

Quatre teles de la *Vida de sant Bru* del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a París

Francesc Miralpeix Vilamala

Després de la Guerra de Successió, el patrimoni artístic de convents, esglésies i altres espais religiosos d'arreu de la geografia espanyola va viure uns anys de relativa tranquil·litat.¹ El nou segle XIX, ben aviat estrenat amb el breu regnat de Josep I Bonaparte, interromprà dramàticament la situació anterior. Les vicissituds característiques de les accions bèl·liques, el desconcert general dels primers decrets de nacionalització contra els ordes religiosos i el conegut interès de Josep I per enviar a l'emperador francès bona mostra del millor repertori de pintura hispànica, especialment del segle XVII, van afavorir la dispersió, el saqueig i la destrucció, en el pitjor dels casos, d'aquells béns artístics majoritàriament custodiats en els recintes religiosos.²

A Catalunya, gràcies a l'obra de Raimundo Ferrer, tenim una crònica detalladíssima d'aquell fatídic episodi.³ No obstant això, ara només ens interessa destacar-ne un capítol: el dels fets succeïts a la cartoixa de Montalegre, situada a escassa distància de Barcelona. L'historiador vuitcentista va anotar que vuit teles de la *Vida de sant Bru* atribuïdes al pintor català Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) havien desaparegut de la cartoixa durant el conflicte al qual ens referim. Amb aquest punt de partida, qui escriu aquestes ratlles pretén presentar i estudiar quatre d'aquelles teles originàries de Montalegre redescobertes en una església situada al cor de París: l'església de Saint Merry.

Mencions al conjunt artístic de Montalegre

Les primeres notícies que tenim de la possibilitat que la cartoixa de Montalegre posseís obres d'Antoni Viladomat daten de finals del segle XVIII: Antonio Ponz, en el *Viaje de España*,⁴ va esmentar-les per primera vegada. Pocs anys després, tot just encetat el segle XIX, J.A. Ceán Bermúdez, autor del conegut *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*,⁵ va afegir, fent-se ressò de la notícia d'A. Ponz, que eren vuit teles sobre la vida del fundador de l'orde cartoixà, sant Bru. Segurament, el primer comentari qualitatiu, per entendre'ns, va donar-lo Jaime Villanueva: «obras más singulares», apreciava en el seu *Viaje literario a las iglesias de España*.⁶ Haurem d'avançar força anys en la historiografia per trobar la localització exacta del conjunt en el recinte cartoixà. A principis del segle XX, Gaietà Barraquer i Roviralta va suposar, sense que sapiguem

en què es basava, que deuriem estar ubicades o bé a la sala capitular o bé a la capella.⁷ No tenim constància de més notícies que aportin noves informacions a les esmentades, si no són, en endavant, per remarcar-ne la pèrdua. En aquest sentit, Raimundo Ferrer lamentava el saqueig ocasionat per l'acció de les tropes napoleòniques. Aquesta suposició, ratificada un segle més tard per Gaietà Barraquer, també va recollir-la la historiografia específica sobre la cartoixa catalana.⁸

La pèrdua de pintures a Montalegre, però, no va limitar-se només a les d'A. Viladomat. A principis del segle XIX, Montalegre lluí pintures de dos pintors cartoixans famosos: Lluís Pasqual Gaudí (cap a 1556?-1621?) i Joaquim Juncosa i Donadeu (†1708). Ceán Bermúdez, en les notes biogràfiques dedicades a Pasqual Gaudí, deia sense més concreció que n'hi tenia «otras en Montalegre».⁹ En canvi, en referir-se a Joaquim Juncosa, Ceán va ser més explícit: «Los cuadros de la cartuxa de Montalegre son ocho de á siete palmos catalanes de ancho, y un tercio mas de alto cada uno. Estan en el sagrario, y sus asuntos son de la sagrada escritura y alusivos al Santísimo Sacramento. La bóveda de esta pieza también está pintada de su mano al fresco, en la que representó una gloria de ángeles.»¹⁰ Gairebé un segle abans, Antonio Palomino havia identificat aquells olis com escenes de la història de Moisès.¹¹ Però retornant als historiadors vuitcentistes, Frédéric Quilliet, personatge que reprendrem més endavant, va recollir les notes de Ceán Bermúdez i va afegir que Joaquim Juncosa també hi havia pintat un *Naixement*, una *Coronació de la Mare de Déu* i «trente-six d'une grandeur immense».¹² Ara bé, Quilliet deuria confondre's, ja que Ceán Bermúdez situava aquelles pintures de grans dimensions a la cartoixa Escaladei.¹³ Com també deuria confondre's —potser per manejar el *Dictionnaire* de Quilliet?— un anònim historiador de Montalegre, que novament els situava a l'església de la cartoixa de Tiana: «En el siglo XVII se colocaron unas telas enormes en los muros de la iglesia, hasta cubrirlos casi por entero.»¹⁴ Actualment, gairebé tots aquests quadres han desaparegut.¹⁵

Quatre quadres de Viladomat retrobats

Afortunadament, no sempre hem de lamentar la desaparició de conjunts dels quals hem tingut notícies. Gràcies a una anotació de Joan Ainaud de Lasarte, apareguda en el volum dedicat a Catalunya de la col·lecció *Tierras de España*, hem pogut retrobar-ne quatre. L'anotació



Fig. 1. Atribuída a Antoni Viladomat, *Sant Bru rebut pel bisbe Hug de Colònia a Grenoble*. Oli sobre tela. Església de Saint Merry, París.



Fig. 2. Atribuída a Antoni Viladomat, *Sant Bru orant a la Torre de Calàbria*. Oli sobre tela. Església de Saint Merry, París.

d'Ainaud diu així: «Sin embargo, estas series [referint-se als conjunts de pintures que havien estat en molts dels convents i monestirs] –uno de cuyos ejemplos más antiguos fue sin duda el del padre Gaudín para la cartuja de Sevilla– habían sido ya objeto de mermas y depredaciones en épocas anteriores. De ello es buena muestra la dispersión de otro conjunto de Viladomat, el realizado para la cartuja de Montalegre, con escenas de la vida de san Bruno, cuatro de cuyos lienzos se conservan en la iglesia de Saint-Merry, en París, llevados a Francia con motivo de las guerras napoleónicas.»¹⁶ Encara que Ainaud no esmentava quins eren els temes d'aquests quadres, ni feia cap comentari de com els havia descobert, sí que ens posava novament, gairebé 150 anys més tard de la primera notícia facilitada per la historiografia, sobre la pista per retrobar-nos amb el conjunt cartoixà. Una notícia, però, que no va tenir fortuna. Els estudis posteriors, siguin de caràcter general, com ara la *Història de l'Art Català* de 1984, o particularment centrats en Viladomat, com ara l'exposició monogràfica de 1990 a Mataró, no van recollir l'aportació de Joan Ainaud.¹⁷ L'únic estudi que sí que ho va fer va ser un article de Jeannine Baticle. La historiadora francesa va subratllar, sense apor-

tar cap més dada significativa, la localització facilitada per Ainaud, malgrat haver-ne variat el nombre: segons Baticle, les teles eren dues i no quatre.¹⁸

Les teles de Saint Merry i l'atribució a Viladomat

Efectivament, l'església de Saint Merry, situada al barri de Marais, al cor de París, custodia les quatre teles atribuïdes des d'antic a Antoni Viladomat. Els temes representats, fins ara mai fets explícits, són *Sant Bru rebut pel bisbe Hug de Colònia a Grenoble* (Fig. 1); *Sant Bru orant a la Torre de Calàbria* (Fig. 2); *Trobada de sant Bru amb el comte Roger de Sicília* (Fig. 3) i *Mort de sant Bru* (Fig. 4).

Les pintures, de dimensions considerables, prop d'1,80 m d'alçada per 1,50 m d'amplada cadascuna, pengen de dos pilars situats prop de l'entrada de l'església, a mà dreta. Totes quatre les basteix un marc similar, segurament de



Fig. 3. Atribuída a Antoni Viladomat, *Trobada de sant Bru amb el comte Roger de Sicília*. Oli sobre tela. Església de Saint Merry, París.

dates posteriors. Els olis, ben tensats en els respectius bastidors, ens han arribat ben conservats, gairebé sense que hàgim de lamentar pèrdues de superfície pictòrica. La manca de plecs visibles, a més, fa pensar que van ser transportats curosament, potser fins i tot sense ser desmuntats dels bastidors, fet que indubtablement n'hauria afavorit el bon estat de conservació actual: a primera vista, per exemple, ja ho apreciem en el color, ric i sense els habituals efectes vermellosos de la capa de preparació. No cal dir, però, que una restauració que n'eliminés la brutícia adherida els deslliuraria del seu aspecte convallescent.

Però tot i la seguretat de l'atribució a Viladomat, almenys si fem cas de les dades que fins ara hem presentat (ubicació original, temàtica coincident, actual localització a França, etc.), encara ens caldrà defensar l'autoria del pintor de Barcelona. Una tasca necessària donada la inexistència, reincident, de documentació que verifiqui la intervenció del nostre pintor en aquest conjunt. Com ja comença a ser habitual en el cas de Viladomat, l'anàlisi formal del conjunt ens serà d'utilitat. Una anàlisi que sustentarem a partir de la comparació amb la



Fig. 4. Atribuída a Antoni Viladomat, *Mort de sant Bru*. Oli sobre tela. Església de Saint Merry, París.

resta de la seva producció, d'una banda, i amb un dibuix conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya que reproduïx fidelment una de les escenes, de l'altra.

