafullencs», 10 (1986), p. 42.

(5) FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim: *Antonio Viladomat*, Barcelona, 1877; CASELLAS, Raimon: *Antonio Viladomat*, «Gasete de les Arts», 36, 37, 44, 45, 49, 50, 51, 54 i 60 (1925-1926); MASERAS, Alfons: *Viladomat*, «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», vol. V, 55, (desembre 1935), pp. 377-378; BENET, Rafael: *Antoni Viladomat*, Iberia, Barcelona, 1947.

(6) Galli, amb la publicació a Bolonya l'any 1711 de l'*Architectura Civile*, varia les tendències barroques imperants en el moment, seguidors de Guarini i Borromini, cap a unes formes més academicistes.

(7) Viladomat no va poder veure directament obres mestres de la pintura espanyola ni tampoc pintures estrangeres de qualitat, ja que no n'hi havia a Catalunya. En trobar-se allunyat de molts dels corrents artístics de l'època, va haver de conèixer moltes d'elles a través de gravats.

Els pintors de l'arxiduc d'Àustria, amb la seva llibertat professional marcaren el camí als nous pintors catalans. Viladomat reivindicava la liberalitat de la pintura per damunt del Col·legi, responnent a la necessitat que sentia de poder exercir la seva professió sense obstacles gremials, sense necessitat d'anys d'«aprenentatge» i «fadrinatge» de durada prefixada, sense «passanties» ni «llicenciatura». La seva oposició a l'esperit gremial va dur-lo a mantenir diversos plets contra el Col·legi (1723 i 1739), que contribuïren indirectament a difondre el seu prestigi i consolidar el seu taller, pel qual passaren molts artistes, pintors o menestrals destacats en els bells oficis, i sobre els quals exercí una important tasca didàctica.

Davant del caràcter provincià que havia caracteritzat la pintura catalana del segle XVII, en entrar al segle XVIII aquesta es desmarca de la mediocritat precedent, fins a assolir un grau artístic que no desentona d'aquell dels seus contemporanis peninsulars. Aquest canvi s'esdevé gràcies a les noves tendències dictades per la Cort de l'Arxiduc i les escoles d'Antoni Viladomat i dels Tramulles.

Pel que fa a l'àrea d'activitat del pintor que ens ocupa, trobem documentada la seva intervenció a Barcelona, Mataró, Montserrat, Manresa, Sant Joan de les Abadesses, Puigcerdà, Reus i Tarragona⁽⁸⁾.

El fet que trobem Viladomat treballant a Tarragona no és gens fortuït. El desig d'independitzar-se no només dels seus mestres sinó també del Col·legi de Pintors de Barcelona, el portà a realitzar feines on aquest no tenia cap autoritat⁽⁹⁾, i aquesta zona quedava fora de la seva jurisdicció. Si bé tenim documentades estades del pintor a Tarragona i Reus en diferents períodes de la seva vida⁽¹⁰⁾, no hi ha constància documental de la seva possi-

(8) TRIADO, Joan Ramon: *L'època del barroc: s. XVII-XVIII*, Història de l'Art Català, vol. V, Edicions 62, Barcelona, 1984; p. 194.

(9) BENET, op. cit., p. 16.

(10) A Tarragona: Capella de la Concepció de la Seu, a la residència dels jesuïtes, segons comenta PONZ en el tom XIII del seu *Viaje por España*, i Ceán Bermúdez al seu *Diccionario histórico de los más ilustres profesores en las Bellas Artes en España*. A Reus: projecte escenogràfic de Setmana Santa amb destí al Convent dels Carmelites Descalços (cap el 1711). Casa de la Caritat.

