UNIVERSITAT DE BARCELONA

L'obra de Manuel i Francesc Tramullas en l'art català del segle XVIII. Estudi i catàleg

Anna Trepat Céspedes

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

L'obra de Manuel i Francesc Tramullas en l'art català del segle XVIII. Estudi i catàleg.

Tesi doctoral d'Anna Trepat Céspedes

Dirigida per la Dra. Rosa Maria Subirana Rebull

Programa de doctorat: HDK17: Societat i Cultura – Història i Teoria de les Arts, 101321: Història de l'Art Modern i Contemporani (Transitòria 8a)

Departament d'Història de l'Art- Facultat de Geografia i Història

Setembre 2018

AGRAÏMENTS

La nostra recerca ha estat un camí llarg i d'entrebancs, ple de moments bons i de difícils, que no hagués estat possible sense el suport i la col·laboració de tota la gent de l'àmbit acadèmic, institucional i personal que m'hi ha acompanyat durant aquests cinc anys.

Per aquest motiu, m'agradaria fer visible una part representativa de les persones que m'han permès avançar en tot moment, afrontar els reptes i encarar la investigació amb la millor voluntat i entrega possible.

En primer lloc, m'agradaria agrair de tot cor la dedicació que sempre ha demostrat la doctora Rosa Maria Subirana Rebull, amb qui he tingut la sort de treballar des de l'inici d'aquesta investigació, amb el treball final del màster en Estudis Avançats en Història de l'Art, i amb qui espero poder seguir col·laborant. Gràcies per rebre'm amb els braços oberts, sense distincions d'horari ni distàncies. En tot aquest temps, m'has orientat en les diferents fases del projecte i m'has posat a l'abast els recursos necessaris per completar la meva recerca, una experiència que m'ha format com a investigadora.

També em sento afortunada d'haver pogut dur a terme gran part de la tesi a Barcelona, sota el paraigües del grup de recerca ACPA, que m'ha ofert tant la possibilitat de formar part de noves línies d'investigació com de participar en simpòsiums i altres activitats formatives. Concretament, mostrar el meu agraïment al doctor Joan Ramon Triadó per les seves aportacions en la revisió del text final i el suport que sempre m'ha donat, així com també a la restauradora Cristina Martí, que m'ha assessorat en qüestions de tècniques artístiques i conservació.

Pel que fa a les institucions, volia agrair al personal de la Biblioteca Nacional de Catalunya, així com també a les bibliotecàries i a l'equip de sala de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona per haver-me assistit al llarg de la consulta bibliogràfica i documental, ajuda que m'ha facilitat el desenvolupament del corpus de la tesi.

També m'agradaria donar les gràcies tant a la Rosa Nacente, companya d'estudi a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, com al personal de tot l'Arxiu, especialment a l'arxiver Jordi Tor per la paciència i l'ajuda incessant durant els gairebé dos anys de recerca entre manuals de notaris. El seu suport durant aquests anys ha estat essencial per al buidatge documental més important recollit a la tesi.

Volia dedicar un agraïment especial a la Marta Vives, arxivera de l'Arxiu Comarcal de l'Anoia, que juntament amb el mossèn Josep Massana em van acollir amb afecte i em van guiar durant les meves jornades de treball a Igualada, unes trobades que em van facilitar la recopilació de dades i d'imatges.

Tampoc volia passar per alt el tracte proper amb què des d'un inici em van atendre l'arxiver municipal de la Seu d'Urgell Lluís Obiols i la historiadora Carmen Xam-Mar, que m'han proporcionat tota mena de documentació i referències, i sense els quals no hagués pogut reconstruir la història d'una de les peces que Manuel Tramullas va pintar per a l'Ajuntament de la Seu d'Urgell.

He cregut pertinent dedicar un sentit agraïment als mossens Martí Bonet i Robert Baró, que m'han obert les portes de la catedral de Barcelona i m'han facilitat l'estudi del conjunt de pintures de Manuel i Francesc Tramullas, cosa que no hagués estat possible sense la seva col·laboració.

Sortosament, la recerca a l'estranger també ha estat una experiència positiva, ja que em vaig envoltar de gent que em va orientar a l'hora d'enfocar la investigació en fons d'arxius i museus als quals accedia per primera vegada. Només tinc bones paraules per tot el personal dels Archives Départementales des Pyrénées Orientales de Perpinyà, que en tot moment em va aconsellar i em va acompanyar durant la meva recerca. Agraeixo també la disposició i el temps que em va dedicar el diaca Reinald Dedies durant les meves estades a la ciutat.

M'agradaria dedicar unes línies als experts del Museu del Louvre amb qui vaig tenir la gran oportunitat de reunir-me per tractar les possibles influències entre la pintura i el gravat francès a l'interior dels catàlegs de Manuel i Francesc Tramullas. Mostrar el meu agraïment, especialment, a la Juliette Trey, conservadora de dibuixos francesos dels segles XVII i XVIII del Département des Arts Graphiques, per haver organitzat la trobada, i per haver-me atès i guiat abans i després de la reunió. També volia fer present la col·laboració del seu company Jean-Gérald Castex, conservador de la mateixa secció, i al Guillaume Faroult, conservador de pintura francesa del segle XVIII del Département des Peintures.

De la mateixa manera, volia donar les gràcies al personal de la Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Plank de Roma i, particularment, a la doctora Susanne Kubersky per l'ajuda i les aportacions en relació amb la bibliografia. Tampoc volia que passés desapercebuda la contribució dels bibliotecaris i responsables de l'arxiu de l'Accademia di San Luca de Roma, que em van orientar

en la consulta i la localització dels fons d'interès per a la reconstrucció de l'estada de pintors, gravadors i escultors catalans a Roma durant el segle XVIII.

També em sento en deute amb tots els amics i familiars que no heu deixat d'estar a prop malgrat la distància i m'heu donat el vostre suport. Gràcies a la Catherine Ma, la millor professora de francès que podria haver tingut i que em va ensenyar les nocions necessàries per afrontar la recerca a París i a Perpinyà. Gràcies a la Nídia Santamaria i a la Marta Callao per estar al meu costat i omplir-me d'ànims, i a les meves noies del Palau Güell, l'Anna Serra, Imma Mantas, Laura Juncà, Gisela Vendrell per compartir tants bons moments. No m'oblido de l'Anna Vallugera, el Sebastià Sánchez i la Sara Gutiérrez, investigadors i amics que m'han fet el camí més lleuger i divertit, com tampoc de l'Alba Barceló, que m'acompanya des del màster i amb qui és incomptable el nombre de cafès i dinars plegades.

Volia dedicar un sentit agraïment a la Mar Rovira, companya d'universitat, i tinc la sort de poder dir amiga, amb qui he viscut gran part del projecte i amb qui he pogut confiar plenament en els bons i mals moments. T'agraeixo el sentit crític, la paciència, les correccions i sobretot els somriures que hem compartit.

També han tingut un paper molt destacat l'Àngela Miró, la Cristina López i la Marta Ledesma, les amigues de tota la vida amb qui aquests anys he seguit creixent, entre records i plans de futur.

Finalment, però no per això menys important, vull donar les gràcies a la meva família, sobretot als meus pares per ser un dels pilars que m'ha permès continuar amb la recerca gràcies al seu suport incondicional, i al Francesco per donar-me tota la pau i l'amor necessaris per afrontar qualsevol cosa.

ÍNDEX

RIASSUNTO

1. INTRODUCCIÓ

1.1 Plantejament i hipòtesis 25
1.2 Marc teòric 27
1.3 Metodologia 29
1.4 Objectius 32
1.5 Estat de la qüestió
1.5.1 Introducció 34
1.5.2 Manuel i Francesc Tramullas del segle XVIII a l'actualitat 38
1.6 Fortuna crítica de Manuel i Francesc Tramullas 46

2. TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA

2.1 La formació artística de Manuel i Francesc Tramullas. Entre l'obrador familiar i el taller d'Antoni Viladomat 57
2.2 Després del taller d'Antoni Viladomat. Anys de formació i primers encàrrecs 62
2.2.1 Formació i activitat de Francesc Tramullas fora de Barcelona (1745-1748) 63
2.2.1.1 Sobre l'estada de Francesc Tramullas a Madrid 64
2.2.1.2 Notícies sobre les pintures de Francesc Tramullas a Perpinyà 69
2.2.1.3 Aproximacions a l'estada de Francesc Tramullas a París 73
2.3 Manuel i Francesc Tramullas a Barcelona (1745-1754) 77
2.3.1 Els primers encàrrecs de Manuel i Francesc Tramullas a Barcelona (1745-1754) 82
2.4 Sobre la llibertat de la pràctica artística 85
2.4.1 Gremi versus acadèmia 85
2.4.2 La pràctica de la pintura. Entre l'obrador i l'acadèmia 88
2.4.2.1 Construcció d'un nou model: antecedents, plantejaments i motivacions de l'Acadèmia dels Tramullas 88
2.4.2.2 Signants i membres de l'Acadèmia dels Tramullas 93
2.4.2.3 Anotacions sobre el funcionament i la pràctica artística 99

2.4.2.4 Canvi de rumb: de l'Acadèmia dels Tramullas a la proposta de la Junta Particular de Comerç i l'Escola Gratuïta de Dibuix..... 104
2.4.3 L'activitat al taller i els seus deixebles 107
2.4.3.1 Entre títols i càrrecs. Sobre els deixebles de Manuel i Francesc Tramullas 110
2.4.3.1.1 Sobre Pasqual Pere Moles, deixeble i col·laborador de Francesc Tramullas 117
2.4.3.1.2 Sobre Gabriel Duran. Del taller de Manuel Tramullas al seu establiment a Roma 122
2.5 De la mestria a la mort de Francesc Tramullas. La producció artística dels germans Tramullas del 1754 al 1773 129
1.5.1 L'activitat artística barcelonina entre 1754-1773. Paral·lelismes entre els pintors en actiu i les trajectòries de Manuel i Francesc Tramullas 139
2.6. Després de la mort de Francesc Tramullas. L'activitat de Manuel Tramullas (1774-1791) 143
2.6.1 Manuel escenògraf: projectes al Teatre Principal i representacions escèniques en àmbit privat 148
2.6.2 L'activitat de Manuel Tramullas i la nova generació de pintors de finals del segle XVIII: entre la continuïtat i el canvi 155

3. L'OBRA

3.1 Entre corrents. Artistes estrangers a la ciutat 167
3.2 Barcelona punt d'encontre. El viatge formatiu i el desenvolupament artístic 173
3.3 L'obra de Manuel i Francesc Tramullas: entre la tradició i els nous llenguatges.. 183
3.3.1 Introducció 183
3.3.2 L'obra de Manuel Tramullas: adaptació i renovació 184
3.3.2.1 Sobre influències, models i referències en l'obra de Manuel Tramullas 184
3.3.2.2 Consideracions tècniques en l'obra de Manuel Tramullas: entre la precisió de la línia i l'expressió dels detalls 187
3.3.3 L'obra de Francesc Tramullas: assimilació i canvi 191
2.3.3.1 Sobre influències, models i referències en l'obra de Francesc Tramullas 191
3.3.3.2 Consideracions tècniques en l'obra de Francesc Tramullas. Color i llum al servei de l'expressivitat 198

4. CATÀLEGS

4.1 Introducció als catàlegs de Manuel i Francesc Tramullas 207
4.2 Apunts sobre el catàleg de Manuel Tramullas 211
4.2.1 Catàleg de Manuel Tramullas 215
4.3 Apunts sobre el catàleg de Francesc Tramullas 345
4.3.1. Catàleg de Francesc Tramullas 349

5. CONCLUSIONI 533

6. FONTS PRINCIPALS CITADES EN EL TEXT.....565

7. BIBLIOGRAFIA 573

8. ANNEXOS

8.1 Biografia cronològica de Manuel Tramullas 615
8.2 Biografia cronològica de Francesc Tramullas 627
8.3 Cronologia dels artistes citats 635

SIGLES

ABEV Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic

ACAN Arxiu Comarcal de l'Anoia

ACAU Arxiu Comarcal de l'Alt Urgell

ACB Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona

ACN Arxiu Comarcal de la Noguera

ADB Arxiu Diocesà de Barcelona

ADG Arxiu Diocesà de Girona

ADPO Archives Départementales des Pyrénées-Orientales

AHAT Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona

AHCB Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

AHCT Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona

AHG Arxiu Històric de Girona

AHPB Arxiu Històric de Protocols de Barcelona

AHSCP Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau

AMAE Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores

ANC Arxiu Nacional de Catalunya

ANF Archives Nationales de París

APEPC Arxiu Provincial de l'Escola Pia de Catalunya (APEPC)

API Arxiu Parroquial d'Igualada

APSMP Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi

ASF Archivo de la Real Academia de San Fernando

ASL Archivio Storico dell'Accademia di San Luca

BNC Biblioteca Nacional de Catalunya

CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya

IAAH Institut Amatller d'Art Hispànic

ICGC Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

MEV Museu Episcopal de Vic

MMB Museu Marítim de Barcelona

MNAC Museu Nacional d'Art de Catalunya

MUHBA Museu d'Història de Barcelona

RIASSUNTO

«L'obra de Manuel i Francesc Tramullas en l'art català del segle XVIII. Estudi i catàleg» espone in forma cronologica la monografia di due dei pittori più noti della seconda mettà del Settecento catalano e propone una lettura aggiornata delle loro esperienze biografiche ed artistiche, mediante l'analisi degli studi anteriori e della documentazione di archivio localizzata.

Il nostro progetto parte dalla ricerca iniziale realizzata e contenuta nella tesina di master «Manuel e Francesc Tramullas. Estat de la qüestió del segle XVIII a l'actualitat» (Trepat 2013) che ha posto le basi della presente investigazione e ci ha permesso di condurla in uno stadio avanzato, compreso all'interno del contesto internazionale dell'attuale tesi di dottorato ed assieme agli studi svolti con il gruppo di ricerca ACPA, sotto la direzione e guida della dottoressa Rosa Maria Subirana Rebull.

La monografia su Manuel e Francesc è una tesi storica che riprende due soggetti presenti nella bibliografia catalana dal XVIII secolo all'attualità e che vengono citati all'interno di guide di viaggio, articoli di giornale, cataloghi di mostre e pagine di studi scientifici, specialmente nel campo della storia dell'arte, e minoritariamente, in altre discipline umanistiche per il carattere testimoniale delle loro opere, ma pure per il valore artistico di queste.

Il nostro studio risponde al metodo biografico interpretativo e sviluppa un'analisi individuale dalla quale si estende la storia di Manuel e Francesc, separata e comparata. Per farlo, abbiamo posto come fondamenta dell'investigazione la raccolta dei dati documentali che ci permettono di inseguire le loro vite attraverso i secoli. Si è inoltre tenuta in considerazione l'attività di altri pittori attivi a Barcellona durante gli anni corrispondenti alla traiettoria di ambedue i fratelli, così come l'insieme delle influenze dovute alle opere d'arte provinienti principalmente dall'Italia e dalla Francia, con l'obiettivo di ricostruire i contatti con i diversi immaginari artistici durante il XVIII secolo a Barcellona.

Quest'approccio, favorevole alla costruzione delle loro identità ed al riconoscimento dei tratti comuni con i profili degli artisti attivi nella città, si erige sulle metodologie quantitativa e qualitativa dei dati. Infatti, il nostro lavoro si concretizza in diversi gradi di approssimazione, tra una lettura dettagliata delle loro biografie e degli agenti che interferirono nei loro percorsi artistici, ed una visione panoramica del contesto, associato agli studi di fenomeni di carattere

artistico sociale generati dagli stessi Manuel e Francesc e che determinarono la formazione e la pratica artistica a Barcellona.

Mediante il connubio tra una prospettiva micro e macrosociale abbiamo voluto vincolare e completare i dati ottenuti dalle diversi fonti, così da ampliare e sorpassare l'ottica in cui la bibliografia ha trattato l'argomento. Il nostro progetto nasce con la volontà di rispondere a gran parte degli interrogativi esposti nei precedenti studi con l'intenzione di motivare la riflessione ed il dibattito su aspetti ancora aperti a diverse interpretazioni e che in un futuro possano suscitare nuove linee di ricerca nell'ambito storico ed artistico.

La considerazione di questi pretesti ci ha condotto a costruire l'argomentazione della nostra tesi seguendo un asse temporale che riflette, all'interno dello stesso discorso, la traiettoria artistica e vitale di ambedue i fratelli. Questa lettura parte dalla revisione in parallelo delle loro attività come pittori, compresa tra gli anni di formazione, l'apertura delle proprie botteghe e la fondazione dell'Acadèmia de Tres Nobles Arts. A diferenza dell'esposizione tradizionale che considera in forma simmetrica e separata la biografia di Manuel e Francesc Tramullas, abbiamo intrecciato i loro dati per evidenziare le particolarità di ogniuno ed i punti d'incontro tra i loro profili anche definiti in relazione al resto dei pittori ed incisori attivi a Barcellona, dalla mettà alla fine del XVIII secolo.

A grandi tratti, la nostra investigazione prende come riferimento la monografia dell'incisore Pasqual Pere Moles (1741–1797), scritta dalla dottoressa Rosa Maria Subirana Rebull, il cui punto di vista è diventato uno dei fondamenti diretti per l'articolazione della nostra dissertazione (Subirana Rebull 1990). Altre pubblicazioni come lo studio di Santiago Alcolea sulla pittura del Settecento a Barcellona (Alcolea 1959; Alcolea 1961), di speciale esasustività documentale e dove si mettono a fuoco dati biografici ed artistici, è stato anche di principale riferimento assieme alla storia sociale della pittura barocca catalana che descrive Santi Torras o alla tesi di laurea di Carme Miquel Catà, dedicata ai fratelli Tramullas (Miquel Catà 1986; Torras 2012).

A partire dai precedenti approcci e rompendo con gli stereotipi dove la figura di Manuel e Francesc Tramullas è stata definita unicamente come i continuatori della bottegha di Antoni Viladomat ed i suoi massimi rappresentanti, abbiamo strutturato il nostro oggetto di studio in tre grandi sezioni con l'obbiettivo di stabilire una linea discorsiva chiara e ricca. La prima ed introduttiva, comprende i diversi capitoli che giustificano e creano le basi della nostra ricerca mediante gli studi principalmente di Santiago Alcolea, Joan Ramon Triadó, Rosa Maria Subirana, Carme

Miquel, Francesc Quílez, Manuel Ruiz Ortega o Francesc Miralpeix.[1] Questa parte anche mette in vista i risultati della ricerca sulle fonti secondarie che raccolgono informazioni diverse sotto l'appellativo *Tramulles*, *Tremulles*, *Tramullas*, *Tramuyas* o *Tramujas* dove si evidenzia il riconoscimento artistico ai due pittori già dal XVIII, così come l'interesse suscitato da moltiplici prospettive umanistiche.

La seconda, fa riferimento allo sviluppo dei due pittori in ambito personale ed artistico ed analizza aspetti come gli incarichi ed i committenti mentre sottolinea i loro ruoli nella formazione delle nuove generazioni vincolate alle loro botteghe o all'Acadèmia de Tres Nobles Arts. La terza parte della tesi, è dedicata alla loro produzione e ricostruisce il loro immaginario artistico ed i loro cataloghi in maniera individuale. In questa sezione si espone ogni lavoro, conservato o perso, e viene tenuto in considerazione per il suo valore artistico e documentale, sotto uno studio iconografico e stilistico, in consonanza con il pensiero di Triadó, Subirana, Miralpeix, Creixell o Quílez. Tra le testimonianze documentali e bibliografiche, in ogni caso di studio abbiamo anche voluto enfattizare i rapporti cronologici, tipologici, iconografici e stilistici all'interno dei corrispondenti cataloghi dei due fratelli e confrontarli tra di loro, trovando relazioni che ci permettono di stabilire delle connessioni tra i diversi lavori svolti lungo la loro attività artistica.

All'interno di tutte e tre le parti abbiamo articolato gli argomenti sotto il punto di vista della sociologia dell'arte che relaziona Manuel e Francesc Tramullas con il funzionamento e le condizioni di lavoro all'interno del Col·legi de Pintors e messo in rilievo aspetti come i loro committenti, la tipologia degli incarichi ed il loro prezzo. Quest'ottica, che contestualizza l'attività dei due artisti, viene anche affiancata ad una visione più dettagliata, risultato dallo studio iconologico e stilistico dove abbiamo confrontato le reminiscenze o i cambiamenti nelle opere dei loro cataloghi.

Da un punto di vista storico artistico, il nostro lavoro inquadra la figura di Manuel e Francesc nella Barcellona in trasformazione della metà del Settecento, in un momento in cui la ripresa economica della città dopo la guerra di successione con la morte di Carlo II (1665-1700) tra l'arciduca Carlo d'Austria (1685-1740) —Carlo VI del Sacro Impero Germano— e Filippo di Borbone, duca di Anjou (1683-1743), oramai è un fatto. Mentre l'inizio del secolo fu un periodo particolarmente duro con gran parte della città ridotta a tempi di povertà ed a un cumulo di

[1] Consultare i seguenti studi: Alcolea 1948; Alcolea 1959; Alcolea 1961; Fontanals del Castillo 1877; Miquel Catà 1986; Miralpeix 2005; Miralpeix 2012; Miralpeix 2014; Ruiz Ortega 1999; Subirana Rebull 1990; Subirana Rebull 1996; Subirana Rebull 2000; Subirana Rebull – Triadó 2001; Subirana Rebull – Triadó 2008; Quílez 1994; Quílez – García Cárcel 2001; Quílez 2009; Triadó 1984; Triadó 1994; Triadó 1996.

macerie tra le zone residenziali e gli edifici religiosi, dagli anni quaranta fino ai novanta del XVIII secolo, quando si concentrò l'attività dei fratelli Tramullas, il panorama cambiò completamente offrendo svariate possibilità di crescita per la propria città ed i medesimi abitanti.

Figli dei sopravvisutti agli anni del dopoguerra, i fratelli Tramullas si stabilirono a Barcellona, capitale della Catalogna e città portuaria che si apriva al Mediterraneo mediante il commercio, soprattutto con gli scambi di prodotti alimentari (vino, liquori, farina e frutti secchi) e tessili (tessuti di cotone, seta, ed *indianas*). L'attività economica si incrementò in un modo esponenziale dopo la formazione della Reial Companyia de Comerç de Barcelona alle Indie (1755) che garantì una protezione legale e dei vantaggi economici nel commercio con Santo Domingo, Puerto Rico, La Margarita e più tardi Cumaná. La messa in funzione della compagnia fece aumentare la produzione agricola catalana principalmente per la vendita in America e contribuì a potenziare la ricchezza di alcune famiglie fino al punto della nascita delle prime famiglie borghesi di Barcellona. Assieme alla fondazione dei Tres Cossos de Comerç (1758) che implicò l'organizzazione della comunità dei commercianti (Matrícula), la creazione di un tribunale specifico per la risoluzione dei conflitti tra i mercanti (Tribunal del Consolat), così come la creazione di un consiglio (Junta Particular de Comerç) che difendeva gli interessi degli associati, queste misure contribuirono a promuovere lo sviluppo dell'industria catalana i cui risultati favorirono un consumo artistico che man mano si tradusse nell'acquisto di ritratti, dipinti religiosi, arredamenti interni di residenze ed anche nella costruzione *ex novo* dei palazzi per le famiglie più potenti della città.

In questo senso, non potremmo immaginare una realtà migliore per la consolidazione degli atelier di Manuel e Francesc Tramullas che si ritrovarono, tra i pittori attivi della Barcellona di metà XVIII secolo, nel momento perfetto e nella città idonea per fare carriera. In un certo modo, i due pittori crebbero professionalmente mentre, al contempo, cresceva la città, s'incrementava il numero di abbitanti, e si modificava il tessuto urbano secondo i parametri di organizzazione di un'urbe moderna. Durante gli ultimi cinquanti anni del Settecento diversi progetti ebbero luogo e si modificò il tracciato urbano con l'obiettivo di costruire una Barcellona più transitabile e percorribile, abitabile, salubre ed adatta alle nuove necessità dei servizi che accoglieva ed offriva. Dopo la costruzione della Ciutadella (1717-1729), fortezza che controllava la città dall'interno e vegliava sulla sicurezza, la ristrutturazione del porto (1749-1772) fu uno dei lavori più decisivi per la storia della città che comportò l'incremento della capacità di ospitare imbarcazioni ormeggiate a Barcellona e propiziò l'aumento del traffico commerciale delle merci. Tra le altre modificazioni

di notevole ripercussione dobbiamo menzionare, l'apertura delle strade della città con la regolazione dell'urbanismo; la costruzione di isolati residenziali e l'unificazione dei criteri edilizi; i lavori di risistemazione della Rambla (1766-1802), via che diventò uno degli assi principali della città e che si trasformò nel centro della vita pubblica; l'erezione di nuovi quartieri, come la Barceloneta (1753-1755); il miglioramento del Raval; l'iluminazione stradale (1752-1757); la canalizzazione della fognatura (fine XVIII) e la creazione del cimitero di Poblenou (1775) —il primo fuori le mura— che diedero un nuovo aspetto alla città. Un'immagine nuova alla quale contribuirono anche Manuel e Francesc, sia con la decorazione di palazzi e chiese, le scenografie del Teatre Principal dell'opera o i ritratti dei personaggi della società barcelonese, sia nei lavori di rappresentanza che eseguirono, durante e dopo i festeggiamenti regali.

In questo periodo di cambiamenti che si susseguirono nella seconda metà del XVIII secolo e che progressivamente portarono a una società più industrializzata, l'attività di Manuel e Francesc si concentrò durante gli anni di passaggio tra, il sistema delle gilde che ancora aveva una forte presenza nella produzione delle manifatture all'interno della città, e lo stabilimento di nuovi enti, propri dell'Illuminismo, come la Acadèmia de Matemàtiques (1720), il Col·legi de Cirurgia (1759-1764), l'Escola de Nàutica (1769) o l'Escola Gratuïta de Dibuix (1775).

Diverse di queste contraddizioni si osservano nel contesto artistico di Barcellona dove l'attività ed il controllo della produzzione erano ancora sottomessi alla gestione delle corporazioni, che tramandavano un modello tradizionale di lavoro, e che si confrontavano direttamente con il sistema accademico di primo riferimento, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, costituita nel 1752, dopo gli anni della Junta Preparatoria (1744-1752). L'istituzione dell'accademia di belle arti a Madrid influenzò direttamente i modelli successivi di formazione artistica e provocò una tensione continua, che nel caso catalano si fece sentire mediante i diversi litigi interposti, soprattutto dai membri delle gilde di scultori e pittori di Barcellona, che lottarono in continuazione a favore della liberalizzazione delle condizioni di apprendimento e lavoro che esigeva il sistema corporativo, e che San Fernando aboliva.

Manuel e Francesc vissero in un contesto artistico plurale dove la pratica della pittura si componeva di maestri che disponevano di bottega, quelli che invece lavoravano in modo indipendente —senza avere l'accreditamento per aprire il proprio atelier ed essere assistiti da collaboratori— così come per gli apprendisti e gli assistenti. Solo una piccolisima parte di loro erano accademici, distinzione man mano più ambita che accreditava le competenze dei pittori e gli conferiva il prestigio che non aveva mai avuto la professione all'interno della gilda. Si trattava

di un ambiente dove anche si distingueva una cifra discreta di artisti, tra questi incisori e pittori, che avevano soggiornato fuori dalla Catalogna in città come Madrid, Parigi o Roma. La formazione che seguirono alcuni di loro all'estero, come fece Francesc Tramullas, ed il loro ritorno in città, propiziò un nuovo paradigma che favorì l'introduzione di nuovi modelli e riferimenti, maggiormente italiani ed in minore numero francesi.

Manuel e Francesc appartennero alla generazione di pittori in attivo dalla prima metà del Settecento, quando l'apprendista doveva imparare per sei anni all'interno di un atelier e posteriormente superare le prove di «llicència» e «mestria» per poter esercitare il mestiere in regola. In questo periodo l'esperienza formativa all'estero era poco rappresentativa e dipendeva dalle possibilità proprie dell' artista. Comunque, ambedue vissero abbastanza per assistere alla progressiva sostituzione della figura del maestro con quella dell'Escola Gratuïta de Dibuix e l'Academia de San Fernando, istituzioni che diffusero l'esperienza formativa all'estero mediante concorsi e borse di studio.

In questo modo, Barcellona, lontana dalla corte e dall'*entourage* artistico stabilito a Madrid, ebbe accesso a un nuovo imaginario artistico senza precedenti, solo paragonabile allo stabilimento nella capitale catalana della corte dell'arciduca Carlo d'Austria (1705-1711), con la quale arrivarono in città Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), suo figlio Alessandro Bibiena (1686-1748) ed Andrea Vaccaro (1604-1670), il cui influsso si sentì fino agli ultimi anni del XVIII secolo.

La nostra ricerca ha voluto ricostruire la posizione dei fratelli Tramullas nell'evoluzione della storia della pittura catalana del Settecento, la cui attività iniziò durante il governo di Ferdinando VI (1746-1759) e si accrebbe, principalmente, durante il regno di Carlo III (1759-1788) e Carlo IV (1788-1808). La Barcellona di Manuel e Francesc è quella che determinerà la figura del «capità general» sotto il comando del marchese della Mina (1742-1767) —che possiamo relazionare specialmente con l'attività al teatro di Manuel e Francesc, così come nel ritratto più noto del medessimo capitano dipinto da Manuel Tramullas— il conte di Ricla (1767-1772), il signore Luttange (1773-1777), il conte dell' Asalto (1777-1784) ed il conte di Lacy (1789-1793), massimi rappresentanti della corte in Catalogna. Ma è inevitabile non fare riferimento alla città distinta dalla grande produzione che riunì la bottega di Antoni Viladomat (1678-1755), così come a quella che si caratterizzò principalmente dalla mano di Francesc Pla, «el Vigatà» (1743-1805) o Pere Pau Montaña (1749-1803) pittori che diedero un nuovo aspetto, sia ai palazzi civili e religiosi come il palazzo vescovile (1784-1785), la Llotja (1796-1797) o la Duana Nova (1790-1792), sia nelle

residenze delle famiglie più potenti della città come i Cartellà (1784), i Palmarola (1784), i Planas (fine XVIII), o i Roca (1783), tra gli altri.

Attualmente, i cataloghi di Manuel e Francesc Tramullas ci avvicinano a una delle tante versioni della Barcellona del Settecento e contengono delle opere che possiamo ritenere testimonanze dirette del passato, le quali tuttavia richiedono dei documenti scritti per poter approfondire nella loro interpretazione di carattere storica ed artistica. Il legame stretto tra le biografie dei fratelli Tramullas e l'evoluzione della stessa città è presente nei dipinti della cattedrale; nei quadri delle chiese di Barcellona; nelle architetture effimere disegnate per avvenimenti storici come l'arrivo di Carlo III e la regina Amalia di Sassonia (1759); nelle pompe funebri per la regina (1761); nell'esequie di Carlo III (1789) o nell'incoronazione di Carlo IV (1789); nelle scenografie del Teatre Principal dell'opera e nei ritratti delle famiglie borghesi; così come nelle decorazioni delle loro residenze, nelle quali catturarono l'essenza del passato e dei suoi protagonisti.

Infatti, i loro cataloghi rappresentano per ora uno dei pochi casi di studio nell'ambito artistico catalano in cui possiamo ricomporre, mediante la firma e la documentazione conservata, l'identità di due delle figure più significative nello sviluppo della pittura nel Settecento in Catalogna. Per questo motivo, è opportuno precisare che lungo la nostra dissertazione abbiamo optato per usare il termine *Tramullas* rispettando da una parte, la scrittura dell'atto di nascita di Manuel e Francesc conservati presso all'Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona (ACB) e gli Archives Départementales des Pyrénées orientales (ADPO) e, dall'altra, avendo in considerazione la firma di ambedue i pittori, sia sulla documentazione notarile, sia nelle rispettive opere. Questo nominativo che abbiamo precedentemente impiegato anche nella nostra tesi di master e che viene citato negli studi di Alexandre de Laborde (Laborde 1809; Laborde 1809b), J. Fontanals del Castillo, Santiago Alcolea o Carme Miquel Catà, è stato catalanizzato con il tempo ed identificato nell'Enciclopèdia Catalana sotto la forma di *Tremulles*, ma anche più comunemente *Tramulles*, accezione presente nelle pubblicazioni di Juan Agustín Cean Bermúdez, Rosa Maria Subirana, Joan Ramon Triadó, Francesc Quílez, o Francesc Miralpeix.

1. INTRODUCCIÓ

1. INTRODUCCIÓ

1.1 Plantejament i hipòtesis

El nostre objecte d'estudi se situa a la Barcelona canviant del segle XVIII, en una societat fluctuant entre el model tradicional gremial i la introducció de nous sistemes de producció artística. La investigació duta a terme s'emmarca en la pràctica de la pintura des del principi fins a les darreries del segle XVIII, un període en què la regulació del gremi determinava la jerarquització i l'exercici de l'ofici mitjançant els exàmens de llicència i mestria,[1] fet que va generar un clima de disconformitat cada vegada més latent. La dualitat entre el gremi i les diferents propostes per a la llibertat artística associades als nous models formatius de les acadèmies, va esdevenir el motor que va motivar l'evolució de la professió, que durant gran part del Set-cents es va articular a l'interior del Col·legi de Pintors.

En aquest sentit, la nostra recerca pren com a punt d'observació la trajectòria i les vivències de Manuel i Francesc Tramullas, dos dels agents clau que van personificar els esforços per trencar amb les imposicions i les dinàmiques del Col·legi de Pintors, ambdós testimonis principals de la mobilització paral·lela i independent del gremi per a la instauració de la formació del model acadèmic. La reconstrucció de la seva monografia permet recórrer, des d'una visió individualitzada, l'evolució dels canvis socials que va patir l'ofici de pintor mitjançant una perspectiva interna i segons una lectura empírica dels fets a nivell intergeneracional. És a dir, des de la lluita iniciada pel seu mestre Antoni Viladomat fins a l'establiment de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts[2] per part de Manuel i Francesc, i la formació i activitat dels respectius deixebles també en relació amb l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.

[1] Per tal d'aproximar-nos al màxim al terme «maestria» citat en la documentació hem preferit utilitzar «mestria», concepte acceptat en el Diccionari català- valencià-balear. El mot «mestratge» indicat en el Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans només l'hem fet servir per indicar el període de formació entre un aprenent i el seu mestre.

[2] El terme «Acadèmia de Tres Nobles Arts» és el nom que designa l'acadèmia que van establir a Barcelona Manuel i Francesc Tramullas juntament amb l'escultor Pere Costa i altres artistes com Carles Grau, Ramon Esplugas, Josep Martí i Amat, entre d'altres, abans de la fundació de l'Escola Gratuïta de Dibuix. Aquesta denominació s'utilitza en la sol·licitud d'aprovació que el conjunt d'artistes va remetre davant del notari Jacint Baramon el 1758 i també consta en la redacció dels estatuts de la mateixa institució que es van enviar a Ricardo Wall, protector de l'Academia de San Fernando des del 1754. A l'interior del text i per evitar confusions, l'hem identificat amb les següents expressions: «Acadèmia de Tres Nobles Arts», «Acadèmia dels Tramullas», «Acadèmia barcelonina» i «Acadèmia dirigida per Pere Costa».

La nostra postura com a investigadors ha estat des d'un inici conciliar la imatge individual i al mateix temps comparativa entre els dos germans a fi de visualitzar les diferències entre el recorregut de l'un i de l'altre, i situar la seva activitat en el conjunt de pintors actius a Barcelona al llarg del segle XVIII. Per aquest motiu, hem posat l'èmfasi en els paral·lelismes entre les dues personalitats i les interrelacions amb la resta d'actors que van confluir en les seves biografies, estructura que ens ha permès evitar la duplicitat i la repetició en la narració des d'una perspectiva més completa i enriquidora.

A grans trets, la nostra recerca sorgeix al voltant del paper que van tenir Manuel i Francesc Tramullas en el desenvolupament de la pintura catalana del segle XVIII, i es planteja fins a quin punt la seva activitat va generar una renovació en l'evolució de la pintura de l'àmbit català durant el Set-cents, tant a partir de la seva obra com en la formació de deixebles i la impartició de classes de dibuix.

Sota una primera lectura hipotètica creiem que la definició de la figura de Manuel i Francesc es correspon a les respectives biografies i es completa a partir de la resta de pintors actius a la ciutat, vista la interrelació entre l'estudi de la respectiva producció i la dels seus coetanis.

Entre les hipòtesis principals també cal assenyalar que Manuel i Francesc semblen encarnar el perfil del pintor de renom actiu a mitjans del segle XVIII, i que les diferències entre l'educació de Manuel i la formació de Francesc fora de Catalunya haurien determinat l'evolució artística de cada un, la seva personalitat i el seu reconeixement en el mercat artístic català.

A nivell hipotètic l'estada de Francesc a Madrid durant la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i el seu sojorn a París, devien promoure i influir en l'obertura de l'imaginari artístic català i en l'adopció de nous llenguatges, procés on també devien exercir un rol destacat les seves obres, la seva labor com a professors de pintura a l'Acadèmia de Tres Nobles Arts i l'activitat als respectius tallers.

1.2 Marc teòric

La concepció i el desenvolupament del nostre treball, a diferència del punt de vista que han utilitzat generalment autors com Raimon Casellas, [3] J.F. Ràfols (Ràfols 1954), Juan Agustín Ceán Bermúdez (Céan Bermúdez 1800), Santiago Alcolea (Alcolea 1959; Alcolea 1961) o Carme Miquel Català (Miquel Català 1986), parteix del tractament compassat de les dades relatives a Manuel i Francesc Tramullas, així com de l'organització del text segons les diferents etapes professionals d'ambdues figures: des dels anys de formació a l'establiment dels respectius tallers i l'activitat de Manuel després de la mort del seu germà. El marcat sentit cronològic de la nostra investigació, articulada a partir d'un eix temporal basat en les seves trajectòries, segueix un plantejament força habitual que trobem clarament en la monografia que Rosa Maria Subirana Rebull va dedicar al gravador Pasqual Pere Moles (Subirana Rebull 1990), i que ens ha servit com a antecedent directe.

Tal com va exposar Santi Torras en el seu estudi sobre la pintura barroca catalana o Alcolea en la seva investigació dedicada a la pintura del Set-cents (Alcolea 1959; Alcolea 1961; Torras 2012), hem volgut construir un discurs de caràcter social i seguir l'exhaustivitat documental que caracteritza els seus treballs, valoritzant i incloent les dades biogràfiques en un discurs únic, de la mateixa manera com Carme Miquel Català va disposar en la seva tesi de llicenciatura (Miquel Català 1986).

En comparació amb el paper secundari que ha ocupat l'anàlisi dels catàlegs de Manuel i Francesc Tramullas en la historiografia, hem considerat convenient incidir en la història de cada peça i en l'estudi a nivell iconogràfic i estilístic, en consonància amb els posicionaments que han pres habitualment Francesc Miralpeix, Rosa Creixell, Francesc Quílez, així com també nosaltres mateixos en articles monogràfics. D'acord amb l'exposició de la seva biografia, en el tractament individual de cada obra hem inclòs referències documentals en relació amb el mateix comitent o la pròpia peça i, sense perdre la visió de conjunt, hem entrellaçat els respectius treballs tenint en compte diferents aspectes (cronologia, iconografia, solucions compositives i figuratives, comitència, entre d'altres) fins ara obviats o continguts aïlladament, per tal de trencar amb la impermeabilitat amb què tradicionalment s'ha afrontat l'estudi del seu catàleg.

L'anàlisi de la seva obra també inclou les escenografies que Manuel i Francesc Tramullas van fer al Teatre Principal de Barcelona, l'aproximació a les quals és bàsicament documental, i es tenen

[3] BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII*, *Viladomat y sus continuadores y la crítica*.

en compte les temporades que es van programar les òperes, els pintors que es van ocupar de les mutacions escèniques en les diverses representacions incidint en les ambientacions de cada acte, criteris amb què treballa Roger Alier en la seva monografia (Alier 1990), i que també han reprès Isidre Bravo (Bravo 1986), Ribera Bergós (Ribera Bergós 1985) i Carme Miquel Catà des de l'àmbit de la història de l'art (Miquel Catà 1986).

La importància de les fonts primàries també es fa ressò en la reconstrucció de la creació i funcionament de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts, que recollim i desenvolupem a partir de la lectura analògica de Manuel Ruiz Ortega a l'interior de la seva publicació dedicada a l'obertura d'acadèmies de dibuix a Espanya (Ruiz Ortega 1999). La visió de l'autor ens ha servit de marc per ubicar el cas català, juntament amb l'estudi d'Agnès Halle sobre l'origen i la implementació d'escoles gratuïtes de dibuix, escoles acadèmiques i les acadèmies a França, que posen en relleu les motivacions i la gestió interna tant a nivell administratiu com formatiu (Lahalle 2006,9).

En relació amb l'estudi de possibles referents en l'obra de Manuel i Francesc Tramullas, hem partit del plantejament de Ramon Soler basat en la informació descrita en els inventaris d'artistes, enfocament també present en els estudis d'Alcolea, i de forma monogràfica en l'article sobre la biblioteca de l'escultor Pere Costa (1693-1761) de Carles Dorico (Soler 1994; Dorico 2016). Complementàriament, hem tingut en compte les comparacions de caràcter formal entre les peces, anàlisi utilitzada en gran part de les publicacions de Santiago Alcolea, Joan Ramon Triadó, Rosa Maria Subirana Rebull (Subirana Rebull 1990),[4] Francesc Miralpeix (Miralpeix 2014), Rosa Creixell (Creixell- Miralpeix 2015) o Santi Mercader (Mercader Saavedra 2011; Mercader Saavedra 2011b), així com la reconstrucció dels casos d'artífexs estrangers a la ciutat i el testimoni d'obres d'origen majoritàriament italià, punt de vista tractat també per Francesc Miralpeix (Miralpeix 2014).

[4] Sobre les aportacions més destacades d'aquests dos autors al voltant de Manuel i Francesc Tramullas consultar les següents referències bibliogràfiques: Subirana Rebull 1990; Subirana Rebull 1992; Subirana Rebull 1996; Subirana Rebull 2000; Subirana Rebull – Triadó 2001; Subirana Rebull – Triadó 2008; Triadó 1984; Triadó 1994; Triadó 1996; Triadó 2010.

1.3 Metodologia

La nostra investigació és una tesi històrica i monogràfica que s'articula a partir de la construcció de la biografia de Manuel i Francesc Tramullas, segons una lectura longitudinal en la qual s'exposa la successió de dades que van configurar la seva trajectòria vital i professional des del naixement fins a la defunció. L'eix seqüencial dels fets i experiències al voltant de les biografies d'ambdós germans també té en compte un enfocament transversal en el tractament de determinats aspectes i episodis, que tant per la seva importància com per la seva cronologia acotada exigeixen en ells mateixos una anàlisi aprofundida a l'interior del corpus.

Al mateix temps, la monografia de Manuel i Francesc insereix la seva trajectòria en el panorama històric, artístic i cultural de la Barcelona del segle XVIII. Per aquest motiu, el nostre treball conjumina la perspectiva microsocial, fonamental per al seguiment i l'anàlisi dels dos pintors, amb un punt de vista macrosocial, que emmarca el desenvolupament i l'activitat d'ambdós germans en l'ambient artístic de la ciutat de Barcelona, i té present els agents que van conformar la pràctica pictòrica al llarg de la introducció i consolidació de Manuel i Francesc Tramullas en el mercat de l'art.

La nostra tesi respon al mètode biogràfic-interpretatiu i desenvolupa una anàlisi individual amb què es desplega la història de Manuel i Francesc, separadament i comparativament. Al mateix temps, no deixa de ser un estudi temàtic que afavoreix la construcció de la identitat d'ambdós germans, i el reconeixement de patrons a partir del perfil de la resta d'artistes en actiu a la ciutat. En aquest sentit, l'estructura metodològica de la tesi es basa principalment a compilar les dades documentals que ressegueixen la biografia de Manuel i Francesc, en computar l'activitat d'altres pintors actius a la ciutat durant els anys en què s'engloba la trajectòria dels dos germans, així com també a compilar les diferents referències d'obres d'art provinents d'Itàlia, França i altres indrets per materialitzar els contactes entre els diferents imaginaris.

Davant de la pluralitat de fonts que implica el treball monogràfic, hem aplicat la tècnica quantitativa, vinculada directament amb la recollida i anàlisi de dades documentals per obtenir evidències empíriques concretes amb la tècnica qualitativa. Aquesta combinació ens ha permès diferents graus d'aproximació, entre la lectura al detall de la seva biografia com també els agents que van interferir en les seves trajectòries, i una visió panoràmica del context, sobretot associat a l'estudi de fenòmens de caràcter artístic-social que van impulsar els mateixos Manuel i Francesc, i que van determinar les condicions de la formació i la pràctica artística a la ciutat.

A grans trets, la nostra investigació es desenvolupa seguint els criteris característics dels estudis sociològics de l'art, que vinculats directament amb la figura de Manuel i Francesc ens porten al funcionament i a les condicions de treball a l'interior del gremi de pintors, la seva posició social i el procés d'introducció i creixement a l'interior del mercat artístic, la tipologia d'encàrrecs, els comitents o els preus de les obres, entre d'altres. L'anàlisi dels respectius catàlegs també s'adscriu en aquesta metodologia, i també conflueixen altres enfocaments com l'iconològic, sobretot pel que fa a l'estudi de possibles reminiscències o canvis en la iconografia de les peces, el mètode quantitatiu associat a la detecció d'elements figuratius comuns i solucions de caràcter formal i compositiu habituals, així com puntualment i relacionat amb les anteriors, el punt de vista estructuralista aplicable en un nombre menor de casos.

Per tal de teixir un discurs acurat i recrear una visió al més ajustada possible dels dos personatges, hem procedit a la compilació de dades mitjançant la revisió bibliogràfica de publicacions monogràfiques i d'especial interès que hem exposat en la nostra investigació sota el criteri de citació Chicago d'autor-any i notes al peu de pàgina. Entre aquestes obres cal esmentar l'estudi sobre els pintors del segle XVIII a Barcelona de Santiago Alcolea, la tesi de Carme Miquel Català sobre els germans Tramullas o les aportacions de Joan Ramon Triadó, Rosa Maria Subirana Rebull, Francesc Quílez, Manuel Ruiz Ortega o Francesc Miralpeix, juntament amb els articles de premsa antiga, catàlegs d'exposició, diccionaris d'artista i guies de viatge de Ramon Nonat Comas, Raimon Casellas, Juan Agustín Céan Bermúdez, Cèsar Martinell, Roger Alier o J.F. Ràfols, entre d'altres.

El tractament bibliogràfic de les fonts, juntament amb el treball de camp en arxius principalment catalans i, en algunes ocasions, d'àmbit espanyol i francès, han fet possible resseguir el pas de Manuel i Francesc Tramullas al llarg del segle XVIII. L'important procés de localització de documents inèdits així com d'altres ja publicats ens ha portat a la consulta de fonts notarials. Del nostre especial interès han estat les àpoques, inventaris i testaments, que per la seva vinculació amb contractes d'obres, pagaments o relacions d'objectes personals, deixen entreveure els vincles privats i laborals dels diferents signants i, en alguns casos, ens donen a conèixer la temàtica de les pintures i gravats, o fins i tot els títols dels llibres de les biblioteques.

En aquest sentit, ha estat fonamental la consulta de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB) i la revisió dels manuals notarials compresos entre 1740 i 1792, període en què es concentren les referències a ambdós pintors. Altres centres com l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB) han estat clau per compilar dades sobre el cadastre, els comptes de

l'Ajuntament, part del fons de la Junta de Comerç, així com la documentació sobre el gremi de pintors de Barcelona.

En relació amb els treballs que Manuel i Francesc van dur a terme a la catedral i a les diferents esglésies de la ciutat, han estat també d'especial interès el fons de l'Arxiu Diocesà de Barcelona (ADB) i l'Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona (ACB), tant per localitzar dades biogràfiques dels dos germans com per individuar informació en les visites pastorals, aquestes últimes rellevants en l'aproximació al patrimoni eclesiàstic abans de la desaparició de molts temples que també hem pogut localitzar en el fons fotogràfic de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH).

Per resseguir la seva trajectòria també hem accedit al fons de l'Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (AHSCP), on hem recollit la documentació vinculada amb l'activitat de Manuel en la decoració de l'interior de l'església, així com en la seva tasca com a escenògraf i director de les obres de 1787.

En la reconstrucció dels respectius catàlegs també hem tingut present el fons Mercader de l'Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) i els diversos manuscrits del fons Raimon Casellas o el fons del baró de Castellet de la Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC). La nostra recerca també ens ha portat fins a Igualada, on la documentació consultada de l'Arxiu Comarcal de l'Anoia (ACAN) i de l'Arxiu Parroquial d'Igualada (API), juntament amb els manuscrits de la Confraria de la Minerva transcrits parcialment per Farrés (Farrés 2010, 20) ens han acostat als diferents encàrrecs que Francesc va desenvolupar a la ciutat.

La consulta de fonts a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona (AHCT), juntament amb la documentació conservada a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (AHAT), també ens ha proporcionat noves perspectives per enfocar, en aquest cas, l'activitat de Francesc a la ciutat com també ens ha permès el buidatge documental a l'Arxiu Històric de Girona (AHG) i a l'Arxiu Diocesà de Girona (ADG), sobre el treball de Manuel en relació amb l'església de Sant Fèlix.

Per recompondre les estades de Francesc a Madrid, París i Perpinyà, ha estat decisiva la revisió del fons de l'Archivo de la Real Academia de San Fernando (ASF) mitjançant la publicació del *Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752)*, escrit per Esperanza Navarrete, juntament amb la documentació transcrita per Ruiz Ortega sobre l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona (Ruiz Ortega 1999; Navarrete 2007). En el cas francès, ha estat d'especial utilitat l'estudi dels manuscrits conservats als Archives Départementales des Pyrénées-Orientales (ADPO) a Perpinyà i als Archives Nationales

de París (ANF), especialment els fons sobre l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture o els fons notarials de la ciutat.

L'estudi científic de la vida i obra de Manuel i Francesc Tramullas ens ha conduït a analitzar els sis primers volums del diari personal del baró de Maldà compresos entre 1769 i 1803,[5] i a estudiar altres casos de pintors actius a la ciutat escollits en funció dels vincles establerts amb el seu pare, Bruno Tramullas (ant. a 1704 - 1730), als anys de formació al taller de Viladomat, així com als diferents artistes relacionats amb la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de París. També hem volgut resseguir l'activitat dels artistes que van formar part de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts, i els col·laboradors i deixebles dels seus tallers. D'altra banda, hem tingut present la tipologia d'encàrrecs i l'estatus social dels pintors catalans actius al llarg del Set-cents, sobre els quals hem tingut en compte si disposaven de llicència o mestria, si tenien aprenents a càrrec seu, si van fer una estada fora de Catalunya o van obtenir un títol de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1.4 Objectius

«L'obra de Manuel i Francesc Tramullas en l'art català del segle XVIII. Estudi i catàleg» té per objectiu principal reconstruir la biografia artística d'ambdós germans a partir dels estudis anteriors i mitjançant la documentació recollida al llarg de la nostra recerca.

La nostra voluntat és exposar de forma clara, objectiva i científica les dades compilades al voltant de la seva figura individualment, en paral·lel, i sota una perspectiva sincrònica amb la intenció de donar una visió completa de la seva formació, el seu creixement artístic i l'establiment dels seus tallers. En aquesta mateixa línia, el nostre projecte pretén relacionar i completar les dades obtingudes, contrarestar les informacions publicades, així com superar i ampliar els enfocaments que fins ara han protagonitzat la bibliografia.

A partir del nostre treball, volem respondre a gran part dels interrogants que ja es plantejaven en els estudis anteriors per motivar la reflexió i el debat sobre aspectes encara oberts, i que en un futur puguin suscitar noves línies d'investigació en l'àmbit històric i artístic. Concretament, la

[5] BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791.

nostra recerca neix amb el propòsit de detallar al màxim possible la biografia i el catàleg de Manuel i Francesc a través d'un discurs que concilia l'argumentació centrada en la seva evolució personal i professional. Així doncs, volem exposar, sense fer distincions entre l'esfera privada i pública de la vida dels dos pintors, la seva activitat artística entesa com l'estudi aprofundit de les obres i la labor pedagògica que van prendre en la defensa d'un nou ensenyament artístic segons el model de l'acadèmia.

El nostre estudi té com a finalitat revisar i exposar cronològicament el paper que van ocupar els germans Tramullas, i la incidència que van tenir en el desenvolupament de la història de l'art català del segle XVIII, des de la seva formació inicial al costat del seu pare (inici s.XVIII-1730) fins a la mort de Manuel l'any 1791. En aquest sentit, hem volgut delinear l'ambient artístic que va acompanyar la trajectòria de Manuel i Francesc a través de la seva activitat com a pintors, gravadors, escenògrafs i professors, seguint els diferents projectes interdisciplinaris amb l'objectiu de detectar els punts en comú i les particularitats de la seva producció.

Per aquest motiu, una de les raons d'aquesta investigació és la de resseguir els vincles que ambdós germans van establir amb altres artistes actius, la major part dels quals eren pintors i gravadors amb qui van col·laborar directament i amb qui podem establir una lectura comparativa en l'àmbit vital i artístic, com també amb escultors i arquitectes que van estar relacionats amb els seus obradors i l'establiment de l'acadèmia.

En relació amb el seu catàleg, la nostra investigació pretén exposar cronològicament els treballs que van dur a terme al llarg de la seva trajectòria, tenint en consideració les obres autògrafes, les peces documentades i un nombre reduït d'atribuïdes, que s'adiuen estrictament a les fórmules estilístiques de Manuel i Francesc, però de les quals no disposem de cap testimoni en les fonts.

Pel que fa a l'anàlisi dels seus treballs, ens hem proposat tractar l'obra pel seu interès artístic i pel seu valor documental, com a font d'informació per ella mateixa per tal de dur a terme una interpretació acurada i complerta. En la configuració dels catàlegs hem volgut entendre l'obra de Manuel i Francesc, bé en ella mateixa i en relació amb la resta de treballs segons una lectura introspectiva i sense referents externs, bé tenint en compte en l'àmbit iconogràfic i estilístic les representacions precedents i posteriors per detectar la continuïtat dels seus projectes respecte a l'imaginari tradicional i les novetats que van suposar les seves peces.

El projecte té la intenció de donar visibilitat a tot el conjunt dels treballs, des de les peces més rellevants a les més desconegudes, i establir un discurs comparatiu entre les obres segons el

comitent, la cronologia, el format, el gènere, l'estil o la iconografia. Així mateix, també tenim per objectiu desenvolupar un discurs focalitzat al voltant de cada obra, per reconstruir la seva història, funció i identitat artística. Amb aquest exercici pretenem també confrontar els catàlegs de Manuel i Francesc de forma diacrònica amb la producció catalana, que a grans trets engloba diverses generacions al voltant de figures com Pau Priu (ant. a 1683-1714), Antoni Viladomat, Manuel Vinyals (ant. a 1732-1755 ca.), Josep Vinyals (ant. a 1730-1782 ca.), Ignasi Valls (1704 ca.-post. a 1764), Francesc Boix (1731 ca.-post. a 1806), Pasqual Pere Moles, Francesc Pla, «el Vigatà» o Pere Pau Montaña, entre d'altres.

L'estudi dels respectius catàlegs també inclou l'anàlisi dels recursos compositius i estilístics recurrents i distintius en l'obra de Manuel i Francesc, al mateix temps que vol evidenciar els possibles contactes entre el llenguatge tardobarroc que emmarca la seva producció i els referents pictòrics i gràfics de l'escola italiana i francesa del segle XVII i XVIII.

1.5 Estat de la qüestió

1.5.1 Introducció

Des del segle XVIII fins a l'actualitat, el nom de Manuel i Francesc Tramullas no ha passat desapercebut. Tant la gran quantitat d'encàrrecs que van dur a terme com la importància dels seus projectes i comitents s'ha traduït en una gran quantitat de fonts que tracen la vida i l'obra d'ambdós artistes.

Tal com anota en diverses ocasions el baró de Maldà en seu dietari, el reconeixement artístic dels dos pintors és patent en el mateix segle XVIII, i ha continuat fins al present amb múltiples enfocaments, i sota el nom de Tramulles, Tremulles, Tramullas, Tramuyas o Tramujas, apel·latiu que apareix en tota mena de documentació manuscrita i impresa. Es tracta de fonts primàries, com és el cas de les cròniques, les relacions d'esdeveniments, els fonts personals, els inventaris, els testaments i els contractes, i de fonts secundàries, entre les quals destaquen les guies de viatge, els articles periodístics i de divulgació, els catàlegs d'exposició, els manuals i les monografies.

El nostre objecte d'estudi comprèn diversos camps del coneixement i ha propiciat interpretacions des de diferents perspectives. La documentació compilada al llarg de les últimes quatre centúries

forma un compendi interdisciplinari i extens en què predominen les fonts de caràcter artístic, malgrat que algunes de les aportacions provenen d'enfocaments històrics, socials o culturals.

Gran part dels estudis són d'àmbit nacional, generalment català. Aquest fet denota l'estreta dependència entre l'origen del subjecte i l'interès que aquest ha despertat. Les investigacions més rellevants destaquen tant pel seu caràcter monogràfic com per la seva anàlisi aprofundida, i estan encapçalades per Santiago Alcolea, Joan Ramon Triadó, Rosa Maria Subirana Rebull, Carme Miquel Català, Francesc Quílez, Manuel Ruiz Ortega o Francesc Miralpeix, entre d'altres. Paral·lelament, també hem de tenir en compte la gran quantitat d'aportacions que, de manera puntual, han anat omplint buits de la historiografia, i han fornit amb dades noves els futurs estudis. Es tracta d'aquelles publicacions de la mà d'autors com Comas, Casellas, Amades, Martinell, Permanyer, Daufí o Molas que han dibuixat paradigmes independents i complementaris que es posen en valor en relació amb la resta.

Més enllà del territori català, disminueix considerablement el corpus bibliogràfic i manuscrit de consulta. A grans trets, les fonts es redueixen o bé a manuals d'art com *Arte Español del siglo XVIII* (Camón-Morales-Valdivieso 1986) i *Arte en Cataluña* de Joan Ramon Triadó (Triadó 1994) o bé a catàlegs d'exposicions que inclouen la seva obra, i en alguns casos la relacionen amb un altre artista. De la mateixa manera, en l'àmbit espanyol també hi ha autors com Antonio Ponz (Ponz 1788), Francisco de Zamora (Zamora 1973), Juan Antonio Gaya Nuño (Gaya 1955) o Ricardo Fernández Garcia (Fernández Gracia 2002) que mencionen o, si més no, tracten superficialment el nostre objecte d'estudi.

Entre tot aquest corpus, precisen una especial atenció totes les publicacions estrangeres que han donat a conèixer la figura de Manuel i Francesc Tramullas en un context hostil, desproveït de referents directes sobre la seva trajectòria artística. Generalment, són obres de difusió i de caràcter enciclopèdic, que són rellevants sobretot des d'un punt de vista historiogràfic. La majoria s'engloba en les guies de viatges, com els títols d'Alexandre de Laborde (Laborde 1809; Laborde 1809b) i Henry O'Shea (O'Shea 1851), o els diccionaris artístics de Frédéric Quilliet (Quilliet 1816), Etienne Húard (Huard 1839) i Michael Bryan (Bryan 1839). Malauradament, el nombre de publicacions és molt poc representatiu, i és fruit de la literatura artística de principis del segle XIX i començaments del segle XX.

No obstant això, en menor mesura trobem publicacions franceses més riques i detallades, segurament a causa de la proximitat geogràfica i els contactes entre els dos països. La

comunicació de Cèsar Martinell al XIII Congrés Internacional d'Història de l'Art celebrat l'any 1933 o l'exposició de dibuixos d'artistes catalans que va tenir lloc a Toulouse el 1960 (Martinell 1934; *Dessin à Barcelone* 1960) en són un exemple. D'altra banda, actualment podríem afirmar que l'aportació estrangera més important és l'estudi de l'argentí José Vittori el 1997, que fa referència a les pintures de Manuel i Francesc Tramullas conservades al Col·legi de Jesuïtes de Santa Fe (Vittori 1997).

Des del segle XVIII fins a l'actualitat, les publicacions al voltant dels germans Tramullas han anat incrementant, però en ocasions la naturalesa dels estudis, el punt de vista o el tractament del subjecte no ha diferit d'aquells inicials. En aquest sentit, no podem parlar d'un canvi en la tipologia de fonts, però sí en el plantejament i mètode que presenten. Continuem trobant articles de premsa, com els de Lluís Permanyer (Permanyer 1999; Permanyer 2001; Permanyer 2003; Permanyer 2006), guies com el volum dedicat a Barcelona del *Catalogo monumental de España* (Ainaud-Gudiol-Verrié 1947), catàlegs d'exposicions, com per exemple *Catalunya a l'època de Carles III* (*Catalunya a l'època* 1991), *Pallium* (*Pallium* 1992) o *Retrat de Barcelona* (*Retrat* 1995), manuals com el de *Història de l'art català. L'època del barroc s.XVII–XVIII* (Triadó 1984) i monogràfics a mans de Francesc Miralpeix (Miralpeix 2004; Miralpeix 2005; Miralpeix 2008; Miralpeix 2014; Miralpeix 2012; Creixell- Miralpeix 2015), Sofia Mata (Mata 2006; Mata 2012; Mata 2012 b; Mata 2015) i Rosa Creixell (Creixell 2005; Creixell 2013), que a diferència d'anys enrere, destaquen tant per les novetats que proposen com per l'anàlisi del seu contingut.

Bàsicament, tot el compendi bibliogràfic recollit respon a un seguit de categories amb què es vincula la figura dels dos pintors. Principalment, la vida i obra de Manuel i Francesc Tramullas s'engloba en el context artístic del Set-cents català. Així doncs, són de gran importància tant les investigacions sobre l'obra i el taller del seu mestre, Antoni Viladomat, com els estudis que inclouen atribucions al seu catàleg. En aquesta mateixa línia, també cal citar les publicacions que aporten informació sobre la producció artística dels pintors coetanis i dels artistes formats en el seu obrador, com és el cas dels estudis sobre el gravador Pasqual Pere Moles (Subirana Rebull 1990) o pintors com Francesc Pla, «el Vigatà» (Coll 2000; Subirana Rebull 2010).

En aquest mateix context, la figura d'ambdós germans també s'ha associat a l'evolució que va patir l'ensenyament artístic des de la ruptura del gremi de pintors fins a la formació i establiment de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. Aquest subjecte ha suscitat una gran quantitat de publicacions i interpretacions, entre les quals destaca la monografia que escriu Manuel Ruiz Ortega l'any 1999 (Ruiz Ortega 1999). Les investigacions al voltant de la Junta de Comerç

vinculada directament amb la creació de l'Acadèmia, així com altres institucions de la ciutat com l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona o el Col·legi de Cordelles també inclouen episodis de la trajectòria artística de Manuel i Francesc, gairebé sempre de manera puntual.

La literatura artística concentra un volum d'aportacions molt interessant, però no tan extens com tota la informació que ha generat des de finals del segle XVIII l'estudi històric, artístic, cultural i social d'algunes de les ciutats catalanes. L'obra dels germans Tramullas s'emmarca molt sovint en la literatura de viatges, però sobretot en la reconstrucció de la història local de temples i convents, entre el patrimoni dels quals hi ha les seves pintures. Alguns dels exemples els trobem en les monografies sobre la catedral de Barcelona i Tarragona, i també d'esglésies com Betlem, Santa Maria d'Igualada, Sant Fèlix de Girona, entre d'altres.

La destrucció del patrimoni eclesiàstic és un dels aspectes que ha abordat la bibliografia i contempla la producció artística dels Tramullas des d'un punt de vista històric i testimonial, com mostren els articles de premsa de principis del segle XX o el llibre de Juliol Romero sobre l'espoli que va patir Santa Maria del Mar durant la Guerra Civil (Romero 1936).

En altres ocasions, l'estudi de les pròpies obres ha estat el discurs central d'algunes publicacions. Malgrat la poca representació dins el compendi bibliogràfic, aquestes són de gran importància i suposen un avanç en la reconstrucció del catàleg dels dos pintors. Articles com «Una obra inèdita de Manuel Tramulles: el retrat de Carlos Antonio de Azcón Potay, comte de Vallcabra Francesc Tramullas (1722-1773)» de Francesc Quílez, o «Francesc Pla "el Vigatà" (1743-1805). Noves atribucions a la catedral de Barcelona: la capella de Sant Marc» de Santi Mercader en són un exemple (Quílez 1994; Mercader Saavedra 2011b). D'altra banda, també hem d'esmentar els informes de restauració, com els de Glòria Flinch i Victòria Homèdes (Flinch-Homèdes 1997), que ens proporcionen dades tècniques de les pintures, així com els catàlegs d'exposicions que contribueixen en el coneixement de les peces, com *La col·lecció de Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (*Col·lecció Raimon Casellas* 1992), *La Màscara Reial: festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764* (Quílez–García Cárcel 2001) o *Memòria del barroc: tresors de la catedral i Museu Diocesà de Barcelona* (*Memòria del Barroc* 2008), entre d'altres.

1.5.2 Manuel i Francesc Tramullas del segle XVIII a l'actualitat

El nostre estudi parteix del segle XVIII, període que des del punt de vista historiogràfic, i en comparació amb el volum de documentació localitzat en fonts d'arxius i biblioteques, engloba una quantitat poc representativa de fonts impreses, que en gran part han estat recollides a posteriori per altres autors.

Les primeres publicacions sobre Manuel i Francesc Tramullas sorgeixen a mitjans del Set-cents i constitueixen un nombre molt reduït, però variat, de fonts que ens permeten conèixer certes dades que altrament no haguessin arribat fins als nostres dies. Entre les aportacions, hi ha publicacions, el contingut de les quals cal remarcar des d'una vessant merament gràfica. És a dir, són llibres il·lustrats per algunes de les obres de Manuel o Francesc que no contenen cap informació rellevant, més enllà de la identificació entre la imatge i l'autor, com succeeix en el *Resumen histórico del origen y progresso de la Real Academia de Buenas Letras de la ciudad de Barcelona baxo la protección de su Magestad* (1756) (*Real Academia* 1756).

No obstant això, també disposem d'altres fonts de notable interès que concretament ens relacionen els dos artistes amb les arquitectures efímeres que van dur a terme en diverses ocasions. En aquest sentit, cal citar els llibrets d'òpera del Teatre de Sant Pau i Santa Creu de Barcelona, que recullen breument l'activitat escenogràfica dels germans durant la segona meitat del segle XVIII, així com les relacions històriques que ens remeten a episodis concrets del segle XVIII vinculats amb els dos artistes. Es tracta de documents escrits amb motiu de l'arribada a Barcelona de Carles III i Maria Amàlia de Saxònia l'any 1759, i de les exèquies de Sa Majestat la reina l'any 1761, que ens fan possible contextualitzar els projectes de Manuel i Francesc en tots dos casos (*Relación* 1759).

Tanmateix, hem de subratllar que és a finals del segle quan comencen a aparèixer els primers llibres que contenen referències als Tramullas. A diferència dels exemples anteriors, la seva importància resideix en el propi discurs, ja que les dades que exposen no suposen cap novetat. Tant a *El viaje de España d'Antonio Ponz* (Ponz 1788) com a *Vida, milagro y martirios de S. Narciso. Hijo, obispo,y patrón de la ciudad de Gerona* (*Vida, milagros martirio* 1795) hi figuren les valoracions dels mateixos autors davant d'obres, com la volta de la capella de Sant Narcís a l'església de Sant Fèlix de Girona (fig. 68M.2), les pintures a l'oli de la capella de Sant Marc (fig. 35F), i la de Sant Esteve (fig. 36F) de la catedral de Barcelona, o el fresc del pòrtic de l'església de Sant Jaume (fig. 27F) de la mateixa ciutat.

Aquest plantejament es prolongarà durant les centúries posteriors, i ens permet reconstruir la fortuna crítica que ha generat l'obra de Manuel i Francesc Tramullas sota la mirada dels seus coetanis. Al llarg del segle XIX, aquest enfocament s'accentua i és present en les guies de viatges i també en els diccionaris d'artistes. Aquests glossaris presenten les primeres biografies sobre Manuel i Francesc Tramullas, que malgrat les seves consideracions generals plantegen les qüestions que configuraran les línies d'estudi sobre els dos pintors: la definició de l'estil i les influències de Viladomat i Luca Giordano (1634-1705), la reconstrucció del seu catàleg, l'estada de Francesc a Madrid i a París o la creació de les acadèmies i el funcionament del seu taller.

Curiosament, entre els primers diccionaris artístics del segle XIX, el nombre d'autors espanyols és gairebé inexistent, i només trobem l'obra de Juan Agustín Céan Bermúdez (Céan Bermúdez 1800). De fet, cal remarcar que són publicacions estrangeres, ja siguin franceses com el llibre d'Alexandre Laborde (Laborde 1809; Laborde 1809b), el de Frédéric Quilliet (Quilliet 1816) o el d'Étienne Huard (Huard 1839), ja siguin angleses, com el de Michael Bryan (Bryan 1839). De fet, els títols que contenen una referència sobre els Tramullas engloben artistes espanyols, però no sempre citen els dos germans, sobretot quan es tracta de publicacions franceses, molt probablement perquè Francesc Tramullas va néixer a Perpinyà.[6] Ens interessa especialment el ressò que se'n fa en els diccionaris francesos, ja que a la bibliografia no s'han recollit pràcticament indicis de l'estada de Francesc Tramullas ni a Perpinyà ni a París. Això no obstant, Frédéric Quilliet i Étienne Huard agrupen un seguit de dades, fins ara inèdites, que en alguns casos ens fan pressuposar que l'autor va disposar d'informació contrastada pels propis pintors o per una segona font.

Concretament, a començaments del segle XIX Frédéric Quilliet fa una relació curta sobre Manuel Tramullas on comenta la popularitat del pintor, tot i les incorreccions de les seves obres. Més extensament, se centra en l'activitat de l'artista en el seu taller, i el defineix com: «[…] un professeur très-studieux. Tous les soirs il tenait dans sa maison une académie, où l'on travaillait d'après le modèle, et il enseignait avec une patience admirable les nombreux élèves qui s'y réunissaient» (Quilliet 1816, 347). Anys més tard, Étienne Huard ens detalla aspectes inèdits del pintor. L'autor explica que va ser el mateix Manuel qui va aconsellar a Francesc que continués la seva formació artística a França. Segons relata Étienne Huard, Manuel va contactar amb ell per correspondència, a través de la qual li recomanava «[…] entrer dans l'atelier de divers peintres

[6] Quilliet 1816; Huard 1839. En cap de les dues publicacions hi ha una entrada dedicada a Francesc Tramullas.

français résidant dans le Midi. Ces conseils furent suivis, et François Tramulles devint un peintre habile de l'école française.» (Huard 1839, 264). D'altra banda, Étienne Huard també fa una valoració del seu estil, i considera que l'artista és més bon mestre que pintor. Com ja citava Frédéric Quilliet, l'autor ens transporta a l'acadèmia de Manuel i esmenta que disposava d'un gran taller a casa seva, obert als *amateurs* i fills d'importants famílies de la ciutat. En aquest sentit, també afegeix que les lliçons eren amb models i que el pintor donava grans consells als alumnes.

Amb el transcurs del temps, però, els diccionaris artístics donen pas als llibres sobre Barcelona i els punts de més interès de la ciutat, com és el cas de les guies d'Antonio Bofarull (Bofarull 1847), A. Avellino (Pi i Arimón 1854) o Balaguer (Balaguer 1865). Tot i la tendència generalitzada, trobem publicacions, com el manual de Henry O'Shea (O'Shea 1851) dedicat a Espanya i Portugal, que també al·ludeixen a Manuel i Francesc Tramullas en parlar de la catedral, concretament sobre les pintures de la capella de Sant Oleguer (fig. 10M) i de Sant Marc (fig. 35F) (O'Shea 1851, 49). La *Guia-Cicerone de Barcelona o sea viajes por la ciudad* (Bofarull 1847) i *Las calles de Barcelona. Origen de sus nombres antiguos y modernos* (Balaguer 1865), en canvi, ofereixen una visió molt completa de la ciutat, i ressegueixen esglésies i convents que contenen pintures dels dos artistes. D'aquesta manera i gràcies a l'exhaustiu inventari que van fer Bofarull i Balaguer podem cartografiar obres que ja no es conserven, com els olis de l'església de Sant Miquel, el remat del retaule major i el quadre principal de Bonsuccés, la Verge del Carme del Convent de les Carmelites Descalces o els quadres del presbiteri de l'església de Sant Jaume (fig. 27F), entre d'altres.

A mesura que avança la centúria, es posa en relleu un creixement en el nombre d'aportacions, com també en la diversitat de les publicacions. Concretament, a les darreries del segle XIX, es percep una evolució en la tipologia de textos que participen en la historiografia del nostre tema d'investigació. El 1877 surt a la llum la monografia sobre Antoni Viladomat, escrita per J. Fontanals del Castillo (Fontanals del Castillo 1877). A través del seu catàleg, l'autor recull alguns aspectes de l'obra i l'estil de Manuel Tramullas, sempre sota el prisma del seu mestre com a referent artístic. El text aborda el debat que suposa l'autoria de les pintures de la capella de Sant Oleguer de la catedral de Barcelona. La dissertació es basa en la comparació entre la personalitat artística de Viladomat i la continuació del seu estil en el pinzell de Manuel Tramullas. J. Fontanals del Castillo conclou que el mestre en va dissenyar els medallons i Manuel els va pintar. Sobre els vuit llenços que decoren la capella, Fontanals del Castillo dona suport a les atribucions de Juan Agustín Céan Bermúdez i defensa que molt probablement va ser Manuel qui en va fer la majoria.

Segons Fontanals, «el conjunto y muchos detalles nos hacen descubrir el ingenio de este gran maestro; pero su ejecución tímida y su pintar *lamido* nos inclinan á creer que los ejecutó su discípulo» (Fontanals del Castillo 1877, 219-220).

Encara que Manuel Tramullas no hagués estat motiu de cap estudi, just un any després el *Boletín de la librería* anunciava la futura publicació de *Don Manuel Tramullas y sus dibujos inéditos*, que havia de contenir diverses làmines i reproduccions autògrafes del pintor (*Manuel Tramullas dibuixos 1878*, 191). Tot i que no l'hem pogut localitzar, desconeixem si finalment es va editar i si mostrava les mateixes obres que posteriorment, el 1892, van formar part de l'exposició «*Album heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de edificios y monumentos que ya no existent*» (Album heliográfico 1883). En aquesta mateixa línia, cal esmentar la *Breve reseña de los archivos, bibliotecas, gabinetes, monetarios y museos de Barcelona*, i les col·leccions particulars de J. Ramon Campaner i Sebastian Anton de Pascual, que també contenien peces dels Tramullas de les quals no disposem de més detalls (Fustagueras 1858).

En el transcurs dels anys, el segle XX presenta un compendi bibliogràfic molt més extens i plural: es multipliquen les publicacions d'àmbit artístic i les aportacions són cada cop més rigoroses i de caràcter científic. És difícil parlar de tendències entre els enfocaments o establir generalitzacions pel que fa a la tipologia de textos. Durant aquests cent anys, s'escriuen una gran quantitat de manuals d'història de l'art català, guies exhaustives de la ciutat de Barcelona, catàlegs d'exposicions, informes de restauració, articles, tesis de llicenciatura i tesis doctorals, que de mica en mica conformaran el gruix principal de dades per contextualitzar i reconstruir la vida i obra de Manuel i Francesc Tramullas.

En els primers anys del segle XX, continuem trobant textos que relaten la història dels temples catalans i que citen l'obra dels Tramullas, com el llibre dedicat a la catedral de Tarragona, d'Emilio Morera (Morera 1904) o *Barcelone et les grands sanctuaires catalans* de G. Desdevises (Desdevises du Dezert 1913), amb apunts sobre l'església de Sant Jaume de Barcelona. A diferència dels estudis que fins ara s'havien publicat, molts d'aquests recuperen la memòria de les esglésies després de la destrucció de la Guerra Civil, com relata l'article d'Ignasi Colomer (1949) sobre Santa Maria d'Igualada (Colomer 1949), o el llibre de Juliol Romero (1936) sobre Santa Maria del Mar (Romero 1936).

Les guies de la ciutat tornen a ocupar un lloc entre les publicacions a tenir en compte. *Gerona arqueológica y monumental* ens remet a la decoració mural de la capella de Sant Narcís de l'església de Sant Fèlix de Girona, i detalla cronològicament les diverses intervencions (Pla 1943). De la mateixa manera, cal citar el catàleg de Joan Ainaud, Josep Gudiol, i F.P. Verrié el 1947, sobre l'evolució de Barcelona i els edificis civils i històrics més rellevants (Ainaud -Gudiol-Verrié 1947).

Gràcies a l'avenç en els estudis d'època moderna, una part important de la bibliografia del segle XX comprèn dades de fonts primàries. Les memòries del baró de Maldà han estat àmpliament citades, tan de forma íntegra com parcialment. Els seus dietaris tenen un valor inestimable i ens ofereixen un testimoni de primera mà sobre els canvis que pateix la ciutat al Set-cents, els gustos de la societat, els nous retaules i tota mena d'encàrrecs artístics. Altres llibres de caràcter històric o religiós també integren puntualment en el seu discurs detalls sobre Manuel o Francesc Tramullas, com és l'estudi de Basili de Rubí (Rubí 1984) sobre els caputxins de Barcelona o el llibre de Carme Morell sobre el teatre de Serafí Pitarra, tots dos amb referències a l'escenografia (Morell 1995).

Des dels anys trenta fins a les darreries del segle XX, els manuals d'art són molt nombrosos i engloben tot tipus d'enfocaments com la història i formació dels museus, amb la publicació de Juan Antonio Gaya (Gaya 1955), la biografia d'artistes com planteja el diccionari de Ràfols (Ràfols 1954, 3: 1284), o la nombrosa llista de títols sobre la història de l'art català. Molt probablement, per la revalorització de l'art d'època moderna, l'obra dels germans Tramullas esdevé objecte d'estudi per diversos historiadors. Tot i que són estudis generals, trobem les primeres dissertacions que analitzen sobretot l'estil d'ambdós pintors. A grans trets, Arnau Puig (Puig 1970) descriu el canvi que suposa l'obra de Manuel i Francesc cap al barroc català a partir d'un trencament amb la tradició anterior, mitjançant composicions difícils i plenes d'escorços. D'altra banda, els historiadors Santiago Alcolea i Joan Ramon Triadó, que dediquen diversos estudis sobre l'art del segle XVIII, compilen dades biogràfiques i artístiques dels Tramullas. En particular, se centren en la definició de la personalitat artística dels pintors i les característiques de les seves obres més rellevants, com la *Presa del canonicat de Carles III* (fig. 46M) o *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1) i *Alliberació miraculosa de Galceran de Pinós* (fig. 36F.2), aquestes dues últimes, considerades per Joan Ramon Triadó com un exemple d'integració als corrents sensuals i rococós de l'Europa setcentista (Triadó 1994, 227-228).

De la mateixa manera que es publiquen volums de caràcter enciclopèdic i de divulgació, a finals del segle XX, apareixen els primers llibres de referència. La bibliografia s'amplia considerablement amb les investigacions de Santiago Alcolea (Alcolea 1959; Alcolea 1961), Carme Miquel Català (Miquel Català 1986) i Rosa Maria Subirana Rebull (Subirana Rebull 1990; Subirana Rebull 1996) sobre el context artístic del segle XVIII català. Les seves monografies esdevenen referencials per al desenvolupament de la nostra investigació, i són el punt de partida per a la creació d'un marc històric artístic al voltant de Manuel i Francesc Tramullas.

El gran salt el fa Santiago Alcolea amb els dos volums dedicats a la pintura del Set-cents a Barcelona (Alcolea 1959; Alcolea 1961). Es tracta de la primera recerca científica que dedica un estudi complet sobre les dades biogràfiques dels germans, la trajectòria artística i l'anàlisi de l'estil. El buidatge exhaustiu de documentació permet reconstruir la formació i els encàrrecs que van ocupar la resta de pintors del segle XVIII, i posar en solfa l'art dels Tramullas a partir del seu mestre i els seus deixebles. Santiago Alcolea té en compte tots els aspectes de la producció artística i ens remet al catàleg dels dos germans, a l'evolució artística que van patir, a les influències del seu mestre i la creació de la personalitat pròpia, al reconeixement artístic que van assolir i, fins i tot, ens dona a conèixer alguns dels col·leccionistes de la seva obra.

Vint anys després, Carme Miquel Català dedica la primera monografia als germans Tramullas. La seva tesi de llicenciatura és una compilació basada en el catàleg d'ambdós artistes que, de forma inèdita, presenta noves dades sense fer-ne un tractament tan aprofundit com Santiago Alcolea (Miquel Català 1986). Així doncs, aquesta primera aproximació destaca sobretot per les referències documentals que inclou, i també per la reproducció de les pintures i gravats.

A diferència dels dos casos anteriors, l'estudi de Rosa Maria Subirana Rebull ens proporciona un enfocament més específic, en aquest cas, sobre un dels deixebles de Francesc Tramullas: el gravador valencià Pasqual Pere Moles (Subirana Rebull 1990; Subirana Rebull 1996). Malgrat la curta col·laboració entre els dos artistes, la investigació ens permet conèixer alguns dels gravats que va dissenyar Francesc Tramullas i va traduir Moles, que fins aleshores la bibliografia no havia contemplat. Més enllà de les consideracions gràfiques, aquesta monografia ens permet fer paral·lelismes entre dues de les figures més notables de l'ambient artístic del moment —personalitats artístiques que van realitzar part de la seva formació a l'estranger—, al mateix temps que ens proporciona informació sobre els projectes més destacats en què van treballar plegats, com la *Màscara Reial* en motiu de la proclamació de Carles III a Barcelona.

La escuela gratuïta de diseño de Barcelona (1999) és un altre dels títols que mereix una especial atenció (Ruiz Ortega 1999). La publicació de Manuel Ruiz és un llibre molt complet que repassa la transformació que va patir l'ensenyament artístic de la ciutat a mitjans del segle XVIII. L'autor recupera tota la documentació relativa al canvi progressiu de l'obrador del pintor a l'Acadèmia de Tres Nobles Arts, mitjançant la sol·licitud que van encapçalar els germans Tramullas, en representació de gran part dels pintors barcelonins. Manuel Ruiz Ortega exposa tota la correspondència en defensa del nou sistema acadèmic, i recull la relació canviant, l'abans i el després de la creació de la Real Academia de San Fernando. Malgrat interessar-nos especialment aquest període d'impàs en què els Tramullas són els protagonistes, cal subratllar la informació important que adjunta sobre la creació d'altres acadèmies d'art, tractats de pintura o mètodes d'aprenentatge durant els segles XVII i XVIII.

A banda de la bibliografia referencial, és força recorrent trobar publicacions de caràcter monogràfic, o si més no que ens aporten dades molt concretes sobre algun dels encàrrecs que van realitzar els germans Tramullas. En alguna ocasió, són capítols de llibre com el que dedica José Vittori a les pintures de Sant Fe o bé els volums del catàleg monumental de l'arquebisbat de Barcelona, un d'ells destinat als temples de la Rambla i l'altre, a Sant Vicenç de Sarrià (Martí Bonet 1995; Vittori 1997).