Començarem, doncs, parlant d'aquest conjunt de modismes fisonòmics tan habituals de l'estil del mestre català. Uns trets que ens atrevim a definir gairebé com substitutius d'una firma que, sense excepció, mai és present en les seves teles. Parlem, és clar, d'aquell rictus gràcil que endolceix irremeiablement les cares ovalades o dels característics ulls ametllats.¹⁹ Podem copsar aquestes característiques en el rostre de sant Bru de la tela *Trobada de sant Bru amb el comte Roger de Sicília* o bé, més explícitament, en totes les figures de la tela *Trobada de sant Bru amb el bisbe Hug de Colònia*. Però encara podem afegir-hi altres constants, per anomenar-les d'alguna manera, que ajuden a descobrir la cal·ligrafia de Viladomat. És el cas dels gests dels personatges: uns gests més aviat aplomats, presentats sovint mitjançant girs de tres quarts, com si el moviment del cos, lent, estigués succeint en aquell mateix instant. Vegeu, sinó, el gir de sant Bru quan es troba amb el comte Roger o el plany gestual dels companys cartoixans que



Fig. 5. Atribuïda a Antoni Viladomat, *Miracle de la vara de sant Josep* (detall del personatge). Oli sobre tela. Col·lecció particular.

envolten el cos jacent i sense vida del sant fundador. Hi ha, a més, una particularitat que no ens hauria de passar per alt: núvols, flors, rocalles, arbres disposats en diagonal, ambients crepusculars, etc.; és a dir, tots els elements del paisatge en general formen part de l'univers creatiu d'Antoni Viladomat. Aquests mateixos elements, si no idèntics molt similars, els podem resseguir en el cicle de sant Francesc del Museu Nacional d'Art de Catalunya. I encara podríem afegir un darrer aspecte: la composició de les obres. Tant les escenes de la *Vida de sant Bru* com les de la *Vida de sant Francesc* mostren l'habilitat narrativa d'Antoni Viladomat. En cadascun dels temes principals, presentats en primer terme, amb figures a mida gairebé natural i a tocar de l'espectador, n'hi encabeix de secundaris –fins a vuit en algun cas!– que complementen o amplien els diferents episodis.

Precisament, si comparem aquestes quatre teles de París amb el cicle de la *Vida de sant Francesc*, l'autoria comuna no ofereix cap mena de dubte. Podem parangonar, per exemple, les escenes (sobretot les actituds de frares i cartoixans) dels olis *Mort de sant Bru* i *Mort de sant Francesc*.²⁰ Fins i tot aquest darrer exemple ens és vàlid per descobrir que l'arquitectura de les habitacions, senzilla, de sostre embigat, amb gravats a la paret, és molt similar en tots dos casos. I encara sense abandonar el conjunt franciscà, podem copsar la representació idèntica, tot i que invertida, del *Somni del bisbe Hug de Colònia* al fons de la *Trobada de sant Bru amb el bisbe Hug de Colònia a Grenoble*, a la del *Somni del papa Innocenci III*

de la franciscana.²¹ Naturalment, si donem una ullada a altres obres del pintor, per exemple a la representació de sant Francesc d'Assís del retaule de la capella dels Dolors de Mataró, abraçat al crucifix, hi veurem la proximitat amb el *Sant Bru orant a la Torre de Calàbria*.²² Fins i tot, com a colofó d'aquest breu recorregut, podem comparar el personatge d'esquenes i en primer terme de la tela *Miracle de la vara de sant Josep* (Fig. 5), una tela de les més ben conservades també atribuïda a Antoni Viladomat, amb la disposició i el rostre del comte Roger.

També el color pot servir per fonamentar-ne l'autoria. El bon estat de conservació de les teles de París permet apreciar una varietat cromàtica de les més riques que coneixem. Hi observem l'ús de blau marí, groc, vermell, ocre, verd oliva, turquesa, gris i marró; és a dir, els colors que ja endevinàvem en aquelles teles de Viladomat suficientment ben conservades. Uns colors, a més, modelats intensament pels efectes lumínics. Gràcies a la llum, provinent de l'angle superior esquerre, els colors es multipliquen en nombroses tonalitats, afavorint així el joc de contrastos entre zones fosques i zones clares per modelar el volum de les figures.²³ Per exemple, el blanc marfil de l'hàbit de sant Bru es transforma en un gris perla quan queda a la penombra. Igualment en la gamma crepuscular: els celatges són una barreja de tonalitats grogues i taronges que blavegen quan la llum va desapareixent. Naturalment, les pinzellades curtes i nervioses de vermell, de turquesa o de blanc, habituals quan Viladomat vol destacar les textures de la roba o les transparències, s'endevinen arreu. En definitiva, una paleta que, tot i ser curta, aconsegueix ser riquíssima, ben llunyana de la imatge d'un Viladomat ranci a l'hora de treballar amb el color.²⁴

D'altra banda, tal com avançàvem més amunt, la seguretat que es tracta d'obres d'Antoni Viladomat ens l'apuntalarà un dibuix que reproduïx l'escena *Trobada de sant Bru amb el bisbe Hug de Colònia a Grenoble* (Fig. 6). Aquest dibuix, atribuït a Viladomat, ja va estudiar-lo Joan Bosch.²⁵ Ara podem comprovar que efectivament correspon a una de les pintures «extraviades» de la cartoixa. La similitud del dibuix amb la pintura, fins i tot en els detalls més irrellevants, potser confirmaria la hipòtesi plantejada per Bosch en què es preguntava si no podria ser un treball realitzat *a posteriori*. Perquè, a parer nostre, no és habitual trobar un grau tan elevat d'acabament en els dibuixos de Viladomat, si bé és cert que en molts dels casos ja tenen un aspecte pictòric.²⁶ Sigui com sigui, és una prova irrenunciable de l'autoria del mestre barceloní.

Altres cicles de la *Vida de sant Bru*

Hem cregut oportú, abans d'endinsar-nos en la iconografia de la nostra sèrie, fer esment a alguns conjunts prou famosos que també han reproduït episodis de la *Vida de sant Bru*. Un repàs que des del nostre punt de vista, sense pretendre ser exhaustius, ens ajudarà a comprendre força aspectes del conjunt de Viladomat.

Com a bons exemples del lloc capdavanter que sempre han ocupat els cartoixans en l'encàrrec artístic, els cicles de la *Vida de sant Bru* van proliferar per les cartoixes europees. No són pocs els repertoris dedicats a la vida del seu sant fundador que prengueren forma de la mà dels millors pinzells de les diferents èpoques. Especialment, però, a partir de dos moments: el 1514, l'any que Lleó X va beatificar sant Bru, i el 1623, l'any que Gregori XV va canonitzar-lo. Destacarem, doncs, els de Giovanni Lanfranco (1582-1647) i Massimo Stanzione (cap a 1585 – cap a 1658) per a la cartoixa de San Martino de Nàpols; el de Daniele Crespi (1600-1630) per a la cartoixa de Pavia o el d'Eustache Le Sueur (1616-1655) per a la cartoixa de París (especialment important per a nosaltres, ja ho avancem, perquè serà el referent per a les pintures de Viladomat). A casa nostra, un dels exemples més reeixits d'aquests cicles narratius –compost per cinquanta-sis pintures realitzades entre 1626 i 1632– va ser el que Juan de Baeza, prior de la cartoixa d'El Paular, va encarregar al pintor Vicente Carducho (1576-1638).²⁷ Acompanyant Carducho, molts altres pintors plasmaren la vida del sant arreu de les cartoixes espanyoles: recordem ara, a manera d'exemple, el cicle de Juan Sánchez Cotán (1560-1627) per a la cartoixa de Granada;²⁸ les pintures de Francesc Ribalta (1565-1628) per a la cartoixa de Porta Coeli, a València; les de Diego de Leiva a la cartoixa de Miraflores; o el famós conjunt de Francisco de Zurbarán (1598-1664) per a la cartoixa sevillana de Las Cuevas. Tampoc hauríem d'oblidar la contribució de dos pintors d'origen català: Lluís Pasqual Gaudí i Fra Ramon Berenguer († 1675). Lluís Pasqual, segons Pacheco, va estar-s'hi, a la cartoixa de Las Cuevas, entre 1616 i 1618 i hi va pintar sis quadres de la *Vida de sant Bru*.²⁹ Fra Ramon Berenguer, segons Ceán Bermúdez, va emprendre un viatge des d'Escaladei fins a la cartoixa d'El Paular amb l'encàrrec de copiar les escenes pintades per Vicente Carducho.³⁰

Tanmateix, a diferència de les sèries que hem esmentat, la d'Antoni Viladomat ens ha arribat fragmentada i mancada



Fig. 6. Atribuït a Antoni Viladomat, *Trobada de sant Bru amb el bisbe Hug de Colònia a Grenoble*. Dibuix a llapis i tinta sèpia sobre paper. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. MNAC/GDG 27133 D.

d'informacions documentals. Unes condicions, doncs, que ens impedeixen reconstruir la tria d'escenes que deurien configurar-la. De fet, és una tasca difícil d'establir, ja que poden ser molts els temes que podrien completar la *Vida de sant Bru* pintada pel català. Pensem, per un moment, en la cinquante-na llarga d'obres de la sèrie de Carducho o en la vintena de la sèrie de Le Sueur. No obstant això, les peculiaritats de les quatre obres conservades fan pensar que deurien ser els temes més importants: cada quadre del pintor de Barcelona presenta un episodi hagiogràfic rellevant, disposat en primer terme, i un seguit d'altres escenes afegides al fons. Una peculiaritat que no trobarem en els exemples esmentats de Carducho, ja que el nombre d'obres segurament no ho deuria requerir, ni en els de Le Sueur (tret d'algun cas).³¹ Per això, per conèixer quins models podien haver prevalgut al segle XVIII, ens és tan important conèixer les sèries dels altres artistes i, sobretot, saber com aquestes sèries van ajudar a difondre la iconografia de sant Bru. En aquest sentit, tot i la importància dels artistes escollits per representar l'hagiografia de sant Bru, no era un fet excepcional que les cartoixes encarreguessin successi-

vament nous cicles a altres artistes, potser per incorporar nous temes iconogràfics o qui sap si per substituir les teles que s'anaven deteriorant amb el pas del temps, com el cas abans esmentat de la cartoixa de San Martino de Nàpols, on van lluir al mateix temps dinou quadres de Giovanni Lanfranco i un extens repertori de frescos realitzats per Massimo Stanzione. Però aquest fet, també present a la cartoixa d'El Paular o a la de Las Cuevas, no va succeir a Montalegre.