Seria interessant fer constar l'existència d'un document del 1709 que prova les seves relacions amb Tarragona: «El 1 de abril de dicho año cobró de los albaceas testamentarios de don Juan de Carreras y Erill, presbítero mayor de la catedral de aquella ciudad, la cantidad de 48 libras y 12 sueldos, correspondientes a distintas partidas: en primer lugar se consignan en la cuenta de 22 libras y 8 sueldos por dos retratos de Rey y de Reina, que suponemos serían el entonces pretendiente Carlos de Austria y su esposa Isabel Cristina de Brunswick; luego, 17 libras y 16 sueldos por haber pintado cincuenta y dos escudos heráldicos que se emplearon en los funerales de dicho prior, de los cuales 46 eran de tamaño pequeño y los seis restantes, grandes, de tamaño folio mayor, y finalmente, 8 libras y 8 sueldos por tres bandejas pla-

ble permanència a Altafulla, i per tant tampoc del «desterrament» de què parla la tradició popular. Donat el cas que aquesta estada fos certa, el que el poble anomena «desterrament», podria ser una interpretació lliure de les picabaralles mantingudes per l'artista amb el Col·legi de Pintors de Barcelona, que l'obligaven indirectament a treballar en un altre territori.

* * *

Els tres quadres que es conserven a Altafulla formen part d'una sèrie de caràcter narratiu, que presenta la successió gràfica dels diferents episodis de la Passió de Crist. Aquest conjunt decorava les parets de la capella dedicada al Santíssim, ja que era corrent, el segle XVIII, realitzar grans grups pictòrics amb una finalitat hagiogràfico-narrativa per a satisfer les necessitats artístiques d'un determinat sector de la vida nacional. Analitzarem individualment cada una de les teles:

1. LA CRUCIFIXIÓ (1'95 x 1'02 m)

Quadre greument mutilat i força deteriorat; representa l'escena de la crucifixió. A la meitat inferior, trobem el botxí ajupit agafant els turmells de Crist per procedir a clavar-los a la creu, mentre és contemplat per un exèrcit de soldats romans ben armats, amb tres cavalls, que llueixen estendards flamejants al vent, amb el símbol de l'imperi: SPQR. Desconeixem quina fou la seva estructura global, ja que ha arribat fins als nostres dies incompleta, i no se'n conserven tampoc ni estudis preparatius ni còpies.

Pel que podem imaginar, centrant-nos en d'altres composicions realitzades en aquesta època en obres d'iconografia semblant, la tela podria presentar una composició en diagonal, marcada pel cos de Crist clavat sobre la creu que jeu en terra. Els braços creuats del botxí, ajudarien així mateix a reforçar la sensació del moviment i de profunditat, en assenyalar diferents plans, demostrant alhora la capacitat del pintor per solucionar les dificultats tècniques.

L'acurat treball en les mans i braços del botxí com també en el peus

teadas que habían sido ajustadas al precio de dos reales de a ocho cada una. (AHPB not. Josep Llauredor Satorra, man. 1709, fol. 178). Citat a ALCOLEA, Santiago: *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII* (II part) «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», XV (1961-1962); p. 195.



de Crist, mostren una finor de resolució, que podria ser característica de Viladomat. D'altra banda, la cara del botxí, davant les dificultats amb les quals es trobà l'artista per reflectir una forta expressivitat, s'ha convertit en una ganyota. Val a dir també que Viladomat té tendència a accentuar els trets expressius dels personatges «d'acord amb el paper que cadascú representa en l'episodi; [...] caricaturitza i àdhuc fa repulsives les cares dels botxins i saigs, indicadores de la seva baixa condició moral, d'acord amb la tendència general de l'època...»⁽¹¹⁾.

Iconogràficament l'escena és fidel a les escriptures, i fins i tot el pintor destaca diferents símbols del calvari, a manera de natura morta, als peus de Crist: les cordes, els claus i el martell. Iconològicament, Crist és representat com el cap d'un exèrcit, ja que tots els soldats són presents en el moment de la seva execució.

2. DAVALLAMENT DE CRIST (1'95 x 1'02 m)

El més barroc i de major qualitat de tots tres; és la representació del davallament de Crist (hi apareix la meitat superior del seu cos) per Josep d'Arimatea o Nicodem, el qual l'agafa pel braç dret i per les vestidures, ajudat per sant Joan, que el sosté per l'altre braç. A la part inferior, la Verge Dolorosa, amb un nimbe de santedat, consolada per una de les Maries.

Pel que es conserva podem imaginar una composició plenament diagonal, que començaria en el braç de Nicodem o Josep d'Arimatea, seguint pels de Crist, i acabant en el braç estès de la Dolorosa.