No obstant això, la majoria dels exemples són articles científics, com el de Francesc Quílez sobre el retrat de Carlos Antonio de Azcón Potay (Quílez 1994), els diversos estudis en relació amb la representació del poder durant l'entrada reial a Barcelona de Pérez Samper (Pérez Samper 1984; Pérez Samper 1988) o l'informe de restauració de Glòria Flinch i Victòria Homèdes sobre *Sant Marc escrivint l'Evangeli i Prendiment de sant Marc* de la Catedral de Barcelona (Flinch–Homèdes 1997). També hem de tenir en compte els articles de premsa, com l'interessant relat de J. Gudiol sobre el retrat del bisbe Marimon (Gudiol 1926) i també un gruix important de bibliografia, a simple vista secundària, que participa en la reconstrucció del catàleg dels dos artistes de forma puntual, com el *Costumari català* de Joan Amades (Amades 1956), la publicació sobre Catalunya i el comerç amb Amèrica en el segle XVIII de José María Oliva Melgar, que inclou l'anàlisi de la làmina que va gravar Ignasi Valls per il·lustrar els certificats de la Reial Companyia de Comerç de Barcelona (Oliva 1987), llibres sobre cartografia, com el de J. Vilà Valentí (Vilà Valentí 1961) o biografies de personatges rellevants, com el virrei Amat, escrit per Alfredo Sáenz-Rico (Sáenz 1967) i la nissaga de Riquer (Riquer 1998).

Mentre que abans es detectava substancialment un canvi entre la bibliografia d'un i d'altre període, en les dues últimes centúries es percep una continuïtat marcada per la progressiva especificitat de les publicacions. Pràcticament la totalitat dels textos recollits els últims anys són d'àmbit artístic o històric, i hi ha una correspondència entre els enfocaments i tipologies de fonts exposats anteriorment. Durant aquest període, es multipliquen les publicacions al voltant del nostre objecte d'estudi, i entre aquestes publicacions convé destacar la tesi doctoral de Francesc Miralpeix centrada en Antoni Viladomat (Miralpeix 2005) i la tesi doctoral d'Anna Vallugera (Vallugera 2015) dedicada al mercat artístic de finals del segle XVIII. Es tracta d'uns treballs que completen el marc referencial creat per Santiago Alcolea, Carme Miquel Català, Rosa Maria Subirana Rebull i Manuel Ruiz Ortega. En aquest àmbit també cal afegir-hi autors com Soledad del Castillo (Cánovas 1989), Esther Garcia Portugués (García Portugués 2007), Olivier Michel (Michel 2000) o Jesús Urrea (Urrea 2006) en l'estudi dels pintors espanyols a Roma i les relacions entre nous llenguatges de la mà de figures com Gabriel Duran, deixeble de Manuel Tramullas.

En aquest sentit, ambdós estudis estableixen les bases i la continuació del nostre projecte. La visió aprofundida d'Anna Vallugera sobre el desenvolupament de la producció artística en relació amb les noves generacions —lligades a la Llotja i als encàrrecs de la burgesia— permet una lectura complementària a la trajectòria de Manuel i Francesc, com també ho fa la investigació de Francesc Miralpeix, que estudia l'estil i influències d'Antoni Viladomat, i dedica bona part del seu treball a reconstruir el seu catàleg el qual ens transporta al període inicial de la seva formació. El compendi d'obres que exposa Miralpeix, i els casos que planteja Vallugera ens proporcionen una font gràfica important sobre el context artístic del segle XVIII i ens ajuden tant a discernir la personalitat artística dels Tramullas *versus* el propi mestre com a establir una comparativa entre el pinzell dels germans i els seus coetanis.

La producció de Manuel i Francesc Tramullas també ha generat tota mena de referències bibliogràfiques: des de petits apunts com en *El Carme d'Olot* (1565-1965) de Ramon Ribera (Ribera i Florit 2000), l'estudi de Marta Valentín sobre els teixits pintats (2006) (Valentín 2006) o les publicacions de Ricardo Fernández al voltant de la iconografia de Juan Palafox (Fernández Gracia 2002), fins a treballs més extensos, com l'estudi de la restauració d'una obra inèdita de Francesc Tramullas (*Restauració* 2004) o els articles de Francesc Miralpeix, centrats en el barroc a Girona, les pintures de la capella de Sant Narcís o els models i influències entre la pintura catalana i la francesa (Miralpeix 2004; Miralpeix 2008; Miralpeix 2011; Miralpeix 2012).

En relació amb l'obra gràfica de Manuel i Francesc, destaquen les aportacions de Sofia Mata sobre els gravat de santa Tecla de Francesc Boix i Pasqual Pere Moles, i les de Xavier Daufí a *L'acadèmia del teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments, de M. Tramullas*, on s'analitza el dibuix atribuït a Manuel com un testimoni de les vetllades musicals que organitzaven famílies burgeses del moment (Daufí 2012; Mata 2012; Mata 2012b). Tal com recullen Anselm Maria Albareda (Albareda 1990), Josep de C. Laplana (Laplana 1995) i Francesc Xavier Altés (Altés 2003), l'obra de Francesc Tramullas també és valorada com a font d'informació sobre el culte a la Verge de Montserrat i la iconografia de la Mare de Déu durant època moderna, a partir dels gravats que va dissenyar i traduir el mateix artista el 1753 i el 1764.

Entre els darrers estudis sobre el catàleg de Manuel i Francesc Tramullas, respectivament, cal citar la monografia sobre l'àlbum de la *Màscara Reial* en honor a la infanta Maria Antònia de Borbó (1750) (fig. 14F), en què Rosa Creixell i Francesc Miralpeix donen a conèixer un corpus gràfic de gran interès per a l'anàlisi estilística de la primera etapa de Francesc —fins ara només referenciat mitjançant la documentació (Creixell-Miralpeix 2015)—, i l'aportació de Carmen Xam-Mar en el seu article sobre la celebració de l'entronització de Carles III a la Seu d'Urgell, que ens remet a la forta demanda generada al voltant de la representació reial entre les institucions i els particulars, que va cobrir en diverses ocasions Manuel Tramullas i el seu taller (Xam-Mar 2014).

1.6 Fortuna crítica de Manuel i Francesc Tramullas

La fortuna crítica al voltant de Manuel i Francesc Tramullas ha estat un reflex del pensament artístic de cada període que s'ha construït mitjançant la valoració de viatgers, erudits, col·leccionistes i historiadors, l'opinió dels quals ha estat canviant des de mitjans del segle XVIII fins a l'actualitat.

Molt sovint, els germans Tramullas han estat considerats els continuadors de l'escola d'Antoni Viladomat i els màxims representants del seu taller, sobretot en el cas de Manuel, que ha estat criticat precisament quan demostra un estil més personal (Bryan 1839, 811). En altres ocasions, s'han identificat els Tramullas amb la imatge del barroc català i amb la renovació d'un estil que enllaçarà amb les noves generacions d'artistes de finals del segle XVIII, a mans de Pere Pau Muntanya o Francesc Pla «el Vigatà», al mateix temps que s'ha reconegut la importància de Manuel i Francesc en el canvi de l'ensenyament artístic a Barcelona a partir de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts establerta en els respectius domicilis (Subirana Rebull 1996, 682).

Durant el segle XVIII Manuel i Francesc Tramullas van ser dos dels pintors que van predominar en el panorama artístic barceloní. La gran quantitat de retaules que decoraven les principals esglésies i convents de la ciutat, la diversitat de projectes que van desenvolupar, així com la importància dels seus comitents ens fan pensar en la popularitat de què van gaudir tots dos artistes, i de la que pràcticament no tenim testimonis coetanis.

Tot i que en el seu dietari el baró de Maldà fa al·lusió a diverses obres de Manuel i Francesc, les opinions que en podem extreure són molt poques. La valoració del baró s'evidencia puntualment en la descripció de l'altar major del convent dels Trinitaris Calçats, concretament dels «[...] dos Grans Quadros pintat per mà del Sr. Manuel Tramullas de delicada hechura alusius a algun pàs relatiu al gran misteri de la Santíssima Trinitat»,[7] en l'anotació que fa sobre les pintures de la capella de Sant Marc de la catedral de Barcelona, segons l'autor, «[...] de bella pintura y guarnicións [...]» i en el comentari en relació amb el túmul de la reina Amàlia «[...] de superior altura, y magnificiencia, que no se si en altras exequias semblants se havia fet [...]».[8]

Malgrat la quantitat d'encàrrecs que van dur a terme per a la família del baró, no hi ha una atenció especial en la seva obra, si tenim present que també elogia altres pintors com el seu mestre, «[...] quòndam famós pintor Anton Viladomat, memorable per ses escollides obres de pintura [...]»,[9] Tomàs Solanes (ant. a 1775- 1809), gendre de Manuel Tramullas i autor de la nova decoració del saló del baró de Maldà,[10] Pere Pau Montaña amb els quadres de l'església de Santa Maria dels Dolors de Mataró,[11] o Joseph Bernard Flaugier (1757-1813) en relació amb les pintures de la casa Soler.[12]

El testimoni coetani més clar de l'acceptació que va tenir, en aquest cas, l'obra de Manuel Tramullas en el seu propi temps el trobem en la documentació per a la creació de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona, en què la carta escrita per la Junta de Comerç al marquès de Grimaldi l'octubre de 1773 es reconeix el germà gran dels Tramullas com «[...] al mejor pintor de esta ciudad y de adecuado genio a la enseñanza [...]».[13]

---

[7] BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, f.31.
[8] Ibíd., 11-12; 165.
[9] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 17 de novembre de 1791, f. 189.
[10] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 20 de març de 1798, pp.29-30; 64; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 8 de desembre de 1798, pp.122-123; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 13 de desembre de 1798, pp.134-135.
[11] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol.5, 23 de maig de 1801, p. 213; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 5, 23 d'octubre de 1801, p. 266.
[12] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 5, 16 de gener de 1800, pp.10-11.
[13] BNC, Fons Junta de Comerç, L. C. C. n. 85 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 68: 361).

Francesc Tramullas també va ser subjecte d'elogis, en aquesta ocasió de la mà dels professors de l'Academia de San Fernando, amb motiu dels dibuixos que Francesc va enviar a la institució juntament amb una còpia de l'àlbum de la *Màscara Reial* del 1759. D'acord amb el pintor, els professors «[…] adbirtieron […]que los dibujos del S^{r} Tramullas son muy buenos y q^{e} en el Gravado de París perdieron mucha de su perfección […]».[14]

Antonio Ponz, que comenta l'estima de l'art de Manuel Tramullas i descriu Francesc com a «acreditat professor» (Ponz 1788, 14), va ser un dels primers a publicar el reconeixement que van viure ambdós germans. Aquest tipus de valoració també la trobem en la descripció de la decoració de la capella de Sant Narcís, a l'església de Sant Fèlix de Girona (fig. 68M), publicada el 1795, i on es comenta l'«[…] admirable y diestra pintura […] obra de aquel célebre Pintor Don Francisco Tramujes» (*Vida, milagros martirio* 1795, 218-219).

Al segle XIX es va començar a generar bibliografia sobre els dos pintors, i va ser a partir d'aquestes publicacions que es va constituir un primer discurs amb reminiscències fins a l'actualitat. Els diccionaris artístics i els llibres de viatges van crear una primera identificació entre la figura de Manuel i Francesc Tramullas i el seu catàleg. El text breu i el caràcter divulgatiu d'aquestes publicacions va fomentar que, progressivament, hi hagués pintures de més anomenada, com les obres de la catedral, punt de visita de tots els estrangers. Ja Francisco Zamora destacava les pintures de les capelles de Sant Marc i Sant Esteve (Zamora 1973, 478), com anys més tard ho feia Eduardo Tamaro també amb *La presa del canonicat de Carles III* (Tàmaro 1882, 30; 53), o altres autors com Ramon Soriano en relació amb les pintures de la capella de Sant Oleguer (fig. 10M), les de Sant Crist (fig. 57M) o la pintura de Sant Pau (fig. 56F) (Soriano 1892, 13).

En conjunt, són comptades les referències a altres peces com les pintures del pòrtic de l'església de Sant Jaume o l'altar major del convent dels Trinitaris Calçats, que recull Francisco de Zamora, o els quadres de la catedral de Perpinyà, que esmenta Michael Bryan (Zamora 1973, 478; Bryan 1839, 811). També són escasses les valoracions sobre les obres i, encara que són generalment positives, també n'hi ha de menys favorables, com la de Henry O'Shea, que considera que les pintures de la catedral Barcelona no són de gran mèrit (O'Shea 1851, 49).

Durant el segle XIX és quan per primera vegada es critica l'evolució artística de Manuel Tramullas, que fins aleshores havia estat conegut com el deixeble més avantatjat d'Antoni Viladomat, fins al

[14] ASF, 3/82, Junta Ordinaria, 22 de desembre de 1765, ff. 323-324 (citat per Quílez-García Cárcel 2001, 20).

punt de confondre la mà dels dos artistes (Bryan 1839, 810-811). La connotació negativa que va suposar el fet de distingir-se del seu mestre va ser una apreciació que va defensar Juan Agustín Céan Bermúdez (Céan Bermúdez 1800, 73) i que també se cita en el catàleg *Album heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de edificios y monumentos que ya no existen*, en què se subratlla la fama que va acompanyar Viladomat respecte a la «[…] menos eminencia […] dels germans Tramullas que […] sostuvieron el pabellón de nuestra escuela durante el siglo XVIII» (*Album heliográfico* 1883, 15).

Tal com se sobreentén de la participació de tres dibuixos dels Tramullas a l'exposició de 1892 –no s'especifica quins—, com també dels propis col·leccionistes —dos de la propietat d'Alexandre de Planella i un de la col·lecció de Josep Puiggarí—, l'acceptació de l'obra de Manuel i Francesc Tramullas va transcendir el segle XVIII. La breu introducció sobre els pintors que apareix en el catàleg n'és un exemple. S'hi assenyala el gran estil de Manuel i la «soltura y gracejo» de la mà de Francesc, mentre que en la descripció de les làmines s'esmenta: «[…] boceto de gloria para techo, movido y grandioso, sin confusión; la segunda, triunfo del género clásico, vigorosamente trazado en lápiz rojo, notable por su corrección, con cierta garbosidad balumbosa» (*Album heliográfico* 1883, 15).

Molt probablement, l'interès per l'obra gràfica de Manuel Tramullas va ser força difós si tenim present que 1878 es va anunciar la futura publicació d'un catàleg de l'artista amb dibuixos autògrafs, però desconeixem si finalment es va editar el volum o si aquest contenia detalls biogràfics o comentaris sobres les mateixes peces (*Manuel Tramullas dibuixos* 1878, 191).

La fortuna crítica dels germans Tramullas també es va fer sentir a la premsa. Concretament, l'any 1890 Pere de Cots i Soldevila juntament amb en Ramon Nonat Comas van publicar un article en què proposaven un seguit de personalitats catalanes que calia afegir a la llista de noms per batejar els nous carrers de Barcelona, i entre aquestes personalitats hi havia artistes com l'escultor Ramon Amadeu, el pintor Dalmau i Manuel Tramullas (Cots - Comas 1891). Tot i que no se li va adjudicar un reconeixement públic en forma de carrer, Manuel, juntament amb altres pintors del segle XVIII —Ferdinando Galli Bibbiena (1657-1743), Antoni Viladomat, Pasqual Pere Moles, Pere Pau Muntanya, Joseph Bernard Flaugier, Pau Rigalt (1778-1845) i Vicenç Rodés (1783/1791- 1858)—, va ser recordat entre els vint-i-vuit bustos que decoren la façana del Parlament de Catalunya (Sánchez Sauleda 2016 @).

El projecte, dirigit per Raimon Casellas, Josep Rogent i Manuel Fuxà a mans de la Junta Municipal de Belles Arts i Museus Artístics de Barcelona, va tenir per objectiu exposar els pintors, escultors, arquitectes, gravadors, escenògrafs i dibuixants més rellevants de la història de l'art català. Segons defensa Sebastià Sánchez en el seu estudi, Raimon Casellas va tenir un paper fonamental en la selecció dels artistes que havien de figurar en el programa decoratiu i amb els que volia «[…] glorificar l'Acadèmia, els acadèmics i la seva labor […]» (Sánchez Sauleda 2016 @).

L'escultor Josep Reynés (1850-1926), també autor del retrat d'Antoni Viladomat, Josep Carcassó (1851-?) i Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900), va realitzar el bust de Manuel Tramullas, que actualment encara ocupa l'ala esquerra de l'edifici, juntament amb els de Pau Vergós (1463 ca.-1495), Josep Lluís Pellicer (1842-1901), Salvador Mayol (1775-1834), Mariano Fortuny (1838-1874), Joseph-Bernard Flaugier, Vicenç Rodés, Antoni Viladomat, Elies Rogent (1821-1897), Jeroni Miquel Sunyol (1839-1902), Jaume Ferrer Bassa (1285-1348), Joaquim Vayreda (1843-1894), Pau Rigalt i Honorat Borrassà (1424 ca.-1457) (Sánchez Sauleda 2016 @).

No és casual, per tant, que Raimon Casellas sigui una figura clau per entendre l'acceptació de Manuel i Francesc Tramullas en la història de l'art català. L'estudiós va publicar diversos articles a *La Veu de Catalunya* que recollien breument la trajectòria artística d'ambdós germans, però sobretot va destacar per les seves aportacions inèdites, actualment en el fons de la Biblioteca Nacional de Catalunya. De més i menys extensió, Casellas va deixar escrites una gran quantitat de dades sense publicar que reconstrueixen el perfil dels dos pintors. Segons escriu en els seus apunts, els germans:

> […] se fan senyors indispensables del nostre art y de la seva ensenyança. Durant el regnat de Carles III sobretot pren l'anomenada dels Tramullas un vol tan extraordinari, que'ls coloca a primer terme en el mon barceloní. Desde aquell punt y hora en que havia desaparegut en Viladomat, mort en 1755, se pot dir que a Barcelona no dona un pàs ni si fa res en materia artística que els Tramullas no en sien mestres y directors […].[15]

El mateix autor té una visió crítica de les seves obres com també del respectiu èxit. En diverses ocasions, en l'estudi que porta per títol *Capítulo VIII, Viladomat y sus continuadores y la crítica*, argumenta que la poca competència en el panorama artístic català va conduir els dos germans al triomf, tot i els defectes que presentaven les seves pintures.[16] Casellas va anotar l'admiració

[15] BNC, Fons Raimon Casellas, Bloc 3/6, ms. 5241/25, f. 6.
[16] BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII, Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 83. «Su tiempo fuè sin embargo condescendiente y amigo de uno y otro de esos hermanos, que, con sus muchos defectos y no tener competidores, pasaron plaza de grandes».

que van despertar ambdós artistes, però sobretot en va fer una dissertació estilística. Concretament en les seves anotacions, Raimon Casellas incideix en l'estil fred i efectista que va adoptar Manuel en la seva maduresa. L'autor defineix els aspectes més distintius de les seves pintures i en destaca «[…] mas exageración que verdad, mas capricho que originalidad, mas afectación que buen gusto, mas amaneramiento que estilo, […]» i subratlla l'estil forçat que va emprendre Manuel tan en les tonalitats utilitzades de un «[…] tinte amarillo y verdoso innatural, y antipático […]» en les pintures dels Corredors de Canvi, com en la forma, a semblança dels pintors francesos.[17] El mateix autor critica el llenguatge de l'artista i els convencionalismes que desproveeixen de vida i expressió les seves obres, que esdevenen falses i exagerades:

> […] llegó de exageración á otra exageración y del trasunto del natural pasó al arte de convención, frio en las espresiones, sin vida en las formas é imágenes, hueco y sin nervio en los conceptos, exagerado y falso en todo, que era el tipo elegido por los pintores franceses compañeros de Watteau.[18]

A diferència del seu germà, Raimon Casellas reconeix a Francesc Tramullas una personalitat definida, creada a partir de diversos referents, als quals retreu la inspiració clàssica, la manera «lamida» de les seves pintures, les composicions inexpressives, mancades de gust, que donen un aspecte vulgar a les obres.[19] Possiblement, les consideracions al voltant d'un i altre pintor responen a l'ideal de l'artista com a creador que defensava el propi Casellas, fet que explicaria els comentaris negatius sobre Manuel Tramullas si tenim present, com esmenta Sebastià Sànchez, que l'autor defensava l'art com a expressió personal de l'artista i rebutjava qualsevol adopció per agradar al públic (Sánchez Sauleda 2016 @).

Innegablement, el llegat de Raimon Casellas té un valor testimonial importantíssim, i el seu autor va ser, sense precedents, un dels estudiosos que va dedicar més línies sobre Manuel i Francesc Tramullas. Les publicacions daten dels darrers anys de la seva carrera, si considerem que el 1892 va escriure el seu primer article sobre art al diari *La Veu de Catalunya*, i el 28 d'octubre de 1910 es publicava l'article dedicat als germans Tramullas dins la sèrie de *Gravadors de Catalunya al segle XVIII* (Casellas 1910).

Contemporàniament als articles de Raimon Casellas, entre finals del segle XIX i principis del segle XX, les exhibicions i col·loquis van introduir comentaris a entorn dels dos pintors a partir d'altres

[17] Ibíd., 80.
[18] Ibíd.
[19] Ibíd., 80; 83.

criteris, com per exemple les influències d'Antoni Viladomat en la seva obra, així com les reminiscències de Luca Girodano o l'escola francesa, que tantes vegades s'han citat en referència a la seva trajectòria artística.

El Centre Excursionista de Catalunya va esdevenir el promotor d'actes de tota mena que van recuperar l'obra dels germans Tramullas, juntament amb la d'altres pintors catalans d'època moderna. Gràcies als articles de *La Veu de Catalunya*, tenim constància que el 1907 es va dur a terme una conferència sobre els pessebres en esglésies de Catalunya, i que aquesta conferència va recordar l'obra d'escultors i pintors com Amadeu, els germans Tramullas i Pere Pau Muntanya (*Pessebres a Catalunya* 1907). També es van organitzar exposicions, que malgrat el seu caràcter general, denoten l'interès pels dos artistes entre les col·leccions privades d'aquell moment, com és el cas de l'exhibició de fotografies d'exemplars d'art barroc a Catalunya (Cursos 1928), l'exposició d'estampes catalanes de la col·lecció Joan Baptista Batlla (*Vida artística* 1929), les exposicions retrospectives de pintura antiga de les Galeries Laietanes de Barcelona (*Les arts* 1948), les mostres d'«acadèmies» que van reunir el Círcol artístic el 1933 (Benet 1933) o l'«Exposició del nu» del mateix any (Puig 1933).

En les publicacions acadèmiques de caire historicoartístic s'observa una continuïtat en el plantejament de Juan Agustín Céan Bermúdez i autors com Alcolea, el primer estudiós que afronta detalladament l'estudi de la pintura del segle XVIII català, contextualitza i valora la seva obra a partir de la figura i la producció d'Antoni Viladomat, que esdevé per a Santiago Alcolea el màxim referent de la pintura barroca catalana (Céan Bermúdez 1800, 73; Alcolea 1959; Alcolea 1961). Aquesta categorització del barroc sota la personificació de Viladomat lamenta l'evolució més personal de Manuel, que:

> […] siguió los buenos princípios mientras siguió a su maestro, adoptando su colorido con novedad y buen gusto, pero desencajó enseguida cuando varió de ideal. […] malgastó sus propias fuerza cuando quiso buscarle (al estilo) y produjo aquellos cuadros, como los de Corredores de Cambios, de un tinte amarillo y verdoso innatural y antipático […] (Alcolea 1959, 315).

L'autor critica qualsevol altra fórmula que no s'ajusti als cànons representatius de l'obra de Viladomat, i defineix també l'estil de Francesc:

> […] sumo desmalazamiento, poco estudio del mundo real […] convencionalismo en mucho, dureza y rudeza siempre, falta de buen gusto y arte para disponer y agrupar cierta manera vulgar […],

> grosero de manera de hacer y manera lamida, sin jugo ni brillo de tintas, pobreza en las expresiones y frialdad general [...] (Alcolea 1959, 316).

Tot i els anys de diferència, Alcolea no es distingeix gaire dels arguments i criteris que exposava Casellas, i reprèn la idea que l'èxit dels dos germans era causada per la falta de competidors i no a les pròpies qualitats.[20]

L'estudi de Carme Miquel Català el 1986 inicia un canvi en la percepció i l'anàlisi de l'obra dels germans Tramullas, sense cap altre barem que la seva trajectòria personal. L'autora associa l'obra de Manuel al seu mestre, que sense ser brillant ni atrevida evoluciona estilísticament (Miquel Català 1986, 1: 73) mentre que la producció de Francesc representa, a grans trets, la integració dins els corrents de l'Europa barroca (Miquel Català 1986, 1: 106). Aquesta concepció és la que poc després també recull i desenvolupa Joan Ramon Triadó en els manuals d'art català, i on posa en relleu l'aportació d'ambdós germans en l'adopció de nous referents relacionats amb el rococó italià i a la pintura espanyola del segle XVII i XVIII, que suposa un creixement respecte a les composicions d'Antoni Viladomat (Triadó 1984, 199-200; 203-204; Triadó 1994, 227-228).

Aquesta lectura positiva del trencament de la tradició anterior —que apuntava Carme Miquel Català i que defensa per primera vegada Joan Ramon Triadó—, suposa la comprensió dels catàlegs de Manuel i Francesc Tramullas més enllà del seu mestre. Aquest argument també el tracta Francesc Quílez al voltant dels dibuixos i gravats de la *Màscara Reial* del 1764, quan insisteix en la distància entre els obradors catalans, i el llenguatge i la sensibilitat que desprèn l'obra de Francesc (Quílez- García Cárcel 2001, 30).

Les darreres aportacions de Francesc Miralpeix i Rosa Creixell també fan referència a l'estil renovat de Manuel i Francesc Tramullas, tant per l'ús de tons clars i pastel com per l'imaginari formal de les seves composicions, a través del qual s'observa, en el cas de Francesc, el gust pel detall, les rocailles, i les expressions amanerades, que es distingeixen de la pintura catalana dels seus coetanis (Miralpeix 2008, 732; 740; Creixell-Miralpeix 2015, 121).

Malgrat que la historiografia sembla haver reconduït les primeres consideracions sobre els germans Tramullas, no hi ha paral·lelament un reconeixement o difusió de la seva obra de forma

[20] Alcolea 1959, 316.«Su tiempo fue sin embargo condescendiente y amigo de uno y otro de esos hermanos que, con sus muchos defectos y no tener competidores, pasaron plaza de grandes. Agigantándose su fama y les llovían de todas partes encargos sin cesar y distinción sin cuenta».

generalitzada. A grans trets, exposicions com «Un siglo olvidado de pintura catalana: 1750-1850» (Subias 1951), «Estampas. Cinco siglos de Imagen Impresa» (*Estampas* 1981), «La col·lecció de Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya» (*Col·lecció Raimon Casellas* 1992), «Memòria del barroc: tresors de la catedral i Museu Diocesà de Barcelona» (*Memòria del Barroc* 2008) o «La *Màscara Reial*. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764» (Quílez–García Cárcel 2001), entre d'altres, han donat a conèixer i han revalorat algunes peces del seu catàleg, de forma puntual, mitjançant atribucions o formant part d'un conjunt d'obres del mateix període. Tanmateix, la tendència generalitzada és la d'exposar les obres pel seu valor documental i històric, i no pel seu interès artístic, que queda supeditat en exposicions, la majoria d'obra gràfica, com «Carlos III y la Ilustración» (*Carlos III* 1987), «*L'època dels genis. Renaixement i Barroc. Tresors del Museu d'Art de Catalunya*» (*Època dels genis* 1989), «Retrat de Barcelona» (*Retrat* 1995) o «Carlos de Borbón, de Barcelona a Nápoles» (2017), criteri que ja es va utilitzar a principis del segle XX quan es va decorar el saló central de l'Ajuntament, dedicat a la figura de Carles III, amb vuit de les làmines de la *Màscara Reial* (fig. 45F) (Wirth 2004).

Davant de la poca representació d'exposicions que incloguin obra pictòrica, és important notar que el Centre Cultural del Born, el Palau Mercader, el Museu d'Història de Girona, l'Espai Ermengol. Museu de la Ciutat de la Seu d'Urgell exhibeixen de forma permanent obres del catàleg de Manuel i Francesc Tramullas, i que darrerament també tornen a ocupar un espai en la secció de Renaixement i Barroc del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), on es poden observar alguns gravats de la *Màscara Reial* (fig. 45F), àlbum que va protagonitzar l'única exposició monogràfica fins ara dedicada a una peça de Francesc Tramullas.[21]

[21] Gaya 1955, 91. Gràcies a la guia de Juan Antonio Gaya sabem que durant els anys cinquanta s'exposaven a la sala número 35 del MNAC alguns dels dibuixos atribuïts a Manuel Tramullas i provinents de la col·lecció de Raimon Casellas, juntament amb escultures de Ramon Amadeu i Miquel Padró. El mateix autor també menciona que a la sala número 11, amb relació a les visites reials a Barcelona, hi havia un espai dedicat a les estampes de l'àlbum de la *Màscara Reial* de 1764.

2. TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA

2. TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA

2.1 La formació artística de Manuel i Francesc Tramullas. Entre l'obrador familiar i el taller d'Antoni Viladomat

Manuel (25 desembre de 1715-2 juliol de 1791)[22] i Francesc (8 de maig 1720-29 de juny de 1773) van néixer a Barcelona i Perpinyà, respectivament, ciutats on es va concentrar l'activitat del seu pare, el pintor Bruno Tramullas, que després de passar sis anys d'aprenent (1704-1710) a l'obrador de Pau Priu, es va traslladar a Perpinyà, com indica la cessió de poders que el 1719 va realitzar la seva esposa Maria Roig.[23]

Contràriament a les cronologies que fins ara s'havien publicat (Alcolea 1961, 175; Miquel Català 1986, 1: 8; 99),[24] Bruno Tramullas va ser pare per segona vegada el 8 de maig de 1720 i, com s'indica en el llibre de baptismes, la cerimònia va tenir lloc un dia després del seu naixement, a la parròquia de Saint Mathieu de Perpinyà. Segons la documentació localitzada, el petit, que va ser batejat sota el nom de Miquel Francisco Joseph Bruno Tramullas,[25] va ser-ho de nou a la catedral de Barcelona quan el 1722 la família es va establir a la ciutat.[26]

> Vuy al nou de maig de l'any 1720 jo lo Dn jaume Garriga pbre y beneficiat de la parroquial iglesia de St Matheu de ppnya he batejat segon rito y forma de Santa Mare iglesia catholica Romana a vos, miquel, francisco, joseph, bruno nat als vuit de dit mes fill llegitim y natural del Sr bruno Tramullas pintor y de maria conjuges, han estat padrins joseph guitár ma Txiclaclor y la madrina la senyora maria Sureda muller del Sr […], joan baptista Sureda. Dn en lleys, les quals per mi interpellah a firmar lo padri a firmar en le de que firmo io. Dn Garriga pbre, Joseph Guitar, Bruno Tramulles.[27]

Manuel i Francesc Tramullas van compartir els primers anys de la seva formació artística i de ben segur que van aprendre les nocions bàsiques de pintura al taller del seu pare, que en les

[22] ACB, Llibre de baptismes, 1715-1717, f. 118 (citat per Miquel Català 1986, 1: 64).
[23] AHPB, Pere Pau Pujol, 1719, f. 5 (citat per Alcolea 1961, 174).
[24] Alcolea defensa que Francesc va néixer probablement el 1717 a Perpinyà data que també recull Carme Miquel en el seu estudi.
[25] ADPO, Registres de baptême, 1717-1719, Paroisse de Saint Mathieu, f. 19.
[26] ACB, Llibre de baptismes, 1721-1725, f. 55 (citat per Quílez-García Cárcel 2001, 33). Francesc Quílez i Ricardo García Cárcel van deduir, segons la inscripció al llibre de baptismes de la catedral de Barcelona, que l'any de naixement de Francesc Tramullas deuria correspondre al 1722.
[27] ADPO, Registres de baptême, 1717-1719, Paroisse de Saint Mathieu, f. 19.

relacions de personal de 1726 i 1729, tenia obrador i domicili al carrer Amargós, on devia residir amb la seva família fins poc abans de morir, any en què habitava al carrer Condal.[28]

Quan va morir, Manuel i Francesc tenien quinze i deu anys, respectivament, edat suficient per participar en el taller del pare. Malauradament, desconeixem gran part de la trajectòria artística de Bruno Tramullas, fet que ens dificulta reportar l'entorn on van créixer els futurs pintors. Les poques dades sobre la seva biografia ens remeten al sojorn a Perpinyà (1719-1722) i a la seva última etapa, de la qual només coneixem l'obtenció de llicència per pintar el 1725[29] i l'encàrrec que va dur a terme el 1729 per la comunitat de capellans de Santa Elena a l'Hospital General de la Santa Creu, on va pintar els armaris, les portes i les finestres de l'arxiu.[30]

Molt probablement, la mancança del pare va motivar l'ingrés de Manuel i Francesc a l'obrador del famós Antoni Viladomat, que durant la primera meitat del segle XVIII posseïa un dels tallers més actius de la ciutat. Tal com es pot deduir de la documentació, pintors i artesans freqüentaven el seu obrador de forma assídua i entre els aprenents trobem citats Manuel i Francesc Tramullas juntament amb Marc Dumele (ant. a 1739-?), Antoni Bordons (ant. a 1739-1779), Nicolau Minguet (ant. a 1739-?) i el seu fill Josep Viladomat (1722-1786).[31] A diferència de la resta, els germans Tramullas, així com també el pintor de vidrieres Francesc Saladrigas, no vivien amb el mestre i assistien al taller on practicaven dibuix i pintura al mateix temps que feien altres activitats com moldre i preparar els pigments o ajustar els llenços.[32]

Tot i així, no podem establir amb exactitud quan van emprendre la seva formació sota el paraigües d'Antoni Viladomat. En l'última monografia dedicada al pintor, Miralpeix defensa que Manuel va restar dotze anys a l'obrador del mestre mentre que Francesc almenys va ser-hi per una dècada (Miralpeix 2014, 147). Aquesta cronologia, que correspondria al període previ a l'obtenció de la llicència de pintor, s'iniciaria poc després de traspassar Bruno Tramullas (1730) i aproximadament devia perdurar fins al 1742 i el 1745, quan Manuel i Francesc, respectivament, van rebre l'acreditació per exercir l'ofici de pintor i obrir el seu propi obrador. De fet, comencem a tenir notícies documentals sobre el catàleg de cada germà entre 1744 i 1745, quan tant Manuel

[28] AHPB, Jeroni Gomis, 1730, f. 453 (citat per Alcolea 1961, 174-175).
[29] AHPB, Josep Llaurador Satorra, 1725, f. 522 (citat per Alcolea 1961, 174-175).
[30] AHSCP, ms. 26459, Església i comunitat, vol. 7, Inv. 3, Carpeta 18-1. « Tinch yo baix firmat que tinch rebut dels arxivers de la Rt Comunitat de Sta elena del Hospital General de S^{ta} Creu 9 ll i 12 sous per aver pintat los armaris y portas y finestars del arxiu dels capellans y per ser aixi firmo vuy als 21 de octubre de 1729».
[31] AHCB, *Procesos Judiciales. Joseph Figueras escribano. Pleito seguido por Manuel Tramullas y otros pintores (F. Tramullas, J. Sala, J. Sans Menor, J. Alborna, J. Rovira, F. Capfort, I. Parera y J. Carreras contra los cónsules del colegio de pintores de Barcelona*, 1750 (citat per Alcolea 1959, 245-246).
[32] Ibíd.

com Francesc van acceptar els primers encàrrecs de la seva trajectòria artística. Fins aleshores, és molt probable que l'obra dels germans Tramullas estigués estrictament vinculada amb la producció i assistència al taller del mestre.

L'escola de Viladomat, com en ocasions s'ha referenciat, molt possiblement va exercir una gran influència en el creixement artístic d'ambdós germans. Encara que no hagin transcendit els detalls en relació amb el seu funcionament i organització, podem deduir, segons explica Miralpeix, que les lliçons s'impartien al capvespre i en els moments en què el volum de feina ho permetia (Miralpeix 2014, 85). A diferència del model acadèmic que es desenvoluparà a mitjans del segle XVIII, amb un corpus de professors i diverses matèries vinculades amb l'estudi del dibuix i l'anatomia, podríem definir l'obrador de Viladomat com un model intermedi entre un taller convencional i el sistema d'aprenentatge artístic posterior.

En aquest sentit, el seu estudi es caracteritzava per l'elevat nombre d'encàrrecs que assolia el mestre com també per la quantitat de personal que participava en l'activitat de taller. Aquesta relació directa entre el volum de producció i el nombre d'assistents ha portat en ocasions a parlar «d'organització empresarial» (Miralpeix 2014, 87), i devia incidir fortament en el context artístic català. Segons el testimoni escrit d'alguns coetanis, el taller de Viladomat era un lloc d'encontre d'artistes consolidats, aprenents i *amateurs* que sovint visitaven l'obrador. A partir del plet que Manuel Tramullas va interposar el 1750 contra el Col·legi de Pintors, sabem que el pare Pau Queral, beneficiari de Santa Maria del Mar, coneixia Antoni Viladomat des d'abans del 1706 i que visitava amb freqüència el taller, on havia vist deixebles dibuixant i pintant.[33]

Al mateix temps l'estudi també era freqüentat per altres pintors com Francesc Vives (1695-1755), Antoni Ferrer (?-1768) o Fèlix Nogués (ant. a 1743-post. a 1787) (Miralpeix 2014, 84), que tot hi haver rebut una formació artística hi anaven «[…] para observar y tomar luz del modo y método que dicho Viladomat tenía en dibujar y pintar por ser sujeto muy práctico y diestro en el dibujo y en el arte de pintor».[34] Ignorem fins a quin punt l'obrador de Viladomat va introduir un ensenyament regular al marge del Col·legi de Pintors, però el més segur és que suposés un avenç en la transmissió de coneixements artístics que, actualment i en consonància amb els estudis duts a terme, només podem atribuir al seu taller durant la primera meitat del segle XVIII.

[33] Ibíd.
[34] Ibíd.

Com tradicionalment s'havia associat a la pintura, l'exercici del dibuix devia tenir un pes decisiu en l'activitat de l'obrador, fet que hauria consolidat la formació que Manuel i Francesc van rebre del seu pare fins a assolir el domini de la pràctica artística. Malgrat les poques dades que ens reporten als anys de formació, i vista la importància del dibuix, és probable que Viladomat utilitzés cartilles com a recurs per ensenyar progressivament la construcció de les figures i el control de la tècnica (Miralpeix 2014, 241).

És pràcticament segur que durant el pas de Manuel i Francesc Tramullas pel taller de Viladomat van tenir accés a una tradició figurativa italiana, i en menor mesura francesa i flamenca, a partir dels gravats que disposava el seu mestre. La manipulació d'estampes era una pràctica habitual dins del taller i l'ús devia ampliar l'horitzó artístic dels joves Tramullas. Segons l'estudi estilístic de l'obra d'Antoni Viladomat, i tal com es desprèn de les diferents al·lusions a gravats romans, bolonyesos i napolitans, podem deduir que el mestre disposava d'estampes que reproduïen la pintura Annibale Carracci (1560-1609), Carlo Maratta (1625-1713), Pietro da Cortona (1596-1669), Guido Reni (1575-1642) o Giovanni Lanfranco (1582-1647), entre els pintors més representatius. Si tenim en compte els préstecs compositius i estilístics en l'obra de Viladomat, és possible que el ventall d'artistes també inclogués Rubens (1577-1640), Anton Van Dyck (1599-1641), Nicolas Poussin (1594-1665), Charles Le Brun (1619-1690) o Le Sueur (1617-1655), que Viladomat devia conèixer a través de gravadors com Antonio Tempesta (1555-1630), Cornelius Cort (1533-1578) o Aegidus Sadeler II (1570-1629), entre d'altres.

Malgrat que no disposem de l'inventari de béns de Viladomat, podem suposar que el pintor va cedir part del material artístic al seu fill Josep, l'inventari del qual sí que esmenta alguns gravats i pintures velles. No obstant això, tampoc caldria desestimar l'opció que els mateixos Tramullas haguessin pogut heretar part de les possessions del mestre en tractar-se dels alumnes més rellevants de l'obrador (Miralpeix 2014, 240).

Els anys dels germans Tramullas sota la protecció d'Antoni Viladomat presenten encara molts buits sobre el grau de col·laboració que es va establir. El fet que molt sovint la historiografia els hagi considerat els representants més importants de la seva escola, així com en el cas de Manuel, el continuador de l'estil tardobarroc que identificava el pintor, ens planteja quin paper van adoptar en l'activitat del taller. Mentre que la documentació escrita conservada no fa cap altra referència per poder resseguir aquest tipus d'intervencions, segurament habituals durant els períodes de gran volum de feina, la cronologia al voltant de l'obra de Viladomat tampoc contribueix a poder individuar un grup clar de pintures entre el 1730 i l'inici del 1740, que és quan, aproximadament,

els germans Tramullas van formar part de l'obrador. És evident que la col·laboració del taller es devia intensificar davant d'encàrrecs de gran format, bé per poder complir amb els terminis, bé per abastir tota la producció que suposava assumir la creació d'un cicle. En aquest sentit, i si considerem els problemes que suposa les datacions de les peces, hem pogut distingir diversos treballs que corresponen cronològicament en aquest període, en els quals possiblement Manuel i Francesc van prendre part.

Així com exposa Miralpeix en l'última monografia sobre Antoni Viladomat, i si ens basem únicament en aquelles peces que han estat datades dins d'un marge més o menys limitat, cal mencionar el conjunt dels Dolors a l'església de Santa Maria de Mataró (1708-1755), les pintures del convent dels Carmelites Descalços de Lleida (1730-1740), la sèrie sobre la vida de sant Bru de la Cartoixa de Montalegre (1731-1748), així com el cicle de la vida de sant Francesc d'Assís de l'antic convent de Sant Francesc de Berga (1730-1735) o el conjunt de pintures de l'església de Sant Salvador de Breda (1740-1747).

De tots els projectes esmentats, sembla que el conjunt de la basílica de Santa Maria de Mataró aplega més d'una referència a la possible intervenció de l'obrador. En diverses ocasions Miralpeix atribueix les discordances en l'anatomia de les figures i els errors en la composició espacial a la mà dels ajudants que, probablement, devien dedicar-se a les pintures de menors dimensions. Miralpeix cita *Jesús és clavat a la creu* (Miralpeix 2014, 320: fig. 95), *Presentació de Jesús al temple* (Miralpeix 2014, 320: fig. 96) i *Jesús entre els doctors* entre les peces en què segurament va participar directament el taller (Miralpeix 2014,321: fig. 98).

Paral·lelament, també cal considerar les obres soltes que assolia el mestre i que en ocasions s'han associat a l'obrador per motius d'estil, com la *Missa de sant Felip Neri* (1733) i la *Prèdica del beat Vicenç de Paul* (1733) de la capella dels Dolors de la catedral de Girona (Miralpeix 2014, 312: fig. 78; Miralpeix 2014, 312: fig. 79), *Negació de sant Pere*, actualment d'ubicació desconeguda (Miralpeix 2014, 381: fig. 28) o bé les dues teles de l'*Adoració dels pastors* (1700-1755), que posen de manifest la seriació d'alguns subjectes dins la producció del taller (Miralpeix 2014, 336: figs. 131-132).

Malgrat les al·lusions a l'activitat dels seus aprenents ignorem, pels problemes de datació, si hi ha una correspondència entre les obres esmentades i l'activitat dels germans Tramullas a l'obrador. Així doncs, i si restringim el nombre d'atribucions a aquest període estretament relacionat amb la producció de Viladomat, el *Naixement de la Verge* (1700-1755) i la *Divina*

pastora (1700-1755) són actualment els únics exemples que Miralpeix atribueix a la intervenció d'algun dels Tramullas (Miralpeix 2014, 353: fig. 168; Miralpeix 2014, 364: fig. 191), fet que evidencia la complexitat de discernir el seu paper en el funcionament de l'obrador del de la resta de deixebles.

El vincle estret del que sempre s'ha parlat entre els germans Tramullas i Antoni Viladomat pren també importància quant a possibles col·laboracions amb el seu mestre. Tal com ha subratllat la historiografia, en moltes ocasions s'ha insistit en el treball conjunt entre Manuel Tramullas i Viladomat en les pintures de sant Oleguer al cambril de la catedral de Barcelona, fins al punt de generar un debat sobre l'autoria. Un cas semblant, però menys difós, és la decoració de les parets i la cúpula del presbiteri de l'església de Sant Sever de Barcelona (1745-1750), on suposadament, segons esmenta Miralpeix, hi podrien haver col·laborat el mestre i Francesc Tramullas (Miralpeix 2014, 432) quan segurament ja hauria finalitzat el seu període d'aprenentatge al taller.

2.2 Després del taller d'Antoni Viladomat. Anys de formació i primers encàrrecs

Com hem vist, és molt complicat resseguir els inicis de la trajectòria artística dels germans Tramullas. Els primers interrogants sorgeixen al voltant del seu aprenentatge a l'obrador familiar i es compliquen quan els dos pintors van entrar al taller d'Antoni Viladomat, on van col·laborar activament en la producció del mestre. Malgrat els dubtes que encara es desprenen d'aquests anys de formació, sembla ser que són més aclaridors del que posteriorment van suposar els inicis de Manuel i Francesc més enllà de la protecció de Viladomat.

El període comprès entre la separació del seu mestre fins a la configuració d'un catàleg propi posa de manifest incerteses de caràcter cronològic, biogràfic i artístic que determinen aquest moment d'impàs. Segons la documentació del gremi de pintors localitzada a l'APHB, Manuel i Francesc van obtenir la llicència el 1742 i el 1745, respectivament, a l'edat de 27 i 25 anys, quan ja devien tenir un bagatge artístic força consolidat per assumir encàrrecs a títol individual.[35]

Tot i aquest context favorable, les primeres obres documentades dels germans Tramullas són relativament tardanes i coincideixen amb la cronologia d'obtenció de llicència, com en el cas de Francesc, o bé són posteriors, com succeeix amb Manuel. No obstant aquesta lectura, hem de

[35] AHPB, Jeroni Gomis, 972/15, 1742, f. 434 (citat per Alcolea 1961, 182); AHPB, Jeroni Gomis, 972/18, 1745, f. 534 (citat per Alcolea 1961, 175).

considerar que les dades obtingudes a partir del buidatge d'arxiu són orientatives, sobretot si recordem fins a quin punt al llarg del segle XVIII era una pràctica habitual que els encàrrecs i acords amb pintors no es transcrivissin davant de notari i tinguessin validesa només entre els contractants. Aquest fet ens porta a contemplar la possibilitat que el catàleg de Manuel i Francesc es desenvolupés uns anys abans del que refereixen els manuscrits.

2.2.1 Formació i activitat de Francesc Tramullas fora de Barcelona (1745-1748)

Després del seu pas pel taller de Viladomat, els germans Tramullas van prendre per primera vegada camins separats que van definir el seu desenvolupament artístic. Mentre Manuel va continuar residint a Barcelona, Francesc va viatjar a Madrid i París. Un dels pocs testimonis conservats de les estades de l'artista fora de Catalunya és la carta que Francesc Tramullas va dirigir a Ignacio de Hermosilla Sandoval (1718-1794), prevere i posteriorment secretari de l'Academia de San Fernando (1753-1776), per sol·licitar el grau d'acadèmic supernumerari de l'Academia de San Fernando el 1754. En el document, l'artista exposa que va treballar dos anys a l'Academia de Madrid i un any a la de París, però malauradament no s'especifica l'ordre de les seves estades, ni tampoc es detalla un marc cronològic.[36]

Aquest fet ha generat diverses interpretacions si tenim present que inicialment Céan Bermúdez, Casellas i Ràfols van exposar que l'estada del pintor a París va precedir els seus anys a Madrid (Bermúdez 1800, 70; Ràfols 1954, 3: 1281),[37] conclusió inversa a la tendència que es va generalitzar a partir de l'estudi d'Alcolea, que va defensar el sojorn de Francesc Tramullas a la capital espanyola com a primera experiència fora de Barcelona i va situar, posteriorment, el seu viatge a París, com també ho van argumentar Miquel Catà o Trepat en els seus treballs (Miquel Catà 1986, 1: 100; Trepat 2013, 51).

Probablement, hem de col·locar la partença de Francesc Tramullas entre finals de l'any 1745, quan el pintor encara residia a Barcelona, i principis del 1746. Un dels primers encàrrecs que va rebre, i possiblement l'últim projecte que va dur a terme abans de marxar, va ser la pintura de la *Caplletra del cantoral de la missa de Rams amb l'entrada a Jerusalem* de la catedral de Barcelona (fig. 2F).[38] Tal com es desprèn de la documentació conservada, Francesc va rebre el

[36] ASF,174-1/5, 4 d'abril de 1754 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 10: 322-323).
[37] BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24 *Capítulo VIII*, *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 79.
[38] ACB, Llibre d'obres, 1743-1745, f. 76 (citat per Alcolea 1961, 175).

pagament de dues lliures i cinc sous l'abril de 1745 i segurament va partir pocs mesos després d'obtenir la llicència, el 21 de setembre del mateix any.

La informació extreta del cadastre de 1748 ens ajuda a acotar el retorn del pintor a la ciutat catalana, que devia absentar-se durant tres anys, com descriu del seu propi puny a la carta citada. Segons recull el document cadastral redactat el 30 d'octubre, Francesc Tramullas va estar fora un any i va arribar a Barcelona pocs dies abans que es fes el recompte de pintors actius a Barcelona.[39] Aquestes dates serien del tot coherents i tindrien en consideració els dos anys del pintor a Madrid, molt probablement també un breu retorn a la ciutat, ja que en el cadastre s'esmenta un any d'absència en comptes de tres, i una estada a París d'un altre any.[40]

Desconeixem textualment quines van ser les raons per les quals Francesc Tramullas va decidir deixar l'ambient de confort que li havia procurat la capital catalana. A diferència del seu pare, que es va desplaçar al sud de França després del 1714, possiblement en busca d'un context més pròsper, tot apunta que el pintor va marxar en prospectiva d'ampliar el seu bagatge artístic. Aquesta hipòtesi, que ja denotaria una consciència de Francesc Tramullas sobre la importància de la formació de l'artista entre les exigències de la professió, trencaria amb els estereotips fins ara habituals lligats a l'exclusiu aprenentatge corporatiu de caràcter tancat i familiar.

Encara que a mitjans del segle XVIII són puntuals els casos dels artistes catalans que es van desplaçar a altres centres artístics, el viatge devia ser una opció a considerar per Francesc Tramullas, si tenim en compte el recorregut artístic del seu pare, que va treballar en territori francès en diverses ocasions.

De ben segur que aquest fet devia influir en la predisposició de Francesc Tramullas a l'hora de prendre una decisió semblant. Altres factors com ser el fill menor, disposar de l'aprovació del seu germà i hereu de la família, seguir les recomanacions del seu mestre, o fins i tot la possibilitat de tenir contactes a l'estranger haurien motivat el pintor a fer el pas.

---

[39] AHCB, Gremis, Cadastre, Fulls de Personal, *Relacion de los Individuos que componen el gremío o Collegío de Píntores retableros de esta ciudad de Barña oý exístentes explicados por clases en conformídad del formulario entregado allos consules de dicho Collegio de parte del Ilt*re *Ayúntamiento de Regídores de esta ciudad su data de treínta de O*bre *próximos pasado* (citat per Alcolea 1961, 175).

[40] BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24 *Capítulo VIII*. *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f.79. Curiosament, en els seus escrits, Raimon Casellas situa la partença de Francesc Tramullas al voltant del 1739, abans fins i tot d'entrar a formar part del taller de Viladomat.

2.2.1.1 Sobre l'estada de Francesc Tramullas a Madrid

Segons la documentació, Francesc va residir dos anys a la capital espanyola, on sobretot devia estar immers en les lliçons que es duien a terme durant el període de funcionament de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752). Aproximadament, el pintor devia arribar a la ciutat amb vint-i-cinc o vint-i-sis anys amb l'objectiu d'ampliar els seus estudis artístics, així com viure presencialment el concepte d'«acadèmia» que s'estava desenvolupant en mans dels artistes més distingits en el panorama artístic espanyol: Giovanni Domenico Olivieri (1708-1762) —escultor i director general dels estudis de l'Academia de San Fernando—, Louis Michel Van Loo (1707-1771) —pintor de cambra i director de pintura—, Andrés de la Calleja (1705-1785) —pintor del príncep i director de pintura—, Antonio González Ruiz (1720-1785) —director de pintura—, Antonio Dumandre (1700-1761) —director honorari d'escultura—, Juan Bautista de la Peña (?-1773) —tinent director de pintura i pintor de cambra—, Nicolás Carisana (?-1752) —escultor—, Giovanni Battista Sacchetti (1690–1764) —arquitecte major i director honorari d'arquitectura— i Francisco Carlier (1707-1760) —arquitecte i director honorari.[41]

A diferència de Francesc Tramullas, que devia tenir clara la seva partença per continuar la seva formació de la mà dels millors mestres que podria tenir, Manel Tramullas va decidir romandre a Barcelona, on probablement ja feia almenys un any que era actiu (1744). El viatge a Madrid es devia iniciar a finals de setembre de 1745, un cop l'artista hauria superat l'examen del gremi per poder pintar. Tanmateix, ignorem si va ser l'únic pintor que es va dirigir cap a la capital en aquell període o si en arribar hi havia, entre els alumnes, altres artistes d'àmbit català. Segons la documentació publicada i la individuada durant la nostra recerca, no ens apareixen altres noms catalans a Madrid cap el 1744 i el 1747, que és quan hi va viure Francesc.

Aquest fet estaria relacionat amb el context artístic barceloní de la primera meitat del segle XVIII, que es caracteritzava sobretot per tallers locals de mestres catalans establerts a la ciutat que n'absorbien els encàrrecs i les necessitats. De generació en generació, sembla que es perpetua aquest modus operandi fins al punt que no hem determinat cap altre artista que durant el Set-cents viatgés a Madrid abans de l'estada de Francesc. De fet, pintors consolidats en el mercat artístic de la ciutat com Antoni Viladomat, Manuel i Josep Vinyals Miró, Joaquim Feu (ant. a 1711-1752) o Francesc Xuriac (ant. a 1754-1785) no es van desplaçar mai a la capital, com tampoc no

[41] ASF, Le-1-1-1-28, 17 de juliol de 1744 (citat per Navarrete 2007, doc. n. 24: 26); Navarrete 2007, 101; 109;149; 215; 359; 417. Consultar les dues fonts per veure la relació de títols acadèmics en cada cas.

ho va fer Miquel Miedes Masmiquel (ant. a 1734-post. a 1782), que va obtenir la llicència el 1741.[42] Tal com s'especifica en el cadastre de 1748,[43] tampoc no hi havia mestres catalans residint a Madrid, fet que s'explicaria per un període local favorable, com també per l'estadi embrionari en què es trobava la mateixa Academia de San Fernando.

Malauradament, les dades conservades no ens permeten anar més enllà de les conjectures si tenim en compte que en l'àmbit administratiu no es van formalitzar les matrícules dels estudiants fins el 1752. En aquest sentit, queden en blanc els primers anys de la història de la institució (1744-1752), i ignorem quin ambient va viure Francesc a l'interior del centre, quins van ser els seus companys i la seva preparació, com també si entre els alumnes hi predominava un cert perfil artístic.

Com explica Navarrete, l'educació a l'Academia de San Fernando consentia diferents estudis i graus que s'adaptaven a l'edat i a la formació dels alumnes (Navarrete 2008, 159-160). L'any 1746, quan Francesc probablement va incorporar-se al centre, la institució comptava amb un equip de deu professors de pintura format per Louis Michel Van Loo, Antonio González Ruiz, Antonio Dumandre, Juan Bautista de la Peña, Giacomo Pavia (1699- 1750) —arquitecte i acadèmic de l'Accademia Clementina de Bolonya—, Francisco Antonio Meléndez (1682-1752) —pintor de la Casa Reial—, Andrés de la Calleja, Nicolás Carisana, Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) —nomenat director honorari d'escultura el 1753 (*Relación general académicos 2014,* 490)— i Francisco Carlier.[44] En la junta realitzada el deu de febrer del mateix any, hi trobem una correspondència gairebé directa entre els professors citats i els il·lustres directors del centre, on també constava Sacchetti, juntament amb la resta de pintors, excepte Giacomo Pavia.[45]

Tot i els pocs detalls que han transcendit sobre el pla d'estudis impartit en aquell període, podem afirmar, a partir del mateix document, que els professors es classificaven segons l'àmbit d'estudi. D'escultura hi ha documentat Miguel Fernandez (?-1786) —nomenat acadèmic de mèrit d'arquitectura el 1757 (*Relación general académicos* 2014, 163)—, Juan de Leon (?-1767) i Francisco Gutierrez Arribas (1724-1782). Entre els ensenyants d'arquitectura hi havia Diego de Villanueva (1715-1774) —nomenat tinent director d'arquitectura el 1752 (*Relación general*

[42] AHPB, Jeroni Gomis, 972/14, 1741, f. 477 (citat per Alcolea 1961, 114).
[43] AHCB, Gremis, Cadastre, Fulls de Personal, *Relacion de los Individuos que componen el gremío o Collegío de Píntores retableros de esta ciudad de Barña oý exístentes explicados por clases en conformídad del formulario entregado allos consules de dicho Collegio de parte del Ilt^re^ Ayúntamiento de Regídores de esta ciudad su data de treínta de O^bre^ próximos pasado* (citat per Alcolea 1961, 175).
[44] ASF, Le 1-3-5-25, 7 d'agost de 1746 (citat per Navarrete 2007, doc. n. 296: 91).
[45] ASF, Le 1-3-5-3, 10 de febrer de 1746 (citat per Navarrete 2007, doc. n. 268: 84).

académicos 2014, 490)—, Miguel Fernandez i Josep Fernandez (?-post. a 1746). Segons la documentació, la pintura era l'única de les arts que comptava amb una assignatura independent, dedicada a la «pintura para trabajar en el colorido» que estava assignada a Antonio González Velázquez (1723-1794) —acadèmic de mèrit i tinent director de pintura (*Relación general académicos* 2014, 216)—, Ignacio de Llamas Chacon (?-post. a 1753), Ignacio Xavier Garcia (?-post. a 1746) i Casanova.[46]

En relació amb la formació de Francesc Tramullas, al llarg d'aquests dos anys només ens podem remetre al testimoni de les juntes i a les poques al·lusions que es desprenen de la memòria dels models, instruments i llibres necessaris pel funcionament de la futura Academia de San Fernando.[47] Tot i desconèixer exactament de quin material disposaven els estudiants abans del 1752, són de gran interès les al·lusions als tractats d'arquitectura de Vitruvi (80-70 a.C-15 a.C), Vignola (1507-1573), Palladio (1508-1580) o Andrea Pozzo (1642-1709) que l'Academia de San Fernando tenia a la seva disposició abans de l'establiment oficial, com també l'especial atenció als guixos d'escultures antigues i modernes que ja devien tenir un paper rellevant durant la Junta Preparatoria i entre les quals, possiblement, ja predominaven les escultures romanes i les obres de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) i Gian Lorenzo Bernini (1598-Roma, 1680), si ens atenem a les noves peticions d'adquisició.

Malgrat els interrogants que encara suposa la reconstrucció de l'estada de Francesc Tramullas a Madrid, no descartem la possibilitat que el pintor tingués accés a les col·leccions reials, que és el conjunt de pintures més important a la ciutat i referent per a qualsevol artista. Encara que l'obertura al públic va ser més generalitzada a finals del segle XVIII, després de la redistribució de les pintures presents a El Pardo, La Zarzuela, la Torre de la Parada per decorar el Nuevo Palacio Real que va dirigir Anton Rafael Mengs (1728-1779) juntament amb Andrés de la Calleja, és possible que Francesc Tramullas, com a alumne de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, visités la col·lecció per motius d'estudi. Aquesta hipòtesi pren més pes si tenim en compte que Andrés de la Calleja va ser pintor de cambra de Felip V i també director de pintura de la Junta Preparatoria, juntament amb Antonio González Ruiz. Així doncs, no seria d'estranyar que entre les iniciatives que es van implantar durant els primers anys de

[46] ASF, Le 1-3-5-3, 10 de febrer de 1746 (citat per Navarrete 2007, doc. n. 268: 84). En la documentació sobre la Junta Preparatoria no s'especifica quin Casanova, si Francisco (1734-1778) o Carlos (1709-1770). De la identitat d'Ignacio de Llamas Chacon o Ignacio Xavier Garcia no en tenim més dades.

[47] ASF, 1-1-1-93, 16 d'octubre de 1744. *Memoria de los modelos, instrumentos y libros que se necesitan para la futura Academia de las tres artes de la pintura, escultura y arquitectura, según lo que se practica en las demás de la Europa* (citat per Navarrete 2007, doc. n. 113: 47).

funcionament de la Junta s'inclogués l'estudi de les col·leccions reials o que els alumnes més avantatjats tinguessin el privilegi de poder-les estudiar.

Tot i que no hem pogut localitzar cap documentació que hi tingui relació, al nostre parer és rellevant tenir en consideració que Andrés de la Calleja va ser el pintor encarregat de tenir cura de la conservació de les pintures reials, i també va ser l'autor de l'inventari realitzat sota el regnat de Felip V, així com també del de 1772 (Sancho 2001, 88). Entre les tasques del pintor per a la nova disposició dels quadres al Palacio Real també hi va col·laborar el «mayordomo mayor de Palacio» (Sancho 2001, 88-89), el marquès de Villafranca (?-1773), un dels signants que el 1760 va donar suport a l'establiment de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts en la petició emesa per diferents professors de la institució i que va ser enviada a Ignacio Hermosilla.[48] Aquesta coincidència ens fa plantejar una possible relació, si més no cordial, entre el marquès de Villafranca i els germans Tramullas, la qual podria haver facilitat a Francesc Tramullas l'estudi de la col·lecció reial. En aquest sentit, tampoc podem descartar que Baltasar Elgueta (?-1763), intendent de les obres del Palacio Real, hagués pogut interferir en l'accés de Francesc Tramullas a les col·leccions reials, ja que també el trobem citat a la mateixa sol·licitud per a l'establiment de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts emesa el 1760.[49]

La hipotètica visita de Francesc Tramullas al Palacio Real hagués permès al pintor veure *in situ* obres dels mestres en voga a l'Europa del segle XVII i XVIII. Entre els noms que apareixen citats en la descripció de Quilliet el 1808 (Sancho 2001), i que són d'especial interès per les referències que posteriorment s'entreveuen en el catàleg de Francesc Tramullas, cal esmentar concretament els diferents pintors de l'escola napolitana, entre els quals trobem Andrea Vaccaro, Luca Giordano i Francesco Solimena (1657-1747). De representació menor, també cal notar les obres d'Antoine Watteau (1684-1721), Claude Joseph Vernet (1714-1789) o Michel-Ange Houasse (1680-1730), que Francesc Tramullas també podria haver vist a la col·lecció reial i durant la seva estada a París. Tampoc podem passar per alt les pintures de Carlo Maratta, un dels referents estilístics citats en la producció de Francesc Tramullas, com tampoc la nombrosa presència dels pintors barrocs espanyols representats per Alonso Cano (1601-1667), Francisco de Zurbarán (1598-1664), Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) i Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), que

[48] ASF, 38-31/2, 10 de gener de 1760 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 21: 341).
[49] Íbid.

juntament amb l'escola napolitana podrien haver influït en els jocs de clarobscur presents en l'obra de Francesc Tramullas.

Sobre l'estada a la ciutat de Francesc no tenim cap altra dada i desafortunadament a l'Archivo general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando només hi hem individuat documentació posterior en relació amb la sol·licitud d'aprovació de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts,[50] la seva petició per obtenir el títol d'acadèmic supernumerari de pintura, la demanda per fer valdre el seu títol d'acadèmic supernumerari de pintura i romandre exempt d'impostos,[51] així com la correspondència relacionada amb l'enviament de l'*Al·legoria de la Infancia de l'Acadèmia de les Tres Nobles Arts de Barcelona* [52] que Francesc Tramullas va fer arribar el 1761 per obtenir la distinció d'acadèmic de mèrit i director honorari.

Gràcies a la carta que Manuel Tramullas va dirigir a Ignacio Hermosilla el 1754, on explica la intenció dels dos germans de crear una institució semblant a la de Madrid, sabem que Francesc va deixar la capital per motius de salut.[53] L'any 1747, aproximadament, el malestar de l'artista devia interrompre els seus estudis i és probable que anticipés el retorn a Barcelona d'on, posteriorment, tornaria a marxar.

2.2.1.2 Notícies sobre les pintures de Francesc Tramullas a Perpinyà

Segons publica Etienne Húard en el seu diccionari biogràfic de pintors espanyols l'any 1839, Manuel podria haver tingut un rol decisiu i hauria encoratjat Francesc a marxar. Tal com indica el mateix autor, el seu germà va escriure-li una carta en què l'animava «[…] à suivre aussi la carrière des arts et à entrer dans l'atelier de divers peintres français résidant dans le Midi» (Huard 1839, 264).

A més de l'interès que suposa l'aportació de Huard per conèixer la visió d'un pintor català del segle XVIII sobre França i els seus centres artístics, podem concloure a partir del text que en el moment d'escriure la carta ambdós germans es devien trobar en ciutats diferents. Manuel devia

[50] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 157 (citat per Alcolea 1959, 246-248).
[51] ASF, 1-12-1.
[52] Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (0292).
[53] ASF, 12-1/1, 5 d'octubre de 1754 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 12: 324).

ser a Barcelona, mentre que Francesc, o bé es trobava a Madrid entre la dicotomia de tornar a casa o encaminar-se cap a França o bé ja estava en territori francès, concretament a la capital.

Provar d'establir els passos que va seguir el pintor aquests tres anys (1745-1748) comporta actualment redreçar les peces d'un trencaclosques incomplet. Les dades compilades només ens ajuden a construir una lectura orientativa de Francesc Tramullas entre França i Espanya que deixa encara al descobert detalls d'aquest període essencials en el desenvolupament de l'artista.

Tot i que les referències exposades per Huard apuntaven a una estada del pintor a la zona de Midí Pirinées, no hem pogut determinar si realment Francesc va seguir els consells de Manuel Tramullas i va sojornar en algun moment aquesta zona del sud del país. La presència de l'artista en territori francès és gairebé un fet si al testimoni del pintor hi afegim la documentació localitzada que el situa a Perpinyà, on segurament va treballar durant aquests tres anys absent a Barcelona. La primera al·lusió sobre Francesc a la ciutat la publica el 1908 Marguerite Ripoll a la *Revue Catalane*, en un article dedicat a la biografia del mateix artista. No obstant això, en tractar-se d'un text divulgatiu l'autora ressenya de forma inèdita que entre les obres més notables de Francesc es conserven a la catedral de Perpinyà tres llenços de l'artista: *Casament de sant Julià* i *santa Basilissa*, *Sant Agustí escrivint* i *Sant Pere plorant* (Ripoll 1908, 169).

Contràriament a la descripció de Marguerite Ripoll, a l'inventari de la catedral de Perpinyà del 1906 no hi consta cap de les tres pintures.[54] De fet, les obres esmentades no apareixen entre els béns mobles, i tampoc no s'anomena Francesc entre els pintors citats en el document. Malgrat que entre l'article de Ripoll i l'inventari respectiu hi haurien només dos anys d'impàs, durant els quals les obres podrien haver estat exposades en un altre emplaçament, no hem trobat indicis que vinculin les pintures de Francesc Tramullas al temple.

Més enllà de la bibliografia, la documentació no ens permet determinar la presència d'aquestes peces, ni abans ni després d'inicis del segle XX. En aquest sentit, l'inventari escrit l'any 1774 només indica que hi havia seixanta-quatre llenços a la catedral i ignorem si entre ells hi havia les pintures de Francesc Tramullas o si, en canvi, van passar a formar part del patrimoni catedralici posteriorment.[55]

[54] ADPO, 8V 17, *Inventaire des biens dépendant d'è la Fabrique de l'Eglise Cathédrale de Saint Jean-Baptiste à Perpignan*, Direction Générale des Domaines, I.3177, 25 gener de 1906.
[55] ADPO, 22j 183, *Inventaires*, 1774.

L'estudi del fons notarial de Perpinyà sembla que tampoc ajuda a aclarir la història d'aquestes peces si tenim en compte que no hem trobat cap document que relacioni l'artista amb la ciutat entre 1746 i 1748. Tanmateix, l'escassa informació coetània a les obres no ha impedit fer una aproximació a la seva història i ubicació que, precisament, recull de forma inèdita Jean Sarrète (1868-1948), canonge de la catedral de Sant Joan de Perpinyà (1938-1948). El fons personal de Sarrète conservat als Archives Départementales des Pyrénées Orientales és actualment l'única font d'informació que esmenta directament les pintures.[56]

A diferència de les al·lusions anteriors, l'autor dedica una breu biografia de Francesc, en la qual comenta detalladament els respectius quadres que ornamentaven la sagristia de la capella de l'hospici de la Misericòrdia, a Perpinyà. Sarrète, que va ocupar el càrrec d'almoiner de l'orfenat entre 1935 i 1946, anota en els seus apunts que *St. Augustin écrivant* i *St. Pierre pleurant*, dos dels llenços fins ara citats per la bibliografia entre les obres més destacades de Francesc, es conservaven a l'hospici, al mur est i oest de la sagristia.

Segons el seu testimoni, la tela de sant Agustí (fig. 3F) ubicada a la paret oriental presentava una figura de «[…]téte nue, barbu, ossò, revêtu de ses habits fontificanse, […] l'ecrivant du un gros livre ouvert son un bureau-pupitre, ay ant à son coté la crosse o un cell emérge dans l'ombre». Tal com exposa l'autor, el llenç de sant Pere, en canvi, es trobava al mur septentrional, al costat del retaule de la capella. Es tractava d'una pintura a l'oli que representava el pare de l'Església «[…]à genones mains jointes pleurant de qu'la chanté le coq, qui est à se gauche dresa'sur un filier».[57]

Entre les seves anotacions, Jean Sarrète assenyala que aquestes dues pintures corresponen a una mateixa cronologia i que, possiblement, els altres llenços de la capella també haurien estat obra de Francesc Tramullas. L'autor exposa que *La transfiguració de santa Teresa d'Àvila* era estilísticament molt semblant a la pintura de sant Pere i que al mateix temps una *Verge amb l'infant Jesús* tenia moltes similituds amb el llenç de sant Agustí (fig. 3F).

Sobre quan o qui va comissionar les pintures a Francesc Tramullas no en tenim cap certesa i el més probable és que haguem d'encabir les peces entre el 1740, que és quan va desaparèixer

[56] ADPO, Fons Jean Sarrète, 207j 141.
[57] Ibíd.

l'hospital general i l'esclat de la Revolució Francesa, període en què hi va haver una gran quantitat de donacions a l'orfenat.[58]

D'acord amb la història de la institució que reprèn l'article *Jugement don est appel* del 1875, en els quadres més antics hi havia indicat l'any, el nom del benefactor i la quantitat de l'aportació econòmica.[59] En aquest sentit, desconeixem si les respectives obres van ser inicialment identificades amb l'autor i la data, però segurament Sarrète en devia tenir una especial coneixença, vist el seu interès per la història de la diòcesi de Perpinyà.[60]

En aquest context, és probable doncs que l'orfenat hagués encarregat a Francesc la decoració de la capella a partir dels donatius recollits o, si més no, que un comitent privat hagués contactat al pintor i hagués decidit cedir les peces a l'hospici. Aquesta hipòtesi seria força plausible si considerem que, al començament com s'especifica en l'inventari del 1668, a la sagristia de la capella no hi havia cap pintura ni gravat.[61]

L'estudi de Sarrète, que presenta una cronologia lleugerament posterior a l'article de Ripoll, ha estat datat entre 1912 i 1932. Aquest fet, podria explicar les divergències sobre la ubicació de les pintures que oscil·la entre la catedral i l'hospici, segons la documentació referenciada. En aquest sentit, és possible interpretar que *Le mariage de St. Julien et de Ste. Baselice* devia ser l'única pintura que no va formar part de la decoració de la capella. Això explicaria per què Sarrète només en parla en esmentar les obres més importants de Francesc Tramullas, però no la menciona entre la resta de peces del conjunt.

Com ja havia precisat Ripoll, i a partir de la datació acordada a l'escrit de Sarrète, podem afirmar que *Le mariage de St. Julien et de Ste. Baselice*, *St. Augustin écrivant*, *St. Pierre pleurant,* juntament amb els altres quadres atribuïts, es van conservar almenys fins a començaments del segle XX.

Lamentablement, el testimoni d'aquest autor és l'última notícia que tenim sobre les pintures que Francesc Tramullas va pintar a Perpinyà. Avui en dia, podem confirmar que les peces no formen part del fons del Musée d'Art Hyacinthe Rigaud i tampoc del Centre de Conservation et de

[58] ADPO, 15194, p. 1.
[59] Ibíd., 2.
[60] Jean Sarrète va publicar articles sobre història i art en les següents revistes: *Revue historique et littéraire du diocèse de Perpignan*, *Ruscino* i *Bulletin de la Société Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*.
[61] ADPO, 3E 1- 3607.

Restauration du Patrimoine (CCRP). Així doncs, no descartem entre les possibilitats que les peces s'hagin perdut es conservin en una col·lecció privada o bé hagin estat erròniament atribuïdes a un altre artista.

2.2.1.3 Aproximacions a l'estada de Francesc Tramullas a París

El sojorn de Francesc Tramullas a París és tan desconegut com les estades del pintor a Perpinyà i Madrid. Com ja hem esmentat, si l'ordre dels seus viatges és per ell mateix una qüestió oberta a diverses interpretacions, la presència de Francesc a la capital francesa permet aventurar-nos en una multitud d'hipòtesis al voltant de les seves vivències en un dels centres artístics preponderants del segle XVIII.

Tal com havíem proposat, és plausible pensar que el pintor es va dirigir a París després de viure dos anys a Madrid. En aquest cas, seria innegable l'especial interès de Francesc per conèixer què succeïa en dues de les ciutats de referència en l'àmbit artístic, si tenim present que la seva estada a Madrid li devia procurar contactes amb altres pintors i comitents, però sobretot devia consolidar la seva formació, enriquida gràcies a una cultura figurativa italiana més present a la capital.

Tanmateix, no devia ser suficient o almenys Francesc Tramullas tenia altres inquietuds abans d'instal·lar-se definitivament a Barcelona. Sens dubte, en aquest punt es fa palès el desig del pintor de continuar creixent i és difícil imaginar que la motivació del seu viatge respongués a noves oportunitats laborals, si considerem el desavantatge amb què devia trobar-se respecte als pintors de la ciutat francesa.

Segurament, París oferia als ulls de Francesc una renovació artística i l'oportunitat de confrontar noves maneres d'entendre la pintura a partir d'una estètica completament diferent i en voga. Paral·lelament, París, com també Madrid, presentava un nou enfocament de l'ensenyament artístic mitjançant l'establiment de l'acadèmia com a model contraposat al treball gremial. És possible que aquesta fos una de les raons principals per les quals el pintor va residir a les dues ciutats. Encara que no puguem destriar si Francesc va marxar de Barcelona amb la previsió de sojornar en les respectives capitals, tot sembla indicar que volia assistir a la transformació de la pràctica artística marcada per la creació de l'Académie Royale de Peinture de París i la fundació de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Així ho especifica la carta de Manuel Tramullas a Ignacio Hermosilla del 1754 quan estableix l'inici de la seva Acadèmia a Barcelona l'any 1747, com a resultat de les observacions que Francesc va anotar durant la seva estada a Madrid en relació amb el funcionament de l'Academia de San Fernando.[62] De ben segur que aquest no va ser l'únic referent i el viatge a París va procurar al pintor més directrius al voltant de la institució artística sobre la qual s'havia basat l'acadèmia madrilenya.

El pas del pintor pel centre francès és pràcticament desconegut i, més enllà de la carta referenciada a Hermosilla el 1754, no ha estat possible individualitzar altres notícies. Segons aquest testimoni, seria raonable pensar que Francesc en va ser alumne durant el seu sojorn a París, però aquest fet no es pot verificar documentalment, ja que els registres d'estudiants de la institució es van iniciar a partir del 1758. Malauradament, el seu nom tampoc apareix entre la compilació d'artistes del fons O1/1927 dels Archives Nationales de France, ni es troba en altres registres relatius als comptes o als inventaris d'objectes artístics de la institució.[63]

Tal com publica M. Antoine Cahen en el seu article sobre els *prix de quartier* atorgats entre 1684 i 1793 (Cahen 1993), podem afirmar que Francesc tampoc va percebre cap distinció en els concursos de la classe de nu. Així doncs, tot i que el pintor freqüentés, com era habitual entre els estudiants, les lliçons de dibuix al natural, no devia estar entre els alumnes més destacats, si ens atenem als resultats dels premis.

Sobre el seu transcurs per l'acadèmia francesa podem sostreure que Francesc Tramullas devia comptar amb la figura d'un protector que va consentir el seu accés al centre. Com marcava la *praxis* (Cahen 1993, 61), es devia tractar d'un dels acadèmics que, prèviament a l'ingrés a la institució, hauria acollit l'alumne en el seu taller. La identitat de l'acadèmic, però, ens és desconeguda. En aquest sentit, i amb relació al període en què Francesc Tramullas es va establir a Madrid, podríem contemplar l'opció que s'adrecés a París emparat, en certa manera, per Louis Michel Van Loo, primer pintor de cambra de Felip V (1683-1746) i director de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El retratista de cort el podria haver aconsellat o, fins i tot, podria haver mediat per correspondència la incorporació de Francesc en algun obrador de la ciutat. Aquesta premissa tindria només validesa si sabéssim amb certesa

[62] ASF, 12-1/1, 5 d'octubre de 1754 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 12: 324).
[63] ANF, París, Fons O1/1927, *Correspondance, concours, personnel. 1738-1792*; ANF, París, Fons O1/ 1928 (1), *Comptes, relevés et quittances*, 1748-1757; ANF, París, Fons O1/ 1967 (1), *Tableaux, statue et objets d'art, estampes : inventaires divers et fragments XVIIIè-XVIIIè*.

que els dos pintors van mantenir algun tipus de contacte a la capital i, ara per ara, no ha estat possible sostenir aquest argument mitjançant les dades compilades.

La possibilitat que Francesc Tramullas seguís els passos d'algun altre pintor espanyol resident a París també l'hem de valorar, però és gairebé nul el nombre d'aquests casos durant la primera meitat del segle XVIII, quan encara no s'havia instaurat la relació de premis a París per la formació dels artistes de les principals acadèmies espanyoles. De fet, en el cadastre de Barcelona del 1748, només hi consta un altre artista, Pedro Casanovas (ant. a 1748-?), que també va passar una temporada a l'estranger però ignorem si la seva destinació va ser la capital francesa.[64]

Els pocs antecedents de pintors catalans a París entre 1746 i 1748 fan de l'estada de Francesc Tramullas un cas atípic que ens condueix a analitzar si hi va haver algun lligam entre el seu sojorn i el del seu deixeble Pasqual Pere Moles. Tal com exposa Subirana Rebull en el seu estudi sobre el gravador valencià, Moles es devia instal·lar a Barcelona entre 1759 i 1762, on va seguir la seva formació amb Francesc Tramullas, i va convertir-se amb el gravador amb qui va col·laborar més sovint. Quatre anys més tard, i gràcies a una pensió atorgada per la Junta de Comerç, Moles va viatjar a París, on va residir durant vuit anys, fins que la mateixa institució el va requerir a Barcelona per dirigir l'Escola Gratuïta de Dibuix (1775).

A París, Pasqual Pere Moles va seguir el mestratge de Nicolas Gabriel Dupuis (1698-1771) i Charles Nicolas Cochin (1715-1790), dues figures consolidades en el panorama artístic francès a mitjans del segle XVIII que podrien haver estat els mentors de Francesc Tramullas a la ciutat (Subirana Rebull 1990, 82). Com succeïa en els altres casos, no podem assegurar aquesta tesi, però és vàlid pensar que el mateix Francesc Tramullas podria haver suggerit a Pasqual Pere Moles dirigir-se al taller de Cochin, que des del 1741 era pintor acadèmic i hauria pogut ser-ne el mestre.

De la mateixa manera, i tenint en compte que el gravador J. A. Defehrt (1723-1774)[65] va participar en la traducció de gran part de les làmines de la *Màscara Reial* de Carles III i la reina Maria Amàlia que Francesc va dissenyar el 1764 (fig. 45F), no és difícil imaginar que els dos artistes

[64] AHCB, Gremis, Cadastre, Fulls de Personal, *Relacion de los Individuos que componen el gremío o Collegío de Píntores retableros de esta ciudad de Barña oý exístentes explicados por clases en conformídad del formulario entregado allos consules de dicho Collegio de parte del Ilt^re^ Ayúntamiento de Regídores de esta ciudad su data de treínta de O^bre^ próximos pasado* (citat per Alcolea 1961, 175).

[65] Pinault-Sørensen–Sørensen 1993, 98. El mateix gravador en ocasions s'ha identificat amb *De Ferht*, *Defehrt*, *A.Deferht*, *A.J.Defehrt*.

compartissin la seva formació a l'obrador d'un mateix mestre, Étienne Fessard (1714-1777), on s'haurien conegut.

Pel que fa a la possible relació entre J. A. Defehrt i Francesc només coneixem la valoració negativa que el pintor va deixar per escrit a la carta que va dirigir a l'Academia de San Fernando, per tal d'entregar i admetre l'àlbum de gravats de la *Màscara Reial* de 1759 al fons de la biblioteca de la institució. Malauradament, en la petició de Francesc no s'entreveu si ambdós van coincidir abans de l'encàrrec, motiu pel qual el pintor hauria delegat la traducció dels dibuixos a J.A. Defehrt o si, en canvi, la decisió va ser externa, hipòtesi menys probable perquè en la documentació i en les mateixes làmines explicatives de l'àlbum no hi ha referències a una comitència institucional o privada a mans de l'Ajuntament, per exemple —com en la *Màscara* de 1750 (fig. 14F)—, més enllà de la voluntat del pintor.

L'opinió de Francesc decepcionat amb els resultats dispars entre els dibuixos i els gravats de J.A. Defehrt traduïts a París va coincidir amb el parer dels professors de l'Academia de San Fernando, que van reconèixer el mèrit superior dels dibuixos.

> El Señor Director General D^{n} Felipe de Castro presentó una Carta del Director honorario de pintura D^{n} Franco Tramullas con un libro en q^{e} están referidas las mascaras y demas invenciones , con que Barcelona solemnizo el arrivo del Rey á aquella ciudad el año de mil setecientos cinquenta y nueve. El S^{r} Tramullas pide a la Academia se sirva admitirlo p^{a} su Librería y que cotejando las estampas abiertas en París con los dibujos originales que hizo el mismo Tramullas y para este fin escribió al Señor Castro, se sirva observar lo mucho que el Gravador Parisiense desfiguró su obra. Hizose el cotejo con la mayor atención, y adbirtieron todos los Profesores que los dibujos del S^{r} Tramullas son muy buenos y q^{e} en el Gravado de París perdieron mucha de su perfección [...].[66]

No obstant aquestes hipòtesis, no hem de menystenir la importància de pintors acadèmics com François Boucher (1703-1770) o Jacques André Joseph Aved, conegut com «le Camelot» (1702-1766), que posseïen els tallers més concorreguts de la ciutat, com tampoc podem passar per alt la influència dels professors actius a l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture entre 1746 i 1748, com és el cas de Nattier (1685-1766), Noël Halle (1711-1781), Jean-Batptiste Pigalle (1714-1785), Michel François Dandré Bardon (1700-1785), entre d'altres.

Durant l'any a París, Francesc Tramullas devia tenir residència a casa el seu mestre o bé a prop de les zones on es concentrava gran part del mercat artístic, com el barri del Louvre, el de Palais

[66] ASF, 3/82, Junta Ordinaria, 22 de desembre de 1765, ff. 323-324 (citat per Quílez-García Cárcel 2001, 20).

Royale, el Des Gobelins, així com els carrers al voltant de la plaça Dauphine, el Pont Neuf, Pont de Saint Germain des Prés o entorn l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture i l'Académie de Saint-Luc.