La iconografia

Al segle XVIII, la cartoixa catalana encara no comptava amb cap cicle dedicat a la vida de sant Bru, almenys que en tinguem notícia. Un retard força considerable, si tenim en compte que la beatificació de sant Bru va tenir lloc els primers anys del segle XVI i que la seva iconografia va desenvolupar-se plenament al segle XVII.³² És en aquest segle que aparegueren dues obres cabdals que difongueren a bastament la vida i els miracles de sant Bru. La primera fou una recopilació d'hagiografies d'Étienne Binet intitulada *Abrégé des vies des principaux fondateurs des religions de l'église*.³³ La segona va ser una biografia realitzada per L. Surius, *Vita Sancti Brunonis*.³⁴ Acompanyant les edicions hagiogràfiques, el segle XVII va veure la circulació d'una obra importantíssima: *La Vita S. Brunonis Cartusianorum patriarche* de Théodor Krüger.³⁵ Aquesta obra era bàsicament un repertori d'estampes que reproduïen les escenes pintades per Giovanni Lanfranco a la cartoixa de San Martino de Nàpols, realitzades abans de 1624.³⁶ Segons J. Baticle, la circulació d'aquell repertori de Krüger fou un dels principals factors perquè la iconografia de sant Bru no variés excessivament al llarg del segle XVII: «Ce recuïel de gravures est d'une importance capitale pour "les suites de saint Bruno", car il a dû circuler dans les principales chartreuses d'Europe, et nombreuses sont les œuvres d'artistes français, espagnols et italiens, où l'on décèle des emprunts faits à Lanfranc.»³⁷ Un fet que es repetirà a finals del segle XVII amb l'aparició d'una altra gran sèrie de gravats: la de François Chauveau a partir del cicle pintat per Eustache Le Sueur.³⁸ Arribats en aquest punt, explicarem cadascuna de les escenes de Montalegre i veurem com, efectivament, són deutes d'aquelles obres difoses durant el segle XVII.

Per ordre estricte en la successió d'episodis de la *Vida de sant Bru*, el primer correspondria a la *Trobada de sant Bru amb el*

bisbe Hug de Colònia a Grenoble. Es tracta de l'episodi que narra l'arribada de sant Bru i els seus companys a Grenoble. Allí, fugint de París, començaren una vida de recolliment sota els auspicis del bisbe Hug de Colònia.³⁹ El pintor ha situat l'escena justament al portal del Palau Episcopal, bo i aprofitant els esglaons per situar jeràrquicament sant Bru i els seus deixebles. Un palau i uns edificis de la ciutat de Grenoble, representats simplificadament al fons, presenten una arquitectura de regust clàssic, visible en el marc adintel·lat de l'entrada, en el portal en forma d'arc de triomf o en l'obelisc de darrere. L'escena, a més, incorpora un altre episodi de la *Vida de sant Bru*, gairebé simultani al que ens ocupa, que podem apreciar a l'interior del palau, al fons. Allí, Hug de Colònia, assegut en una cadira, somia la imminent arribada de sant Bru i els seus deixebles, simbòlicament anunciada en forma de set estels resplendents.⁴⁰

El següent tema, *Sant Bru orant a la Torre de Calàbria*, és un episodi que narra el retir del sant a Calàbria, al sud d'Itàlia, en un lloc anomenat la Torre, per portar-hi una vida dedicada a l'oració.⁴¹ En aquesta escena, el pintor ha situat sant Bru en primer terme, ja amb l'hàbit blanc adoptat pel seu orde. Acompanyant sant Bru, hi ha representades fins a vuit accions diferents realitzades pels seus companys, les quals tenen una força visual molt notòria, sobretot pel gest compungit envers un crucifix que recorda simbòlicament el refús de tot allò que no és essencial. Aquestes activitats dels companys de sant Bru han estat disposades ascendentment entremig d'un paisatge boscos, gairebé feréstec. Un paisatge frondós i ric en detalls, com ara les flors de primer terme o la font que brolla al costat esquerre,⁴² que s'eixampla infinitament mitjançant una sinuosa drecera que condueix hàbilment l'espectador per tota l'escena. Immediatament rere sant Bru, a la dreta, hi apareix un cartoixà cavant, la qual cosa potser remet a l'acció de cavar la seva pròpia tomba. Més al fons, per sobre del cartoixà que cava, n'hi ha un altre que carrega una feixina de llenya. La resta de personatges que hi apareixen, difícils d'apreciar, s'insinuen en la llunyania ocupant cabanes d'aparença austera. Davant una ermita, segurament Santa Maria del Bosco, a la part superior esquerra, trencant la frondositat del paisatge, hi ha representats, sense que sapiguem valorar ben bé quina tasca fan, tres cartoixans més.

L'episodi que vindria a continuació el tenim representat en el quadre següent, el que narra la *Trobada de sant Bru amb el comte Roger, duc d'Apúlia i de Calàbria*. Aquest tema, com els anteriors present en les sèries de Carducho i de Le



Sueur, escenifica un dels darrers episodis de la *Vida de sant Bru*. El sant, retirat de la vida mundana, va establir-se en els territoris del noble Roger de Sicília, que va acollir-lo i li va donar protecció.⁴³ Ara, el paisatge, llunyà, d'aparença gairebé aèria, potser menys atapeït que l'anterior, acull noves escenes: una cacera amb cavallers i una processó de monjos. El primer terme, però, l'ocupa l'escena més significativa: sant Bru girant-se i veient el comte Roger, el qual, amb un gest de reverència –flexionant el genoll després d'haver-se tret el sumptuós barret de plomes– saluda el sant. Al voltant, flanquejant el comte, apareixen dos gossos de cacera.

La darrera tela és la *Mort de sant Bru*, ocorreguda el 6 d'octubre de 1101 a la cartoixa calabresa de Santa Maria-in-Eremo.⁴⁴ El cos sense vida de sant Bru, de rostre serè malgrat l'aparença marmòria, disposat en diagonal, és velat pels companys, que l'envolten. Els monjos no mostren ni de bon tros dolor o un dramatisme exagerat –com sí que succeeix a la *Mort de sant Francesc* de Viladomat–, sinó una serenitat gairebé espiritual, reconfortant. Aquesta actitud s'endevina a mesura que la llum de reminiscències caravaggesques que emana del cos del sant, sense contrastos però que els il·lumina suauement. La mateixa llum càlida i acollidora, de groc espelma, crea una ambientació esmoreïda que s'accentua encara més amb el ritme suau i ondulant –magistralment aconseguit– de les diferents disposicions dels monjos: drets, agenollats, estirats, etc. La cel·la queda a la penombra, nua, austera, només alegrada amb un parell d'estampes en una de les parets i amb una estanteria ocupada per una calavera i un parell de llibres.⁴⁵

Fonts gràfiques

A diferència d'altres obres d'Antoni Viladomat, no es fa difícil saber que les composicions de la *Vida de sant Bru* s'inspiren en models gràfics. En efecte, la *Mort de sant Bru*, compositivament tan extraordinària, ens fa sospitar que la seva invenció obeeix a préstecs compositius. Aquest aspecte va copsar-lo, tot i ignorar-ne l'autoria i l'origen, Alain Mérot, autor d'un dels estudis més complets sobre el pintor Eustache Le Sueur (1616-1655).⁴⁶ Mérot, tot rastrejant la fortuna de les composicions del pintor francès, va «descobrir» que a l'església de Saint-Merry hi havia algun quadre que «copiava» Le Sueur: «Copies d'Eustache Le Sueur:⁴⁷ Quatre tableaux du XVII^e siècle (?), s'inspirant de ceux de Le Sueur (dont une *Mort de saint Bruno*, dans l'église Saint-Merry, à Paris).»⁴⁸