L'expressivitat dels rostres es troba ben aconseguida en el sector inferior de la tela. La Verge ens recorda l'àmplia tradició mística barroca. Els drapejats també són aconseguits en el mantell de la Verge, el de la Magdalena, el de Crist, i en les robes de Nicodem o Josep d'Arimatea. D'entre totes les figures, Crist és tractat amb un cànon més allargat, per remarcar l'espiritualitat que emana. Al fons, un paisatge amb cels rogençs que ens recorda els de Poussin. Pel que fa als aspectes barroquitzants, a més a més de la composició, és interessant remarcar el clarobscur de l'extrem inferior del quadre, sobre la cara de la Verge, com també el desglossament de l'obra en diferents plans, tant en vertical com en profunditat.

(11) ALCOLEA i GIL, Santiago: *La capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró*, Caixa Laietana, Mataró, 1970; p. 15.



3. ENTERRAMENT (2'15 x 0'88 m)

Representació de l'enterrament de Crist. En primer terme, Nicodem o Josep d'Arimatea, cobrint el cos de Crist —amb llençols, segons tenen costum els jueus—, que es troba estirat sobre una llosa i del qual només es conserva la meitat inferior. A l'altra banda del sepulcre hi ha la Verge, diferenciada de la resta per l'aurèola, pregant pel seu fill, i acompanyada per sant Joan, compungit, abraçant la Mare de Déu per demostrar que comparteix i comprèn el seu dolor, i per les tres Maries com a seguici de ploranters. Interessant el tractament del paisatge del fons, a la manera de Poussin, que contrasta amb el que dóna a les figures. Finesa en el tractament dels peus de Crist i en les mans dels personatges.

La composició, en el tros que conservem, se'ns presenta menys atrevida que les dels quadres que l'acompanyen. De tota manera podríem entreveure una escena amb diagonals contraposades, comunes a les pintures setcentistes, marcada, d'una banda, pel cos de Crist, i de l'altra, pel sentit descendent format pels caps de sant Joan, la Verge i el braç de Nicodem o Josep d'Arimatea.

* * *

I encara que no ens és possible accedir directament a la quarta obra del conjunt que se salvà de la crema del 1936, perquè va ser robada el 1986, en podem fer una breu descripció ja que se'n conserva una fotografia⁽¹²⁾.

(12) Agraïm a Salvador-J. Rovira i Gómez la seva col·laboració en facilitar-nos les fotografies d'aquest cicle de la Passió, especialment per la de l'obra robada el 1986 (únic testimoni que en queda), i també a Mossèn Isidre Saludes, per permetre'ns l'estudi directe de les obres.



4. CAMÍ DEL CALVARI

Representació de la segona caiguda de Crist en el camí del Calvari. En primer terme la Verònica d'esquena intentant consolar Jesús, que apareix agenollat i amb la creu a les espatlles, sostinguda pel Cireneu que l'ajuda a dur-la i per un botxí, de peu, que l'aguanta amb unes cordes. A l'esquerra de Crist, també dempeus, un personatge bàrbut no identificat i al fons un exèrcit de soldats romans d'esquena a Crist, que llueixen un estendard vermell onejant al vent.

El quadre aglutina en una sola escena tres estacions del Via Crucis, la cinquena, sisena i setena respectivament: el Cireneu ajuda Jesús a dur la creu, la trobada de Jesús amb la Verònica i la segona caiguda de Crist.

* * *

Totes quatre peces es troben en un estat deplorable de conservació, atribuït a tres causes: les vicissituds de la guerra, la nefasta restauració, i els materials emprats pel pintor. Tot això ens dificulta la tasca d'afirmar amb rotunditat que l'autoria d'aquestes teles correspon al pintor barceloní, ja que no apareixen signades i no s'ha trobat altrament cap document, de moment, que confirmi l'estada de Viladomat a Altafulla, ni l'encàrrec de les obres.

Ignorem les dimensions originals de les obres, ja que només s'han conservat fragments recuperats de la crema del 1936, i les restes es troben terriblement enfosquides a causa d'un tenebrisme no desitjat, produït majorment per la invasió d'un color fosc rogenc, provocat per la mala preparació de la tela. Aquesta estava recoberta per una mescla vermellosa de «terra de Sevilla», que s'ha sobreposat a la pintura, donant-li uniformitat per eliminació de matisos i el desagradable to rogenc provocat per les reaccions químiques dels colorants a l'oli⁽¹³⁾.