Fora de l'àmbit de la institució tampoc hi ha traça de l'activitat de Francesc entre els trenta–set estudis notarials que freqüentaven els pintors d'aquell període.[67] Així doncs, és molt probable que durant la seva estada a París no dugués a terme cap tràmit o, si més no, fos a través d'altres gabinets menys habituals entre els artistes. La situació no canvia si consultem els *Documents du minutier central concernant l'Histoire de l'Art (1700-1750)*, en què cap dels dos volums dona el seu nom (Rambaud 1964; Rambaud 1971).

2.3 Manuel i Francesc Tramullas a Barcelona (1745-1754)

En un impàs de dos anys la situació de Manuel i Francesc Tramullas va canviar considerablement. Des de l'obtenció de la llicència per pintar el 1742 i el 1745, respectivament, Francesc va continuar la seva formació més enllà de Barcelona i va tornar a la ciutat amb noves de Madrid i París, informació sobre com es desenvolupava el projecte de l'Academia de San Fernando i amb tots els aprenentatges que va seguir a l'estranger.

Manuel, en canvi, va seguir vivint a Barcelona, on es va establir com a pintor. Segons descriu el cadastre del gremi l'octubre de 1748, Manuel Tramullas juntament amb el seu germà, Miquel Miedes, Rafel Bornio (ant. a 1733-post. a 1749), Francesc Capfort (ant. a 1740-post. a 1766), Josep Sala (ant. a 1744-post. a 1771), Josep Rovira (ant. a 1721-post. a 1747) i Pedro Casanovas (ant. a 1744-ant. a 1762) formava part del grup de pintors acreditats per treballar i exercir la pintura. En aquest primer moment, és molt probable pensar que el pintor començava a tenir cert pes en el context artístic barceloní si considerem que, en el mateix document, s'utilitza l'expressió «paga por barrio» —condició que podria significar un cert avantatge— i que no es troba en la resta de pintors de la mateixa categoria.[68]

[67] ANF, París, *Artistes et collectionneurs français du XVIIIe siècle*.
[68] AHCB, Gremis, Cadastre, Fulls de Personal, *Relacion de los Individuos que componen el gremío o Collegío de Píntores retableros de esta ciudad de Barña oý exístentes explicados por clases en conformídad del formulario entregado allos consules de dicho Collegio de parte del Ilt^re^ Ayúntamiento de Regídores de esta ciudad su data de treínta de O^bre^ próximos pasado* (citat per Alcolea 1961, 175).

A finals de l'any 1748, quan Francesc Tramullas acabava d'arribar a Barcelona, Manuel Tramullas ja havia dut a terme almenys dos encàrrecs de caràcter privat i religiós. El primer projecte documentat del pintor remunta al 1744 quan va dur a terme vint-i-quatre armes per al túmul de Josep de Francolí y de Magarola (fig. 1M), pel qual va percebre un total de setanta-sis lliures, catorze sous i sis diners.[69]

El segon devia tenir molta més repercussió i va comportar un treball de gran envergadura, com és la decoració de la volta i els costats de l'altar major de l'església de l'Hospital General de la Santa Creu de Barcelona (fig. 2M), del qual, malauradament, amb prou feines es conserven restes de la pintura al fresc.[70] Segons les imatges localitzades a l'Arxiu Històric de Fotografia la volta presentava una decoració vegetal que recorda estilísticament a l'ornamentació barroca de l'interior de l'església de Betlem, així com als frescos de la capella dels Dolors a la basílica de Santa Maria de Mataró.

L'establiment de Francesc a Barcelona dona inici a l'activitat individual i en paral·lel dels dos artistes que puntualment van col·laborar en projectes de gran rellevància com el disseny del programa decoratiu de les exèquies de la reina Maria Amàlia (1761) (fig. 19M), així com la creació i gestió d'una acadèmia que ells mateixos van defensar des del 1747.[71] El context familiar d'aleshores ens fa pensar que, des de la mort del seu pare (1730), ambdós van romandre a la residència dels seus progenitors fins a casar-se i formar la pròpia família. En aquest sentit, Manuel i Francesc Tramullas haurien viscut al carrer Condal almenys fins al inici dels anys cinquanta, en el cas de Francesc, i fins a finals de la mateixa dècada, en el cas de Manuel (Alcolea 1961, 174-175).

Tal com apareix en el llibre d'esposalles de la catedral de Barcelona, Francesc va contraure matrimoni amb Antonia Guiu, filla del revenedor Llàtzer Guiu i Margarida el 19 d'agost de 1752 a la parròquia del Pi.[72] Pocs anys després, el 1757, les obres a l'immoble dels sogres revela el trasllat de l'artista a la Rambla, al costat de «[…] las Carnicerias del Portal de la Bocaria qui va des del Portal de la Boqueria al convent de P.P. Caputxins […]», on residia el matrimoni amb les altres filles i netes de Llàtzer Guiu. El document notarial en qüestió testimonia l'ampliació de vuit

[69] AHPB, Josep Francesc Fontana, 934/39, 1744, f. 298 (citat per Alcolea 1961, 182).
[70] AHSCP, Protocols Notarials, Grau de Ferrusola, manual núm. 6 (1747-1751), 2 de juliol de 1747, f. 66 (citat per Alcolea 1961, 182).
[71] ASF, 12-1/1, 5 d'octubre de 1754 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 12: 324); ASF, 38-31/2, 10 de gener de 1760 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 21: 341).
[72] ACB, Llibre d'esposalles, 1751-1753, f. 143 (citat per Alcolea 1961,176).

pams del domicili familiar per encabir-hi una nova habitació. Francesc en va fer «[...] los repartiments, divisions, cuyna escudellers, quartos y demes [...]» que va creure oportuns.[73] El mateix cadastre de la ciutat confirma l'habitatge del pintor a la Rambla, concretament al número cinc de l'illa de cases vint-i-nou, on va conviure amb la seva esposa, les seves filles Lluïsa, Manuela, Antònia, Margarita i Mariàngela, juntament amb la criada Antònia Riu.[74]

En el cas de Manuel Tramullas, són poques les dades al respecte i encara que el seu matrimoni amb Maria Antònia Tramullas i Castellvell va tenir lloc el 13 de novembre de 1757,[75] les primeres notícies sobre la seva residència les tenim gràcies al diari del baró de Maldà, quan el setembre de 1778 es menciona l'enderrocament de l'habitatge del pintor al costat del Pes de la Palla, davant de l'església dels Trinitaris Descalços.[76]

En aquests anys de la primera meitat del segle XVIII, Manuel i Francesc Tramullas es van introduir en un context artístic encapçalat per Antoni Viladomat i pels tallers de Josep Vinyals Miró, Joan Sans I (1678 ca.-1753), Jaume Bosch (ant. a 1682-1723 ca.), Jaume Bosch Cirera (ant. a 1687-post. a 1759) i Joaquim Feu, els únics mestres pintors que havien establert el seu obrador a la ciutat. En comparació amb el nombre de pintors llicenciats a Barcelona el 1748, la quantitat d'artistes registrats al gremi amb la possibilitat de tenir deixebles i absorbir encàrrecs de gran envergadura era molt reduïda.

Tot i que no descartem l'existència de tallers on extraoficialment el pintor disposava d'ajudants que l'assistien diàriament, els grans obradors devien absorbir la major part de la demanda del mercat artístic. Així ho demostra la quantitat de projectes que va dur a terme Josep Vinyals Miró, que el 1730 va ingressar al Col·legi de Pintors i des de llavors fins als anys vuitanta va ser actiu i va dur a terme treballs de tota índole.[77] Al voltant del 1740 i el 1750, moment en què Manuel i Francesc Tramullas van iniciar la seva trajectòria, Josep Vinyals Miró devia ser una de les figures consolidades del panorama artístic i, juntament amb el seu germà Manuel Vinyals Miró, va participar en els esdeveniments més importants de la ciutat, com l'ornamentació en ocasió de

[73] AHPB, Tomàs Guasqui i Brull, 971/29, 1757, f. 38.
[74] AHCB, Cadastre, I-8, f. 219.
[75] ACB, Llibre d'esposalles, 1757-1759, f. 48 (citat per Alcolea 1961, 183).
[76] Baró de Maldà, Calaix de sastre, vol. 1, 16 de setembre de 1778, pp. 71-72.
[77] AHPB, Jeroni Gomis, 1730, f. 100 (citat per Alcolea 1961, 215).

l'arribada de l'infant Carles el 1732 o les decoracions amb motiu de l'entrada de Felip de Borbó a Barcelona el 1742.[78]

A diferència d'altres mestres com Joan Sans I, de qui pràcticament desconeixem el catàleg però tenim constància almenys de quatre aprenents al seu càrrec —Jaume Via (ant. a 1733-?), Miquel Miedes, Francesc Badia (ant. a 1737-?) i Joan Simó (ant. a 1746 -?)— que van ingressar al seu obrador entre 1733 i 1746, ignorem si Josep Vinyals Miró va tenir deixebles.[79]

Mentre que de Joaquim Feu i Jaume Bosch en conservem molt pocs testimonis documentals, de Josep Vinyals Miró en podem reconstruir l'activitat abans de la irrupció dels germans Tramullas i al llarg del seu desenvolupament artístic. Malgrat que Manuel Vinyals Miró va assolir treballs més variats com la decoració de les tres llotges del jardí de la Casa de les Comèdies (1747),[80] l'ornamentació del túmul de Tomàs Ripoll (1747) (Alcolea 1959, 218) o la pintura dels paravents de la nova secretaria de la Casa Ciutat (1747),[81] molt pròxims a la tipologia d'encàrrecs que van assolir Manuel i Francesc Tramullas inicialment, és innegable el paral·lelisme entre la figura de Josep Vinyals Miró i el recorregut que van prendre els germans Tramullas posteriorment.

Tot i les respectives diferències, sembla que els Tramullas van seguir les passes de Josep i Manuel Vinyals Miró, els quals puntualment van col·laborar plegats, van obtenir reconeixement social i van assolir encàrrecs públics i privats a la ciutat. La correspondència entre la trajectòria dels germans Vinyals Miró i el camí que van seguir Manuel i Francesc Tramullas és palesa en els treballs pictòrics que va organitzar la ciutat el 1751, amb motiu de l'arribada de la duquessa Maria Antònia de Borbó a Barcelona, on Josep Vinyals Miró va tenir un gran pes en la creació i ornamentació d'arquitectures efímeres per a l'esdeveniment. Mentre que a Josep Vinyals Miró se li va encarregar la pintura del «[…] Castillo de fuego artificial compuesto de tres cuerpos y quatro Valuartes, adornado de escudos de armas, trofeos y otras pinturas y tambien […] el Tablado del Bayle con su pedestal, y barandilla de follages dorados la portada del Rl. Palacio Capilla del Muelle, y demás pinturas […]»,[82] Francesc Tramullas va decorar una sanefa de quatre pams d'alt i setanta de llarg per al Palau Reial i va fer tres còpies de les màscares reials que van organitzar els gremis de la ciutat (fig. 14F).[83] En aquesta ocasió, el paper principal de Josep Vinyals Miró va ser evident

[78] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1732, f. 20; AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1742, f. 49 (citats per Alcolea 1961, 215).
[79] AHPB, Jeroni Gomis, 1739, ff. 88; 89; 101 i Jeroni Gomis, 1746, f.179 (citats per Alcolea 1961, 164).
[80] AHSCP, *Casa de Convalescència*, vol. 1, Inv.5, carpeta 42/8, 1747-1748.
[81] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1747, f.170 (citat per Alcolea 1961, 218).
[82] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1751, ff. 412-413 (citat per Alcolea 1961, 216).
[83] Ibíd.

i va quedar reflectit en els pagaments, on va percebre quatre-centes quatre lliures quan, en canvi, Francesc en va rebre gairebé la meitat, dues-centes trenta–quatre lliures.[84]

La posició avantatjada de Josep Vinyals Miró en el panorama artístic barceloní també es va evidenciar pocs anys després, durant les celebracions de l'entrada reial de Carles III i la reina Maria Amàlia a Barcelona el 1759. Malgrat la gran implicació de Josep Vinyals Miró, a qui es van fer dos pagaments pels seus treballs, un de tres-centes noranta-dues lliures, setze sous i sis diners i un altre de dues-centes onze lliures i disset sous,[85] Manuel Tramullas va percebre un únic abonament per l'import de les pintures, llenços, cartons i disposició de l'escenari de la proclamació del rei, que corresponia a una xifra molt semblant a una de les bonificacions de Josep Vinyals Miró, equivalent a cent noranta-cinc lliures, cinc sous i tres diners.[86]

La importància de Josep Vinyals Miró en la producció artística de la ciutat on tot just es feien camí Manuel i Francesc Tramullas és indubtable si repassem la tipologia d'encàrrecs que el van ocupar i els respectius pagaments que el van diferenciar d'altres artistes i dels germans Tramullas, que amb els anys devien suposar un competidor directe perquè la seva activitat coincideix cronològicament. Tanmateix, altres pintors com Joan Casanovas Ricart (?-1756), de qui desconeixem la seva biografia, o Josep Viladomat, fill del mestre Antoni Viladomat, devien gaudir d'un cert renom durant el període d'activitat de Manuel i Francesc Tramullas, si tenim present la quantitat d'obres que van reunir entre les seves possessions.[87] Concretament, en l'inventari *post mortem* de Joan Casanovas Ricart l'any 1756 se citen un total de vuitanta-nou pintures de temàtica religiosa i en el de Josep Viladomat, realitzat el 1786, cent quaranta-una peces, només entre els quadres i països que hi havia en l'obrador de la casa.

Les dades exposades posen en relleu que la producció artística de la ciutat requeia en els diversos obradors establerts a Barcelona, dels quals, malauradament, ignorem en bona part dels casos la personalitat dels pintors, el catàleg i la clientela. No obstant les dificultats per recuperar les característiques i les condicions en què es va desenvolupar el mercat artístic de mitjans del segle XVIII és manifest que estem davant d'un context complex i competitiu, en què no devia ser fàcil per Manuel i Francesc Tramullas obrir-se camí.

[84] Ibíd.
[85] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1760, f. 135 (citat per Alcolea 1961, 216).
[86] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1759, f. 441 (citat per Alcolea 1961, 183).
[87] Amb relació a Joan Casanovas Ricart veure AHPB, Isidre Auginot i Sunyer, 1027/4, 1756, ff. 82-88 (citat per Alcolea 1961, 53). Sobre Josep Viladomat consultar AHPB, Jaume Sanjoan, Llibre de Testaments i Inventaris, 1786-1791, ff. 24-34 (citat per Alcolea 1961, 193); AHPB, Josep Ubach, 1129/3, ff. 167-177 (citat per Alcolea 1961, 193).

2.3.1 Els primers encàrrecs de Manuel i Francesc Tramullas a Barcelona

La pluralitat de pintors en actiu a mitjans del segle XVIII no va impedir que en els primers anys d'activitat Manuel i Francesc Tramullas rebessin un nombre consecutiu i creixent d'encàrrecs. Des de les primeres obres documentades fins a l'examen de mestria que ambdós pintors van defensar el 1754,[88] s'observa una distinció entre l'acceptació d'un i altre germà en el mercat artístic de la ciutat en què Francesc va prendre un rol destacat.

En aquest sentit, si analitzem la cronologia a partir de la documentació consultada és palès com des d'un inici Francesc Tramullas va ocupar un lloc preeminent respecte a Manuel, tant pel nombre de projectes com per la seva rellevància i dels seus comitents. A diferència de Manuel Tramullas, de qui només comencem a tenir testimonis del seu catàleg a partir del 1744, dos anys després de superar l'examen del gremi, la primera obra documentada de Francesc Tramullas ens porta, com ja hem esmentat, al 1745, pocs mesos abans d'obtenir la llicència.

La carrera de Francesc Tramullas va prendre força en un impàs de temps relativament curt quan es va guanyar la confiança de personatges importants de la societat barcelonina. Així ho demostra el fet que l'Ajuntament comissionés al pintor la representació de la Màscara organitzada pels gremis l'any 1750, com també els treballs pictòrics del Palau Reial amb motiu de la visita de la infanta Maria Antònia de Borbó (fig. 14F).[89] Els Llibres d'Acords de l'Ajuntament posen de manifest, a través dels pagaments, que la cobertura de l'esdeveniment va comptar amb només dos pintors, Francesc Tramullas i Josep Vinyals Miró, que ja havia dut a terme encàrrecs semblants el 1732 per l'arribada de l'infant Carles —on va col·laborar amb el seu germà Manuel Vinyals Miró— i el 1742, durant les festes que es van celebrar per l'entrada de Felip de Borbó.[90] Malgrat les diferències en la implicació i la retribució econòmica, podríem afirmar que Francesc, des de llavors, gaudia d'un reconeixement que poc a poc va equivaler al relleu del coetani Josep Vinyals Miró.

L'activitat escenogràfica que el pintor va exercir contemporàniament i que va emprendre des del 1750 fins al 1753 és un altre element que en denota el creixement professional. Aquests anys vinculats amb la Casa de les Comèdies de Barcelona durant els quals el pintor va recrear els

[88] AHPB, Bonaventura Galí, 918/54, 1754, f. 47; AHPB, Jeroni Gomis, 972/27, 1754, f. 479 (citats per Alcolea 1961, 177; 183).
[89] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1751, ff. 412-413 (citat per Alcolea 1961, 176).
[90] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1732, f. 20 (citat per Alcolea 1961, 215); AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1742, f. 49 (citat per Alcolea 1961, 215).

escenaris d'*Alessandro nelle Indie* (1750) (fig. 13F), *La Merope* (1751) (fig. 18F)*, Siroe, re di Persia* (1751) (fig. 17F), *Il mondo della luna* (1751) (fig. 15F), *El Demofonte* (1751) (fig. 16F), *Didone abandonata* (1752) (fig. 20F) i *Emira* (1753) (fig. 23F) són molt significatius, ja que no trobem documentat cap altre «inventor, arquitecte i pintor d'escenes» paral·lelament.[91]

La predilecció cap a l'artista és clara i fins a un punt inusual només comparable amb el paper que va exercir Manuel Tramullas a partir del 1760 en l'escenografia i la decoració del teatre. El mateix relleu de Francesc Tramullas, que a partir del 1753 es desentén d'aquest tipus d'activitat, n'és un exemple, ja que va ser Manuel Tramullas qui inicialment va ocupar aquest càrrec a l'òpera *Arianna e Teseo* (1754) (fig. 4M) però seguidament va ser Josep Vinyals Miró qui va crear les escenografies d'*Eroe de la China* (1755) i el *Triunfo de Camilla* (1755).[92]

Els projectes al teatre no van monopolitzar l'atenció de Francesc Tramullas, que entre el 1752 i el 1753 el trobem a Igualada dedicat a la decoració de la capella del Sant Crist, a l'església de Santa Maria. Després dels viatges formatius del pintor, per primera vegada es va deslocalitzar de Barcelona per complir un encàrrec que va comprendre tota la decoració de la capella, l'ornamentació de la volta amb una Glòria (fig. 21F), el disseny del retaule i la realització dels llenços que en cobrien la part central (fig. 22F). Va ser un dels projectes més complets que va dur a terme l'artista i que, en aquells anys, no presenta semblances amb cap altra obra de Manuel Tramullas, en el catàleg del qual sobresurt la decoració de la volta i els costats de l'altar major de l'església de l'Hospital General de la Santa Creu, que data del 1747 (fig. 2M).

Al llarg d'aquest primer període, els treballs de caràcter religiós van tenir una presència menor del que posteriorment va caracteritzar la trajectòria artística de Manuel i Francesc Tramullas. Tot i que més endavant la temàtica religiosa va tenir una representació destacada en els respectius catàlegs, aquesta va respondre, generalment, a la pintura de quadres i algunes decoracions al fresc que no van assolir l'envergadura dels projectes citats.

En el cas de Manuel Tramullas ens és difícil resseguir visualment els seus inicis com a pintor ja que d'aquests anys, no conservem cap obra. El caràcter efímer de la majoria dels seus treballs com és el cas de la decoració del túmul de Joseph de Francolí i de Magarola (1744) (fig. 1M) i l'escenografia d'*Arianna e Teseo* (fig. 4M), juntament amb la pèrdua de les pintures de l'Hospital

[91] En el llibret de *La Merope*, Francesc Tramullas apareix com a inventor, arquitecte i pintor d'escenes.
[92] AHCB, Fons Artís i Balaguer, 5D.07-47, vol. 6.

General (fig. 2M) i les del convent dels Trinitaris Calçats (1751-1752) (fig. 3M), no ens permeten identificar la personalitat incipient del pintor.

Sortosament, l'estudi del catàleg de Francesc presenta una situació completament oposada. Entre les obres inicials, s'han preservat pràcticament tots els encàrrecs excepte els d'arquitectura efímera. Del conjunt se'n desprèn la destresa del pintor que en pocs anys va utilitzar una varietat de suports considerable en les seves peces, la qual cosa no s'observa en la producció de Manuel durant el mateix període. La versatilitat del pintor és clara i, mentre que en la trajectòria de Manuel Tramullas els treballs van ser únicament pictòrics —al fresc o sobre oli—, Francesc Tramullas també va dur a terme el disseny i el gravat d'almenys una estampa —si ens cenyim només a les peces datades de l'artista— i va practicar la pintura sobre pergamí com en la caplletra del cantoral de la catedral (fig. 2F) o la *Màscara* dels gremis de 1750 (fig. 14F).

Tanmateix, com també succeeix amb Manuel, l'activitat de Francesc es tradueix, bàsicament, en la pintura de quadres. Malgrat que no compareixen en la cronologia tots els treballs de l'artista cal considerar, a més dels dos llenços de la capella del Sant Crist d'Igualada (fig. 22F), els olis que va pintar per a la sagristia de l'Hospici de la Misericòrdia de Perpinyà (fig. 3F), com els possibles encàrrecs que devia dur a terme, bé a París o a Madrid, dels quals no tenim notícia.

Entre els aspectes a evidenciar, hem d'esmentar el valor històric i documental d'algunes obres, com és el cas del gravat de la *Mare de Déu de Montserrat* (fig. 24F), on la imatge ens dona a conèixer les vestidures que guarnien la figura a mitjans del segle XVIII, o la reproducció de la Màscara organitzada pels gremis l'any 1750 que probablement Francesc Tramullas va immortalitzar compaginant la caracterització real dels participants amb la interpretació artística dels seus atuells (fig. 14F).

Aquest primer període en la trajectòria de Manuel i Francesc Tramullas deixa entreveure les diferències entre la producció de l'un i de l'altre, però sobretot els resultats d'una primera formació comuna que Francesc va enriquir amb estades a Madrid i París. La distinció que devia procurar aquests viatges a Francesc probablement podria respondre al nombre superior de projectes que va executar en comparació amb Manuel, i també explicaria la versatilitat del pintor, tenint en consideració els seus estudis a l'estranger, dels quals ignorem els detalls. La manca de dades no ens consent, però, plantejar si aquesta absència va afavorir l'activitat artística de Manuel Tramullas o si al seu retorn va comportar un increment o una disminució en la feina de l'obrador del seu germà. Tanmateix, tot indica que durant aquells anys Francesc Tramullas anava un pas

per endavant respecte a Manuel Tramullas, que amb el pas del temps també va traçar i dirigir la construcció de retaules, va esdevenir l'escenògraf més destacat de la ciutat i va assolir tota mena de projectes.

2.4. Sobre la llibertat de la pràctica artística

2.4.1 Gremi *versus* acadèmia

L'any 1754, Manuel i Francesc Tramullas van realitzar l'examen de pintor per assolir el grau de col·legiat, que aleshores era l'únic tràmit que possibilitava poder «[…] trabajar de dha arte tener su oficina a mancebos aprehendices y executar todo lo demás, concerniente â dho facultad de Pintor […]».[93]

Tal com havia defensat Antoni Viladomat en el seu plet contra el Gremi de Pintors resolt el 1739,[94] els germans Tramullas també van sostenir la necessitat de poder convenir la pràctica artística dels pintors llicenciats amb el treball d'ajudants i deixebles sota la seva protecció. Malgrat que el seu mestre va guanyar el litigi contra el Col·legi de Pintors i va aconseguir, per primera vegada, el reconeixement de les seves aptituds per la pintura i la seva capacitat com a mentor sense haver de fer la prova de mestria, els germans Tramullas no van tenir cap altra alternativa.

En diverses ocasions, Manuel Tramullas va encapçalar la lluita per obtenir les mateixes condicions amb què havia treballat el seu mestre, però res va canviar l'organització interna del gremi. Ens consta que des del 1742 Manuel va redactar una primera sol·licitud en què demanava, en recordar el precedent d'Antoni Viladomat, la llibertat per poder exercir la pintura amb ajudants sota la categoria de pintor llicenciat. La petició, que com documenta Alcolea, va tramitar el regidor José Mora, va ser denegada pel marquès de la Mina el mes de maig d'aquell any, i a Manuel Tramullas només se li va consentir tenir ajudants durant l'execució d'obres de grans dimensions i sota la prèvia comunicació als cònsols del gremi (Alcolea 1959, 53-58).

Tot i que Manuel Tramullas va obtenir la llicència el setembre de 1742, pocs mesos després de la resolució emesa pel marquès de la Mina, la disputa per les condicions de treball dels pintors va ser un tema recorrent al llarg de gairebé deu anys. En tornem a tenir notícia el 6 de juliol de

[93] AHPB, Jeroni Gomis, 972/27, 1754, f. 479 (citat per Alcolea 1961, 177; 183).
[94] *Notas sobre el pleito de Antonio Viladomat contra el Colegio de Pintores de Barcelona (1739)* (citat per Alcolea 1959, 335-347).

1750, quan es va publicar la sentència que reafirmava el parer del Col·legi.[95] Aquesta vegada, la disconformitat del pintor, que va redactar un memorial el 18 d'octubre del mateix any, on va exposar els perjudicis als pintors llicenciats com també a tots aquells que volguessin aprendre l'art de la pintura, va suposar el permís provisional per disposar d'ajudants i deixebles.[96]

No obstant el que podrien semblar petites victòries en la millora de la pràctica artística, no es va emetre cap resolució sobre el memorial que havia presentat Manuel Tramullas el 1750. Com a resultat de les protestes, es van incrementar el nombre de controls que el mateix gremi exercia en els obradors dels pintors llicenciats, sobretot en els dels artistes que havien signat el memorial com a mostra del seu descontentament amb el reglament. De fet, en els mesos consecutius, es van realitzar tres inspeccions en els obradors de Manuel i Francesc Tramullas, com també en el de Joan Sans I, i en cada ocasió van sorprendre un dels pintors al càrrec d'un ajudant.[97]

Al llarg d'aquest procés, Francesc Tramullas també va intentar defensar el seu cas particular davant del gremi, que no va reconèixer la seva condició d'acadèmic supernumerari de l'Academia de San Fernando, títol que va obtenir el 4 d'abril de 1754 i que, segons els estatuts del 1751, es concedien a «[…] todos sus Profesores, que por su habilidad se acrediten dignos de subceder á los de numero […]».[98] Aquesta categoria definida en els estatuts del 1755, com el grau de menys rellevància jeràrquica a l'interior de la institució, reconeixia l'habilitat de Francesc com a pintor però no era equiparable al grau d'acadèmic. Francesc Tramullas va sol·licitar aquesta distinció després de la mort de l'escultor Pere Costa el 1761, i va ser nomenat pintor acadèmic de mèrit el 13 de maig del mateix any, data en què també se li va conferir el mateix distintiu en arquitectura a Cristiano Rieger (*Relación general académicos* 2014, 395; 467).[99]

A la carta que va dirigir Luís Álvarez Nava, capità del Regiment d'Infanteria de les Reales Guardias Españolas, deixeble de Francesc Tramullas i acadèmic de mèrit de l'Academia de San Fernando el 1752 (*Relación general académicos* 2014, 43), a Ignacio de Hermosilla l'agost del mateix any, es posen de manifest els problemes que va tenir Francesc per fer valdre la seva condició d'acadèmic supernumerari i tenir plena llibertat de treball. Molt probablement, aquesta situació

[95] AHCB, *Procesos Judiciales. Joseph Figueras escribano. Pleito seguido por Manuel Tramullas y otros pintores (F.Tramullas, J.Sala, J.Sans Menor, J.Alborna, J.Rovira, F.Capfort, I.Parera y J.Carreras contra los cónsules del colegio de pintores de Barcelona*, 1750 (citat per Alcolea 1959, 57).
[96] AHPB, Joan Costa, 1026/5, 1750, f. 155 (citat per Alcolea 1959, 56-57).
[97] AHPB, Jeroni Gomis, 1750, ff. 299; 307; 398 (citat per Alcolea 1959, 155).
[98] ASF, 174-1/5, 4 d'abril de 1754 (citat per Ruiz Ortega, doc. n. 10: 322); ASF, 1-3/32, 8 d'abril de 1751 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 7: 312).
[99] *Relación general académicos* 2014, 112; 126; 395; 467. Al mateix any l'Academia de San Fernando també va dotar del mateix títol en pintura a María Josefa Carrón (1776/1780-1823) i Catalina Cherubini Preciado (?-1811).

va crear un gran desconcert si tenim present que Francesc Tramullas va ser el primer pintor català que va rebre aquest càrrec i això devia suscitar «[…] varias envidias en los muchos ignorantes Profesores de esta Ciudad […]» i rebuig per part dels cònsols del gremi.[100]

Aquesta conjuntura provocava l'enfrontament directe entre els dos sistemes vigents i oposats que regulaven la pràctica artística en aquell moment. És fàcil interpretar que reconèixer a Francesc les mateixes condicions que tenien els pintors col·legiats sense haver accedit a l'examen estipulat qüestionava les competències del gremi i en subordinava la potestat a l'Academia de San Fernando. Aquesta circumstància plantejava una contradicció indubtable, ja que els estatuts de la institució possibilitaven als pintors acadèmics «[…] exercer libremente su Profesion, sin que por ningun Juez, ò Tribunal puedan ser obligados à incorporarse en Gremio alguno, ni à ser visitados de Veedores, ò Síndicos» (Ruiz Ortega 1999, 41). Paral·lelament, però, els estatuts de l'Academia de San Fernando rebutjaven la incorporació dels acadèmics en qualsevol gremi, fet que comportava la privació de l'honor i el títol respectiu.

Les constants persecucions que devien viure els germans Tramullas els va conduir a fer l'examen de pintor col·legiat l'octubre de 1754 per regular la situació laboral.[101] Durant el procés, Francesc Vives va apadrinar Manuel Tramullas, Josep Vinyals Miró va avalar Francesc Tramullas i Joan Porcell (1695-1766) va representar Josep Sala. Tal com assenyala Ruiz, les ordenances dictaven que, en aquestes ocasions, els respectius mestres havien d'acompanyar els pintors que optaven al magisteri davant del tribunal (Ruiz Ortega 1999, 68). Aquesta premissa ens porta a teoritzar sobre l'aprenentatge dels dos germans que, a part de la seva formació al taller d'Antoni Viladomat, podrien haver seguit la trajectòria de Francesc Vives i Josep Vinyals Miró durant els seus primers anys de pràctica artística a Barcelona.

Com marcava la *praxis*, l'examen comprenia diverses proves individuals per demostrar les aptituds tècniques i teòriques que els participants tenien de l'ofici. La majoria dels exercicis eren de caràcter pràctic i es tenien en compte els diversos graus de dificultat en el procés de creació artística. La primera activitat consistia a dibuixar detalls de figures humanes, com els mateixos pintors havien reproduït en les lliçons de dibuix, i a cada pintor se li assignaven uns elements concrets a reproduir. Manuel Tramullas va traçar un «medio ojo, un ojo entero una testa de perfil, y una oreja, una boca, media boca una mano y un pie dho Franco Se le mando hazer una

[100] ASF, 12-1/1, 24 d'agost de 1754 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 12: 323).
[101] AHPB, Jeroni Gomis, 1754, f. 479 (citat per Alcolea 1961, 177; 183).

nariz encurvada una testa de viejo un niño un brazo una testa de frente una testa de perfil un pié ÿ una mano».[102]

Un cop el tribunal acceptava que els resultats presentats a llapis sobre paper blanc seguien les regles i l'art del pintor, els opositors tenien dos mesos per entregar una pintura i l'estudi a llapis corresponent. En aquest segon exercici, a Manuel Tramullas se li va assignar pintar «[…] un quadro de rey a ocho palmos […]» i a Francesc, com a Josep Sala, la resurrecció de Crist.[103] Després de la valoració positiva dels cònsols i els altres membres del Col·legi, els pintors van haver de dibuixar de nou altres extremitats i detalls del cos humà, que van ser les mateixes per a cada un dels opositors. L'aprovació i el reconeixement dels cònsols donava pas a l'última prova, en què els germans Tramullas i Josep Sala «[…] fueron preguntados por dhos Ex^{ores} sobre la especulativa de dha arte a la que respondieron ohos examinantes con el mayor acierto». Segons consta en el document notarial de l'acte, tots tres pintors van ser declarats «[…] predeticos hábiles, ê Idoneos assi en la practica como en el especulativo».[104]

2.4.2 La pràctica de la pintura. Entre l'obrador i l'acadèmia

2.4.2.1 Construcció d'un nou model: antecedents, plantejaments i motivacions de l'Acadèmia dels Tramullas

L'acceptació de Manuel i Francesc Tramullas entre els pintors col·legiats del gremi els va concedir oficialment la llibertat d'establir els respectius tallers i disposar de deixebles. De les discrepàncies amb relació a la pràctica artística entre els diferents membres del Col·legi de Pintors en deduïm, com hem mencionat anteriorment, que a banda dels reglaments, els dos germans ja disposaven d'ajudants i aprenents abans del 1754. L'acreditació dels dos pintors els va consentir formalitzar una situació precedent i que aproximadament podem emmarcar al voltant del 1742, amb la sol·licitud de Manuel Tramullas per disposar de deixebles sota la categoria de pintor llicenciat. Tanmateix, la primera documentació que testimonia la presència d'aquests aprenents data del 1750, durant els controls continus que exercien els cònsols.

[102] AHPB, Jeroni Gomis, 972/27, 1754, f. 479 (citat per Alcolea 1961, 177; 183).
[103] Ibíd.
[104] Ibíd.

Paral·lelament als aprenents que comptabilitzem abans del 1754, els germans Tramullas van posar en marxa una Acadèmia —identificada en la sol·licitud d'aprovació del 1758 i dels mateixos estatus com l'Acadèmia de Tres Nobles Arts— independent dels propis tallers i al mateix gremi que garantia l'educació artística dels joves. Segons explica Manuel en la carta que va dirigir a Ignacio Hermosilla l'octubre de 1754, els dos germans van instituir l'organisme juntament amb altres pintors, escultors i arquitectes catalans l'any 1747.[105] Tanmateix, la idea del projecte devia ser anterior al viatge de Francesc Tramullas a Madrid on, tal com descriu Manuel Tramullas en el mateix document, el pintor va aprofitar per aprendre i observar l'establiment de l'Academia de San Fernando amb l'objectiu de constituir-ne una a Barcelona.

Malgrat que no han transcendit els motius que van induir Manuel i Francesc Tramullas a constituir aquesta empresa, els desacords amb el gremi podrien haver estat el motiu principal per a la creació d'una acadèmia que reglés la formació artística i s'emancipés de la corporació gremial. Com es va argumentar a València a finals del segle XVII amb relació a l'aprovació de l'Academia de Santo Domingo (Ruiz Ortega 1999, 47), molt probablement, una de les raons que va incentivar la creació d'un nou sistema va ser el desig i reivindicació de la «libertad, liberalidad y la nobleza de la pintura» que, poc a poc, superava el model artesà del pintor i posava de manifest els coneixements necessaris per elevar la professió de l'artista de la figura del menestral. Si el funcionament d'altres institucions formatives a la ciutat de caràcter científic com el Col·legi de Cordelles o la Reial Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona van ser els antecedents d'aquest nou model en què el coneixement va esdevenir un mitjà per ennoblir els professionals d'aquests àmbits, no hem d'oblidar l'experiència de Francesc Tramullas a Madrid i a París, on devia viure les millores i les condicions que van comportar les respectives acadèmies.

En aquest sentit tampoc podem passar per alt la iniciativa que el 1689 Francesc Via (?-1724 ca.)[106] va presentar a la confraria dels argenters per impartir lliçons d'aritmètica, geometria, arquitectura, dibuix i pintura que ja testimonien la voluntat de canvi respecte a la dinàmica gremial.[107] Malgrat la distància cronològica, les motivacions que va al·legar Via van ser molt semblants a les diferents argumentacions que posteriorment van sorgir a favor de l'aprovació de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts defensada pels germans Tramullas. Aquestes argumentacions

[105] ASF, 12-1/1, 5 d'octubre de 1754 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 12: 324).
[106] Gutiérrez Ibáñez 2017. Els darrers estudis de Sara Guitiérrez Ibañez indiquen que Francesc Via va estar en actiu des del 1679 al 1724.
[107] AHPB, Jacint Borràs, 1689, ff. 325-328, *Actes de la confraria de sant Eloi. 16 de setembre de 1789* (citat per Alcolea 1959, 207-209).

feien al·lusió a la necessitat de perfeccionar la pràctica de l'argenteria —aspecte vinculat directament amb la formació dels aprenents— i a la conveniència tant pels joves com «a la cosa pública» d'aquest nou sistema, que recorda els beneficis relacionats amb l'estudi del dibuix i la seva aplicació per a l'avançament de les fàbriques que van al·legar els Tramullas en les seves sol·licituds d'aprovació a Madrid. També trobem semblances en l'aspecte econòmic, ja que durant els mesos en què Via va dur a terme el projecte no va percebre cap gratificació per part de la confraria —motiu pel qual segurament no es va procedir més enllà del període de prova establert—, i que també va influir decisivament a l'hora de formalitzar la proposta d'una Acadèmia de Tres Nobles Arts, encapçalada per Pere Costa i els germans Tramullas.

Tot i els paral·lelismes entre una i altra iniciativa, cal notar diferències notables. La proposta de Francesc Via sorgia a l'interior del gremi i al servei d'aquest. Mentre que la confraria li va cedir un espai, el projecte de l'Acadèmia dels germans Tramullas, va néixer en contraposició al Col·legi de Pintors i s'articulava a partir d'un conjunt de pintors, escultors, gravadors i arquitectes encarregats d'impartir les lliçons corresponents a cada àmbit d'estudi, d'acord amb el terme «acadèmia» (Lahalle 2006, 95),[108] concepció completament distinta a la proposta de Francesc Via.

L'acadèmia que van començar a dirigir els dos germans s'ha considerat, fins ara, el primer exemple d'ensenyament artístic alternatiu al Col·legi de Pintors de Barcelona i, per tant, al treball de l'obrador. Anteriorment, les disconformitats amb el sistema gremial que havia evidenciat Antoni Viladomat sembla que no es van arribar a materialitzar diversament, més enllà de la importància del seu taller i la gran quantitat d'aprenents que hi treballaven. L'únic cas precedent del que tenim testimoni és «[…] la *academia* que antiguamente se realizaba sobre materias del arte pictórico […]» dins de la mateixa corporació. Sobre aquesta activitat, de la qual no s'ha localitzat cap altra referència en la història del Col·legi de Pintors, desconeixem qualsevol detall referent al seu funcionament. Possiblement, les lliçons que es van impartir a casa de Francesc Vives, i que tenien lloc cada diumenge a les tres de la tarda, tal com es va estipular en la sessió del 16 de juliol de 1750, van seguir el model iniciat pels germans Tramullas i altres artistes rellevants del moment. Malgrat la poca informació conservada sobre el caràcter i la durada

[108] Mengs 1780, 391. En aquest cas, la paraula «acadèmia», que té diverses accepcions, fa referència com va definir Mengs en el seu tractat de bellesa, a «[…] una junta de hombres expertos en alguna Ciencia ó Arte, dedicados á investigar la verdad, y á hallar conocimientos, por medio de los cuales se pueden adelantar y perfeccionar».

d'aquesta iniciativa, amb Josep Vinyals Miró i Joan Sans I com a directors, sabem que el mateix novembre de 1750 es va augmentar el nombre de trobades a dues per setmana.[109]

D'aquí la novetat i la importància del projecte que van iniciar els germans Tramullas el 1747, moment d'impàs en què Francesc devia acabar de tornar de Madrid i preparava el seu viatge a París. En aquest context, i si tenim en compte el cadastre de 1748, Francesc devia estar absent durant els primers mesos de funcionament de l'Acadèmia i Manuel devia dirigir l'activitat, juntament amb Pere Costa, fins al retorn del seu germà l'octubre de 1748.

A través de l'estudi de la documentació relativa a la seva fundació i aprovació, podem concloure que inicialment els mateixos professors defensaven la nova institució com un mitjà per encaminar la perfecció de les arts nobles, de les quals «[…] del conocimiento y destreza se espera resultar […] al adelantamiento de sus Vasallos […]».[110] Aquests arguments, que es repeteixen en les primeres sol·licituds entre el 1754 i el 1758, van canviar progressivament, a causa del silenci de l'Academia Real de San Fernando, i a partir del 1760 es va optar per recórrer a altres pretextos en què es presentava l'Acadèmia dels Tramullas com un «[…] seguro medio de promover la cultura i evitar la ociosidad […]» que provocaria el creixement de la indústria «[…] y la pericia en las tres Artes y en las muchas que dependen de ellas […]».[111] En aquest sentit, sembla que en la defensa de l'Acadèmia proposada per Pere Costa i la resta de professors de pintura, gravat, escultura i arquitectura es van deixar de banda progressivament els motius purament artístics per convèncer Carles III dels beneficis que podia aportar a tota la societat catalana i al país a través de l'activitat industrial de les fàbriques, on el dibuix era un element principal en la producció tèxtil.

Un exemple clar és la segona petició escrita pels diversos professors i firmada per Francesc Tramullas el 25 d'abril de 1764 i que sembla reprendre els motius que Joan Pau Canals (ant. a 1760-1786) va exposar el 1760 en la seva sol·licitud per a obtenir el títol d'acadèmic de mèrit.[112] El «[…]adelantamiento de su R^{l} Fábrica de Indianas […] con el nuevo Invento de dibujos, moldes y maquinas, con que se imprimen Frisos, Sillas, y otros adornos imitando ala Pintura […]» es va

[109] AHPB, Jeroni Gomis, 972/23, 1750, f. 315 (citat per Alcolea 1959, 56).
[110] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 157 (citat per Alcolea 1961, 177).
[111] ASF, 38-31/2, 10 de gener de 1760 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 21: 341).
[112] ASF, 25 d'abril de 1764 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 25: 345). «[…] sin cuyo medio quedaría esta Capital sin el beneficio que puede esperarse, en pueblo tan numeroso, y aplicado, mayormente en el día, que tanto adelantan las Fabricas, a beneficio de toda la Monarquía, en todo, menos en lo principal, que es el dibuixo».

utilitzar com a argument de pes en la presentació del projecte per part de la Junta de Comerç, sota la protecció de la qual es va crear l'Escola Gratuïta de Dibuix el 23 de gener de 1775.[113]

La proposta inicial encapçalada pels germans Tramullas i sota la direcció de Pere Costa era més complexa i se centrava en l'estudi de la pintura, l'escultura i l'arquitectura. Al llarg de la documentació compilada observem com persistentment es fa servir el terme «acadèmia» en les constants peticions de regularització i, encara que des del principi trobem referències a la millora de les Tres Nobles Arts, no és fins al 1758, amb l'escriptura pública de la seva fundació i en els respectius estatuts, quan hi ha una identificació directa entre els dos conceptes que porta a anomenar la nova institució «Academia de las Tres Nobles Artes».[114] De fet, en comptades ocasions s'utilitzen altres mots per definir-la. Un dels termes que s'emprea per al·ludir la nova acadèmia és «estudio» com disposa Manuel Tramullas en l'escrit que dirigeix a Hermosilla el 1754, com també fa Luís Álvarez Nava en la seva correspondència al secretari de l'Academia de San Fernando el 15 de setembre de 1758, o els mateixos professors a la sol·licitud enviada el gener de 1760.[115]

Desafortunadament, es desconeix el contingut del programa que s'oferia a l'Acadèmia dels Tramullas, en funcionament des del 1747, i cal suposar que a diferència dels respectius obradors, on els deixebles i ajudants aprenien l'ofici, es plantejava la pràctica i la teoria del dibuix, l'anatomia i la perspectiva, entre altres matèries, com ja presentaven les primeres acadèmies italianes del segle XVI. Tal com va succeir amb la fundació d'altres institucions com l'Accademia dell'arte del disegno a Florència (1563) o l'Accademia dei Pittori e Scultori de Roma (1604), en els estatuts de la de Barcelona no s'esmenta gairebé cap detall referent al programa d'estudis que seguien els estudiants, i en els deu punts citats predominen els aspectes administratius i de gestió interna.

A diferència dels estatuts de l'Academia de San Fernando, els fonaments de l'Acadèmia barcelonina, a mans dels germans Tramullas i la resta de professors, es limitaven gairebé al compromís econòmic dels membres i estudiants per poder garantir la continuïtat i el funcionament de la institució, paral·lelament al nombre creixent d'alumnes. Segons el reglament, cada un dels concurrents havia de pagar anualment la xifra equivalent al que suposava la despesa

[113] ASF, 174-1 /5, 23 de desembre de 1760 (citat per Ruiz Ortega 199, doc. n. 22 bis: 342).
[114] ASF, 38-31/2, (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 18: 339); AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 157 (citat per Alcolea 1961, 177).
[115] ASF, 38-31/2, 16 de setembre de 1758 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 19: 340); ASF, 38-31/2, 10 de gener de 1760 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 21: 341).

diària del funcionament de l'Acadèmia, mentre que els membres fundadors havien de crear un fons comú per poder fer front a les despeses necessàries.[116] La preocupació per aquest aspecte era tal que el mateix Pere Costa afirmava el 1758 que per admetre un nou membre era obligatori que primerament declarés la seva conformitat amb l'escriptura pública dels estatuts.[117] Per aquest motiu és molt probable que es descuidessin aspectes de caire artístic que, en canvi, es van exposar en els ordres de l'Academia de San Fernando, com per exemple l'organització de premis, el sistema d'acceptació dels estudiants o el calendari anual.

2.4.2.2 Signants i membres de l'Acadèmia dels Tramullas

El nombre d'artistes signants denota el suport que va obtenir des del principi la iniciativa dels germans Tramullas, en què, entre els mestres i directors, hi havia les personalitats més destacades del context artístic català de l'època. Segons apareix en la documentació sobre l'aprovació de l'acadèmia barcelonina, Manuel i Francesc Tramullas en van ser els directors de pintura, Carles Grau (1714-1798) i Pere Costa en van ser els directors d'escultura, mentre que Ramon Esplugas (1700-1771) i Josep Martí i Amat (1705-1762) van estar al càrrec de l'arquitectura.[118]

No obstant al paper rellevant que devien tenir Manuel i Francesc Tramullas en l'organització de l'Acadèmia, Pere Costa va ser, com s'indica a la carta que Luís Álvarez Nava va escriure el 15 de setembre de 1758, el «[…] primer Director de los estudios de Barcelona […]».[119] Segurament el rol de màxima responsabilitat dipositat en Pere Costa no va ser casualitat, si tenim en compte que des del 1754 era acadèmic de mèrit de l'Academia de San Fernando (*Relación general de académicos* 2014, 136), mentre que des del mateix any Francesc Tramullas disposava del títol d'acadèmic supernumerari [120], i no va ser fins al 1761 que se li va concedir la distinció d'acadèmic de mèrit i director honorari, aquest darrer atorgat als acadèmics «[…] que habiendo servido los Empleos de la Academia hubieran cesado con mi beneplácito por ocupación, enfermedad,

[116] ASF, 38-31/2 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 18: 339)
[117] ASF, 388-31/2, 26 de setembre de 1758 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 20: 341).
[118] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 157 (citat per Alcolea 1961, 177).
[119] ASF, 38-31/2, 15 de setembre de 1758 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 18: 338).
[120] *Relación general de académicos* 2014, 44; 128; 442. El pintor Francisco Clapera (1746-1810), natural de Barcelona i professor de pintura en la Real Academia de San Carlos de Nueva España fundada a Mèxic el 1783, també va rebre aquesta distinció en plenitud de vots el 6 març del 1768. Entre altres artistes catalans que van obtenir el títol d'acadèmic supernumerari al llarg del segle XVIII, també cal esmentar els escultors Pau Serra (?-post. a 1776) a qui se li va concedir el 12 de maig de 1776 i Ramon Amadeu (1745-1821) atorgat el 5 d'abril de 1778.

ausencia, ú otoro justo motivo».[121] Les absències constants de l'escultor, però, ens fan dubtar de la implicació directa en el funcionalment del projecte, del qual, segons les paraules de Francesc Tramulllas, Pere Costa va ser «[…]la Caveza, el Decano, y el Fundador, de la Academia, que alli se establecio, […]».[122]

El corpus de professors que va posar en pràctica l'Acadèmia de Tres Nobles Arts és gairebé el mateix, si ens basem en la documentació relativa a les peticions realitzades per a l'aprovació del projecte entre el 1754 i el 1760. A més dels directors de cada art, trobem entre els signants una gran quantitat de pintors com Josep Sala, revisor de Pinturas per al Sant Tribunal de la Inquisició, Jaume Carreras (ant. a 1749- 1765), Ignasi Parera (ant. a 1758-post. a 1790), Josep Arolas (ant. a 1750- 1809), Pere Llopis (ant. a 1754-1787), Bonaventura Miraguelo (ant. a 1750-post. a 1802), Pere Bofill (ant. a 1758-1801) i Francesc Xuriach. Tal com explica Luís Álvarez Nava en la carta a Ignacio Hermosilla el 16 de setembre de 1758, el nom dels firmants corresponia a les figures principals que van participar directament en la fundació de l'Acadèmia de Barcelona.[123]

A partir de la comparació de les fonts podem detectar que l'abast del projecte va anar creixent pel que fa al nombre de mestres implicats. De fet, si el 1754 Manuel Tramullas referia catorze professors en l'establiment de l'Acadèmia, sis anys més tard, en el document que el gener de 1760 van dirigir els acadèmics al secretari de l'Academia de San Fernando se'n comptabilitzen setze de principals, nombre que també correspon a la quantitat de professors de l'Academia de San Fernando assenyalada en l'estatut del 1751.[124]

Traçar els vincles entre els membre de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts no és senzill, si tenim en compte que d'alguns d'ells pràcticament no en coneixem informació sobre la seva trajectòria artística. No obstant això, les fonts primàries conservades confirmen que alguns professors havien col·laborat plegats abans de la fundació de l'Acadèmia, com també durant i després dels tràmits per a la seva aprovació. Ignasi Valls, per exemple, va ser el gravador que en diverses ocasions al llarg del 1756 va traduir al burí composicions de Manuel i Francesc Tramullas, com és el cas de la làmina *Mare de Déu de Montserrat i sants. Vista de la ciutat des del mar* (fig. 7M),

[121] ASF, 1-3/33, 19 de març de 1755 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 13: 329).
[122] ASF, 174-1/5, 4 d'abril de 1761 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 22 bis: 344).
[123] ASF, 38-31/2, 16 de setembre de 1758 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc.n.19: 340).
[124] ASF, 38-311/2, 10 de gener de 1760 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc.n.21: 341); ASF, 1-3/32,8 d'abril de 1751 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc.n.7: 312).

el túmul funerari que va dissenyar Manuel pel comte de Perelada (fig. 8M) o el gravat del príncep de Viana que va dibuixar Francesc (fig. 28F).

El mateix gravador també devia conèixer l'escultor Pere Costa que el 1746 va reproduir el túmul de Felip V que es va erigir a Cervera amb motiu del funeral del monarca (Subirana Rebull 1996, 642-643, fig. 69). D'aquesta cronologia també cal citar la relació entre Manuel Tramullas i el pintor Josep Sala, que, juntament amb Ignasi Parera, apareixen entre els testimonis de l'entrega de poders d'Antoni Tramullas a Manuel Tramullas l'any 1758.[125] Altres professors, en canvi, els podem vincular només posteriorment, com succeeix entre Carles Grau i Manuel Tramullas, amb els treballs de decoració de la casa palau Sessa-Larrard (1775-1778) (fig. 55M) o entre Manuel Tramullas i Pere Bofill, que va substituir el mestre en les lliçons de dibuix que havia d'impartir a l'Escola de Nàutica el 1775, i que també va disposar del material artístic de Manuel Tramullas després de la seva mort.[126]

Vist el nombre de pintors citats, és evident que malgrat que es tracta d'una Acadèmia de Tres Nobles Arts en què l'estudi del gravat s'hi va incloure des d'un inici, la pintura devia tenir un paper predominant, bé pel nombre d'estudiants que devia reunir, bé per la quantitat de professors que va aplegar en comparació amb la resta de disciplines. Si analitzem els pintors signants de la proposta de l'Acadèmia observem que gran part, en aquell moment, eren deixebles dels tallers de Manuel i Francesc Tramullas.[127] L'activitat dels corresponents obradors no es pot desvincular dels mateixos fundadors de l'Acadèmia i en la sol·licitud d'aprovació escrita el 1758 hi trobem citats gairebé tots els aprenents de Manuel documentats entre el 1750 fins al 1757, mentre que en el cas de Francesc només s'hi reconeix el pintor Josep Arolas i l'escultor Ramon Esplugas, director de l'acadèmia del Gremi de Fusters que, en aquesta ocasió, va dirigir els estudis d'arquitectura (Triadó 1984, 136).

Així doncs, ignorem si Josep Estruch (ant. a 1754-?),[128] Salvador Fulquet (ant. a 1756 -?), Joan Roca (ant. a 1756-?),[129] Josep Casafont (ant. a 1756-?) i Manuel Esplugas (ant. a 1756-?),[130] van formar part de l'acadèmia encapçalada pels germans Tramullas, ja que no apareixen entre els

[125] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, ff. 159-161 (citat per Alcolea 1961, 183).
[126] BNC, Fons Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1774-1775, f. 418; BNC, Fons Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1776-1777, f. 1; AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-1795, f. 11 (citats per Alcolea 1961, 35).
[127] BNC, Fons Raimon Casellas, Bloc 3/6, ms. 5241/25, f. 18. Segons Raimon Casellas, els deixebles dels germans Tramullas van ser Pere Pau Montaña, Salvador Gurri, Gabriel Planella y Tresserres, Antoni Casanovas, Félix Nogués y Bofarull, Joan Panyó i Nicolau Travé.
[128] AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, 1758, f. 401 (citat per Alcolea 1961, 177).
[129] Ibíd.
[130] Ibíd., 397; 398; 401; 422 (citat per Alcolea 1961, 177).

signants. Malgrat que Fulquet va iniciar l'aprenentatge el 1756, juntament amb Roca,[131] Casafont i Esplugas, els quals van formalitzar la situació el 1758, no trobem el seu nom vinculat al projecte, fet que s'explicaria per la seva total desvinculació o pel seu paper secundari a l'interior del taller.

Pel que fa a l'obrador de Manuel Tramullas, tampoc hi apareix documentat Manuel Lacoma (ant. a 1757-1814), que va ingressar el 1757 al taller, mentre que no hi ha dubtes sobre la participació d'altres aprenents a l'Acadèmia i, en aquest cas, cal subratllar la presència dels pintors Pere Llopis i Francesc Xuriac, la formació dels quals va ser independent de l'obrador. Un cas semblant va ser el de Pere Bofill, de qui no n'hem pogut provar documentalment l'aprenentatge amb Manuel però que apareix molt vinculat en l'àmbit professional i familiar al pintor.[132]

És curiós notar que un element comú en alguns dels signants són les sancions del Col·legi de Pintors en relació amb l'exercici de la pintura sense disposar de la corresponent llicència i que van rebre Josep Arolas,[133] Bonaventura Miraguelo i Francesc Xuriac.[134] Aquest aspecte no ens hauria d'estranyar, ja que l'Acadèmia de Tres Nobles Arts es va formar el 1747 i cap d'aquests pintors, excepte Manuel i Francesc Tramullas, havien fet l'examen del gremi per a la pràctica de la pintura a la ciutat. Amb el pas del temps, les circumstàncies no van variar considerablement i, excepte Josep Sala, que el 1754 ja tenia el magisteri de pintor,[135] part dels components encara no disposaven d'aquesta acreditació en la primera sol·licitud d'aprovació del 1754, com és el cas de Pere Llopis, que va obtenir la llicència el 1755, o Jaume Carreras, que tot i haver-la obtingut el 1749 no és fins el 1757 que apareix citat com a mestre pintor.[136] Altres, en canvi, mai van estar vinculats al Col·legi, com va succeir amb Pere Bofill, mentre que alguns d'altres van ocupar rols destacats dins el gremi. Jaume Carreras, que en plena tramitació de l'Acadèmia l'any 1759 era segon cònsol,[137] o el mateix Manuel Tramullas, que el 1762, 1765, 1766 i el 1780 se cita entre els cònsols del Col·legi de Pintors,[138] posen de manifest la situació contradictòria en què es van trobar alguns signants de l'Acadèmia.

[131] Ibíd.
[132] Ibíd., 400 (citat per Alcolea 1961, 96).
[133] AHPB, Jeroni Gomis, 1754, f. 429 (citat per Alcolea 1961, 21).
[134] Ibíd., 301-302 (citat per Alcolea 1961, 116; 223).
[135] Ibíd., 479 (citat per Alcolea 1961, 162).
[136] AHPB, Jeroni Gomis, 1755, f. 185 (citat per Alcolea 1961, 108); AHPB, Jeroni Gomis, 1749, f. 58 (citat per Alcolea 1961, 46); AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, 1758, f. 251 (citat per Alcolea 1961, 46).
[137] AHPB, Jeroni Gomis, 1759, f. 138 (citat per Alcolea 1961, 46).
[138] *Relación de Cónsules y clavarios del Colegio de Pintores de Barcelona desde su establecimiento en 1688 hasta su disolución el año 1786* (citat per Alcolea 1959, 211).

El conjunt de mestres fundadors presentava, en aquest sentit, diferents perfils d'artistes actius a la ciutat. Pel que fa a la pintura, una part dels pintors, representada per Josep Sala, Jaume Carreras i Francesc Xuriac, ja tenien deixebles, almenys des del 1756 i 1758, respectivament, com succeïa paral·lelament amb el cas de Manuel i Francesc Tramullas. Tanmateix, la tipologia més representada entre els pintors signants era la dels practicants, com s'especifica amb relació a Gabriel Duran (1749 - 1806) i Francesc Pla en la petició de l'any 1758,[139] la majoria dels quals estaven vinculats a l'obrador de Manuel i Francesc Tramullas i devien tenir una formació consolidada, a diferència de Gabriel Duran i Francesc Pla, ja que la seva col·laboració amb el mestre s'havia iniciat anys enrere. Malauradament, desconeixem si respecte als altres directors també hi va haver aquesta relació directa amb els corresponents obradors, però és cert que en la documentació no queda reflectit. Malgrat la importància d'artistes com Ignasi Valls, Pere Costa o Ramon Esplugas no tenim constància que els respectius aprenents assistissin a l'Acadèmia, ni com a professors ni com a estudiants.

Tal com es desprèn de la documentació, els alumnes que freqüentaven l'Acadèmia, dirigida per Pere Costa, eren mosso d'arquitecte, escultors, pintors i brodadors que havien estat prèviament seleccionats per les seves aptituds i se'n podia esperar grans progressos. Entre els assistents, és possible que hi hagués artistes com el pintor Josep Flaugier, i els escultors Jaume Folch i Costa (1755-1821) i Ramon Amadeu (1745-1821) (García Portugués 2007, 633), però també hi havia aficionats i diletants, «personas de distinción» que van donar suport al projecte.[140] En la petició escrita el 10 de gener de 1760 trobem els noms de Vicente Pignatelli (?-1770), el marquès de Sarrià (?-1770), el comte de Saceda (?-1762), Baltasar Elgueta (?-1763), Agustín de Montiano (?-1764), el marquès de Villafranca (?-1773), el comte de Baños (?-post. a 1755) o el comte d'Aranda (1719-1798) que, més enllà d'aquest gest, és difícil determinar-ne la implicació en el desenvolupament de l'Acadèmia barcelonina.[141]

No és d'estranyar que tots ells estiguessin vinculats directament amb l'Academia de San Fernando i que amb el seu aval, els germans Tramullas, juntament amb Pere Costa i la resta de professors, busquessin una acceptació superior en l'establiment de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts, proposada en la sol·licitud del 1758. Val a dir que la majoria de noms exposats en la petició del gener de 1760 no va tenir cap altra representació en la documentació emesa a Madrid. Segons la relació

[139] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 157 (citat per Alcolea 1961, 177).
[140] ASF, 38-31/2, 16 de setembre de 1758 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 19: 340).
[141] ASF, 38-31/2, 10 de gener de 1760 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 21: 341).

d'acadèmics de l'Academia de San Fernando, gran part d'aquests van ocupar el càrrec de «consiliario» i el nomenament va ser anterior al 1758, data de la primera sol·licitud oficial per l'aprovació de l'Acadèmia dels Tramullas. El 1752 es va concedir aquesta distinció a Tiburcio Aguirre (?-1767), Baltasar Elgueta, Francisco Javier de Goyeneche Balanza, comte Saceda, i a Nicolás de Carvajal y Lancaster, marquès de Sarrià (*Relación general académicos* 2014, 28; 151; 417; 437). El 1754 Agustin de Montiano també la va rebre, com també Antonio Álvarez de Toledo, marquès de Villafranca i Joaquín Manrique de Zúñiga y Osorio, comte de Baños el 1755, i Pedro Pablo Abarca de Bolea, comte d'Aranda, el 1757 (*Relación general académicos* 2014, 51; 66; 319; 488). Entre tots ells, cal destacar que Agustín Montiano, Baltasar Elgueta i Luís Álvarez Nava van ser nomenats acadèmics d'honor entre el 1752 i el 1753 (*Relación general académicos* 2014, 43; 151; 319), mentre que Vicente Pignatelli, que també va rebre aquest distintiu el 1758, va ocupar el càrrec d'acadèmic de mèrit de pintura el 1768 (*Relación general académicos* 2014, 370).

El marquès de Grimaldi (?-1786), que va ser nomenat protector de l'Academia de San Fernando el 1763 (*Relación general académicos* 2014, 219), és un dels noms que va aparèixer en més d'una ocasió entre la documentació sobre l'Acadèmia dels Tramullas. El 1758, abans d'obtenir aquest càrrec, el marquès va emparar el projecte, com bé descriu Francesc Tramullas a la carta enviada a Hermosilla el 7 de setembre del mateix any,[142] i sembla que va continuar oferint el seu suport el 1767 quan, juntament amb el comte de Ricla —llavors capità general de Catalunya—, va exposar de nou la necessitat de promoure l'acadèmia proposada pels germans Tramullas,[143] com va fer més tard, el 1773, amb la proposta formulada per la Junta Particular de Comerç.[144]

Segons el mateix document, els nobles citats formarien part del corpus d'acadèmics que tenien cura d'auxiliar, promoure i cuidar la institució, mentre que Luis Álvarez Nava, present en gran part de la documentació sobre l'establiment de la institució, n'hauria ocupat la presidència, i Tiburcio Aguirre n'hauria estat el vicepresident. Álvarez Nava, que va dirigir una carta a Ignacio Hermosilla per demanar l'exempció de Francesc en el pagament d'impostos corresponent al seu títol d'acadèmic supernumerari de pintura de l'Academia de San Fernando, devia mantenir una relació força estreta amb el pintor, a qui defineix com el seu mestre.[145] Álvarez Nava, capità del Regiment d'Infanteria de les Reales Guardias Españolas i destacat pintor *amateur*, com el descriu el marquès Luigi Montecuccoli (Montecuccoli 1841, 177), devia rebre lliçons de pintura i dibuix de

[142] ASF, 38-31/2, 7 de setembre de 1758 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 17: 338).
[143] ASF, 38-31/2, 3 de novembre de 1767 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 37: 350).
[144] BNC, Fons de la Junta de Comerç, n. 85, 6 d'octubre de 1773 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 68: 361).
[145] ASF, 12-1/1, 24 d'agost de 1754 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 12: 323).

Francesc, amb qui va mantenir un tracte familiar. De fet, sabem que, juntament amb Juan Vallés, *alferez* del Regiment d'Infanteria d'Astúries i Cavaller de l'orde de Sant Joan de Jerusalem, Luis Álvarez Nava visitava el pintor «[…] muy amenudo en su casa, de modo, que son pocos los dias, que no vayan en ella […]».[146] Aquest fet va permetre als dos nobles testimoniar davant de notari que Francesc era l'autor de la pintura l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de les Tres Nobles Arts de Barcelona* (fig. 30F), obra enviada a l'Academia de San Fernando per obtenir el títol d'acadèmic de mèrit el 1761.

2.4.2.3 Anotacions sobre el funcionament i la pràctica artística

Tot i les poques al·lusions a l'organització i planificació dels estudis, és possible que els alumnes de l'Acadèmia, dirigida per Pere Costa i encapçalada pels germans Tramullas, hi estiguessin aproximadament dos anys. L'única dada que hi està relacionada s'inclou al punt quatre dels respectius estatuts, on s'especifica que els alumnes que no es podien permetre econòmicament l'ensenyament a l'Acadèmia, havien de servir durant dos anys com a assistents en la mecànica de les llums i tot el necessari.[147] Aquest període de temps seria suficient per exercitar el dibuix al natural si tenim en compte que la gran majoria d'alumnes, com reconeix Luis Álvarez Nava el 1758, no havien estudiat amb models al viu.[148] Aquesta pràctica, que devia suposar una novetat i millora en la formació de pintors i altres professions, devia ser un dels motius pels quals aquell any el nombre de sol·licituds per ingressar a l'Acadèmia fos de trenta-cinc.[149]

En aquest sentit i basant-nos en les diverses classificacions dels centres artístics que van sorgir a França al llarg del segle XVIII, l'Acadèmia dels Tramullas representaria el que Agnès Lahalle anomena *escoles acadèmiques* o *acadèmies*, les quals tenien una classe per estudiar el model al viu i oferien lliçons per a principiants, artesans i obrers de les arts mecàniques (Lahalle 2006, 93). Aquestes institucions estaven formades per un corpus de diferents membres que, com descriu Lahalle i també s'observa en el cas barceloní, comptava amb algunes personalitats d'honor, professors i artistes agregats (Lahalle 2006, 95).

[146] AHPB, Jaume Tos i Romà, 1013/28, 1761, f. 230 (citat per Alcolea 1961, 178).
[147] ASF, 38-31/2, (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 18: 339).
[148] ASF, 38-31/2, 16 de setembre de 1758 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 19: 340).
[149] Ibíd.

La importància de l'estudi del model viu és patent en els estatuts de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts, on esdevé un requisit essencial per admetre qualsevol professor. Malgrat la brevetat del document, és rellevant notar que aquest és l'únic aspecte educatiu que es contempla i es menciona tant en el punt sis, respecte a la formació del professorat, com en el vuit, en què s'estableix la rotació dels seients dels alumnes per permetre a tots els estudiants l'estudi des dels llocs privilegiats.[150]

El projecte devia incorporar les lliçons del nu des d'un bon principi i és molt probable que es mantinguessin fins a la mort de Manuel Tramullas, el 1791, en el seu estudi particular. No obstant la prohibició que va publicar l'Academia de San Fernando en els estatuts del 1751 sobre la impossibilitat d'utilitzar el model viu fora de la pròpia institució, l'Acadèmia dels Tramullas devia oferir aquest tipus d'activitat de forma estable i, posteriorment, devia ser el mateix Manuel Tramullas qui va garantir aquesta pràctica, com bé s'intueix de la carta que el pintor va escriure el 1781 a Antonio Ponz (1725-1792), nomenat secretari general de l'Academia de San Fernando el 1776 (*Relación general académicos* 2014, 376), per saber si podia continuar amb el seu estudi al natural que organitzava a casa seva.[151] Les paraules del pintor ens fan pensar que aquest havia estat un exercici regular durant els anys anteriors i que, segons la cronologia, hauria comprès el període previ a la fundació de l'Escola Gratuïta de Dibuix, quan puntualment el Col·legi de Pintors va organitzar aquest tipus de sessions, i després del seu establiment, inclosos els anys en què entre el 1779 i el 1783 l'Escola Gratuïta de Dibuix va suspendre les lliçons al natural per manca de fons (Vallugera 2015, 193).

En tractar-se d'una acadèmia d'àmbit local, és poc provable que disposessin de dos models, un de jove i un altre de vell per a l'exercici del dibuix, com succeïa a l'Academia de San Fernando, i que els horaris d'accés a aquest tipus d'activitats fossin tant amplis com els de la Real Academia.[152] De fet, com era habitual a França, l'activitat a l'Acadèmia dels Tramullas devia iniciar-se després de la jornada laboral, ja que permetia als professors compaginar els encàrrecs del seu estudi privat amb les classes i no incidia en l'activitat de l'obrador.

Possiblement, els Tramullas van seguir el model d'aprenentatge que es practicava a l'acadèmia francesa i que heretava la tradicional formació artística italiana a partir del dibuix i còpia de

[150] ASF, 38.31/2 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 18: 339).
[151] ASF, 1-38/1, 24 d'abril de 1781 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 159: 382).
[152] ASF, CF-1/17, 1746 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 5: 307). L'horari de la sala del model al natural s'estenia des de les nou del matí fins a les dotze i de les dues fins a la nit durant els mesos d'octubre a març mentre que a l'estiu, l'aula estava oberta des de les set fins al migdia i de les tres fins a les set de la tarda.

gravats, seguit de la reproducció de models de guix, fins a arribar gradualment al dibuix al natural. Aquesta hipòtesi té més pes si tenim present que Ignasi Valls, director d'escultura de l'Acadèmia dels Tramullas, va reproduir el gravat que encapçala el segon volum del tractat *El museo pictórico y escala óptica* d'Antonio Palomino (1655-1726) (Palomino 1724) en la seva passantia el 1750.[153] És molt significatiu que Valls escollís aquesta composició a l'hora de registrar la seva habilitat com a argenter en el llibre de passanties i demostra com el manual, que proposa aquest ensenyament progressiu basat en el dibuix, va ser una eina per a l'estudi de la teoria i la pràctica de la pintura a l'abast dels artistes barcelonins del segle XVIII i que, molt probablement, es devia utilitzar en les lliçons de l'Acadèmia dels Tramullas. Tanmateix, desconeixem si la metodologia aplicada durant les lliçons era la mateixa que va viure Francesc durant la seva estada a París i si les classes s'organitzaven a partir de l'explicació del mestre, la pràctica d'exercicis i la posterior correcció. A causa de la manca d'informació, tampoc podem concretar si entre els estudiants hi havia diferents nivells i si, en aquests casos, com succeïa generalment a França, les lliçons de dibuix s'adequaven als coneixements de cada estudiant mitjançant models diferents (Lahalle 2006, 224; 227).

Un dels pocs testimonis del funcionament de l'Acadèmia barcelonina podria ser el dibuix que es conserva al fons del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC (fig. 1) que, en algunes ocasions, s'ha atribuït al pintor Antoni Casanovas Torrents (1752-1797), de qui existeixen altres dibuixos autògrafs al mateix museu.[154] Es tracta d'una classe de dibuix on un grup d'alumnes reprodueix una escultura femenina situada al mig d'una estança completament equipada de dibuixos, petites escultures i models de guix disposats en els diversos prestatges i murs. L'espai il·luminat amb un candeler no presenta cap entrada de llum natural i està organitzat en dos nivells diferents a mode de grades, on apareixen un total d'onze alumnes, tots homes. Les diverses actituds al voltant del model ens fan pensar que tots estaven practicant el mateix exercici i que, per tant, en aquest cas no hi havia una diferenciació de nivells que requerís l'ús de models diferents en una mateixa classe. La disposició dels alumnes ens reporta a la dinàmica d'aquest tipus de lliçons en què mentre alguns observaven el model, altres dibuixaven, consultaven la làmina de la resta dels companys o escoltaven atentament les explicacions del professor.

Tot i que es tracta d'un esbós (fig. 1) en què cap dels alumnes sembla que estigui caracteritzat especialment, hi ha un personatge que l'autor del dibuix ha definit particularment. Mentre que

[153] AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 21 de febrer de 1750, f. 541.
[154] MNAC (GDB 65026 D).

un dels mestres apareix al fons de l'escena, de perfil, donant indicacions a un estudiant, l'altre professor ocupa un lloc preeminent en primer terme, assenyalant el dibuix d'un aprenent. El perfil de l'individu, amb un nas prominent i les faccions marcades podria ser un dels pocs retrats de Manuel Tramullas, si tenim en compte les semblances que presenta amb la figura de sant Jeroni a la cúpula de la capella de Sant Narcís, a l'església de Sant Fèlix de Girona (fig. 68M.2), molt probablement caracteritzat amb la fisonomia del pintor. Malgrat que no es conserva cap autoretrat ni descripció física, aquesta hipòtesi seria del tot coherent, ja que el sant Jeroni subjecta el llibre obert que conté la inscripció referent a l'autoria de Manuel Tramullas, element que justificaria aquesta doble lectura entre el personatge i el retrat de l'artista.

En aquest sentit, la presència del pintor a l'escena seria un dels indicadors per interpretar la imatge dins del context de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts (fig. 1) i no pas a l'Academia de San Fernando, com assenyala Manuel Ruiz. L'autor defensa que és poc probable que el centre barceloní presentés aquest grau d'organització i que els paral·lelismes amb la il·lustració de l'École de Design de l'Enciclopèdia Francesa, com també amb l'obra de José Gómez de Navia sobre les lliçons de dibuix a la Sala del Antiguo a l'Academia de San Fernando (fig. 2), donarien suport a aquesta premissa (Ruiz Ortega 1999, 119).

Tanmateix, l'experiència de Francesc Tramullas a Madrid i París haurien proporcionat tota mena de referents per establir la pròpia acadèmia a Barcelona a mode i semblança de les anteriors, fet que no hauria impedit reproduir a menor escala els estudis que es duien a terme a les institucions reials. El nombre reduït d'alumnes i l'aspecte relativament precari de la sala (fig. 1), on més enllà dels models no es distingeix altre material escolar o de dibuix, podrien ser, en canvi, característiques de l'Acadèmia dels Tramullas, finançada pels mateixos membres, a diferència de les acadèmies reials.

Aquests elements ens allunyarien de qualsevol interpretació lligada a l'Academia de San Fernando i ens fan pensar que el dibuix conservat al MNAC (fig. 1) estaria relacionat amb l'acadèmia fundada a Barcelona des del 1747. Segons comenta Manuel Tramullas en la carta que va dirigir a Ignacio Hermosilla el 1754, l'Acadèmia, dirigida per Pere Costa, estava a càrrec seu i a casa seva.[155] En aquell moment, Manuel Tramullas disposava de casa i obrador al carrer Vigatans, anterior Carassa (Alcolea 1961, 182), però l'artista també va posseir altres immobles a la Rambla.

[155] ASF, 12-1/1, 5 d'octubre de 1754 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 12: 324). «[…] Teniendo yo a mi cargo, y en mi casa la Academia que se desea continuarla […]».

Tal com es descriu el 1758, entre les propietats de la seva difunta dona Margarida Castellvell i Guiu, Manuel Tramullas també posseïa una casa davant de convent dels Trinitaris Descalços i, més tard, va disposar la seva residència a la plaça de la Boqueria, com s'exposa en la documentació d'obreria del 1781.[156]



Fig. 1 *Acadèmia dels Tramullas,* atribuït a Antoni Casanovas Torrents (1747-1773). MNAC (GDB 65026 D) (Fot. Ruiz Ortega 1999).

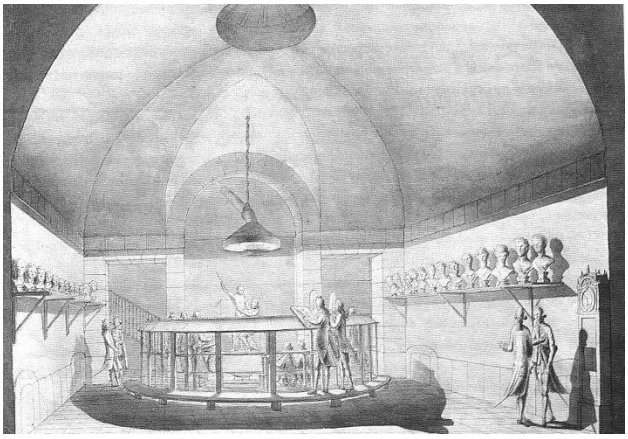


Fig. 2 *Aula de dibuix de models al natural,* José Gómez Navia (1781). (Fot. Ruiz Ortega 1999).

Les poques al·lusions a la ubicació de l'Acadèmia dels Tramullas ens fan pensar que possiblement el nou estudi que van obrir els germans Tramullas es trobava al mateix edifici on Manuel havia viscut i establert el seu taller fins aleshores. Aquesta coincidència pot induir a la confusió i a plantejar si els germans van decidir dedicar espais diferents per l'Acadèmia i l'obrador de Manuel Tramullas, o si l'activitat d'una aprofitava l'espai de l'altra.

Al mateix temps, aquest aspecte també planteja si podem identificar o no l'activitat de Manuel Tramullas amb l'Acadèmia fundada el 1747 amb altres professors, després de la mort del seu germà el 1773 i durant el funcionament de l'Escola Gratuïta de Dibuix. En aquest sentit, i si tenim present que no trobem referències pel que fa a la participació d'altres mestres entre el 1764 i el 1791 en l'organització d'una educació artística a mans d'un col·lectiu paral·lel al gremi o a l'Escola Gratuïta del Dibuix, caldria entendre que les lliçons que va continuar Manuel en el seu estudi devien ser a títol individual, desproveïdes segurament de les lliçons d'altres professors.

[156] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, ff. 90-92; AHCB, Obreria, 1C-XIV-40, n. 174.

Així doncs, malgrat que el dibuix conservat al MNAC no presenti cap datació, la cronologia oscil·laria entre el 1747 i el 1769, anys en què la documentació ens reporta al funcionament de l'Acadèmia dels Tramullas sota un equip de diferents professors. La identitat de l'autor és, ara per ara, aproximada i, encara que la historiografia hagi assenyalat a Antoni Casanovas Torrents per motius estilístics, són molts els dubtes al voltant de la pintura catalana del segle XVIII i la personalitat artística dels seus protagonistes. Per aquest motiu, tampoc descartem altres interpretacions relacionades amb algun artista o diletant que hauria assistit a l'Acadèmia dels Tramullas i que hauria estat testimoni directe del funcionament d'aquestes sessions.

2.4.2.4 Canvi de rumb: de l'Acadèmia dels Tramullas a la proposta de la Junta Particular de Comerç i l'Escola Gratuïta de Dibuix

A tall de conclusió, podem afirmar que tot i la insistència dels germans Tramullas en l'aprovació de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts per part de l'Academia de San Fernando des del 1758, un any després de la creació dels estatuts de Madrid, les condicions i els protagonistes van ser adversos a qualsevol decisió favorable. Tot i la participació en els càrrecs directius de Pere Costa —acadèmic des del 1754— i Francesc Tramullas —acadèmic supernumerari de pintura des del mateix any i acadèmic de mèrit, així com director honorari des del 1761—, gran part dels arguments van ser insuficients per a la institucionalització del projecte. A diferència de l'Academia de San Carlos de València aprovada el 1768, cap dels professors al càrrec del projecte va enviar els seus treballs a l'Academia de San Fernando per tal de ser avaluats i obtenir la distinció d'acadèmic de mèrit —com l'organització interna de San Fernando ho requeria— mentre que la proposta enviada des de Barcelona tampoc demostrava una solvència econòmica que n'assegurés la viabilitat. Tal com es desprèn de la petició enviada per Gabriel Larriaga en representació dels professors el 1769,[157] l'Acadèmia de Tres Nobles Arts no va obtenir el suport econòmic de l'Ajuntament de Barcelona i es mantenia amb les contribucions dels mateixos integrants. Sota aquesta òptica, és raonable que l'essència de l'Acadèmia iniciada el 1747 es diluís i es transformés amb el temps. Té molt sentit que un dels arguments més tractats en les peticions a Madrid fos les diferents opcions de finançament, on inicialment la Junta Particular de Comerç va provar d'encabir el projecte a l'interior de l'Acadèmia de Física però a posteriori i per la manca de fons,[158]

[157] ASF, 38-31/2, 24 de juliol de 1769 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 45: 355).
[158] BNC, Fons de la Junta de Comerç, n. 85, 6 d'octubre de 1773 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 68: 361).

va apostar per fer front a les despeses mitjançant l'impost del pariatge, amb l'augment de dos diners per lliura el preu de cada mercaderia estrangera, mesura que no perjudicaria el comerç.[159]

El silenci de l'Academia de San Fernando davant de la primera sol·licitud de Pere Costa i els germans Tramullas per l'establiment el 1758 va motivar nous enfocaments per obtenir el suport de Carles III i la institució acadèmica de Madrid centrats en la necessitat imperant de la millora en la indústria mitjançant els avantatges que oferia l'aplicació del dibuix en la producció. De fet, després de la segona sol·licitud que Francesc va enviar a l'Academia de San Fernando el 25 d'abril de 1764 es va evidenciar un trencament entre la identificació de la proposta originaria, enfocada a l'estudi de les arts i emesa per un grup d'artistes,[160] i les constants peticions posteriors adreçades a la fundació d'un centre per a la formació i aprenentatge del dibuix que van protagonitzar el marquès de Grimaldi, el comte de Ricla o la mateixa Junta Particular de Comerç.

Aquesta desvinculació s'observa en la nomenclatura present en les diferents sol·licituds, on per últim cop el 1767, en la carta firmada pel marquès de la Mina i el comte de Ricla, com també en el 1769, en la redacció del projecte que la Junta Particular de Comerç va enviar a l'Academia de San Fernando, s'utilitza la denominació Acadèmia de Tres Nobles Arts.[161] En aquest sentit és rellevant notar que el mateix any, Gabriel Larriaga, en representació de «los professores de las tres Nobles Artes que residen en la Ciudad de Barcelona […]», va demostrar la conformitat dels integrants en la creació, bé d'una acadèmia, bé d'una escola pública subordinada a l'Academia de San Fernando a imitació de la de València. Aquesta carta va ser el darrer testimoni escrit sobre l'Acadèmia del 1747.[162] De fet, és significatiu assenyalar com progressivament es va voler evitar qualsevol reminiscència a l'Acadèmia dirigida per Pere Costa que pogués entorpir, condicionar o dificultar l'establiment d'un centre avalat per l'Academia de San Fernando i que es va traduir en una certa flexibilitat amb relació a l'equip de professors i el director.