Certament, les pintures d'Eustache Le Sueur van tenir molt ressò gràcies a dos aspectes: la difusió via el gravat i la importància del seu emplaçament originari (la cartoixa de París).⁴⁹ El gravador responsable d'obrir planxes de coure que reproduïssin la *Vida de sant Bru* de Le Sueur va ser el francès François Chauveau (1613-1676). L'edició, però, no va aparèixer fins a 1680, després de la seva mort. A partir d'aquell any, com indica Mérot, el llibre amb les estampes de Chauveau va ser enviat a totes les cartoixes europees.⁵⁰ Si el conjunt de quadres de Le Sueur ja gaudia de força ressò abans de ser traduït a l'estampa, donat que ocupava l'espai d'acollida de visitants, el claustre petit de la cartoixa, i que havia estat pensat per substituir altres pintures que havien anat quedant obsoletes, l'edició de 1680 va obrir-li les portes perquè esdevingués famosíssim.⁵¹ El cicle pintat per Le Sueur entre 1645 i 1648 renovava la iconografia dels models precedents de Lanfranco i de Carducho, i l'edició de Chauveau feia el mateix amb els gravats de Krüger.⁵² Les pintures de la cartoixa de París, doncs, tenien via lliure per esdevenir un model a imitar, un model del qual els cartoixans van sentir-se orgullosos i –cal remarcar aquest aspecte– amb el qual, segons Mérot, van abastir de models els artistes locals d'arreu on es difongueren.⁵³

Evidentment, la cartoixa de Montalegre no va ser cap excepció. És gairebé segur que la comunitat de Montalegre va facilitar els gravats de François Chauveau a Antoni Viladomat; perquè, en efecte, trobarem explícitament el rastre d'aquelles estampes en les pintures que ens ocupen.⁵⁴ Només d'entrada, el millor argument per comprovar-ho parteix d'una característica ben visible en les teles de Viladomat: reproduïen de manera inversa les de Le Sueur, tal com originalment van editar-se.⁵⁵

La *Mort de sant Bru* és una reproducció idèntica a la composició gravada per Chauveau a partir de la tela de Le Sueur (Fig. 7), exceptuant alguns elements de l'arquitectura de la cel·la i la supressió d'un parell de freres.⁵⁶ Viladomat no només va copiar els figurants, sinó també l'ambientació, els efectes lumínics i els gestos dels cartoixans. D'un altre quadre de Le Sueur, *Sant Bru resant al seu oratori* (Fig. 8),⁵⁷ únicament va manllevar-ne una de les figures, la del monjo que cava: la trobarem reproduïda a la tela *Sant Bru orant a la Torre de Calàbria*, en segon terme. Per a la composició de la *Trobada de sant Bru amb el comte Roger de Sicília*, Antoni Viladomat va aprofitar la idea general del quadre homòleg de Le Sueur (Fig. 9).⁵⁸ És a dir, fixem-nos que l'escena, els ges-



Fig. 7. François Chauveau (gravat) a partir d'Eustache Le Sueur (pintura), *Mort de saint Bru*. Aiguafort pintat al guaix i emmarcat amb paper daurat.



Fig. 8. Eustache Le Sueur, *Sant Bru resant al seu oratori*. Oli sobre tela. Musée du Louvre, París. Núm. inv. 8042.

tos de les figures, el cavaller agenollat o el sant Bru girant-se estan notòriament transformats. La composició, però, està en relació amb la del quadre francès. El pintor català, en canvi, no ha desaprofitat elements que podríem anomenar secundaris: els gossos –sobretot el que borda tot encorbant l'esquena–, la llança en diagonal i el grup de genets caçant, al fons de l'escena. La darrera de les composicions, la *Trobada de sant Bru amb el bisbe Hug de Colònia*, és la més imprecisa respecte del model francès (Fig. 10).⁵⁹ Si bé la idea roman –la rebuda a l'entrada, les escales, l'arquitectura, etc.–, Viladomat reconstrueix la composició radicalment diferent: els deixebles de sant Bru estan disposats concèntricament a la salutació⁶⁰ i l'arquitectura, que en la tela de Le Sueur aportava profunditat, aquí es transforma en una mena de portal o de pati interior.

Ara bé, els «viladomats» d'aquesta sèrie, nascuts de la tradició més immediata que utilitzava els amplis repertoris d'estampes com a font d'inspiració, presenten una peculiaritat molt interessant. Aquests olis confirmen allò que ja

intuíem en més d'una ocasió: la capacitat d'assimilació, primer, i de transformació, després, dels repertoris gràfics que li servien com a font d'inspiració. En aquest sentit, no creiem que sigui exagerat afirmar que ens trobem davant uns exemples idonis per descobrir un artista dotat d'una capacitat molt notòria d'ideació i de transformació de les seves fonts visuals. Coneixent l'ús habitual que els nostres artistes feien de les estampes de traducció, no ens hauria d'estranyar, doncs, que A. Viladomat, sempre atent a les novetats gràfiques, se servís d'uns exemples que milloraven –i molt!– les estampes que Krüger havia gravat a partir de les pintures de Giovanni Lanfranco. No obstant això, no és habitual descobrir en Viladomat una literalitat tan explícita, una dependència del model tan evident com en la *Mort de sant Bru* de París. Per això, som del parer que aquest model se li degué facilitar –o exigir?– en el mateix encàrrec.

Malgrat tot, hem de dir que Antoni Viladomat no se cenyeix a un sol model. La disposició de sant Bru abraçat al crucifix de la tela *Sant Bru a la Torre de Calàbria*, per



Fig. 9. François Chauveau (gravat) a partir d'Eustache Le Sueur (pintura), *Trobada de sant Bru amb el comte Roger*. Gravat sobre paper. Museu Nacional d'Art de Catalunya. MNAC/GDG 16675 G.

exemple, no la trobarem en la sèrie de Le Sueur. Segurament la seva font és una altra, ja que cal reconèixer que es tracta d'una solució força estereotipada per a la pintura siscentista. Personalment, ens recorda les diferents versions del *Sant Francesc venerant la creu* d'El Greco, concretament la de l'antiga fundació Samuel H. Kress,⁶¹ o les escenificacions de Maria Magdalena com a penitent o de sant Jeroni al desert. Igualment, la figura del comte Roger del model de Le Sueur ha estat desestimada: d'estar en una disposició més aviat exagerada, característica de l'exaltació gestual d'arrel poussiniana, el barceloní l'ha ideada en una actitud ben natural, d'esquena a l'espectador, i amb unes vestimentes que no tenen res a veure amb les del gravat, tan a l'antiga. No hauríem de descartar, a més, que Antoni Viladomat hagués pogut utilitzar una estampa de Francesco Villamena, gravada a partir d'un disseny de Giovanni Lanfranco sobre la vida eremítica de sant Bru, com a model d'inspiració d'aquest sistema de donar cabuda a noves escenes bo i aprofitant l'orografia del paisatge. Val a dir que, cronològicament més pròxima a Viladomat,



Fig. 10. Eustache Le Sueur, *Trobada de sant Bru amb el bisbe Hug de Colònia a Grenoble*. Oli sobre tela. Musée du Louvre, París. Núm. inv. 8033.

n'existeix una reinterpretació gravada i inventada pel francès Claude Mellan.⁶²

També el paisatge és un espai on podem copsar els canvis que el pintor setcentista introdueix. Encara que Viladomat prengui com a punt de partida els elements que configuren els fons dels quadres de Le Sueur, en transforma radicalment el sentit. En Le Sueur, el paisatge és un element secundari, poc definit i sovint més aviat pensat com a element decoratiu, per omplir. En Viladomat, en canvi, no podem ignorar el paisatge: ens ensenya cada racó de la seva orografia, els marges, la vegetació, etc. És un recurs orientatiu, descriptiu i que demana ser recorregut atentament amb la mirada. Tampoc les natures de Viladomat no recorden les de Le Sueur, idíl·liques, poussinianes. Les de Viladomat sembla que estan vives, en moviment, més properes a la tradició barroca d'arrel rubeniana.

Podríem resumir el resultat final, doncs, pensant en un Viladomat que no s'encomana del tot al model que utilitza, sinó que el subordina a una única funció: esdevenir una eina

per compondre. Aparentment, aquest argument aniria a contracorrent d'una tradició historiogràfica que ha subratllat un cert component d'eclecticisme en l'obra del pintor de Barcelona. Les *Estacions* del MNAC, per exemple, han resumit sovint aquesta afirmació. Però nosaltres preferim parlar d'una cultura visual extensíssima, només eclèctica en tant que recorda. Degudament filtrada, aquesta cultura pren una altra forma, la que Viladomat reconduïx cap a una obra inequívocament personal. És evident en el cas que ens ocupa: l'estil de Viladomat no té res a veure amb el de Le Sueur, exceptuant, si de cas, l'arrel classicista, aquella que centrava l'atenció en el dibuix, en les composicions o en l'estudi del gest. En cap moment no hi notarem una aproximació a l'estil disciplinat, rigorós i de forta ascendència poussiniana de Le Sueur. Fins i tot en una composició com la *Mort de sant Bru*, tan idèntica, no hi ha cap rastre d'aquella sobrietat elegant de Le Sueur. Viladomat pinta les escenes de sant Bru més realistes, en el sentit de pròximes, de quotidianes. Aquestes escenes, desafectades de grandiloqüències, on les figures principals acaparen el protagonisme, transmeten sensibilitats i desperten emocions. L'espectador, abans de comprendre l'episodi narrat, s'impregna dels efectes místics, espirituals i pietosos que transmeten les figures. Sens dubte, ens recorden la immediatesa que aconseguïen transmetre els grans pintors de la vida monàstica del segle anterior.