Considerant-les obra de Viladomat, aquestes alteracions haurien fet desaparèixer els efectes estètics del pintor, aconseguits a través de veladu-

(13) Els pigments dels colorants, lligat amb l'oli i exposats a la llum, fins i tot els més opacs, adquireixen amb el temps transparència, translluint el color de la preparació. BENET, op. cit, p. 118.



res i transparències, com també el seu ric colorit que alterna gammes fredes i càlides, quedant els elements inconcretitzats en el conjunt de la composició. I afegit a tot això, la restauració dels anys 1940 i els efectes del foc, que indubtablement han contribuït a desvirtuar encara més els originals.

Cal dir, però, que les vicissituds que ha sofert aquest conjunt no són un fet aïllat dins la producció de Viladomat. Gran part de la seva obra va ser destruïda per incendis voluntaris i molts dels seus quadres es conserven ennegrits per la invasió del color vermellós a causa, com ja hem dit, de la dolenta preparació de la tela, sobretot en les parts realitzades amb més fluïdesa. A aquest fet, s'hi afegeix que Viladomat pinta pròfugament, i que de la majoria de les seves pintures només n'han quedat el títol i vagues descripcions. Conseqüentment, moltes de les que potser van escapar de ser destruïdes, no se'n coneix, exactament, la localització.

* * *

Com que no podem documentar l'estada d'Antoni Viladomat a Altafulla ni tampoc l'encàrrec de Ramon Franquès i Martí, especularem al voltant de la creació i adquisició d'aquestes peces.

Basant-nos en la data de la mort de Ramon Franquès i Martí (1743)⁽¹⁴⁾ com a data d'encàrrec i realització de les pintures, ens sembla impossible que Antoni Viladomat n'hagués estat l'autor. Viladomat va patir una greu malaltia els darrers 16 anys de la seva vida, que l'impedí de pintar. De manera que podríem deduir que a partir del 1739 és difícil que es conservin treballs efectuats per la seva mà. A partir del 1738 comença la seva total decrepitud, un any abans d'acabar una de les seves obres més importants, executada en plena maduresa: la capella dels Dolors, de Martaré (1730-1739).

Tenint en compte aquest fet, les possibilitats contemplades serien les següents: o bé que les pintures fossin comprades a una altra església o particular per decorar la capella, sense haver estat executades especialment per a la capella del Santíssim, o, d'altra banda, que s'haguessin encarregat amb anterioritat a la construcció de l'edifici i a la pròpia mort de Franquès.

(14) MEDINA DE VARGAS. op. cit., p. 42.

La tercera opció seria que algun dels deixebles del seu taller en fos l'artífex (tant sota les instruccions del mestre com pel seu compte).

Cal tenir present que Viladomat, segons Mengs, era considerat com el millor pintor d'Espanya en el seu temps⁽¹⁵⁾, i a part de la quantitat de seguidors que podien haver sortit del seu taller gràcies a la seva important labor didàctica, el seu prestigi arreu, facilità també l'aparició d'imitadors del seu estil.

Ara per ara, a causa del mal estat de les teles, fins que no es trobi documentació que acrediti el pintor que les va realitzar, se'ns fa difícil afirmar-ne l'autoria.

Ara bé, posats a elucubrar, és factible que Ramon Franquès hagués realitzat una comanda d'aquesta importància, ja que la família es trobava en una brillant posició, presentant una conjuntura favorable a la realització d'aquest encàrrec: posseïa una gran fortuna i al mateix temps disposava de moltes cases que permetien emmagatzemar les obres.

* * *

De tota manera podríem fer un breu recompte dels trets més característics de la pintura de Viladomat, per demostrar la proximitat de concepció d'aquest conjunt amb les realitzacions de l'artista.

D'entre totes les obres del pintor haurem d'esmentar el conjunt narratiu de la capella dels Dolors de Santa Maria, de Mataró, que per la seva temàtica es relaciona amb el d'Altafulla.

Ambdós cicles tracten el tema de la Passió, bé que el de Mataró és més extens, i presenta una qualitat molt superior al d'Altafulla.