Entre les noves propostes, només a la carta del marquès de Grimaldi i del comte Ricla del 1767 es va citar explícitament Francesc Tramullas com a possible director de Pintura, mentre que en el mateix document es va exposar que l'Academia de San Fernando podria «[…] subministar desús mismos discípulos parala plantificacion dela de Barcelona los maestros quese contemplen

[159] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Lligall XXI, I, ff. 6-13 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 44: 353).
[160] ASF, 25 d'abril de 1764 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 25: 345).
[161] ASF, 38-31/2, 3 de novembre de 1767 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 37: 350); BNC, Fons de la Junta de Comerç, Lligall XXI, ff. 6-13 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 44: 353).
[162] ASF, 38-31/2, 24 de juliol de 1769 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 45: 355).

necesarios y que no se encuentren ahí».[163] Aquesta flexibilitat, que inicialment no es transmetia en la petició del 1758, també es va demostrar en el projecte presentat per la Junta el 1769, en què van deixar sota la consideració de Carles III i els seus ministres qualsevol decisió o proposta més convenient, idea que l'escrit de Larriaga del 1769 també recull en afirmar que:

> […] quando en ello se advirtiese algun inconveniente ó embarazo que los Profesores no alcanzan, Supp.can igualmente a V.E. se sirva proponer a S.M. que de las Temporalidades de los Regulares Expulsos dela Compañia se les facilite, y subministre lo que fuere necesario pera una obra, y aplicación cuyos progresos son tan importantes al Servisio de S.M., y del Publico.[164]

Tanmateix, des del 1769 la Junta Particular de Comerç tenia pensat establir a la Llotja un espai dedicat a l'ensenyament del dibuix i gravat, on Pasqual Pere Moles, a qui havia enviat a París com a pensionat el 1766, seria professor.[165] Des de llavors, la Junta va defensar que al capdavant del projecte hi hagués la persona que era gravador de la mateixa institució des del 1764, juntament amb el millor pintor de la ciutat de «[…] adecuado genio à la enseñansa […]», descripció que segurament feia referència a Manuel Tramullas vista la defunció de Francesc el 20 de juny d'aquell any. No és d'estranyar que la Junta pensés en Manuel Tramullas, que des del 1771 al 1772 havia impartit amb el seu germà lliçons de dibuix per millorar la producció d'indianes, gràcies a una subvenció de cent lliures anuals concedida per la Junta, i qui des del 1772 també ensenyava a l'Escola de Nàutica,[166] on va ser el primer i l'únic pintor a donar lliçons de dibuix, mentre Sinibald Mas (1736-1806) ocupava la direcció del centre (Ríos 2009, 550-552).[167]

Segons el Llibre d'Acords, l'octubre de 1774 Pasqual Pere Moles va ser nomenat director de la futura escola de dibuix i gravat i va escollir el marquès de Palmarola, Melchor de Guardia, Pedro Ros i Josep Francesc Sagui per vetllar per a l'establiment de la institució.[168] La creació de l'Escola Gratuïta de Dibuix, posteriorment anomenada Escola Gratuïta de Disseny, segons el propi reglament, es va notificar legalment al fiscal el novembre de 1773 i va ser el 14 de gener de 1775 quan es va posar en funcionament el centre.[169]

---

[163] ASF, 38-31/2, 3 de novembre de 1767 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 37: 350). «[…] en Barcelona reside Dn. Francisco Tramulles que es buen pintor, y podrà dirigir en la proyectada Academia los estudios de Pintura».
[164] ASF, 38-31/2, 24 de juliol de 1769 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 45: 355).
[165] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Lligall XXI, ff. 1-5 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 43: 351).
[166] BNC, Fons de la Junta de Comerç, LIV,7,6, Carta de Thomas LLança i Pablo Gispert, 14 de novembre de 1772; BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords 1772-1773, f. 363 (citat per Alcolea 1961, 185).
[167] Sobre la resta de «maestros delineantes» només coneixem el nom de Jaume Tutzó (1756-?), ex alumne de l'Escola de Nàutica que durant el curs 1778 i el 1779 va ocupar el càrrec de Manuel Tramullas, fins aleshores descobert.
[168] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, n. 5, 1774-1775, f. 153 (citat per Ruiz Ortega 1999, 366).
[169] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre de C. C, 1775 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 90: 366).

Les poques dades sobre el funcionament i la gestió interna de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts, vinculada als Tramullas, ens dificulta concretar possibles influències en l'Escola Gratuïta del Disseny que va dirigir Moles. Intentar recompondre punts en comú ens condueix a un discurs hipotètic, si tenim en compte que en cap cas es pot establir una lectura anàloga entre els dos projectes a causa de les diferents condicions en què es van desenvolupar. La disparitat de recursos econòmics i materials, del plantejament dels estudis, les infraestructures del centre i el suport d'àmbit privat van ser elements decisius per al futur d'ambdues propostes.

En aquest sentit, podem atribuir a l'Acadèmia de Tres Nobles Arts, dirigida per Pere Costa, de ser el precedent a oferir una educació artística alternativa al gremi en un període encara de forta presència del Col·legi de Pintors i reticència a nous models educatius. És important considerar que el trencament amb el sistema gremial iniciat per l'Acadèmia dels Tramullas va afavorir l'establiment de l'Escola Gratuïta de Disseny, que va néixer segons els patrons de l'Academia de San Fernando i l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de París. En aquest punt, la influència del projecte dels Tramullas podria haver tingut cabuda en la planificació de les lliçons, ja que tot i regir-se segons els reglaments de l'Academia de San Fernando, l'experiència de Manuel i Francesc Tramullas en l'ensenyament del dibuix acreditada entre els anys de la pròpia Acadèmia i el període en l'Escola de Nàutica de Barcelona, hauria suposat un referent directe amb relació a la pràctica diària i el treball amb l'alumnat de la ciutat que tenia una formació prèvia deficient en matèria de dibuix i un bagatge cultural insuficient, en comparació amb el context que va viure Moles durant els anys d'estudi a París. La col·laboració dels germans Tramullas en aspectes de caràcter pedagògic no seria d'estranyar, ja que, com hem esmentat, el 1767 es va proposar a Francesc com a director de Pintura del nou centre i Manuel va ser descrit el 1773 per la Junta Particular de Comerç com el millor pintor de la ciutat que, juntament amb Pasqual Pere Moles, estaria a càrrec de l'escola.[170]

2.4.3 L'activitat al taller i els seus deixebles

És difícil resseguir la cronologia del pas de cada un dels deixebles de Manuel i Francesc Tramullas. La documentació localitzada només ens remet a l'entrada al taller, però hi ha molts pocs indicis del moment en què els pintors que tenien a càrrec van separar-se de l'obrador i van iniciar una

[170] BNC, Fons de la Junta de Comerç, n. 85, 6 d'octubre de 1773 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 68: 361).

trajectòria individual. Malgrat que habitualment el període de formació a l'obrador del mestre durava sis anys, la manca d'informació sobre el seu transcurs formatiu no ens permet afirmar que va ser així en tots els casos.

Tot i les queixes que el 1742 Manuel Tramullas ja presentava al Col·legi de Pintors per poder disposar d'ajudants sota el títol de pintor llicenciat, les primeres entrades a l'obrador oficials fan referència al 1754, any que correspon a l'examen de mestria dels dos germans. Tanmateix, tenim constància de la presència d'aprenents al taller de Manuel, amb l'ingrés de Bonaventura Miraguelo, com en el de Francesc, amb Josep Arolas, ja des del 1750.[171] No obstant això, és possible que anteriorment altres pintors haguessin freqüentat els respectius obradors durant la formació artística. Així ho indica el reverend Pau Queral, beneficiat de Santa Maria del Mar, quan el 1751 afirmava haver vist Jaume Carreras al taller de Manuel Tramullas.[172] Aquesta notícia ens indueix a pensar que probablement el pintor va iniciar el seu aprenentatge anys abans, si tenim en compte que el 1749 obtenia la llicència.[173]

Com en altres ocasions, l'obtenció de la llicència per pintar és un dels barems a tenir en compte per fer una aproximació sobre el període en què cada alumne va estar sota les indicacions del mestre. En aquest sentit, és possible que tant Arolas —deixeble de Francesc Tramullas— com també Miraguelo —deixeble de Manuel Tramullas— ingressessin als respectius obradors cap al 1748, ja que sis anys després, el 1754, el primer ja disposava de la llicència i el segon havia estat multat pel Col·legi de Pintors per pintar sense aquesta acreditació que rebria temps més tard.[174]

Segons la documentació, la incorporació de deixebles als dos tallers devia ser força regular entre finals del 1740 i el 1759, quan trobem l'últim deixeble documentat de Francesc Tramullas, Pasqual Pere Moles. Tot i que en algunes ocasions, com en el 1757, hi va haver una entrada important d'aprenents que van formalitzar la seva situació l'any consecutiu,[175] també trobem l'ingrés d'artistes de forma individual, com segurament va succeir en l'obrador de Manuel Tramullas amb

[171] AHPB, Jeroni Gomis, 972/23, 1750, ff. 307; 398 (citat per Alcolea 1961, 21; 116).
[172] AHCB, *Procesos Judiciales. Joseph Figueras escribano. Pleito seguido por Manuel Tramullas y otros pintores (F.Tramullas, J.Sala, J.Sans Menor, J.Alborna, J.Rovira, F.Capfort, I.Parera y J.Carreras contra los cónsules del colegio de pintores de Barcelona*, 1750 (citat per Alcolea 1959, 246).
[173] AHPB, Jeroni Gomis, 1749, f. 58 (citat per Alcolea 1961, 46).
[174] AHPB, Jeroni Gomis, 972/27, 1754, ff. 44; 301 (citat per Alcolea 1961, 21; 116). Es desconeix exactament quan Bonaventura Miraguelo va realitzar la prova del Col·legi de Pintors, però com assenyala Santiago Alcolea, apareix en les relacions de personal del gremi entre el 1757 i el 1786.
[175] AHPB, Jeroni Gomis, 972/23, 1750, ff. 398- 400 (citat per Alcolea 1961, 183).

l'entrada de Jaume Carreras i Gabriel Duran [176] o en el de Francesc, amb l'ingrés de Pasqual Pere Moles, que, juntament amb Duran, va freqüentar per menys de sis anys els respectius tallers.

La proximitat de pintors com Pere Bofill o Tomàs Solanes a la biografia personal i la trajectòria artística de Manuel Tramullas ens fan considerar la possibilitat que ambdós assistissin en algun moment el taller de l'artista. Cal notar com Pere Bofill, que a diferència de la resta de deixebles no apareix citat en la història del Col·legi de Pintors, va substituir Manuel durant les classes de dibuix a l'Escola de Nàutica que va impartir diàriament durant el 1775, i va ser juntament amb Tomàs Solanes, gendre del pintor, anomenat al testament de Manuel Tramullas, entre els hereus de llibres i estampes.[177]

Malauradament, disposem de molt poques dades sobre els primers anys de la producció de Pere Bofill, de qui actualment només hem localitzat el pagament de nou lliures que Josep Ignasi de Sadurní y de Mercader va lliurar al pintor per a la decoració de les armes amb motiu del funeral de Maria Sadurní y Canovas el cinc de febrer de 1781.[178] El projecte més important que fins ara es coneix del pintor és la decoració de la *Glòria* de la capella de Sant Narcís a l'església de Sant Félix de Girona (fig. 68M.2), que Manuel Tramullas va pintar amb la col·laboració de Pere Bofill i Carles Panyó (1755-1840) i els treballs dels quals van finalitzar el setembre de 1790, com bé indica la inscripció de la cúpula. Les últimes dades sobre Pere Bofill també el relacionen amb Manuel Tramullas, a qui va substituir en el càrrec de pintor de la ciutat després de la seva mort i fins al 1801 (Alcolea 1961, 172).

Si és complicat individuar els aprenents dels respectius tallers i detallar els anys de la seva formació amb els mestres corresponents, discernir la seva participació en la producció artística de l'obrador tampoc és una tasca fàcil. Curiosament, si revisem el catàleg de Manuel i Francesc Tramullas al voltant de finals de 1740 i 1760, són pocs els projectes que ens facin pensar en la possible col·laboració dels aprenents. Precisament, en aquest període trobem documentats treballs de menor envergadura i una quantitat força inferior d'encàrrecs amb relació a les dècades posteriors, quan no tenim constància escrita de l'activitat d'aprenents als respectius

[176] AHCB, *Procesos Judiciales. Joseph Figueras escribano. Pleito seguido por Manuel Tramullas y otros pintores (F.Tramullas, J.Sala, J.Sans Menor, J.Alborna, J.Rovira, F.Capfort, I.Parera y J.Carreras contra los cónsules del colegio de pintores de Barcelona*, 1750 (citat per Alcolea 1959, 246); AHPB, Jeroni Gomis, 972/23,1750, f. 398 (citat per Alcolea 1961, 62).
[177] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1774-1775, f. 418 (citat per Alcolea 1961, 35); AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-95, f.11 (citat per Alcolea 1961,35).
[178] AHPB, Jose Ponsico i Semino, 1036/17, 1781, f. 40.

obradors. Així doncs, és probable que Bonaventura Miraguelo i Jaume Carreras participessin en la decoració de la volta i costats de l'Hospital, l'altar major de l'església de General de Barcelona (1747) (fig. 2M) i que durant el seu pas pel taller també donessin un cop de mà, juntament amb la resta de deixebles, en les escenografies que de Manuel Tramullas per al teatre de la Santa Creu entre el 1754 i el 1763, aproximadament.

Pel que fa a l'obrador de Francesc Tramullas, trobem una situació similar en què podríem considerar la participació d'Arolas en els diferents treballs de la capella del Sant Crist d'Igualada entorn el 1752 (fig. 21F i fig. 22F), així com en la creació de les escenografies per a la Casa de les Comèdies entre el 1750 i el 1754. D'altra banda, respecte a la resta de deixebles que s'hi van unir posteriorment, caldria contemplar la col·laboració del taller en els olis que Francesc va pintar per a les diferents capelles de la catedral de Barcelona l'any 1763, entre els quals hi ha *El martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1), *Alliberació de Galceran de Pinós* (fig. 36F.2), així com *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) o el *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2).

2.4.3.1 Entre títols i càrrecs. Sobre els deixebles de Manuel i Francesc Tramullas

L'aprenentatge a l'Acadèmia i a l'obrador de Manuel i Francesc Tramullas en algunes ocasions va ser un primer estadi en la formació d'alguns dels alumnes que, posteriorment, van seguir les passes de Francesc i es van traslladar fora de Barcelona per estudiar pintura o gravat i establir-se per breus períodes en altres ciutats importants del panorama artístic espanyol i europeu.

Gabriel Duran, per exemple, devia abandonar Barcelona a les darreries dels anys cinquanta, o a inicis de la dècada dels seixanta, per reprendre la formació artística a Roma, on el 1762 va obtenir el primer premi de dibuix de l'Accademia del Nudo (Cánovas 1989, 177-180). Entre els deixebles dels Tramullas sembla que Gabriel Duran va ser l'únic que va viatjar a Roma, mentre d'altres van realitzar una estada a Madrid, com possiblement va succeir amb Jaume Carreras, que alguns autors com Viñaza situen a la ciutat el 1759, encara que no queda clar si va ser ell o si va ser Josep Carreras qui va residir a la capital. [179]

Tomàs Solanes, els vincles del qual segurament van ser més que familiars amb Manuel, també va estar a Madrid des del 1779, on va prosseguir amb la seva formació de pintor a l'Academia

[179] AHPG, Jeroni Gomis, 1759, f. 606 (citat per Alcolea 1961, 46).

de San Fernando gràcies a la pensió que va rebre de la Junta de Comerç el 1781.[180] Segons explica en el seu diari el baró de Maldà, el pintor devia tornar a Barcelona el febrer del 1786, un mes abans de contraure matrimoni amb Francisca Tramullas, «[…]havent reïscut mosso molt hábil en la pintura, i famós acadèmic, havent tretes obres excel·lents i dutes algunes aquí».[181]

Pasqual Pere Moles, en canvi, es va dirigir a París, on del 1766 al 1774 va treballar a l'obrador de Nicolas Gabriel Dupuis i, posteriorment, al costat de Charles-Nicolas Cochin, experiències que van permetre al gravador arribar a l'excel·lència del burí fins a ser admès el 1774 com un dels membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture i se li va concedir el títol de gravador de la cambra del rei de França (Subirana Rebull 1990, 83).

Del qui, desafortunadament, no tenim més dades és de Josep Casas i Ayxelà (?-post. a 1815), que es va absentar gairebé deu anys de la ciutat de Barcelona, però ignorem on va residir entre 1789 i 1798 (Alcolea 1961, 56). Com ell, la trajectòria de gran part dels deixebles fora del taller presenta encara molts buits i no ens permet reconstruir les biografies artístiques de Josep Estruch, Salvador Fulquet, Ramon Esplugas, Joan Roca, Josep Casafont o Manuel Esplugas, que van freqüentar el taller de Francesc Tramullas, com tampoc la de Bonaventura Miraguelo o Pere Llopis, de l'obrador de Manuel.

Tanmateix, a partir de les dades compilades sobre alguns d'aquests deixebles és possible realitzar una aproximació al voltant de les seves biografies artístiques, ja que trobem certs paral·lelismes amb la trajectòria dels seus mestres. A grans trets, pràcticament no hi ha diferències entre els projectes que van desenvolupar Manuel i Francesc Tramullas i aquells que van dur a terme, més tard, els seus deixebles. Malgrat que les dades que coneixem són insuficients per establir una comparació fidedigne dels respectius catàlegs, sí que s'observa una tendència generalitzada on predominen els encàrrecs de caràcter privat, vinculats directament amb la decoració de palaus i residències, com bé exemplifica l'activitat de Tomàs Solanes i Francesc Pla.

A diferència de Francesc Pla, de qui es coneixen molts exemples de programes decoratius com les pintures del Palau Moja, el saló del Palau Episcopal, l'antiga casa Serra o Bullbena, entre d'altres, de Tomàs Solanes només tenim constància dels treballs que va fer a la residència dels

[180] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1780-1781, ff. 280; 377 (citat per Alcolea 1961, 171).
[181] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 25 de març de 1786, p. 159. «[…] Havent vingut de Madrid aquí, a Barcelona, cosa d'un mes ha, Tomàs Solanes, famós pintor natural d'esta ciutat, que faltava alguns anys havia per trobar-se en Madrid, havent reïscut mosso molt hábil en la pintura, i famós acadèmic, havent tretes obres excel·lents i dutes algunes aquí. Casà, domiciliat en esta ciutat, ab una filla des Srs. Manuel Tremulles i Antònia Castellbell en lo dia 25 de març, festa de l'Anunciata o de la Mare de Déu».

Cortada, entre 1797 i 1798. El baró de Maldà elogiava el gust del pintor, a qui va encarregar «[…] lluir-se en son art en lo saló enterament, sostres dels estrados i alguna cosilla més en les parets» per als quals Solanes va treballar pràcticament sis mesos, fins al tretze de desembre de 1798.[182] Tal com es desprèn del seu dietari, les pintures van suscitar l'admiració per «[…] lo gran realç que donava a totes aquelles columnes, per lo que pareixien naturals, i no pintades» però sobretot pel nou aspecte del saló «glòria terrenal» que va provocar els aplaudiments dels presents.[183]

Igual que Manuel i Frances Tramullas, els seus alumnes també van assolir en menor mesura encàrrecs de caràcter religiós. Si en la trajectòria dels dos germans van tenir-hi un paper decisiu i majoritari, les dades compilades sobre els catàlegs del seus deixebles no semblen continuar aquesta tendència. De fet, ara per ara, només podem referir els dos quadres de sant Pau i santa Anna que Josep Arolas va pintar per a l'Hospital de Santa Marta de Barcelona (1793), així com la pintura de la verge del Pilar que va fer Francesc Pla «el Vigatà» a la capella de la Rodona del claustre de la catedral de Vic (1760), el dibuix que el mateix pintor va dissenyar per al gravat de Mateo Gonzalez sobre l'altar de Sant Antoni de Pàdua de l'església del convent de Sant Francesc de Barcelona i el programa decoratiu del Palau Episcopal (1784-1785), amb un gran cicle al·legòric dedicat als cinc continents, la història d'Abraham i el cicle de Tobies (Alcolea 1961, 22; Alcolea 1961, 140).

Els projectes d'arquitectura efímera de temàtica religiosa i civil, en canvi, van tenir un pes més important entre les produccions dels antics alumnes dels Tramullas. Alguns d'aquests treballs són els targetons que va pintar Josep Arolas per a l'aula de Gramàtica de la catedral de Barcelona el 1779,[184] les armes pel túmul de Raimunda de Sentmenat el 1790 que va fer el mateix pintor,[185] la decoració del nou altar de Santa Maria del Mar que Francesc Xuriac va enllestir el 1782 amb motiu de la col·locació del Crist sagramentat (Alcolea 1961, 224), els petits altars que Josep Arolas va fer al presbiteri de la mateixa església el 1799, i les decoracions de la façana del temple dels Carmelites Descalços i de la casa de Bru Tramullas a la Rambla, així com les del carrer del Pi

[182] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 20 de març de 1798, pp. 29-30.
[183] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 13 de sembre de 1798, pp. 134-135. En baró de Maldà comenta: «[…] lo saló, glòria terrenal, ja que no era remedo d'aquell tan famós temple de Salomó de l'Escriptura, mes era del de Samsó. […] Lo sostre de l'estrado, exquisitament pintat, feia lluir a tot lo demés, i així també en l'estrado de l'alcova ab la vistosa i escollida labor en lo llit conjugal, columnes i cristalls de tot lo prospecto davant de l'alcova; domassos i velluts carmesins en l'estrado, i així en les cadires, ab l'aranya de cristall al mig ab tot lo demés com en l'altre estrado; arquitrabes, frisos i cornisa. Que viven lo famós escultor Cabanyeres i Solanes!; estos foren los qui em motivaren lo plaudite de tothom».
[184] ACB, Llibre d'obres, 1778-1780 (citat per Alcolea 1961, 21).
[185] AHPB, Francesch Maspons Ros, 1790, f. 259 (citat per Alcolea 1961, 21).

que, amb motiu de les festes celebrades per la beatificació de sant Josep Oriol, va dur a terme Tomàs Solanes (Bassegoda Amigó 1927,1: 153; Alcolea 1961, 172).

En relació amb aquest tipus d'obres, també hem d'esmentar els treballs a la Casa de les Comèdies que van crear el 1783 pintors com Pere Llopis, Gabriel Planella (1754-1824) i Antoni Feu (1740 ca.-post. a 1808), sota la direcció de Francesc Xuriac, i que ens recorden l'activitat escenògrafica de Manuel Tramullas al llarg de gairebé trenta anys (Alcolea 1961, 224). Tot i les coincidències, és palès que la presència d'altres pintors en les obres del Teatre de la Santa Creu és molt poc representativa, de la mateixa manera que tampoc podem equiparar la freqüència amb què Manuel i Francesc Tramullas van dissenyar i participar en els festeigs reials a la ciutat amb la trajectòria dels respectius deixebles, dels quals només Tomàs Solanes va rebre un encàrrec semblant, que era la realització del model de la columna per commemorar l'arribada de Carles IV i la seva família a la ciutat l'any 1802 (Alcolea 1961, 173).

La poca informació que tenim sobre els aprenents de Manuel i Francesc Tramullas ens impossibilita fer un estudi aprofundit sobre el paper que van desenvolupar els mateixos deixebles en la formació d'altres pintors de la ciutat. Cal notar com, a partir de la documentació compilada fins ara, tenim constància que Francesc Pla «el Vigatà» i Josep Casas i Ayxelà van superar la prova de magisteri el 1771 i el 1772, respectivament, i que Jaume Carreras també va disposar d'aquest títol, com es desprèn dels deixebles citats en les fonts i del càrrec de cònsol segon que el 1759 va ocupar al Col·legi de Pintors (Alcolea 1961, 46).[186]

En comparació amb la resta d'artistes de qui no tenim notícia sobre la seva activitat com a mestres pintors, sabem que el 1757 Jaume Carreras va admetre d'aprenent Francesc Arnaudias (?-post. a 1774),[187] que el 1758 va presentar la seva passantia d'argenter i, pocs anys més tard, va residir a Roma, on apareix documentat per primera vegada el 1768 (Urrea 2006, 190).[188] Tanmateix, no descartem la possibilitat que Josep Casas i Ayxelà o Francesc Pla, tots dos pintors mestres amb casa i botiga entre el 1781 i el 1782 (Alcolea 1961, 56; 140), disposessin d'ajudants o deixebles, els noms dels quals no han transcendit.

[186] AHPB, Josep Ribas i Granes, 1771, f. 604 (citat per Alcolea 1961, 139); AHPB, Josep Ribas i Granés, 1772, f. 140 (citat per Alcolea 1961, 56).
[187] AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, 1758, f. 251 (citat per Alcolea 1961, 46).
[188] AHCB, Llibre de passanties n. 5 (1753-1814), 27 de maig de 1758, f. 28.

De ben segur, Jaume Carreras i Josep Casas i Ayxelà van ser figures rellevants en el context artístic català a mitjans del segle XVIII, ja que, com Manuel Tramullas en el cadastre de 1748,[189] Jaume Carreras va ser també un dels contribuents per barri, segons la documentació gremial del 1753, mentre que Josep Casas i Ayxelà va ser un dels pintors a pagar una contribució superior entre el 1799 i el 1804.[190]

Malgrat la trajectòria lligada al gremi que presenten pintors com Jaume Carreras, Josep Casas i Ayxelà o Francesc Pla «el Vigatà», que repetides vegades va ocupar, com Manuel Tramullas, diferents càrrecs al Col·legi de Pintors com a cònsol segon (1776), examinador (1781) i cònsol primer (1782), altres deixebles com Pasqual Pere Moles, Gabriel Duran o Tomàs Solanes van seguir un camí completament diferent, allunyat de l'antiga institució (Alcolea 1961, 140). A semblança de Francesc Tramullas, que es va desentendre de l'organització gremial i va acreditar mitjançant l'Academia de San Fernando les seves aptituds com a pintor, el 1765 Pasqual Pere Moles va rebre el títol d'acadèmic supernumerari en talla dolça, mentre que el 1786 Solanes va esdevenir acadèmic supernumerari de pintura, i el 1776 Gabriel Duran va ser nomenat acadèmic de mèrit de l'Academia de San Fernando i el 1781, acadèmic de l'Accademia di San Luca (Subirana Rebull 1990, 30; *Distribución premios* 1790, 152; *Relación general académicos* 2014, 149; Cánovas 1989, 177-180).

La contraposició entre aquests dos perfils, representants de dos models oposats de concebre i viure la carrera artística, és un reflex dels canvis que es van succeir en la formació de l'ofici de pintor. Aquesta transformació progressiva es va instaurar a través de la figura de l'acadèmia i, més tard, en el cas de Barcelona, es va traduir en l'Escola Gratuïta de Disseny, que va substituir la figura del mestre pintor i del seu obrador.

En aquest sentit, no és estrany que puguem citar tants pocs casos de mestre-deixeble entre els alumnes dels germans Tramullas, si considerem que ja no hi havia una identificació tant directa entre l'activitat de la pintura i la producció de taller. De fet, l'organització dels estudis de pintura a través d'una nova institució com l'Escola Gratuïta de Dibuix, on Pasqual Pere Moles va tenir un

[189] AHCB, Gremis, Cadastre, Fulls de Personal, *Relacion de los Individuos que componen el gremío o Collegío de Píntores retableros de esta ciudad de Barña oý exístentes explicados por clases en conformídad del formulario entregado allos consules de dicho Collegio de parte del Ilt^re^ Ayúntamiento de Regídores de esta ciudad su data de treínta de O^bre^ próximos pasado* (citat per Alcolea 1961, 175).
[190] AHCB, Gremis, Cadastre, Fulls del Personal (citat per Alcolea 1961, 56).

rol cabdal, va vincular gran part dels artistes que inicialment es van formar al taller de Manuel o Francesc Tramullas, com també a l'Acadèmia de Tres Nobles Arts.

Els contactes entre els pintors formats sota el paraigües dels germans Tramullas i la nova Escola Gratuïta de Dibuix es remunten a l'inici del funcionament del centre. Mentre que els diferents deixebles van concebre l'escola com una oportunitat laboral per consolidar la seva posició social, vist l'aprenentatge previ i l'avantatge que això suposava davant de les noves generacions d'alumnes, Manuel Tramullas no devia veure amb gaires bons ulls la institució. El mestre que va estar al capdavant de la lluita per a l'aprovació de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts va quedar a l'ombra un cop va començar l'activitat Escola Gratuïta de Dibuix, impulsada per la Junta Particular de Comerç. Tot i que la Junta es va plantejar la direcció de l'escola a mans del pintor i Manuel va impartir lliçons de dibuix a l'Escola de Nàutica durant gairebé quatre anys, fins al trasllat a la Llotja (1772-1776),[191] no van comptar amb els seus serveis en cap altra ocasió.

La certa competència que es devia crear entre les lliçons privades que seguia impartint Manuel Tramullas en el seu estudi i l'ensenyament a l'interior de l'Escola es va fer sentir el 9 de febrer de 1775, amb motiu de la convocatòria del concurs per a la posició d'ajudant de direcció. La prova consistia a dibuixar el model de guix del *Gladiador* que hi havia a l'escola i per a la qual Pau Illa (ant. a 1762–1807) —soci i nomenat fabricant de coloració i estampa de teles a la fàbrica de Isidre Catà i Cia el 28 de novembre de 1762 (Rossi 2015, 113)—, Ignasi Parera i Joan Porcell, Antonio Gasch (?- post. a 1775) i Francesc Pla «el Vigatà» es van preparar amb Manuel Tramullas per obtenir els millors resultats el dia del concurs.[192] L'avantatge que això els procurava va obligar la Junta a modificar les condicions de la prova, que finalment es va realitzar en dues sessions, una per a cada grup de participants, el 4 i el 8 de març, i on el model a dibuixar va ser desconegut fins el mateix dia. Els guanyadors van ser Marià Illa i Pere Pau Montaña i lluny de ser un cas puntual es van seguir diverses situacions que van evidenciar, no obstant la formació dels deixebles de Manuel Tramullas, el no reconeixement per part de la institució en els diversos intents per ocupar tota mena de càrrecs.

Els primers nexes amb l'Escola Gratuïta de Dibuix els trobem durant els anys de construcció i habilitació de la Llotja, on hi ha documentat el treball de Josep Casas i Ayxelà, antic aprenent de

[191] Les diferents naus esbossades en un dels dibuixos de l'antiga col·lecció Raimon Casellas, actualment al fons del gabinet de dibuixos i gravat del MNAC (GDG 4265 D) ens fa pensar en els possibles estudis de dibuix que van realitzar els alumnes de l'Escola de Nàutica.

[192] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1774-1775, f.225 (citat per Alcolea 1959, 74).

l'obrador de Manuel, que segons els diccionari de Ràfols va ser un dels pintors que va col·laborar amb la decoració del sostre de la sala immediata al gran saló del pis principal de la Llotja, com també en la pintura del tram final de l'escala (Ràfols 1954, 1: 234). A diferència de Josep Casas i Ayxelà a qui situem durant els preparatius de l'edifici, com també Manuel Tramullas respecte a la decoració de la capella (fig. 54M) (Carrera 1951, 2: 491), la resta de deixebles els trobem citats amb relació al funcionament i l'organització de la mateixa institució.

En aquest sentit, Tomàs Solanes va ser un dels més afortunats, si tenim present que tampoc Manuel Lacoma va poder accedir a la plaça de conserge el 1806.[193] Tanmateix, no va ser gens fàcil per Tomàs Solanes, l'únic, entre els pintors del cercle de Manuel Tramullas, que va completar la seva formació a la institució i on el 1777 va obtenir el segon premi en la classe de model de guix.[194] Malgrat que el 1787 va exercir de tinent director,[195] Solanes va ocupar el càrrec durant un període breu de temps després que les desavinences amb el director acabessin amb la suspensió l'octubre de 1789.[196] Aquest episodi no va impedir que el pintor desistís, com demostren les vegades que es va proposar per a exercir els diversos càrrecs de direcció, tant en l'ocasió del canvi de director l'any 1797, en què Solanes es va presentar com a candidat per a la plaça de segon director, fins llavors ocupada per Pere Pau Montaña, com després de la mort d'aquest. O bé el 1803, quan la Junta de Comerç el va nomenar, juntament amb Salvador Gurri (1749-1819), director de l'escola.[197] Tanmateix, la suspensió de la decisió per part de la Junta Suprema va provocar que finalment Jaume Folch (?-post. a 1786) fos el director de l'escola mentre que Salvador Gurri i Tomàs Solanes van romandre sota les seves directrius.[198]

[193] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1806, f.18 (citat per Alcolea 1961, 96).
[194] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1777, ff.336; 344 (citat per Alcolea 1961, 171).
[195] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1786-1788, f.209 (citat per Alcolea 1961, 172).
[196] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1789-1791, f.124, (citat per Alcolea 1961, 172).
[197] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1797, f.311 (citat per Alcolea 1961, 172); BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1803, f.282 (citat per Alcolea 1961, 172).
[198] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1805, f.10 (citat per Alcolea 1961, 172).

2.4.3.1.1 Sobre Pasqual Pere Moles, deixeble i col·laborador de Francesc Tramullas

No obstant el gran desconeixement que actualment tenim de l'art català del segle XVIII i dels seus protagonistes, tot sembla indicar que el gravador Pasqual Pere Moles, deixeble de Francesc Tramullas, i el pintor Francesc Pla «el Vigatà», aprenent de Manuel Tramullas, van ser les figures més rellevants dels dos obradors.

Tal com es desprèn de la documentació, Moles va ser l'únic gravador que va formar part del taller de Francesc si tenim present que Jaume Carreras, de qui només conservem un gravat autògraf, en les fonts és descrit sempre com a pintor. Moles, que es va instal·lar a Barcelona entre 1759 i 1762, va ser l'últim alumne de Francesc Tramullas que ens consta (Subirana Rebull 1990, 29). A diferència de la resta, va ser l'únic deixeble que ja comptava amb una formació prèvia important, en aquest cas, sota les directrius de José Vergara (1726-1799) i José Camaron (1731-1803), amb qui va estudiar entre 1751 i 1754. En aquest sentit, sobre el primer contacte entre Francesc i el gravador només podem plantejar si el seu encontre va ser fixat abans que Moles arribés a Barcelona o si, en canvi, el valencià va conèixer el pintor un cop establert a la ciutat. Aquesta tesi seria la més versemblant, ja que cap dels seus anteriors mestres va viatjar a Barcelona i José Camaron va ser l'únic dels dos que va assistir a les lliçons de l'Academia de San Fernando a Madrid anys després del sojorn de Francesc.

Segons explica Subirana Rebull, Pasqual Pere Moles s'hauria decantat per Francesc Tramullas perquè era l'únic pintor i gravador que va estudiar a París, ciutat on devia aspirar anar per la fama dels seus gravadors (Subirana Rebull 1996, 841). Tanmateix, durant la seva formació a Barcelona, el valencià també es va servir de l'obra d'altres artistes, com Manuel Tramullas, de qui va reproduir la làmina de l'*Aparició de la Mare de Déu a Juan de Palafox y Mendoza, bisbe* (fig. 41M) (Subirana Rebull 1990, 144: fig. 55; Subirana Rebull 1996, 875: fig. 54) i el *Retrat de Miguel de Guzman, marquès de la Mina* (fig. 17M) (Subirana Rebull 1990, 147: fig. 58; Subirana Rebull 1996, 877: fig. 58), Francesc Cases, de qui va gravar el mosaic de l'església de Sant Miquel de Barcelona el 1765 (Subirana Rebull 1996, 873: fig. 49 ; Subirana Rebull 1990, 138: fig. 50), així com del pintor italià Giavanni Bettino Cignaroli (1706-1770), de qui va traduir la làmina dedicada a sant Lluís de Gonzaga el 1763 (Subirana Rebull 1990, 118: fig. 24 ; Subirana Rebull 1996, 861-862: fig. 23).

El pas de Moles per l'obrador de Francesc Tramullas és, ara per ara, imprecís i pertany a la primera etapa de la carrera del gravador. Tot i que la relació de la distribució de premis de

l'Academia de San Fernando del 1799 fa referència al 1759 com l'any en què el gravador va arribar a Barcelona (*Distribución premios* 1799, 42), els primers gravats que el relacionen amb Francesc daten del 1763. Aquest fet però no és conclusiu, ja que el conjunt reduït d'estampes que comprèn el catàleg de Francesc presenta diversos problemes de cronologia. Tal com es desprèn dels estudis de Subirana, és difícil determinar quan es va materialitzar la col·laboració entre Francesc i Moles a partir de les inscripcions dels gravats.

Al llarg de la trajectòria de Francesc Tramullas, Pasqual Pere Moles va ser l'artista que va tenir més pes en l'obra gràfica, de la qual pràcticament no tenim cap altra dada, un cop el gravador va marxar a la capital francesa. Curiosament, la faceta de Francesc com a gravador de les pròpies composicions és força desconeguda cronològicament parlant, però és molt possible que es remunti a l'establiment definitiu del pintor a Barcelona, just després de tornar de París i abans de l'arribada de Moles. Aquest podria haver estat el motiu pel qual Francesc Tramullas es va centrar només en l'obra pictòrica i va confiar l'aspecte gràfic al seu deixeble. En aquest sentit, és interessant remarcar com gran part dels gravats religiosos que coneixem de Francesc Tramullas són obra de Pasqual Pere Moles, però només aquells dedicats a la Verge de Montserrat són de la seva pròpia invenció i realització, com també *Sant Antoni Abat* (fig. 7F), *Adéu* (fig. 8F), *Vanitas* (fig. 9F) o *Al·legoria de les Nobles Arts* (fig. 6F), tots sense datació.

Francesc va reconèixer l'habilitat del valencià i el va escollir en repetides ocasions per il·lustrar la seva obra. Davant de la continuada preferència per Pasqual Pere Moles respecte a altres gravadors com Ignasi Valls, que va gravar la làmina dedicada al príncep de Viana el 1756 (fig. 28F) o Monfort, amb l'estampa de la Verge de Valldonzella el 1762 (fig. 38F), és difícil determinar fins a quin punt podem parlar de formació o col·laboració entre els dos artistes. Precisament, abans d'establir-se a Barcelona, Moles ja havia estat autor de la invenció i traducció d'alguns gravats datats entre 1759 i 1761, anys en què suposadament ja treballava al costat de Francesc i dels quals no falten referències a l'obra del seus primers mestres.

Poc en sabem sobre les pintures i dibuixos amb què treballava Pasqual Pere Moles, i l'única font que ens reporta més informació és el seu inventari *post mortem* on, per exemple, trobem citada la «[…] pintura borrador al oli, que representa una imatge de un St Christo que vigue en lo Riu de Valencia […]» (Subirana Rebull 1990, 315), model probablement utilitzat per Moles en l'estampa homònima. Entre les seves pertinences, aquesta és l'única correspondència d'aquest tipus però també s'esmenten gravats que podríem relacionar amb el catàleg de Francesc Tramullas. Es tracta de l'estampa de la Verge de Montserrat que tant podria correspondre a la mà del pintor

català com a la de Camaron, amb qui el 1785 Moles va gravar un treball del mateix subjecte (Subirana Rebull 1990,314) i de les diverses al·legories del rei Carles III que inevitablement ens recorden a la composició de la *Màscara Reial* que reprèn aquesta iconografia, o també la làmina del rei David i Goliat, que ens fa pensar en el gravat atribuït a Francesc (Subirana Rebull 1990,311-312).

Tot i el predomini de la temàtica religiosa, entre les seves obres més destacades cal mencionar l'àlbum de la *Màscara Reial* per l'entrada de Carles III i la reina Maria Amàlia de Saxònia (fig. 45F), un dels projectes més complets i de caràcter al·legòric que va dur a terme Moles a partir dels dibuixos de Francesc Tramullas. El valencià, que el 1764 va il·lustrar gran part de les làmines juntament amb les caplletres de la publicació, va firmar pràcticament totes les composicions menys un parell, que són la *Caplletra N* (fig. 45F.6) i el *Cul-de-llàntia. Arlequí* (fig. 45F.13) (Subirana Rebull 1990, 132-133: fig. 39; Subirana Rebull 1990,135-136: fig. 45), que també se li atribueixen. Malgrat que en aquesta ocasió Moles va ser l'autor dels gravats i no de la seva invenció, va ser la primera vegada que va dur a terme un projecte d'aquestes característiques, és a dir, amb làmines de dimensions considerables i amb una gran quantitat de personatges i detallisme que devien suposar tot un repte. El conjunt de la *Màscara Reial*, encàrrec que va fer obtenir a Pasqual Pere Moles el títol d'acadèmic supernumerari de l'Academia de San Fernando el 22 de desembre de 1765,[199] va ser un projecte on, per primera vegada, Moles va tenir cura de gravar les caplletres d'un text, una pràctica que posteriorment va desenvolupar a l'obra d'Antoni de Capmany (1742-1813) a partir del disseny i estampa de la pròpia tipografia, que era molt diferent estilísticament a la de l'àlbum.

El vincle estret entre Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles ens fa considerar la possible participació del gravador en el grup d'artistes que va encabir l'Acadèmia dirigida per Pere Costa. Encara que la documentació sobre l'aprovació per a l'establiment de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts a Barcelona correspon al període en què el mateix gravador va residir a la ciutat, Moles no apareix citat en cap dels documents. Tanmateix, no seria estrany que hagués donat suport al projecte si tenim present que ell mateix va ser un dels pocs artistes que va assistir a la creació d'una altra institució semblant, com va succeir a València amb l'Academia de Santa Bárbara (1753-1764), precedent directe de l'Academia de San Carlos, organitzada per Cristóbal Valero (1707-1789) i José Vergara com a professors de pintura, Ignacio Vergara (1715-1776) i Luís

[199] ASF, 4/44-1 (citat per Subirana Rebull 1990,129).

Domingo (1718-1767) d'escultura, així com de Pascual Miguel i Jaime Molins (?-post. a 1771) d'arquitectura.

El reconeixement i la confiança que la Junta Particular de Comerç va dipositar en Moles va ser constant i s'evidencia abans de l'establiment de l'Escola Gratuïta de Dibuix (1775) i després durant els primers anys del seu funcionament sota la seva direcció (1775- 1797). Cal observar que Pasqual Pere Moles va gravar l'escut dels Tres Cossos de Comerç dissenyat per Francesc Tramullas el 1763 (fig. 39F) i que va ser anomenat gravador de la Junta el 1764, institució que dos anys després i sense precedents anteriors va concedir-li una beca per continuar els estudis de gravat a París.[200] La subvenció de l'estada del gravador a la capital francesa va ser una inversió econòmica per a la mateixa Junta que, ja des de l'inici, tenia present que un cop tornés Pasqual Pere Moles a Barcelona hauria d'«[...] ensenyar el arte del gravado, â quantos Discipulos tuviere bien la Junta destinarle para perpetuhisar tan noble arte entre las otras otras muchas [...]». [201]

A la documentació, potser per qüestions d'estratègia i deixar lloc a la intervenció de l'Academia de San Fernando en termes del personal docent —com apunten les propostes del marquès de Grimaldi i el comte de Ricla (1767) o Larriaga (1769)—, no s'especifica, fins a gairebé la posada en marxa de l'escola, que Moles en seria el director. Malgrat les repetides al·lusions a la seva labor com a professor de gravat a la tornada, és el 6 d'octubre de 1774 quan es descriu Pasqual Pere Moles com a «[...] Director nomdo para la Escuela de Dibujo y Gravado».[202]

La múltiple documentació que va generar l'aprovació i la creació del centre denota inicialment l'interès per la figura de Moles en els estudis de gravat i per Francesc Tramullas com a responsable de la pintura, plantejament emès el 1767 pel president de la Junta, el comte de Ricla i el marquès de Grimaldi. Tanmateix, i segurament arran de la mort de Francesc el juny de 1773, l'octubre del mateix any la Junta defensava la direcció del projecte al:

> [...] mejor pintor de esta ciudad y de adecuado genio a la enseñanza a que ayudado de un discípulo suyo y de un alumno ya sobresaliente, grabador, que volverá de París en este mes, se encargue de la dirección [...].[203]

Segons s'exposa en aquest escrit de la Junta a Grimaldi, pràcticament a les portes de l'establiment de l'escola, podem interpretar que la institució va delegar la direcció del centre a Manuel

[200] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, n. 1, 1760-1766, f. 383 (citat per Ruiz Ortega 1999, 347).
[201] Ibíd.
[202] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, n. 5, 1774-1775, f. 153 (citat per Ruiz Ortega 1999, 366).
[203] BNC, Fons de la Junta de Comerç, n. 85, 6 d'octubre de 1773 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 68: 361).

Tramullas, segurament assistit per Bofill —a qui el 1776 Manuel volia cedir les classes que impartia a l'Escola de Nàutica— i ajudat per Pasqual Pere Moles.[204]

En el Llibre d'Acords de la Junta del 1772-1773 es parla de «dos Maestros de opinion y un Gravador alumno en París» al capdavant del projecte,[205] proposta que per l'experiència de Manuel en l'ensenyament del dibuix s'ajustava al perfil de la Junta, però no s'identificava amb els paràmetres de l'Academia de San Fernando, on tots els docents havien de ser acadèmics. La vinculació directa de Manuel Tramullas amb el Col·legi de Pintors, i el fet que no disposés de cap distinció acadèmica, com en canvi va tenir Francesc i posseïa en aquest cas Moles, devien ser motius suficients per destinar la direcció del centre a càrrec del gravador.

Pasqual Pere Moles, que va estar al capdavant dels primers anys d'escola fins a la seva mort, va representar, com en el seu moment ho va fer Francesc Tramullas, el canvi en la formació i pràctica artística. Encara que al començament l'escola va ser la institució de referència per a l'aprenentatge del dibuix en alumnes provinents de tota mena d'oficis com serrallers, fusters, gravadors de les fàbriques d'indianes, espasers, argenters, brodadors, ebenistes, dauradors, rellotgers, entre d'altres (Carrera 1951, 2: 62), el caràcter del centre es va anar modelant, al mateix temps que el nivell dels estudiants creixia.

Pasqual Pere Moles va dirigir els estudis cap a un model més proper al d'una acadèmia i va introduir, a poc a poc, una organització pròpia d'aquests organismes amb els concursos, les oposicions per ocupar diferents càrrecs o les pensions que permetien incentivar els alumnes durant el seu aprenentatge a Barcelona o a l'estranger. El canvi de nom que va assolir la mateixa institució el 1779, quan va adoptar l'apel·latiu d'Escola Gratuïta de Nobles Arts (Vélez 2011, 112), és un aspecte significatiu pel que fa a l'evolució del projecte, com també ho van ser l'establiment dels premis de pintura i escultura al mateix any, o la concessió de les primeres pensions convocades convocar el 1787, però que es van lliurar el 1789 per continuar els estudis de pintura i escultura a Roma, i els de gravat, a París (Vallugera 2015, 204).

[204] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1776-1777, ff. 67; 112 (citat per Alcolea 1961, 185). És possible que en la proposta presentada, Manuel Tramullas, a qui hem identificat com a millor pintor de la ciutat, comptés amb l'ajuda o bé de Bofill, amb qui va tenir un vincle estret, o bé per un altre deixeble, com Francesc Pla o Jaume Carreras. La manca de documentació sobre aquests, no ens permet sostenir cap altra argumentació ni decantar-nos amb seguretat per cap dels deixebles.

[205] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, n. 4, 1772-1773, f.370 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 69: 361).

Al llarg del seu pas per la institució, Moles va disposar de l'ajuda de Mariano Illa (ant. a 1722-post. a 1807) i Pere Pau Montaña, que van assistir el director des del 1775 fins al seu traspàs. Pere Pau Montaña, que va substituir Pasqual Pere Moles l'agost de 1797, quan la salut del valencià era ja delicada, va ser nomenat per la Junta de Comerç segon director de dibuix, pintura i escultura amb honors de director de l'acadèmia, sempre amb caràcter de subordinació a Moles, que en tenia la titularitat.[206] La dedicació del pintor a la institució va ser constant durant vint i dos anys com també ho va ser la col·laboració amb Pasqual Pere Moles, amb qui va dur a terme una producció gràfica amplíssima i diversa documentada entre 1782 i 1796.

2.4.3.1.2 Sobre Gabriel Duran. Del taller de Manuel Tramullas al seu establiment a Roma

Gabriel Duran és un dels pocs deixebles de Manuel Tramullas que, juntament amb Francesc Pla «el Vigatà», va tenir una projecció artística important, pròpia dels protagonistes de la nova generació de pintors catalans de l'últim terç del segle XVIII, però que finalment va quedar supeditada al rol administratiu de l'ambaixada d'Espanya a Roma.

Les primeres notícies del pintor de Vic es remunten al 1756, quan Gabriel Duran va entrar al taller de Manuel Tramullas, que almenys des del 1750 acceptava deixebles.[207] Sembla que l'educació artística del pintor, que va viure una situació de pobresa i va ser acudit per la generositat dels Pares Caputxins de Vic (Salarich 1854, 202; Ràfols 1954, 1:337), va iniciar sota la protecció de Manuel i en una edat molt precoç, entre els set i vuit anys. Probablement, va ser el deixeble més petit de l'obrador de Manuel, ja que Francesc Pla, que va ingressar al taller un any més tard, tenia catorze anys.

Malgrat la seva joventut, Duran, juntament amb Pla, són els únics «practicantes de pintor» que el setembre de 1758 apareixen entre els signants de la sol·licitud per la creació de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona. Aquest fet denota, bé l'adhesió de Duran a la formació independent del gremi, bé la possible distinció per part del mestre cap als dos aprenents, els quals, com Josep

[206] BNC, Fons Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1797, f. 248 (citat per Alcolea 1961, 125).
[207] AHPB, Jeroni Gomis, 972/23, 1750, f. 398 (citat per Alcolea 1961, 62).

Casas i Ayxelà i Manuel Lacoma, van formalitzar la situació al taller el juliol del mateix any.[208] Sobre el seu període formatiu sabem que Duran va ser un dels testimonis del benefici de l'inventari de Margarida Castellvell i Guiu, mare de l'esposa de Manuel Tramullas,[209] i que segurament el pintor devia romandre al costat del mestre fins al 1760-1762, quan es testimonia per primera vegada l'activitat de Gabriel Duran a Roma.

Amb només tretze o catorze anys el pintor va arribar a Roma, on es va establir pel seu compte fins a la seva mort el 1806. Duran va freqüentar l'Accademia del Nudo, on va continuar la formació almenys entre 1762 i 1767, anys en què apareix documentat entre els premiats dels diferents concursos de dibuix organitzats per la institució.[210] Com també va succeir a l'Academia de San Fernando i a l'Escola Gratuïta de Dibuix, no disposem de cap registre d'estudiants que determini els anys que Duran va assistir a les classes de l'acadèmia romana ni els companys que devia freqüentar en aquell període. Tanmateix, devia coincidir amb els pintors de la primera promoció de becats per l'Academia de San Fernando formada per Domingo Álvarez Enciso (1737-1800) —va guanyar els premis de dibuix el 1754, 1756 i el 1757 (Urrea 2006, 182)— i José del Castillo (1737-1793) —que entre 1759 i 1764 va remetre a Madrid còpies d'Annibale Carracci, Domenico Zampieri, «Domenichino» (1581–1641) i Guido Reni (Urrea 2006, 184). Gabriel Duran també devia trobar-se amb d'altres pintors espanyols que es van traslladar a la ciutat per continuar el seu aprenentatge, com Antonio Martínez de Espinosa (1741-?) —es va establir a Roma pel seu compte del 1758 al 1765 i va estudiar a l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de París (Urrea 2006, 185)—, José Galón (?- post. a 1764) —va arribar a Roma el 1764 després d'una estada a París (Urrea 2006,189)—, Luís Paret y Alcázar (1746-1799) —va restar a Roma del 1763 al 1766 (Urrea 2006, 197)—, Manuel Eraso (1740 ca.-1813 ca.) —va guanyar un premi de dibuix el 1762 (Urrea 2006, 197-198)— o Alejandro de la Cruz (?-post. a 1800) —va residir a Roma del 1765 al 1780— que va portar a l'Academia de San Fernando diferents estudis de guix per la mateixa institució (Urrea 2006, 198).

Altres artistes que possiblement van tenir contacte amb el pintor durant els anys d'aprenentatge els trobem relacionats amb les diferents convocatòries de concursos de dibuix de l'Accademia Capitolina del Nudo, on entre els vencedors hi ha noms com Mariano Salvador Maella (1739-1819), primer premi organitzat el novembre de 1759 i també primera posició de la primera

[208] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, ff. 157; 399-400 (citat per Alcolea 1961, 177; 183).
[209] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, ff. 90-92.
[210] Archivio Storico dell'Accademia di san Luca (ASL), *Nomi delli Mastri* 1754-1848, ff. 9;12; 14 (citat per Cánovas 1989, 178: làms.14-16).

classe en la sessió de setembre de 1762,[211] Vincenzo Pacetti (1746-1820), que va ocupar el primer guardó de la tercera classe com va succeir també en el concurs convocat el març del 1767, entre d'altres, o Antonio Primo (1735-1798), escultor espanyol que va rebre el tercer premi en la tercera classe d'escultura, en el concurs del setembre de 1765.[212]

Com era habitual entre els artistes espanyols residents a Roma, el 1769 Duran va trametre diverses còpies a l'Academia de San Fernando, entre elles la de *Los tramposos*, basada en l'obra de Caravaggio, segurament amb la voluntat d'obtenir el favor de la institució i el futur grau d'acadèmic pel que va rebre el suport de José Nicolás de Azara (1730 -1804), i va ser finalment nomenat el 21 de gener de 1776 (García Portugués, 2: 127; 130). Aquest reconeixement devia ser significatiu per a Duran, que tot i els diferents premis que van acreditar el seu potencial, els primers anys a Roma va viure amb dificultats, en un estat gairebé de pobresa i gràcies a les contribucions dels seus companys. Aquesta situació va variar lentament amb l'obtenció de l'ajuda que Anton Raphael Mengs (1728-1779) va tramitar mitjançant el marquès de Grimaldi i que consistia en dues pessetes diàries, almenys entre 1774 i 1775 (*Aequa Potestas* 2000, 38).

El març de 1781 la Congregació de l'Accademia di San Luca, presidida per Vincenzo Pacetti, va proposar a Gabriel Duran formar part dels acadèmics de mèrit, que com se cita en l'acte ja posseïa aquesta distinció de la institució madrilenya, requisit obligatori per formar part de l'acadèmia italiana. En l'acte de la sessió de valoració i votació del *morceau de reception* es diu:

> Sig. D^{n} Gabriele Duran Pittore, Spagnolo, statto proposto per Accademico di merito nell entencedente Congregazione, e come forestiere, essendo un rigore d'un Decreto della nostra Accademia obbligato di essere ricevuto Accademico nell'Accademia sua Nazionale, se ve ne ha, ne esi […] la patente mediante la quale costa essere egli accademico dell'Accademia di Madrid, e per conseguenza abilitato a poter essere ricevuto dalla nostra, si corse dunque per esso il bussolo, e furono trovate tutte le palle negre, restò dunque incluso a pienei voti, e dichiarato Accademico di merito […].[213]

Gabriel Duran va presentar un pintura dedicada a sant Sebastià i santa Irene obra que va obtenir plenitud de vots, motiu pel qual va prendre possessió del càrrec el 6 maig de 1781, juntament amb Antonio Concioli (1739-1820), pintor de Gubbio i a qui trobem documentat entre els premiats del concurs del maig del 1767 de la tercera classe de dibuix.[214] Aquest reconeixement precedit

[211] Ibíd., 9 (citat per Cánovas 1989,183).
[212] Ibíd., 11-12 (citat per Cánovas 1989, 169-170).
[213] ASL, vol.54, 1781, f.5.
[214] ASL, *Nomi delli Mastri* 1754-1848, ff.11-12.

per pintors espanyols com Pablo Pernicharo (?-1760) —acadèmic de l'Accademia di San Luca des del 1736— o Preciado de la Vega (1712-1789) —acadèmic de l'Accademia di San Luca des del 1748—, que van exercir un paper fonamental en els estudis impartits a l'Academia de San Fernando, evidencia el grau d'excel·lència que va assolir Gabriel Duran en l'àmbit nacional i que, malauradament, no ha transcendit en la historiografia.

El pas de Duran per la Congregació de l'Accademia di San Luca, gairebé desconegut i només referenciat amb motiu d'una sessió organitzada el febrer del 1798, es deu probablement a la vinculació del pintor amb l'Ambaixada d'Espanya davant la Santa Seu a Roma, on progressivament va ocupar càrrecs de més rellevància i responsabilitat.[215] La col·laboració amb el procurador general José Nicolás de Azara apareix documentada per primera vegada el 1770 per l'arribada a la ciutat de l'ambaixador espanyol a Londres, Bernardo del Campo, a qui van acompanyar durant la seva estada a Roma (García Portugués 2007, 2: 127).

La posició de Gabriel Duran a la ciutat devia ser cada vegada més estable i avantatjosa, si tenim present que el 12 d'octubre del 1776 el pintor va contraure matrimoni amb Petronilla della Valle, filla de l'escultor Filippo della Valle (1698-1768). A partir d'aquest moment, el nou entorn familiar de Duran va incloure una sèrie de personalitats artístiques amb qui devia tenir una relació propera. Amb el matrimoni, Duran es va convertir en el cunyat de Violante della Valle, esposa de l'espanyol Juan Adán (1741-1816), escultor acadèmic de l'Accademia di San Luca des del 1775 i amb qui va ser veí el 1771, quan vivia al carrer Strada Frattina (García Sánchez 2005, 205; Gallego 2014, 115).[216] També és interessant exposar que formaven part de la família Cristoph Unterberger (1732-1798), marit d'Ottavia della Valle (García Sánchez 2005, 205; Gallego 2014, 115) —germana de l'esposa de Duran—, que va ser pintor acadèmic de l'Accademia dia San Luca des del 1772, i de qui Gabriel Duran va ser executor testamentari juntament amb Giuseppe Valadier (1762-1839) (Michel 1996, 433).

Inicialment, Duran va ser el responsable de tenir cura de les pintures i els mobles del palau espanyol, càrrec que va assumir oficialment el 1786, encara que prèviament el pintor es va presentar com a substitut de Preciado de la Vega en la posició de vicedirector dels pensionats el

[215] ASL, vol.55, 1798, f.53.

[216] García Sánchez 2005, 205; Gallego 2014, 115. Gabriel Duran va viure al número 30 del carrer Strada Frattina mentre que l'escultor habitava al número 24, ambdues adreces sota la jurisdicció espanyola que comprenia la mateixa Piazza di Spagna i s'extenia pels carrers compresos entre via del Corso i l'església de Santa Maria delle Fratte.

març de 1782 (*Aequa Potestas* 2000, 38).[217] Amb el pas dels anys, el pintor va assolir altres funcions de caràcter administratiu a l'interior de la mateixa institució, com la de comptador en substitució de Pedro Barceló (1790) o «pagador a los ex-jesuitas» (1793).[218] Gabriel Duran va arribar a ser l'home de plena confiança de José Nicolás de Azara, a qui va deixar la gestió de l'ambaixada durant la seva absència el 1798 (García Sánchez 2005, 211), any en què com a agent de precs a Roma va elaborar una llista de les possessions espanyoles a la ciutat (García Portugués 2007, 2: 155). L'activitat de Duran a l'ambaixada va ser sobretot administrativa, i tenim notícia que va desenvolupar la gestió de pagaments fins al 1802.[219] Paral·lelament, el pintor també apareix descrit en la documentació com a encargado de negocios en Roma» i va actuar com a marxant d'art o interlocutor entre la institució i artistes de renom com Vincenzo Pacetti. Concretament, sabem que Gabriel Duran va comissionar a Pacetti un retrat del rei d'Espanya i els bustos de Mario i Silla, segurament a expenses de la mateixa institució, com es desprèn del paper d'intermediari en adquisicions artístiques que Duran devia realitzar assíduament i de les que coneixem la compra del guix del *Fauno Barberini*, enviat a Madrid el 1804 (Pirzio 2003).[220]

Actualment podríem afirmar que la vessant més desconeguda de Duran és la de pintor. Malgrat la projecció que semblava que tenia la seva trajectòria artística, la seva producció devia restar en un pla secundari en el moment en què va entrar a formar part de l'Ambaixada Espanyola. Del seu catàleg en coneixem el dibuix per al retrat del bisbe Joan de Palafox que, sota la protecció de Floridablanca, va gravar Angelo Campanella (1746-1811) el 1772 (fig. 4),[221] les acadèmies amb les quals Gabriel Duran va guanyar els concursos del 1762, 1765 i 1767, els tres nus conservats al Museo Universidad Computense de Madrid de la Facultad de Bellas Artes, així com el grup de pintures del museu de l'Academia de San Fernando que podem identificar amb les obres que l'artista va enviar a la institució madrilenya des de Roma.[222]

[217] Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), Leg.357, Oficios de la Embajada, 2 de agosto de 1786, f. 37.
[218] AMAE, Leg.361, Oficios de la Embajada, 29 de septiembre de 1790, fol. 43b; AMAE, Leg.362, Oficios de la Embajada, 30 de marzo de 1791, fol.44b; AMAE, Leg.364, Oficios de la Embajada, Expediente n. 10, 30 de julio de 1793, f. 1-r.
[219] AMAE, Leg. 725, Oficios de la Embajada, julio de 1802.
[220] Sobre el retrat del rei i les escultures de Mario i Silla, consulteu Cipriani-Fusconi-Gasparri 2011,1: 9-10; 223-225.
[221] *Istituto Nazionale per la Grafica* (FN33470; FN33788).
[222] Sobre les pintures del *Museo Universidad Computense de Madrid de la Facultad de Bellas Artes,* veure (I.P.A.F.B.A. 1969, I.P.A.F.B.A 1970, I.P.A.F.B.A. 1971). Amb relació a les obres del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando consultar (0087, 0836, 0392, 0298, 0320, 0431 i 0329).



Fig. 3. *Sant Sebastià assistit per santa Irene,* Gabriel Duran (1770). (Fot. Museo de la Rel Academia de Bellas Artes de San Fernando (0431)).



Fig. 4. *Retrat del bisbe Joan de Palafox,* Gabriel Duran i Angelo Campanella (1770). (Fot. BNC, Dipòsit Reserva (Toda 12-IV-16)).

Les obres del seu catàleg són majoritàriament còpies, i malgrat que no presenten una cronologia, les podríem associar al seu pas per l'acadèmia italiana com a pràctica per demostrar els seus avenços o bé al reforniment de models amb què l'Academia de San Fernando conformava la seva col·lecció amb finalitats didàctiques. Gràcies als diferents inventaris de l'Academia espanyola tenim constància que des del 1796[223] l'*Educazione* dell'Amore —còpia de Tiziano Vecellio (1490-1576)—, *I bari* —còpia de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571- 1610)—, *La Giustizia* i *Isaia* —còpies de Raffaello Sanzio (1483-1520)— i *Dos bevedores* —còpia de Diego de Velazquez (1599–1660)—, formaven part de la col·lecció de pintures de l'Academia de San Fernando on també hi havia el quadre de *San Sebastià assistit per santa Irene* (fig. 3) i un «Pais con dos figuritas las quales representan un Filosofo que á la vista de un Sepulcro enseña á la Juventud lozana como pasan los años y en lo que vienen a parar la vida», d'invenció pròpia.

A partir dels inventaris del segle XIX de l'Academia de San Fernando sabem que el 1824 gran part de les seves pintures estaven exposades en estances com la biblioteca o diverses avantsales. Tanmateix, amb el temps, el nombres de peces en mostra es va limitar a les reproduccions de

[223] ASF, 2-57-2, *Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración*. 1796-1805, ff. 17-18; 22; 32-34;37.

Raffaello i al quadre dedicat a *Sant Sebastià assistit per santa Irene* (fig. 3.), *morceau de réception* a l'Accademia di San Luca i que devia ser també el de l'Academia de San Fernando, com apareix en el seu fons (*Aequa Potestas* 2000, 38: fig. 27).[224] Segons l'inventari de l'Accademia di San Luca, el quadre en qüestió es trobava a la primera sala, on tenien lloc les reunions de la Congregació, a la mateixa paret on s'exhibia *Diana i Endimió* de Laurent Pécheux (1729-1821), *El matrimoni de santa Caterina* de Sebastiano Conca (1680 - 1764) i una Verge de mig cos, d'Étienne Parrocel (1696-1775) (Fiabane 2004, apèndix n.1, 137). En canvi, del que no tenim cap referència és del retrat que suposadament Gabriel Duran va lliurar, com era tradició en rebre el títol d'acadèmic, a la institució italiana i que no consta en cap registre.

Amb relació a la possible producció artística de Duran a Catalunya només es coneix *La glorificació de sant Miquel dels sants* de la catedral de Vic, tradicionalment atribuïda al pintor (Salarich 1854, 203; Ràfols 1954, 1: 337; Sureda 1999, 163), i darrerament inclosa en el catàleg de Francisco Preciado de la Vega, entre els diferents quadres que se li van encarregar amb motiu de les cerimònies de beatificació (Ramallo 1999, 295).

Duran, conegut també com «el romaní» pels anys que va viure a la ciutat eterna (Salarich 1854, 202; Ràfols 1954, 1: 337), és actualment un dels pocs deixebles del taller de Manuel Tramullas de qui coneixem part de la seva biografia, i un dels possibles agents que haurien influït en la producció artística catalana, si tenim present el seu paper d'intermediari entre San Fernando i l'ambient de Roma. Les seves estades a Espanya, com la documentada el 1786,[225] ens fan reconsiderar Duran com un dels agents que van col·laborar en l'obertura de l'imaginari artístic català mitjançant la introducció de còpies d'obres italianes, com les que es va nodrir la Llotja a través de l'Academia de San Carlos de València i l'Academia de San Fernando Madrid.

Tal com el va descriure Vincenzo Pacetti, amb qui devia mantenir una relació força estreta, si tenim present les nombroses visites del pintor al seu taller, Gabriel Duran va ser un home de bon caràcter que va sobresortir per les gestions a l'Ambaixada Espanyola i no pas pel seu treball de

[224] *Catálogo de los cuadros* 1819, 21; ASF, 3-620, *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando*, 1824, ff.10; 14; 47; 53; 56; 79; *Catálogo de las pinturas* 1829; ASF, 3-620, *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando*. 1829, ff.3; 20; ASF, 2-57-6, *Nota o razón general de los cuadros, estatuas, bustos y demás efectos que se hallan colocados en las dos galerías de la Academia de Nobles Artes de San Fernando pera la exposición pública de 1840*, ff.4; 44; Pérez Sánchez 1964, 34-35; 40; 43.

[225] Cipriani-Fusconi-Gasparri 2011, 1: 62. El 23 de juny de 1786, Vincenzo Pacetti en feia referència al seu dietari.

pintor, faceta que Pacceti menysté quan afirma, després de la seva mort: «[…] la Pittura ha fatto poca perdita».[226]

2.5. De la mestria a la mort de Francesc Tramullas. La producció artística dels germans Tramullas del 1754 al 1773

En clau biogràfica, els anys que comprenen la mestria del germans Tramullas fins a la mort de Francesc, recorren la maduresa personal i artística dels dos pintors. Aquest període es caracteritza per la consolidació en l'esfera artística catalana de mitjans i finals del segle XVIII, moment en què van assolir un fort reconeixement en l'àmbit privat i públic, i quan es concentra el major nombre d'obres en ambdós casos. Es tracta d'un període prolífic per als dos germans, on trobem els projectes més importants dels respectius catàlegs.

Malgrat que comptem amb un gran nombre de dades sobre la producció artística de Manuel i Francesc que corresponen a aquest període, tenim molt poca informació sobre les respectives vides privades, la seva biografia personal o la seva família. Gràcies als llibres d'esposalles de la catedral de Barcelona sabem que els dos pintors van contraure matrimoni durant els anys cinquanta i que, poc després, van tenir nombrosa descendència. Tanmateix, ens és desconegut el caràcter més personal d'aquests anys perquè la vida familiar de Manuel i Francesc Tramullas no ha transcendit de l'àmbit privat, i a partir de la documentació només podem extreure'n dades dels registres de naixements i defuncions.

Tot i la bonança que caracteritza professionalment aquests anys, devien ser moments complicats pels dos artistes si tenim present que ambdós van patir constants pèrdues familiars. Segons exposa Carme Miquel Catà a l'arbre genealògic (Miquel Català 1986, 1: 39), Manuel Tramullas es va casar amb Maria Antònia Castellvell el 1757,[227] amb qui va tenir vuit fills, dos dels quals, Margarida i Ignasi, van morir de molt petits, al voltant dels dos i set anys, respectivament (Miquel Catà 1986, 1: 40).[228] Sobre aquesta unió, l'única dada que ha transcendit fa referència a la cessió de poders que el 1758 Maria Antònia Castellvell va concedir a Manuel,[229] probablement, després

[226] Cipriani-Fusconi-Gasparri 2011, 2: 302. Sobre la mort del pintor, Pacetti escrivia el 14 d'abril de 1806: «Morte di Gabriele Duran Pittore Spagnolo uomo molto di garbo, e molto favorito dalla sua Nazione per il suo ottimo carattere: ma la Pittura ha fatto poca perdita».
[227] ACB, Llibre d'esposalles, 1757-1759, f. 48 (citat per Alcolea 1961, 183).
[228] Aquest càlcul és aproximat i parteix de la data de matrimoni entre Manuel Tramullas i Maria Antònia Castellvell.
[229] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, ff. 159-161 (citat per Alcolea 1961, 183).

d'heretar, com a única beneficiària, els béns dels seus pares, que posseïen immobles a la Rambla, davant del convent dels Trinitaris Descalços, i altres propietats mobles descrites en l'inventari del 1758.[230]

Malauradament, les morts prematures a la família no van ser un cas inusual i Francesc Tramullas, que es va esposar el 1752 amb Antonia Guiu,[231] va viure un context semblant quan el 1758 i el 1766 va perdre dos barons, del total dels cinc fills, que havia batejat amb el nom de Bru Tramullas (Miquel Catà 1986, 1: 240). De ben segur, aquests tristos successos van influir en el temperament i l'activitat dels dos germans que, en un transcurs breu de temps, van viure moments durs. Les incerteses que hi ha al voltant de la cronologia dels catàlegs, però, ens impedeixen aprofundir en aquest aspecte i només ens possibiliten una lectura parcial de les dades artístiques obtingudes.

En aquest sentit, sorprèn com durant els anys en què es registren les entrades als respectius tallers hi ha poques obres documentades i, segons la reconstrucció de la trajectòria de Manuel i Francesc Tramullas, va ser un dels moments menys productius dels dos pintors. Segurament, seria més convenient definir aquest moment com un interval desconegut en la seves carreres, que no pas com una època d'inactivitat dels tallers i de la qual no conservem les obres, o no les hem pogut localitzar a través de la documentació. La visió desvirtuada que en aquest cas s'extreu de la cronologia, contrasta amb un període cabdal de la seva maduresa artística mitjançant la gestió i defensa de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts que havien establert a Barcelona des del 1747. Tot i la importància del projecte, se'ns fa difícil imaginar que els seus deures paralitzessin l'activitat dels respectius obradors, ja que la formació dels deixebles suposava la pràctica en el taller, com també estudis de caràcter més teòric basats en l'aprenentatge del dibuix.

La disposició de mà d'obra en formació hauria ajudat a afrontar grans encàrrecs, dels quals ara pràcticament no tenim coneixença i reforçaria la nostra teoria sobre el volum real de feina que devien assumir entre finals dels anys quaranta i mitjans dels anys seixanta, les dates dels quals no queden reflectides en les fonts. Projectes com les pintures de la capella de la Concepció de l'antiga església dels Jesuïtes de Tarragona o els olis atribuïts al cambril de Sant Oleguer de la catedral són alguns dels encàrrecs en què Manuel Tramullas podria haver comptat amb la participació del taller, tal com Francesc Tramullas podria haver disposat d'ajudants en les pintures de la catedral de Tarragona (fig. 47F i fig. 48F), el pòrtic de la parròquia de l'església de Sant

[230] Ibíd., 90-92.
[231] ACB, Llibre d'esposalles, 1751-1753, f. 143 (citat per Alcolea 1961, 1768).

Jaume (fig. 27F) o el presbiteri de la de Sant Miquel del Port, la majoria de gran envergadura i en ocasions perdudes i desproveïdes de cronologia.

En la producció d'aquest període es percep una continuació respecte als inicis de l'activitat dels dos germans, però al mateix temps, es detecten novetats pel que fa a la pràctica artística en què van tenir cabuda projectes secundaris i paral·lels al treball de l'obrador. Tasques com reconèixer la custòdia que van dur a terme Ignasi Valls i Ramon Altet (?-post. a 1733)[232] per la confraria de Sant Nicolàs de Bari,[233] a l'església del convent de Sant Francesc d'Assís de Barcelona (1761), o valorar les pintures que decoraven la capella de la Soledat, a l'església de la Mercè (1767) evidencien l'extensió de l'ofici de pintor i la pluralitat de caràcters que podia assolir l'activitat.[234]

Al llarg de vint anys, l'obra de Manuel va ser generalment devocional, tot i que el pintor també va iniciar la seva faceta com a retratista i escenògraf, pràctiques que va desenvolupar fins a la fi de la seva trajectòria. A diferència de la pintura religiosa, el retrat va ser un gènere que fins a llavors no havia tractat i va definir part de la seva producció en què va representar tota mena de personalitats, entre ells artistes de renom com Lluís Bonifàs Sastre (1683-1765) del 1755 (fig. 5M), capitans generals com el marquès de la Mina (1760-1764) (fig. 17M) o fins i tot retrats de conjunt com la *Presa del canonicat de Carles III* (1770) (fig. 46M), en què el pintor va posar una atenció especial en la refiguració dels rostres dels assistents per commemorar el moment històric.

La reconstrucció del catàleg de Manuel Tramullas també ens porta a citar els retrats de caràcter representatiu que va fer i que, possiblement, van tenir certa acollida entre les famílies benestants. Malgrat la difusió que devien viure aquest tipus d'encàrrecs disposem de poques dades per concloure si va ser una pràctica habitual en la producció de Manuel o si va existir una serialització d'aquestes representacions. Actualment, només tenim constància dels dos llenços conservats al Museu d'Història de Girona amb el retrat *a pendant* de Carles III i la reina Maria Amàlia datats del 1760 (fig. 13M i fig. 14M), així com del retrat del mateix monarca que Manuel Tramullas va pintar per Ignasi Aparici d'Amat, de qui només coneixem el pagament de cinquanta-sis lliures al pintor l'any 1773 (fig. 50M).[235]

Entre les obres més importants d'aquest període, ja sigui pel seu valor històric, artístic o la seva envergadura i el seu interès documental, cal citar el disseny i les pintures del retaule del Remei

[232] AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 28 de març de 1733.
[233] AHPB, Antoni Comellas, 1761, f. 31 (citat per Alcolea 1961, 184).
[234] AHPB, Joan Costa, 1026/23, 1768, ff. 80- 86 (citat per Alcolea 1961, 184).
[235] AHPB, Joan Costa, 1026/28, 1773, f.116 (citat per Creixell 2013, 127).

de l'església dels Trinitaris Calçats de Barcelona (1762),[236] l'única obra que el mateix pintor va concebre des d'un inici i on també va dirigir els treballs de construcció (fig. 16M), la *Presa del canonicat de Carles III* (1770) l'únic exemple de pintura d'història referenciat al seu catàleg (fig. 46M), el *Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina* (1760-1764) (fig. 17M), que juntament amb la decoració de la seva llotja al Teatre Principal (fig. 40M) ens reporta a una certa predilecció pel pintor amb qui podria haver establert una estreta relació, i la decoració de la capella de Nostra Senyora de l'Esperança a Santa Maria del Mar (1772), on va pintar quatre llenços i va decorar les llunetes, costats i respatller de la capella (fig. 47M).[237]

En comparació amb Francesc Tramullas, Manuel Tramullas en comptades ocasions va realitzar pintura al fresc o dibuixos per gravar. Són molt poques les composicions de la mà del pintor que van servir de model a gravadors com Ignasi Valls o Pasqual Pere Moles, tots dos de l'entorn directe dels Tramullas, i de qui coneixem els gravats *Mare de Déu de la Cinta* (1756 ca.) (fig. 6M), *Túmul funerari del comte de Perelada* (1756) (fig. 8M)*, Mare de Déu de Montserrat i sants. Vista de la ciutat des del mar* (1756), *Aparició de la Mare de Déu a Juan de Palafox y Mendoza, bisbe* (1766) (fig. 41M) i *Al·legoria de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* (1756) (fig. 9M), tots d'Ignasi Valls, o les diverses versions del retrat del marquès de la Mina (1767), de Pasqual Pere Moles.

La trajectòria artística de Francesc Tramullas, en canvi, està plena d'innumerables exemples de dibuixos preparatoris per a gravat i, en menys quantitat, d'obra gràfica de la mà del mateix pintor. Malgrat el nombre reduït, en comparació a la importància que va tenir l'obra pictòrica, el valor iconogràfic i tècnic dels seus gravats, denoten la destresa del pintor en diversos suports, habilitat que devia consolidar durant els seus anys de formació a Madrid i, especialment, a París.

A diferència del catàleg del seu germà, la producció de Francesc presenta un conjunt de peces de caràcter al·legòric que el distingeixen respecte a la producció més aviat tradicional del seu germà. De fet, aquest tipus d'obres va tenir una representació molt petita en el catàleg de Manuel i, a banda de les decoracions efímeres del teatre, només podem mencionar el gravat per a la capçalera de la primera pàgina de *Resumen historico del origen, y progresso de la Real Academia*

[236] AHPB, Ramon Serra, 1023 /16, 1760, ff. 243-246; AHPB, Ramon Serra 1023/18, 1762, ff. 357-358 (citat per Alcolea 1961,184).
[237] AHPB, Joan Prats i Cabrer, 1104/02, 1772, ff. 79-80 (citat per Alcolea 1961, 186).

de Buenas Letras de la ciudad de Barcelona, baxo la proteccion de su magestad, publicat el 1756 (fig. 9M) (*Resumen histórico* 1756).

Aquest tipus de composició, de la qual sobresurten els dibuixos de la *Màscara Reial* (1764) (fig. 45F) que Francesc va reportar al paper a partir de la relació històrica de l'entrada de Carles III i la reina Maria Amàlia el 1759, el trobem en les làmines *Vanitas* (fig. 9F) i *Al·legoria de les Tres Nobles Arts* (fig. 6F) que l'artista va dissenyar i gravar, probablement sense previ encàrrec. Les dues estampes són subjectes únics en la representació del seu catàleg i el fet que no puguem reportar un comitent ens aproximen a l'expressió més íntima del pintor, que va traduir la seva pròpia composició en comptes de delegar la incisió a altres gravadors. En aquest sentit, és inevitable relacionar el gravat dedicat a les Belles Arts amb la defensa de l'estatus del pintor i les diverses peticions que els germans Tramullas, juntament amb altres artistes del moment, van adreçar a l'Academia de San Fernando per a l'aprovació de la seva Acadèmia a Barcelona. Tampoc podem deslligar aquesta làmina de l'oli que Francesc va presentar a Madrid, l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de les Tres Nobles Arts de Barcelona* (1761) (fig. 30F), que reivindicava el projecte que van desenvolupar a la ciutat.

Tal com succeeix amb Manuel Tramullas, el catàleg de Francesc Tramullas recull també una quantitat considerable d'obres d'especial rellevància, com els olis que es conserven en les diferents capelles de la catedral de Barcelona (1763) —fins ara, el conjunt de peces més nombrós conservat del pintor a la ciutat—, les làmines de la *Màscara Reial* (1764) (fig. 45F) —d'un gran valor pel dibuix delicat de les composicions i la seva varietat iconogràfica—, les pintures de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (fig. 47F i fig. 48F), —en què s'evidencia l'evolució estilística de l'artista amb l'ús de tons clars i la importància del color en la construcció de les figures—, així com els treballs pictòrics per a la residència de Francisco de Copons Prous (1770) (fig. 57F) —que només coneixem mitjançant la documentació.[238]

La versatilitat de Francesc Tramullas en els diversos suports d'expressió artística marca un distanciament amb la producció del seu germà, en aquest sentit més lineal i menys rica, tant per la temàtica com per la tècnica. En el cas de Francesc, s'observa com la cronologia que conforma el catàleg és força constant i pràcticament podem resseguir, any rere any, els diversos treballs de l'artista fins a la seva mort. Com es pot desprendre de l'anàlisi de la seva producció, va realitzar un nombre superior d'encàrrecs en proporció al ritme de creació de Manuel

[238] AHPB, Caietà Olzina, 1773, f. 108 (citat per Miquel Catà 1986, 1:105).

Tramullas, el treball del qual devia estar molt condicionat per l'activitat constant en les mutacions escèniques de la Casa de les Comèdies.

Segons la documentació localitzada i contràriament a la producció de Manuel Tramullas, durant aquests anys Francesc Tramullas no va, pràcticament, treballar ni com a retratista, faceta de la qual només coneixem el retrat del bisbe de Vic Ramon de Marimon (1762) (fig. 34F), comissionat pels marquesos de Cerdanyola, ni com a escenògraf. Tot i que el pintor anteriorment va fer decoracions efímeres per al teatre, sembla que no hi va tornar a treballar. L'última òpera en què el trobem referenciat és *Emira*, programada l'any 1753 i, a diferència de Manuel, tampoc tenim notícia que exercís d'escenògraf en l'àmbit privat, en les representacions que tenien lloc a les cases de les famílies benestants.

A partir de l'escriptura de l'arrendament del teatre del 1756, sabem que Francesc va ser el pintor preferit per crear les posades en escena. Tal com s'especificava en una de les clàusules del document, en el cas de pintar de nou o retocar algun decorat, es contractaria a Francesc per no hi havia «ninguno […] tambien enterado de quanto ay en la referida Casa […]».[239] Malgrat la predilecció pel pintor, les fonts situen l'activitat de Francesc Tramullas al teatre fins al 1753 i l'any posterior, ja apareix documentat Manuel, a qui trobem de manera ininterrompuda com a escenògraf des del 1761 fins al 1767.

Els germans Tramullas, però, no van ser els únics pintors que van dur a terme aquesta tasca i, posteriorment al debut de Manuel com a escenògraf, l'any 1755, es va confiar les mutacions escèniques d'*El Eroe de la China* i *El triunfo de Camila* a Josep Vinyals Miró també va estar relacionat amb el teatre i com es desprèn de la instància que va presentar a l'alcalde de Barcelona el 1774 contra el pintor Fèlix Nogués, va treballar en comèdies i òperes.[240]

Segons la documentació, els dos germans no van coincidir mai en els treballs a la Casa de les Comèdies i, mentre que Francesc Tramullas hi va treballar per un període breu, Manuel Tramullas va ser l'escenògraf de referència durant la segona meitat del segle XVIII. Els motius pels quals Francesc es va desvincular del Teatre Principal són encara desconeguts, però seria plausible pensar que el volum de feina a l'obrador va ser incompatible amb les tasques d'escenògraf. Les dificultats que planteja la datació d'algunes peces desaparegudes no ens permet prosseguir amb

[239] AHCB, Fons Artís i Balaguer, 5D.07-45, *Tres segles del teatre barceloní. El Principal a través dels anys*, f.76.
[240] AHCB, Caixes del Teatre, Pintors (citat per Alcolea 1961, 217).

aquesta hipòtesi, ja que no disposem d'una cronologia completa i una part del seu catàleg és difícil de contextualitzar. Ara per ara, la reconstrucció de la trajectòria del pintor no evidencia que les darreries dels anys cinquanta fos un període especialment actiu, mentre que, segons la lectura actual de les dades, els últims quinze anys de l'artista semblen haver estat els més productius i concentren un gran nombre de projectes.

La producció de Francesc és basta en el temps i, com en el cas de Manuel Tramullas, ens aproxima a les diferents pràctiques que englobava l'ofici de pintor a mitjans del segle XVIII. Malgrat l'estatus de què devia gaudir després de ser nomenat director honorari de la Real Academia de San Fernando el 1761, raó que explicaria un augment del nombre d'encàrrecs a partir dels anys seixanta, la seva trajectòria es compon de petits i grans projectes, la majoria dels quals corresponen a treballs pictòrics i gràfics de caràcter religiós, dels quals tenim notícies regularment. Es tracta de pintures a l'oli o decoracions al fresc que el pintor va fer *ex nuovo*, com també de repintats d'obres anteriors, com la «restauració» de la taula de la Verge de Valldonzella (1763) (fig. 38F).

En menor mesura, Francesc també va cobrir una demanda de caràcter privat a partir de la qual es percep clarament que els treballs pictòrics de les residències implicaven, bé projectes decoratius i composicions complexes, bé la pintura de balcons, finestres i persianes. Precisament, de Francesc només en coneixem els treballs a la casa de la família Riquer (1767) (fig. 54F) i els de la residència de Francisco de Copons (1770) (fig. 57F), un nombre molt reduït si el comparem amb els encàrrecs de la mateixa tipologia que, a finals del segle XVIII, pintors com Francesc Pla «el Vigatà» o Pere Pau Montaña van rebre de la burgesia catalana que, poc a poc, va construir nous palaus al voltant de la Rambla de Barcelona, fruit de la bonança econòmica que vivia la ciutat.