Datació i situació de les teles en el catàleg d'Antoni Viladomat

Vist aquest breu repàs, ens aturarem a parlar breument de la possible datació de les teles. Les similituds amb algunes composicions del cicle de sant Francesc ens indueixen a pensar que el cicle cartoixà podria haver estat anterior al franciscà. És evident, per exemple, la mateixa solució emprada per resoldre el *Somni del bisbe Hug de Colònia* del cicle de sant Bru i el *Somni d'Innocenci III* del cicle de sant Francesc. A més, no ens sorprendria que el grup de pobres de la dreta de la tela *Fra Bernat de Quintaval distribuïnt els seus béns* s'hagués inspirat en el gravat de *Sant Bru i els seus companys distribuïnt els seus béns* del conjunt d'Eustache Le Sueur.⁶³ O bé que la tela *Sant Bru envoltat pels seus* de Massimo Stanzione per a la cartoixa de San Martino estigués darrere la composició de *Sant Francesc llegint la Regla als seus companys*.⁶⁴ En aquest sentit, ens preguntem si Viladomat, potser manejant altres fonts de la *Vida de sant Bru*, hauria pogut reaprofitar alguns d'aquests gravats per resoldre aspectes puntuals de la

sèrie de sant Francesc. Si és així, donat que la sèrie de sant Francesc ha estat datada cap a 1724, la de sant Bru seria una mica anterior, potser de cap a 1720.

Ho sigui o no, la sèrie no l'hauríem de distanciar gaires anys de la franciscana. Estem convençuts que som davant un conjunt realitzat en els millors anys del seu treball, aquells anys que la historiografia tradicional ha assenyalat com els més fructífers, entre 1720 i 1740. De tota manera, les afinitats amb el cicle de sant Francesc i amb alguna composició de la capella dels Dolors ens semblen arguments força definitius per pensar en aquest arc central de la seva producció.

De Montalegre a París

Hem volgut guardar el darrer capítol per reflexionar sobre un episodi essencial: el de la «desaparició» de les teles de Montalegre. Si bé és ben clar quan es va produir, no ho són tant ni el com ni les circumstàncies. Seria importantíssim poder fixar quan van desaparèixer exactament, o bé qui va portar a terme el manlleu; és a dir, poder conèixer millor alguns dels múltiples interrogants que encara tenim, sobretot els que són clau per explicar la trajectòria seguida fins a la ubicació actual de les pintures. I no és debades que volem subratllar-ho: qui sap si la coneixença de més dades ens donaria noves pistes per poder retrobar, si és que encara existeixen, la resta de teles –recordem que eren vuit– que conformava el cicle de la *Vida de sant Bru*. Arribats en aquest punt, presentarem un seguit de propostes que ajudarà, a parer nostre, a acotar un camp de treball francament vastíssim.

Havíem iniciat aquest estudi esmentant l'interès que Josep I havia mostrat per aplegar una selecció de les millors pintures existents arreu de la geografia peninsular. El destí d'aquestes pintures era el Musée Napoléon de París, un museu, en aquells anys, mancat d'exemples del que anomenaven l'«Escola Espanyola».⁶⁵ Sembla, doncs, que aquesta finalitat podria haver estat una de les possibles causes de la «desaparició» de les obres de Montalegre. Tanmateix, els inventaris del Musée Napoléon no les esmenten. Caldria, doncs, que recapituléssim tot el ventall de possibilitats abans de plantejar una hipòtesi suficientment versemblant.

D'entrada hauríem de contemplar la possibilitat que els quadres haguessin estat cobdiciats per les tropes invasores matei-



xes. Un comentari d'Ilse Hempel ens servirà per il·lustrar-ho: «Al igual que sucediera con los soldados de los reyes de Francia enviados a guerrear en Italia trescientos años antes, los del Imperio volvieron de España profundamente impresionados por las riquezas que habían visto en el país ocupado [...] El pillaje de que era objeto cada ciudad asaltada por los ejércitos franceses se había convertido en práctica general desde el inicio de la guerra peninsular, siendo contadas las ocasiones en que los cuadros y demás obras de arte no fueran saqueadas.»⁶⁶ Ara bé, la mateixa historiadora, fent-se ressò d'una anècdota succeïda a Saragossa, explica que la tropa feia servir les pintures saquejades per resguardar-se de la pluja. Un exemple eloqüent, creiem, del poc interès que podien tenir els soldats per les mostres d'art (sense descartar que entre els milers de soldats n'hi pogués haver algun amb una sensibilitat artística suficientment desenvolupada per pensar en el seu valor artístic o mercantil). No obstant això, l'interès dels oficials era una altra cosa. No són pocs els militars de grau que van sortir d'Espanya ben proveïts de riqueses, com ara el famós mariscal Soult.

Soult, Murat, Pierre Antoine Dupont de l'Etang, Léopold Sigisbert Hugo (pare de Victor Hugo), Mathieu-Faviers, Cristhophe Antoine de Merlin o Horace Sébastiani van ser alguns dels generals de Napoleó que van aplegar impressionants col·leccions de l'escola espanyola de pintura.⁶⁷ Però tampoc creiem que sigui aquí on hàgim de cercar la sortida de les teles de Montalegre. El perquè és evident: les obres d'Antoni Viladomat es conserven actualment en una església. Per això, no sembla factible que formessin part dels botins militars. Ho corroboren, a més, els inventaris de llurs col·leccions, coneguts i publicats quan la major part de les quals van sortir, gradualment, a la venda en subhasta. En cap dels inventaris no hem localitzat cap indici que faci pensar en els temes de sant Bru i no cal dir que les obres aplegades estaven destinades a embellir els seus palaus i no pas les esglésies.⁶⁸

Hem de descartar també que les teles haguessin estat extretes després de la tasca, efectivíssima, dels dos personatges més famosos en aquestes qüestions: el baró de Taylor i Louis Viardot. Taylor, encarregat de la compra i selecció d'obres per a la futura Galeria de Louis-Philippe, havia estat, juntament amb Adrien Dauzats, recorrent la Península ja des de 1823.⁶⁹ Louis Viardot, un dels primers *connaisseurs* de la pintura espanyola, també preparava una missió arqueològicoartística aquest mateix any.⁷⁰ Segurament sí que hauríem d'atribuir a les gestions de Viardot o de Taylor l'adquisició de la *Teste de Veillard* atribuïda a Antoni Viladomat, que va figurar al catà-

leg de la Galeria Louis-Philippe.⁷¹ Però ni un ni l'altre havien estat a la Península durant els anys de l'ocupació napoleònica. Sí que hi va ser, en canvi, un altre personatge no menys important: Dominique-Vivant Dénon, director del Musée Napoléon des de 1804. Dénon va fer un viatge a Espanya amb l'objectiu d'adquirir obres de l'escola espanyola. Com en el cas dels militars, però, els inventaris de les obres ingressades, com els de la seva col·lecció, no revelen cap pista que es pugui posar en relació amb les teles de Viladomat.⁷²

En tots els casos presentats fins ara hem detectat una constant molt significativa: les obres més buscades, evidentment, eren dels grans mestres. Van trobar, doncs, essencialment pintures dels artistes més coneguts: Zurbarán, Murillo, Cano, Ribera, Velázquez, Herrera, etc. I, no hauríem d'oblidar-ho, tot just descoberts i desigualment valorats. Si amb prou feines es coneixia Herrera, posem per cas, quin grau de coneixement deurien tenir d'un pintor com el que ens ocupa? Quin interès podia tenir Antoni Viladomat per a un grup de personatges delerosos de posseir els artistes més valorats del Segle d'Or? Potser per això «l'adquisició» d'obres menys conegudes deuria ser fruit d'un coneixement més profund o d'una voluntat d'arreglar força exemples, si fos possible variats, per a un projecte de més abast.

La intenció de Josep I Bonaparte d'enviar obres a París podria ser el projecte de què parlem. De fet, la campanya de recollida d'obres tenia un fi molt concret: abastir una secció del Musée Napoléon, la secció destinada a la pintura hispànica, fins llavors notòriament desestimada. El 1810, la Galerie Napoléon només tenia vuit pintures espanyoles (incloses dues de Ribera).⁷³ Un repertori escàs, pobre i poc adequat per al projecte de mostrar la pintura espanyola des d'una òptica d'escola; és a dir, explicada amb un discurs coherent, diferenciant els artistes més destacats, els seguidors, les influències, etc., la qual cosa requeria, evidentment, moltes obres. Un projecte, val a dir, que posarà en pràctica Louis Viardot a la Galeria Louis-Philippe.⁷⁴

Reprenent, doncs, el fil on havíem començat, creiem que és en el context de l'aplegament d'obres encarregat per Josep I on caldria encabir les de Montalegre. D'entrada, creiem conèixer el director de les campanyes: Frédéric Quilliet. Aquest personatge, que ocupava el càrrec de *directeur des monuments d'art en Espagne* durant el regnat del germà de l'emperador Napoleó, va ser l'encarregat de reunir les nou-centes noranta-nou obres que van dipositar-se, en espera de



ser embarcades cap a França, a l'Alcázar de Sevilla.⁷⁵ Malauradament, no coneixem més aspectes de les activitats d'aquest personatge fora d'Andalusia. No per això hauríem de descartar que Quilliet hagués estat el responsable de l'esmentada sortida dels viladomats, o almenys qui n'hauria pogut donar l'ordre. Com diu Ilse Hempel, Quilliet, que ja vivia a Espanya molt abans de les guerres, era un personatge misteriós que havia visitat molts convents desconeguts.⁷⁶ A més, Frédéric Quilliet, sense cap mena de dubte, va utilitzar un manual d'ajuda valuósíssim: el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Hempel anota: «encontraron una guía valuosísima para la localización y valoración de obras de arte españolas en el *Diccionario de las Bellas Artes* de Juan Agustín Ceán Bermúdez».⁷⁷ Una ullada al *Dictionnaire des peintres espagnols* de Quilliet revela que coneixia a bastament el manual de Ceán.⁷⁸ Almenys, la biografia d'Antoni Viladomat la hi trobem reproduïda fidelment. Podria haver estat, doncs, Frédéric Quilliet l'encarregat d'aplegar les obres de Montalegre?