Com a trets comuns, deixant de banda el tema, podem esmentar els següents: la composició, la caracterització dels personatges, l'expressivitat dels rostres, les seves vestimentes, el tractament de les robes i les natures mortes.

Tant a Mataró com a Altafulla, les composicions segueixen un mateix estil; són molt plenes de personatges, amb els fons nuvolosos i amb marcades línies diagonals, que no anul·len la buscada verticalitat i la

(15) L'afirmació pot considerar-se una mica exagerada, encara que fins a cert punt comprensible, ja que en l'italianisme de Viladomat, Mengs hi trobava un punt on confirmar les seves teories academicistes.

manca de moviment característiques de les sòbries composicions de Viladomat, que el diferenciï dels pintors peninsulars del seu temps.

Aquesta austeritat ve donada pel fet que el pintor preparava detingudament les composicions, realitzant dibuixos previs i esbossos en les grans obres, provocant que les formes adquirissin un caràcter tancat, amb elements ben definits en un conjunt on les diagonals més atrevides són atemperades per verticals que s'ocupen de fixar-lo. El resultat són unes composicions d'un estatisme molt estudiat que ens recorden solucions sistematistes, properes als pintors realistes, la llum dels quals és present en el tractament clarobscurista del conjunt, malgrat que una certa idealització trenca la força d'un missatge naturalista.

De tota manera, també trobem de vegades certs descuits, explicables possiblement per l'excessiva intervenció d'ajudants, que produeixen obres de qualitat inferior.

En conclusió, en general la composició és correcta, ben establerta i dibuixada, amb figures de canó elegant que presenta tendència a l'allargament de les proporcions.

Pel que fa a la tipologia de personatges, curiosament trobem certes semblances entre les representacions de la Verge i de Josep d'Arimatea o Nicodem, del cicle d'Altafulla, amb d'altres que apareixen a Mataró⁽¹⁶⁾.

Un altre factor on coincideixen és en la caracterització dels personatges. En tots dos llocs la figura del botxí és abillada amb vestimentes contemporànies (essent l'únic de l'obra), apareixent com la representació del tipus de personatge català, més que no pas italià, que apropa l'escena al públic del país. Hauríem de fer esment també, de l'expressivitat, mal aconseguida, de les cares dels saigs.

L'expressivitat es desborda en els personatges dels botxins, una mica ridiculitzats i estereotipats, mentre un sentiment religiós contingut és palès a les figures de la Verge i Jesús. Aquest estil tindria unes clares connexions amb el barroc peninsular —andalús principalment— del darrer quart del segle XVII.

(16) El tipus de personatge que emprà per caracteritzar Josep d'Arimatea o Nicodem al cicle d'Altafulla, és present també a l'*Adoració als pastors* de la capella dels Dolors, de l'Església de Santa Maria de Mataró (el pastor que es troba en primer terme), i un *Sant Sopar* de la col·lecció Ferrer-Vidal (personatge situat a l'esquerra de Crist).

Quant a la Verge, trobaríem una certa similitud entre les representacions d'aquesta en el *Descendiment* i *Enterrament* d'Altafulla, amb l'*Assumpció de la Verge* i la *Trobada de Jesús amb la Verge*, de Mataró.

Pel que fa a la indumentària de la resta de personatges, coincidiríem amb l'ús de mantells per la Verge i les Maries; les túniques pels personatges masculins propers a Crist, i l'uniforme tradicional de l'exèrcit romà. Les robes, en la seva majoria, reflecteixen estudis del natural, i presenten plecs ben dibuixats i d'excel·lent caiguda. Cal també assenyalar l'acurat tractament dels elements de natura morta, indicadors d'un estil naturalista que s'ha volgut proper a Murillo.

En definitiva, el taller de Viladomat fou la primera acadèmia catalana de pintura, d'on va sortir un nou concepte didàctic i formal, i no només referit a pintura, sinó també a l'arquitectura i les arts ornamentals⁽¹⁷⁾.

Ara només cal esperar que aparegui documentació que aporti nova informació sobre les peces. Queda, doncs, una porta oberta a noves investigacions.

Carina Huguet i Valls

(17) RÀFOLS, J. F.: *Diccionario biográfico de artistas de Catalunya*, vol. II, Millà; Barcelona, 1954; pp. 240-245.