Sobre l'extens nombre de peces que conformen els catàlegs individuals de Manuel i Francesc Tramullas és important assenyalar que pràcticament no trobem obres dels dos pintors sota el mateix sostre. En general, podem afirmar que on va treballar un no hi va haver projectes anteriors o posteriors de l'altre, però l'única excepció esdevé la catedral de Barcelona, que reuneix algunes de les obres més importants de Manuel i Francesc com la *Presa del canonicat de Carles III* (1767) o les pintures de Sant Marc (fig. 35F) o Sant Esteve (fig. 36F).

L'activitat artística dels dos germans va ser completament independent pel que fa als projectes i als comitents que es van dirigir als pintors. Malgrat la relació estreta entre els dos que es desprèn

des d'anys anteriors, com assenyalava Étienne Huard (Huard 1839, 264), i la iniciativa comuna al capdavant d'una Acadèmia de Tres Nobles Arts, no hi ha una traducció entre el vincle dels dos germans i un treball comú en la producció artística. De fet, els catàlegs de Manuel i Francesc Tramullas només registren un projecte de col·laboració entre els dos, i fa referència a la decoració interior de la catedral de Barcelona i al disseny del túmul de la reina Maria Amàlia de Saxònia amb motiu de les exèquies reials del 1761 (fig. 19M).

No obstant això, sí que podem establir una activitat comuna i paral·lela a l'obrador i a l'Acadèmia de Tres Nobles Arts, com la tintura de teixits de seda. Segons la documentació d'arxiu compilada, tant a Manuel com a Francesc se'ls relaciona amb aquesta pràctica des de mitjans del segle XVIII fins als anys setanta. A partir de les dades recollides, podem deduir que la producció dels germans Tramullas devia ser anterior a l'establiment de grans fàbriques de tintura de seda, si tenim present que el 1770 Isidre Català va comprar el negoci de teixits a la família Llorens que, com els Vinyes, havien estat els referents de la tintura de seda per a botiguers i fabricants (Molas 1970, 241).

La primera notícia localitzada fa referència als treballs que Francesc va dur a terme pel duc de Sessa, per a qui més tard Manuel Tramullas va decorar la residència a la ciutat. El desembre del 1754 el pintor va rebre un pagament de noranta-sis lliures i deu sous «[…] por hazer y pintar los originales de la colgadura de cama de razo liso blanco que de orden de su exª se està bordando con felpillas en esta Ciudad de Barna».[241] El document, que atribueix tot el procés a Francesc Tramullas, és l'únic testimoni directe que tenim del pintor i l'estampació de teixits. No podem descartar, però, que Francesc estigués relacionat amb la fabricació d'indianes de «[…]un nuebo gusto en el dibujo xinesco y un color azul muy fuerte[…]» que Luís Álvarez Nava va citar, precisament, en la carta del 24 d'agost de 1754 a Ignacio Hermosilla i on, principalment, defensava Francesc davant de l'exempció de pagaments d'impostos en correspondència al seu càrrec d'acadèmic supernumerari de San Fernando.[242] En aquest sentit, cal destacar que aquest document és l'única font localitzada on s'associa Luís Álvarez Nava amb la tintura tèxtil i que, al mateix temps, també fa referència a Francesc Tramullas. Tot i així, el caràcter general del text no ens permet fer una lectura més extensa on, d'una banda, no podem descartar una possible

[241] AHPB, Carles Rondó, 997/24, 1754, ff. 553-554.
[242] ASF, 12-1/1, 24 d'agost de 1754 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 12: 323). «He suspendido remitir muestra de las Indianas assi qᵉ salgan unes qᵉ se estan fabricando de un nuebo gusto en el dibujo xinesco y un color azul muy fuerte qᵉ saldran dentro 15 dias y quedo de / Vm Siempre su Servidor/ y Amigo deseando oraciones de su Servicio […]».

vinculació directa del pintor amb la decoració d'indianes, ja que Luís Álvarez Nava en parla a la mateixa carta —com si es tractés d'un argument correlatiu— i, de l'altra, cal contemplar la possibilitat que sigui una mera casualitat i que Luís Álvarez Nava aprofités l'ocasió per tractar un tema completament independent de Francesc Tramullas.

Tot i que ignorem quan Manuel i Francesc van iniciar aquest projecte exactament, l'estampació de teixits de seda devia suposar uns ingressos complementaris i devia cobrir una nova demanda més enllà de la producció que satisfeia el gremi dels velers. La poca informació de què disposem ens dificulta la reconstrucció de l'activitat tèxtil dels dos germans, que si considerem el deute de sis-centes lliures que el 1766 Bonaventura Julià, torcedor de seda, tenia amb Manuel Tramullas, ens fan pensar en una producció de certa continuïtat però, probablement, de petita envergadura.[243]

Entre els papers de la Junta de Comerç, en una relació del gremi de velers de la ciutat, trobem l'evidència que Manuel Tramullas tenia una fàbrica de pintar seda que, tal com explica el document, devia comportar un conflicte d'interessos amb els agremiats, ja que tant ells com els pintors eren professions acreditades per dur a terme aquesta activitat. En aquest sentit, desconeixem si contemporàniament hi va haver altres casos de pintors que disposessin d'una fàbrica i oferissin un producte semblant o si van arribar a ser tant rellevants com la de Manuel Tramullas, l'únic pintor que se cita en la relació dels anys setanta.[244] Malgrat les distàncies entre el perfil d'un i altre personatge, ens ha semblat interessant esmentar el cas de Pau Illa, descrit a la documentació com a fabricant d'indianes i no pas com a pintor,[245] i que segurament podem identificar com a pare de l'artista Marià Illa. Pau Illa, figura de la qual no coneixem cap obra, devia tenir una formació pictòrica almenys prou sòlida per opositar en el concurs per la plaça d'ajudant de director de l'Escola de la Llotja convocada el 1775, en la qual, juntament amb altres participants, es va preparar al costat de Manuel Tramullas.[246]

El distintiu d'aquests teixits es devia sobretot a la fama dels dos pintors i, segurament, a un producte estèticament més ric i atractiu, en consonància amb els gustos del moment. L'ornamentació dels teixits que van fabricar els germans Tramullas ens és desconeguda, però vista la insistència amb què durant l'expedient del Gremi de Velers se cita la decoració a la

[243] AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/12, 1766, f. 304 (citat per Alcolea 1961, 184).
[244] AHCB, Fons de la Junta de Comerç, vol. 35, ff. 129-130 (citat per Molas 1970, 469; 529).
[245] AHPB, Francisco Ribas i Barbier, 1188/8, Manual de testaments (1804-1808), ff. 70-75; AHPB, Jaume Morelló, 1117/43, Manual d'inventaris 1804-1815, ff. 136-140.
[246] BNC, Fons Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1774-1775, f. 225 (citat per Alcolea 1959, 74).

chinesca, no seria estrany que aquest tipus de motius també els utilitzessin en les seves peces.[247] La confecció de dissenys devia caracteritzar els seus productes i devia ser una activitat freqüent, com va realitzar Francesc Tramullas per al duc de Sessa o Manuel Tramullas per Antoni Amat, del qual va rebre setze lliures (Sáenz 1967, 2: 464).

Una de les poques referències a la fàbrica dels germans Tramullas es troba en el Fons de la Junta de Comerç, on se cita que Manuel i Francesc disposaven:

> […] à mas de una muestra grande pintada en colores liquidos, hay dos muestras pequeñas; la una con colores señalados de nº1 es pintado en pasta como lo acostumbrado en Francia, y aun en la China que no tiniendo tanta permanencia, ni buen tacto: La otra signada de nº2. Es inventiva nueva (en la que aun no se había hecho experiencia) es pinta de sobre blanco, y dado el fondo, obscuresènte con pinzel, que no ponerse muy estraña y que està buena.[248]

De la breu descripció a l'interior de la carta escrita per Thomas Llança i Pablo Gispert, dirigida a la Junta de Comerç el 14 de novembre de 1772, es desprèn que els germans Tramullas disposaven almenys d'un mostrari amb diferents tècniques de tintat una, segons la tradició francesa que Francesc hauria pogut aprendre durant la seva estada a París, i l'altra, completament nova, fruit possiblement de la pròpia experimentació.

Tot i que el 1768 la Junta de Comerç va contractar Isidre Català per formar estampadors d'indianes, cal notar com les classes de dibuix impartides per Manuel i Francesc Tramullas entre el 1771 i el 1772 a 25 estudiants gràcies a la subvenció concedida per la mateixa Junta, així com les lliçons de Josep Martí «[…] paraqué enseñasse la habilidad de abrir laminas de cobre para pintar Indianas à la Chinesca»[249] devien contribuir a la millora i l'avenç de la tintura de teixits, ensenyament que fins a la primera meitat del segle XVIII es basava, sobretot, en manuals.[250]

L'ensenyament del dibuix per part de Manuel i Francesc Tramullas devia motivar les posteriors lliçons que la mateixa institució els va delegar a l'Escola de Nàutica (1772-1776). Aquesta iniciativa estava en consonància amb l'argumentació que el 1760 Joan Pau Canals presentava amb relació al desenvolupament de la Reial Fàbrica d'Indianes mitjançant «[…] el nuevo Invento de dibujos,

[247] AHCB, Fons de la Junta de Comerç, vol.35, ff.127-128.
[248] BNC, Fons de la Junta de Comerç, LIV,7, 6, Carta de Thomas LLança i Pablo Gispert, 14 de novembre de 1772.
[249] Ibíd.
[250] Molas 1994, 55-56; 60. El 1687 l'advocat Narcís Feliu de la Penya va publicar *Breu modo de donar las tinturas a totas robas de llana, teles i fils*, i l'opuscle *Ramallet de tinturas* el 1691, ambdós manuals precedents a la traducció de l'obra de Duhamel de Monceau que va realizar Joan Pau Canals el 1763 i que va editar de nou el 1766, en un format resumit.

moldes, y maquinas, con que se imprimen Frisos, Sillas, y otros adornos imitando ala Pintura con colores fixos y permanentes aunque se laven […]» i d'acord amb la raó de l'aplicació de les belles arts exposada en l'aprovació de la concessió d'acadèmic de mèrit de l'Academia de San Fernando. [251]

Possiblement, el negoci dels teixits pintats va prendre un relleu notable si tenim en compte que un dels descendents de Manuel, Bru Tramullas i Castellvell, es va dedicar al comerç abans de substituir, almenys per una dècada, Francisco Gualba y Negre com a agent Corredor de Canvis. El fet que el mateix Bru donés com a «[…] fiadores à Manuel Tramullas Pintor […], à Bartolome Amat ÿ à Jaime Amat Hermanos mercaderes de lienzos, sedas y Paños» en el document de la presa del càrrec de Gualba, ens fa pensar que l'activitat del seu pare va prendre un abast notable o, si més no, es va transmetre a la següent generació a través el comerç de teixits.[252]

1.5.1 L'activitat artística barcelonina entre 1754-1773. Paral·lelismes entre els pintors en actiu i les trajectòries de Manuel i Francesc Tramullas.

El període de consolidació de Manuel i Francesc Tramullas en el context artístic català es va iniciar oficialment quan ambdós pintors van superar la mestria però, sobretot, després de la mort d'Antoni Viladomat el 1755. La desaparició del seu mestre, que fins a llavors havia representat gran part de la producció artística catalana, devia impulsar la trajectòria dels germans Tramullas, considerats els millors deixebles del taller. La presència de l'obra dels dos pintors a les esglésies més importants de Barcelona, tots els treballs vinculats amb les mutacions escèniques del Teatre Principal, així com el disseny del túmul de la reina Maria Amàlia (1761) i les decoracions de la catedral que els dos germans van crear amb motiu de les celebracions fúnebres a la ciutat (fig. 19M), van contribuir a donar una gran visibilitat al seu art.

El nombre de pintors documentats durant aquests vint anys és, segurament, molt inferior al que realment configurava el context artístic barceloní. Paral·lelament a l'activitat dels germans Tramullas, hem pogut individuar pagaments a altres pintors de qui anteriorment ja teníem notícia, com és el cas de Josep Vinyals Miró que, juntament, amb Manuel i Francesc Tramullas

[251] ASF, 174-1/5, 23 de desembre de 1760 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 22 bis: 342); ASF, 174-1/5, 29 de desembre de 1760 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 22 bis :343).
[252] AHPB, Joan Prats i Cabrer, 1104/17,1787, f. 212.

devia ser un dels artistes més ben considerats de l'època. Concretament, Josep Vinyals Miró és l'artista a qui podem atribuir, ara per ara, més projectes i de més rellevància. Segons la documentació publicada, la seva figura va estar vinculada en diverses ocasions amb l'Ajuntament de la ciutat, del qual va rebre quantitats substancioses per pintar i daurar la corresponent tribuna a l'església de Sant Miquel Arcàngel el 1753,[253] així com pels treballs efectuats amb motiu de l'entrada de Carles III a Barcelona i per les pintures decoratives que va realitzar per la Reial Proclamació del mateix monarca.[254]

Altres pintors de mitjans del segle XVIII que trobem vinculats amb els treballs d'aquest esdeveniment, però de qui tenim molt poca informació sobre la seva activitat artística, són Josep Baixeras (?-1786 ca.)[255] i Josep Llanes (?-post.a 1785) que van pintar els retrats dels monarques per ornamentar la casa de la ciutat i el doser del Palau Reial, respectivament, i Fèlix Nogués, a qui l'Ajuntament va confiar la decoració de la façana de la Llotja i l'edifici de la Real Munició.[256] Tot i la importància d'aquests encàrrecs, la seva activitat com a pintors devia ser molt inferior respecte a la de Josep Vinyals Miró o a la dels germans Tramullas, ja que en les Relacions de Personal dels anys setanta i vuitanta Josep Baixeras, Josep Llanes i Fèlix Nogués apareixen citats com a mestres sense botiga que treballen com a mossos,[257] mentre que des del 1731 trobem a Josep Vinyals Miró com a mestre amb casa i botiga (Alcolea 1961, 217).

Josep Vinyals Miró, així com també els germans Tramullas, va reunir un ventall de projectes de tota índole i d'aquest període es coneixen els treballs pictòrics que va dur a terme per a la residència de la família Magarola —pintura de la volta del saló nou, cinc quadres amb la història de Moisés, decoració al fresc del jardí, etc.— (1757-1760), i la pintura dels escuts d'armes per al túmul funerari del marquès de Cartellà, un dels últims projectes documentats de l'artista.[258] També actiu en aquell moment trobem a Francesc Vives, nebot de Josep Vinyals Miró, que el 1755, poc després d'haver obtingut la llicència, va ser nomenat pintor de la ciutat (Alcolea 1961,

[253] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1753, f. 33 (citat per Alcolea 1961, 216).
[254] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1760, f. 135 (citat per Alcolea 1961, 216); AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1759, f. 417 (citat per Alcolea 1961, 216).
[255] AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 3 d'octubre de 1741. És possible que pugem identificar aquest personatge amb l'argenter del mateix nom que el 1741 apareix documentat en el Llibre de passanties del gremi d'argenters de Barcelona.
[256] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1760, f. 89 (citat per Alcolea 1961, 27); AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1760, f. 94 (citat per Alcolea 1961, 107); *Carta curiosa escrita por un ingenio de esta ciudad*..., f. 2 (citat per Alcolea 1961, 130).
[257] AHCB, Gremis, Cadastre, Fulles de Personal (citat per Alcolea 1961, 108; 131); AHPB, Josep Ribas i Granes, 1773, f. 227 (citat per Alcolea 1961, 28).
[258] BNC, Fons Magarola 47/3, *Pintors, dauradors, escultors, fusters*. *1673-1832* (citat per Alcolea 1961, 217; Vallugera 2015, 772).

223). Sobre ell, però, només tenim constància de la pintura de la bóveda, parets i monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona, pels quals, el 1772, va rebre quaranta-cinc lliures, així com de la possible vinculació amb les escenografies del Teatre de la Santa Creu, tal com s'entreveu de la instància que amb Josep Vinyals Miró van interposar contra Fèlix Nogués el 1774 (Alcolea 1961, 223).

Tot sembla indicar que el perfil de Manuel i Francesc Tramullas va coincidir amb els pintors de referència que van exercir l'ofici durant la segona meitat del segle XVIII. Si és cert que el nostre coneixement sobre els protagonistes del context artístic d'aquells anys és encara avui superficial, val a dir que es repeteixen els mateixos paràmetres en tots quatre: el suport per part de les institucions públiques i reconeixement per part de la burgesia i el gran públic del teatre.

A nivell documental, la relació entre tots quatre pintors es remunta a l'examen de mestria de Manuel i de Francesc (1754), en què el padrí del primer va ser Francesc Vives, mentre que el del segon va ser Josep Vinyals Miró. Aquesta coincidència ens fa plantejar si l'educació artística dels dos germans es va entrellaçar en algun punt amb les carreres de Josep Vinyals Miró i Francesc Vives, si tenim en compte la freqüència amb què els mateixos padrins eren els mestres dels respectius pintors. És possible, però, que es tractés només d'una coincidència i simplement Vives i Vinyals ocupessin el lloc d'Antoni Viladomat, ja que no era un pintor agremiat i no es podia prendre aquest rol. El contacte entre ells és gairebé desconegut i, de moment, no hi ha evidències que situïn Francesc Vives o Josep Vinyals Miró en el projecte de l'Acadèmia dels Tramullas, com tampoc tenim indicis que treballessin plegats. L'únic testimoni que ens uneix de nou Francesc Tramullas i Josep Vinyals Miró és la presència d'ambdós al monestir de Valldonzella, on Francesc va dur a terme el repintat de la Verge del Cor (1763) (fig. 37F) i Josep Vinyals Miró va realitzar treballs pels quals va percebre una quantitat reduïda però continuada, entre el 1758 i el 1761.[259]

Manuel Arrau (? -1782) va ser un altre artista actiu en aquest període que, a diferència dels casos anteriors, no provenia d'una família de pintors i de qui sabem relativament poca cosa. Sobre Manuel Arrau, que va ocupar diferents càrrecs a l'interior del Col·legi de Pintors, fins ara només s'han individualitzat quatre encàrrecs entre el 1757 i el 1761 (Alcolea 1961, 22). Els pagaments indiquen que l'artista va pintar les armes i les atxes que ornamentaven el túmul de Josepha Paguera y Bailet de Grancour (1757) com també les del túmul de Maria Anna de Martí de Prat y

[259] AHPB, Francesc Mas i Güell, 1025/16, 1761-1762, f. 82 ; AHPB, Francesc Mas i Güell, 1025/19, 1765, f. 385 (citat per Trepat 2016, 378).

Reixach, de qui també va pintar un retrat *post mortem* sota l'encàrrec del seu fill, Bernat de Martí de Prat y Rexach (1758).[260] L'últim projecte del qual tenim notícia al·ludeix a un pendó pintat que Teresa Arquer i Morera va comissionar a Manuel Arrau i que, posteriorment, es va entregar al reverend José Coma y Corriol, rector d'Arenys de Munt.[261] Les xifres que va rebre Arrau per aquest tipus de treballs van ser sempre inferiors respecte a les quanties que trobem en els pagaments de Manuel en situacions semblants i que trobem en la pintura dels escuts heràldics de les exèquies fúnebres d'Anna de Blanes, esposa del comte de Centelles, motiu pel qual el pintor va rebre trenta-sis lliures i quinze sous (fig. 25M), així com pel retrat del Carles III que Manuel Tramullas va pintar per a Ignasi Aparici i d'Amat, pel qual va cobrar cinquanta-sis lliures (fig. 50M).[262] En comparació amb els altres pintors citats, ignorem si va assumir projectes de més envergadura però la notable quantitat d'obres esmentades en el seu inventari l'any 1782 ens obliga a no passar per alt la seva figura.[263]

Tampoc podem obviar que el 1755, Josep Viladomat obtenia la llicència per pintar i que la seva activitat es devia desenvolupar precisament durant aquests anys.[264] L'estudi del seu catàleg és encara una tasca pendent i de moment només tenim constància de les obres que va fer per completar el cicle de sant Tomàs iniciat pel seu pare, i sobre el qual va treballar del 1756 al 1766, com indiquen els pagaments (Codina 1908), i la construcció del monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona, pel qual el pintor va percebre cent vint lliures l'any 1786.[265] Segurament, les dades compilades mostren una petita part de la trajectòria del pintor que, com Manuel Arrau, presenta un inventari de gran interès que suscita una producció artística a tenir en compte.[266]

[260] AHPB, Tomàs Casanoves i Forés, 1757, f. 113 (citat per Alcolea 1961, 22); AHPB, Tomàs Casanoves i Forés, 1758, ff. 135; 307 (citat per Alcolea 1961, 22-23).
[261] AHPB, Guillem Òdena, 1761, f. 33 (citat per Alcolea 1961, 23).
[262] AHPB, Jeroni Gomis, 972/36, 1763, f. 117 (citat per Alcolea 1959, 184); AHPB, Joan Costa, 1026/28, 1773, f. 116 (citat per Creixell 2013, 127).
[263] AHPB, Jacint Baramon, 1782, ff. 83-88 (citat per Alcolea, 1961, 24).
[264] AHPB, Francesc Mas i Güell, 1025/16, 1761-1762, f. 82 (citat per Alcolea 1961, 192); AHPB, Francesc Mas i Güell, 1025/19, 1765, f. 385 (citat per Trepat 2016, 378).
[265] ACB, Llibre d'obres, 1786-1788 (citat per Alcolea 1961, 193).
[266] AHPB, Josep Ubac, 1129/3, ff. 167-177 (citat per Alcolea 1961, 193).

2.6. Després de la mort de Francesc Tramullas. L'activitat de Manuel Tramullas (1774-1791)

La mort del seu germà als cinquanta-tres anys devia ser un daltabaix per a Manuel Tramullas, que un any després també va perdre el seu fill Ignasi (Miquel Catà 1986, 1: 40). El cos del pintor va ser enterrat al convent de Sant Francesc de Barcelona i a la cerimònia hi van assistir els seus deixebles i també part de la burgesia barcelonina que coneixia o havia tractat l'artista (Alcolea 1961, 180; Céan Bermúdez 1800, 71). Sobre l'enterrament de Francesc Tramullas, Raimon Casellas va escriure:

> Cosa de tres lustros anes con los vientos del otoño que arrastra frutos y hojas y lo que se presume hoy murió su hermano D.Francisco, y era ese su fruto maduro que podía aún lucir bastante y éste con más fortuna que otros- que su hermano y su maestro- fue enterrado con gran fausto junto al panteón de príncipes y sepultura de grandes en el Convento de San Francisco, seguido de la nobleza con sus lujosos carruajes, que al rumor de regia pompa con que le honraban sus discípulos, que tiernamente le amaban, formaban en el funeral, al doblar las campanas, para hacer de aquel dia histórico uno de los días magnificos de la pintura española.[267]

La seva desaparició devia ser sobtada, ja que precisament l'any anterior rebia el pagament pels diferents treballs fets a l'església de Sant Joan de Barcelona i al febrer del 1772 havia sol·licitat amb Manuel Tramullas una subvenció per continuar amb les seves lliçons en els respectius domicilis.[268] Desafortunadament, no tenim cap detall sobre el motiu de la seva mort ni tampoc hem pogut localitzar l'inventari o el testament de Francesc Tramullas, documents que haurien estat de gran interès per conèixer millor l'artista.

En aquest nou context artístic, Manuel Tramullas iniciava els seus darrers anys com a pintor. Malgrat l'edat avançada, va ser un dels períodes més productius de la seva trajectòria, potser afavorit pels esdeveniments que podrien haver incrementat l'activitat que habitualment absorbia el seu obrador. Com també va succeir a Francesc, Manuel va estar en actiu fins un any abans de morir i, curiosament, els últims cinc van concentrar un nombre superior de projectes. En tot aquest temps, van tenir importància els encàrrecs privats que, poc a poc, van augmentar considerablement en nombre i van esdevenir una font important d'ingressos per al pintor.

[267] BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24 *Capítulo VIII*, *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 85.
[268] AHPB, Caietà Olzina, 1105/4, 1773, f. 108 (citat per Alcolea 1961, 180); BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1772-1773, ff. 26; 173 (citat per Alcolea 1961, 180).

A diferència dels anys anteriors, Manuel Tramullas va assumir la decoració de residències on va dur a terme programes decoratius i encàrrecs menors, com quadres de temàtica religiosa o retrats que van atreure tota mena de clients de famílies benestants i de religiosos.

La producció de Manuel es va emmarcar principalment a Barcelona i només en dues ocasions trobem documentats projectes fora de la ciutat. Precisament, els treballs que va portar a terme a Girona i Olot corresponen a les darreres obres datades que coneixem de l'artista.

Pel que fa a la biografia, el pintor va refer la seva vida i el 1782 va contreure matrimoni per segona vegada amb Maria Antònia Castellvell, neta i successora de Llàtzer Guiu.[269] Gairebé trenta anys després del matrimoni amb la seva primera esposa i poc després de la defunció del seu germà, les dues famílies es van emparentar directament. Tal com es desprèn del testament de Manuel, els lligams entre les dues devien ser força estrets, ja que a casa seva també hi vivia la seva neboda, Lluïsa Pasqual Tramullas, amb el seu marit, Josep Pasqual (?-post. a 1782), també pintor, i en les últimes voluntats, Manuel Tramullas va preveure una manutenció en cas que alguna de les seves nebodes enviudés.[270]

Abans de les segones núpcies, els treballs de remodelació de la Rambla van afectar directament el pintor i va ser un dels veïns que va haver de construir de nou el seu habitatge perquè l'antic interferia en el projecte urbanístic. Tot i que les obres es van iniciar l'any 1772, l'enderrocament de la muralla va endarrerir els treballs al tram central, entre Portaferrissa i la Boqueria, que van tenir lloc entre 1778 i 1779 (Vallugera 2015, 250). Segons el testimoni del baró de Maldà, el 16 de setembre de 1778 es va enderrocar «[…] la casa d'en Tremulles pintor, al costat del Pes de la Palla i frente la iglesia dels Trinitaris Descalços, i molt cerca del convent a la mateixa banda en què existeix se construeix una casa nova, ignoro si és de pertenència dels mateixos frares […]».[271]

Les obres de la nova residència situada entre la Rambla, el carrer del Pi i la plaça de la Boqueria, devien allargar-se aproximadament fins a mitjans dels anys vuitanta. Gràcies a la documentació conservada, tenim constància que el 1781 Manuel Tramullas sol·licitava el permís per disposar de balcons i «guarda ruedas», i al març de l'any següent la casa estava gairebé acabada.[272] De fet, no tornem a trobar cap notícia que hi estigui relacionada fins el 1785, quan el pintor i la seva dona van abonar mil set-centes lliures al fuster Pau Esplugues per «[…] raho de tota la fusta […]

[269] AHPB, Caietà Olzina, 1105/21, 1782, f.410.
[270] AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-95, f.6 (citat per Miquel Catà 1986, 1: 46).
[271] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol.1, 16 de setembre de 1778, pp.71-72.
[272] AHCB, Obreria 1C-XIV-40, n. 174; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 30 de març de 1782, p. 97.

claus [...], canonadas de Plom, axeta, filats, vidres y tot lo pintát ab oli en Balcons, Portas y finestres».[273]

El nou habitatge ocupava una extensió de mil nou-cents setanta pams quadrats i devia suposar un esforç econòmic important per a Manuel Tramullas i la seva dona, que van afrontar les despeses mitjançant diversos censals que trobem documentats entre el 1781 i el 1785 (Vilar 1973, 52-53).[274] La residència ja devia estar llesta el 1786, any del matrimoni entre Tomàs Solanes i la filla del pintor, Maria Francesca, si tenim present que en el testament de Manuel se cita que la parella vivia a la casa familiar.[275] Malauradament, l'edifici que des del 1848 va deixar de formar part dels descendents de la família Tramullas,[276] va patir diverses intervencions al llarg del segles XIX i XX que van distorsionar-ne l'aspecte original. Aquestes transformacions van estar vinculades sobretot amb els diferents usos comercials que es van donar als baixos, on entre el 1858 i el 1852 es va establir la fàbrica de paraigües i ombrel·les de Bruno Cuadros (Caballé 2018, 11-12).

La imatge més completa que conservem sobre l'habitatge és, possiblement, la pintura *El Pla de la Boqueria* (1873) d'Achille Battistuzzi (1830-1891).[277] En aquest sentit, tampoc disposem de cap informació relativa a la decoració de la casa i desconeixem si el mateix pintor es va ocupar de l'arranjament interior, com ja anteriorment havia realitzat per als duc de Sessa (1776-1778) (fig. 55M) (Salas 1945; Alcolea 1961, 186) o per a la família de Riquer (1784) (fig. 53M) (Riquer 1998, 776).

Els treballs a la nova residència devien requerir el temps i la dedicació de Manuel Tramullas sense que interrompés la seva activitat artística. Precisament, durant l'últim quart del segle XVIII, els encàrrecs privats van tenir més presència en la producció del pintor a qui, prèviament, no se li coneixen projectes semblants. Després de la mort del seu germà Francesc, trobem referències constants a treballs artístics de tota mena i els pagaments registrats posen en relleu la confiança que els comitents van dipositar en el pintor, a qui van contractar amb freqüència al llarg dels anys.

[273] AHPB, Magí Artigas i Molins, 1086/22, 1785, f. 57.
[274] AHPB, Josep Serc i del Boquet, 1035/31, 1781, ff. 72-76; AHPB, Joan Fontrodona i Roura, 1064/21, 1782, ff. 337-340; AHPB, Magí Artigas i Molins, 1086/22, 1785, ff. 57-61.
[275] AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-1795, f. 13 (citat per Alcolea 1961, 187); Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 25 de març de 1786, p. 159.
[276] AHPB, Benet Lafont, 1239/19 (citat per Caballé 2018, 11).
[277] MNAC (010486-000).

L'encàrrec més important que va desenvolupar en aquell període va ser la decoració de la residència del duc de Sessa, per la qual Manuel Tramullas va percebre mil set-centes setanta-vuit lliures i deu sous, la xifra més elevada fins ara associada al seu catàleg (Salas 1945, 155). Es tracta del primer i únic projecte que va comportar l'ornamentació *ex nuovo* de tota l'estructura interna d'un edifici i la decoració d'elements mòbils com els paravents. La gran envergadura del programa decoratiu devia centrar tots els esforços del pintor, que hi va treballar del 1776 al 1778, aproximadament. La dedicació de Manuel devia ser completa, com es deriva del mateix catàleg, en què precisament en l'impàs d'aquests dos anys no tenim cap altra obra datada. Els altres treballs del pintor apareixen abans, com és el cas de les pintures per a la capella de la família de Riquer (1774-1775) (fig. 52M) i la decoració de la capella de la nova Llotja (1774-1776 ca.) (fig. 54M) o, posteriorment, quan es concentren la gran majoria d'empreses (Riquer 1998, 641-642; Miquel Catà 1986, 1: 78). La importància d'aquest encàrrec rau en la seva envergadura, però també en les diferents decoracions que el pintor va utilitzar en cada cas (representacions mitològiques, imitacions de baixos relleus, pintura fingida, etc.) i que estan descrites en els comptes del duc.

En comparació amb els treballs que Manuel Tramullas va dur a terme per al palau Sessa, la resta d'encàrrecs privats van ser puntuals i de dimensions menors. Del pintor només en coneixem un altre cas semblant, com és la decoració de la residència de Felip Mercader que Manuel va dur a terme l'any 1789 (fig. 58M). En aquesta ocasió, ignorem el programa decoratiu, probablement molt més senzill, si tenim en compte que el pintor va percebre vuitanta lliures per pintar diverses estances.[278]

A diferència de les obres que Manuel va dur a terme per a altres comitents, ens consta que no va treballar de nou pel duc de Sessa, fet que no és d'estranyar, ja que residia principalment a Madrid. Entre els projectes que va desenvolupar en l'àmbit privat també cal citar treballs de poc interès artístic, com la pintura de cotxes per a la família de Riquer (1778) (Riquer 1998, 641-642) o l'ornamentació de diversos paravents per als Mercader (1787),[279] i obres de més rellevància, com els retrats dels diferents membres de la família del baró de Maldà (1782 ca.) i el de Maria Sadurní i Cànovas, esposa de Felip Mercader (1782) (Pascual 2003, 5).[280]

[278] ANC, Fons Mercader, *Factures de pintors*.
[279] Ibíd.
[280] Ibíd.

Com a retratista, Manuel Tramullas devia tenir un cert nom, ja que repetidament trobem encàrrecs d'aquesta tipologia citats en el seu catàleg. Segons es desprèn de les dades obtingudes, aquest gènere va agafar cada vegada més importància en la seva producció, probablement sota la influència d'obres tan representatives com la *Presa del canonicat de Carles III* (1767) (fig. 46M) o el retrat del marquès de la Mina (1767) (fig. 17M), però també com a resultat de l'enriquiment d'algunes famílies gràcies al comerç que, davant de les noves possibilitats econòmiques, no van dubtar a demostrar la seva puixança mitjançant l'art. La majoria dels comitents van ser famílies residents a Barcelona, comtes i marquesos que, en poques ocasions, van encarregar retrats a *pendant*. Els únics exemples en la producció de Manuel Tramullas són els retrats dels marquesos de Barberà (fig. 61M i fig. 62M) que devien comissionar els seus familiars després de la seva defunció (Miquel Catà 1986, 2: 305; Quílez 1994, 196).[281]

Pel que fa a les obres de caràcter religiós, cal subratllar les dues grans empreses que Manuel Tramullas va dur a terme en els últims anys de la seva trajectòria artística: el fresc de la volta de l'església de Sant Gaietà, a Barcelona (1789) (fig. 64M) (Ceán Bermúdez 1800, 74) i la decoració de la capella de Sant Narcís a l'església de Sant Fèlix de Girona (1790) (fig. 68M) (Ceán Bermúdez 1800, 74). Per primera vegada, sembla que el pintor va afrontar treballs realment laboriosos i, per aquest motiu, és inevitable pensar en la col·laboració d'altres pintors del seu taller, com Pere Bofill, que va assistir el mestre a Girona juntament amb Carles Panyó. En aquest sentit, és interessant notar que els últims anys de la seva vida Manuel va acceptar dos projectes de gran envergadura, dels quals no tenim antecedents semblants i, precisament, els frescos de la capella de Sant Narcís són l'última obra documentada del pintor i l'única d'aquestes característiques que es conserva actualment.

Al llarg d'aquests anys, Manuel Tramullas també va encarregar-se d'algunes peces per a comunitats religioses. El nombre d'encàrrecs datats de què disposem evidencien un nombre inferior respecte als projectes que va assumir durant la dècada dels seixanta i setanta en esglésies com Santa Maria del Mar, els Trinitaris Calçats de Barcelona o la Mercè. Tanmateix, tenim constància que Manuel va fer una *Divina Pastora* per al convent de Santa Madrona (fig. 21M) (Figuerola-Martí Bonet 1995, 242) i que, en aquest últim període, va treballar de nou a la catedral de Barcelona, on el 1776 va realitzar dos models de brandoneres pels quals va rebre cinquanta-

[281] AHPB, Joan Costa, 1026/28, 1773, f.116 ; BNC, Fons baró de Castellet, 64-2, *Comptes del pintor. Pau Ignasi d'Amat i Picalquers*, 1773, Manuel Tramullas.

vuit lliures, mentre que, al voltant dels anys vuitanta, va efectuar les pintures a l'oli per a la capella del Sant Crist (Soriano 1892, 13) (fig. 55M).[282]

La temàtica religiosa de les seves obres continua vigent també en encàrrecs privats, com s'observa en els retrats de personatges religiosos del *Beat Joan d'Organyà* del convent de Bellpuig de les Avellanes (1779) (fig. 56M) (Velasco Gonzàlez – Yeguas 2011, 352-353), del bisbe Eustaquio de Azara (1790 ca.) (fig. 67M) (Quílez 1994 ; Quílez 2009) i del bisbe Tomàs de Lorenzana (1790 ca.) (fig. 69M) (Prats 1991, 32-39), així com les tres teles que Manuel Tramullas va crear per a la capella familiar de la residència de Felip de Riquer, entre el 1774-1776 (fig. 52M) (Riquer 1998, 78).

2.6.1 Manuel escenògraf: projectes al Teatre Principal i representacions escèniques en àmbit privat

En aquest últim període, com en l'anterior, Manuel Tramullas va ser una figura de referència al Teatre Principal de Barcelona, on va desenvolupar diverses funcions. El pintor que va exercir d'escenògraf el 1754 i prolongadament durant els anys seixanta també va tenir cura de la nova decoració de la llotja del capità general, el marquès de la Mina, amb motiu del ball de màscares que es va celebrar al teatre, en ocasió de l'aniversari de Carles III (1766).[283]

Al llarg dels anys, Manuel Tramullas va esdevenir el pintor del teatre a qui es va confiar la direcció escenogràfica de gairebé tots els espectacles i la realització de pràcticament totes les mutacions escèniques que s'utilitzaven repetidament en les representacions. La predilecció pel pintor va durar fins a les acaballes del segle XVIII, i són molt pocs els noms d'altres artistes que puntualment van desenvolupar aquestes tasques. Durant els trenta anys que Manuel Tramullas va treballar al teatre va viure tots els canvis que van afectar l'edifici i que van obligar a aturar la programació. Les remodelacions a la Casa de les Comèdies van ser constants i abans de l'incendi del 1787, l'edifici va partir diverses modificacions a l'interior i a l'exterior.

[282] ACB, Llibre de rebudes, 1776, f. 70 (citat per Alcolea 1961, 186).
[283] AHSCP, Papers del Teatre (citat per Alcolea 1961,184).

A partir de la documentació transcrita en el fons d'Artís i Balaguer,[284] sabem que el teatre va experimentar una remodelació important el 1761, quan sota la direcció del mestre d'obres Marian Enric i Peris i Francesc Renart (1723-1791) va canviar per complet la sala. En aquella ocasió, les obres van preveure diverses canalitzacions d'aigua i van modificar el pati, l'anivellament del terra i també les localitats del públic, que van permetre encabir-hi mil espectadors.[285] Els treballs van continuar de forma intermitent al llarg dels anys posteriors. El 1769 es va acomodar la zona a disposició dels actors i es va alçar l'orquestra, mentre que el març del 1775 es va iniciar l'enderrocament de l'antiga façana i es va prosseguir a la construcció d'una de nova que devia finalitzar a principis del 1776, com es desprèn de les descripcions que en fa el baró de Maldà en el seu dietari.[286] El mal estat de conservació del teatre és patent també, posteriorment, quan el 1779 es van reparar les teules i embigats per perill de runa.[287]

Malgrat les nombroses intervencions que durant anys van tenir lloc a la Casa de les Comèdies, no tenim constància que s'hi fessin treballs d'índole artístic ni tampoc de la possible activitat de Manuel Tramullas amb relació al teatre. La primera notícia que documenta de nou pintors a l'edifici és del 1783. Tal com es descriu en els rebuts individuats a l'Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Gabriel Planella, Pere Llopis, Antoni Feu i Francesc Xuriac van encarregar-se de petits treballs des de l'abril al juny del mateix any. Entre els pintors, Gabriel Planella apareix documentat contínuament des de mitjans d'abril a mitjans de maig, i va percebre un total de vint-i-sis lliures, una xifra superior a les intervencions d'Antoni Feu —dues lliures i cinc diners— o Pere Llopis —cinc lliures i dos sous— que hi van treballar només un i quatre dies, respectivament.[288] Entre tots el noms citats, Francesc Xuriac va ser el pintor que va ocupar un rol més important i és l'únic a qui podem atribuir l'escenografia de dos espectacles: *Li due gemelli Castore e Polluce* i *Giulio Sabino*, que van tenir lloc el mateix 1783 (Alier 1990, 344). Segons el document, Xuriac va pintar i dirigir el projecte durant el mes de juny, i va rebre una quantitat total de vuitanta-sis lliures, tretze sous i sis diners.[289]

---

[284] AHCB, Fons Artís i Balaguer.
[285] AHCB, Fons Artís i Balaguer, 5D.07-45. *Tres segles del teatre barceloní. El Principal a través dels anys,* ff. 83-88.
[286] AHCB, Fons Artís i Balaguer, 5D.07-45. *Tres segles del teatre barceloní. El Principal a través dels anys,* ff.83-88; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 10 de setembre de 1775, p.45; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 1 de gener de 1776, p. 46.
[287] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 17 de febrer de 1779, p. 76. «[…] En la Casa o Teatro de les Òperes se reparen o s'adoben les teules o los embigats, per perillar d'una próxima ruïna. Des de l'u de març del present any s'hi treballa de contínuo en sa recomposició […]».
[288] AHSCP, Casa del Teatre, vol. 1, inv. 6. Carpeta 2.7.1-1. Comptes de la Casa de Comèdies del 15 de juny de 1783. Jornals de fadrins i demés per ajudar a pintar.
[289] Ibíd.

Els treballs del 1783 van ser els últims que es van dur a terme a l'interior del teatre abans de l'incendi de la nit del 27 d'octubre de 1787. En el seu dietari, el baró de Maldà explica que:

> […] a dos quarts de nou, se posà foc en el Teatro de les Òperes i Comèdies d'aquesta ciutat de Barcelona, el qual se n'apoderà tant que incendià tot lo interior de dit Teatro, cremant fustes, bastidors, papers, cartrons etc., exhalant-se foc tan voraç i fum per dessobre i costats de dit Teatro donant gran resplendor les llames que n'eixien a tot Barcelona, Montjuïc i etc., estenent-se per part de detrás del Teatro, hàcia les cases noves del carrer ample (que) s'ha obert en la Rambla […].[290]

L'accident va deixar el teatre completament inservible, de manera que les obres per a la nova construcció es van iniciar el dia següent, quan després d'haver apagat el foc ja s'adaptava un magatzem situat davant de Santa Mònica per garantir l'espectacle el dia 4 de novembre de 1788, amb motiu del sant del monarca.[291] Les obres de construcció del nou edifici van ser especialment ràpides: el febrer de 1788 es van començar a enderrocar les parets de l'antic edifici i el 29 de maig de 1788 treballaven dos-cents homes en la nova estructura que es va inaugurar només un any després de l'accident, sota la mateixa festivitat.[292]

Les obres devien avançar notablement els següents mesos, si tenim present que el 27 de juny apareix citat Manuel Tramullas pels treballs pictòrics de l'interior. Des del 1767 fins a llavors, no havia realitzat cap projecte per al teatre però sí que havia treballat com a escenògraf en la representació d'*El delincuente honrado*, que el 1786 el baró de Maldà va oferir a casa seva. Per a l'ocasió:

> […] Se avisà al Sr. Manuel Tramullas, y demés del art de Pintór per pintár, y disposár las bastidors del teatro, y manos á la obra. Tiraren cops de rallas ab llapis á la Presó; Fanal; Portas; rexas; Garrutxas; Pesos, &c., y pasant á pintarla ab lo clár, y escúr corresponent isqué com si realment fos pedra; Ferro; Cordas de Curriolas; Fanal de fusta, Instruments de tortura, &c (Curet 1935, 76).

Aquest tipus de representació es devia convertir en una certa tradició, ja que deu anys més tard, el 1796, el mateix baró de Maldà en descriu les representacions que es van fer de la mateixa obra de Jovellanos durant el mes de juliol i octubre. Segons exposa en el seu diari, la peça estava

[290] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 27 d'octubre de 1787, pp. 179-180.
[291] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 28 d'octubre de 1787, p. 180.
[292] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 29 de maig 1788, pp. 189-190.

protagonitzada pels seus fills i filles, així com per altres amics i va tenir lloc tant a la residència de la família i durant les visites a altres salons, com al palau dels Castellbell.[293]

Tal com s'observa en la documentació sobre la reconstrucció del teatre, Manuel Tramullas va treballar com a pintor, però també devia tenir un càrrec d'organització important. El seu nom consta a gairebé cada pagament i això ens fa pensar en la funció d'intermediari que hauria desenvolupat entre els comerciants i els artesans de l'obra. En aquest sentit, l'administració del teatre devia confiar al pintor la provisió dels materials necessaris per a la construcció i decoració de l'interior, de la qual s'han conservat els rebuts a Ramon Bosch, a qui Manuel va comprar peces de bri de cànem i lli per a les mutacions escèniques.[294]

Segons la documentació conservada, a l'obra hi van treballar el daurador Salvador Miquel i el fuster Antonio Mas que, al mateix temps, devien comptar amb l'ajuda dels respectius tallers, si tenim en compte les dimensions del projecte i les presses per poder reobrir el teatre el novembre del mateix any. La informació que apareix en els comptes és insuficient per poder reconstruir l'aspecte interior del teatre, i sobre l'ornamentació només en coneixem que les columnes i el sostre estaven revestits de guix i pintats de color perla. Gràcies a la descripció en els pagaments a Salvador Miquel, sabem que al sostre del teatre hi havia l'escut d'armes i també un relleu amb Apol·lo i Dafne, tot emmarcat per una cornisa decorada amb motius vegetals daurats.[295]

Com el daurador Salvador Miquel, Manuel Tramullas va percebre part dels seus treballs l'octubre del 1788, abans de la inauguració del teatre. Entre la documentació de la reconstrucció de l'edifici, es conserva el rebut de dues mil trenta-dues lliures, dotze sous i sis diners que el pintor va cobrar per les mutacions escèniques que havia fet fins a llavors. En aquest cas, es menciona «mutacion Regia, de Bosque, de Casa Pobre, Foro de Selva, grande, Foro principal» així com decoracions «de quita i pon», entre les quals se cita «Vista de Molino, Tiendas de Campaña, Aldea o Camino de Campaña, Monte grande, Bosquecillo i Cafè».[296]

L'activitat del pintor devia continuar després de la reobertura del teatre, ja que hi ha un segon pagament que fa referència als treballs de Manuel Tramullas des del 9 de novembre de 1788 al

[293] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 3, 15 de juliol de 1796, p. 109; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 3, 31 de juliol de 1796, p. 119; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 3, 20 d'octubre de 1796, p. 147; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 3, 22 d'octubre de 1796, p.150.
[294] AHSCP, Casa del Teatre, Reconstrucció del teatre, n.19981, vol. 1, inv. 6, llibres 1.5 1-1, 1788-1800 (citat per Alcolea 1961, 187).
[295] AHSCP, Reconstrucció del teatre, n. 19984, vol. 1, inv. 6, llibres 1.5 2-2, 1-15, 1788-1799.
[296] Ibíd.

31 de març de 1790.[297] A diferència de l'anterior, és molt complicat fer una lectura clara dels comptes, ja que enmig també es contemplen les despeses que es van abonar a Ramon Bosch, Antonio Mas i Salvador Miquel. En el document s'especifica que en aquesta ocasió, Manuel va dur a terme «el foro dela sala corta ÿ dos Puertas, Foro de de Calle [...] i Foro de Carcel [...]» i va rebre un import de cinc centes- setze lliures, xifra molt inferior respecte al primer pagament i que s'explicaria pel reduït volum de feina que el pintor va assumir després de la inauguració. Precisament, és en aquest període quan Manuel devia compaginar l'activitat al teatre amb altres projectes com la decoració de la residència de Felip Mercader (fig. 58M), el fresc de la cúpula de l'església de Sant Gaietà de Barcelona (fig. 64M), com també les pintures de la capella de Sant Narcís a l'església de Sant Fèlix de Girona (fig. 68M), que el pintor va enllestir al setembre de 1790.

Els pagaments no mostren cap altra activitat pictòrica vinculada amb la Casa de les Comèdies. A banda de les escenografies no tenim evidències que el pintor portés a terme cap altra intervenció de caràcter decoratiu. De fet, en la descripció que va fer el baró de Maldà tampoc s'esmenta cap element pictòric que caracteritzés la nova sala:

> L'hetxura de dit Teatro figura com una ferradura de cavall. Los palcos són oberts tots, pintades les divisions de cada palco fins al galliner, que corre en tot ell una barandilla. La platea és algo més reduïda, però lo foro aon s'hi representarà se'n porta casi més de la meitat de dit Teatro, tot pintat sobre teles i magnífic tote ll, havant-se-li donat alguna més elevació. En los palcos de primer pis, queda frente de les taules, o puesto de representar, lo millor palco, que és lo del general, ab un petit retrete i eixida a un terradet. S'ha posat al mig del Teatro una aranya de llum de transparencia, que el tot ha de fer un gran cop d'ull, ab la il·luminació i tot lo demés [...].[298]

És molt probable que Manuel Tramullas fos el coordinador dels treballs i també l'escenògraf encarregat de fornir novament tot l'arrendament escenogràfic al teatre i que s'havia perdut en l'incendi del 1787. Segons el seu catàleg, el pintor s'hi devia dedicar plenament, ja que no tenim constància d'altres projectes entre el juny de 1788, quan es va iniciar les obres a l'interior de l'edifici, i el novembre del mateix any. Per tal de complir amb la data fixada de la reobertura, segurament, Manuel va comptar amb l'assistència d'alguns dels seus deixebles com Pere Bofill, Francesc Xuriac o Pere Llopis, però no seria d'estranyar que també l'ajudessin altres pintors com Gabriel Planella i Antoni Feu, que ja havien treballat al teatre.

[297] Ibíd.
[298] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol.1, 26 d'octubre de 1788, p.193.

Mentre continuaven les obres a l'interior de l'edifici, Manuel Tramullas va disposar de les golfes de l'església dels pares caputxins com a estudi per construir les noves mutacions escèniques, que, com les anteriors, devien tenir un caràcter prou genèric per poder reutilitzar-les el major nombre de vegades possible (Rubí 1984, 324). De fet, les escenografies que se citen en els comptes del teatre són molt semblants a les que apareixen en els llibrets d'òpera dels anys cinquanta i seixanta, quan Francesc i Manuel Tramullas van treballar a la Casa de les Comèdies. A partir de les descripcions que conformen el pagament de l'artista fins al 29 d'octubre de 1788, sabem que Manuel es va dedicar a fer les decoracions de grans dimensions, d'uns trenta-cinc i uns cinquanta pams d'alçada, però no hi ha registrat cap element més petit que formés part de l'*attrezzo* de l'escena.[299]

Tal com es desprèn del document, les mutacions escèniques eren teles de lli o de cànem reforçades amb bastidors i pals que en regien l'estructura. En un dels manuscrits conservats en l'Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau que porta per títol *Precios a qué trabajará el Sr. Emanuel Tramullas pintor en el Theatro* s'estableix el cost de cada tipologia d'escenografia a partir del preu per numero de cana. Els imports més elevats estaven relacionats amb «Toda especie de casa de Bosque, arboles, y o Peñascos, casas, calles, Plasas y similes […]» amb un preu de quinze lliures la cana i amb «Toda cosa de cielo y Mar, como Bambalinas de cielo foros de orisonte, cortinas y similes» a onze lliures i tres sous la cana.[300]

És de gran interès l'explicació final del document sobre l'*assemblage* i tractament dels diferents materials a l'hora de construir les decoracions. Segons es detalla, era necessari encolar els cartons i, en el cas d'utilitzar el llenç sense tractar, calia cosir «en crudo». El text explica que la tela s'havia de «[…]cortar sobre 5p^{s} ancho o de 40 p^{s} quadrados en cana y lo mismo los cartonés».[301] Tot i que no està firmat, el contingut podria ser de la mà del mateix Manuel, que hauria procurat una guia per als seus ajudants o per a la mateixa administració del teatre.

En contraposició als nombrosos documents escrits sobre la història del teatre i la seva programació, els artistes i les diverses transformacions de l'edifici, cal notar que les fonts gràfiques són pràcticament inexistents. De fet, tot i els anys que tant Francesc Tramullas com, sobretot, Manuel Tramullas es van ocupar de les mutacions escèniques de la Casa de les Comèdies, no coneixem cap dibuix o gravat que en reprodueixi les escenografies, com tampoc

[299] AHSCP, Reconstrucció del teatre, n. 19984, vol. 1, inv. 6, llibres 1.5 2-2, 1-15, 1788-1799.
[300] AHSCP, Reconstrucció del teatre, n. 19982, vol. 1, inv. 6, llibres 1.5 1-2, 1788-1795.
[301] Ibíd.

les de Josep Vinyals Miró. Actualment, l'aiguada amb gabinet i palau provinent de la col·lecció Raimon Casellas,[302] és l'únic exemple de mutació escènica que ha perviscut i que la historiografia ha atribuït a Francesc Tramullas (Quílez-García Cárcel 2001, 75).[303] Tot i la cura amb què s'han tractat els particulars, com es desprèn de la simulació dels materials, la recreació dels elements arquitectònics juntament amb els motius decoratius pictòrics i escultòrics, la informació lligada a la peça és encara insuficient per determinar-ne l'autoria.

A grans trets, la composició denota un domini del llenguatge arquitectònic barroc propi dels tractats de Pozzo i Bibiena, que s'entreveu en la conformació de l'entaulament de les columnes (Pozzo 1723, 1: figs. 45; 61). Aquest aspecte, com el dibuix dels marcs de les portes (Pozzo 1723, 2: fig. 97; Galli Bibiena 1711: fig. C.73) i l'ús de les mènsules amb un fort caràcter decoratiu i alhora arquitectònic (Galli Bibiena 1711, 110: fig. Rame 23), ens fa pensar en la mà d'un i altre germà. Encara que no conservem cap altra aiguada de la mateixa temàtica per poder comparar estilísticament les solucions, és rellevant assenyalar que l'obra presenta aspectes semblants amb altres peces dels catàlegs de Manuel i Francesc Tramullas. Entre els motius decoratius, bé els elements vegetals de les parets del palau, bé els motius circulars del sostre, recorden alguns detalls de la façana de la residència de Francesc de Copons (fig. 57F.1), on va treballar Francesc el 1770, mentre que la decoració del marc de la porta principal representada al palau, ens fa pensar en la solució que Manuel Tramullas va utilitzar a la casa palau Sessa (1776-1778) (fig. 55M) i que s'observa mitjançant les fotografies del s.XIX.

Més enllà dels problemes d'atribució que especialment ens condicionen la cronologia de l'obra —al voltant de la primera meitat del segle XVIII en el cas de Francesc (1750-1753) i finals del Set-cents (1760-1790) en el de Manuel Tramullas—, el valor documental de la peça és indubtable. L'aiguada ens acosta a la concepció espacial que es va projectar en les escenografies, almenys en la representació d'un interior, marcat per un punt de vista frontal i on l'estructura arquitectònica té un pes important, sense ésser l'únic mitjà per a l'ambientació especial, també definit per tota mena d'*attrezzo* (Trepat 2016, 14-17).

Sobre els espectacles que es van dur a terme al Teatre Principal i la seva representació conservem altres testimonis sempre a l'interior de la col·lecció Raimon Casellas, que ens reporten,

[302] MNAC (GDG 6675 G- 6676 G).
[303] Quílez-García Cárcel 2001, 76-79: figs. 32-35. En el catàleg de l'exposició dedicada a la Màscara Reial del 1759 també s'exposen altres tres peces atribuïdes a Francesc Tramullas considerades projectes d'escenografia i que nosaltres retenim dissenys per arrimadors, segurament relacionats amb la decoració interior d'alguna residència privada.

malauradament sense fer incís a la posada en escena, a les danses que amenitzaven els actes[304] i en algunes escenes d'òperes com *La clemenza di Tito* programada el 1756 i el 1766 (Alier 1990, 600; 628), identificable per la inscripció *Tito emperador* o *Il vecchio geloso*, que va tenir lloc el 1783 i 1788 (Alier 1990, 622),[305] i podríem relacionar amb la inscripció «bell festiu» del dibuix.[306]

2.6.2 L'activitat de Manuel Tramullas i la nova generació de pintors de finals del segle XVIII: entre la continuïtat i el canvi

Els darrers anys del segle XVIII van ser especialment vius pel que fa a la construcció d'un nou context artístic cada cop més allunyat dels gremis. Mentre que fins aleshores els pintors de més pes a la ciutat havien estat lligats al Col·legi de Pintors, des de l'obertura de l'Escola Gratuïta de Dibuix el 1775, la formació dels nous artistes i les noves oportunitats laborals van estar directament vinculades amb la nova institució. L'establiment de l'escola va continuar el trencament amb la concepció tradicional de l'educació artística que havien iniciat anys enrere els germans Tramullas, i va formalitzar una nova pràctica en què la figura del gremi i la del mestre va ser substituïda, gradualment, per la Llotja.

Per primera vegada, l'ambient artístic de la ciutat va canviar substancialment respecte als anys anteriors: Francesc Tramullas havia mort just abans de la posada en marxa de l'Escola Gratuïta de Dibuix, Josep Vinyals Miró, que havia estat un dels artistes més importants del segle XVIII, també va traspassar a principis dels anys vuitanta i, paral·lelament, s'incorporaven en el context artístic les noves generacions de pintors que conformaven els primers alumnes de la Llotja, juntament amb els deixebles provinents dels tallers de Manuel i Francesc.[307]

Tot i la seva edat, Manuel Tramullas va seguir en actiu i va assolir encàrrecs d'interès artístic que en confirmen la popularitat i el reconeixement. Els seus treballs durant la reconstrucció del nou teatre, el seu càrrec com a pintor de la ciutat després de la mort de Francesc Vives el 1784,[308] i els diferents projectes per a esglésies com la catedral, Sant Gaietà i Sant Fèlix a Girona,

[304] MNAC (GDG 27143 D).
[305] MNAC (GDG 27159 D).
[306] El dibuix amb la inscripció «bell festiu» forma part del Gabinet de dibuixos i gravats del MNAC (GDG 27138 D). Entre altres escenes de caràcter dramàtic a l'interior de la col·lecció Casellas i d'autor anònim, cal esmentar els dibuixos (GDG 3883 D i GDG 65225 D) protagonitzats per soldats i civils romans.
[307] AHCB, Gremis, Cadastre, Fulls de Personal (citat per Alcolea 1961, 217).
[308] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1784, f. 379 (citats per Alcolea 1961, 186).

corroboren la importància de la seva figura, que no va ser l'única a absorbir projectes de rellevància. Malgrat desconèixer la producció de gran part dels deixebles de Manuel i Francesc, sabem que de tots ells, Francesc Xuriac, Pere Bofill i Francesc Pla, formats al taller de Manuel, van aconseguir fer-se un lloc com a pintors, així com Pere Pau Montaña, que probablement va freqüentar el taller de Francesc Tramullas (Alcolea 1961, 122).

Sobre l'activitat de Pere Bofill i Francesc Xuriac en tenim molt poca informació, però tot apunta que cap dels dos va arribar a gaudir de la fama del mestre. Segons les dades compilades, la trajectòria de Bofill va estar directament relacionada amb la de Manuel Tramullas, com es desprèn de la seva col·laboració amb la decoració de la capella de Sant Fèlix a Girona (fig. 68M), de la consideració que va tenir Manuel en el seu testament, com de la substitució del mestre en el càrrec de pintor de la ciutat l'any 1792.[309]

En comparació amb Pere Bofill, de qui no disposem gairebé de cap projecte individual, la figura de Francesc Xuriac, segurament menys propera a l'activitat de Manuel Tramullas, va seguir una trajectòria pròpia. La primera notícia que tenim del seu catàleg fa referència a la pintura de persianes i un terraplè de la residència de Felip Mercader (1766), i la resta d'encàrrecs es remunten al 1780, pocs anys abans de morir, quan va decorar la plaça de l'Àngel durant les festes per a la col·locació del Crist Sagramentat a l'altar major de Santa Maria del Mar (1782) (Alcolea, 1961, 224) o va dirigir els treballs pictòrics que es van dur a terme al teatre abans de l'incendi (1783).[310]

Sota les directrius de Francesc Xuriac, Antoni Feu va col·laborar amb les obres de la Casa de les Comèdies però, a diferència del primer, va realitzar projectes de rellevància artística que el distingeixen per la importància dels seus comitents. Feu va estar relacionat amb els germans Tramullas i també amb Josep Vinyals Miró, que el 1782 li va abonar un pagament de quaranta-set lliures, disset sous i vuit diners.[311] De la seva producció artística en destaquen els treballs que el 1787 el pintor va dur a terme per la decoració de la nova casa del cerer Miquel Valldejuli,[312] proveïdor de la cera durant la cerimònia fúnebre de Carles III i qui, probablement, devia conèixer també Manuel, responsable de la decoració del túmul del monarca,[313] i també el programa

[309] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1792-1801 (citat per Alcolea 1961,35).
[310] ANC, Llinatge Mercader, Factures de pintors. El 10 de juliol de 1766, Francesc Xuriac va percebre trenta-quatre lliures per a pintar les persianes de tres balcons i el terraplè.
[311] AHPB, Joan Fontrodona Roura, 1782, f. 302 (citat per Alcolea 1961, 68).
[312] AHPB, Fèlix Veguer Avellà, 1787, 2na part, f. 307 (citat per Alcolea 1961, 68).
[313] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1789, f. 244 (citat per Alcolea 1961, 187).

decoratiu de la casa d'Erasme de Gònima a Sant Feliu de Llobregat que Feu va realitzar entre el 1790 i el 1791.[314]

Al mateix temps, el context artístic català també incloïa altres figures com Marià Illa, Pasqual Pere Moles, Pere Pau Montaña i Francesc Pla, que van ser els artífexs més destacats de les darreries del segle XVIII i principis del segle XIX, com exposa Vallugera a la seva tesi doctoral sobre la producció i el mercat artístic d'aquest període (Vallugera 2015, 714-745). L'estudi dels respectius catàlegs i els rols que van desenvolupar a l'interior de la Llotja així ho demostren, i es van diferenciar notablement de la resta de pintors. Josep Flaugier, que possiblement va ser alumne de l'Escola Gratuïta de Dibuix al voltant del 1775, quan va guanyar el tercer premi en l'especialitat de flors i guarniments, també va destacar en l'ambient artístic barceloní però n'ignorem qualsevol dada artística posterior, durant els últims anys de Manuel, quan presumiblement, Joseph Bernard Flaugier treballava al monestir de Poblet (*Alba modernitat* 1994, 15).

Aquesta nova generació encapçalada per Pere Pau Montaña i Francesc Pla «el Vigatà», va evidenciar un període de pujança econòmica en què la major part dels encàrrecs van ser de caràcter privat i no pas religiós, com havia succeït durant la primera meitat del segle XVIII. Aquest fet, va afavorir la popularitat de pintors com Pere Pau Montaña i Francesc Pla, a qui la burgesia i la noblesa barcelonina va sol·licitar per a la decoració de les seves residències contínuament. En ambdós casos, el principi de la seva trajectòria artística se situa al voltant del 1770, durant els darrers anys d'activitat de Francesc Tramullas i en l'últim període de Manuel. Les constants referències a Pere Pau Montaña i Francesc Pla ens fan pensar que, en un temps breu, es van convertir en els pintors en voga de la ciutat i que, possiblement, es va ressentir la producció d'altres pintors anteriorment consolidats, com Josep Vinyals Miró o Manuel Tramullas. En aquest sentit, és interessant observar com Pere Pau Montaña, que el 1775 va obtenir la plaça d'assistent de direcció de l'Escola Gratuïta de Dibuix, juntament amb Marià Illa, i que el 1796, després de la mort de Pasqual Pere Moles, va passar a dirigir la institució, va tenir un recorregut molt fructífer en un gran nombre de projectes que recorden la versatilitat de les obres de Manuel i Francesc Tramullas.

Malgrat les responsabilitats al centre, Pere Pau Montaña va assolir encàrrecs de tota mena i des del 1783 va col·laborar amb Moles que, juntament amb Francesc Tramullas, es va convertir en

[314] BNC, Fons Gònima, 7/3, *Pintors, daurадors i escultors* (citat per Vallugera 2015, 715).

un dels pintors predilectes per les seves composicions. Així com el recorregut de Josep Vinyals Miró ens evocava a la trajectòria dels germans Tramullas, el catàleg de Pere Pau Montaña ens recorda, mantenint una distància cronològica, al de Francesc Tramullas. Com gran part de les obres dels germans Tramullas, les primeres peces documentades de Pere Pau Montaña són de temàtica religiosa i fan referència a composicions per a gravat, com el dibuix del crucifix que Pere Pau Montaña va fer per al monestir de San Jeroni de la Murtra i que el 1778 va gravar J. A. Martí, o el Natzaré que també va dibuixar i va gravar Agustí Sellent el 1780 (Alcolea 1961, 123). Sobre aquest gènere, Pere Pau Montaña també va treballar en encàrrecs de més envergadura, com la decoració de la volta i les pintures a l'oli de la capella del Santíssim que va pintar per a l'església de la Mercè de Barcelona, entre el 1780 i el 1781,[315] i que ens remeten —per les seves dimensions— a altres conjunts decoratius com l'homònima capella de l'església de Santa Maria d'Igualada (1751) (fig. 21F i fig. 22F) o a la decoració de la capella i el cor de l'església de Sant Joan de Barcelona (1773) (fig. 58F), ambdós projectes de Francesc Tramullas, com també als treballs que Manuel Tramullas va dur a terme a la capella de Nostra Senyora de l'Esperança a l'església de Santa Maria del Mar (1772) (fig. 47M).

Entre altres semblances, cal destacar que Pere Pau Montaña també va participar en encàrecs d'arquitectura efímera, com la decoració de l'església de Santa Maria del Mar amb motiu de la presentació del nou altar major (1782) o el disseny del túmul de Carles III (1789), que ens fan pensar en el monument de Setmana Santa per a l'església de Sant Joan (1773), de Francesc Tramullas, o la decoració efímera de la catedral de Barcelona amb motiu de les exèquies de la reina Maria Amàlia (1761) i que van dur a terme els germans Tramullas (Alcolea 1961, 124; *Pompa fúnebre* 1789, 125).

Com també va succeir amb Manuel i Francesc Tramullas, Pere Pau Montaña va treballar en diverses ocasions per a l'Ajuntament de la ciutat durant els festeigs de les màscares reials que van tenir lloc el 1783 per la celebració del naixement dels infants bessons (*Acción de gracias* 1783,28; 47), així com per a la Junta de Comerç, amb motiu de les honres fúnebres de Carles III (*Pompa fúnebre 1789*). En aquests últims casos, la comparació és més directa que mai si tenim present que ambdós pintors van participar en els treballs pictòrics. Tot i que Manuel Tramullas ocupava en aquells anys el càrrec de pintor de la ciutat i li pertocava la tasca d'embellir la façana de l'Ajuntament i la plaça de la Casa Consistorial (1783) (fig. 60M), crear el túmul de Carles III

[315] AHPB, Josep Ribas i Granes, 1781, f. 297 (citat per Alcolea 1961, 123).

(fig. 65M), així com els retrats dels nous monarques i les pintures de los «tablaos» amb motiu de la reial proclamació (fig. 66M), Pere Pau Montaña també va tenir un paper destacat i es va encarregar de la decoració del frontispici de la Llotja (1783), i també de fer el dibuix de les dues màscares reials i el túmul de Carles III, que Pasqual Pere Moles va passar al gravat (Alcolea 1961, 124).[316] Tal com es desprèn d'aquests exemples i també del fet que Manuel Tramullas va ornamentar la capella de la Llotja (1775-1776) mentre que Montaña va pintar la sala del Tribunal del Consulat (1787) del mateix edifici (Miquel Catà 1986, 1: 78),[317] és innegable que els dos pintors van tenir un ampli reconeixement per part de les institucions públiques i que ràpidament Pere Pau Montaña va guanyar-se una posició elevada, al mateix nivell que Manuel, un pintor de prestigi consolidat.

Més enllà dels paral·lelismes, els respectius catàlegs presenten una notable diferència si considerem l'escàs nombre de programes decoratius que van dur a terme Francesc Tramullas —casa Copons, 1770 (fig. 57F.1 i fig. 57F.2)— i Manuel Tramullas —Palau del duc de Sessa, 1775-1778 (fig. 55M)— respecte a les nombroses composicions que va pintar Pere Pau Montaña, de les quals fins ara es coneixen les decoracions del Palau Palmarola (1784), els treballs a la Duana Nova i les pintures de Casa Alabau, tots dos del 1790 (Alcolea 1961, 125 ; Vallugera 2015, 735-736). Tanmateix, sembla que per aquest tipus d'encàrrecs el pintor més apreciat devia ser Francesc Pla, que va decorar un nombre inigualable de residències durant la seva trajectòria artística.

A diferència de Pere Pau Montaña, Francesc Pla va estar vinculat amb el Col·legi de Pintors i, com també ho havia estat el seu mestre, va ocupar diferents càrrecs després d'obtenir la mestria el 1771 (Alcolea 1961, 139-140). Aquest vincle amb el gremi segurament va ser un dels impediments que va trobar l'artista per poder accedir a les places d'assistent de director a l'Escola Gratuïta de Dibuix, però a la pràctica no va suposar cap desavantatge per esdevenir un dels pintors més valorats del moment. En aquest sentit, cal subratllar que davant l'opció de confiar encàrrecs de pes a artistes de renom com Manuel Tramullas, les famílies més destacades de Barcelona com el marquès de Moja, el baró de Savassona o el marquès de Monistrol, entre d'altres, van comissionar els treballs a Pla, que del 1770 fins al 1796, va esdevenir el pintor de referència en aquest tipus d'encàrrec (Alcolea 1961, 140).

[316] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1789, f. 240 (citat per Alcolea 1961, 187); AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1790, f. 150 (citat per Alcolea 1961, 187).
[317] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1786-1788, f. 276 (citat per Alcolea 1961, 124).

És força simptomàtic que, d'una banda, als voltants del 1770 Francesc Pla realitzés diversos treballs per a la residència dels Cortada a Vic, que anteriorment havien confiat amb els germans Tramullas per aquest tipus de tasca i, de l'altra (Coll 2000, 246),[318] que el 1784 el pintor s'encarregués de la decoració del Palau Episcopal i el Palau Moja, dues de les obres més importants d'aquell moment i per a les quals es va escollir un pintor menys recorregut, probablement per la novetat que representava el seu estil i pel trencament amb la tradició artística d'aleshores, potser associada a la figura de Manuel (Vallugera 2015, 738-745).

En aquest context de canvi i de reconducció de la formació artística és difícil determinar quin paper van tenir altres pintors actius el darrer quart del segle XVIII, de qui actualment només tenim una visió molt superficial. A part d'Antoni Feu, Pere Pau Montaña o «el Vigatà» aleshores també treballaven a la ciutat, Francesc Vives Vinyals, que va ocupar el càrrec de pintor de la ciutat entre 1755 i 1784 (Alcolea 1961, 222-223), però de qui ignorem els projectes que va realitzar per a altres comitents o, Josep Viladomat, el catàleg del qual és encara molt desconegut i gairebé no tenim més dades que les relatives al cicle de Sant Tomàs d'Aquino, que va continuar després de la mort del seu pare (Alcolea 1961, 192).

Malauradament, l'estudi de pintors com Marià Illa o Tomàs Solanes, actius també en aquell període, és encara una qüestió pendent, malgrat que la seva història va estar directament vinculada amb la de la Llotja. Les poques dades localitzades sobre Illa ens ofereixen una imatge desdibuixada del pintor que, tenint en compte la rellevància del seu càrrec com a assistent de direcció, juntament amb Pere Pau Montaña, devia ser un dels artistes més valorats, el catàleg del qual actualment comprèn molt poques peces, com les pintures de la casa d'Erasme de Gonima al carrer del Carme, diversos quadres a la capella de Sant Ramon de Penyafort de església del convent de Santa Caterina —avui perduts— (Vallugera 2015, 716-719), l'educació de la Verge, així com els retrats de Juan Manuel de Indart i de Juan Felipe Castaños, tots tres conservats a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Fontbona-Durá 1999, 46).

La figura de Tomàs Solanes sembla que apareix amb més claredat a partir de les referències vitals i artístiques localitzades. A diferència de Joaquim Feu, «el Vigatà» o Antoni Viladomat, el pintor es va formar a l'Escola Gratuïta de Dibuix, on devia ser alumne des de l'obertura fins a finals dels anys setanta, quan va continuar els estudis a l'Academia de San Fernando de Madrid.

[318] Josep Oriola i Cortada va ser el comitent dels treballs que van comprendre les aventures de Telèmac, la decoració del sostre amb la refiguració dels déus de l'Olimp, els retrats dels reis de la casa d'Àustria a les sobreportes i onze escenes sobre la vida de sant Martí que ornamentaven l'alcova.

Tomàs Solanes, que va ser nomenat acadèmic supernumerari de l'Academia de San Fernando el 1786, devia instal·lar-se a Barcelona el mateix any, quan va contraure matrimoni amb Maria Francesca, una de les filles de Manuel Tramullas (*Distribución premios* 1790, 152). La nova condició d'acadèmic probablement va ser decisiva pel nomenament el 1787 com a tinent director de pintura a la Llotja, però la seva posició dins del centre no va ser mai tant consolidada com la de Pere Pau Montaña.[319] El 1789 Solanes va ser suspès d'aquest càrrec i després de diversos intents per figurar en altres posicions, amb la mort de Pasqual Pere Moles (1797) i de Pere Pau Montaña (1803) va obtenir el títol de director, juntament amb l'escultor Salvador Gurri, que només va exercir durant un període breu de temps, quan la Junta Suprema va concedir la direcció de l'escola a Jaume Folch i el paper de Tomàs Solanes i Salvador Gurri va quedar sotmès al nou director.[320]

A més de la seva tasca docent a la Llotja, Tomàs Solanes va substituir Pere Bofill en el càrrec de pintor de la ciutat a inicis del segle XIX, però més enllà dels treballs que va fer per a les festes de la beatificació de Sant Josep Oriol (1807), el model d'una columna amb motiu de la commemoració de l'arribada de Carles IV el 1802 o la pintura del gabinet de màquines de la Junta de Comerç (1808), tenim molt poques notícies sobre la seva trajectòria artística al marge de l'escola i l'Ajuntament de Barcelona (Alcolea 1961, 172-173).[321] De fet, l'únic testimoni que fa referència als encàrrecs privats del pintor va ser el baró de Maldà, que va descriure Solanes com a un reconegut pintor «[...] molt hábil en la pintura, i famós acadèmic, havent tretes obres excel·lents i dutes algunes aquí [...]».[322] Precisament, va ser el mateix baró qui, dotze anys després, va contractar Solanes per decorar la seva residència. Els treballs que Anton Amat i de Cortada descriu en el seu diari van consistir en l'ornamentació del saló, els «estrados» i altres parets. Segons les seves anotacions, des del mes de juny al desembre de 1798, el pintor va decorar amb greques i arabescos, va pintar el sostre de «l'estrado» i va realitzar una decoració mural amb diversos passatges sobre la història de Samsó.[323]

[319] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1786-1788, f.209 (citat per Alcolea 1961, 172).
[320] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1789-1791, f.124 (citat per Alcolea 1961, 172); BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1797, f.311 (citat per Alcolea 1961, 172); BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1803, f.282 (citat per Alcolea 1961, 172); BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1805, f.10 (citat per Alcolea 1961, 172).
[321] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1808, f.46 (citat per Alcolea 1961, 173).
[322] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 25 de març de 1786, p. 159.
[323] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 20 de març de 1798, pp. 29-30; Baró de Maldà, Calaix de sastre, vol. 4, 8 de desembre de 1798, pp. 122-123; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 13 de desembre de 1798, pp. 134 -135.

La manca d'estudis monogràfics sobre aquests pintors de les darreries del segle XVIII que van aparèixer en l'ambient artístic català durant els últims anys d'activitat de Manuel Tramullas no ens permet aprofundir en les dinàmiques que van conformar aquest període complex, on aleshores més que mai l'educació artística es devia difondre a gran escala mitjançant la Llotja, i el nombre de pintors o professionals de les arts lliberals devia ser més extens, d'acord amb les diverses aplicacions que el dibuix i la pintura oferien a la indústria, com també amb l'augment en la demanda d'encàrrecs privats.

La mort de Manuel el 2 de juliol de 1791 va posar fi a una època d'impàs entre la concepció tradicional de la figura del pintor i la revalorització de la professió mitjançant la formació acadèmica.[324] Manuel Tramullas va ser dels pocs pintors que va poder veure els resultats de la lluita que durant anys va comportar la ruptura amb el gremi, si tenim present que artistes de la seva generació com Jaume Carreras o Josep Vinyals Miró havien mort pocs anys abans. L'any 1791, Manuel era l'últim pintor viu entre els firmants per a la proposta de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts que van presentar els germans Tramullas, i en aquell moment només en quedava el testimoni dels llavors aprenents Pere Bofill, Bonaventura Miraguelo, Francesc Pla o Josep Arolas, tots ells actius.

Gràcies al testimoni d'en baró de Maldà, sabem que el cos de Manuel Tramullas va ser enterrat al matí del 3 de juliol a la parròquia del Pi, on devien assistir els seus familiars i coneguts, com altres pintors i deixebles.[325] Possiblement, el 1790 el pintor ja devia ressentir-se de l'edat quan el mateix agost, durant la decoració de la volta de la capella de Sant Narcís a l'església de Sant Fèlix a Girona, va tramitar la cessió de poders al seu fill primogènit, Bru Tramullas, i pocs mesos abans havia redactat el seu testament a Barcelona, la lectura del qual va tenir lloc el 27 de gener de 1792.[326]

Al testament, Manuel Tramullas va deixar per escrit la voluntat de celebrar cent misses en record seu: vint-i-cinc a l'església del Pi, vint-i-cinc a l'església dels pares Caputxins i la mateixa quantitat a la dels Trinitaris Descalços i a la de Sant Josep.[327] Tal com es descriu en el seu testament, el pintor va confiar els seus béns principalment al seu primogènit, Bru Tramullas i a

[324] Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi (APSMP), Òbits 1791-1801, f. 13 (citat per Miquel Catà 1986, 1: 72).
[325] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 3 de juliol de 1791, any 1791, p. 262. «Al dematí s'ha enterrat en la parròquia del Pi, després de l'ofici, al difunt Sr. Manuel Tremulles […]».
[326] AHG, Girona 9, Francesc Carles Befaras, 1790, f. 374; AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-1795, f. 11 (citat per Alcolea 1961, 187).
[327] AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-1795, f. 11 (citat per Alcolea 1961, 187).

la seva dona, però també va tenir present les seves filles i els futurs fills, així com les respectives nebodes, a qui va deixar una ajuda econòmica i la possibilitat de residir a la casa de família.[328]

Malgrat el caràcter genèric del testament, Manuel va especificar que Tomàs Solanes i Pere Bofill tinguessin accés a tot el seu material de pintor. Tot i que cap descendent directe del pintor va continuar la professió del pare, Manuel Tramullas va decidir que el seu fill i hereu principal hauria de custodiar tots els llibres, dibuixos i estampes fins que els seus propis fills i els fills de les nebodes no haguessin escollit professió. En aquest punt, la repartició del material seria sempre de forma jeràrquica i proporcional, segons el grau de parentiu. Respecte als aspirants a ser pintor, Manuel va aclarir:

> […] per mos nets, nevots triaran primer sos Pares, debent comensar primer lo casat ab la filla major, y successivament los marits de las altres fillas, per lo ordre de primogenitura, de ellas, triant per sos fills y nets, aixis los de mes guardant tambe est método, dos llibres dos estampas y dos dibuixos per cada un, luego lo marit de la Nevoda Major triaran un llibre una estampa y un dibuix per quincun fill […].[329]

La preocupació per l'ús del material artístic que devia pertànyer al seu estudi és evident si tenim en compte les exhaustives instruccions del propi pintor que, d'una banda, va valoritzar la preservació del conjunt com a material educatiu i, de l'altra, va tenir present el seu valor patrimonial, com demostra la repartició de les estampes i dibuixos. La dispersió d'aquests béns artístics va quedar en el cercle més íntim del pintor i devia afavorir especialment el seu gendre, Tomàs Solanes, i el pintor Josep Pasqual, marit de la seva neboda Lluïsa (Alcolea 1961, 134), de qui només tenim constància del retrat de Jaume de Cortada que Anton Amat i de Cortada posseïa a la seva residència.[330]

Tot i que va donar importància al llegat familiar, Manuel Tramullas va incloure entre els beneficiats Pere Bofill, deixeble i assistent, amb qui devia tenir un vincle estret i de preferència. En el seu testament, el pintor va disposar que «[…] tinga qui ho tinga, degan deixarho […] sempre que ho vulga, no pódenlo negar mai lo servirse per lo q^{e} tinga gust».[331]

---

[328] Ibíd.
[329] AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-1795, ff. 6-7 (citat per Alcolea 1961,187).
[330] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol.5, 19 de febrer de 1801, pp.169-170. «[…] Lo retrato del se pot dir fundador dels béns que posseesc de Cortada, del nobles Sr.don Jaume de Cortada, baró de Maldà, copiat d'una estampa que quedava al principi de l'espèculo en l'arxiu de casa Cortada, per mà de l'hàbil pintor don Joseph Pasqual».
[331] AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-1795, f.7 (citat per Alcolea 1961,187).

3. L’OBRA

3. L'OBRA

3.1 Entre corrents. Artistes estrangers a la ciutat

L'activitat de Manuel i Francesc Tramullas s'emmarca sobretot en territori català i, principalment a Barcelona, punt neuràlgic de la seva producció, on van residir i treballar continuadament fins a tenir un lloc preeminent en l'ambient artístic de la ciutat. L'establiment a la capital i el fet que no s'hagi individuat obra fora de l'àmbit català fruit de l'estada de Francesc a Madrid o França, ha afavorit la identificació de l'art dels germans Tramullas en una producció de caràcter local. Tanmateix, és inversemblant pensar que en una ciutat marítima, fronterera amb França i amb una economia basada en el comerç, no hi va haver una vinculació amb els corrents italians i francesos del moment. Tot i que el primer contacte amb la matèria artística va ser en un ambient proper com l'obrador del pare, Bruno Tramullas, i el taller d'Antoni Viladomat, ambdós pintors devien tenir accés a un imaginari més ampli a partir dels gravats, publicacions i pintures d'autors estrangers que circulaven en el mercat de la ciutat i que molts pintors utilitzaven en els seus estudis.

En aquest sentit, és complicat reconstruir fidelment els recursos de què se servien els artistes actius a Barcelona en aquell període i determinar possibles referències, models o còpies d'obres estrangeres, si tenim present que, en moltes ocasions, no tenim prou dades per identificar un pintor amb el seu propi catàleg, i sovint el caràcter general dels inventaris i testaments no deixa lloc a altres lectures que la comparació entre la producció barcelonina amb relació a l'activitat de centres artístics de rellevància a nivell europeu.

L'establiment de la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona (1705) va influenciar substancialment la pintura catalana al llarg del XVIII. L'activitat d'artistes com Andrea Vaccaro (1604-1670), Conrad Rudolf (?-1732) o Ferdinando Galli Bibiena, que es van instal·lar a la ciutat i van encapçalar els encàrrecs de més importància, va suposar el contacte directe amb l'estètica en voga a l'inici del Set-cents. La presència dels artistes de cort va potenciar la modernització de la representació pictòrica mitjançant la pintura i la tractadística italiana que pintors com Pau Priu, Pere Crusells (1672-1744) i Antoni Viladomat, entre d'altres, van transmetre a generacions posteriors.

Tot i el predomini que l'arxiduc va demostrar al llarg de l'estada a Barcelona pels pintors de cort, en algunes ocasions, artistes catalans com Antoni Viladomat i Pere Costa van col·laborar amb els projectes que s'estaven duent a terme. Malgrat el gran desconeixement que encara tenim de la producció artística d'aquells anys, sabem que el mestre dels germans Tramullas va treballar sota les directrius de Bibiena, en la decoració de la nau de l'església de Sant Miquel de Barcelona, projecte que no van arribar a finalitzar i que, anys més tard, va completar Josep Vinyals Miró.[332] Les pintures, que devien convertir-se en un dels referents artístics de la ciutat, van desaparèixer el 1793, quan es va emblanquinar tota l'església[333] i, malauradament, només disposem de la descripció iconogràfica del programa on hi havia representats els profetes, els quatre Evangelistes, un judici final, l'Assumpció de la Verge i una Glòria a la cúpula (Fontanals del Castillo 1877, 108).