En aquest sentit, una de les pintures localitzades a París, la *Trobada de sant Bru amb el comte Roger*, porta una inscripció a l'angle inferior esquerre. És una inscripció de color negre amb el número 670 (en les altres teles, la brutícia no deixa apreciar si també porten algun tipus de numeració). Aquest número és indicatiu que la tela va ser seriada o catalogada. Només els aplegaments «oficials» tenen un nombre d'obres suficientment significatiu perquè respongui a una numeració tan elevada. Pensem, doncs, que les teles de París podrien haver format part d'algun d'aquests inventaris. Tenim constància, almenys que coneguem, de dipòsits d'obres per ser enviades a França a l'Alcázar de Sevilla, a Madrid i a Toledo, però no a Catalunya. Ara bé, tampoc no ens hauria de sorprendre que no existissin: en realitat, Josep I havia dictat ordres explícites per evitar la sortida, el saqueig i la dispersió dels béns nacionalitzats. Catalunya, per la seva proximitat amb els dominis francesos, devia ser un punt de control que en devia dificultar la sortida. Una alternativa ràpida, discreta i eficaç era, en canvi, el transport marítim. Volem dir, per tant, que no seria estrany que algunes de les obres confiscades en altres punts del territori se centralitzessin en punts on devia resultar més fàcil esquivar els controls.

A l'inventari de les obres aplegades a l'Alcázar de Sevilla hem trobat una referència que podria ajustar-se als nostres quadres: «Sala nº 17. 369. Autores desconocidos, varios asuntos de la Vida de san Bruno (1 1/2 x 2 v).»⁷⁹ El fet que siguin anònims —els altres temes relatius a sant Bru que hi apareixen

són de Zurbarán, Coello i Cotán— i les mides (aproximadament 130 cm d'amplada x 170 cm d'alçada), ben bé podrien concordar amb les teles de París. I encara hi ha una altra dada: Quilliet no sumava els temes repetits. Per exemple, els set quadres que representen sants mercedaris de Zurbarán, a la sala número 15, tots portaven a l'inventari el número 337. Però si numeréssim tots els quadres, del primer al darrer, quan arribéssim als de sant Bru els correspondria, aproximadament, la centena del sis-cents; és a dir, molt a prop de la numeració pintada a la tela de París.⁸⁰ Pensem també que no hi ha cap més inventari, ni entre els dels militars, que tingui un nombre tan gran d'obres.

És evident, però, que ara per ara és una hipòtesi que no permet explicar del tot com van sortir ni com van arribar a l'església de Saint Merry. El 1815, el Musée du Louvre tenia al voltant de tres-cents obres espanyoles procedents d'algunes donacions, de les adquisicions de Dénon i de les enviades per Josep I. Amb la derrota de Napoleó Bonaparte, molts quadres van ser retornats als seus propietaris espanyols. La forta oposició generada pel retorn dels botins francesos podria haver afavorit la dispersió d'aquelles obres menys conegudes, ja que en els inventaris del Louvre i en els llistats d'obres retornades no hi figuren. De tota manera, no hauríem de descartar que algunes d'aquestes obres ja s'haguessin disgregat per pròpia voluntat de Josep I: segons Ilse Hempel, Josep I va fer dipositar quadres en diferents ciutats, com ara Tours i Orleans, tot pensant retornar-les algun dia als seus legítims propietaris.⁸¹

Finalment, volem afegir altres dades que potser facilitaran algun dia la localització d'obres d'un altre pintor famós. En els inventaris de l'Alcázar de Sevilla hi ha anotada la referència següent: «Patio nº 21. Fr. Luis Pasqual-3/ 399. Tres cuadros, 1º los Desposorios, 2º los sueños de S. Josef, 3º el anuncio á los Pastores (4v x 2 1/2). Sala nº 22. Fr. Luis Pasqual-3. 403. Tres cuadros, 1º la encarnación, 2º la huida á Egipto, 3º la visitación de S. Isabel (4v x 2 1/2). Sala nº 32 Fr. Luis Pascual-2. 469. Dos cuadros el nacimiento de Nra. Señora, y el otro la presentación al templo (4 v x 2 1/2).»⁸² No hi ha dubte que es tracta del pintor cartoixà Lluís Pasqual Gaudí i que aquestes obres, totes de mides iguals, podrien ser les del famós cicle de la Mare de Déu que havia estat al cor de la cartoixa de Santa María de Las Cuevas de Sevilla.⁸³ Per primera vegada, doncs, el trobem explícitament detallat i amb les mides. Caldrà una recerca que s'endevina llarga i feixuga, però també apassionant i plena de possibilitats, sobre un altre cicle fins ara també considerat perdut.

Notes

1. Aquest article no hauria estat possible sense l'ajut inestimable dels senyors Jean Claude Richard i Yves Hufteu. D'altra banda, les línies mestres de l'estudi van ser presentades dins el cicle de conferències *Una hora, un tema*, organitzat pel Museu Nacional d'Art de Catalunya (27 de setembre de 2001), amb el títol «Quatre teles de la *Vida de sant Bru* del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a París».
2. L'ordre de confiscació va ser dictada el 20 de desembre de 1809. La intenció era que formessin part del Musée Napoléon. Dominique-Vivant Dénon, llavors responsable de les col·leccions, no va rebre amb entusiasme aquella partida: quan el 1813 la selecció va arribar a Baiona, Dénon només en va escollir sis. La resta, dipositada provisionalment a Madrid, serviria per recompensar militars com ara el mariscal duc de Dalmacio, el general Sebastiani o el general Doselles. Altres, com ara Monsieur Crochart, n'havien comprat pel seu compte. Vegeu MERCADER RIBA, J., *José Bonaparte rey de España 1808-1813. Estructura del estado español Bonapartista*, Madrid, 1983, p. 550-552.
3. FERRER, R., *Barcelona Cautiva ó sea diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses*, 4 vol., Barcelona, 1815-1819.
4. PONZ, A., *Viaje de España*, 18 vol., Madrid, 1988, XIV, p. 37 [1776-1794].
5. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, V, p. 241.
6. VILLANUEVA, J., *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1803-1852, XVIII, p. 172-175. Suposem que va qualificar-les coneixent mínimament l'heterogeni catàleg del nostre pintor.
7. BARRAQUER, G., *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, Barcelona, 1915-1917, I, p. 130; III, p. 335. Poc abans de concloure aquest article, vam assabentar-nos que a la cartoixa encara hi ha les emprems del lloc que ocuparen. Pendants, doncs, de reunir-nos amb els pares cartoixans, volem expressar la nostra gratitud a Rosa Estivill per haver-nos facilitat la informació.
8. Vegeu FOSSAS I PI, D., *Memoria descriptiva de la Cartuja de Montalegre*, Barcelona, 1884; *Notes pour servir à la histoire de la Chartreuse de Notre Dame de Montalegre, par un profeso de Montalegre, 1942-1947; La Cartuja de Santa María de Montalegre. Compendio Histórico*, Montalegre, 1960.
9. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *cit. supra*, n. 5, p. 178.
10. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *cit. supra*, n. 5, p. 354-355.
11. PALOMINO DE CASTRO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El parnaso Español pintoresco laureado*, Madrid, 1988, III, p. 538.
12. QUILLIET, F., *Dictionnaire des peintres espagnols*, París, 1816, p. 170.
13. Triadó considera que aquells quadres «van substituir» els de fra Ramon Berenguer (†1675). Vegeu TRIADÓ, J. R., *L'època del Barroc: segles XVII-XVIII*, Barcelona, 1984, p. 112 (Història de l'Art Català, V).
14. FOSSAS I PI, D., *cit. supra*, n. 8, p. 74.
15. No hauríem de descartar una hipòtesi derivada d'una notícia de la historiografia. Segons l'autor de *La Cartuja de Santa María de Montalegre. Compendio Histórico* [cit. supra, n. 8, p. 130], el 1809, iniciada l'ocupació napoleònica, els cartoixans de Montalegre es traslladaren a Valldemossa (Mallorca). No podria ser que algun quadre de Valldemossa –pensem per exemple en el *Sant Sopar* de la sagristia– provingués de Montalegre? A més, qui sap si hauríem de guardar al rebost l'esperança de retrobar alguns dels béns extraïats, almenys si fem cas d'una darrera informació: el mateix autor anònim va deixar anotat que durant la fugida dels cartoixans, molts objectes van ser guardats pel doctor Rubíes de Teià, localitat propera al terme de Tiana, on hi havia la cartoixa, a l'actual comarca del Maresme. Per a les obres de fra Joaquim Juncosa, però especialment perquè es tracta de les biografies crítiques més actualitzades, encara que sumàries, vegeu CARBONELL I BUADES, M., «Juncosa, Joaquim» a *Gran Enciclopèdia de la pintura i l'escultura a les Balears*, 1996, II, p. 379-380; «Juncosa Donadeu, Joaquim» a *Diccionari d'Història Ecclesiàstica de Catalunya*, Barcelona, 2000, II, p. 451-452.
16. AINAUD DE LASARTE, J., «Arte. El Renacimiento, El Barroco, el Neoclásico» a *Cataluña, II*, Madrid-Barcelona, 1978, p. 110 (Tierras de España).
17. Vegeu TRIADÓ, J. R., *cit. supra*, n. 13; ALCOLEA, S. (ed.), *Viladomat*, Mataró, 1990 (catàleg d'exposició). Tampoc apareix cap referència a BOSCH, J., «Trobadra de sant Bru amb el Bisbe de Grenoble» a *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 109-110, cat. núm. 33 (catàleg d'exposició) i a ALCOLEA, S., *Antonio Viladomat*, Barcelona, 1992 (Gent Nostra, 96).
18. BATICLE, J., «La fortune critique de la peinture espagnole sous le règne de Philippe V» a *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps. Mémoires du Musée de L'île-de-France, Château de Sceaux. Actes du Colloque des 7, 8 et 9 juin 1993 à Sceaux, Île-de-France*, 1995, II, p. 237.
19. Tot i que devem a la historiografia antiga haver acotat les característiques d'aquesta «anàlisi formalista», l'adjectivació dels trets fisonòmics –i en general l'anàlisi atenta del seu l'estil–, la manllevem de les línies mestres traçades per Joan Bosch en els seus estudis sobre Antoni Viladomat.
20. Actualment forma part de la reserva del MNAC amb el número d'inventari MNAC/MAC 11531. Vegeu-ne una reproducció fotogràfica a FONTBONA, F.; DURÀ, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I. Pintura*, Barcelona, 1999, p. 89.
21. Fons de Reserva del MNAC amb el número d'inventari MNAC/MAC 11526. Vegeu-ne una reproducció fotogràfica a FONTBONA, F.; DURÀ, V., *cit. supra*, n. 20, p. 85.
22. Vegeu-ne una fotografia a ALCOLEA, S. (ed.), *cit. supra*, n. 17, p. 204-205, cat. núm. 26.
23. En aquest sentit, Viladomat no modela segons la tradició colorista veneciana; és a dir, els volums no els aconsegueix mitjançant el contrast de colors freds (a la penombra) amb colors càlids (a la llum), sinó afegint negre o blanc, segons convingui, al color que utilitza.
24. Hem defensat aquest argument en una altra tela. Vegeu MIRALPEIX, F., «Una pintura d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a Manresa: l'Assumpta de Santa Maria de l'Alba» a *Locus Amoenus*, Bellaterra, 2000-2001, 5, p. 227-240.
25. BOSCH, J., *cit. supra*, n. 17, p. 109-110.
26. Sobre la qüestió dels dibuixos atribuïts a Viladomat, hi manca encara un estudi que els analitzi íntegrament. Tot i que ara no és el lloc adient, volem apuntar una observació sobre la tècnica dibuixística del nostre pintor. Una mirada atenta a gran part dels dibuixos permet apreciar sense gaires dificultats que Antoni Viladomat gairebé sempre dibuixa molt esbossadament. Amb pocs traços, això sí, defineix les línies mestres de la composició. A més, amb fines ratlles en