Tanmateix, és molt probable que Ferdinando Galli Bibiena exercís una gran influència en la producció artística del moment com a pintor de cambra i primer arquitecte de cort, a diferència d'Andrea Vaccaro, de qui només coneixem els retrats que va pintar de l'arxiduc i la seva esposa Isabel de Brunswick durant la seva estada a la ciutat (Alcolea 1961, 189). Segons exposa Laura Bernardini, l'escenògraf va residir a Barcelona al servei de la cort entre el juliol de 1708 i el de 1711, període en què va col·laborar amb el seu fill primogènit, Alessandro Bibiena, que apareix citat en els pagaments del 1710, i Pietro Righini (1683-1742), també present a la ciutat i deixeble de Ferdinando, l'activitat del qual es remunta entre el juliol de 1708 i el gener de 1709 (Bernardini 2009, 136).

La projecció dels treballs que va realitzar devia ser considerable, ja que Ferdinando Galli Bibiena, a més de treballar en la decoració de l'església de Sant Miquel Arcàngel i de treballar per a la Congregació de la Missió,[334] des del 1708 va tenir cura de les mutacions escèniques de les representacions operístiques a la ciutat (Alcolea 1961,80). Encara que documentalment només tinguem constància de la seva activitat com a escenògraf a *Zenobia in Palmira* (1708) o la coneguda com a *Festa della Peschiera* (1708-1711), òpera encara sense identificar,[335] és plausible pensar, pels seus títols de pintor de cambra i primer arquitecte, que també va ser l'autor de les decoracions d'*Imeneo*, *Scipion nelle Spagne*, *Alceste* o *Dafni* que van tenir lloc el 1709 (Alier 1990,

[332] AHPB, Jeroni Gomis, 1752, f. 198 (citat per Alcolea 1961, 216).
[333] Baró de Maldà, Calaix de sastre, vol. 8, pp.28-29 (citat per Arranz 2016, 28).
[334] AHPB, Juan Solsona, 1710, f. 147 (citat per Alcolea 1961, 80).
[335] Bernardini 2009, 151-156. Laura Bernardini apunta que la representació identificada amb *la Festa della Peschiera*, òpera de caràcter mitològic, podria correspondre a *Le nozze di Teti e di Peleo*.

42-45; Carreras i Bulbena 1993, 119-121), així com de les òperes *Ercole in cielo*, *L'Atenaide* o *L'Amor generoso* (Bernardini 2009, 134).

Tanmateix, el ressò de l'italià va anar més enllà i la seva pràctica es va difondre, especialment, a partir del seu tractat *L'architettura civile* (1711), del qual s'han localitzat diversos exemplars en els inventaris i testaments *post mortem* d'artistes catalans del segle XVIII. No obstant el nombre reduït d'inventaris on s'ha individuat l'obra respecte a la important quantitat d'artistes actius, podem afirmar que el tractat de Bibiena va tenir una gran acceptació entre pintors, arquitectes, enginyers i fusters catalans en comparació amb altres publicacions, com l'obra d'Andrea Pozzo (1642-1709), que també resulta entre les possessions d'artistes (Soler 1994, 170-171). Segons la documentació, la primera referència sobre *L'architettura civile* (1711) entre els artífexs catalans apareix en l'inventari del pintor Pau Rossell i Amat (ant. a 1729-1758) del 1758 i sembla, almenys fins a les darreries del segle XVIII, que va ser un dels llibres de consulta, com es menciona també en l'inventari dels arquitectes Francesc Renart del 1791 (1723-1791), Joan Soler i Faneca del 1794 (1731-1794) i Joan Fabregas del 1795 (?-1795) (Alcolea 1961, 161; Soler 1994, 171).

Les notícies sobre l'ús que en van fer els pintors de la ciutat són molt escasses i actualment només tenim constància documental que Pau Rossell i Isidre Illa (1781) n'eren propietaris.[336] No obstant els estudis de Ramon Soler i Fabregat (1994 i 1995) o Anna Vallugera (2015), reconstruir l'imaginari artístic del període continua suposant dificultats, si tenim en consideració que en gran part dels casos no s'enumeraven els llibres que fornien les respectives biblioteques. Del que no hi ha dubte és que l'obra de Ferdinando Galli Bibiena va transcendir la seva estada a Barcelona, i que devia ser un dels manuals més utilitzats, com bé es desprèn de l'obra i l'inventari de l'escultor Pere Costa, que va col·laborar directament amb l'artista italià (Dorico 2016, 509).

Encara que no disposem del testament ni de l'inventari *post mortem* de Francesc Tramullas (1773), és natural pensar que tant ell com Manuel Tramullas van adoptar aquestes novetats a què devien tenir accés a la pròpia biblioteca i en el seu entorn més directe. La formació al taller d'Antoni Viladomat, l'estada de Francesc a Madrid i França, el caràcter emprenedor dels dos germans amb relació a la formació artística i l'establiment de la pròpia Acadèmia de Tres Nobles Arts, així com el contacte amb els artistes més destacats del panorama artístic català, defineixen un bagatge plural al voltant de la producció dels respectius catàlegs.

[336] AHPB, Joaquim Tos, 1781, ff.98-100 (citat per Alcolea 1961, 92).

Tot i que no van viure directament l'època en què Barcelona va acollir la cort de l'arxiduc, Manuel i Francesc Tramullas van créixer sota la influència d'aquell període. Els anys de formació amb el seu pare, deixeble de Pau Priu i conegut de Pere Crusells —un dels pintors més actius aleshores— que el 1719 apareix com a testimoni en un document de concessió a la seva esposa Maria Roig,[337] devien ser importantíssims, com també ho van ser els anys d'aprenentatge al taller d'Antoni Viladomat. En aquest sentit, també devia ser decisiva la seva amistat amb Pere Costa que, com Manuel i Francesc, va ser una figura decisiva en la creació de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts i que en la sol·licitud d'aprovació del 1758, s'esmenta com a director d'escultura juntament amb Carles Grau.[338]

Malgrat que no tenim notícies de projectes en comú més enllà de l'establiment de la citada Acadèmia de Tres Nobles Arts, són nombrosos els casos en què Pere Costa i els germans Tramullas van coincidir en els treballs d'embelliment de diferents basíliques de la ciutat com l'església de l'Hospital General —disseny de la nova façana de l'església, Pere Costa, 1748/ decoració de la volta i costats de l'altar major, Manuel Tramullas, 1746—, la de Sant Miquel —escultura de sant Miquel, Pere Costa 1755 ca./ pintures del presbiteri Manuel o Francesc atr.—, la dels Trinitaris Calçats —Pere Costa, 1748/ sis pintures pel retaule de la capella del Remei, Manuel, 1762—, Sant Gaietà —decoració escultòrica del retaule, Pere Costa, mitjan s.XVIII /pintures murals i quadres dels retaules, Manuel, 1789 ca.— i, possiblement, la de Sant Sever —retaule major, Pere Costa, 1754-1757/ decoració mural de l'absis, Viladomat i Francesc Tramullas, 1745-1750—, on Francesc Tramullas hauria pogut pintar les parets i la cúpula del presbiteri juntament amb Viladomat (Miralpeix 2014, 432).

Bibiena va ser una de les figures més importants en la introducció dels corrents italians a la ciutat i són molt poques les notícies sobre la presència d'altres italians a Barcelona. Tot i la importància que van tenir les companyies provinents d'Itàlia en les representacions del Teatre Principal al llarg del segle XVIII, no s'han documentat altres pintors o arquitectes que treballessin com a escenògrafs. Després de l'establiment de la cort de l'arxiduc a la ciutat és difícil determinar si altres artistes forans van residir a Barcelona. Les poques dades al respecte fan referència als anys setanta i a les darreries del Set-cents i, generalment, es tracta d'artífexs que durant un període van estar en actiu a la ciutat.

[337] AHPB, Pere Pau Pujol, 1719, f. 5 (citat per Alcolea 1961, 60).
[338] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 157 (citat per Alcolea 1961, 177).

La construcció de la Llotja, una de les obres més importants d'aleshores, va agrupar un gran nombre d'artistes estrangers. Arquitectes com el francès Pierre Branlij (a Barcelona el 1770), Bartolomé Tanni i els italians Aurelio Verda i Angelo Marqués van treballar en els primers projectes de l'edifici (Arranz 1991, 76), mentre que la decoració pictòrica de la nova capella es va confiar a Perrughetti, juntament amb altres pintors valencians, que van actuar sota la direcció de Manuel Tramullas entre el 1774 i el 1776 (Miquel Catà 1986, 1: 78). Amb data anterior, només tenim constància de l'activitat de l'arquitecte bolonyès, Ubaldo Urlandini, citat entre els mestres de casa de la ciutat, i no és fins als últims anys de la centúria que trobem referenciats la majoria de casos protagonitzats, també per artistes italians.

En general, es tracta d'escultors com Bertrani, que va treballar a la residència del baró de Maldà (1798),[339] Joan Gambuseca,[340] professor d'escultura que el 1793 va posar en venda la seva col·lecció d'estàtues de personatges il·lustres al carrer Escudellers, com també ho van fer Fernando Luchesi el 1799, i altres escultors italians de qui desconeixem la identitat.[341]

Aquesta pràctica devia ser habitual entre els artistes forans si tenim present que anteriorment un escultor alemany va mostrar, al mateix carrer, una exposició de figures de cera que representaven personalitats de tota Europa on hi havia un banquet amb la Casa Reial francesa, un sultà amb les sultanes, l'esposa del tzar de Moscou, l'emperadriu Maria Teresa d'Àustria amb el seu fill Josep II i el rei de Prússia.[342] La mostra devia tenir força èxit o almenys devia despertar l'interès d'un diletant o artista català que, tant si va comprar la col·lecció com si va copiar els models, un any després, el 1778, exposava en un pis de la Rambla, unes escultures idèntiques on es podia veure Carles III acompanyat de dos guàrdies, el comte d'Aranda, el príncep de Masserano, el marquès de la Mina o Josep Climent, entre d'altres.[343]

[339] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 20 de març de 1798, pp.29-30.
[340] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 2, 16 de juliol de 1793, pp.100-101.«Joan Gambuseca, italià, profesor d'escultura a lo natural, avisava al públic , segons nota lo diari d'avui, que, devent marxar en breus diez, continua manfiestant sa col·lecció d'estàtues, que consta dels personatges següents: nostre molt sant pare Piu VI; nostre catòlic monarca; la reina de Portugal; lo príncep del Brasil; la sereníssima senyora donya Carlota, sa esposa; la sereníssima princesa viuda; lo rei don Pere III; lo Sr. Príncep don Josep; el marquès de Pombal; l'emperador Josep II; La imperatriz de Rússia i son nét; lo rei difunt de França, Lluís XIV, sa esposa i el delfí; lo rei de Prússia; l'emperador de la Turquia, Selim III, Neron; Sèneca; Josep Llabré. L'entrada és de dos rals de velló, en lo carrer dels Escudellers, casa num.3. […]».
[341] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 2 de desembre de 1799, p. 258; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 20 de setembre de 1799, p. 94.
[342] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 21 d'agost de 1777, p. 61.
[343] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 1 de gener de 1778, p. 65.

Curiosament, els diversos testimonis sobre l'activitat d'artesans francesos i italians a la ciutat, com els ebenistes i fusters Jean Bourlier, Jean Grané, Marc-Antoine Revillé, Baltasar Rosmino o els diversos estucadors italians, contrasta amb les notícies sobre pintors forans a Barcelona, de qui gairebé no tenim informació i desconeixem el nom (Arranz 1991, 76; 417-418). Gràcies al testimoni del baró de Maldà, sabem que un artista genovès molt hàbil en pintura va decorar la residència d'Anton Amat i de Rocabertí «[…] no havent-hi altra que se li iguàli en totes les cases principals de Barcelona […]», i que a la ciutat també hi havia en actiu un pintor francès, resident al carrer Nou de la Rambla, a qui el 1794 un grup de devots va encarregar un quadre dedicat a sant Ignasi de Loiola amb motiu de la funció anual de l'església de Betlem durant la Setmana Santa.[344] Segons exposa el baró, la pintura que es va col·locar a la sagristia era «[…] digne d'observar-se per la delicadeza i naturalitat de ses figures; d'estes, lo sant, ajagut a terra, ab la túnica, i l'acció del metge a posar-li la mà al pit».[345]

També són de gran interès les paraules del mateix cronista quan descriu en la seva visita a l'estudi a Tarragona de Ramon Foguet (1729-1792), canonge de la catedral d'aquesta ciutat, el gabinet del qual presentava una decoració de pintura fingida, obra d'un pintor francès que disposava d'una habitació a la mateixa casa i que aleshores «[…] pintava en un quadro lo sagrat depositori de Maria Santissima ab Sant Josep i lo sant vell Simeon, ja molt adelantat».[346]

Malauradament, les dades incompletes sobre aquests artistes no ens permeten reconstruir-ne el pas per terres catalanes, com tampoc conèixer-ne la trajectòria anterior per analitzar a fons el contacte i la transmissió estilística dels diferents corrents a Barcelona i en altres nuclis importants com Girona o Tarragona. A partir de les dades recollides, és probable que la presència d'italians i francesos entre la població barcelonina fos molt reduïda, o almenys no representativa artísticament parlant, i que augmentés per motius històric i polítics a finals del segle XVIII, quan tenim referenciada l'arribada de jesuïtes italians a la ciutat fugint de «[…] lo deplorable estat de la Itàlia, majorment de Roma, […]» a causa de l'ocupació napoleònica, així com l'exili de moltes famílies franceses,[347] bisbes i personatges destacats, com l'ex-tinent general de la policia de París,

[344] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 25 de maig de 1798, p. 55.
[345] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 2, 10 de març de 1794, p. 165.
[346] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol.2, 29 de setembre del 1794, p.245. L'estudi era «[…] tot pintat sobre lienzo o fusta, tan natural tot açò, d'enganyar-s'hi hom al voler-ho agafar […]». En la descripció que en fa Anton Amat i de Cortada, el pintor era un emigrant francès molt hàbil, sobretot molt destre en la pintura en miniatura. A falta d'informació més detallada sobre el seu catàleg desconeixem si també eren seves les pintures que descriu el baró protagonitzades per micos, gats i rates.
[347] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 11 de maig de 1798, p. 49; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 29 de maig de 1798, p.55; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 4, 16 de juny de 1798, p. 61.

responsable de la biblioteca reial i secretari d'estat per la marina reial, Antoine de Sartine (1729-1801), que es van refugiar a la ciutat.[348]

3.2 Barcelona punt d'encontre. El viatge formatiu i el desenvolupament artístic

Les connexions entre la ciutat, la capital i l'exterior devien ser constants. Així ho demostren els diferents viatges a Madrid que els comtes de Darnius, Peralada o Manuel Amat i de Junyent, exvirrei del Perú,[349] van fer sovint i també la residència a Barcelona de personatges destacats com el duc de Sessa, que va construir un palau al carrer Ample (1772-1778), la princesa Linange (1780) o el comte de Vallparaiso, que va residir a casa dels comtes de Darnius (1790).[350]

Barcelona, que va ser lloc de partida i ciutat de pas per molts viatgers, va contribuir a l'estada a la ciutat de figures com Cabarrús, marxant «[…]molt cortejat per la noblesa del país […]» (1787),[351] el bisbe Tomàs de Lorenzana (1728-1796), durant el retorn dels seus viatges a Roma, així com d'estrangers il·lustres que hi van fer parada, entre ells el Duc d'Havré, mentre era a camí de la capital (1791), i els ambaixadors de Venècia (1776), Marroc (1777) i Alemanya (1786).[352] Entre els viatgers més coneguts i polèmics de l'Europa d'aquell temps, també cal citar el sojorn de tres mesos de Lorenza Serafina Feliciani (1751-?) i el seu marit, Giuseppe Balsamo (1743-1795), conegut com a comte de Cagliostro, famós alquimista, cavaller de l'orde de Malta i estafador, que el 1769 va residir a la ciutat abans de dirigir-se a Madrid, on van viure-hi un any (Chirico 2014).

La convivència entre els diferents corrents estilístics s'entreveu en els inventaris *post mortem* d'alguns artistes catalans que posseïen quadres comprats a Itàlia i França. Malgrat les poques referències localitzades, és molt possible que l'adquisició de peces artístiques provinents d'altres països fos més usual del que es desprèn de la mateixa documentació escrita. Al llarg del segle

[348] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 21 de gener de 1791, p. 250; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 1769-1791, 27 d'octubre del 1789, p. 219.
[349] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 28 d'octubre del 1791, p. 290; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 15 de maig de 1790, p. 234; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 30 de novembre, p. 247.
[350] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 11 de gener de 1780, p. 83; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 24 de novembre de 1790, p. 246.
[351] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 7 de febrer de 1787, p. 168.
[352] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 17 de juliol de 1776, p. 50; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 9 de novembre de 1777, p. 63; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 12 de novembre de 1786, p. 165 ; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 11 de maig de 1789, p. 213; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 12 de setembre de 1791, p. 282.

XVIII, tenim diferents mostres dels contactes comercials entre Barcelona i ciutats com Nàpols, les embarcacions de la qual passaven per la capital catalana en les seves rutes mercantils (Aurelio 1877, 85-86), com també Gènova, que segons recull Pierre Vilar en el seu estudi sobre el comerç d'importació, el 1793 va ser l'únic proveïdor marítim que va registrar carregaments d'estampes a la ciutat, amb un total de vuit-centes seixanta-nou peces (Vilar 1986, 135). En aquest sentit, sembla que la connexió entre Barcelona, Gènova i Marsella també va destacar per sobre la resta de comerç marítim, si tenim en compte que, a finals del segle XVIII, les embarcacions procedents d'aquestes ciutats van freqüentar el port de Barcelona durant els seus trajectes i que, a diferència de la majoria de naus d'altres orígens, contenien diverses mercaderies, classificació massa genèrica per extreure'n conclusions concretes però prou important per notar una diferenciació respecte al comerç de productes alimentaris, que transportaven la majoria de vaixells (Vilar 1986, 108-120).

Malgrat que tenim una visió molt reduïda de l'activitat de marxants que van fer negoci amb la compra-venda d'obres artístiques durant el segle XVIII a Barcelona, sobretot de peces italianes i franceses, podem intuir que hi devia haver una certa continuïtat respecte les fonts i els mitjans del segle anterior, i que aquests devien incrementar a partir de l'últim terç del Set-cents. És molt probable que aquest tipus de negoci tingués una presència més important de la que fins ara ha transcendit i, encara que és un tema pendent d'estudi, alguns exemples ens acosten a aquesta realitat. És el cas dels mercaders francesos Tàpies, Pedro Faure o Pedro Giraud, tots ells establerts a la ciutat al voltant del 1715-1720, i que evidentment no devien ser els únics (Martín 2001, 518). Entre els noms que podem vincular amb aquest tipus d'intercanvi també hi ha el de Josep Via, germà de l'argenter Francesc Via «el jove», que va treballar com a mercader a Gènova i que devia esdevenir un intermediari entre ambdues urbs, probablement propiciant el comerç artístic (Subirana Rebull 2008b, 134; 136).

Un altre cas que testimonia la presència d'obres foranes a Barcelona és el del botiguer venecià Jaume Angelini que, com recull Santi Torras en el seu estudi sobre la pintura catalana del segle XVII, va morir a l'Hospital de la Santa Creu quan era en possessió d'un bagul amb sis-centes setanta-cinc estampes acolorides, juntament amb altres objectes de valor (Torras 2012, 241-242).

De fet, tant artistes com compradors privats devien ser els principals interessats en l'adquisició d'aquest tipus de peces, que generalment no podem identificar a partir de la informació recollida en la documentació, ni tampoc en podem extreure un perfil concret (mides, autors, subjectes representats, origen) a causa, també, de la manca d'exemples fins ara localitzats. Potser

l'inventari del pintor Francesc Arnau (ant. a 1733-1767), que tenia «quatre quadros grans ab guarnicio, dorada de colradura comprats en Napols» i el del gravador Jaume Boix (?-1769), on se citen vuit pintures originàries de la mateixa ciutat,[353] ens poden oferir una certa lectura, sempre orientativa, del que podria haver estat freqüent entre els artistes catalans del segle XVIII.

En aquest sentit, som més propensos a interpretar que l'atenció per a la pintura italiana probablement devia motivar el mercat artístic barceloní, del qual, segons els citats inventaris, s'encarregaven els mateixos italians.[354] L'obtenció d'objectes artístics forans devia ser una pràctica habitual entre els mateixos artistes, però també entre els burgesos com Antoni Sunyer, ciutadà de Barcelona resident al carrer Templers, que posseïa una Enunciata portada de Roma a la capella de la seva residència, i nombrosos quadres, tapissos i estampes de gravadors francesos.[355]

Altres referències, com les dues pintures que Antoni Casals (ant. a 1758-post. a 1786) va realitzar el 1779 amb vistes de Venècia —probablement inspirades en alguna obra de Francesco Lazzaro Guardi (1712-1793) o Giovanni Antonio Canal «Canaletto» (1697-1768) (Alcolea 1961, 47-48)—, ens fan pensar que el gust per la pintura italiana era força difós respecte a la pintura francesa. Tot i la visió parcial que ofereixen els documents localitzats, cal assenyalar que són menys els indicis que hem recollit sobre la representació de la pintura francesa a la ciutat, i que entre aquests cal assenyalar l'obra descrita en l'inventari dels pares de la primera dona de Manuel Tramullas, on es parla d'un quadre vell de París,[356] així com la biblioteca i la col·lecció de Pasqual Pere Moles, exposats en el seu inventari *post mortem* (Subirana Rebull 1990, 305-323).

Un altre indicador de la presència de pintura italiana a la ciutat són els diferents quadres que hi havia a les esglésies de Barcelona, entre els quals es trobaven dues teles de Paolo de Matteis (1662-1728) amb escenes de Joan Nepomucè a la basílica de Nostra Senyora de la Bonanova dels Trinitaris Descalços (Miralpeix 2014, 249), un quadre de sant Bernat rebent la llet de la Mare de Déu a l'oratori de Sant Felip Neri i atribuït a Placido Costanzi (1702-1759) (Miralpeix 2014, 252; Cornudella 1998), els diferents quadres atribuïts a José de Ribera, «el Españoleto», (1591-1652) actualment a la col·lecció de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts —probablement provinents

[353] AHPB, Llorenç Madriguera i Famades, 1024/16, 1767, f. 27; AHPB, Francisco Gualsa i Aparici, 1002/22, 1768-1770, f. 111.
[354] AHPB, Francisco Gualsa i Aparici, 1002/22, 1768-1770, f. 111. En l'inventari de Jaume Boix es descriuen «vuyt quadrets de Napols dels que venen los Italians molt usats» que es trobaven en l'habitació on residia Boix, al carrer Mercader.
[355] AHPB, Fèlix Veguer Avellà, Primus liber testamentorum, 1751-1755, f. 254 (citat per Miralpeix 2014, 252).
[356] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 92.

del convent de Sant Josep de Barcelona—, així com les diverses pintures procedents de Gènova i Nàpols que hi havia al convent de la Congregació de la Missió,[357] o el quadre romà amb l'efígie de sant Carles que hi havia a la col·legiata de Santa Anna; (Fontbona – Durá 1999, 80: fig. 435; Torras 2012, 474-475; Miralpeix 2014, 249). La circulació d'aquests quadres arribà també a altres zones del territori català, com a Girona, tal com es desprèn de la còpia del sant Miquel Arcàngel de Guido Reni (1635) a la catedral (Miralpeix 2014, 234), o Montserrat, on hi havia obres de pintors italians provinents de Nàpols i Roma que a inicis del segle XVII el general dels Jesuïtes, Mucio Vitelleschi, envià al monestir (Miralpeix 2014, 249).

La singularitat de les pintures de Montserrat no degué passar desapercebuda a Francesc Tramullas, que va treballar a Igualada, a pocs quilòmetres del monestir, entre 1750 i 1754, com tampoc a la resta d'artistes de l'època. L'església aplegava un conjunt importantíssim d'obres generalment italianes a l'interior de la capella de Sant Lluís de França amb una còpia de Michelangelo, la de Sant Ildefons de Toledo, amb la còpia del *Devallament de la creu* de Rubens donada pel notari Pere Joan Vilamur, la de Sant Llorenç, on l'abat Lorenzo Nieto hi havia emplaçat un grup de pintures italianes, així com la galeria de quadres que es va constituir en les tribunes i sobrecapelles del primer pis de la nau, on l'abat Juan Manuel de Espinosa va fer portar catorze quadres de Roma (Torras 2012, 184). Altres col·leccions d'interès es trobaven a les cartoixes d'Escaladei, on alguns autors situen l'obra de Manuel i Francesc Tramullas (Alegret 1905) i de Montalegre, que també posseïen còpies del cicle de la vida de sant Bru i de l'orde cartoixà pintat per Vicente Carducho (1576– 1638) (Torras 2012, 169). També el convent de Sant Jeroni de la Vall d'Hebron conservava un grup de quadres provinents de Roma que els fidels havien regalat a la comunitat (Torras 2012, 469).

El mercat artístic basat en l'activitat de llibreters, marxants i tot tipus de venedors que van introduir aquests nous models, juntament amb els agents vinculats a les cases dels religiosos a la ciutat, devien oferir múltiples possibilitats en l'obertura de l'imaginari artístic català. En contrast amb els interrogants que encara suposen les respectives identitats, la difusió d'aquests nous models també es pot resseguir mitjançant l'obra i la trajectòria dels mateixos artistes de la ciutat. Té molt sentit pensar que ells mateixos van esdevenir un mitjà de divulgació de les noves corrents artístiques tant mitjançant la còpia de gravats i pintures com a partir dels desplaçaments a altres ciutats espanyoles i de fora l'Estat. Malgrat els pocs casos coneguts, podem comptar un

[357] Rovira Marquès 2013. Sobre la història i el patrimoni de la Congregació de la Missió consultar l'estudi referenciat. La informació citada amb relació a les obres italianes a la congregació ha estat facilitada per la mateixa autora.

nombre d'artistes catalans que, al llarg del segle XVIII, va continuar l'activitat a l'estranger, i que al seu retorn va afavorir l'adopció de nous llenguatges com va succeir en el cas de Francesc Tramullas i el del seu deixeble, el gravador Pasqual Pere Moles.

En aquest sentit, el paper de les acadèmies va ser essencial per trencar amb l'aprenentatge vinculat a la tradició gremial en tractar-se d'institucions artístiques independents de l'organització corporativa. No obstant les dificultats d'estudi al voltant d'aquestes migracions, tenim constància que, durant la primera meitat del segle XVIII, el llistat d'artistes que van deixar enrere la seva ciutat natal per continuar la seva formació fora, generalment a Madrid, Roma o París, va ser força reduït. Segons les dades recollides, hem d'esmentar Bru Tramullas (1719-1722), Miquel Sorelló (1724-1754),[358] Jaume Carreras (1759-meitat dels anys seixanta ca.), Francesc Tramullas (1745-1748), Pasqual Pere Moles (1766-1774) i Francesc Arnaudias (1768-post. a 1774).

Es tracta d'artistes que van rebre una formació prèvia a l'obrador familiar o en mans d'un mestre, i que van obtenir la llicència de pintor abans de la partença, com és el cas de Francesc Tramullas (1754), Jaume Carreras (1749) i Francesc Arnaudias (1759).[359] És interessant notar com la influència de la figura del mestre devia ser decisiva, ja que gran part dels pintors i gravadors que van residir fora de Catalunya van seguir els passos dels respectius mentors. Francesc Tramullas va fer una estada a Madrid, una altra a París i va treballar al sud de França, com també ho va fer el seu pare, Jaume Carreras va formar part del taller de Manuel Tramullas (1751) i també va ser un dels signants que el 1758 va donar suport la proposta de creació de l'Acadèmia de Barcelona, Francesc Arnaudias, aprenent de Jaume Carreras, va deixar la ciutat per establir-se a Madrid, i a partir del 1768 es documenta a Roma (Urrea 2006, 190), mentre que Pasqual Pere Moles, que havia iniciat els estudis a València i també va ser deixeble de Francesc Tramullas, va residir a París durant vuit anys per continuar la formació com a gravador.

Encara que en algunes ocasions no podem precisar una cronologia ni tampoc definir quina va ser l'activitat d'aquests artistes fora de l'àmbit català, és cert que molts van tornar de nou a Barcelona. Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles van tenir un paper decisiu en la nova direcció que va prendre l'educació artística, i Jaume Carreras va morir relativament poc després d'establir-se a la ciutat. Tot i que desconeixem gran part de les seves biografies, sembla ser que

[358] Miquel Sorelló (1700 ca.-1756).
[359] AHPB, Jeroni Gomis, 1759, f. 606 (citat per Alcolea 1961, 20).

Miquel Sorelló va ser un dels pocs que va restar indefinidament a Roma, on va completar la seva formació a mans de Jakob Frey (1681-1752), i va realitzar gravats de traducció de pintors italians com Rafaello, Carlo Maratta, Agostino Masucci (1691 -1758) o artistes coetanis com Sebastiano Conca, pintors francesos entre ells Charles François Hutin (1715-1776) o Pierre Mignard (1612-1695), i espanyols com Antonio González Velázquez o Preciado de la Vega (Subirana Rebull 1996, 573-578; Cornudella 1998).

La consideració d'aquests artistes que es van incorporar de nou al context barceloní devia ser superior respecte al moment de la partença i el seu bagatge degué comportar novetats en l'imaginari de què disposaven. En aquest procés d'adopció de noves solucions estilístiques, també hi podria haver contribuït el desplaçament d'altres artistes i menestrals catalans a l'estranger com a part de les campanyes militars italianes. Tal com recull Anna Vallugera, fusters, paletes i mestres de cases van participar a la Guerra de Successió de Polònia (1733-1735), entre els quals hi havia Marc Ivern (1690-1761), Vicenç Boneu (1692-1749) i Josep Martí i Amat (1705-1762), que també va formar part del seguici de l'infant Carles en la conquesta de Nàpols (1734-1759) (Montaner 1990, 351; Vallugera 2015, 125-126), i posteriorment va ser nomenat director d'arquitectura, juntament amb Ramon Esplugas en la petició d'aprovació de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona del 1758, encapçalada pels Tramullas.

Al llarg de la segona meitat del segle XVIII, el viatge formatiu es va anar integrant en l'educació de pintors, gravadors, escultors i arquitectes. L'opció de poder viure en una de les capitals artístiques nacionals i europees es va convertir en la motivació de molts aprenents, que mitjançant els concursos organitzats per les acadèmies, podien disposar de pensions econòmiques durant l'estada. En el cas català, els primers pensionats de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, institució que va iniciar les classes el 1775, van ser el pintor Tomàs Solanes, que per pròpia iniciativa devia viatjar a Madrid, des d'on el 1781 va demanar una ajuda econòmica a la Junta de Comerç per continuar estudiant a l'Academia de San Fernando (Alcolea 1961, 171), així com Francesc Rodríguez Pusat (1767-1840), Francesc Bover (1769-1831), i Blai Ametller (1768-1841), que el 1789 van guanyar les pensions de pintura, escultura i gravat, respectivament, a Roma i Madrid (Ruiz Ortega 1999, 159).

Les connexions entre l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona i l'Academia de San Fernando van ser estretes, i aquesta última va esdevenir el model d'institució artística de referència juntament amb l'Académie Royale de Peinture e Sculture de París, abans i després de l'abolició del Col·legi de Pintors (1786). Com ho va ser anteriorment per a Francesc Tramullas, Jaume Carreras o

Francesc Arnaudias, Madrid es va convertir en una de les parades obligatòries per molts artistes atrets pel context que oferia la capital on s'havia establert la cort i on l'Academia de San Fernando regulava l'educació artística des del 1744. La dependència d'aquesta institució és patent, per exemple, en el nombre creixent d'acadèmics catalans que van seguir al nomenament de Pere Costa (1754) i Francesc Tramullas (1754 i 1761), el primer pintor català a obtenir aquest tipus de reconeixement. Pasqual Pere Moles (1765 i 1770), Gabriel Duran (1781) i Tomàs Solanes (1786) van obtenir aquesta distinció. Entre els acadèmics de mèrit de l'Academia de San Fernando també cal esmentar els arquitectes Andrés Bosch Riba, nomenat el 1779 (1750-1799), i Simón Ferrer, el 1788 (ant. a 1779-?), o l'escultor Josep Antoni Folch Costa (1768-1814), que el 1797 va rebre el distintiu d'acadèmic de mèrit, mentre que el 1814 va ser nomenat tinent director d'escultura (*Relación general académicos* 2014, 91;173;178). Tanmateix, pintors com Marià Illa i Pere Pau Montaña, el 1770 i el 1777 respectivament (Alcolea 1959, 92; Alcolea 1961, 123), van ser nomenats acadèmics de mèrit per l'Academia de San Carlos de València, institució reial fundada el 1768 amb què la Llotja mantenia molt bones relacions per mitjà del mateix Pasqual Pere Moles.

La importància d'aquest títol, com es denota amb l'augment dels pintors acadèmics i també d'aquells amb la voluntat de ser-ho, com succeí amb Josep Viladomat (1769),[360] és un reflex de la divulgació de la formació acadèmica que acreditava l'habilitat dels artistes i proporcionava un reconeixement que va superar el Col·legi de Pintors, model tradicional i oposat a la noves exigències de la professió.

En aquest sentit, des de la seva fundació, l'Academia de San Fernando va esdevenir un punt neuràlgic per l'arribada de nous llenguatges, sobretot italians, mitjançant l'adquisició de reproduccions de les obres més destacades de pintura i escultura amb finalitats clarament pedagògiques, així com a través dels pensionats a Roma, que regularment enviaven còpies de les seves obres per mostrar-ne els progressos. Igual que els pintors espanyols residents a Roma, ignorem si els artistes catalans, particularment pintors i gravadors, van enviar a Barcelona reproduccions de les seves obres amb finalitats comercials o d'estudi, si tenim present que alguns d'ells es van establir a la ciutat pel seu compte, abans de la creació de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona (1775). Sobre els pintors que van estar a la ciutat eterna, tenim constància que el mallorquí Guillem Mesquida (1675-1747) va enviar còpies de Rubens, Anton Van Dyck, David Teniers (1610-1690), Guido Reni, Salvatore Rosa (1615-1673), Carlo Maratta o Giambattista

[360] ASF, Armario 1, legajo 42 (citat per Alcolea 1961, 193).

Tiepolo (1696-1770) des d'Itàlia a Mallorca, on l'orde dels cavallers de Malta posseïa obres de José de Ribera, Mattia Preti (1613-1699), i on hi havia pintures de Maratta a la parròquia de Santa Eulàlia i a la catedral (Miralpeix 2014, 254). Pel que fa a altres artistes com Josep Romero (1720-?), Miquel Sorelló (1724-1756/1765) o Miquel Pont (1704-1706), que hi van estar durant la primera meitat del segle XVIII, no disposem de cap notícia sobre la seva producció i només en coneixem les obres que Francesc Arnaudias va remetre a l'Academia de San Fernando entre 1766 i 1769, i les còpies de Tiziano, Raffaello o Caravaggio, entre d'altres, que Duran va enviar a la mateixa institució (Urrea 2006, 190).[361]

És molt probable que, com va fer Guillem Mesquida durant aquests primers anys en què encara no s'havia creat l'Academia de San Fernando, la resta d'artistes catalans enviessin a Barcelona còpies dels seus treballs o, si més no, tornessin amb reproduccions i obres originals italianes. En tractar-se d'una ciutat portuària, les comunicacions per mar devien facilitar aquest tipus d'enviaments, i aquest argument pren més pes si tenim en compte que des del 1751 els pensionats espanyols a Roma utilitzaven embarcacions que es dirigien a la ciutat per expedir els seus treballs a la península. Les naus, generalment catalanes, com la Garan o Ripa Grande, van transportar caixes amb dibuixos, pintures i guixos, que un cop a Barcelona es feien arribar per carro a la capital (Urrea 2006, 136-138 ;176). Segons la documentació, el capità de l'embarcació era l'encarregat d'entregar-les a un intermediari que s'esperava a la ciutat, com en algunes ocasions ho va ser Luis Ortiz de Velasco,[362] i es feia càrrec de les caixes fins que rebia ordres de l'Academia de San Fernando (Urrea 2006, 136). Durant aquest procés, desconeixem quin era el tractament d'aquest tipus de mercaderies i si, d'alguna manera, la pròpia ciutat va poder aprofitar per accedir al contingut o estudiar les obres enviades des de Roma en l'impàs de l'arribada al port i la partença cap a Madrid.

Tant si va ser possible treure'n benefici com si no, és important remarcar que l'obra dels pintors que van ser copiats pels artistes espanyols i catalans durant la seva estada a Roma es correspon majoritàriament amb els referents estilístics que es van utilitzar a Barcelona al llarg del segle XVIII. Tal com recull Francesc Miralpeix, les pintures que Pau Priu va crear per a la Sala Capitular de la catedral de Barcelona i els quadres de la sala de juntes de la capella dels Dolors de Mataró, atribuïdes a Joan Gallart (?-1714) recorden l'estil de Carlo Maratta, Ciro Ferri (1634-1689) i

[361] ASF, SLR-061-ACA, *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819…*.
[362] Sobre aquesta figura no hem localitzat cap altra dada amb relació a la biografia, el vincle amb l'Academia de San Fernando o el transport de peces artístiques de Roma a Madrid, passant per Barcelona.

Giovanni Lanfranco, autors que juntament amb Sebastiano Conca, Pietro da Cortona, Pier Francesco Mola (1612-1666), Simone Cantarini (1612-1648), Annibale Carraci o Antonio Tempesta també van ser models d'Antoni Viladomat (Miralpeix 2014, 238).

Tot i que la majoria d'ells són italians, en menor mesura trobem la influència de la pintura francesa en Pere Crusells i el seu *Retrat de Dama amb atributs de Diana* (1725) o la *Flagel·lació*, que va reprendre del gravat de Jean Audran (1667-1756) a partir del dibuix d'Antoine Dieu (1662-1727), sobre el mateix subjecte. Antoni Viladomat també va tenir present l'obra d'artistes francesos com Nicolas Poussin, Charles Le Brun o Le Sueur a través d'estampes de traducció d'Alexandre Vouet, Jan Van Den Hoecke (1611-1651), Johannes Sadler I (1550-1600) i Johannes Sadler II (1588-1665 ca.) (Miralpeix 2014, 237; 245).

En aquest sentit cal considerar que abans de l'establiment de l'Escola Gratuïta de Dibuix trobem puntualment diferents testimonis de l'adopció de llenguatges barrocs italians sense tractar-se de còpies directes per part de pintors catalans, actitud que generalment va prendre tant Manuel com Francesc Tramullas en la seva obra. L'imaginari artístic, per tant, es devia diversificar amb les pensions de l'Academia de San Fernando i l'establiment de la Llotja que, segons l'inventari de 1833 de la mateixa institució, no evidencia preferències clares per a determinats autors, però si que predominen els pintors italians seguidament dels espanyols. Entre els artistes més representats en la col·lecció hi havia Giovanni Francesco Barbieri, conegut com a «Guercino», Guido Reni, Rafael, Carlo Maratta, Salvator Rosa o Onorio Marinari (1627-1715), mentre que entre els artistes espanyols s'esmenta Juan de Juanes (1507-1579), José de Ribera, Diego de Velazquez, i Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). En contraposició amb els artistes del segle XVI i XVII, la presència de pintors relativament coetanis era molt reduïda i a la col·lecció hi havia l'obra d'Antoni Viladomat, Bayeu —no s'especifica quin dels germans—, Preciado de la Vega i Mariano Salvador Maella, que sobresurt per les vuit obres, entre originals i còpies, que posseïa l'escola.

En tota la col·lecció, però, no hi havia cap peça de Corrado Giaquinto (1703-1766), Sebastiano Conca, Agostino Masucci o Benedetto Luti (1666-1724), precisament, els mestres que van acollir gran part dels pintors espanyols i catalans durant l'estada a Roma. Josep Romero va estudiar al taller de Masucci, com també fra Bartolomé de San Antonio (1708-1782), Pablo Pernicharo i Antonio Ponz (1725-1792) (Urrea 2006, 128); Guillem Mesquida i Domingo Chavarito (1662-1751) van estar al taller de Benedetto Luti (Urrea 2006, 128); Mariano Salvador Maella, juntament amb Lorenzo Chafrión (1696-1749), Hipòlit Rovira (1693-1765), Antonio González Velázquez i José del Castillo es van formar amb Corrado Giaquinto, mentre que un grup més reduït format per

Preciado de la Vega, Hipòlit Rovira i Cristóbal Valero van continuar els estudis amb Sebastiano Conca (Urrea 2006, 127). Altres artistes a qui és més complicat associar a un mestre, com Miquel Pont o Gabriel Duran, van assistir a l'Accademia del Nudo i a l'Accademia di San Luca, mentre que Juan Bautista de la Peña, i Pablo Pernicharo van seguir l'aprenentatge a l'acadèmia francesa de Roma, al Palazzo Mancini (Urrea 2006, 127-128).

Els gravats de Miquel Sorelló i Blai Ametller també mostren que el ventall d'obres i autors que es van reproduir i devien arribar a Barcelona va ser molt més ampli del que contenia l'inventari del 1833 de la Llotja. Malgrat que coincideixen amb alguns autors com Rafael o Carlo Maratta, si tenim en compte la producció de Miquel Sorelló en els respectius catàlegs, trobem altres pintors com José de Ribera i Giovanni Lanfranco que no se citen entre els models de la Llotja.



Fig. 5 *Al·legoria de la fundació de l'Orde de Carles III,* Antonio González Velázquez i Manuel Salvador Carmona (1778). (Fot. Museo del Prado (G002587)).



Fig. 6 *Al·legoria de la fundació de l'Orde de Carles III,* Francisco Comas i Palmarola (1790). (Fot. AHCB, Llibre de passanties n. 5 (1753-1814), 21 d'octubre de 1790, f. 264)).

A les estampes d'Ametller també s'hi observa un imaginari més ampli que inclou artistes italians com Filippo della Valle, Filippo Mondelli (?-post. a 1730), Gregorio Guglielmi (1714-1773), Giuseppe Bottani (1717-1784), Domenico Corvi (1721-1803), i en menor mesura, francesos com Pierre

Mignard i Charles François Hutin, que no van tenir ressò en la institució artística barcelonina o, si més no, no va quedar reflectida en l'inventari. Per aquest motiu, i vist el nombre de peces que la Llotja posseïa de Mariano Salvador Maella, la majoria originals però també dues còpies: una de Pere Pau Montaña i l'altre de Tomàs Solanes, és prudent interpretar que gran part de les novetats artístiques van arribar també de forma indirecta de la mà del mateix Maella, que va estudiar amb Giaquinto, mitjançant altres artistes valencians com Pasqual Pere Moles, o a través de l'obra de Manuel Salvador Carmona (1734-1820), de qui el 1790 Francisco Comas i Palmarola va reproduir en la seva passantia el gravat *Al·legoria de la fundació de l'orde de Carles III* (1778) (figs. 5 i 6).[363]

3.3 L'obra de Manuel i Francesc Tramullas: entre la tradició i els nous llenguatges

3.3.1 Introducció

Com hem observat en els apartats anteriors, Manuel i Francesc Tramullas van créixer en una Barcelona permeable als nous corrents artístics, en una ciutat que va ser un referent en l'àmbit català i on diferents mostres de pintura, sobretot italiana, eren accessibles i formaven part de l'atmosfera quotidiana de la societat. Durant el període d'activitat d'ambdós germans, és a dir, des del 1740 fins al 1790, aproximadament, Manuel i Francesc van viure un context en què l'adopció de models estrangers va ser cada cop més estesa i va propiciar el desenvolupament i enriquiment de l'imaginari dels artistes de la ciutat. La integració de les fórmules estilístiques i iconogràfiques pròpies de la pintura italiana en originals, còpies, traduccions i interpretacions era una realitat present en les col·leccions particulars i tallers d'artistes, i s'evidenciava també en els interiors d'esglésies i convents. Davant d'aquesta conjuntura, la reconstrucció de les fonts a què van tenir accés és un dels aspectes en què hem volgut aprofundir, juntament amb les solucions que finalment van adoptar tant Manuel com Francesc Tramullas en els respectius catàlegs.

Mentre que són múltiples els exemples de la presència de pintura italiana a Barcelona, són molt inferiors les obres que denoten una dependència directa de composicions d'origen italià o francès.

[363] AHCB, Llibre de passanties n. 5 (1753-1814), 21 d'octubre de 1790, f. 264.

A grans trets, Manuel i Francesc Tramullas es van servir de models estrangers, però generalment en van fer una lectura interpretativa pròpia que els allunya de les còpies sistemàtiques a mans dels pensionats de la Llotja o de l'obra de pintors i gravadors catalans que es van establir a Madrid, com Tomàs Solanes, o a Roma, com Miquel Sorelló o Gabriel Duran.

És interessant notar com, malgrat l'adopció de nous llenguatges en l'ambient artístic barceloní, els germans Tramullas van saber integrar solucions i referents estilístics sense identificar-se amb peces concretes ni citar la mà d'altres artistes de forma explícita. En aquest sentit, ambdós pintors van saber incorporar el seu bagatge artístic a les seves obres sense que aquest es traduís en préstecs compositius o estilístics concrets. Tant Manuel com Francesc van trobar un camí intermedi en els seus catàlegs que és fruit d'una primera educació sota la tutela del seu pare, Bru Tramullas, que va treballar molts anys a França, de la seva formació sota la protecció d'Antoni Viladomat, així com d'haver viscut de primera mà les novetats que oferien Madrid i París, i de recollir la influència de Ferdinando Galli Bibiena i Andrea Pozzo, entre d'altres.

3.3.2 L'obra de Manuel Tramullas: adaptació i renovació

3.3.2.1 Sobre influències, models i referències en l'obra de Manuel Tramullas

A diferència de Francesc Tramullas, la producció de Manuel Tramullas va evolucionar de forma progressiva i hi trobem menys referències foranes. Com el seu germà, l'estil de Manuel es devia veure influenciat per Antoni Viladomat, sobretot en les seves primeres obres, de les quals conservem poques peces. Podem suposar que aquestes serien semblants a les darreres pintures del mestre, com s'evidencia en *El descendiment de Crist*, conservada a Santa Fe (1767 ca.) (fig. 44M), o la decoració en arabesc que Manuel Tramullas va utilitzar per cobrir la nau central de l'església de l'Hospital General (fig. 2M) i que recorden els motius que Antoni Viladomat va disposar en els nervis de la mitja volta de l'absis de la capella dels Dolors, a Mataró.

Aquestes similituds i la problemàtica que encara ara suposa l'estudi de la pintura catalana del segle XVIII i els seus autors, han propiciat dubtes d'atribució a l'hora de definir la intervenció del mestre i la del deixeble, com succeeix amb el conjunt de sant Oleguer a la catedral de Barcelona. La tendència de la historiografia a defensar la mà de Manuel Tramullas ha estat generalitzada, tot i que en alguns casos, s'ha parlat de la realització de dues teles en comptes de les vuit que conformen el conjunt, així com de la implicació d'Antoni Viladomat en la concepció del cicle

(Fontanals del Castillo 1877, 219-220; Flò 2000). Tot sembla indicar que Manuel va ser l'autor de tot el conjunt, les pintures del qual estaven pràcticament enllestides el febrer del 1759 i es van col·locar el març del mateix any (*Memòria del Barroc* 2008, 82). Malgrat que es conserven poques obres religioses del seu catàleg per poder analitzar iconogràficament i estilísticament la dependència amb Antoni Viladomat, cal assenyalar que, en aquest cas, la separació entre mestre i deixeble no va ser tan marcada com s'observa en l'obra de Francesc Tramullas, però això no redueix l'obra de Manuel a la consecució estilística d'Antoni Viladomat.

El conjunt de pintures del cambril és l'únic cicle preservat del pintor i, tot i que la composició del *Mort de sant Oleguer* (fig. 10M.8), al nostre parer, pot recordar *La mort de sant Bru* (Miralpeix 2014, 332: fig. 125) d'Antoni Viladomat i l'*Audiència amb Gelasi II* (fig. 10M.5) mostra similituds amb *Sant Francesc renuncia als seus béns sota la protecció del bisbe d'Assís Guido II* (Miralpeix 2014, 283: fig. 17) o *Sant Bru rebut pel bisbe Hug de Colònia a Grenoble* (Miralpeix 2014, 331: fig. 122), Manuel Tramullas va aconseguir dotar el conjunt de noves solucions. El passatge de tons clars i freds, sense recorre a forts clarobscurs i de forma harmònica, és present especialment a la *Reedificació de la seu de Tarragona* (fig. 10M.3) com també a *Sant Oleguer a Terra Santa* (fig. 10M.4) o a l'*Audiència amb Gelasi II* (fig. 10M.5), i és un aspecte que ens aproxima a la producció de Francesc Tramullas, que va donar especial atenció a les diferents variacions cromàtiques a l'interior d'una mateixa composició.

També volem fer notar altres punts de contacte amb el mestre i que s'observen en alguns dels seus retrats que compositivament mantenen alguns esquemes que ja va utilitzar Viladomat en obres com el *Retrat de sant Gregori bisbe* (1700-1755) (Miralpeix 2014, 369: fig. 202), també presents al *Retrat de Carlos Antonio de Azcón Potay*, *comte de Vallcabra* (1787) (fig. 63M). En aquest sentit, podem atribuir a Manuel Tramullas la progressiva modernització del llenguatge precedent en la retratística catalana fins a assolir els models en voga del segle XVIII, com s'evidencia en els retrats de Carles III i la reina Maria Amàlia del Museu d'Història de Girona (1760) (fig. 13M i fig. 14M) i el *Retrat de Maria Sadurní*, *marquesa de Mercader* (1781) (fig. 58M).

En l'obra de Manuel Tramullas també podem discernir sobretot influència italiana, que el mateix pintor va adaptar a la seva personalitat, a mode de solucions compositives i estètiques. Com en el cas de Francesc Tramullas, generalment, l'obra de Manuel beu d'altres referents sense fer-ne una lectura literal i només en una ocasió, *l'Aparició de la Verge a Juan de Palafox y Mendoza, bisbe* (fig. 41M) gravat per Pasqual Pere Moles el 1766, el pintor va reproduir fidelment l'estampa precedent que Miquel Sorelló va realitzar el 1734, segons la pintura de Carlo Maratta (fig. 41M.a).

A l'interior del catàleg de Manuel Tramullas també hi trobem altres exemples d'assimilació estilística i iconogràfica dels models italians. Unes de les peces més interessants en aquest sentit i que testimonia el bagatge del pintor i el seu estil modelable són les il·lustracions sobre pergamí del Llibre del jurament dels Corredors de Canvis de Barcelona (1772) (fig. 48M). La Verge de l'Esperança de la primera pàgina recull la tradició figurativa de Carlo Maratta i Guido Reni, i ens porta a citar l'obra de gravadors com Carlo Antonio Rambaldi (1680-1717), Carlo Maratti (fig. 48M.a), Giovanni Antonio Lorenzini (1665-1740), Pietro Antonio di Pietri (1663-1716) (fig. 48M.b) o Ludovico Mattioli (1662-1747). L'Anunciació del segon terme també posa de manifest la coneixença de les diverses versions del mateix tema que van recrear l'escena en un context intimista, on, entre els atributs principals, hi ha el dosser del llit de la Verge que també inclou Manuel i que ens fan pensar en els gravats de Justus Sadeler, Marcantonio Raimondi (1480-1534) o les diverses edicions del *Messale Romano*, concretament en el gravat d'Isabella Piccini (1644-1734) del 1710, en la publicació veneciana de Paolo Balleoni (fig. 48M.c). La versió de Manuel Tramullas, que té en compte aquests referents però no mostra una coincidència amb cap peça directament, ens fa pensar en el gravat de Giacomo Caraglio (1500 ca.-1565), on la Mare de Déu també apareix amb el cap cot i els braços entrecreuats sobre el pit.

L'influx de la pintura italiana també es fa sentir en el *Retrat de Carles III* (fig. 12M) que Manuel Tramullas va realitzar per al Saló Daurat dels comtes i comtes-reis de Catalunya-Aragó de la Generalitat, i que ens recorda els retrats de Felip IV i Lluís I de la mateixa sèrie, d'autor desconegut. Tot i la distància tècnica amb el retrat del monarca de Giuseppe Bonito (1707-1789) al voltant del 1745, cal notar les semblances iconogràfiques amb els dos casos. Precisament, aquest llenguatge dista de la resta de representacions de Carles III dutes a terme tant pel mateix Manuel (fig. 11M i fig. 13M) com per Francesc Tramullas, en el cas de la portada de la *Màscara Reial* de 1764 (fig. 45F.1).

Malgrat els punts en contacte amb autors italians, hem de considerar Manuel Tramullas com un pintor lligat sobretot al context i a la producció catalana, que no es va definir per un estil marcadament personal o innovador, com el del seu germà Francesc. Encara que tendencialment els Tramullas van seguir estils i evolucions diferents, podem establir certs paral·lelismes entre algunes peces dels respectius catàlegs que ens ajuden a entendre el caràcter polièdric i la versatilitat tècnica d'ambdós pintors. D'una banda, en l'àmbit de la composició, podem establir petites semblances amb la decoració de la volta de la capella de Sant Narcís (fig. 68M.2) de Manuel i la Glòria de la capella del Sant Crist d'Igualada de Francesc (fig. 21F i fig. 22F), on observem

com Manuel Tramullas també es va servir d'un fris pintat al perímetre de la volta en què va disposar diferents vasos amb garlandes florals, elements presents també en la de Francesc Tramullas. De l'altra, el dibuix més lliure que Manuel utilitza a la representació de *Crist a la Creu amb els Evangelistes* del llibre de juraments dels Corredors de Canvis (fig. 48M.2), així com l'aplicació del color, ens remeten a les pintures de Francesc Tramullas a la catedral de Barcelona, segurament pel suport en què Manuel Tramullas presenta un llenguatge menys tradicional, amb un traç poc definit respecte al de les pintures.

3.3.2.2 Consideracions tècniques en l'obra de Manuel Tramullas: entre el dibuix de la línia i l'expressió dels detalls

La pèrdua de gran part del catàleg de Manuel Tramullas comporta una lectura parcial de l'imaginari que va tenir a disposició, així com de la seva personalitat artística i l'evolució, que actualment només podem reconstruir mitjançant les obres conservades. Segons l'estudi realitzat, Manuel Tramullas es va caracteritzar per emprar una pinzellada acabada i generalment imperceptible amb què pràcticament desapareix qualsevol traça de l'aplicació del pigment. Tanmateix, les pinzellades del pintor són visibles en elements decoratius o secundaris de la composició, concretament en la representació de joies, brodats o motius de les vestidures, com s'observa en la majoria de retrats del seu catàleg.

Tècnicament, ens criden l'atenció les mànigues brodades del *Retrat de la reina Maria Amàlia de Saxònia*, al Museu d'Història de Girona (fig. 14M.1), que el pintor va reproduir amb l'entramat dels fils i les diverses textures del teixit, així com les insígnies honorífiques de personatges masculins presents en els retrats del marquès de la Mina (fig. 17M) i del bisbe Tomàs de Lorenzana (fig. 69M), on va utilitzar una pinzellada més atrevida, basada en la superposició de pigments.

Manuel es va servir del mateix recurs en els fons d'algunes composicions, on de forma esbossada i més lliure va recrear els darrers termes en correspondència amb la distància visual entre l'escena principal i l'espai secundari, com per exemple, en la *Presa del canonicat de Carles III* (fig. 46M), o en el *Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina* (fig. 17M), quadre on de manera més clara s'observa el contrast entre la pintura acabada al voltant del protagonista i el traç més lleuger que utilitza per emfatitzar un cel cobert de núvols.

A diferència de la resta d'obres sobre tela, en les escenes de la Verge de l'Esperança i *Crist a la Creu amb els Evangelistes* (fig. 48M.1 i fig. 48M.2) del Llibre del jurament dels Corredors de Canvis, Manuel Tramullas va estendre de forma generalitzada un traç molt més solt i expressiu que, inevitablement, ens fa pensar en la *Caplletra del cantoral de la missa de Rams amb l'entrada a Jerusalem* (fig. 2F), on Francesc Tramullas es va servir de la mateixa solució.

A grans trets, l'obra de Manuel Tramullas es distingeix per una gama de colors freds, sense gaires variacions tonals, aspecte que difereix enormement de les obres de Francesc i que, en algunes ocasions, confereix a la pintura una imatge plana. Tot i així, cal esmentar l'habilitat del pintor a l'hora de combinar diferents tonalitats per tal de donar una imatge versemblant a les carnacions dels personatges, tècnica que s'observa especialment en les mans i els rostres, on demostra la seva habilitat en el tractament del pigment. Sobre l'ús del color en l'obra de Manuel, també és important notar que el pintor, de la mateixa manera que també ho va fer Francesc Tramullas, va disposar tons vermellosos a les capes de preparació de la tela que actualment s'entreveuen entre les pinzellades de les mànigues en el *Retrat de la reina Maria Amàlia de Saxònia*, de Girona (fig. 14M.1), així com en l'escriptori (fig. 17M.2.1) i al voltant del braç del capità general del *Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina* (fig. 17M.3).



Fig. 17M.3 *Detall de braç esquerre i restes de capa preparatòria del Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina,* Manuel Tramullas (1760-1764). MUHBA (36943). (Fot. R.Trepat Sellart).



Fig. 17M.2.1 *Detall de la firma del pintor i restes de capa preparatòria del Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina,* Manuel Tramullas (1760-1764). MUHBA (36943). (Fot. R.Trepat Sellart).

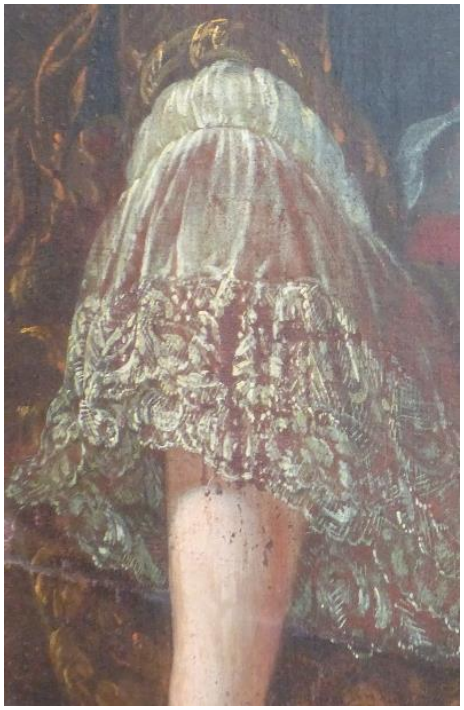


Fig. 14M.1 *Detall del braç esquerre del Retrat de la reina Maria Amàlia de Saxònia amb restes de capa preparatòria,* Manuel Tramullas (1760). Museu d'Història de Girona (01639). (Fot. A.Trepat Céspedes).

Generalment, Manuel Tramullas va utilitzar una llum difusa en els quadres, la qual cosa li va permetre unificar la composició i afavorir la imatge de conjunt sense distingir-ne clarament l'origen. Tal com s'intueix en el *Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina* (fig. 17M) o en el *Retrat de Maria Sadurní*, *marquesa de Mercader* (fig. 58M), en algunes ocasions, el pintor va disposar l'entrada de llum en un dels angles superiors del quadre, fet que s'evidencia només en algunes parts en ombra del rostre del protagonista. En les seves pintures, la llum va tenir un paper secundari i, en algunes obres com el *Retrat d'Anton Azcon de Potay, comte de Vallcabra* (fig. 63M), es posa de manifest les dificultats de Manuel a l'hora d'incloure-la de forma natural a dins de l'escena, ja que no va saber resoldre correctament la relació entre l'origen del focus de llum i la seva incidència amb les corresponents zones d'ombra.

En comparació amb Francesc Tramullas, que va emprar habitualment clarobscurs, Manuel va combinar colors més clars amb tons més foscos de forma harmònica i va evitar forts contrastos, com es veu en la *Reedificació de la Seu de Tarragona* (fig. 10M.3), *Sant Oleguer a Terra Santa* (fig. 10M.4) o l'*Audiència amb Gelasi II* (fig. 10M.5), del cambril de Sant Oleguer, a la catedral de Barcelona. Són relativament pocs els casos en què Manuel Tramullas va fer un incís especial en els diferents punts de llum, els reflexos sobre els teixits i les ombres dels plecs, tal com s'observa en el Llibre del jurament dels Corredors de Canvis (fig. 48M), on el pintor va aplicar el color per zones i com a taques, on va aprofitar el blanc del mateix pergamí per donar forma i color als

protagonistes. En aquest sentit, és important subratllar com la representació i el tractament dels efectes lumínics en la pintura de Manuel i Francesc Tramullas va ser completament diferent i alhora característic en ambdós catàlegs, tant per la unitat que va conferir el primer cas com per la varietat cromàtica que va acompanyar el segon.

Un altre tret a tenir en compte en la pintura de Manuel Tramullas és el predomini del dibuix per sobre del color. Tant en les pintures de temàtica religiosa com en els retrats hi ha una forta presència de la línia que serveix a Manuel per delimitar tots els elements de la composició, recurs que també és present en les escenes del Llibre del jurament dels Corredors de Canvis (fig. 48M) i que el pintor no va deixar mai d'aplicar en les seves obres. De fet, els diferents retrats que va dur a terme al llarg de la seva trajectòria evidencien aquesta voluntat de dibuixar i no pas d'evocar amb el color les línies d'expressió facials dels personatges.

Amb relació a la construcció de les figures és important subratllar que, com també va disposar Francesc Tramullas en les seves obres, Manuel sovint va aprofitar els mateixos estereotips, fet que s'observa especialment entre els protagonistes del cicle del cambril de Sant Oleguer (fig. 10M) i els assistents de la *Presa del canonicat de Carles III* (fig. 46M), les fisonomies dels quals també s'entreveuen en la *Decoració de la capella de Sant Narcís* (fig. 68M), a Girona. A diferència de Francesc, el pintor va idealitzar els protagonistes de les seves pintures sense perdre'n la identitat i en ells hi podem associar la voluntat retratista de Manuel Tramullas que el va fer conegut entre la burgesia catalana. Per aquest motiu, i malgrat la reutilització de determinats models, és difícil descriure de forma generalitzada les característiques en comú de les seves figures que sovint presenten les parpelles pesants, els ulls petits i rodons, el nas prominent i definit, i un rictus marcat en el cas dels homes però que en les dones es redueix a marcar la comissura dels llavis i a determinar la forma de la barbeta.

Malgrat que aquestes reiterades representacions van conformar una part del seu imaginari artístic, cal dir altra vegada que el *Crist a la Creu amb els Evangelistes* i *Nostra Senyora de l'Esperança* del Llibre del jurament dels Corredors de Canvis (fig. 48M) són una excepció i demostren la mutabilitat del pintor que, en aquest cas, segurament per la proximitat i la tècnica emprada, es va servir d'un model figuratiu diferent de l'habitual i curiosament molt proper a les caracteritzacions dels personatges de Francesc Tramullas.

3.3.3 L'obra de Francesc Tramullas: assimilació i canvi

3.3.3.1 Sobre influències, models i referències en l'obra de Francesc Tramullas

La complexitat que es desprèn de la construcció dels respectius catàlegs també s'entreveu en la historiografia, que sempre els ha definit deutors estilísticament del seu mestre, Antoni Viladomat, però també molt propers a altres pintors com Luca Giordano, Jacopo Amigoni (1682-1752), Charles-Nicolas Cochin o Louis Michel Van Loo, amb relació a l'obra de Francesc Tramullas.

Concretament, des del segle XIX sembla que s'ha vinculat la figura de Francesc amb la de Luca Giordano, associació que s'ha anat mantenint fins a l'actualitat. Una de les primeres publicacions que assenyala aquest aspecte és el diccionari biogràfic de Michael Bryan, on l'autor assimila estilísticament els dos artistes a causa de l'estada del pintor a Madrid, on hauria pogut veure la seva obra (Bryan 1839, 811).[364] Altres autors, com Francesc Miralpeix o Santi Mercader (Miralpeix 2008, 732; Mercader Saavedra 2011, 39), també citen aquest influx de l'artista en la seva obra pictòrica, mentre que Subirana també percep certa semblança estilística en els gravats de Francesc Tramullas que remeten a Luca Giordano i a l'escola francesa (Subirana Rebull 1996, 684).

D'altra banda, els últims estudis monogràfics sobre Giordano i la seva influència a Espanya no han tingut en compte la seva figura entre els artistes que van imitar el seu estil. Del context català, només s'esmenta Josep Llanes, de qui el 1996 es van donar a conèixer en una subhasta dues pintures, la *Visió de Magdalena* i l'*Adoració dels pastors*, signades el 1747 i que, segons Alfonso E. Pérez Sánchez, són una imitació molt pròxima a l'estil de Luca Giordano i demostren una absoluta assimilació dels seus models i tècnica (Alcolea 1961, 106-107; Pérez Sánchez 2001, 457).

Com apuntava Francesc Miralpeix en el cas d'Antoni Viladomat, Francesc Tramullas no va adoptar literalment models forans, tot i que en va fer ús i els va interpretar a la seva manera. Per aquest motiu, és difícil i poc acurat establir un vincle directe amb un sol pintor com Giordano, i creiem que és més raonat parlar de semblances amb l'escola napolitana, l'influx de la qual podria haver-li arribat indirectament. Artistes com Viladomat van seguir aquesta tradició i, segons exposa Miralpeix, el mestre dels Tramullas, fins i tot podria haver conegut l'obra de Giordano durant la

[364] Bryan 1839, 811. «In his style of painting he made Luca Giordano his model, perhaps from seeing so many by that master at Madrid; but his pictures are well composed and have a good effect».

seva escala a Barcelona l'any 1702 (Miralpeix 2005, 272). Tanmateix, la producció d'altres pintors com Antonio Palomino o Mariano Salvador Maella devien difondre aquest llenguatge barroc típicament napolità, així com també devien contribuir-hi les còpies i les obres de pintors propers al cercle de Giordano, com Francesco Solimena (1657-1747), Francesco de Mura (1696-1782), o Paolo de Matteis.

L'evolució de la producció de Francesc Tramullas no facilita una visió general del seu estil i, de fet, és potser errònia la voluntat d'intentar classificar o encasellar la seva obra sota un apel·latiu genèric. Al nostre parer, aquest autor parteix del barroc més incipient, relacionat amb Antoni Viladomat, així com els pintors catalans anteriors, i continua amb l'adopció dels llenguatges pictòrics romans i napolitans, juntament amb l'ús d'estilismes i recursos de l'escola francesa. Aquesta discontinuïtat, probablement pels progressos de Francesc, així com també als gustos dels mateixos comitents, ens obliga a parlar d'exemples i d'autors a partir de l'anàlisi individual de les peces. *Crist amb la creu camí del Calvari* (1767 ca.) (fig. 1F), actualment a Argentina, i *Maria Magdalena* (fig. 22F), conservada a la capella del Santíssim de Santa Maria d'Igualada (1752-1755), són exemples de les afinitats inicials entre el deixeble i Antoni Viladomat.

Tampoc podem passar per alt les similituds, en alguns aspectes, amb el conjunt de la capella dels Dolors a l'església de Santa Maria de Mataró que Antoni Viladomat va decorar juntament amb la col·laboració del seu taller. Si tenim present que en aquell període ambdós germans estaven encara sota la tutela d'Antoni Viladomat, no és d'estranyar que puguem individuar certes solucions compositives que, posteriorment, tant Manuel com Francesc Tramullas van aplicar en els respectius treballs. En aquest sentit, trobem certa connexió pel que fa a l'ús de l'arquitectura pintada en espais de certa alçada amb l'objectiu de recrear una dimensió fictícia, com Viladomat va fer en les llunetes al voltant de l'altar, i com presumiblement Francesc Tramullas va disposar en el darrer terme del *Sopar d'Emaús* i el *Sant Sopar*[365] a la capella de Sant Marc de la catedral de Barcelona (fig. 52F i fig. 53F).

El debat entre la continuació o la ruptura que en relació amb l'estil va suposar l'obra de Manuel i Francesc Tramullas respecte a la producció del seu mestre encara és una qüestió oberta i més complexa de com fins ara s'ha plantejat en la historiografia a l'hora de definir les seves obres. Si analitzem els respectius treballs, tasca complicada pels problemes atributius i cronològics que

[365] Mercader Saavedra 2011b, 47. Santi Mercader apunta a Francesc Pla «el Vigatà», com a autor de les dues pintures.

encara planteja el catàleg d'Antoni Viladomat, observem que ni Manuel Tramullas va ser tan sols un continuador de l'obra del mestre ni Francesc Tramullas va demostrar una completa desvinculació estilística.

De fet, un aspecte característic en les pintures de Francesc que ja utilitzava Viladomat és la diferenciació dels registres mitjançant variacions cromàtiques, que separen els personatges del primer pla amb els del segon. Aquest recurs, que en Antoni Viladomat és sobretot visible en les pintures a l'oli del viacrucis de la capella dels Dolors de Mataró com *Jesús troba la seva mare* (Miralpeix 2014, 317: fig 88) o a *Jesús és despullat* (Miralpeix 2014, 319: fig. 94) és molt més accentuat en obres de Francesc Tramullas com *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1), a *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) de la catedral de Barcelona, i en menor mesura, a les pintures de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (fig. 47F i fig. 48F). Aquesta solució, que posa de manifest punts en comú amb el mestre i al mateix temps una evolució cap a una personalitat artística, és un exemple del domini del color i la importància que Francesc va donar a l'ús de la llum. En aquest sentit, és gairebé un tret distintiu del seu catàleg representar les multituds de personatges que ocupen els darrers registres amb tons terra i colors freds els quals confereixen, de forma gradual i harmònica, un impàs entre l'escena principal i la secundària, sense rellevar importància a la primera, ni descuidar les figures de l'últim terme.

La riquesa de referents en l'obra de Francesc Tramullas es posa de manifest a la capella del Santíssim, a Igualada, com també en la capella de la Immaculada Concepció, a la catedral de Tarragona. En el primer cas, cal notar com la *Maria Magdalena* (fig. 22F), que presidia el retaule original del sant Crist, és encara molt propera a la pintura d'Antoni Viladomat, mentre que la Glòria de la cúpula (fig. 21F) ens remet a un barroc italianitzant que recorda la decoració de la volta de la basílica de la Mare de Déu dels desemparats (1701-1704) de Palomino, així com a altres representacions iconogràfiques semblants d'àmbit italià, com és la Glòria de sant Josep pintada per Luigi Garzi (1638- 1721) a la capella Sacripante (1713 ca.), a l'església de Sant'Ignazio di Loyola de Roma. Aquesta versatilitat del pintor, entre la tradició barroca i el llenguatge propi també contrasta a Tarragona, on hi ha una notable diferència entre les pintures de la volta i la cúpula de la capella de la Immaculada, amb les de l'intradós de l'arc i les llunetes, clarament deutores del barroc italià i de la pintura catalana del segle XVIII.

Els punts de contacte amb la pintura italiana també s'observen en el conjunt de la catedral de Barcelona format pel *Prendiment i martiri de sant Marc* (1763) (fig. 35F.2), *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (1763) (fig. 35F.1) o *Alliberació de Galceran de Pinós* (1763) (fig. 36F.2), peces cabdals

en el catàleg de Francesc Tramullas que presenten el ressò de les obres de Luca Giordano i Francesco Solimena. L'ús del color, els jocs de llum i la construcció de les composicions en plans graduals que allarguen el camp visual de l'escena principal, ens fan pensar, tenint en compte les distàncies estilístiques i els marcats clarobscurs, en l'escola napolitana de la qual Francesc es distingeix per aplicar tons més tènues i harmònics.

Prova de les múltiples fonts que devia tenir a l'abast són precisament els préstecs compositius en les figures del *Martiri de sant Esteve* (1763) (fig. 36F.1) que, al nostre parer, Francesc Tramullas extreu del gravat de Philippe Thomassin (1562-1622), segons la pintura de Niccolò Circignani (1530-1597) (fig. 36F.1.a), a l'església de Santo Stefano Rotondo al Celio de Roma (1580), com també la disposició del mateix protagonista i la de sant Marc durant la seva detenció (fig. 35F.2) que, en canvi, ens remeten al dramatisme barroc propi de Guido Reni, i que Francesc accentua amb el contrast cromàtic i l'expressió serena dels personatges, posant en relleu la violència de l'entorn.

La incorporació d'elements arquitectònics en l'obra de Francesc Tramullas també denota l'interès per autors italians com Ferdinando Galli Bibiena, de qui, en el retrat del príncep de Viana gravat per Ignasi Valls (1756) (fig. 28F), el pintor pren l'exercici de la làmina vint-i-dos de *L'architettura civile* (1711) (Fig. 28F.a). Aquest recurs també ens remet a la disposició arquitectònica de l'*Expulsió dels mercaders* (1714-1730) d'Antoni Viladomat (Miralpeix 2014, 342: fig. 146) i, amb certa distància, a l'ambientació amb què Francesc va dotar les pintures de les llunetes a la capella de Sant Marc de la catedral de Barcelona (1763) (fig. 52F i fig. 53F). La coneixença de tractats arquitectònics italians és també palès en el disseny del frontispici de la catedral que van dissenyar els germans Tramullas amb motiu de les exèquies fúnebres de la reina Maria Amàlia de Saxònia (1761) (fig. 19M), que presenta moltes semblances amb la figura número dos de la segona part del tractat *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693) d'Andrea Pozzo (1642-1709) (fig. 19M.1.a).

Per a l'ornamentació, Francesc Tramullas també utilitza elements arquitectònics classicitzants que recorden runes d'antigues construccions, com s'observa a *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (1763) (fig. 35F.1) i que també s'aprecien en la portada de la *Màscara Reial* (1764) (fig.45F.1), àlbum on s'adverteix, en l'arquitectura del dibuix preparatiu de la *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22), un llenguatge deutor dels models perspectius propis dels tractats italians. La mateixa làmina ens permet distingir altres elements d'art antic que revelen possibles fonts a què Francesc Tramullas hauria tingut accés. La representació escultòrica de l'Hèrcules sota les arcades a la *Comitiva de*

Janus (fig. 45F.22) sembla citar l'*Hèrcules Farnese*, obra que Ignasi Valls va reproduir d'esquenes a l'observador en la seva passantia el 1750 i que reprèn el gravat del tractat d'Antonio Palomino (figs. 7 i 8).[366] Aquesta escultura, que va ser un dels models en la col·lecció de l'Academia de San Fernando,[367] va ser àmpliament reproduïda per gravadors italians com Mario Cartaro (1540-1620), Giorgio Ghisi (1520-1582) o Giacomo Caraglio, entre d'altres, i també va ser una de les peces que es va incloure a la *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della santita di N. S. Papa Clemente XI* publicada el 1704, on també s'incloïa el *Fauno Barberini* (*Raccolta di statue 1704*, làms.49-50; 94), obra també referenciada per Francesc Tramullas en el seu gravat *Al·legoria de les Nobles Arts* (fig. 6F).



Fig. 7 *La pràctica de la Pintura,* Antonio Palomino Velasco (1724).
(Fot. Palomino 1724).

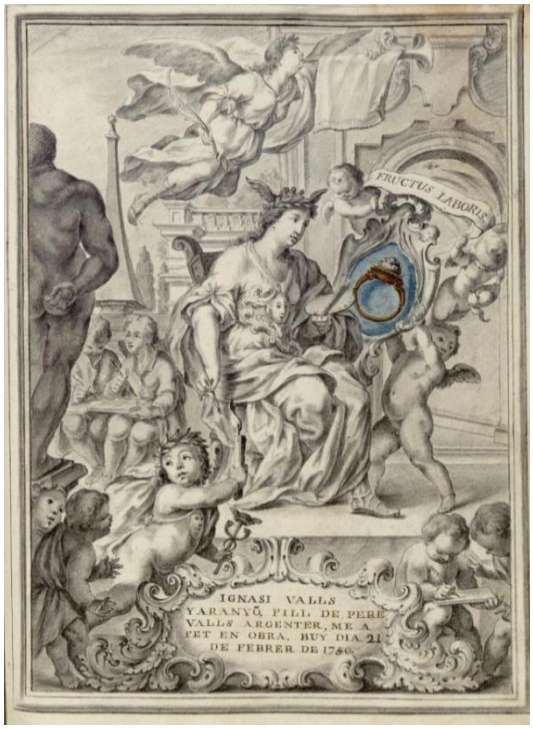


Fig. 8 *La pràctica de la Pintura,* Ignasi Valls (1750). (Fot. AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 21 de febrer de 1750, f. 541)).

[366] AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 21 de febrer de 1750, f. 541.
[367] ASF, 1-1-1-93, 16 d'octubre de 1744. *Memoria de los modelos, instrumentos y libros que se necesitan para la futura Academia de las tres artes de la pintura, escultura y arquitectura, según lo que se practica en las demás de la Europa* (citat per Navarrete 2007, doc. n. 113: 47).

Concretament, els dibuixos de la *Màscara Reial* de Carles III a Barcelona (1764) (fig. 45F), molt propers cronològicament a les pintures de la catedral de Barcelona, ens ofereixen un imaginari encara més ric, sota una estètica rococó. Juntament amb les pintures de la catedral de Tarragona i els gravats *Al·legoria de les Nobles Arts* (1745-1761) (fig. 6F) o *Vanitas* (1745-1761) (fig. 9F) podem observar com, en alguns casos, l'obra de Francesc va evidenciar un canvi de gust cap a una estètica més sensual i especialment refinada, a cavall entre el barroc italianitzant i el classicisme, que van adoptar progressivament pintors com Pere Pau Montaña. Aquesta nova sensibilitat en la pintura catalana que trobem entre les obres de Francesc, però que després continuarà «el Vigatà», va ser molt més presents en l'argenteria. Malgrat que els treballs de Francesc Tramullas van representar un pas endavant en l'assimilació de nous gustos, són molts pocs els exemples conservats de pintura catalana del segle XVIII propers al rococó. Tot i així, el que podria semblar un fet relativament aïllat en el cas de la pintura, i que posa de manifest Francesc, és, en canvi, molt comú entre les passanties de mitjans del segle XVIII fins a les darreries del segle. Curiosament, un nombre molt elevat de les composicions és clarament rococó, fet que ens fa pensar en una assimilació molt més estesa en l'àmbit artístic, però que devia tenir menys acollida en la pintura, que és on Francesc Tramullas va prendre el relleu.

Les figures gràcils, de faccions menudes i poc pronunciades que Francesc Tramullas va descriure a la *Màscara Reial* de 1764 semblen reprendre la pintura de Jacopo Amigoni o de François Lemoyne (1688-1737), amb les quals també trobem certes similituds en la decoració de la volta de la capella de la Immaculada Concepció, a la catedral de Tarragona (fig. 47F i fig. 48F). El conjunt tarragoní és un exemple de superació estilística dins del catàleg de pintures de Francesc, com també ho són els dibuixos preparatoris de la *Màscara Reial*, d'una gran qualitat tècnica, sense precedents en el context català.

Altres referències estilístiques i iconogràfiques associades al mateix conjunt de dibuixos i gravats són les similituds amb l'obra *Le Combat à la Barrière* (1627)[368], il·lustrat per Jacques Callot (1592-1635), ja que la composició dels carros en la làmina *Entrée de son Altesse representant le Soleil* i *Entrée de Monseigneur Henry de Lorraine Marquis de Moÿ le nom de Pyrandre* recorden la interpretació rococó que en fa Francesc Tramullas.

[368] *Combat a la barriere, faict en covr de lorraine le 14 febvrier, en l'année presente 1627*. Nancy: Sebastien Philippe Imprimeur de son Altesse, 1627.

Al nostre parer, la influència d'autors francesos també és present en la representació dels gremis que Francesc Tramullas va realitzar en la *Màscara Reial* per l'arribada de la duquessa Maria Antònia de Borbó a Barcelona, el 1750 (fig. 14F). El caràcter fantàstic d'alguns dels vestits i la disposició de les parelles entre passos de dansa ens remet, sense que sigui una citació directa, a la sèrie de gravats de Jean Bérain I (1637-1711) i Jean le Pautre (1618-1682), en què es representa el vestuari dels personatges de diferents ballets (1670-1682). La presència del llenguatge francès és també perceptible en algunes làmines que el mateix pintor va gravar i on detalls com la caracterització del jove de *Vanitas* (1745-1761) (fig. 9F), propi d'una obra teatral i similar als personatges que va retratar Jean Antoine Watteau (1684-1721), o l'escenari de l'*Al·legoria de les Nobles Arts* (1745-1761) (fig. 6F) denoten l'adopció de nous recursos.

Tot i l'influx de l'escola francesa, en el catàleg de Francesc Tramullas només hem identificat una peça que reprèn força fidelment una altra composició. Aquesta peça és el gravat de sant Antoni Abat que Miquel Sorelló va copiar el 1727 segons el dibuix de Pierre Mignard (fig. 7F.a) i que, a mitjans del segle XVIII, Francesc Tramullas devia utilitzar com a antecedent del mateix subjecte (fig. 7F).

Malgrat els successius contactes amb els corrents italians i francesos que s'entreveuen al llarg de l'obra de Francesc, els indicis documentals d'aquesta confluència de llenguatges es redueixen a la participació de J. A. Defehrt en els gravats de la *Màscara Reial* (1764) i a l'estampa de L. A. Faldoni segons la *Divina Pastora* que el 1762 Francesc Tramullas va pintar per al convent dels pares Caputxins de Barcelona (fig. 31F). La col·laboració puntual amb els dos gravadors, dels quals no hi ha constància que es trobessin a la capital catalana o treballessin amb altres artistes espanyols, ens porta a pensar que, probablement, Faldoni va tenir accés a l'obra mitjançant altres reproduccions, i J. A. Defehrt va establir contacte amb Francesc Tramullas a França.

Mentre que de L. A. Faldoni no disposem gairebé de dades biogràfiques o artístiques per situar cronològicament el gravat o aclarir la relació entre ambdós artistes, sobre J. A. Defehrt tenim més referències al voltant de la seva trajectòria, que possiblement en algun moment devia coincidir amb la de Francesc. Tal com exposa Marcel Roux en l'inventari del fons francès de gravats, J. A. Defehrt es va formar a París amb el gravador Étienne Fessard, on va residir, aproximadament, fins a finals dels anys seixanta del segle XVIII (Roux, 1955, 489; Pinault-Sørensen-Sørensen 1993, 107-108).

Malgrat el desconeixement sobre els anys de formació, no seria estrany que, durant l'estada a París, Francesc Tramullas hagués tingut la manera de conèixer J. A. Defehrt a través d'altres artistes o mitjançant un mateix mestre com Étienne Fessard, amb qui els dos podrien haver estudiat si considerem que, entre el 1746-1748, tindrien una edat semblant —al voltant dels vint-i-tres i vint-i-cinc anys. Per aquest motiu, seria coherent plantejar que Francesc va comptar amb la col·laboració d'un gravador de renom com J. A. Defehrt, a qui ja coneixia d'altres projectes anteriors, per la traducció dels seus dibuixos. Tot i que en la producció de J. A. Defehrt no trobem cap antecedent iconogràfic semblant als gravats de la *Màscara Reial* (1764) (fig. 45F), el gravador ja tenia una llarga experiència i havia il·lustrat diverses publicacions importants com els primers cinc volums de l'*Encyclopédie* amb tres-cents divuit gravats (Pinault-Sørensen- Sørensen 1993, 105), l'edició italiana de l'*Eneide* a mans d'Annibal Caro (1760) (Pinault-Sørensen-Sørensen 1993,101), la *Histoire naturelle générale et particulière avec la description du Cabinet du Roi.* de Buffon i Daubenton en els volums sisè, setè i vuitè (1756, 1758 i 1760), i el *Traité historique des plantes qui croissent dans la Lorraine et les Trois Évéchês* de Pierre-Joseph Buchoz (1762) (Pinault-Sørensen-Sørensen 1993, 102).

Durant aquests anys no podem passar per alt que el mateix gravador va col·laborar amb Charles-Nicolas Cochin en els gravats de la sèrie *Livre des Paisages* (1758) i va ser amb qui posteriorment va estudiar Pasqual Pere Moles. No obstant això, també hem de recordar que J. A. Defehrt també va fer un retrat de l'emperadriu Elisabet de Rússia (1760) segons del dibuix de Jean Michel Moreau (1741-1814) (Pinault-Sørensen-Sørensen 1993, 101), artista a qui, en algunes ocasions, se li ha atribuït el gravat d'algunes làmines de la *Màscara Reial*, com *Comitiva de Cupido* (fig. 45F.9), *Comitiva de l'Aurora* (fig. 45F.14) i *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22) (Mahérault 1880, 94).[369]

3.3.3.2 Consideracions tècniques en l'obra de Francesc Tramullas. Color i llum al servei de l'expressivitat

En la majoria dels casos, l'obra pictòrica de Francesc Tramullas és estilísticament molt dispar respecte a la de Manuel Tramullas, però no presenta una distinció tant clara pel que fa al traç. A grans trets, la pinzellada de Francesc es caracteritza per ser discreta i es fa visible sobretot en els detalls de les vestidures i, en moltes ocasions, està relacionada amb la representació de punts

[369] Mahérault 1880, 94. La mateixa autora exposa que Jean Michel Moreau va «[…] sans doute fait l'eau-forte préparatoire et plus peut-être».

de llum o reflexos, com s'evidencia en el *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2) i *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1). A l'interior del seu catàleg també podem individualitzar una pinzellada més accentuada que el pintor va emprar en la representació de les flames en *Mare de Déu del Carme intercedint a favor de les ànimes del Purgatori* (fig. 11F) i en les pintures de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (fig. 47F i fig. 48F), tant en les corones de flors i les torxes dels angelets com en els diferents caients de les robes dels sants.

Entre els exemples exposats, també és important fer referència a l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona* (fig. 30F), peça que en el seu conjunt Francesc Tramullas va estendre un traç més lliure de forma continuada i que és especialment notori en les flors de l'infant, el genoll, l'abdomen i les mans de Mercuri i les vestidures de la Indústria. La *Caplletra del cantoral de la missa de Rams amb l'entrada a Jerusalem* (fig. 2F) és un dels testimonis més primerencs en què va utilitzar una pinzellada més expressiva, tant en la vegetació del primer terme com en les figures i construccions del darrer, solució que inevitablement ens recorda les escenes del Llibre del jurament dels Corredors de Canvi (fig. 48M) del catàleg de Manuel Tramullas.

Però, en comparació amb el seu germà, Francesc Tramullas va prendre una actitud tècnicament molt més atrevida, de la qual es desprèn una gran habilitat en el dibuix com també en l'aplicació del color, però no fins al punt de construir les figures a partir d'una pinzellada especialment solta, com va emprar habitualment Francesc Pla «el Vigatà».

Malgrat que no es conserven totes les obres que van conformar la producció de Francesc Tramullas, podem afirmar que, a diferència de Manuel, l'aplicació del color en les seves peces ha estat un element determinant del seu estil.

En comparació amb el seu germà, en el catàleg de Francesc és habitual trobar que una mateixa peça reuneixi una gran varietat de colors que dificulti destriar-ne una tonalitat predominant.



Fig. 35F.2.1.*Detall de la mà dreta de sant Marc i restes de capa preparatòria de Prendiment i martiri de sant Marc*, Francesc Tramullas (1763). (Fot. CRBMC (3882F_5.2_llum polaritzada)).



Fig. 36F.2.1. *Detall del tors de Galceran de Pinós i restes de capa preparatòria de l'Alliberació de Galceran de Pinós*, Francesc Tramullas (1763-1773). (Fot. ACB).

Gràcies a alguns detalls al descobert, podem afirmar que en alguns casos, i com també va fer Antoni Viladomat, Francesc Tramullas va aplicar capes de preparació de tons terra i vermellosos que posteriorment va aprofitar per al mateix fons de la composició, com s'endevina del color utilitzat entre els dits de la mà dreta del protagonista del *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2.1) i en les vestidures de Galceran de Pinós de l'*Alliberació de Galceran de Pinós* (fig. 36F.2.1).

Sobre els pigments que Francesc Tramullas va fer servir en la seva obra, cal destacar el blau de Prússia, que va ser descobert el 1704 i el pintor el va aplicar en la *Mare de Déu del Carme intercedint a favor de les ànimes del Purgatori* (fig. 11F) i, possiblement, a *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1), i aquest darrer és un dels primers exemples de l'aplicació del pigment en l'art català del segle XVIII (Balliu 2012, 30).

El paper que el color va tenir en l'obra de Francesc Tramullas va ser predominant i denota la seva destresa per combinar dibuix i pintura compassadament, sense que les línies s'evidenciïn particularment ni que el color ompli únicament els contorns. A diferència de Manuel, Francesc Tramullas es va servir del color per conferir volum i forma en la representació física dels

personatges i en els seus atuells, com s'evidencia en gran part de les seves obres, i de forma magistral en les pintures de la mitja volta de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (fig. 47F i fig. 48F).

Al nostre parer, sembla que des d'un inici Francesc va optar per considerar el color com un mitjà expressiu de l'obra, referència que s'observa en gran part de les seves peces a *Crist amb la creu camí del Calvari* (fig. 1F), de Santa Fe, vinculada encara amb la producció d'Antoni Viladomat. Generalment, la seva obra pictòrica es caracteritza per l'ús de contrastos tonals, amb forts clarobscurs que acompanyen el dramatisme de les escenes sense reduir la riquesa cromàtica de l'obra, com molt bé es representa a *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) i *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2), on els colors oscil·len entre els tons ocres, terra i grisosos.

Aquesta conjuminació de la gradació del color amb els contrastos de llum i ombra va ser un element comú en les peces més destacades del seu catàleg que va distingir l'obra de Francesc Tramullas respecte a la de la resta de pintors en actiu. Tot i la penombra reservada als darrers termes, Francesc va distingir els personatges secundaris sota una gama cromàtica més fosca, però que al mateix temps permet a l'observador veure la continuació de l'escena. Mentre que Francesc Tramullas va deixar en la penombra els últims registres, només en casos puntuals com en les escenes de figures del primer pla, es va servir d'un contrallum més marcat, posant un al costat de l'altra, punts de llum i foscor més exagerats, com s'evidencia en el grup de figures del marge dret del *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1), en els personatges femenins del *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2) o el grup amb dones i nen de *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1).

En aquest sentit, l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona* (fig. 30F) és un exemple que sobresurt de la resta del catàleg i que sorprèn per la manera com el pintor ha estat capaç de perfilar els cossos dels protagonistes a partir de l'ombra i la llum, sense deixar entreveure la línia del dibuix, només a partir de l'aplicació del pigment. El pintor va portar a l'extrem aquesta solució sense renunciar a una varietat cromàtica, en aquest cas compresa entre les diferents tonalitats de blanc, en les carnacions dels personatges i els tons terres, blavosos de les robes, així com els diferents elements limítrofs que Francesc Tramullas va utilitzar per fer el passatge gradual, és a dir, de la claror central a la foscor del voltant.

Respecte a les figures de les seves composicions, cal notar que Francesc va identificar els protagonistes amb una llum incident, però també mitjançant el color de les seves vestidures,

solució que va concordar perfectament amb la tensió i la mística pertinents a les escenes religioses de la capella de Sant Marc (fig. 35F) i Sant Esteve (fig. 36F) de la catedral de Barcelona.

Amb relació a l'aplicació del color a l'interior del seu catàleg també és important notar com Francesc Tramullas va treballar diferentment sobre les vestidures de les figures. Si en alguns casos va utilitzar una tonalitat més clara respecte al color de les robes, com es posa de manifest a *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2) o a *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1), o tons blancs com a *Caplletra del cantoral de la missa de Rams amb l'entrada a Jerusalem* (fig. 2F) i a *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1), en d'altres, Francesc es va servir de la juxtaposició de tons completament distints per al·ludir a cops de llum més forts. En són una prova la parella d'àngels que sosté una partitura a la mitja volta de la capella de la Immaculada Concepció de Tarragona (fig. 47F), i el sant Marc d'una de les petxines del mateix conjunt. Aquesta solució a què Francesc Tramullas només es fa ressò en aquest cas i on les pintures es troben a una certa distància de l'observador, també la va aplicar prèviament Joan Gallart (1670-1714) en els personatges de la volta de la capella de la Casa de la Convalescència, així com Pau Priu en la decoració zenital de la Sala Capitular de la catedral de Barcelona (1703-1705).

Entre els elements clau en la construcció de l'estil personal de Francesc Tramullas, juntament amb l'aplicació de la llum i del color, hem d'esmentar la caracterització dels personatges. Malgrat la diversitat de la seva producció i dels diferents suports i tècniques amb què va treballar, el pintor va crear un repertori relativament extens de figures que va anar adaptant en les composicions de dibuix, pintura o gravat. La varietat de personatges que Francesc Tramullas va fer servir per a la il·lustració de la *Màscara Reial* de 1764 (fig. 45F) és actualment el recull més ric dels diferents estereotips que l'artista va aplicar en la seva obra. El repertori que es desprèn dels dibuixos preparatius de l'àlbum en record de l'arribada de Carles III i la reina Maria Amàlia de Saxònia a Barcelona ens permet detectar l'adaptació que Francesc va fer dels mateixos models en la pintura i el gravat.

Tot i parlar d'un catàleg amb una qualitat tècnica indubtable i que va sobresortir entre la producció artística catalana del segle XVIII, és innegable que els resultats obtinguts en la pintura i el gravat no van ser mai equiparables a aquells del dibuix. Tant la delicadesa i la precisió del seu traç com la riquesa dels detalls, denoten un gran domini del dibuix, tècnica en la que el pintor es deuria sentir extremadament còmode. Així es desprèn de la naturalitat i gràcia amb què Francesc Tramullas va disposar multituds de personatges en diverses actituds, posicions i

vestidures, que només podem comparar amb les pintures de la mitja volta de la capella de la Inmaculada Concepció, a Tarragona (fig. 47F).

Encara que es tracta dels mateixos models que el pintor va aplicar des de les primeres obres de la seva trajectòria, com s'observa en la *Màscara Reial* de 1751 (fig. 14F) o en els gravats de la seva pròpia mà, Francesc Tramullas no va aconseguir l'excel·lència del dibuix en les altres tècniques. Sembla que no va saber resoldre de la mateixa manera la representació de grups de personatges sobre tela o a l'aiguafort, si tenim present que, malgrat la seva habilitat inqüestionable amb el pinzell, en el *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1), a *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) o bé a l'*Alliberació de Galceran de Pinós* (fig. 36F.2), la composició de les figures és més impostada. Aquest aspecte també s'observa en les parelles de la *Màscara Reial* de 1751 (fig. 14F) i s'incrementa en els gravats, sobretot en *Adéu* (fig. 8F) i *Vista de la Montaña de Na Sra de Monserrate des de Igualada da camino de Madrid* (fig. 4F).

Tanmateix, és rellevant subratllar que Francesc Tramullas va dotar de les mateixes característiques les figures i va seguir uns patrons comuns. En aquest sentit, les faccions menudes, rodones, d'ulls petits i expressius també les veiem en la resta del catàleg, com també es poden extrapolar els gestos o la disposició dels personatges en l'espai i la relació entre ells a través del contacte visual i intercalant els cossos en direccions diferents. En menor mesura, en el dibuix també podem comprovar la tendència de Francesc a fer les extremitats, sobretot els peus, estrets i angulosos, recurs que s'evidencia encara més en la pintura, on les mans tenen un aspecte delicat, amb dits allargats i especialment fins que estilitzen els gestos.

4. CATÀLEGS

4. CATÀLEGS

4.1 Introducció als catàlegs de Manuel i Francesc Tramullas

El catàleg individual de Manuel i Francesc Tramullas és el recull d'obres que han subsistit al pas del temps i que han perviscut mitjançant la documentació. El conjunt dona visibilitat a les peces perdudes, així com també a les conservades, per tal de reconstruir fidelment ambdues trajectòries, segons el sentit cronològic corresponent al creixement dels dos protagonistes. Ambdós catàlegs engloben tots els treballs, sense distinció de tècniques o gèneres, i recorren, en primer lloc, els encàrrecs a partir d'una primera etapa que va des de principis dels anys quaranta fins al 1754; en segon lloc, del període comprès entre el 1754 i el 1773 —any de la mort de Francesc Tramullas—; i, finalment, dels darrers anys d'activitat de Manuel Tramullas, entre el 1773 i el 1791.

Segons les dades recollides en el nostre estudi, podem afirmar que no obstant l'evolució que va prendre cadascú i la personalitat artística que els va diferenciar, trobem punts de contacte entre el catàleg de Manuel i el de Francesc Tramullas. Tal com es desprèn de la documentació, observem que els dos germans van iniciar la seva activitat artística relativament tard, si tenim present que les primeres obres documentades es remunten al 1742 i al 1745, quan Manuel tenia vint-i-nou anys i Francesc, vint-i-cinc.[370] Es tracta d'una dada aproximativa que hem d'interpretar des d'un punt de vista merament orientatiu, ja que fa referència als primers pagaments davant de notari i això no exclou treballs anteriors en col·laboració amb el taller d'Antoni Viladomat o pel seu propi compte. També és important assenyalar que Manuel i Francesc Tramullas van ser pintors en actiu fins als darrers anys de vida, fet que denota el reconeixement social que va acompanyar la seva obra, i ens remet a la mort relativament sobtada de Francesc, als cinquanta-tres anys (Céan Bermúdez 1800,71), a diferència de Manuel, que va morir en edat avançada, als setanta-sis anys.[371]

Tanmateix, la lectura comparativa a través de les seves peces ens fa notar com, a grans trets, ambdós pintors van crear obres de caràcter religiós, sobretot per a esglésies de Barcelona i la

[370] AHPB, Jeroni Gomis, 972/18, 1745, f. 534 (citat per Alcolea 1961, 175); AHPB, Josep Francesc Fontana, 934/39, 1744, f. 297 (citat per Alcolea 1961, 182).
[371] AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-1795, f. 11 (citat per Alcolea 1961, 187).

seva catedral, emplaçament que reuneix el conjunt d'obres més important d'un i altre pintor sota un mateix sostre. La majoria d'encàrrecs van ser quadres per a altars i pintures a l'oli per a nous retaules que, en comptades ocasions, també van dissenyar Manuel i Francesc Tramullas. Aquesta tipologia de projectes va ser més freqüent en els respectius catàlegs amb relació als treballs de decoració mural i sobre els quals, per la pèrdua de la majoria d'exemples, ignorem si van ser pintura al fresc, al tremp o a l'oli sobre tela adherida al mur.

Tot i la importància de la pintura religiosa en els dos catàlegs, cal assenyalar que iconogràficament no trobem cap coincidència directa en les obres. De fet, a partir de la documentació, podem concloure que només en tres casos Manuel i Francesc van representar els mateixos temes: la *Divina Pastora* (fig. 21M, fig. 31F, fig. 43F; fig. 44F), de les quals conservem els gravats; *Abraham i els tres àngels* (fig. 3M i fig. 27F); i el *Trisagi* (fig. 3M i fig. 27F), aquests dos últims són de representació completament desconeguda.

Entre les peces de temàtica religiosa, també cal notar la presència de pintures sobre pergamí, gènere minoritari en cada cas, però que ens permet completar la personalitat artística de Manuel i Francesc Tramullas, juntament amb els gravats, que van tenir un paper més representatiu. En aquest sentit, s'observa com amb diferent freqüència, els dos pintors van col·laborar coetàniament amb Ignasi Valls, Pasqual Pere Moles, Francesc Boix i Montfort que al llarg dels anys cinquanta i seixanta del segle XVIII, van traduir la seva obra.

La seva activitat com a pintors també els va portar a crear retrats per a la burgesia catalana, gènere especialment destacat en la producció de Manuel Tramullas, així com el disseny de túmuls funeraris i elements decoratius per a aquests, entre els quals sobresurt la decoració de la catedral amb motiu de les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia el 1761 (fig. 19M), l'únic projecte documentat en el qual els germans Tramullas van treballar plegats, i que coneixem avui en dia gràcies als gravats d'Ignasi Valls i Francesc Boix. En relació amb els treballs d'arquitectura efímera, també és rellevant fer esment de l'activitat com a escenògrafs que van desenvolupar ambdós germans, primer Francesc i posteriorment Manuel Tramullas al Teatre Principal de la ciutat, i que va caracteritzar part de la seva trajectòria artística, així com també l'escenografia catalana del segle XVIII, com es desprèn dels llibrets d'òpera conservats.

Una de les característiques que extraiem d'analitzar els catàlegs de Manuel i Francesc està relacionada amb el perfil semblant entre els comitents. Generalment, podem associar la majoria de la seva obra a la nova burgesia comercial, a diferents càrrecs del món eclesiàstic, juntament

amb membres de confraries religioses i ajuntaments. Tot i que gran part de la seva trajectòria va transcórrer paral·lelament entre meitat i finals del segle XVIII, són molts pocs els comitents que van encarregar obra tant a Manuel com a Francesc Tramullas. Segons la documentació localitzada, ambdós germans van treballar amb un espai de diversos anys, d'una banda, pel duc de Sessa, per a qui Francesc va pintar unes colradures el 1754,[372] i per a qui Manuel va realitzar la decoració pictòrica de la seva casa palau del carrer ample entre el 1776-1778 (fig. 55M). Per l'altra, sota la comitència de la família de Riquer, per a qui Francesc i Manuel van dur a terme treballs de poc interès artístic, entre el 1767 i el 1778 (fig. 53M i fig. 54F) (Riquer 1998, 641-642), respectivament.[373]

Tanmateix, en l'esfera pública també podem vincular l'activitat dels dos germans, que, separadament i en diverses ocasions, van fer projectes per a l'Ajuntament de Barcelona, sobretot amb motiu de les diferents màscares reials de 1751 (fig. 14F) i de 1759 (fig. 45F), com també per a les exèquies de Carles III (1789) (fig. 65M) o la proclamació de Carles IV (1789) (fig. 66M).[374] En aquest sentit, hem de tenir en compte que la seva col·laboració amb el Teatre de la Santa Creu i Sant Pau va tenir lloc durant el govern del marquès de la Mina, capità general entre el 1742 i el 1766, per a qui Manuel també va pintar la seva llotja per al ball de màscares de 1766 (fig. 40M).[375]

L'associació entre un i altre personatge, afavorida per la seva activitat en paral·lel, ha estat motiu de confusió entre la producció dels dos pintors en algunes situacions. Tot i que generalment la historiografia ha tractat els dos pintors separadament i ha individualitzat la trajectòria artística i l'estil de cada un, en algunes ocasions, trobem en la bibliografia el concepte «Tramullas» per parlar d'un dels dos autors en relació amb una obra. Aquest tipus de referències han propiciat una lectura ambigua ja des del segle XVIII, com succeeix amb els pagaments de la Casa de la Missió, on s'esmenta que «Tramujas» va percebre cinquanta-sis lliures per la pintura d'un quadre de sant Joan Nepomucé.[376] Aquestes imprecisions al voltant de l'autoria de les peces van ser molt

[372] AHPB, Carles Rondó, 997/24, 1754, ff.553-554.
[373] AHPB, Magí Artigas, 1086/ 15, 1778, f. 63 (citat per Salas 1945, doc. n. XLIII: 155).
[374] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1751, f. 413 (citat per Alcolea 1961, 176); AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, *Relacion del importe de los gestos hechos p^a^ el Funeral que á costes del Muy Ilt^e^ Ayun^to^ de esta Ciudad se hizo en la Iglesia Catedral de la misma en los dies 28 y 29 de Enero del corriente año 1789, p^a^ el alma del S^r^. Rey d^n^. Carlos Tercero que esté en el Cielo*, f. 240, 1789 (citat per Alcolea 1961, 187); AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1790, f. 150 (citat per Alcolea 1959, 142; Alcolea 1961, 187).
[375] AHSCP, Papeles del Teatro (citat per Alcolea 1961, 184).
[376] Aquesta dada ha estat facilitada per Maria del Mar Rovira Marquès, fruit de la seva recerca sobre la història i el patrimoni de la Congregació de la Missió, que actualment està finalitzant en el seu projecte de tesi doctoral a la Universitat de Barcelona.

comunes en les publicacions del segle XIX, i malauradament compliquen la recerca i la interpretació de les dades perquè es tracta d'obres que ja no es conserven.

Per aquest motiu, i tot i que es tracta de casos puntuals, desconeixem quin dels dos germans va dur a terme encàrrecs com la decoració de la volta de l'església de Santa Anna de Barcelona i el llenç «del claro oscuro del retablo de piedra que está en el presbiterio» (Bofarull 1847, 245), la verge del Carme del retaule major de l'església del convent de les Carmelites Descalces del carrer Canuda (Balaguer 1865, 171), les pintures del monestir Scala Dei de Tarragona (Alegret 1905), els olis de l'església de la Mare de Déu de la Bonanova (Permanyer 2006) i finalment totes aquelles obres de la família del baró de Maldà, com el retrat de la seva muller que hi havia a la capella de la casa Cortada, el retrat de Rafael d'Amat i de Cortada de la mateixa residència i el fresc al sostre de l'habitatge amb Orfeu i Eurídice (Baró de Maldà 2003, 119; 166; 234). El mateix succeeix amb alguns gravats com els *Caprichos* publicats a la revista *El museo universal*, així com la làmina de *La fiesta de San Pablo en Barcelona*, *á últimos del siglo XVIII*, que il·lustra el primer i el cinquè volum d'*História de Cataluña y de la Corona de Aragón* (Fustagueras 1859, 36; Balaguer 1861).

El nostre estudi no inclou les múltiples atribucions associades amb els catàlegs de Manuel i Francesc Tramullas, ja que en la majoria dels casos l'autoria respon a arguments encara insuficients, i directament vinculats amb «les obres sense pintor i als pintors sense obra», problemàtica citada per Joan Ramon Triadó en referència al segle XVII (Triadó 2002). Així doncs, davant de la incertesa sobre la producció de la majoria de pintors catalans del segle XVIII coetanis al seu treball —Manuel i Josep Vinyals, Jaume Carreras, Josep Arolas, Pere Bofill, Fèlix Nogués, entre d'altres—, hem cregut convenient no dedicar un espai a les peces atribuïdes, sinó integrar algunes obres que defensem de la seva mà entre les peces documentades dels catàleg.

4.2 Apunts sobre el catàleg de Manuel Tramullas

La primera referència sobre l'activitat artística de Manuel està documentada el 1744, dos anys després d'obtenir la llicència de pintor,[377] i va consistir en la decoració del túmul de Josep Francolí i de Magarola (fig. 1M).[378] La seva trajectòria, que podem resseguir fins al 1790 amb les pintures de la capella de Sant Narcís de Girona (fig. 68M), recull tota mena de treballs de caràcter pictòric entre quadres religiosos, retrats, disseny i direcció de retaules, pintura sobre pergamí, escenografies teatrals, arquitectures efímeres funeràries, decoració interior de residències privades i dibuixos per a gravats.

Segons les dades extretes a partir del buidatge d'arxiu i les peces conservades, podem concloure que una bona part del catàleg està format per obres de temàtica religiosa, mentre que una altra, també de gran representació, correspon als retrats. Sobre els quadres que Manuel Tramullas va dur a terme per comissió de diferents càrrecs religiosos o confraries, podem observar que són força habituals els pagaments per més d'una peça o, fins i tot, per la decoració completa d'una capella. Aquesta idea de conjunt s'observa en *El miracle del trisagi* i *Abraham adorant els tres àngels* del presbiteri de l'església del convent dels Trinitaris Calçats de Barcelona (1751-1752) (fig. 3M),[379] juntament amb els sis quadres i la direcció pel retaule de la capella del Remei (1760-1762) del mateix monestir (fig. 16M),[380] la decoració del cambril de Sant Oleguer a la capella del Santíssim de la catedral de Barcelona (fig. 10M) (1759), la capella de l'Esperança (1771-1772) (fig. 45M) o la capella de Sant Gabriel Arcàngel i Santa Catalina (1772 ca.) (fig. 49M), ambdues a l'església de Santa Maria del Mar (1772),[381] la capella del Sant Crist de la catedral de Barcelona (1781 ca.) (fig. 57M),[382] l'església de Sant Gaietà (1789) (fig. 64M) o la decoració de la capella de Sant Narcís, a Girona (1790) (fig. 68M).

Tot i la pèrdua de gran part de les pintures citades, és evident que aquestes van tenir un paper destacat en la seva trajectòria per sobre de les composicions per gravat, que van suposar un

[377] AHPB, Josep Francesc Fontana, 934/39, 1744, f. 297 (citat per Alcolea 1961, 182).
[378] Ibíd., 297-299 (citat per Alcolea 1961, 182).
[379] BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, f. 31.
[380] AHPB, Ramon Serra, 1023 /16, 1760, ff. 243-246; AHPB, Ramon Serra 1023/18, 1762, ff. 357-358 (citat per Alcolea 1961,184).
[381] AHPB, Joan Prats i Cabrer, 1104/02, 1772, ff. 79-80 (citat per Alcolea 1961, 186); Bassegoda Amigó 1927, 1: 150.
[382] Baró de Maldà, Calaix de sastre, vol. 1, 26 de febrer de 1781, p. 91.

nombre molt reduït de peces, per a l'elaboració de les quals Manuel Tramullas va col·laborar amb Ignasi Valls i, en alguna ocasió, amb Pasqual Pere Moles.

Encara que originalment les pintures citades es trobaven a l'interior de diverses esglésies barcelonines, actualment només la catedral de Barcelona en preserva el principal nucli, on destaca la *Presa del canonicat de Carles III* (fig. 46M) (1770), que denota l'habilitat del pintor com a retratista. Com la pintura religiosa, el retrat va formar part constantment de la producció de Manuel Tramullas, que devia ser especialment apreciat per dur a terme aquest tipus de composicions, a diferència del seu germà, de qui pràcticament no tenim exemples. Sembla que el pintor no va deixar mai de fer retrats per a la burgesia catalana que, d'una banda, va voler recordar els familiars difunts i, de l'altra, va encarregar al pintor l'efígie dels monarques vigents per demostrar el seu suport a la corona.

A partir de les obres conservades observem que, en alguns casos, Manuel Tramullas va pintar parelles de retrats en què va seguir un mateix esquema compositiu per identificar visualment dos personatges, com s'evidencia en els retrats de Carles III i la reina Maria Amàlia de Saxònia, conservats al Museu d'Història de Girona (fig. 13M i fig. 14M), o en els de Magdalena Pinós i Sureda de Sant Martí i Josep Galceran de Pinós, marquesos de Barberà (1785) (fig. 61M i fig. 62M). També és important assenyalar que el format més habitual va ser el de mig cos, on el model, de tres quarts, apareix assegut o dret al costat d'un escriptori. Tot i que ocasionalment Manuel també va fer-ne de cos sencer, com per exemple el de Salvador de March (fig. 51M), es distingeix una fórmula comuna en gran part dels retrats masculins, en què situa el personatge en un ambient interior des d'on s'observa un paisatge de fons, que evoca la història o l'activitat econòmica del protagonista.

Encara que no hagin transcendit detalls de l'esfera privada de Manuel Tramullas, no descartem que mantingués una relació personal amb alguns dels seus comitents més habituals. Mentre que una part només va contractar al pintor en una sola ocasió, la família Riquer, el baró de Maldà i el comte de Belloch van confiar repetidament amb ell. Respecte a la resta, sobresurten els diferents treballs que entre 1774 i 1775 Manuel va dur a terme a la residència de Felip de Riquer, al carrer Escudellers, i que van comprendre des de la pintura de finestres, balcons i arrambadors a la decoració de la capella, juntament amb tres quadres, dos dels quals estan dedicats a la Verge de la Mercè i a sant Francesc de Borja (Riquer 1998, 641-642). Manuel Tramullas va treballar de nou per a la família en la pintura dels cotxes i dels paravents de la residència de Mariano de Riquer, el 1778 i el 1784 (Riquer 1998, 641-642). El pintor també va rebre diferents encàrrecs del

baró de Maldà, per a qui Manuel va pintar el *Retrat d'Anton Amat i de Junyent* (fig. 59M) el 1782 (Domènech 2004, 67-68), i l'escenografia d'*El delincuente honrado*, representació que el 1786 va oferir a casa seva (Curet 1935, 76). Tanmateix, és molt probable que també fos l'autor del retrat de l'esposa del baró de Maldà que hi havia a la capella de la mateixa residència, així com del fresc amb la història d'Orfeu, dels quals ignorem la cronologia (Baró de Maldà 2003, 119; 166). El comte de Belloch també va confiar a Manuel Tramullas el retrat de la seva difunta dona, Maria Sadurní i Cànovas, marquesa de Mercader (fig. 58M) datat del 1782, mentre que set anys més tard també va encarregar-li la decoració d'unes mampares.[383]

Entre els encàrrecs citats, les obres dels quals majoritàriament s'han perdut, es troben alguns dels treballs més interessants artísticament i més ben remunerats del catàleg. Encara que no disposem de les retribucions que va rebre en cada cas, podem afirmar que el projecte econòmicament més destacat va ser la decoració del Palau Sessa (1776-1778), per a la qual Manuel Tramullas va percebre mil set-centes setanta-vuit lliures i dinou sous (fig. 55M).[384] Aquesta xifra, molt més elevada amb relació a la resta, juntament amb les vuit-centes trenta-vuit lliures, sis sous i nou diners que el pintor va rebre pels treballs de la residència de la família de Riquer (Riquer 1998, 641-642), es distingeixen especialment dels demés encàrrecs, on les xifres més altes estan al voltant de les tres-centes i les cent lliures.

Entre aquests encàrrecs, cal notar les tres-centes setanta lliures que Manuel Tramullas va rebre pels treballs amb motiu de la proclamació de Carles IV el 1790 (fig. 66M),[385] les tres-centes cinquanta-dos lliures per la pintura de la capella de l'Esperança a l'església de Santa Maria del Mar (fig. 47M) i les escenes del Llibre del Jurament dels Corredors de Canvi (fig. 48M),[386] així com les cent cinquanta lliures pel disseny del retaule del Remei i els sis quadres corresponents per l'església dels Trinitaris Calçats de Barcelona (fig. 16M).[387]

A grans trets, podem concloure que la desaparició de conjunts pictòrics murals i moltes de les seves peces religioses ha valoritzat les obres conservades, però ha condicionat la visió del pintor i els seus treballs. Aquest context, que ha afavorit una lectura incompleta de la seva obra,

[383] ANC, Fons llinatge Mercader, *Factures de pintors*.
[384] AHPB, Magí Artigas, 1086/ 15, 1778, f. 63 (citat per Salas 1945, doc. n. XLIII: 155.
[385] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1790, f. 150 (citat per Alcolea 1961, 187; Alcolea 1959, 142).
[386] AHPB, Joan Prats i Cabrer, 1104/02, 1772, ff. 79-80 (citat per Alcolea 1961, 186).
[387] AHPB, Ramon Serra, 1023 /16, 1760, ff. 243-246; AHPB, Ramon Serra 1023/18, 1762, ff. 357-358 (citat per Alcolea 1961,184).

generalment a l'ombra d'Antoni Viladomat i de Francesc Tramullas, ha dificultat l'estudi de l'imaginari del pintor i del seu catàleg, del qual sobretot han perviscut els retrats.

Mentre que la majoria dels treballs són autògrafs i presenten la signatura *Manuel Tramulles pintor, Emanuel Tramulla Delin* o *EMan*^{l}*. Tramullas del*, hem volgut afegir en el seu catàleg el *Retrat de Tomàs de Lorenzana* (fig. 69M) i les pintures del cambril de Sant Oleguer (fig. 10M), que no tenen cap inscripció al·lusiva, però corresponen a les fórmules estilístiques i iconogràfiques habituals del seu catàleg.

Entre les peces associades històricament al seu catàleg i que no podem contextualitzar amb les fonts, cal citar els quadres de l'església de Betlem —Manuel Tramulles pintà diversos quadres per a la capella de la Concepció desapareguts el 1936— ,[388] un oli de la capella de Sant Gabriel de la catedral de Barcelona (Bassegoda i Nonell 2006, 12) —cremada els anys trenta—, les diverses pintures de la capella de la Concepció de l'antiga església dels Jesuïtes de Tarragona, un quadre de la Puríssima de la Casa de la Misericòrdia de Barcelona, una Mare de Déu de la Llet a la parròquia de Sant Francesc, una santa Lliurada que formava part del cim del retaule de la parròquia de Sant Cugat, i la pintura del nínxol principal i el cim del retaule major de l'església de Bonsuccés de Barcelona, el monument de Setmana Santa del monestir de Sant Pere de les Puel·les, i un paisatge amb pagesos davant la foguera, que va ser propietat de Puyol i Baucís (Alcolea 1959, 184; Miquel Català 1986, 1: 80).[389]

Al pintor també se li han atribuït *La Fundació de la Casa d'Excercicis de Sant Ignasi amb el retrat de Gaspar Sanz de Antona* (1750), de la Sala capitular de la Casa d'Excercicis de Sant Ignasi —més tard Casa Retir— (Miralpeix 2005, 937), una Verge de la Mercè —pintura que es va exposar en «Un siglo olvidado de pintura catalana: 1750-1850» (Subias 1951), i que actualment es troba al MUHBA —, els esgrafiats de la *Casa dels gremis dels velers* de Barcelona,[390] els de la *Casa Plassa* (Ràfols 1954, 3: 1284), i els de l'actual Fundació Ferrer i Guàrdia al carrer Carbassa (Gelabert 2004).[391]

[388] Figuerola-Martí Bonet 1995, 99. El conjunt barroc de l'interior de l'església era únic a Barcelona. Sols el Museu Diocesà de Barcelona i col·leccionistes particulars conserven algun dels quadres dels segles XVII i XVIII provinents del temple i del convent.

[389] BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII*, *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 82.

[390] Permanyer 2001. Segons Lluís Permanyer Manuel Tramullas, com esmentà R. N. Comas, seria l'autor dels esgrafiats.

[391] Els esgrafiats estan considerats patrimoni arquitectònic de Barcelona i hi ha representades escenes mitològiques, motius florals i campestres a l'estil de Lluís XV. La façana ha estat restaurada dins de la campanya *Barcelona Posa't guapa*, de l'Institut de Paisatge Urbà.

4.2.1 Catàleg de Manuel Tramullas

Primera etapa (fins al 1754)

1M. *Pintura de les armes del túmul de Josep de Francolí i de Magarola*

Data: 13 de setembre de 1744.
Estat: No conservat.
Docs.: AHPB, Josep Francesc Fontana, 934/39, 1744, ff. 297-299 (citat per Alcolea 1961, 182).
Bibl.: Alcolea 1961, 184; Miquel Catà 1986, 1: 64; Trepat 2013, 22; 103.

Obs.:

Es tracta del primer encàrrec documentat de la trajectòria artística de Manuel, dos anys després d'obtenir la llicència de pintor. Encara que no hi hagi constància documental, és molt probable que l'artista hagués dut a terme anteriorment altres projectes dels quals no tenim cap referència. Manuel Tramullas va rebre onze lliures i dotze sous pel «[...] treball de haver pintat vint armas xicas y quatre de grans que serviren per las Atxas y per lo túmul».[392] Sobre l'aspecte que va tenir el túmul no es conserva cap descripció escrita o gràfica del conjunt.

2M. *Pintura de la volta i costats de l'altar major de l'església de l'Hospital General de la Santa Creu de Barcelona*

Data: 1747.
Estat: Parcialment conservat.
Docs.: AHSCP, Grau de Ferrusola, Manual 6 (1747-1751), f. 66 (citat per Alcolea 1961, 182).
Bibl.: Alcolea 1961, 182; Miquel Catà 1986, 1: 64; 75; Miquel Catà 1986, 2: 284: fig. 3; Trepat 2013, 22; 103.

Obs.:

El juliol de 1747 Manuel Tramullas va rebre seixanta lliures pel que fins ara podem identificar com el primer encàrrec de considerables dimensions i importància del seu catàleg. La cronologia en què es va realitzar el pagament al pintor coincideix, segons va descriure el mateix Manuel Tramullas a Ignacio de Hermosilla per carta,[393] amb l'any que es van iniciar les lliçons a l'Acadèmia dels Tramullas i, per aquest motiu, no seria d'estranyar que comptés amb la

[392] AHPB, Josep Francesc Fontana, 934/39, 1744, f. 298 (citat per Alcolea 1961, 182).
[393] ASF, 12-1/1, 5 d'octubre de 1754 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 12: 324).

col·laboració d'algun dels seus alumnes, malgrat que encara no disposava de la maestria. El programa iconogràfic de les pintures podria correspondre amb la decoració de la volta amb motius típicament barrocs que s'observa en les fotografies de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, a l'interior de la qual encara es conservava l'altar major esculpit. A partir de la imatge i de les restes que encara avui es troben a la vista, podem afirmar que la decoració vegetal de la volta recorda estilísticament l'ornamentació barroca de l'interior de l'església de Betlem, així com els frescos de la capella dels Dolors de la basílica de Santa Maria de Mataró.[394]

3M. *El miracle del trisagi* i *Abraham adorant els tres àngels*

Data: 1751-1752.
Estat: No conservat.
Procedència: Presbiteri de l'església dels Trinitaris Calçats de Barcelona.
Docs.: BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, f.31.
Bibl.: Céan Bermúdez 1800, 73-74; *Record* 1901, 155; Barraquer 1906, 303; Alcolea 1961, 188; Miquel Català 1986, 2: 308: fig. 34; Riera Mora 1988, 20; Trepat 2013, 23; 104.

Obs.:

Sobre els llenços només comptem amb algunes descripcions que, a principis del segle XIX, parlen de dues grans pintures situades originalment als costats del presbiteri de l'església dels Trinitaris Calçats de Barcelona. Segons Barraquer, un dels quadres es trobava al costat de l'Evangeli i estava dedicat al miracle del trisagi, és a dir, quan el 447 l'emperador Teodosi, la seva germana Pulqueria, sant Proclo i el poble de Constantinoble van sentir cessar els tremors de la terra després d'haver cantat tres vegades la paraula *sant* (Barraquer 1906, 303.). L'altre, en canvi, estava a la part de l'Epístola i representava *Abraham adorant els tres àngels*.

La descripció del baró de Maldà fa referència a la «delicada hechura» de les pintures que, segons R. Nonat Comas, formaven un bon conjunt amb el retaule esculpit (Baró de Maldà 1791, 31; *Record* 1901, 155). Malauradament, les dues obres que posteriorment van passar a decorar la part baixa del cor ja presentaven un gran deteriorament el 1906 i, com relata Barraquer en el seu capítol sobre la comunitat, «[…] estos dos bellos lienzos […] han perdido la tersura y brillantez

[394] Veure fotografia antiga a Miralpeix 2014, 120.

de sus colores, que yo había visto, y quedan casi invisibles de puro obscuros» (Barraquer 1906, 303).

Tal com es desprèn del testimoni del baró de Maldà, Manuel va treballar en aquestes pintures durant el 1751 i es van exposar l'any següent, un cop es van daurar els marcs dels respectius quadres. En aquest sentit, volem posar l'èmfasi en la creació de les peces com a part del procés d'embelliment de l'església, si tenim present que la comunitat es va traslladar al nou convent el desembre del 1750 i al febrer del 1751 ja quedaven enllestits alguns dels ornaments, com els àngels sobre les peanyes (Riera Mora 1988, 20).

4M. *Escenografia de l'òpera d'Arianna e Teseo*, òpera del compositor Antonio Maria Mazzoni

Data: 1754.
Estat: No conservat.
Bibl.: Alier 1990, 206; Trepat 2013, 12; 104; Trepat 2013b, 894.

Obs.:

L'escenografia per a l'òpera *Arianna e Teseo* és la primera activitat que vincula Manuel Tramullas amb el Teatre Principal de Barcelona, on ja havia treballat Francesc Tramullas com a pintor escenògraf des de 1750 fins a 1752. Tot i que és el primer encàrrec per a la realització de les mutacions escèniques, no serà fins al 1760 que hi va treballar de forma continuada. La mateixa òpera del compositor Antonio Maria Mazzoni es va tornar a representar la temporada del 1765-1766 (Alier 1990, 606), període en què Manuel Tramullas estava en actiu al teatre, però no conservem cap referència sobre l'autor de les decoracions escèniques.

Obres de la mestria (1754) a la mort de Francesc Tramullas (1773)

5M. *Retrat de Lluís Bonifàs i Sastre*

Data: 1755.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: Desaparegut.
Inscripcions: «Retrato de lo Sr. Lluís Bonifas esculptor, Retratat en lo any 1755 ha 15 de Mars, lo retratá lo Sr. Manuel Tramullas Pintor y dit Lluís es fill de Barna, y nasqué en lo any 1683 ha 3 de novembre. Morí en lo any 1765 ha 14 Agost y dat Sepultura dia 15 y Es enterrat en la Yglesia Parroquial de la Villa de Valls devant de la Capella de St. Aleix y per ser tan devot de la tersera regla deixá que lo vestísin de Abit de St. Frano y cada Any si diu misa per lo dia de son obit y també totas las festivitats de Maria Santísima que ell ho deixá fundat en dita Capella».

Bibl.: Martinell 1916; Martinell 1948, 19; 121; Ventura 1984, 167-168; 177; Miquel Català 1986, 1: 75; Miquel Català 1986, 2: 285: fig. 5; Mata 2006, 41; Trepat 2013, 84; 104.

Obs.:

Es tracta del primer retrat documentat en el catàleg de Manuel Tramullas i, curiosament, és l'únic que encarna un artista. La pintura, que reprodueix l'efígie de l'escultor Lluís Bonifàs Sastre, avi de Lluís Bonifàs Massó (1730-1786), es troba avui en parador desconegut, i actualment només en coneixem la litografia atribuïda a Bonaventura Casas, publicada a l'obra *Historia de la villa de Valls desde su fundación a nuestros días*, escrita per Puigjaner l'any 1881.[395]

Com apuntava Sofia Mata en el seu estudi, possiblement podríem identificar el retrat que Manuel Tramullas va pintar el 1755 amb el quadre citat en l'inventari que es va realitzar a casa de la vídua de Lluís Bonifàs i Massó el 1789. L'obra, descrita com a «retrato del avi ab ses guarnicions doradas» (Mata 2006, 41), va formar part de la col·lecció particular de la família fins a l'inici del segle XX, i es correspondria amb l'obra que Puigjaner va veure a la residència familiar del carrer de l'Escrivania, a Valls, a finals del segle XIX (Ventura 1984, 167).

Gràcies a la inscripció inclosa en la litografia, sabem que Manuel Tramullas va ser l'autor de la pintura i que va fer el retrat el 15 de març de 1755, quan l'escultor tenia 72 anys, edat que no sembla que aparenti en la pintura. A diferència de la gran majoria de retrats del catàleg del pintor, es tracta d'una pintura del model en vida, i no pas d'una representació pòstuma. En desconeixem la motivació i el comitent. De fet, sobre la possible relació entre el pintor i Lluís Bonifàs Sastre no en tenim cap altra referència, com tampoc cap certesa que els dos artistes coincidissin treballant en un mateix projecte. L'únic vincle que podem establir-hi és que el retratat va ser deixeble de l'escultor Llàtzer Tramullas i Piris (ant. a 1679-post. a 1710), pare de Bruno Tramullas i avi de Manuel (Martinell, 1948, 19).

Tot i que és una de les obres primerenques del pintor, la composició del retrat, que només inclou el bust de l'escultor i una petita escena en segon terme —podria ser invenció de Bonaventura Casas—, sorprèn per la proximitat amb què Manuel Tramullas va immortalitzar la seva efígie, solució que no va repetir posteriorment. Tanmateix, l'expressió serena i absent de Lluís Bonifàs

[395] Martinell 1916. La imatge del retrat també es va publicar el 1916 a *La Veu de Catalunya*.

Sastre recorda a la del *Retrat de Carlos Antonio de Azcón Potay*, *comte de Vallcabra* (fig. 61M), que el mateix Manuel Tramullas va pintar el 1787.

Segons exposa Sofia Mata, a la col·lecció de Cèsar Martinell s'hi conservava un dibuix anònim del retrat de Lluís Bonifàs Sastre, que podria ser obra del mateix Manuel Tramullas o del seu taller (Mata 2006, 41).



Fig. 5M. *Retrat de Lluís Bonifàs i Sastre,* Manuel Tramullas (1755). (Fot. Martinell 1948).

6M. *Mare de Déu de la Cinta*

Firma: «Emanuel Tramulla Delin.» , «Ignatius Valls Sculo Barn».
Data: 1756 ca.
Mides: 190 x 135 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: MNAC (GDG 3.220 G).
Inscripcions: «Cingula Virgo parens, praestanti monere donat Destuse Templo pignus amoris aedel»; «El Emmo Sr Cardl de Borja ha concedido (sic) 60 dias de Indulga y los Ills Sres Arzobo de Tarrag y Obispos de Tortosa, Vique, Gerona, Lerida, Solsona, Urgel y Barna 40 diziendo una ave Maria».
Bibl.: Alcolea 1961, 189; Miquel Catà 1986, 2: 358: fig. 18; Subirana Rebull 1996, 639: fig. 59.

Obs.:

Es tracta d'una composició religiosa gravada i firmada per Ignasi Valls, amb qui el pintor va treballar conjuntament el 1756 en diverses obres, com el disseny del *Túmul funerari del comte de Perelada* (fig. 8M), *Al·legoria del Reial Acadèmia de Bones Lletres* de Barcelona (fig. 9M) o *Mare de Déu de Montserrat i sants. Vista de la ciutat des del mar* (fig. 7M).

Creiem que podríem relacionar aquesta peça amb la gran producció gràfica al voltant de la Mare de Déu de la Cinta de Tortosa, concretament amb la realització d'estampes a Barcelona quan, en algunes ocasions, el capítol de la catedral de Tortosa no podia fer front a les quantioses peticions d'estampes de la Verge, fenomen que cita Jacobo Vidal en el seu estudi iconogràfic (Vidal 2001, 60). Segons el mateix autor, el juliol de 1744 es va acordar que les estampes s'imprimissin a Barcelona de manera que el gravat que ens ocupa podria respondre a aquesta necessitat.[396]

A nivell iconogràfic, considerem que l'estampa d'Ignasi Valls és deutora del primer gravat de la Verge considerat «canònic» —adjectiu utilitzat per Jacobo Vidal en el seu estudi (Vidal 2001, 57)— realitzat pel frare caputxí Agustí d'Igualada el 1673 i publicat el juliol de 1717. A grans trets, creiem que la versió d'Ignasi Valls continua els mateixos esquemes compositius i iconogràfics, on s'observa la baixada de la Cinta sobre un altar i flanquejada per sant Pere i sant Pau davant d'un clergue de la catedral que s'identifica amb l'hàbit i que com a atributs porta el candeler, a través del qual es fa referència a la nocturnitat del miracle.

Tanmateix, volem assenyalar que l'obra d'Ignasi Valls presenta notables variacions en la representació de la Mare de Déu, aquest cop dempeus i sense corona, que la distancien de gravats precedents, com la il·lustració publicada a la *Història de la Santa Cinta* de Francesc Martorell

[396] Arxiu Capitular de Tortosa, Actes Capitulars, ff. 67-88 (citat per Vidal 2001, 60).

(1627), l'estampa que es va utilitzar a *Lectiones pro offcio B. Mariae Virginis de Cingula* del 1726 o al *Poema heroicum de Sacro Cingulo* de Josep Beltran del 1735, totes aquestes obres citades a l'estudi iconogràfic de Jacobo Vidal (Vidal 2001, 53; 58).

La versió d'Ignasi Valls és, sota el nostre parer, una modernització de la codificació anterior. En aquest cas, l'obra no cita literalment els gravats precedents, com tampoc l'escultura que va realitzar l'argenter Francesc Via de la Verge (1704-1705), que va tenir un cert ressò en el gravat de Pauner del 1772. La composicició dibuixada per Manuel Tramullas està protagonitzada per una Mare de Déu completament idealitzada i recorda altres figures femenines del mateix autor, com la protagonista del gravat d'*Al·legoria de la Reial Acadèmia de Bones Lletres* (fig. 9M).

A diferència dels altres exemples, cal notar que l'obra té una imatge més senzilla i severa en què preval el fet miraculós davant de la recreació del mateix ambient arquitectònic i el caràcter ornamental que sovint envolta l'escena.



Fig. 6M. *Mare de Déu de la Cinta,* Manuel Tramullas i Ignasi Valls (1756 ca.). MNAC (GDG 3.220 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

7M. *Mare de Déu de Montserrat i sants. Vista de la ciutat des del mar*

Firma: «Emanuel Tramullas Pictor Delin.», «Ignatius Valls Reg. Acad. Bon. Litter Incis. Barne.».
Data: 1756.
Mides: 290 x 385 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: ANC (Col·lecció de diplomes (R. 2726)).
Inscripcions: «Nº ACCION DE LA REAL COMPª DE COMERCIO ESTABLECIDA EN BARCELONA Interesa en la Rl Compª con esta Accion por doscientos y cinquenta pesos de à ciento y veinte y ocho quartos cada uno, que ha puesto en su Thesoreria, y en los repartos de utilidades que se hizieron en el modo y tiempos que se acordaren, se entregará al dueño de la Accion, o a su apoderado, lo que por ella le corresponda. De este instrumento tomará razon el Contador, le referendará el Secretario, y sellará con el sello de la Rl Compañía de Barcelona Tomó razón- Por acuerdo de los SSrs Directores.».
Exposicions: *Exposición bibliogràfica* 1961; *Estampas 1981*; *Catalunya España moderna* 1983; *Retrat* 1995; *Imatges per creure* 2017.
Bibl.: Alcolea 1961, 189; Casassas-Vila 1974, 123; 217; Miquel Catà 1986,1: 96; Miquel Catà 1986, 2: 352: fig. 74; Oliva 1987, 49; 211-218; *Retrat* 1995, 124; 345: fig. 45; Subirana Rebull 1996, 650: fig. 95; Guarda 1997, 35; Portús-Vega 1998, 245; Soley 1998, 1: 19; Trepat 2013, 22; 104; 126-127; Trepat 2013, cat., 1: fig. 2.

Obs.:

Es tracta d'una de les estampes més difoses del catàleg del pintor, segurament a causa del valor contractual del gravat, que manté la forma clàssica dels antics certificats de valors espanyols. Els exemples més antics daten del maig de 1756, primer any d'activitat de la Companyia, i institucions com el MUHBA o l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona en conserven un exemplar.[397]

La col·laboració entre el pintor i Ignasi Valls es remunta a aquest mateix any, quan el gravador va realitzar el *Túmul funerari del comte de Perelada* (fig. 8M), segons el dibuix de Manuel, i quan també va gravar *Sant Carles, príncep de Viana* (fig. 28F) a partir del dibuix de Francesc.[398] Tanmateix, la relació entre els dos germans i el gravador es devia haver iniciat anteriorment, si tenim en compte que Ignasi Valls és citat en la sol·licitud d'aprovació per a l'Acadèmia de Tres Nobles Arts del 1758, juntament amb Carles Grau, com a director, escultor de plata i gravador de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, i que aquesta ja funcionava des del 1747.[399]

[397] Subirana Rebull 1996, 650: fig. 95. Segons Rosa Maria Subirana, un dels exemplars del MUHBA (n. 3.551) és a favor de la reina Maria Bárbara de Portugal, esposa de Ferran VI, amb data del 30 de maig de 1756. El gravat de l'AHPB també data exactament el mateix dia i mes.
[398] AHPB, Antoni Comellas, 959/32, 1761, f. 31 (citat per Alcolea 1961, 184). El contacte entre Manuel Tramullas i el gravador va continuar durant els anys seixanta, quan el pintor va reconèixer la custòdia que van dur a terme Ignasi Valls i Ramon Altet per la confraria de Sant Nicolàs de Bari a l'església del convent de Sant Francesc d'Assis de Barcelona, el 1761.
[399] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 157 (citat per Alcolea 1961, 177).

El gravat reprodueix una marina de Barcelona amb una vista panoràmica de la ciutat i s'hi observa l'activitat marítima amb les diverses embarcacions que naveguen en primer pla, entre les quals hi ha les barques de vela llatina dels pescadors, els paquebots i una fragata de la Companyia. Es tracta d'una imatge acurada de la ciutat des d'on es veu Montserrat, Montjuïc i el Tibidabo, i es distingeix l'interior i l'exterior de les muralles. Es distingeix el campanar de l'església del Pi, la cúpula del convent de Sant Francesc, les dues torres de Santa Maria del Mar i la catedral, així com les drassanes, el barri de la Barceloneta amb l'església de Sant Miquel del Port, la torre rodona de Sant Joan i la cúpula de la Ciutadella, entre d'altres.

La Mare de Déu de Montserrat flanquejada per sant Sever, santa Eulàlia, santa Maria de Cervelló[400] i sant Ramon de Penyafort[401] vetllen per l'activitat comercial de Barcelona. Tots hi apareixen representats en una tela erigida per dos angelets que sostenen l'escut de Ferran VI —monarca que va concedir la creació de la Companyia— amb la insígnia del Toisó d'Or i l'escut de Barcelona.

En la seva fundació, la Companyia es va erigir sota la protecció de la Verge de Montserrat, com es desprèn de la missa diària que la mateixa institució va establir al monestir des del 18 de setembre de 1756 (Oliva 1987, 49), però els noms de les mateixes embarcacions també denoten altres advocacions que fan referència als sants representats en la làmina i que estan directament relacionats amb el mar i la ciutat.[402]

Als costats de la cartel·la, diverses escenes al·legòriques fan al·lusió a l'activitat comercial de la Companyia. A la dreta, un grup de *putti* s'entreté amb les mercaderies locals d'exportació, com el vi, els aiguardents o els fruits secs representats amb la vinya, l'ametller i la bota; mentre que a l'esquerra es fa al·lusió als productes importats d'Amèrica, com el cacau i el cotó provinents de Puerto Rico i Margarita, com es descriu en els mateixos sacs. La lectura de la composició és, en aquest cas, simbòlica i no correspon amb precisió amb els intercanvis comercials que finalment es van acordar. De la mateixa representació se'n desprenen les previsions de la mateixa Companyia, entre les quals, per exemple, no s'inclou la farina, un dels productes més habituals

[400] Amades 1956, 112; 477. En el costumari català de Joan Amades hi ha dues estampes del segles XVII i XVIII que reprodueixen diferents episodis de la intervenció divina de santa Maria del Socors i la Mare de Déu dels Desemparats al port de Barcelona.
[401] Subirana Rebull 1996, 650: fig. 95. En el seu estudi sobre la calcografia catalana, Rosa Subirana Rebull identifica el sant amb sant Salvador d'Horta.
[402] Oliva 1987, 211-218. Entre els noms que expliciten la protecció dels sants representats en el gravat cal esmentar la fragata *La Sacra Familia y Santa Eulalia*, fragata *Nª Sª de Montserrat y San Antonio de Padua*, pinque *San Juan y San Severo*, paquebot *San Esteban y Santa María del Socorro*, fragata *San Francisco de Paula y Santa Eulalia*, paquebot *San Esteban y Santa Maria del Socorro*, fragata *Nª. Sra. de Montserrat y San Antonio de Padua*, paquebot *San Esteban y Santa María del Socorro*, fragata *San Francisco de Paula y Santa Eulalia*, entre d'altres.

entre les exportacions, però s'hi representa el cotó, que en realitat va tenir una representació molt petita en proporció amb la gran quantitat de cacau que es va importar *a posteriori*, gairebé exclusivament de Cumana, Veneçuela (Oliva 1987, 213).[403]

En la composició també se cita Neptú, amb el trident que subjecta un dels angelets, i Hèrcules, heroi fundador de la ciutat, que està representat per la clava que sosté un dels *putti*.

Segurament, cal relacionar aquest gravat amb el *Bitllet de rifa* que identifica Miquel Catà en el catàleg de Manuel Tramullas (Miquel Catà 1986, 2: 355: fig. 77). Tot i que les dimensions de la peça són més reduïdes, volem posar l'èmfasi en la similitud iconogràfica entre les dues obres, malgrat les diferències que hi ha entre les dues composicions. En el *Bitllet de rifa* (fig. 39M) també es fa al·lusió al comerç marítim amb Amèrica, com s'ha volgut representar amb els dos tritons que subjecten una espiga de blat i una planta de cacau, el conjunt de mercaderies amuntegades, la testa de cocodril —al·legoria d'Amèrica— i l'animal marí, que també apareixen en el gravat de la Companyia Reial de Comerç. El conjunt de similituds i la relació directa amb Barcelona, associada al trident i la clava que sostenen els tritons, ens fan pensar en la imatge de la Companyia, en què també es reconeix la representació d'una fragata en segon terme amb una bandera idèntica, motiu present a *Mare de Déu de Montserrat i sants. Vista de la ciutat des del mar*.



Fig. 7M. *Mare de Déu de Montserrat i sants. Vista de la ciutat des del mar,* Manuel Tramullas i Ignasi Valls (1756). (Fot. ANC (Col·lecció de diplomes (R.2726)).

[403] Oliva 1987, 213. Segons l'estudi de José María Oliva, el 23 d'abril de 1763 va partir una fragata de la Companyia amb destinació a Puerto Rico, Santo Domingo i Cumaná.

8M. *Túmul funerari del comte de Perelada*

Firma: «Emanuel Tramullas Delin», «Ignatius Valls Sculp Barcin[a] 1756».
Data: 1756.
Mides: 355 x 262 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: BNC (F.Bon. 7.142; 3.200); MNAC (GDG 3.676 G; 5.3.70 G).
Inscripcions: «HINC RAPTUS AD ASTRA», «VIRTUTE PRAEVIA».
Bibl.: Mercader 1755; Gudiol 1916; Alcolea 1961, 177; Amelang 1986, 125; Miquel Català 1986, 1: 55; Miquel Català 1986, 2: 355-356: fig. 76; Subirana Rebull 1996, 653: fig. 101; Campabadal 2006, 1: 92; Trepat 2013, 58; 118.

Obs.:

El túmul de Bernat Antoni de Boixadors, comte de Peralada, difunt president de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (1739-1755), és l'únic monument fúnebre que va dissenyar enterament Manuel Tramullas, si tenim present que per al de la reina Maria Amalia de Saxònia, del 1761 (fig. 19M.4), va col·laborar-hi el seu germà.[404]

La làmina que es va gravar el 1756 coincideix cronològicament amb els altres treballs conjunts de Manuel Tramullas i Ignasi Valls, com el gravat *Mare de Déu de Montserrat i sants. Vista de la ciutat des del mar* (fig. 7M) i *Al·legoria de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* (fig. 9M).

Al nostre parer, el túmul erigit al comte de Perelada presenta una lectura complexa i sense precedents directes en què s'imposa una interpretació humanista del conjunt, i on el difunt és recordat com un home de lletres, armes i política. Gràcies al sermó en memòria de Bernat Antoni de Boixadors que va dedicar-li el mossèn Josep Mercader, publicat el 1755, podem conèixer la magnitud del discurs al voltant del sepulcre que es va exhibir a l'església de Santa Catalina, a Barcelona.

El llenguatge simbòlic que caracteritzava l'estructura del túmul es troba parcialment representat en el gravat d'Ignasi Valls, la perspectiva frontal del qual només permet reproduir una lectura parcial del monument, i on s'han obviat alguns detalls importants. Com es descriu en el sermó, el túmul estava format per una base poligonal i a la cara principal del basament hi havia una inscripció llatina que rememorava el difunt, mentre que en la resta de laterals hi havia diversos epígrafs, i cada un al·ludia a les principals matèries d'estudi de l'Acadèmia de Bones Lletres: la

[404] Alcolea 1961, 177. En el seu estudi Santiago Alcolea confon l'autoria del disseny del túmul i l'adjudica a Francesc Tramullas.

Història, la Filosofia moral, l'Eloqüència i la Poesia (Mercader 1755, 98). Precisament, al nivell superior de l'estructura hi havia les respectives escultures disposades als angles, al·legories que en el gravat redueixen la Poesia, encarnada per una figura amb una corona de llorer, una ploma a la mà i diversos llibres als peus, i l'Eloqüència, personatge femení armat i vestit amb casc i cuirassa, iconografia que en ambdós casos recull Cesare Ripa en la seva obra *Iconologia*.

Al nivell superior es podien observar les representacions dels regnes de França, Portugal, Itàlia i Espanya, regions vinculades amb la biografia del comte de Perelada, sobretot per qüestions militars, ja que el difunt va combatre en diferents campanyes militars com a voluntari a Nàpols i Sicília, entre d'altres (Mercader 1755, 98; 102-104). Tot i les dificultats per interpretar els detalls del gravat, pensem que en l'estampa s'hauria immortalitzat, d'una banda, la figura d'Itàlia, on Bernat Antoni de Boixadors va combatre en diverses ocasions, i que podem identificar gràcies a les claus de sant Pere que sosté l'esquelet del costat, amb el rusc d'abelles —atribut relacionat amb l'Església i la religió— i amb la làmina que conté diferents dibuixos geomètrics. En aquesta làmina, malgrat que no s'hi aprecien bé els detalls, no hauríem de descartar una possible referència a la publicació *De Ingeniorum Moderatione in Religionis Negotio* (1714),[405] llibre que l'autor Ludovico Antonio Muratori va dedicar al compte de Perelada i que també se cita en el sermó (Mercader 1755, 105). De l'altra, creiem que en el gravat es fa al·lusió a Espanya, personatge que podem identificar amb la corona turriforme presidida per una creu cristiana al centre, i al qual també es fa referència amb el casc, símbol d'un alt càrrec de l'exercit, com el que va ocupar el comte de Perelada, coronel del regiment de Guadalajara (Mercader 1755, 102), i amb el caduceu de Mercuri, que ens reporta al comerç i a la imatge de la ciutat de Barcelona.

Especialment, tant la representació dels diferents regnes com la disposició de la corona sobre el sepulcre del difunt al darrer registre, situat sota la volta del monument protagonitzat per la victòria de la Mort, semblen enaltir la figura del difunt, que en el mateix monument venia descrit com a «heroi immortal» (Mercader 1755, 94).[406] Aquestes solucions citen elements propis dels monuments funeraris de la monarquia i que de fet podem observar en el túmul de Carles II dissenyat per Josep Vives i gravat per Francesc Gazan el 1701, i en el de la reina Maria Amàlia del 1761 (fig. 19M.4), obra dels germans Tramullas.

[405] Muratori, Ludovico Antonio. *De ingeniorum moderatione in religionis negotio*. París: Lamindus Pritanius, 1714.

No és estrany, llavors, que l'estructura del túmul ens recordi al monument funerari de Carles II, bé per l'ús de la cúpula com a solució per resguardar el sepulcre, bé per la importància del basament, també poligonal i de notables dimensions. El disseny del conjunt funerari en record al comte de Perelada, en canvi, presenta força diferències respecte al de la reina Maria Amàlia, disseny també de Manuel i Francesc Tramullas, on l'arquitectura va prendre un paper més rellevant. De fet, només trobem certes semblances en els motius decoratius que al llarg de l'estructura al·ludeixen a la mort mitjançant esquelets i calaveres.

El conjunt, que ha estat interpretat per Amelang com «la afirmación local más explicita del concepto de la nobleza de letras durante la Edad Moderna», recorda el difunt i s'adiu perfectament a l'ideal que defensava l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, en què la noblesa d'un personatge estava vinculada a la virtut i al saber (Amelang 1986, 125).

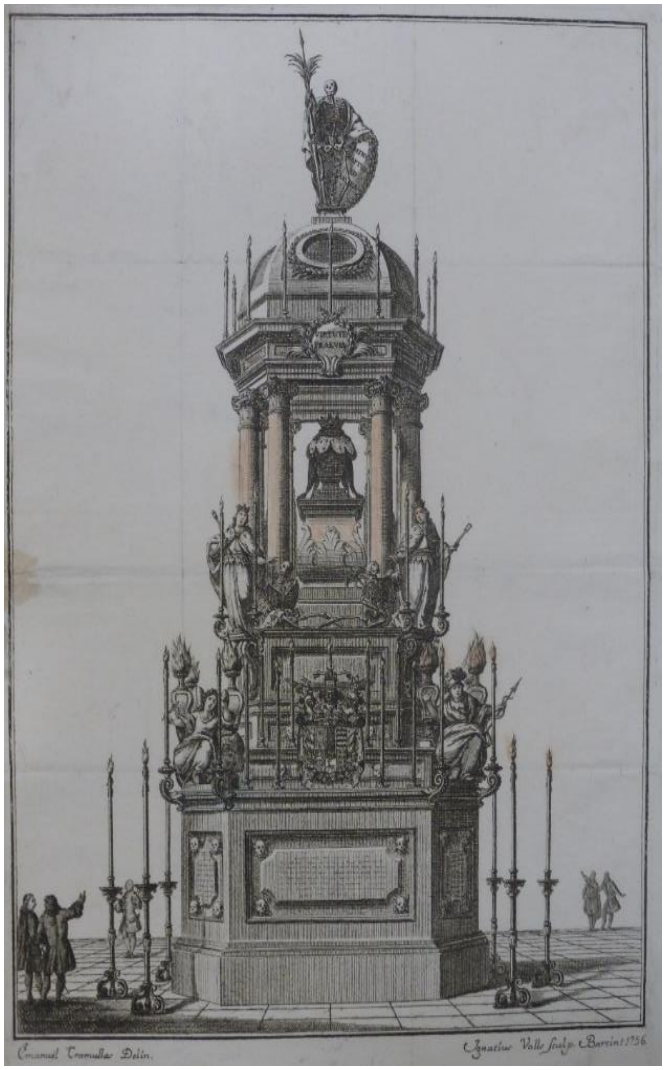


Fig. 8M. *Túmul funerari del comte de Perelada,* Manuel Tramullas i Ignasi Valls (1756). MNAC (GDG 5.3.70 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

9M. *Al·legoria de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*

Firma: «Emmanuel Tramullas Delin», «Ignatius Valls Sculp. Barcinone».
Data: 1756.
Mides: 60 x 115 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: BNC (S.H 9(46.71) (06) Mem.4º)).
Bibl.: *Resumen histórico* 1756, 1-5; Casanovas 1958, 142; Miquel Catà 1986, 1: 97; Miquel Catà 1986, 2: 352: fig. 75; Subirana Rebull 1996, 652: fig. 99; Campabadal 2006, 1: 92; 166; 172; 176; Trepat 2013, 44.

Obs.:

És una de les poques obres de caràcter al·legòric del pintor, i està directament relacionada amb la fundació i la història de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. El gravat, que correspon a la capçalera de la primera pàgina del *Resumen histórico del origen y progresso de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (1756), va ser fruit de la col·laboració entre Manuel Tramullas i Ignasi Valls, que el mateix any també van dur a terme la làmina del *Túmul funerari del comte de Perelada* (fig. 8M), expresident de la institució.

Al centre del gravat hi ha la figura principal, segurament identificable amb la mateixa Acadèmia, que senyala diferents llibres sota els seus peus, creiem que en representació a les matèries impartides en la institució com la Filosofia, la Moral, la Política, l'Eloqüència i la Poesia (*Resumen histórico* 1756, 4-5). L'interès per la Història, principal objecte d'estudi de l'Acadèmia, com se cita en el text, és també present en la làmina, on es fa al·lusió a la publicació de llibres de medalles antigues que la institució va promoure. Al nostre parer, el llibre obert que sosté la figura de l'Acadèmia, podria ser una referència directa a aquests volums que, precisament el 1754, Ignasi Valls va ornamentar amb una sèrie de divuit gravats «[…] con reproducciones en cobre, de sellos de monarcas catalanes y de reyes de España, desde Pedro el Católico a Fernando VI, y de algunes condesas-reinas». D'aquests llibres, que estaven destinats a publicar-se en les memòries de la institució, ens n'informa Campabadal en el seu estudi (Campabadal 2006, 1: 172).

En la mateixa composició també se cita l'admiració pel món clàssic i es fa al·lusió a la pràctica habitual de la transcripció d'inscripcions de restes antigues, aquí representades per un angelet que copia el text d'un pilar. Aquest tipus d'activitat que Mireia Campabadal comenta a partir d'alguns exemples de la segona meitat del segle XVIII (Campabadal 2006, 1: 175), creiem que es devia remuntar anys enrere, si tenim present que el mateix gravat n'esdevé una cita.

De caràcter simbòlic també cal notar la representació de l'angelet que està llaurant la terra pel «cultivo de las belles Letras, que ocupando la atención de la Noble Juventud, la preservasse de los males, que acarréa el ocio», així com el vaixell en segon terme que, segons s'extreu del text sobre la història de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (*Resumen histórico* 1756, 1-2), interpretem com una al·lusió a l'Acadèmia dels Desconfiats.

Considerem que altres elements com l'home nu que sosté una torxa o el mateix cavall alat podrien estar relacionats amb la frase «Otia si tollas periére Cupidinis arcus, Extinctaeque manent, fine luce faces», esmentada en la mateixa publicació. Creiem que la cita llatina d'Ovidi estaria en consonància amb el discurs de la institució, que defensava la formació de la joventut per allunyar-la dels mals de l'ociositat (*Resumen histórico* 1756, 1- 2).[407]



Fig. 9M. *Al·legoria de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona,* Manuel Tramullas i Ignasi Valls (1756). (Fot. *Resumen histórico* 1756).

[407] *Remedia amoris*, vv. 139-140-ditico elegraco. Sobre la dita llatina d'Ovidi consultar la citada referència.

10M. *El conjunt del cambril de Sant Oleguer*

El cambril de Sant Oleguer està situat a la capella del Santíssim de la catedral de Barcelona, darrere de l'altar dedicat al mateix sant bisbe, des d'on es pot observar l'urna de vidre que en resguarda el cos.

L'espai dedicat al sant, canonitzat oficialment el 1675, està profusament decorat amb un sostre de fusta daurada que harmonitza tot el conjunt i comprèn vuit pintures amb escenes de la vida de sant Oleguer, així com un grup d'escultures al·legòriques, situades a la part central de la volta, que fan referència a les virtuts cardinals i teologals del difunt, i altres valors que van honrar el sant associats al Pudor, la Castedat, l'Abstinència i la Penitència, interpretats per Joan Ramon Triadó en el seu estudi iconogràfic (Triadó 2010).

L'aspecte del conjunt, que sorprèn per la riquesa decorativa concentrada en un espai tant reduït, és, d'una banda, obra de l'escultor Llàtzer Tramullas, a qui es va contractar el 1680 pels treballs en fusta del cambril iniciats el 1701, i que en alguns dels marcs reprèn el format ovalat i els motius decoratius exposats en el sepulcre en alabastre del mateix sant. D'altra banda, i sota al nostre parer, també és fruit de la mà del pintor Manuel Tramullas, que va realitzar els vuit quadres al·lusius a la vida i miracles del sant.

La sèrie de pintures, disposada per parelles al sostre i als laterals de les parets, està datada del 1759, més de cinquanta anys després de la decoració esculpida en fusta, any en què un devot va fer una donació i que precisament coincideix amb l'arribada de Carles III i la reina Maria Amàlia a Barcelona, fet que pensem podria haver motivat l'encàrrec.

Malgrat els dubtes que han seguit l'autoria de les peces entre la figura d'Antoni Viladomat i Manuel Tramullas, creiem que per motius estilístics i les solucions compositives coincidents entre els quadres del cambril i altres pintures del seu catàleg, es tracta del primer projecte que Manuel va dur a terme per a la catedral de Barcelona. El pintor també va ser l'autor de la *Presa del canonicat de Carles III* (fig. 46M), obra realitzada el 1770 per a l'aula capitular, i gràcies a la documentació sabem que el 1776 també va ser l'artífex del disseny i la direcció dels treballs per a dues brandoneres,[408] mentre que la darrera notícia fa referència als diversos quadres que va pintar per a la capella del Sant Crist el 1781 (fig. 57M).[409]

[408] ACB, Albarà d'obres, 1776, f. 70 (citat per Miquel Catà 1986, 1: 71). El 4 de desembre de 1776 Manuel Tramullas va rebre quaranta-quatre lliures per l'encàrrec.
[409] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 26 de febrer de 1781, p. 91.

En aquest sentit, i a falta d'altres fonts que aportin més informació, som propensos a obviar qualsevol intervenció d'Antoni Viladomat a qui, en algunes ocasions, se li ha atribuït l'autoria dels quadres que hauria pintat amb la col·laboració de Manuel Tramullas,[410] o se l'ha vist com a ideòleg de la sèrie.[411] Aquesta darrera hipòtesi, comportaria una separació considerable entre la formulació de l'encàrrec, que hauria de ser almenys abans del 1755, any de la mort de Viladomat, i la seva realització el 1759, interpretació que considerem poc probable.

10M.1 *La formació de sant Oleguer*

Data: 1759.
Mides: 72 x 72 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Cambril de Sant Oleguer, capella del Santíssim, catedral de Barcelona.
Bibl.: Miquel Catà 1986, 2: 430: fig. 140; Miralpeix 2005, 904: fig. 293; Triadó 2010, 579; Trepat 2013, 44.

Obs.:

La pintura decora el sostre del cambril, juntament amb *Sant Oleguer allibera els captius de la presó de València* (fig. 10M.2). Es tracta d'una escena que ens remet a la joventut del sant, anys abans de ser nomenat canonge de la catedral de Barcelona. El seu aspecte, visiblement més jove respecte a la resta de quadres, situa l'escena en els anys de formació, durant els quals va sobresortir en l'estudi de l'Oratòria, Gramàtica, Dialèctica i Filosofia (Garcia Caralps 1617, 5). A diferència de la resta del conjunt, és l'única peça que suscita dubtes interpretatius sobre el subjecte de la pintura, que també s'ha identificat amb el pelegrinatge del sant a Terra Santa (Miralpeix 2005, 904: fig. 293), teoria que descartem en tractar-se d'un episodi de l'edat adulta del sant, tal com apareix representat en un altre quadre del conjunt.

El fons de l'escena, esbossat i on no s'identifica cap element en particular, tampoc ens ajuda a aclarir la imatge del primer terme, amb el sant acompanyat de tres religiosos i un altre novici. En consonància amb la resta del conjunt, el pintor aplica una pinzellada solta en gran part dels elements del paisatge, sobretot en les arquitectures del darrer terme, el cel i la vegetació, però també en les vestidures, mans i rostres dels protagonistes.

[410] Céan Bermúdez 1800, 81; BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII, Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 77; Ràfols 1954, 3: 1283. Entre d'altres, els autors citats són partidaris de la realització d'almenys sis quadres per part de Manuel Tramullas mentre que els dos restants serien obra d'Antoni Viladomat.
[411] Flo 2000; Subirana Rebull-Triadó 2001.

Cromàticament, el quadre és proper a la *Reedificació de la seu de Tarragona* (fig. 10M.3) i *Sant Oleguer a Terra Santa* (fig. 10M.4), i cal assenyalar el tractament del pigment en l'hàbit del sant, en el qual el pintor evidencia diferents tonalitats de beix i ocres per reproduir la llum sobre el teixit.



Fig. 10M.1 *La formació de sant Oleguer,* Manuel Tramullas (1759). Cambril de Sant Oleguer. (Fot. ACB).

10M.2 *Sant Oleguer allibera els captius de la presó de València*

Data: 1759.
Mides: 71 x 100 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Cambril de Sant Oleguer, capella del Santíssim, catedral de Barcelona.
Bibl.: Miquel Catà 1986, 2: 435: fig. 145; Miralpeix 2005, 905: fig. 297; Triadó 2010, 580; Trepat 2013, 44.

Obs.:

La pintura es troba al sostre del cambril, al costat de *La formació de sant Oleguer* (fig. 10M.1), i representa el miracle de l'alliberació d'un capellà i altres dos homes en mans dels moros a la presó de València.

Segons la biografia del sant, el capellà va invocar-lo i aquest va aparèixer obrint-los pas fins a la sortida de la ciutat, on els va indicar que els esperava una barca amb destinació a Barcelona (Garcia Caralps 1617, 73-74). A diferència del relat en què sant Oleguer els va trencar les cadenes en un primer moment per fugir posteriorment, Manuel Tramullas representa els tres presoners encara amb les cadenes als peus just abans d'embarcar-se.

Com en gran part dels quadres del conjunt, el pintor va aplicar una pinzellada més lliure en la vegetació del primer terme, així com en els cossos dels presoners, amb els músculs visiblement marcats, possiblement, per fer referència a les condicions extremes del captiveri.

El quadre, que a grans trets segueix la composició de *La formació de sant Oleguer* (fig. 10M.1) o la *Reedificació de la seu de Tarragona* (fig. 10M.3), es caracteritza per colors foscos que el pintor combina amb especial destresa en la vista de la ciutat, solució molt propera al fons de *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) de Francesc Tramullas.



Fig. 10M.2 *Sant Oleguer allibera els captius de la presó de València,* Manuel Tramullas (1759). Cambril de Sant Oleguer (Fot. ACB).

10M.3 *Reedificació de la seu de Tarragona*

Data: 1759.
Mides: 71 x 100 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Cambril de Sant Oleguer, capella del Santíssim, catedral de Barcelona.
Bibl.: Miquel Català 1986, 2: 433: fig. 142; Miralpeix 2005, 901: fig. 291; Triadó 2010, 579; Trepat 2013, 44; Miralpeix 2014, 204.

Obs.:

La pintura, situada en una de les parets laterals del cambril, al costat de *Sant Oleguer a Terra Santa* (fig. 10M.4), representa la iniciativa que va encapçalar el sant com a arquebisbe de Tarragona per reconstruir la seu de la ciutat.

En primer terme, sant Oleguer apareix envoltat de sacerdots que segueixen amb atenció les seves indicacions, mentre que al fons s'observa l'escena de la construcció de la catedral, on es distingeix la mà d'obra, les bastides i les politges. Cal destacar l'habilitat del pintor a incorporar amb tanta claredat l'escena del darrer terme, exercici compositivament complex, si tenim present la gran quantitat de personatges i la multitud de postures amb què els retrata.

En aquest cas, Manuel Tramullas va aplicar una pinzellada més lliure i pastosa al primer terme, recurs que també es distingeix especialment en les mans de sant Oleguer i en les dels cardenals que l'acompanyen. Com a *Sant Oleguer a Terra Santa* (fig. 10M.4), Manuel va dur a terme el passatge de tons clars i freds sense recorre a forts clarobscurs i de forma harmònica, aspecte que ens aproxima a la producció de Francesc Tramullas, que va posar especial atenció a les diferents variacions cromàtiques a l'interior d'una mateixa composició.
En aquest sentit, les runes del primer pla evoquen el passat romà de la ciutat. Aquest element també el va emprar Francesc freqüentment, tant en els gravats de la *Màscara Reial* del 1764 (fig. 45F) com a *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1).



Fig. 10M.3 *Reedificació de la seu de Tarragona*, Manuel Tramullas (1759) Cambril de Sant Oleguer. (Fot. ACB).

10M.4 *Sant Oleguer a Terra Santa*

Data: 1759.
Mides: 70 x 100 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Cambril de Sant Oleguer, capella del Santíssim, catedral de Barcelona.
Bibl.: Miquel Català 1986, 2: 433: fig. 143; Miralpeix 2005, 904: fig. 293; Triadó 2010, 578-579; Trepat 2013, 44; Miralpeix 2014, 204.

Obs.:

La pintura, situada en una de les parets laterals del cambril al costat de *Reedificació de la seu de Tarragona* (fig. 10M.3), és una de les peces més rellevants del conjunt. L'escena recorda el pelegrinatge de Sant Oleguer a Terra Santa i segueix, a grans trets, la descripció de l'episodi exposat a la biografia del sant, publicada el 1617. Com es descriu en el text, Manuel Tramullas situa sant Oleguer en el moment en què va donar les primeres passes a Jerusalem, on, en apreciar la ciutat, es va agenollar i va cantar: «Urbs Hierusalem beata, dicta pacis visio, que construitur in caelis, vivis ex lapidibus» (Garcia Caralps 1617, 55).

Probablement, l'escena ens remet al moment posterior al fet que sant Oleguer, amb llàgrimes als ulls i agenollat, besés el terra, acompanyat de dos sacerdots i dos criats. El pintor també ha volgut incloure en un segon terme dues figures que a parer nostre podrien fer referència a un episodi immediat, en què uns peregrins que van acompanyar el sant es van avançar per difondre la notícia de la seva arribada (Garcia Caralps 1617, 56).

Manuel Tramullas també ha al·ludit a les poques pertinences amb què el sant va peregrinar. Tal com apareix en la font escrita, sant Oleguer només va portar amb ell un breviari, la Bíblia i altra documentació (Garcia Caralps 1617, 54-55) a què el pintor ha fet referència i, en consonància, ha disposat una càrrega lleugera sobre la mula.

Tècnicament, és una de les pintures més interessants del seu catàleg i demostra l'habilitat de Manuel Tramullas amb el color i la capacitat d'afrontar, en una tela de dimensions relativament petites, una escena d'una gran profunditat de camp sense treure protagonisme al subjecte principal. La combinació dels tons clars que el pintor disposa en el paisatge, amb els colors foscos que caracteritzen el grup de sant Oleguer, presenta una graduació progressiva i harmònica, lluny dels clarobscurs que trobem, en canvi, en l'obra de Francesc Tramullas. La quantitat de llum del darrer terme i el tons clars del paisatge ens evoquen a la sacralitat del lloc. Pel que fa a la

pinzellada, veiem com per representar la vegetació Manuel va combinar pinzellades més espesses i soltes per alguns detalls, amb un traç imperceptible i acabats més definits.



Fig. 10M.4 *Sant Oleguer a Terra Santa*, Manuel Tramullas (1759). Cambril de Sant Oleguer (Fot. ACB).

10M.5 *Audiència amb Gelasi II*

Data: 1759.
Mides: 72 x 72 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Cambril de Sant Oleguer, capella del Santíssim, catedral de Barcelona.
Bibl.: Miquel Català 1986, 2: 430: fig. 141; Miralpeix 2005, 903: fig. 292; Triadó 2010, 577-578: làm. 3; Trepat 2013, 44.

Obs.:

La pintura està situada en una de les cantonades del cambril i rememora la visita de sant Oleguer a Roma, on va tenir audiència amb el Papa i un grup de cardenals. Manuel Tramullas recull l'escena en què el sant, que en arribar es va agenollar davant dels assistents com a mostra d'humilitat, va ser acollit com un membre més del grup i el Papa el va fer seure amb la resta de cardenals. El pintor ha volgut representar l'interès dels assistents a escoltar les paraules del sant, actitud que Manuel ha emfatitzat amb les posicions intercalades dels cardenals, l'expressivitat i l'admiració de les figures del darrer terme.

A nivell compositiu, volem notar que la pintura recorda *Sant Bru rebut pel bisbe Hug de Colònia a Grenoble* (Miralpeix 2014, 331: fig. 122) que Antoni Viladomat va pintar en el cicle per a la cartoixa de Montalegre, actualment conservat a l'església de Saint Merry, a París. Tanmateix, l'ambientació i la disposició d'elements com la balconada o les rajoles ens remeten als interiors dels retrats de Carles III i de la reina Maria Amàlia de Saxònia (fig. 13M i fig. 14M), conservats al Museu d'Història de Girona, mentre que els motius ornamentals de la catifa són molt semblants als que el pintor va utilitzar a la *Presa del canonicat de Carles III* (fig. 44M).

A nivell tècnic, cal subratllar la combinació de tons clars i freds que Manuel Tramullas compagina al voltant de l'escena principal on, d'una banda, predomina el color vermell, i de l'altra, se serveix de la catifa per donar un punt de llum i unir cromàticament el conjunt. També creiem que és rellevant observar com el pintor dona protagonisme al sant, figura que apareix especialment definida respecte a la resta, i il·lumina amb una llum tènue.



Fig. 10M.5 *Audiència amb Gelasi II*, Manuel Tramullas (1759). (Fot. ACB).

10M.6 *Sant Oleguer protegeix una embarcació de l'atac dels moros*

Data: 1759.
Mides: 71 x 100 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Cambril de Sant Oleguer, capella del Santíssim, catedral de Barcelona.
Bibl.: Miquel Català 1986, 2: 435: fig. 145; Miralpeix 2005, 905: fig. 296; Triadó 2010, 580; Trepat 2013, 44; Miralpeix 2014, 149.