paral·lel situa ja en el dibuix les zones que a la tela quedaran a la llum o a la penombra. Un fet, d'altra banda, indicatiu del grau d'ideació al qual arribava Viladomat abans de treballar amb els pinzells. I, si en algun cas hi trobem un part acabada, delimitada, gairebé sense excepció és el rostre o les mans, i deixa per treballar sobre la tela les textures i els plecs de les vestimentes. Dibuxos com ara *Abraçada entre sant Francesc i sant Domènec* (MNAC/GDG 4224 D), *Sant Oleguer guarint un noi* (MNAC/GDG 44314 D) o el que ens ocupa, en canvi, s'allunyen de les característiques estilístiques de la resta de dibuixos. Tot i això, no volem descartar que puguin tractar-se de dibuixos de la mà del nostre pintor, però sí que almenys fan plantejar-nos altres possibilitats, com les que anirien en la línia de considerar-los estudis fets després de l'acabament de l'obra pels aprenents i ajudants que freqüentaven el taller, o fins i tot pel pintor mateix.

27. Vegeu un dels darrers estudis sobre aquesta relació a DELGADO, F., «Juan de Baeza y las pinturas de Vicente Carducho en la cartuja del Paular» a *Locus Amoenus*, Bellaterra, 1998-1999, 4, p. 185-200.

28. Vegeu OROZCO DÍAZ, E., *El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*, Granada, 1993.

29. Aquella sèrie, segons Pacheco, va ser enviada, davant la insistència del visitador general de l'orde, a la Gran Cartoixa de Grenoble, on suposadament va perdre's arran de l'incendi de 1676. Vegeu PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649 [BASSEGODA, B. (ed.), Madrid, 1990, p. 42, 220, 434, 577 i 591].

30. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *cit. supra*, n. 5, p. 129. Segons Triadó, una tela del Museu Episcopal de Vic, la *Mare de Déu protegint l'orde dels cartoixans*, podria formar part d'aquest grup copiat per fra Berenguer. Vegeu TRIADÓ, J.R., *cit. supra*, n. 13, p. 111.

31. No oblidem que el cicle de sant Francesc d'Antoni Viladomat ja incorporava aquesta peculiaritat que podríem anomenar, per entendre'ns, «d'estalvi» o de «concentració narrativa». Segurament, si desdobléssim les escenes i les individualitzéssim, sumarien al voltant de quinze o setze teles. Igualment, el cicle de sant Francesc tindria prop d'una quarantena de composicions.

32. Vegeu MÂLE, É., *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII et du XVIII siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, París, 1932 [París, 1972, p. 504 i següents]; i RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, París, 3 vol., I, p. 249.

33. BINET, É., *Abrégé des vies des principaux fondateurs des religions de l'église*, Anvers, 1634.

34. SURIUS, L., *Vita Sancti Brunonis*, Brussel·les, 1639. Precisament, la *Vita Sancti Brunonis* de Surius va ser emprada pel *Flos sanctorum* de Ribadeneira.

35. KRÜGER, T., *Vita S. Brunonis Cartusianorum patriarchae. Elegantis monocromatis delineata...ad amussim expressa et ordenata...Io. Lanfranco Parm. Inv. Theodoro Cruger sculp.*, 1620.

36. Sobre l'obra de Lanfranco també pels gravats de Théodor Krüger, vegeu BERNINI, G.P., *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, 2a ed., Parma, 1985, p. 56 i següents.

37. BATICLE, J., «Les peintres de la Vie de saint Bruno au XVIIIè siècle: Lanfranco, Carducho, Le Sueur» a *Revue des Arts*, París, 1958, VIII, p. 17-28. Vegeu també MÉROT, A., «La renommée d'Eustache Le Sueur et l'estampe» a *Revue de l'Art*, París, 1982, 55, p. 57-65.

38. CHAUVEAU, F., *La vie de Saint Bruno, Fondateur de l'Ordre des chartreux, peinte au cloître de la Chartreuse de Paris par Eustache Le Sueur...Gravé par François Chavueau*, París, 1680.

39. RIBADENEYRA, P., *Flos Sanctorum*, 3 vol., Barcelona, 1688, p. 361-366.

40. Els primers deixebles de sant Bru foren el capellà Hugon, Étienne de Thiene, Laudovin, Étienne de Bourg i els germans llecs Guérin i André. En el cicle de Le Sueur no hi és recollit. En canvi, sí que el trobarem al de Lanfranco.

41. En aquest lloc va fundar-hi la cartoixa de Santa Maria-in-Eremo. Entre aquest que comentem i el darrer, hi figuren altres temes tan significatius com *La construcció de la cartoixa de París*, l'*Aprovació de l'orde pel papa Víctor III* o el *Refús de l'arquebisbat de Reggio*. RIBADENEYRA, P., *cit. supra*, n. 39.

42. La font apareix gairebé en totes les hagiografies. La situen al costat de la cova calabresa on el sant va retirar-se. En estendre's el seu culte, els habitants de Serra San Bruno (Catanzaro), quan arribava el dia de Pentecosta, feien una peregrinació des de la cartoixa de Santa Maria-in-Eremo fins a l'ermita de Santa Maria del Bosco. Pel camí aprofitaven per banyar-se a les aigües d'un petit llac. Segons la tradició, aquella aigua, impregnada dels poders taumatúrgics de sant Bru, era idònia per alliberar-se de les possessions diabòliques. Vegeu BRANDI, M.V., «Bruno, (Folklore)» a *Bibliotheca Sanctorum*, 1962 [CARAFFA, F.; MORELLI, G. (coord.), 1990, 3 vol., p. 578].

43. Aquesta escena pertany a la *Vita* de Badius, fol. DVI. Roger Giscard (1085-1111) va veure recompensada la seva hospitalitat quan sant Bru se li va aparèixer en somnis per advertir-lo d'una conspiració.

44. RIBADENEYRA, P., *cit. supra*, n. 39.

45. Vegeu dues de les làmines gravades per François Chauveau, una d'acolorida i que reproduïm a la figura 7 d'aquest article, a: RODARI, F. (coord.), *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, París, 1996, p. 23, cat. núm. 8 i 9 (catàleg d'exposició).

46. MÉROT, A., *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, París, 1987, p. 196.

47. L'afegit del nom és nostre.

48. MÉROT, A., *cit. supra*, n. 46.

49. Vegeu l'extraordinària difusió dels models de Le Sueur –i del seu mestre Simon Vouet– gràcies a l'estampació de les seves pintures a MÉROT, A., *cit. supra*, n. 37, p. 57-65.

50. Per exemple, Mérot indica que la cartoixa de Roma tenia una galeria on s'exposaven estampes d'artistes francesos (Le Brun, Mignard, Coyvel, Le Sueur). Una galeria que hauria sofert alguna maltemporada ocasionada per la gelosia dels artistes italians. MÉROT, A., *cit. supra*, n. 37, p. 58 i n. 22.

51. L'edició amb les estampes va reeditar-se al llarg del segle XVIII. Al segle XIX encara hi van haver noves edicions que reproduïen la *Vida de sant Bru*: els anys 1816, 1826 i 1831.

52. MÉROT, A., *cit. supra*, n. 46, p. 196 i següents. La historiografia sobre Le Sueur no ha resolt la incògnita de la proximitat de les escenes de Le Sueur amb les de Carducho, especialment una, la de la *Mort de sant Bru*. Segons BATICLE (*cit. supra*, n. 37, p. 28), no s'hauria de descartar que Le Sueur hagués pogut veure l'obra de Carducho, potser a través d'un viatge a Espanya. Mérot, però, descarta aquesta opció i proposa l'ús de gravats comuns, especialment els de Krüger, per explicar les afinitats comunes (MÉROT, A., *cit. supra*, n. 46, p. 192-193). Caldria, al nostre entendre, considerar una altra possibilitat. La sèrie de sant Bru de fra Lluís Pasqual Gaudí per la cartoixa de Santa Maria de Las Cuevas havia estat enviada a Grenoble per ordre explícita del gran prior. Al mateix temps, la cartoixa de Las Cuevas en conservava unes còpies. No podria ser que el models de Gaudí haguessin inspirat Carducho? I no podria ser que els de Grenoble, considerats en molta estima, haguessin estat coneguts per Le Sueur? La sèrie de Le Sueur havia estat realitzada entre 1645-1648 i els quadres de Gaudí van subsistir fins a 1676, data en què es van cremar. A més, segons Baticle, Gaudí i Sánchez Cotán, haurien d'ocupar un espai de primer ordre en la invenció pictòrica de la iconografia de sant Bru, al costat mateix de la tasca de Lanfranco. Podria haver estat l'obra de Gaudí aquest punt comú?



D'altra banda, també és cert que Carducho i Sánchez Cotán es van servir d'estampes de Nicolas Beatrixet. Vegeu DELGADO, F., *cit. supra*, n. 27 i NAVARRETE PRIETO, B., «Las fuentes de Fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada» a *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1994, LX, p. 453-462.

53. MÉROT, A., *cit. supra*, n. 37, p. 58.

54. Som del parer que aquesta opció corroboraria la voluntat d'optar per uns models més moderns. Pensem que Escaladei, l'altra cartoixa catalana, tenia una reproducció de les pintures de Carducho feta per fra Ramon Berenguer. Un cicle que Viladomat podria haver conegut, almenys si fem cas de les notes de Fontanals del Castillo. Segons el biògraf vuitcentista, un parent seu, Isidre Esmandia, fou prior de la cartoixa tarragonina. FONTANALS DEL CASTILLO, J., *Un recuerdo de Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la pintura. Su vida, su obra, su época y sus discípulos*, Barcelona, 1877, p. 152-154.

55. «Les gravures sont en sens inverse des originaux.», MÉROT, A., *cit. supra*, n. 46, p. 196.

56. La tela de Le Sueur es conserva al Musée du Louvre, número d'inventari 8045.

57. No hem pogut reproduir el gravat de la sèrie de François Chauveau. Adjuntem, doncs, la reproducció fotogràfica de la tela d'E. Le Sueur. La que comentem es troba al Musée du Louvre, número d'inventari 8042. Per a la sèrie de gravats vegeu WEIGERT, R. A., *Inventaire du fonds français: graveurs du XVII^e siècle*, 2 vol., París, 1951, p. 404 i següents, cat. núm. 91-111.

58. Musée du Louvre, número d'inventari 8043.

59. No hem pogut reproduir el gravat de la sèrie de François Chauveau. Adjuntem, doncs, la reproducció fotogràfica de la tela d'E. Le Sueur. La que comentem es troba al Musée du Louvre, número d'inventari 8033.

60. La composició ens recorda el tema de l'*Abraçada de sant Francesc i sant Domènec*. També els seguidors de sant Bru ens remeten a la tradicional disposició de les epifanies o de les adoracions.

61. Vegeu aquest quadre i les múltiples versions a SALAS DE, X., *La obra pictórica completa de El Greco*, Madrid, 1973, p. 108, cat. núm. 102 a (Clásicos del Arte). Actualment al M.H de Young Memorial Museum de San Francisco.

62. Els gravats estan reproduïts a FICACCI, L. (ed.), *Claude Mellan, gli anni romani. Un incisori tra Vouet e Bernini*, Roma, 1989, p. 142 i 396, res-

pectivament. El gravat de Francesco Villamena va ser reaprofitat –encara al segle XIX!– per Pelegrí Clavé i Roqué per al dibuix, l'*Aparició de la Mare de Déu a sant Bernat*. Vegeu-lo a MAESTRE, V., «Aparició de la Verge a sant Bernat. Pelegrí Clavé i Roqué» a *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 158, cat. núm. 96 (catàleg d'exposició).

63. No volem descartar, però, altres composicions que també s'aproximarien a la que ens ocupa. Pensem, per exemple, en escenes de sant Tomàs de Villanueva fent caritat als pobres que ja hem detectat en alguna altra composició del barceloní.

64. Vegeu SCHÜTZE, S.; WILLETTE, T., *Massimo Stanzione: l'opera completa*, Nàpols, 1992, p. 196-198 i 285-291, cat. núm. A24.

65. HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *La pintura española y los románticos franceses* (edició espanyola de CHECA, J.L., Madrid, 1988, p. 257 [Ensayistas, 269, Serie Maior]). Vegeu els capítols: «Notices des tableaux exposés dans la Galerie Napoléon, 1810» i «Notices des tableaux exposés dans la Galerie du Musée, 1814».

66. HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *cit. supra*, n. 65, p. 47 i següents. (Capítol «Conquistas artísticas del Imperio».)

67. HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *cit. supra*, n. 65, p. 60-65.

68. La redistribució de les obres espoliades és un tema que requereix encara molts estudis. De moltes obres de les esglésies franceses, tot i l'esforç de documentar-les, no se'n tenen dades de l'origen. Vegeu el clàssic de BATICLE, J., *Tesoros de la pintura española en los museos e iglesias de Francia*, París, 1963 i un dels darrers estudis en aquesta direcció de CURIE, P., «Quelques nouveaux tableaux du siècle d'or espagnol dans les églises de France» a *Revue de l'Art*, París, 1999, 3, 125, p. 44-53.

69. Vegeu BATICLE, J.; MARINAS, C., *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, París, 1981, p. 15-16 (Notes et Documents des Musées de France, 4). Sobre el paper de Dauzats podeu consultar GUINARD, P., *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, Bordeus, 1967.

70. GUINARD, P., *cit. supra*, n. 69, p. 16.

71. *Le Musée espagnol. Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les Salles du Musée Royal*, París, 1838, p. 264, cat. núm. 315: «Viladomat, Don Antonio. Tête de Veillard. 0'80 x 0'67». Aquest quadre va ser venut el 1853 a Londres. Vegeu BATICLE, J.; MARINAS, C., *cit. supra*, n. 69, p. 207: «1853 (7.5) Vente L.P.,

Londres, n° 91, Acquis par Drax pour 4 Livres». Aquest mateix personatge, Drax, va revendre bona part de la seva col·lecció el 1935. Desconeixem si actualment es conserva.

72. Sobre Dénon, vegeu DUPUY, M-A., *Vivant Dénon, directeur des Musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondances (1802-1815)*, 2 vol., París, 1999 (Notes et Documents des Musées de France) i ROSENBERG, P.; DUPUY, M-A. (coord.), *Dominique-Vivant Dénon. L'oeil de Napoléon*, París, 1999 (catàleg d'exposició).

73. HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *cit. supra*, n. 65, p. 257.

74. BATICLE, J.; MARINAS, C., *cit. supra*, n. 69.

75. HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *cit. supra*, n. 65, p. 69-75.

76. HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *cit. supra*, n. 65, p. 40. Vegeu també LASSO DE LA VEGA, M., *Mr. Frédéric Quilliet Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso [1809-1814]*, Madrid, 1933.

77. LASSO DE LA VEGA, M., *cit. supra*, n. 76, p. 54.

78. QUILLIET, F., *cit. supra*, n. 12, p. 170.

79. GÓMEZ IMAZ, M., *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla el año 1810*, Sevilla, 1896. Publicat per HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *cit. supra*, n. 65, p. 346.

80. No hauríem de descartar, però, que es tractessin de les còpies de les obres que Gaudí havia enviat a Grenoble.

81. HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *cit. supra*, n. 65, p. 70.

82. HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *cit. supra*, n. 65, p. 347, 348 i 350.

83. Vegeu la cita a PACHECO, F., *cit. supra*, n. 29, p. 42, 220, 434, 577 i 591; PALOMINO DE CASTRO, A., *cit. supra*, n. 11, p. 127 i 128; CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *cit. supra*, n. 5, p. 178-180. Per primera vegada sabem les mides exactes de les obres. Una vara castellana equivaldria aproximadament a 89 cm. Els quadres de la *Vida de la Mare de Déu*, d'aquesta manera, mesurarien al voltant de 3,5 x 2,3 m.