Obs.:

La pintura es troba en una de les parets laterals del cambril, al costat de *Sant Oleguer ressuscita una dona* (fig. 10M.7). L'escena representa la invocació del sant per part de la tripulació d'una embarcació catalana que, en sortir del port, es va trobar envoltada d'enemics preparats per atacar. Manuel Tramullas recull el moment abans de l'encontre en què el sant va petrificar els enemics i va salvar l'embarcació.

És possible que els dos personatges de primer terme encarnin el capità de la nau i el mateix sant, que en la primera aparició va avisar de l'atac imminent. En aquest sentit, creiem que el pintor no hauria reproduït estrictament el relat publicat el 1617, que en tot moment situa l'acció a l'interior de la galera (Garcia Caralps 1617, 75-76), sinó que hauria diferenciat físicament els dos episodis.

Com en la majoria d'escenes del conjunt, Manuel Tramullas aplica una pinzellada més solta i pastosa per emular la vegetació, com també les onades i els núvols. Aquest recurs també és present a les mans i faccions de les dues figures de primer terme que, com en la resta de pintures, es percep la superposició de pigment. Tècnicament, volem notar l'habilitat del pintor en el dibuix dels mariners de les embarcacions, també visible a *Reedificació de la seu de Tarragona* (fig. 10M.3), juntament amb el detallisme de la construcció de la nau catalana.



Fig. 10M.6 *Sant Oleguer protegeix una embarcació de l'atac dels moros,* Manuel Tramullas (1759). Cambril de Sant Oleguer (Fot. ACB).

10M.7 *Sant Oleguer ressuscita una dona*

Data: 1759.
Mides: 71 x 100 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Cambril de Sant Oleguer, capella del Santíssim, catedral de Barcelona.
Bibl.: Miquel Català 1986, 2: 437: fig. 147; Miralpeix 2005, 906: fig. 298; Triadó 2010, 580; Trepat 2013, 44.

Obs.:

La pintura es troba en una de les parets laterals del cambril, al costat de *Sant Oleguer protegeix una embarcació de l'atac dels moros* (fig. 10M.6). L'escena representa el moment en què una dona morta de malaltia durant la nit es va despertar al matí envoltada dels assistents que havien pregat a sant Oleguer la possibilitat de ressuscitar-la, i així poder confessar els seus pecats.

Manuel Tramullas captura l'instant en què la protagonista reprèn la vida i explica la seva experiència als presents, que l'escolten sorpresos. Tot i les semblances amb el miracle de la curació d'una dama rica del Penedès, que en algunes ocasions s'ha identificat la pintura (Miquel Català 1986, 2: 437: fig. 147; Miralpeix 2005, 906: fig. 298; Triadó 2010, 580), al nostre parer és important notar com Manuel Tramullas incorpora, a l'angle superior del quadre, la intersecció del sant, vestit de bisbe i pregant a Déu la resurrecció de la malalta, tal com es descriu en la seva hagiografia (Garcia Caralps 1617, 79).

A diferència de la resta de peces del conjunt, l'obra és qualitativament inferior, com s'evidencia en el dibuix dels personatges o en l'aplicació d'una pinzellada menys definida en gran part de la composició. Concretament, el pintor emfasitza la importància del miracle i representa de forma precisa els tres personatges centrals i esbossa de forma gradual la resta. En aquest sentit, és rellevant notar l'aplicació del pigment en les vestidures de la protagonista, i també la incidència de la llum, mentre que la resta de l'escena es caracteritza per tons freds sota una il·luminació diàfana.

Tot i reconèixer la mà del pintor, creiem que és possible la participació del taller, fet que explicaria algunes deficiències en el dibuix dels personatges. Entre els elements que podem identificar en altres obres del pintor, hi ha el terra de rajoles i interès per la representació de les joies, que en aquest cas s'observa en l'arracada de la dona agenollada. D'altra banda, volíem assenyalar que la caracterització del nen que assisteix al miracle, així com el mocador que envolta el coll de la dona en primer pla, ens remeten a l'obra de Francesc Tramullas.



Fig. 10M.7 *Sant Oleguer ressuscita una dona,* Manuel Tramullas (1759). Cambril de Sant Oleguer (Fot. ACB).

10M.8 *Mort de sant Oleguer*

Data: 1759.
Mides: 72 x 72 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Cambril de Sant Oleguer, capella del Santíssim, catedral de Barcelona.
Bibl.: Miquel Catà 1986, 2: 437: fig. 146; Miralpeix 2005, 905: fig. 295; Triadó 2010, 579; Trepat 2013, 44.

Obs.:

La pintura es troba just al costat de la paret que dona accés al cambril i representa el traspàs del sant, envoltat pels canonges de la catedral de Barcelona i altres assistents. Manuel Tramullas disposa els presents al voltant del malalt, a qui van fer companyia fins al darrer moment, segons l'hagiografia del 1617 (Garcia Caralps 1617,73). En aquesta composició, que al nostre parer recorda *La mort de sant Bru* de Viladomat (Miralpeix 2014, 332: fig. 125), Manuel també ha inclós el Crist a la Creu, a qui el sant va pregar constantment els últims dies (Garcia Caralps 1617, 73).

El pintor ha volgut transmetre el dolor dels assistents, entre ells també el del comte Ramon Berenguer IV, als quals col·loca en diferents actituds de recolliment i oració.

Tècnicament, la pintura presenta una pinzellada més acabada i discreta, més visible en l'efígie de sant Oleguer, recurs que accentua el dramatisme de l'escena, juntament amb la llum que indica la intervenció divina en el traspàs. Com també s'intueix a *Sant Oleguer ressuscita una dona* (fig. 10M.7) creiem que és possible parlar de la intervenció del seu taller si tenim en compte les desproporcions d'algunes figures.



Fig. 10M.8 *Mort de sant Oleguer,* Manuel Tramullas (1759). Cambril de Sant Oleguer. (Fot. ACB).

11M. *Retrat de Carles III*

Data: 1759.
Mides: 107 x 88 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Espai Ermengol, Museu de la Ciutat, La Seu d'Urgell.
Docs: Arxiu Comarcal de l'Alt Urgell (ACAU), *Libro de cuentas del clavario del año 1746 hasta 1768 inclusive*. Albarà abonat el 9 de febrer de 1760, s.n.; *Comptabilitat*, albarà del 29 de desembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 204); ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs. Regidors de la Ciutat d'Urgell, 3 de novembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 182); ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs. Regidors de la Ciutat d'Urgell, 8 de desembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 187).
Exposicions: El retrat forma part de la exposició permanent de l'Espai Ermengol i des del 2011 es troba a la sala anomenada *La Successió*.
Bibl.: *Demonstraciones* 1760, 5; 22; 24; Xam-Mar 2014.

Obs.:

Segons la documentació inèdita localitzada per Carmen Xam-Mar, el síndic de la Seu d'Urgell va encarregar a Manuel Tramullas els retrats de Carles III i de la reina Maria Amàlia de Saxònia el 3 de novembre de 1759. Tal com s'esmenta en la correspondència amb els regidors de la ciutat, el pintor, que inicialment va proposar enllestir les obres en quinze dies, va entregar les dues peces acabades el 8 de desembre, i un cop el síndic les va lliurar a Miquel Ordinari, aquest les va fer arribar a la seva destinació.[412]

Com es desprèn del mateix encàrrec, ambdues pintures es van concebre per ser exposades en la sèrie dels monarques de la Sala de Plens de l'Ajuntament, i durant les celebracions de la proclamació dels nous reis del 20 al 22 de gener de 1760, el retrat de Carles III juntament amb el de la seva esposa —avui en dia il·localitzat— va presidir el «tablado» instal·lat a la plaça davant de la Casa de la Ciutat de la Seu d'Urgell.[413]

Els dos retrats van substituir físicament la presència dels monarques sota el dosser del domàs que el mateix síndic va comissionar a Barcelona, al sastre Jaume Sanjoan i, com es detalla en la

[412] ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs. Regidors de la Ciutat d'Urgell, 3 de novembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 182); ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs. Regidors de la Ciutat d'Urgell, 8 de desembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 187).
[413] ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs. Regidors de la Ciutat d'Urgell, 3 de novembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 182).

relació de les demostracions festives de la ciutat, van ser la seva viva imatge, «[…]pintados tan al vivo, que à no faltar las operaciones, nadie hubiera echado menos el espíritu por la mucha alma, que les insundiò la valentía de la mano, […]» (*Demonstraciones* 1760, 5; 22-24).

El quadre és un dels primers retrats documentats en el catàleg de l'artista, només precedit pel de Lluís Bonifàs del 1755 (fig. 5M). Tot i que Manuel Tramullas va reproduir l'efígie del monarca en diverses ocasions, aquesta pintura és cronològicament anterior a les dues pintures conservades al Museu d'Història de Girona datades del 1760 (fig. 13M i fig. 14M), i és lleugerament posterior al retrat homònim de la galeria dels comtes i comtes-reis de Catalunya-Aragó de la Generalitat de Catalunya, al qual es fa referència precisament en la carta escrita pel síndic el 3 de novembre i on es recull que Manuel Tramullas n'és l'autor:

> […] Manuel Tramullas Pintor el mes acredítat de esta Ciutat per ferlos retratos de sas Magestats y reys a la brevedat li he recomanat vuy mateix se ha posat en fer dits retratos, que serán de mitx cos, y ab guarnicio ovalada, conforme son los Retratos del Ajuntam^{t} de esta Ciutat y de la R^{l} Aud^{a} quals ha treballat també dit Tramullas […].[414]

El mateix document també ens informa que Manuel ja havia treballat per l'Ajuntament de la Seu d'Urgell anteriorment quan va pintar el retrat de Ferran VI (1713-1759) i el de la reina Bàrbara de Bragança (1711-1758), actualment perduts (Xam-Mar 2014, 181).

El pintor va voler immortalitzar la figura del monarca amb el vestuari de gala que va portar durant la Màscara Reial organitzada a Barcelona amb motiu de la seva arribada, esdeveniment que es recorda en el fons de la pintura amb l'escena del desembarcament dels reis i l'armada al port.[415]

En comparació amb els altres exemples conservats, a parer nostre el retrat de Carles III és una pintura plana, tècnicament inferior, on segurament va participar el taller. Concretament, s'hi observa un tractament desigual en el rostre —amb lineaments semblants als del retrat de Girona però de construcció molt més simplificada i marcada—, en el detallisme de la divisa del Toisó

[414] ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs. Regidors de la Ciutat d'Urgell, 3 de novembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 182).
[415] ACAU, *Registre de cartas respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs. Regidors de la Ciutat d'Urgell, 17 de novembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 182).

d'Or, de pinzellades soltes simulant el reflex de la llum —com en els altres retrats— o en la mateixa casaca, que reprodueix els motius en vellut.

Volem notar que la participació de l'obrador també s'entreveu en el baix preu cinquanta-set lliures i divuit sous—que va assumir l'Ajuntament per a les dues pintures,[416] suma molt semblant a la xifra que el 1773 Pau Ignasi d'Amat va abonar al pintor pel retrat del monarca (fig. 50M).[417]

Al llarg del temps el quadre s'ha sotmès a diverses intervencions, a l'última de les quals s'ha tret la pols superficial de la peça i la brutícia adherida al vernís, s'han retocat algunes llacunes de pintura i s'ha consolidat la zona central del fons. Els treballs de restauració també han inclòs la neteja i la reintegració cromàtica de les llacunes del marc.

L'any 2011, l'obra es va traslladar a l'àmbit dedicat a *La Successió* a l'exposició permanent de l'Espai Ermengol, juntament amb el retrat de Felip V i Isabel Farnese, així com el de Maria Lluïsa de Parma, aquest últim erròniament identificat amb l'efígie de Maria Amàlia de Saxònia, *pendant* del retrat de Carles III. Detalls com la perruca o el vestuari de la reina no coincideixen mínimament amb la versió de Girona que va pintar el mateix pintor un any després (fig. 14M), com tampoc s'observa una correspondència compositiva entre els dos quadres suposadament a *pendant* —aspecte que Manuel Tramullas va tenir en compte en els retrats de Girona (fig. 13M i fig. 14M)—. El medalló amb la creu que llueix la protagonista, insígnia de l'Orde de la Creu Estrellada del Sacre Imperi, també és un dels arguments clau per descartar aquesta atribució, ja que va ser un dels atributs amb què es va representar habitualment la reina Maria Lluïsa de Parma i no pas Maria Amàlia de Saxònia.

[416] ACAU, *Libro de cuentas del clavario del año 1746 hasta 1768 inclusive*. Albarà abonat el 9 de febrer de 1760, s.n.; *Comptabilitat*, albarà del 29 de desembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 204).
[417] AHPB, Joan Costa, 1026/28, 1773, f. 116 (citat per Creixell 2013, 127).



Fig. 11M. *Retrat de Carles III,* Manuel Tramullas (1759). Espai Ermengol. (Fot. Lluís Obiols).

12M. *Retrat de Carles III*

Data: 1759.
Mides: 117,5 x 81 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Saló de Cent, Palau de la Generalitat.
Docs: ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs. Regidors de la Ciutat d'Urgell, 3 de novembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 182).
Exposicions: «Carlos de Borbón, de Barcelona a Nápoles» 2017.
Bibl.: *Ajuntament retorna* 2009, 2-4; 7; 9; 12; Xam-Mar 2014.

Obs.:

Fins ara d'autor desconegut, podem atribuir l'obra al catàleg de Manuel Tramullas mitjançant la correspondència del síndic de la Seu d'Urgell i els regidors de la mateixa ciutat durant l'encàrrec dels retrats reials al pintor el novembre de 1759.[418] Es tracta de l'única referència documental de Manuel Tramullas sobre l'autoria del retrat de Carles III que formava part de la sèrie de comtes i comtes-reis catalans del Saló Daurat de la Generalitat. Tal com es desprèn de l'escrit, Manuel devia elaborar l'obra amb l'arribada dels monarques a Barcelona i poc abans de l'encàrrec del síndic de la Seu d'Urgell, i va ser el primer quadre dedicat a Carles III que forma part de la seva producció artística.

En relació amb les altres pintures amb l'efígie del monarca, l'obra és tècnicament molt superior com es denota del tractament de la llum sobre l'armadura i el casc, l'expressió del rostre i el detall en la reproducció de diferents textures com els brodats, el vellut, les plomes i els metalls de les insígnies. La modulació del color és també un dels aspectes més representatius i diferenciadors dels quadres de Girona (fig. 13M i fig. 14M) o de la Seu d'Urgell (fig. 11M).

L'obra, que a parer nostre reprodueix un model molt semblant, sobretot, al retrat de Lluís I (1641-1643) i Felip IV (1700-1705) de la mateixa sèrie, mostra el rei de tres quarts i amb l'armadura de mig cos —com en els quadres de Girona (fig. 13M i fig. 14M) i la Seu d'Urgell (fig. 11M)—, on s'emfasitza el caràcter militar del monarca, si tenim present que en aquest cas s'obvien atributs principals com la corona i el ceptre. Considerem que l'actitud del rei i la posició relaxada amb la mà sobre el casc ens remeten a l'obra de Giovanni Maria delle Piane (1660-1745)

[418] ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs. Regidors de la Ciutat d'Urgell, 3 de novembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 182).

Carlos VII, rey de Nápoles (futuro Carlos III de España) del 1737 i *Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias* (1745 ca.) de Giuseppe Bonito (1707-1789).[419]

Encara que les mides de la pintura són similars a les de la resta de quadres de la sèrie, pensem que la tela ha estat plegada i s'ha modificat el perímetre de l'obra original en l'extrem dret, ja que la mà del rei i el plomall del casc queden tallats pel marc. Entre d'altres possibles intervencions, contemplem el repintat del fons, a través del qual s'intueix una pintura anterior en què hi hauria una columna a les espatlles del monarca, element que Manuel Tramullas també incorpora un any més tard en el retrat de Girona (fig. 13M).

El quadre es va exposar originàriament al Saló Daurat de la Generalitat però, entre 1898 i 1980 es va traslladar juntament amb la resta d'obres al Palau de la Justícia de Barcelona, on la col·lecció es va disgregar pels diferents despatxos. El 1937 tot el conjunt va entrar a formar part del fons del Museu d'Art del Palau Nacional (MNAC) i el 1963 el *Retrat de Carles III*, com la majoria de pintures de la sèrie, es va traslladar al Museu Militar del castell de Montjuïc fins al tancament, el maig del 2009. Actualment, l'obra és una de les quaranta-vuit pintures —les altres sis es troben a les reserves del MNAC— que decoren el Saló de Cent (*Ajuntament retorna* 2009, 3-4).



Fig. 12M.1 *Detall del tors i insígnies del Retrat de Carles III,* Manuel Tramullas (1759). Saló de Cent. (Fot. R.Trepat Sellart).

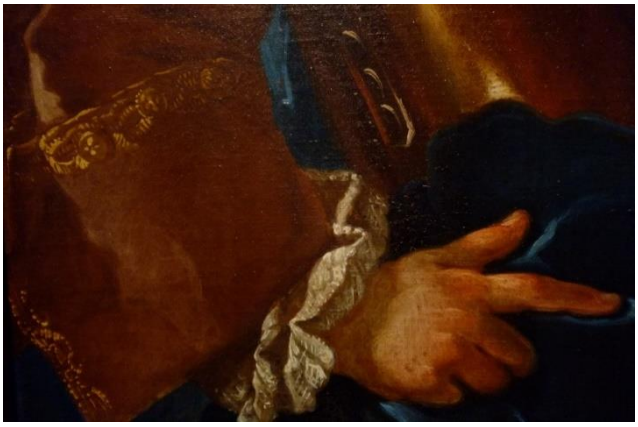


Fig. 12M.1 *Detall del tors i insígnies del Retrat de Carles III,* Manuel Tramullas (1759). Saló de Cent. (Fot. R.Trepat Sellart).

[419] *Carlos VII, rey de Nápoles (futuro Carlos III de España)*, 1737, obra de Giovanni Maria delle Piane, Museo del Prado (P02378). *Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias* (1745 ca.), obra de Giuseppe Bonito, Museo del Prado (P02357).



Fig. 12M. *Retrat de Carles III,* Manuel Tramullas (1759). Saló de Cent. (Fot. R.Trepat Sellart).

13M. *Retrat de Carles III*

Data: 1760.
Mides: 195 x 117,5 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Museu d'Història de Girona (01640).
Inscripcions: «CARLOS III REY DE ESPAÑA».
Exposicions: Juntament amb el *Retrat de la Reina Maria Amàlia de Saxònia* (fig. 14M) forma part de l'exposició permanent del museu i es troba a la sala d'Època Moderna.
Bibl.: *Guia-inventari* 1992.

Obs.:

L'obra és el *pendant* del *Retrat de la reina Maria Amàlia de Saxònia* (fig. 14M), ambdós del Museu d'Història de Girona, i juntament amb els retrats de la Seu d'Urgell (fig. 11M) són els únics exemples de parella reial documentats en el catàleg de Manuel Tramullas.

Com indica en la inscripció del marc, Manuel Tramullas devia pintar l'obra el 1760, poc després de dur a terme l'encàrrec de la Seu d'Urgell amb motiu de l'arribada dels monarques a Barcelona. Tot i la manca de documentació escrita sobre el comitent o la història de la peça, a parer nostre és molt possible que el pintor la realitzés al seu estudi de Barcelona, ja que no tenim notícies sobre l'activitat de Manuel Tramullas a Girona fins a les darreries del segle XVIII.[420]

La pintura, molt pròxima cronològicament als retrats de la Seu d'Urgell, presenta notables diferències amb relació a la qualitat tècnica i la pròpia representació del rei, en aquest cas de cos sencer i segons el model compositiu propi d'altres obres posteriors del seu catàleg, com *Retrat de Salvador March* (fig. 19M). Es tracta d'un retrat estilísticament superior, de més expressivitat i cromàticament més complex, a través del qual s'ha tingut cura de representar detalladament la riquesa del vestuari mitjançant els brodats, el vellut, el metall de l'armadura o la seda de la banda.

En aquesta ocasió, Carles III es caracteritza com un home d'armes i es troba en un interior sobri en què la riquesa es dedueix del mobiliari i les teles. La figura del rei, lleugerament de tres quarts, vesteix mitja armadura, com en el retrat de la Seu d'Urgell (fig. 11M) i el del Saló Daurat de la Generalitat (fig. 12M), mentre subjecta el ceptre amb autoritat i vesteix les insígnies del Toisó d'Or, la creu de sant Genar i la del Sant Esperit. Com en el seu *pendant*, la corona apareix en segon terme, sobre la consola, i la figura del monarca ve reforçada per la columna —element

[420] En les fitxes dels retrats del museu no hi ha cap al·lusió a la història de les peces.

arquitectònic molt present en retrats reials per la seva connotació positiva— associada a un govern estable i fort, així com per la vista exterior, que pensem que semblarien citar les obligacions de Carles III amb el seu regne.

La inscripció del marge esquerre «CARLOS III REY DE ESPAÑA» i la identificació del personatge en el marc ens fa pensar que aquesta última va ser un afegit posterior, probablement dels mateixos propietaris.



Fig. 13M. *Retrat de Carles IIII,* Manuel Tramullas (1760). Museu d'Història de Girona (01640). (Fot. A.Trepat Céspedes).



Fig. 13M.1 *Detall del tors i insígnies del Retrat de Carles III,* Manuel Tramullas (1760). Museu d'Història de Girona (01640). (Fot. A.Trepat Céspedes).

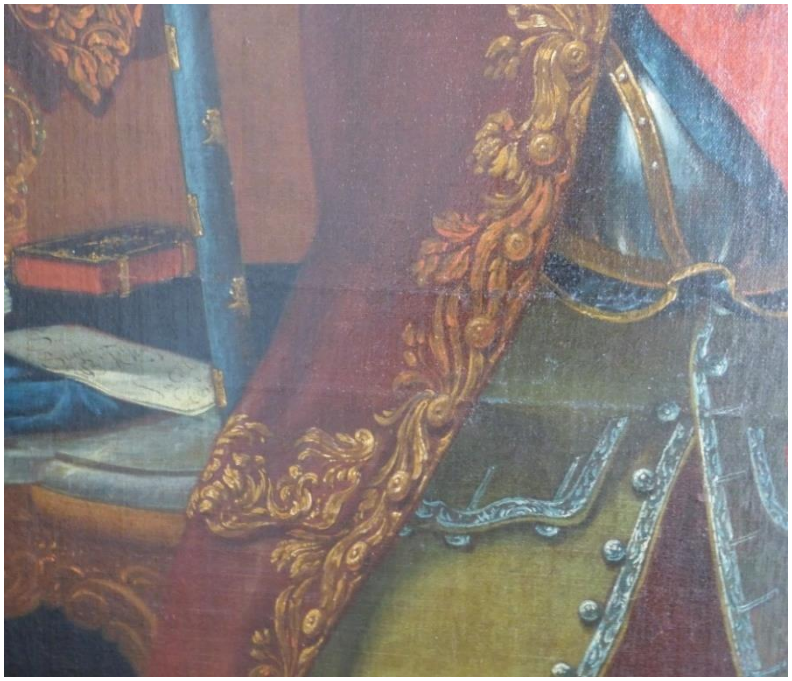


Fig. 13M.2 *Detall de l'armadura del Retrat de Carles III,* Manuel Tramullas (1760). Museu d'Història de Girona (01640). (Fot. A.Trepat Céspedes).

14M. *Retrat de la reina Maria Amàlia de Saxònia*

Data: 1760.
Mides: 196,2 x 118,2 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Museu d'Història de Girona (01638).
Inscripcions: «MARIA AMALIA DE SAXONIA REINA DE ESPAÑA».
Exposicions: Juntament amb el *Retrat de Carles III* (fig. 13M) forma part de l'exposició permanent del museu i es troba en la sala d'Època Moderna.
Bibl.: *Guia-inventari* 1992.

Obs.:

La pintura és el *pendant* del *Retrat de Carles III* (fig. 13M) i és un dels pocs quadres dedicats a la reina que conformen el catàleg de Manuel Tramullas.

El retrat segurament pintat el 1760, com indica el cartell del marc, devia recordar l'arribada dels monarques a la ciutat, i possiblement es va dur a terme a l'estudi de Manuel a Barcelona, encara que no disposem d'informació sobre els comitents o la història de la peça.

És una representació de cos sencer segons el mateix esquema compositiu que el del rei, en una ambientació interna i amb una consola que mostra la corona juntament amb altres objectes personals, entre ells un ventall, accessori molt apreciat per Maria Amàlia (Oliveros 1953, 131).

L'obra és tècnicament menys curosa i delicada que el *Retrat de Maria Sadurní, marquesa de Mercader* (fig. 58M). A parer nostre, en aquest cas, el vestit esdevé pràcticament el protagonista de la composició en detriment de l'expressivitat de la figura, aspecte que en canvi, Manuel Tramullas va emfatitzar en el retrat de Maria de Sadurní (fig. 58M).

La reina sembla portar el mateix vestit amb què va assistir al canonicat de Carles III, segons la pintura que Manuel va fer el 1770 per commemorar l'esdeveniment a la Sala Capitular de la catedral de Barcelona (fig. 46M). Les joies a les quals el pintor procura una gran atenció difereixen respecte a les de l'esmentada ocasió. En el retrat que ens ocupa, la reina porta un *ramo de pecho* o *bouquet* que ornamenta la cotilla, al coll vesteix un *noeud de col* a mode de penjoll i porta un sofisticat tocat rematat de tela amb una *piocha* o *aigrette*.

Els pocs detalls sobre els recursos que va tenir el pintor per fer els dos retrats ens impedeixen discernir si és una representació fidedigne de les joies de la reina o si el seu disseny és fruit de la invenció del mateix pintor, que hauria tingut certes dificultats per observar detingudament

aquest tipus de peces. Creiem que Manuel Tramullas es podria haver inspirat en el propi record, en altres models presents a Barcelona, com en certa manera ens suggereixen les semblances amb les passanties de Josep Ugueras (1730), Joan Gorchs (1739), Carles Bosch (1742), Mateu Sardà (1768),[421] així com en altres retrats dels monarques.

La gestualitat de la reina considerem que podria assenyalar Carles III, el retrat del qual estaria disposat a l'esquerra de l'anterior, i reforçaria visualment la idea de conjunt format per les dues peces.

Com en el seu *pendant*, la pintura presenta una inscripció amb el nom de la reina al marge esquerre del paviment i un cartell amb l'autoria de la pintura sobre el marc, que disten de les fórmules habituals amb què Manuel Tramullas identificava els seus models i disposava la pròpia firma, generalment localitzades entre les pertinences i els papers dels retratats, a l'interior de la composició. Aquest fet ens fan pensar en afegits posteriors.



Fig. 14M. *Retrat de la reina Maria Amàlia de Saxònia,* Manuel Tramullas (1760). Museu d'Història de Girona (01639). (Fot. A.Trepat Céspedes).

[421] AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 11 de setembre de 1730, f. 449; AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 9 de maig de 1739, f. 488; AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 10 de setembre de 1742, f.511; AHCB, Llibre de passanties n. 5 (1753-1814), 27 de gener de 1768, f. 85.

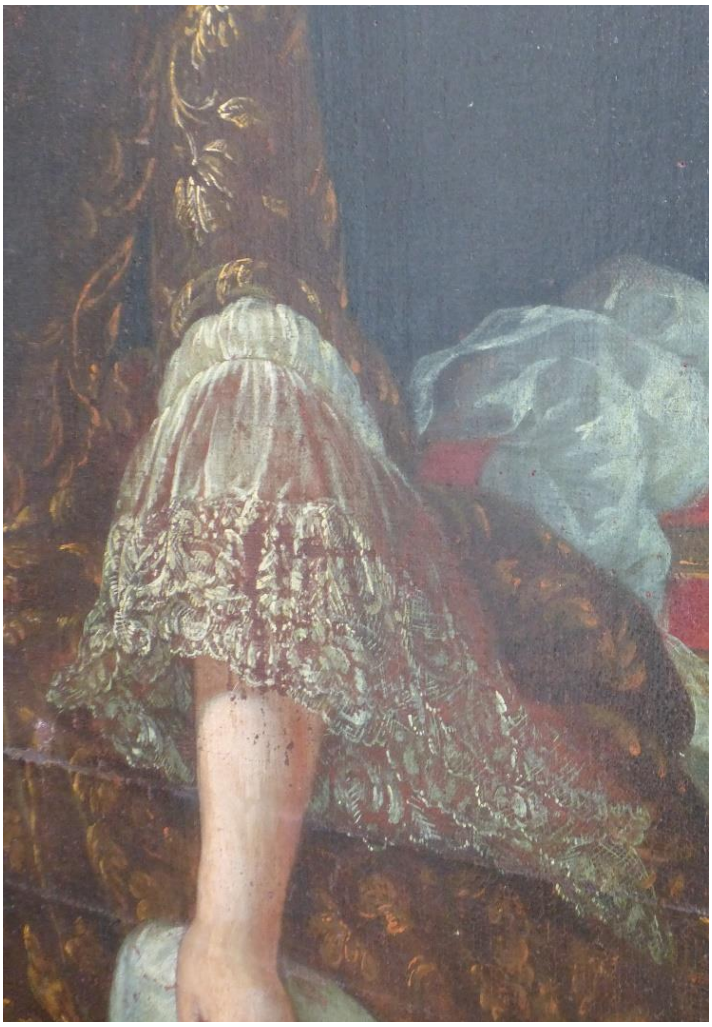


Fig. 14M.1 *Detall del braç esquerre del Retrat de la reina Maria Amàlia de Saxònia,* Manuel Tramullas (1760). Museu d'Història de Girona (01639). (Fot. A.Trepat Céspedes).

15M. *Escenografia de l'òpera Antigono, del compositor Josep Duran*

Data: 1760.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Antigono* 1760; [422] Alier 1990, 172; 601; Trepat 2013, 105.

Obs.:

Antígono es va estrenar l'any 1760 per celebrar l'onomàstica de la reina Maria Amàlia de Saxònia. L'òpera, que pertany a la temporada 1760-1761, és juntament amb *La buona figliola maritata* (Niccolò Piccini) (fig. 20M) l'única que documenta l'activitat de Manuel Tramullas com a escenògraf. Desconeixem si el pintor també ho va ser de la resta de representacions operístiques de la mateixa temporada, ja que en les respectives publicacions no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies que va crear Manuel Tramullas: jardí reial i port de Tessalònica amb vaixells, en el primer acte; habitació decorada amb estàtues i pintures, Llotja reial amb vistes al port de Tessalònica amb vaixells incendiats i a un camp derrotat, en el segon; i presons, habitació ornamentada i saló reial, en el tercer.

En la publicació del llibret se cita que «todas las dichas Mutaciones son de la invencion del celebrado Pintor el Señor Manuel Tramullas Catalan».

16M. *Direcció del retaule de la capella del Remei de l'església dels Trinitaris Calçats i pintura de sis quadres pel retaule*

Data: 1760-1762.
Tècnica: Pintures a l'oli.
Estat: No conservat.
Docs.: AHPB, Ramon Serra, 1023 /16, 1760, ff. 243-246; AHPB, Ramon Serra 1023/18, 1762, ff. 357-358 (citat per Alcolea 1961,184).
Bibl.: Barraquer 1906, 1: 331-332; Alcolea 1961, 184; Miquel Català 1986, 1: 75; Miquel Català 1986, 2: 285: fig. 7; Trepat 2013, 25; 105-106.

Obs.:

Segons la documentació notarial, entre 1760 i 1762 Manuel Tramullas va treballar en el nou retaule de la capella del Remei de l'església del convent dels Trinitaris Calçats de Barcelona. Es tracta de l'únic projecte d'aquestes característiques que va realitzar el pintor i en què va tenir

[422] Llibret digitalitzat per Google.

cura de la direcció de la construcció del retaule i dels sis quadres que, posteriorment, va realitzar per a la decoració.

El 20 d'abril de 1760 es va acordar per contracte que l'escultor Domingo Sahun fos l'encarregat de fer un nou retaule de fusta, la traça del qual juntament amb «[…]los adornos, florons […] dirà ÿ disposarà Manuel Tramujas, Pintór Ciutadá de Barnâ, â disposició del qual quedarà la formació ÿ direcció de dit retaule Camaril de Maria S^{ma}, ÿ Sagrístia […]».[423] El retaule, que havia de tenir les tres cares iguals, havia d'estar enllestit per Nadal i inicialment preveia sis pintures: tres en el cambril i tres en el sagrari.

La intervenció de Manuel va ser constant en tot el procés i va ocupar el rol més destacat, si tenim present que el pintor tenia «libre facultat de mudár, ÿ variár lo que li aparega per la major perfecció de dit retaule».[424] Manuel Tramullas també hauria revisat l'elaboració del model de quatre palms que Sahun va construir per al projecte, com també hauria seguit els tres jocs d'escultura i els faristols per a la missa que Sahun va dur a terme.[425] La col·laboració entre els dos artistes és, fins al moment, puntual però no descartem que coincidissin en altres ocasions, ja que la trajectòria de Sahun, que va viatjar i va importar textos teòrics de l'estranger, és encara incompleta (Vallugera 2015, 189).

Per tots els treballs de direcció i la pintura dels sis quadres, el 18 de novembre de 1762, Manuel Tramullas va percebre un total de cent cinquanta lliures, mentre que Sahun va rebre quatre-centes setanta-cinc.[426]

Tot i la importància que devia suposar aquest encàrrec dirigit per Manuel, pràcticament no ha transcendit informació sobre els sis olis que va dur a terme el pintor pel mateix retaule. Malauradament, Barraquer tant sols fa referència a les dues pintures que el 1751 Manuel va fer per al presbiteri de la mateixa església, però no fa esment del conjunt d'obres que formava part del retaule de la capella del Remei. En la descripció, Barraquer comenta el caràcter barroc del retaule, ple d'escultures i ornaments daurats que formava un cos de secció quadrangular en el

[423] AHPB, Ramon Serra, 1023/16, 1760, ff. 243-244.
[424] Ibíd., 244.
[425] Ibíd., 244-245.
[426] AHPB, Ramon Serra 1023/18, 1762, ff. 357-358 (citat per Alcolea 1961,184); AHPB, Ramon Serra, 1023/16, 1760, f. 245.

pis superior, on hi havia un templet amb la figura de la Verge sota un tro de núvols i àngels, visible des de les tres cares del retaule (Barraquer 1906, 1: 331-332).

Segons el testimoni de Barraquer publicat el 1906, en aquella època la capella del Remei es conservava amb algunes variacions i malgrat mantenir el retaule barroc, ja es preveia la construcció d'un de nou (Barraquer 1906, 1: 331-332).

17M. *Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina*

Firma: «Manuel Tramulles pintor».
Data: 1760-1764.
Mides: 151 x 121 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: MUHBA (36943).
Inscripcions: «DON JAYME MIGUEL DE GUZMAN DAVALOS SPINOLA, PALAVEZINO, RAMIREZ DE HARO, SANTILLAN, PONCE DE LEON, Y MESÍA, MARQUÉS DE LA MINA DUQUE DE LA PALATA CONDE DE PEZUELA DE LAS TORRES PRINCIPE DE MASSA MARQUES DE CABREGA BARON DE MOZOTA SEÑOR DE SANTAREN GRANDE DE ESPAÑA DE PRIMERA CLASE GENTIL HOMBRE DE CAMARA EXERCICIO CAVALLERO DEL INSIGNE ORDEN DEL TOYSON DE ORO Y DE LOS DE SAN GENARO SANCTI SPIRITUS Y CALATRAVA ADMINSITRADOR EN EL DE MONTESA DE LAS ENCOMIENDAS DE SILLA Y VENASAL CAPITAN GENERAL DE LOS EXERCITOS DE SU MAGESTAD DIRECTOR GENERAL DEL CUERPO DE DRAGONES GOVERNADOR Y CAPITAN GENERAL DEL EXERCITO Y PRINCIPADO DE CATHALUÑA Y PRESIDENTE DE SU REAL AUDIENCIA A QUIEN DON DOMINGO DE DURAN Y DE MUXIGA OFREZIO ESTA IMAGEN EN OCASION DE AVERLE DEDICADO EL ACTO GENI. DE PHILOSOFIA QUE EN LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA DE JESUS DE BARNA DEFENDIO DON LUIS DE DURAN Y DE BASTERO SU HIJO EN 1764.».
Restauracions: La pintura es va restaurar de la mà de Joana Casanovas Garcés, entre l'abril i el juny de 1994, com indica l'etiqueta al revers del quadre.
Exposicions: Exposició permanent al Centre Cultural del Born; «Carlos de Borbón, de Barcelona a Nápoles» 2017.
Bibl.: Barcia 1901: 388: fig. 860; Ràfols 1954, 3: 1281; Alcolea 1961, 188; Miquel Català 1986, 1: 76; 79; Miquel Català 1986, 2: 290: fig. 11; Subirana Rebull 1990, 146-148: figs. 57-59; Subirana Rebull 1996, 876-877: figs. 56-58; Montañés 2012; Trepat 2013, 27-29; 108; Miralpeix 2014, 205; Canalda 2015, 38-39.

Obs.:

El retrat del marquès de la Mina ha estat durant molts anys il·localitzat i el seu parador va sortir a la llum el novembre de 2011 quan la família Alòs-Moner, descendents de Ramon Alòs-Moner, va contactar amb l'Ajuntament de Barcelona per a la venda d'alguns dels seus béns mobles. El retrat, que anteriorment havia estat a la masia dels propietaris al Guinardó, va decorar el menjador de l'apartament de família a la Rambla de Catalunya, juntament amb el retrat de Carles VI d'Àustria i el de la seva esposa Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel. El desembre de 2012 es va fer pública l'adquisició per part de l'ajuntament de la ciutat de les tres obres que contribuïen

a la memòria històrica de Barcelona i Catalunya, per una suma de dotze mil sis-cents seixanta euros.

La pintura, que actualment forma part del fons del Museu d'Història de Barcelona,[427] es va convertir en la imatge oficial del capità general i es va difondre mitjançant el gravat que en va fer Pasqual Pere Moles l'any 1764, publicat per primera vegada en l'*Epistola qua excelentissimo Domino D.Jacobo Michaeli de Guzman, Marchioni de la Mina* [...] escrita per Durán i posteriorment a *La Veu de Catalunya* (Durán 1764; Casellas 1910c).[428]

Posteriorment, l'obra de Manuel Tramullas va servir públicament per recordar l'efígie del marquès al *Sermon fúnebre de el EXCmo Señor Don Jaime Miguel de Guzman* [...] del 1767, i també va servir de model en el cenotafi que Joan Enrich va esculpir a l'església de Sant Miquel del Port de Barcelona (*Sermon fúnebre* 1767; Fontbona 2008). La pintura és l'únic retrat coetani del marquès de la Mina fins al moment localitzat i a partir del qual el 1880 Pere Capmany Sandiumenge (1851-1899) va realitzar la seva versió.[429]

El retrat presenta moltes semblances amb altres obres d'aquest gènere que Manuel Tramullas va crear. La figura de tres quarts és un recurs que el pintor va utilitzar a gairebé tots els seus retrats com la recreació del gabinet personal del protagonista que també observem en la majoria de casos. L'escriptori amb tota mena de documentació sobre la taula on es mostra la firma del pintor, llibres i tinters és una solució habitual i apareix en tots els retrats de l'artista conservats fins ara.

En aquest cas, cal notar que els llibres disposats sobre l'escriptori sota el títol *Guerra italiana*, tomo I i tomo II fan referència al seu treball *Maximas para la guerra, sacadas de las obras del excelentisimo: Sr. marqués de la Mina; con un epitome de su vida*, publicat el 1767. Aquest treball, com també les seves *Memorias militares* (Fernández San Román 1898), recollia la seva experiència en les respectives campanyes militars i que el propi marquès ja devia està preparant, com s'entreveu en la dedicatòria de l'epístola de Lluís Duran y de Bastero.

[427] MUHBA (36943).

[428] Subirana Rebull 1990, 146-148: figs. 57-59; Subirana Rebull 1996, 876–877: figs. 56-58. Fins ara, la datació del gravat de Pasqual Pere Moles ha oscil·lat entre el 1766 i el 1767. En la seva tesi doctoral Rosa Maria Subirana Rebull va defensar el 1767 com any de realització mentre que en la seva monografia sobre el gravador va avançar la data al 1766.

[429] El retrat de Capmany és molt semblant al de Manuel Tramullas i reprèn la posició exacte del marquès, aquest cop, l'únic element de la composició. Entre les petites diferències cal mencionar els detalls de l'uniforme militar que són lleugerament diferents. L'obra es troba al Museo del Prado (P07035).

> […] siguiendo las huellas de los mas esclarecidos Generales, ha sabido unir en su nobilísima Persona la gloria de las armas, y el esplendor de las letras; hablando, y escribiendo de las gloriosas campañas, que fueron teatro de las hazañas de V.E. con acierto, y elegancia igual al valor, y conducta, con que en ellas se distinguió (Durán 1764).

En aquest sentit, el retrat del marquès de la Mina no presenta novetats compositives però, a diferència d'altres casos, el pintor se serveix del fons com a recurs simbòlic —també característic del retrat de Salvador March (fig. 51M)— per identificar el personatge amb el barri de la Barceloneta, una de les obres de remodelació que va promoure a la ciutat.

En el retrat, Manuel Tramullas representa amb especial detall l'uniforme militar del capità general que pren el protagonisme amb la reproducció dels diferents brodats i les insígnies del Toisó d'Or (1738), la creu de l'ordre de l'Esperit Sant (1740) i la creu de Sant Genar (1739).

Tot ens porta a pensar que va ser un dels primers retrats del pintor, si tenim en compte que els altres daten, a excepció del retrat de Lluís Bonifàs i Sastre (1755) (fig. 5M), de finals dels anys setanta i darreries dels anys vuitanta del segle XVIII. Malgrat que no disposem d'una cronologia exacte, sabem que Pasqual Pere Moles va traduir la pintura al gravat l'any 1764, de manera que l'obra devia remuntar, com a molt aviat, a la construcció del barri de la Barceloneta i de l'església de Sant Miquel del Port, que van finalitzar el 1755 i a les quals Manuel fa al·lusió en el quadre.

Així doncs, l'obra no seria un retrat *post mortem*, a diferència de gran part dels retrats que va dur a terme Manuel i com fins ara s'havia interpretat, sinó que seria, segons va exposar Canalda (Canalda 2015, 38), un regal del propi marquès de la Mina a Domingo Duran i de Múxica, baró de Ribelles, en agraïment a la dedicatòria que el seu fill Lluís Duran i de Bastero va escriure-li en la seva tesi presentada al Col·legi dels Jesuïtes, i publicada el 1764. Lluís Duran i de Bastero descriu al marquès de la Mina com un soldat de Minerva i el compara amb Cèsar per la noblesa de les armes i les lletres. Concretament, l'autor reconeix «[…] haver merecido el patrocinio de un Heroe […]» afirmació que, més enllà d'una frase de cortesia, admetria la protecció directa del marquès en la seva formació al Col·legi dels Jesuïtes (Durán 1764), col·lectiu amb el qual el capità general estava vinculat (Vicente 1984, 95).

La relació entre el marquès de la Mina i els germans Tramullas és fins i tot anterior i ens remet, segons la documentació, als primers anys de la possessió del càrrec de capità general. Encara que es desconeix el vincle interpersonal que hi va haver entre el marquès i els dos pintors, és significatiu comentar que l'activitat artística dels germans Tramullas es va entrecreuar en

diverses ocasions amb la seva. Durant la primera temporada que el marquès de la Mina es va fer càrrec de la programació de la Casa de les Comèdies, Francesc Tramullas va ser-ne escenògraf de manera habitual fins al 1754, mentre que en el mateix període, també va realitzar l'àlbum de la *Màscara Reial* amb motiu de l'arribada de l'infanta Maria Antònia de Borbó (1750) (fig. 14F) i, posteriorment, es va encarregar tant de reproduir les comparses amb motiu de l'entrada de Carles III i la reina Maria Amàlia a Barcelona (1764) (fig. 45F), com de dissenyar les decoracions de la catedral per a la cerimònia fúnebre de la reina Maria Amàlia (1761) (fig. 19M). La connexió amb Manuel Tramullas també ens remet als anys cinquanta del segle XVIII, quan el marquès de la Mina va respondre favorablement a la petició del pintor per poder tenir deixebles sense disposar del títol de mestre, fins que la justícia no dictaminés una sentència, i sembla que aquesta devia continuar quan el pintor va ocupar el càrrec d'escenògraf, almenys des de l'any 1760 al 1767.[430]

El retrat, que devia recordar el favor del marquès en l'educació del jove, es caracteritza per l'expressió severa del model, pròpia dels militars, i que podríem relacionar, com exposa Arrany, amb l'actitud del capità general vers els motins de la població a partir de l'any 1760 per l'escassetat d'aliments o les tensions entre l'intendent Juan Felipe de Castaños i el marquès de la Mina sobre la urbanització de la Rambla (Arrany 2003, 42).

Tal com es desprèn de l'inventari del pintor Manuel Arrau, Manuel Tramullas no va ser l'únic que va retratar Miguel de Guzman (Alcolea 1959, 124). En comparació amb la quantitat de retrats de personalitats de l'època que se citen en l'inventari d'Arrau, del catàleg de Manuel Tramullas només coneixem l'obra en qüestió, els diferents retrats de Carles III i la reina Maria Amàlia que el pintor va pintar per al Saló Daurat de l'Ajuntament de Barcelona (fig. 12M), per a l'Ajuntament de la Seu d'Urgell (fig. 11M) i per a Ignasi Aparisi i Amat (1773) (fig. 50M).[431]

Malgrat la fama que devia assolir Manuel Tramullas com a retratista, actualment no tenim constància que el pintor fes altres retrats per als posteriors Capitans Generals com tampoc que realitzés cap altre encàrrec per la família Duran i de Bastero.

[430] AHPB, Jeroni Gomis, 972/15, 1742, f. 298 (citat per Alcolea 1959, 53-54).
[431] AHPB, Joan Costa, 1026/28, 1773, f. 116 (citat per Creixell 2013, 127).



Fig. 17M. *Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina,* Manuel Tramullas (1760-1764). MUHBA (36943). (Fot. R.Trepat Sellart).



Fig. 17M.1 *Detall del braç dret del Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina,* Manuel Tramullas (1760-1764).MUHBA (36943). (Fot. R.Trepat Sellart).



Fig. 17M.2 *Detall de la firma del pintor del Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina,* Manuel Tramullas (1760-1764). MUHBA (36943). (Fot. R.Trepat Sellart).

18M. *Santa Lliurada amb Sagrada Família*

Data: 1760-1790 ca.
Procedència: Cim del retaule de la parròquia de Sant Cugat.
Estat: Desaparegut.
Bibl.: Céan Bermúdez 1800, 73; Miquel Català 1986, 2: 312: fig. 42; Trepat 2013, 43.

Obs.:

Malauradament, sobre la pintura que ocupava el cim del retaule de l'església parroquial de Sant Cugat no en tenim gaire més notícia que el testimoni de Juan Agustín Céan Bermúdez, el primer autor a citar l'obra de la qual no dona cap altre detall.

Sobre l'aspecte de la pintura sabem, com descriu el mateix estudiós, que hi havia representada una santa Lliurada juntament amb una Sagrada Família (Céan Bermúdez 1800, 73). L'única imatge que podria reprendre parcialment l'obra és el gravat que Blai Ametller va realitzar a posteriori, al centre del qual es troba la santa crucificada, acompanyada d'un àngel que sosté la palma del martiri mentre l'altra sembla que sosté la creu on la van crucificar.[432]

En certa manera i tenint en compte que en el gravat no hi ha cap al·lusió a la Sagrada Família que descriu Céan Bermúdez, la composició on també trobem el protagonista al centre amb una imatge de fons de la ciutat ens recorda el *Crist a la Creu* que Manuel Tramullas va pintar per al Llibre del jurament dels Corredors de Canvis el 1772 (fig. 48M.2).

Tot i la poca informació al respecte, a parer nostre seria molt probable que l'encàrrec estigués relacionat amb la decoració d'un nou retaule esculpit, del qual Manuel Tramullas s'hagués encarregat almenys de la creació de la pintura del cim. En relació amb altres exemples d'encàrrecs semblants en el seu catàleg, fets *ex nuovo* i vinculats amb un nou retaule, només coneixem amb seguretat els sis olis per al retaule de la capella del Remei (1762) de l'església dels Trinitaris Calçats (fig. 16M) però no descartem que alguna altra pintura religiosa de Manuel Tramullas destinada a una església o convent fos fruit d'un context similar.

Encara que desconeixem la cronologia de la pintura, com també la del respectiu gravat, no seria d'estranyar que Blai Ametller en fes una versió abans de marxar a Madrid el novembre de 1790,

[432] L'estudi de la Carme Miquel Català és l'única font on es referencia el gravat de Blai Ametller.

gràcies a la pensió concedida per la Junta de Comerç, per continuar els estudis a l'Academia de San Fernando. Si fos així, estaríem davant d'una de les primeres obres del gravador.

La pintura devia desaparèixer entre mitjans del segle XIX i principis del segle XX, ja que a la visita pastoral del 1921 no hi ha cap al·lusió a la peça,[433] que possiblement es va perdre durant les diferents translacions que va patir la parròquia o bé després de la Setmana Tràgica (1909).



Fig. 18M. *Santa Lliurada amb Sagrada Família,* Manuel Tramullas i Blai Ametller (1760-1790). (Fot. Miquel Catà 1986).

[433] ADB, *Elenchus*, 1921, ff. 238-255.

19M. *Conjunt dels treballs pictòrics per les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia*[434]

19M.1 *Frontispici de la catedral de Barcelona per les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia*

Firma: «Emmanuel et Fran^{s} Tramullas inv.», «Franciscus Boix Sculp. Barcinone Anno 1761».
Data: 1761.
Mides: 197 x 128 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: BNC (XVI-3B R.48; XVIII-3B R.8.680 (II); BNC (F. Bon. 1044 (estampa mutilada); 6.209; 6.210; 7.379); MNAC (GDG 257 G, 258 G i 259 G).
Inscripcions: «Palmos de Catalunya».
Bibl.: *Reales exequias* 1761; Casanovas 1958, 142; Alcolea 1961, 178; Triadó 1984, 276; Revilla 1984, 55-62: figs. 181-182; Miquel Catà 1986, 1: 67; Pérez Samper 1988, 573-575; *Catalunya a l'època* 1991, 269; Subirana Rebull 1996, 721: fig. 33; Ortiz 2013, 122-123; Trepat 2013, 25-26; Trepat 2013, cat., 1: fig.3; Ortiz 2015, 291-292; Reyero 2015; 95: fig. 2.

Obs.:

El projecte que van presentar Manuel i Francesc Tramullas per a l'ornamentació de la catedral amb motiu de les exèquies de la reina Maria Amàlia es va enllestir en el termini d'un mes, i va ser escollit perquè era el més vistós i s'ajustava a les regles d'arquitectura i a la sobirania de l'esdeveniment (*Reales exequias* 1761, 12-13).

L'estructura del frontispici era l'ornamentació que donava accés a l'interior de la catedral mitjançant una porta de catorze pams d'ample i vint-i-vuit d'alçada, als laterals de la qual hi havia un cortinatge de vellut negre, semblant al que es devia utilitzar per a l'ocasió a l'interior de la catedral, entre les capelles i la porta del transcor.

Segons la descripció que ens ofereix la relació històrica, l'arquitectura del frontispici estava pintada imitant materials de gran riquesa: els capitells i altres ornaments com si fossin de bronze, les columnes imitaven el jaspi de color rosa, groc, blau i carmesí fosc amb vetes blanques, mentre que la resta simulava el jaspi negre i blanc (*Reales exequias* 1761, 14-15).

La refiguració de Catalunya, dolguda per la pèrdua de la reina, la trobem representada en la part central i està acompanyada per un angelet que sosté un mapa i que fa al·lusió al dol de tot el territori català (Revilla 1984, 57).

[434] Malgrat la coautoria de Manuel i Francesc Tramullas per la decoració de la catedral de Barcelona en motiu de les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia el 1761, hem inclòs l'estudi del programa decoratiu a l'interior del catàleg de Manuel Tramullas amb l'objectiu d'evitar la repetició en ambdós catàlegs.

Tal com descriu Federico Revilla, en aquest punt s'iniciava l'acompanyament del visitant fins al túmul de la reina (Revilla 1984, 56). L'autor defineix la decoració del frontispici com «las puertas de la muerte» concepte que s'inclou en totes les arquitectures efímeres de les exèquies mitjançant esquelets i ossos, entre els elements ornamentals. Concretament, l'entrada a la catedral estava flanquejada per dos esquelets, figures que també es van utilitzar sobre el frontó de la decoració del transcor, així com de diversos cranis i ossos que decoraven l'interior del frontó triangular de l'estructura.

En aquest cas, considerem que l'arquitectura efímera dissenyada i construïda sota la direcció de Manuel i Francesc Tramullas prenia com a model el llenguatge d'Andrea Pozzo, concretament la figura número dos del segon volum del tractat de perspectiva (Pozzo 1723, 2: fig. 2 *Figura secunda: Cosa sia facciata*) (fig. 19M.1.a).

Sobre Francesc Boix, que va gravar la composició i va treballar anteriorment amb Francesc Tramullas en el gravat *Retrat del R.P Hermenegild de Barcelona* (1753) (fig. 25F), no tenim cap altre exemple d'arquitectura efímera en el seu catàleg.

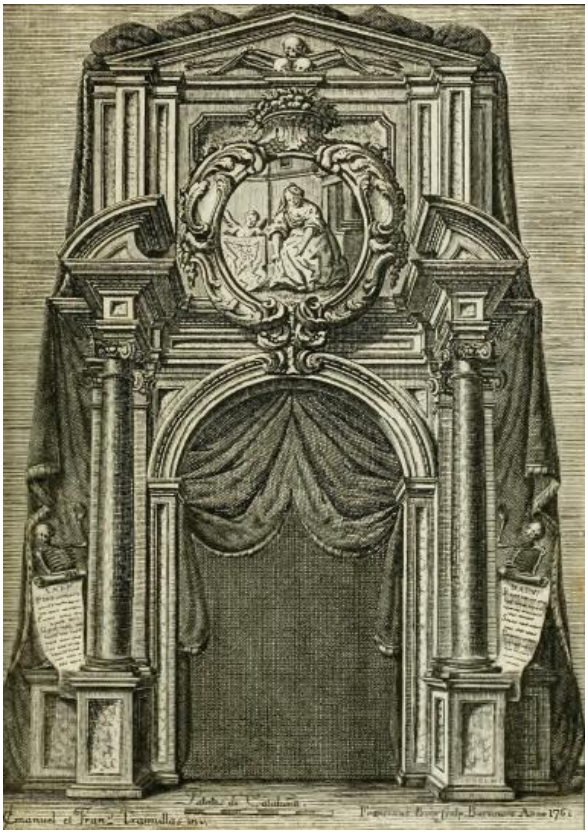


Fig. 19M.1 *Frontispici de la catedral de Barcelona per les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia,* germans Tramullas i Francesc Boix (1761). (Fot. *Reales exequias* 1761).

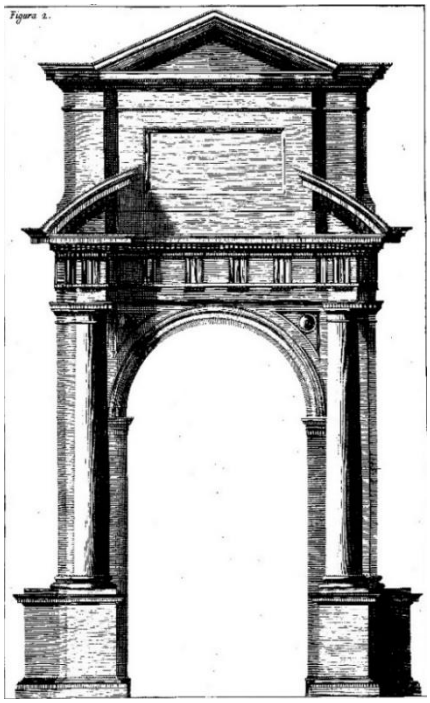


Fig. 19M.1.a *Figura secunda: Cosa sia facciata*, Andrea Pozzo (1723) (Fot. Pozzo 1723).

19M.2 *Decoració del transcor de la catedral per les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia*

Firma: «Emmanuel et Fran Tramullas inv.», «Franciscus Boix Sculp.».
Data: 1761.
Mides: 195 x 127 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: BNC (XVI-3B R.48; XVIII-3B R.8.680 (II); BNC (F. Bon. 1044 (estampa mutilada); 6.209; 6.210; 7.379); MNAC (GDG 129 G i 130 G).
Inscripcions: «Palmos de Catalunya».
Bibl.: *Reales exequias* 1761; Casellas 1910; Casanovas 1958, 142; Alcolea 1961, 178; Revilla 1984; Miquel Català 1986, 1: 67; Pérez Samper 1988, 573-575; *Catalunya a l'època* 1991, 269; Subirana Rebull 1996, 720-721: fig. 31; Ortiz 2013, 122-123: fig. 3; Trepat 2013, 25-26; Trepat 2013, cat., 1: fig. 4; Ortiz 2015, 292: fig. 63; Reyero 2015,95: fig. 3.

Obs.:

L'arquitectura efímera del transcor de la catedral presentava un llenguatge plenament barroc, més complex respecte a l'estructura del frontispici i en el qual es podia divisar el monument funerari erigit a la reina (Revilla 1984, 56). Com en el cas anterior, el centre estava presidit per un medalló on hi havia representada, en baix relleu, Barcelona que plorava la mort de Maria Amàlia acompanyada de la clava d'Hèrcules i una àguila, símbol de l'origen mitològic de l'urbs i dels comptes de la ciutat, a qui es va refigurar amb les ales plegades com a mostra de dol.

El monument contenia múltiples referències a la mort i incorporava cranis en diversos punts de la cornisa i sobre el medalló juntament amb dos esquelets jacents que coronaven el frontó. Al nostre parer, i en comparació amb la decoració del frontispici de la catedral (fig. 19M.1), són nombrosos els elements ornamentals d'aquest tipus que, amb la presència repetida de vasos d'aromes, ens porta a establir una relació directa entre la proximitat al sepulcre reial i la presència de motius fúnebres en les arquitectures efímeres que Manuel i Francesc Tramullas van dissenyar per a l'ocasió. Aquest mateix recurs el va utilitzar Manuel Tramullas a *Túmul funerari del comte de Perelada* el 1756 (fig. 8M) on, fins i tot, dos esquelets estableixen un diàleg directe amb les personificacions de les matèries de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Entre tots els referents a la mort, els únics elements que fan al·lusió a la vida són els dos angelets que flanquegen Barcelona i que curiosament no cita el text (Revilla 1984, 58).

A diferència del frontispici de la catedral, la relació històrica no especifica quins materials imitava la pintura del conjunt i només es diu que, als laterals de la porta, hi havia dues grans lloses de marbre fingit amb inscripcions (*Reales exequias* 1761, 20-21).



Fig. 19M.2 *Decoració del transcor de la catedral per les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia,* germans Tramullas i Francesc Boix (1761). (Fot. *Reales exequias* 1761).

19M.3 *Decoració de l'interior de la catedral per les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia*

Firma: «Emmanuel et Fran Tramullas inv.» , «Franciscus Boix Sculp».
Data: 1761.
Mides: 185 x 263 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: BNC (XVI-3B R.48; XVIII-3B R.8.680 (II); BNC (F. Bon., 1044; 6.209; 6.210; 7.379); MNAC (GDG 260 G; 261 G).
Inscripcions: «Palmos 8-10-20».
Bibl.: *Reales exequias* 1761; Casanovas 1958, 142; Alcolea 1961, 178; Revilla 1984; Triadó 1984, 172; Miquel Català 1986: 1: 67; Pérez Samper 1988, 573-575; *Catalunya a l'època* 1991, 269; Subirana Rebull 1996, 721: fig. 32; Ortiz 2013, 123: fig. 4; Trepat 2013, 25-26; Trepat 2013, cat., 1: fig. 5; Oritz 2015, 294: fig. 64.

Obs.:

L'interior de la catedral presentava un marcat caràcter teatral i la posada en escena es basava en les cortines negres folrades amb ermini que devien conferir un aspecte lúgubre a l'ambient.

L'espai comprès entre les vint-i-set capelles contenia la representació dels quatre continents —Europa, Àfrica, Amèrica i Àsia—, així com també els escuts dels diferents regnes de la monarquia espanyola juntament amb els de Saxònia, Nàpols i Sicília. La importància de la decoració en aquest cas va recaure sobretot en la lectura simbòlica i al·legòrica dels emblemes que va aportar cada regne i que apareixien descrits en uns targetons (*Reales exequias* 1761, 18). Entre les armes representades en el gravat de Francesc Boix hi ha les de Catalunya.

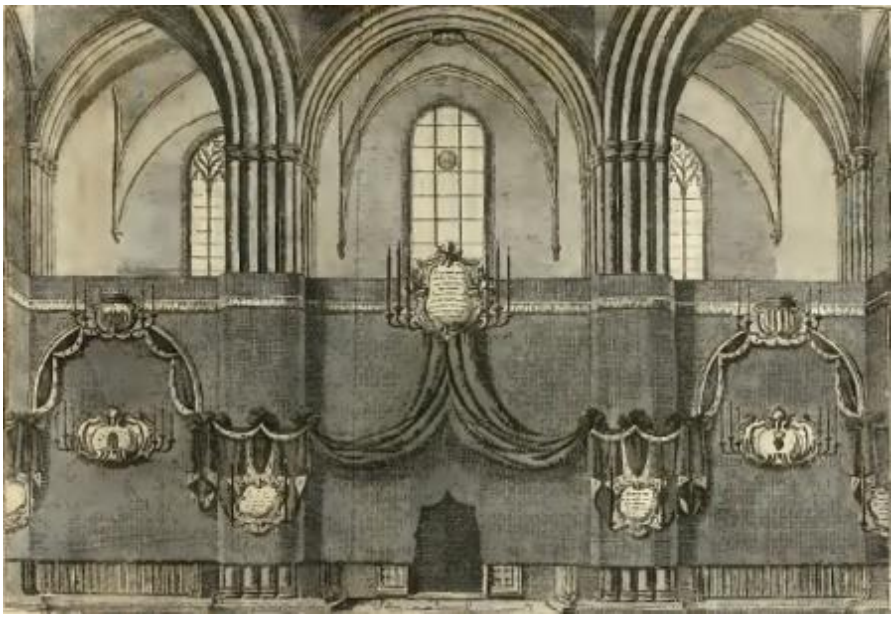


Fig. 19M.3 *Decoració de l'interior de la catedral per les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia,* germans Tramullas i Francesc Boix (1761). (Fot. *Reales exequias* 1761).

19M.4 *Túmul de la reina Maria Amàlia de Saxònia*

Firma: «Emanuel et Franci Tramullas Inven.», «Carolus Grau Escultor.Delin», «Ignatius Valls Reg.Acad.bon.Liner Incis.Barcin.1761».
Data: 1761.
Mides: 547 x 326 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: MNAC (GDG 2.088-M); Museo del Prado (G02691).
Inscripcions: «Palmos de Catal[a]».
Docs.: BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, f.165.
Bibl.: *Reales exequias* 1761; Gudiol 1916; Ainaud 1951; Casanovas 1958, 142; Alcolea 1959, 139; Alcolea 1961, 178; *Època del Barroc* 1983, 99: fig. 73; Revilla 1984; Triadó 1984, 173-174; Miquel Català 1986, 1: 67; Pérex Samper 1988, 573-575; *Època dels genis* 1989; *Catalunya a l'època* 1991, 269; Triadó 1991, 276; Triadó 1994, 233; 235; Subirana Rebull 1996, 663-664: fig. 139; Trepat 2013, 25-26; Trepat 2013, cat., 1: fig. 6; Ortiz 2015, 295-296; Reyero 2015, 95-96: fig. 4.

Obs.:

El túmul reial estava situat a la nau central de la catedral, entre el cor i el presbiteri. La construcció, que el baró de Maldà va descriure «de superior en altura i magnificència» (Baró de Maldà 1791, 165), tenia cent dos pams d'alçada i trenta-vuit d'amplada, i estava formada per quatre nivells superposats en sentit decreixent, en què s'exposava el fèretre reial i l'urna (*Reales exequias* 1761, 23-25).

El monument va provocar l'admiració i sorpresa dels assistents i, segons la relació històrica, la «[…] hermosura de tantos marmoles, ya daban por vistos los antiguos Mausoleos; si la muchedumbre, y primor de tantas, y tan bellas Estatuas, no embidiaban á Roma su Pantheon» (*Reales exequias* 1761, 41). El conjunt simulava els mateixos materials nobles que es reproduïen en el frontispici de la catedral (fig. 19M.1). En aquest cas, el sòcol representava jaspi negre de Tortosa com també les columnes i els colls dels vasos, mentre que les quatre columnes que envoltaven el sepulcre imitaven el lapislàtzuli, com l'urna reial. Els ornaments, motllures, escultures i cartel·les simulaven el marbre blanc i els esglaons eren d'imitació de jaspi negre amb ornaments de marbre blanc. En canvi, els capitells, els basaments i les volutes de les columnes representaven que eren de bronze mentre que la resta imitava el jaspi verdós amb vetes blanques (*Reales exequias* 1761, 28-29).

El primer nivell acollia el fèretre reial i estava caracteritzat per les escultures que ornamentaven les columnes i que representaven les ciutats de Tarragona, Tortosa, Lleida, Girona, Vic, Manresa, Cervera i Mataró, juntament amb les quatre al·legories que ocupaven l'espai dels intercolumnis,

on hi havia l'Amor, el Dolor, la Gratitud i la Lleialtat (*Reales exequias* 1761, 23-25). En el gravat d'Ignasi Valls hi ha representades part d'aquestes al·legories entre les quals s'identifica la ciutat de Tarragona i Girona. També es distingeix l'Amor —en el gravat només s'hi aprecien les fletxes— i, el Dolor, caracteritzat per una serp enroscada al seu braç i no com diu el text «[…] enroscada por el cuerpo una sierpe, que le roía el corazón» (*Reales exequias* 1761, 25).

El segon nivell, presentava diversos baixos relleus amb episodis relacionats amb la reina que, malauradament, la relació històrica no especifica. Com en el cos inferior, hi havia un grup, aquest cop de quatre escultures adossades a les pilastres, que feien referència a les seves virtuts. En la descripció se cita que les estàtues jacents refiguraven l'Obediència, la Intel·ligència, la Generositat i la Constància, aquestes dues últimes representades en el gravat. Considerem que la imatge de la Constància que mostra l'estampa és idèntica a la descripció del text, mentre que la Generositat apareix lleugerament diferent, i com a atribut només porta la corona i el lleó —no hi ha representades les joies— (*Reales exequias* 1761, 26).

El tercer nivell custodiava l'urna reial i estava envoltat per les representacions de la Caritat, la Religió, la Humilitat i l'Oració. El gravat d'Ignasi Valls només presenta la figura de la Religió amb el rostre cobert per un vel, un llibre, una creu en una mà i una flama a l'altra, com també, l'Oració, en la qual es van obviar els diferents llibres sota els peus que descriu el text i només s'identifica pel volum que subjecta. Al centre, davant de l'urna hi havia l'al·legoria de Barcelona acompanyada de la clava, atribut present en les altres refiguracions, i l'escut de la ciutat (*Reales exequias* 1761, 26-28).

La part superior del monument, estava coronada per una estàtua que refigurava l'Eterna Felicitat i que, malgrat que té un paper tant rellevant en el conjunt, no està descrita en la relació històrica. En aquest cas, només disposem de la imatge del gravat, on la figura apareix coronada de llorer amb una flama en un palmell i acompanyada d'un globus terraqüi i una palma.

Tal com exposa Revilla en el seu estudi, la construcció del túmul responia a un discurs intel·lectual i simbòlic que va determinar una lectura ascensional. El programa iconogràfic recordava les virtuts terrenals i celestials de la difunta, descrits mitjançant el conjunt escultòric de cada nivell segons la codificació de Ripa. En el primer cos hi havia refigurat el món de la reina i es feia referència al territori del mateix regne i al sentiment del poble cap a ella (Revilla 1984, 60). En el segon, en canvi, es prenia com a subjecte la seva vida virtuosa, aspecte que es va exalçar en el nivell superior amb les virtuts que al·ludien al més enllà i la «[…] subliman y refieren a lo

sobrenatural» (Revilla 1984, 61). En aquest sentit, l'últim nivell representava l'ideal cristià de la Felicitat Eterna i indicava el destí de la difunta després d'haver viscut de forma virtuosa (Revilla 1984, 62). Aquesta relació entre l'altura i l'espiritualitat dels discurs de forma progressiva també la trobem en el túmul de Carles II que va dissenyar Josep Vives el 1701 i va gravar Francesc Gazan, i on es reforça la idea del monarca com un mediador entre la terra i el cel (Revilla 1984, 62).

El monument que, a parer nostre, comparteix algunes similituds amb el túmul de la reina Maria Lluïsa d'Orleans a Palma (1689) o el túmul funerari de José Dávila Tello de Guzmán, duc de Montemar (1750), a Sevilla, és curiosament l'únic projecte comú documentat dels dos germans.



Fig. 19M.4 *Túmul de la reina Maria Amàlia de Saxònia,* germans Tramullas i Ignasi Valls (1761). (Fot. Museo del Prado (G02691)).

20M. *Escenografia de l'òpera La buona figliola, del compositor Niccolò Piccini*

Data: 1761.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Buona figliuola* 1761;[435] Bravo 1986, 40; Alier 1990, 173-174; Trepat 2013, 106.

Obs.:

La buona figliola va obrir la temporada 1760-1761 del Teatre Principal. L'òpera és, juntament amb *Antigono* (Josep Duran) (fig. 15M), l'única en què trobem documentada l'activitat de Manuel Tramullas com a escenògraf aquests anys, i desconeixem si també ho va ser de la resta de representacions.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies que va crear el pintor: jardí amb vistes al palau del marquès i apartaments amb accés al jardí, en el primer acte; bosc proper a la vila, llotges, jardí i recinte amb arbres, en el segon; i apartaments amb accés al jardí i gran sala, en el tercer.

21M. *Divina Pastora*

Data: 1762.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: No conservat.
Docs: ADB, Visites pastorals, 1884-1885, f. 305; BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII*, *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 78.
Bibl.: Céan Bermúdez 1800, 74; Miquel Català 1986, 1: 75; Figuerola-Martí Bonet 1995, 242; Trepat 2013, 26-27; 59; 106.

Obs.:

Són molt escasses les referències sobre les dues *Divina Pastora* que el 1762 Manuel Tramullas va pintar per a l'església del convent dels Caputxins de Sarrià. Les poques dades al respecte no ens permeten relacionar iconogràficament aquestes pintures amb la versió que el 1785 Manuel va pintar sobre el mateix tema per al convent de Santa Madrona de Barcelona i de la qual es conserva un gravat actualment.

[435] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva, 07 XVIII-3212.

Tanmateix, cal notar que precisament el 1762 Francesc Tramullas va pintar una Divina Pastora per a la mateixa comunitat religiosa i que L. A. Faldoni va reproduir en un gravat que avui en dia és l'únic testimoni de la peça (fig. 31F) (Sagarra 1921, 180).

Les últimes notícies fan referència a la visita pastoral de l'església de Sant Vicenç de Sarrià del 1884-1885, en la qual es comenta que l'església es trobava en un bon estat de conservació i que hi havia un altar dedicat a la *Divina Pastora*. Tot i el caràcter general del document s'explica que els altars estaven tots «[…]bien adornados y bien cuidados por las Cofradias fundadas en lo mismo o por personas devotas».[436]



Fig. 21M. *Divina Pastora*, *gravat de la pintura de Manuel Tramullas pel convent de Santa Madrona de Barcelona* (1782), Manuel Tramullas. (Fot. Figuerola – Martí Bonet 1995).

[436] ADB, Visita Pastoral 1884-1885, ff. 28; 305.

22M. *Escenografia* d'*Alessandro nelle Indie*, *òpera del compositor Giuseppe Scolari*

Data: 1762.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Alexandro* 1762; [437] Cotarelo 1917, 240; Alier 1990, 161; Trepat 2013, 106.

Obs.:

L'òpera *Alessandro nelle Indie* es va estrenar el 20 de setembre i forma part de la temporada 1762-1763 en què Manuel Tramullas també va elaborar les mutacions escèniques d'*Andromaca* (Niccolò Jommelli) (fig. 23M) i *Temistocle* (Josep Duran) (fig. 24M). Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions operístiques de la mateixa temporada també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

La mateixa òpera va ser representada anys abans, durant la temporada 1750-1751, amb les escenografies de Francesc Tramullas i es va programar de nou el 1767 (Alier 1990, 161), període en què Manuel Tramullas encara estava vinculat amb el Teatre Principal.

23M. *Escenografia* d'*Andromaca*, *del compositor Niccolò Jommelli*

Data: 1762.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Andromaca* 1762;[438] Alier 1990, 601.

Obs.:

L'òpera *Andromaca* forma part de la temporada 1762-1763 durant la qual Manuel Tramullas també va realitzar les mutacions escèniques d'*Alessandro nelle Indie* (Giuseppe Scolari) (fig. 22M) i *Temistocle* (Josep Duran) (fig. 24M). Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions operístiques també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies del pintor: sala d'audiències amb tron, apartament d'Hermione i palau reial, en el primer acte; apartament d'Hermione, apartament d'Andromaca i lloc sagrat amb vistes del temple d'Apol·lo, en el segon; i en el tercer

[437] BNC, Dipòsit de Reserva, C400/232.
[438] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva 07 XVIII-3234.

acte, pati, presó, habitació d'Andromaca, port i platja de Butrota amb naus gregues. Els diversos decorats corresponent plenament amb els que se citen al llibret de la mateixa òpera que es va representar la temporada 1763-1764.

En la publicació del llibret del 1762 se cita que «las sobredichas Mutaciones son de la invencion del celebre Sr. Manuel Tramullas, Pintor Catalan».

24M. *Escenografia* de *Temistocle*, *del compositor Josep Duran*

Data: 1762.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Temistocles* 1762; [439] Cotarelo 1917, 240; Alier 1990, 187; Trepat 2013, 107.

Obs.:

L'òpera *Temistocle* es va estrenar en ocasió de l'onomàstic de Carles III i forma part de la temporada 1762-1763 durant la qual Manuel Tramullas també va crear les mutacions escèniques d'*Alessandro nelle Indie* (Giuseppe Scolari) (fig. 22M) i *Andromaca* (Niccolò Jommelli) (fig. 23M). Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets d'òpera respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies que va realitzar el pintor: en el primer acte, palau de Xerxe i sala d'audiències amb vista a la ciutat; en el segon, gabinet ornamentat amb vasos plens d'or i pedres precioses, pavelló obert, vista de la plana ocupada per l'exèrcit persà i habitació on està detingut Temistocles, estança que també apareix en el tercer acte, on també es va recrear el saló reial.

En la publicació del llibret del 1762 se cita que «las sobredichas Mutaciones son de invencion del celebre Señor Manuel Tramullas, Pintor Catalan».

[439] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva 07 XVIII-3201.

25M. *Pintura de les armes del túmul d'Ana de Blanes*

Data: 1763.
Estat: No conservat.
Docs.: AHPB, Jeroni Gomis, 972/36, 1763, f. 117 (citat per Alcolea 1961, 184).
Bibl.: Alcolea 1961, 184; Miquel Català 1986, 1: 68, Miquel Català 1986, 2: 290: fig. 10; Trepat 2013, 27; 106.

Obs.:

El 15 de març de 1763 Manuel Tramullas va rebre trenta-sis lliures i quinze sous del comte de Centelles per la pintura dels escuts heràldics de les exèquies de la seva difunta esposa, Ana de Blanes, comtessa de Centelles. El pintor, que anys abans va realitzar un encàrrec semblant per al túmul de Josep de Francolí y de Magarola (1744) (fig. 1M), va rebre un pagament molt superior a l'anterior. Considerem que probablement el disseny conjunt del *Túmul de la reina Maria Amàlia* (fig. 19M.4) el 1761 va valoritzar l'artista en aquest tipus de treballs. Sobre l'aspecte que va tenir el túmul no es conserva cap descripció escrita o gràfica del conjunt.

26M. *Escenografia* d'*Andromaca*, *òpera del compositor Niccolò Jommelli*

Data: 1763.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Andromaca* 1762;[440] Alcolea 1961, 184; Bravo 1986, 40; Miquel Català 1986, 1: 59; Alier 1990, 601; Trepat 2013, 106.

Obs.:

L'òpera *Andromaca* forma part de la temporada 1763-1764 durant la qual Manuel Tramullas també va realitzar les mutacions escèniques de *Ricimero, re dei goti* (Francesco Di Majo) (fig. 27M), *Adriano in Siria* (Gregorio Sciroli) (fig. 29M), *Catone in Utica* (*pasticcio*) (fig. 28M), *Artaxerxes* (fig. 30M) i *Dido abandonada* (Pietro Metastasio) (fig. 31M). Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets d'òpera respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies del pintor: sala d'audiències amb tron, apartament d'Hermione i palau reial, en el primer acte; apartament d'Hermione, cambra d'Andromaca i lloc sagrat amb vistes del temple d'Apol·lo, en el segon; i pati, presó,

[440] BNC, Dipòsit de Reserva, m. 86.

habitació d'Andromaca i port i platja de Butrota amb naus gregues, en el tercer acte. Els diversos decorats corresponen plenament amb els que es descriuen al llibret de la mateixa òpera, que es va representar la temporada 1762-1763 quan el pintor estava vinculat amb el Teatre Principal com a escenògraf.

En la publicació del llibret del 1763 se cita que «las sobredichas Mutaciones son de la invencion del celebre Sr. Manuel Tramullas, Pintor Catalan».

27M. *Escenografia de Ricimero, re dei goti, del compositor Francesco di Majo*

Data: 1763.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Richimero* 1763;[441] Alier 1990, 188-189; Trepat 2013, 107.

Obs.:

L'òpera *Ricimero, re dei goti* va obrir la temporada 1763-1764 durant la qual Manuel Tramullas també va realitzar les mutacions escèniques d'*Adriano in Siria* (Gregorio Sciroli) (fig. 29M), *Catone in Utica* (paticcio) (fig. 28M), *L'Andromaca* (Niccolò Jommelli) (fig. 26M), *Dido Abandonada* (Pietro Metastasio) (fig. 31M) i *Artaxerxes* (fig. 30M). Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret inclou les diferents escenografies del pintor: atri amb jardins reials, pavelló en el camp de batalla i apartaments reials, en el primer acte; gran galeria i gabinet reial, en el segon; i jardí, petit temple dins la Cort, i «aparato lúgubre, con Simulacro del Odio, y Trono de una parte el qual se cambia en un magnifico Templo del Amor, y de Imeneo», en el tercer.

En la publicació del llibret d'òpera del 1763 se cita que «las sobredichas Mutaciones son de invencion del celebre Señor Manuel Tramullas, Pintor Catalan».

[441] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva 07 XVIII-3201.

28M. *Escenografia de Catone in Utica, pasticcio*

Data: 1763.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Caton en Utica* 1763;[442] Alier 1990, 188-189; Trepat 2013, 107.

Obs.:

L'òpera *Catone in Utica* es va estrenar el 29 de setembre de 1763 i forma part de la temporada 1763-1764 durant la qual Manuel Tramullas també va realitzar les mutacions escèniques de *Ricimero, re dei godi* (Francesco di Majo) (fig. 27M), *Adriano in Siria* (Gregorio Sciroli) (fig. 29M), *L'Andromaca* (Niccolò Jommelli) (fig. 26M), *Dido abandonada* (Pietro Metastasio) (fig. 31M) i *Artaxerxes* (Pietro Metastasio) (fig. 30M). Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions operístiques també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies que va realitzar el pintor: sala d'armes, part interior de les muralles i bosc amb temple, en el primer acte; campament militar a la riba del riu, Bagrada amb diferents illes comunicades entre elles per ponts i habitació, en el segon; i bosc, aqüeductes antics que serveixien de conductes subterranis i «luogo magnifico nel soggiorno di Catone», en el tercer.

En la publicació del llibret del 1763 se cita que «Le Suddette Mutazioni sono di invenzione del celebre Sig. Emanuele Tramullas, Pittore Catalano».

29M. *Escenografia d'Adriano en Siria, del compositor Gregorio Scirolli*

Data: 1763.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Adriano en Siria* 1763; [443]Alier 1990, 190; 294; Trepat 2013, 107.

Obs.:

L'òpera *Adriano en Siria* forma part de la temporada 1763-1764 durant la qual Manuel Tramullas també va crear les mutacions escèniques de *Ricimero, re dei godi* (Francesco di Majo) (fig. 27M),

[442] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva 07 XVIII-3197.
[443] Llibret digitalitzat per Google.

Catone in Utica (pasticcio) (fig. 28M), *L'Andromaca* (Niccolò Jommelli) (fig. 26M), *Dido abandonada* (Pietro Metastasio) (fig. 31M) i *Artaxerxes* (Pietro Metastasio) (fig. 30M). Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies del pintor: en el primer acte, gran plaça d'Antioquia ornamentada amb trofeus militars, apartaments d'Emitena del palau reial, pati del palau reial amb una part incendiada i nit; en el segon, galeria dels apartaments d'Adriano i «lugar delicioso, por el qual se passa à los ferrallos de las fieras»; i en el tercer, «terraplen con sillas», escales del palau imperial que comuniquen amb la riba del riu Oronte, i vista de camps i jardins.

En la publicació del llibret del 1763 se cita que «Las sobredichas Mutaciones son invencion del celebre Sr. Manuel Tramullas, Pintor Catalan».

30M. *Escenografia d'Artaxerxes, obra del compositor Josep Duran*

Data: 1763.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Artaxerxes* 1763;[444] Alier 1990, 145; 190; 600; Trepat 2013, 107.

Obs.:

L'òpera *Artarxerxes* es va programar en motiu de l'aniversari de Carles III. L'espectacle va formar part de la temporada 1763-1764 durant la qual Manuel Tramullas també va crear les mutacions escèniques de *Ricimero, re dei godi* (Francesco di Majo) (fig. 27M), *Catone in Utica* (pasticcio) (fig. 28M), *L'Andromaca* (Niccolò Jommelli) (fig. 26M) i *Dido abandonada* (Pietro Metastasio) (fig. 31M). Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions operístiques també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies del pintor: en el primer acte, jardí intern del palau del rei de Persia, vista del palau i nit; en el segon, apartaments reials i gran sala del consell amb tron i, en el tercer, part interior de la fortificació, gabinet dels apartaments de Mandane i sala de la coronació.

[444] Ibíd.

En la publicació del llibret del 1763 se cita que «Las sobredichas Mutaciones son de invencion del celebre Señor Manuel Tramullas, Pintor Catalan».

31M. *Escenografia de Dido abandonada, obra del compositor Pietro Metastasio*

Data: 1763.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Dido abandonada* 1763.[445]

Obs.:

L'òpera *Dido abandonada* forma part de la temporada 1763-1764 durant la qual Manuel Tramullas també va crear les mutacions escèniques de *Ricimero, re dei godi* (Francesco di Majo) (fig. 27M), *Catone in Utica* (pasticcio) (fig. 28M), *L'Andromaca* (Niccolò Jommelli) (fig. 26M) i *Artaxerxes* (Pietro Metastasio) (fig. 30M). Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions operístiques també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies del pintor: en el primer acte, gran saló del tron amb vistes a Cartago, pati i temple de Neptú; en el segon, apartaments reials, atri i estudi i, en el tercer, port amb embarcacions, bosc i palau reial amb vistes a la ciutat de Cartago en flames.

En la publicació del llibret del 1763 se cita que «Le suddette Mutazioni sono di invenzione del celebre Sig. Emanuele Tramullas, Pittore Catalano».

32M. *Escenografia d'Almeria*, del compositor Giovanni Francesco di Majo

Data: 1764.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Almeria* 1764;[446] Alier 1990, 195; 619; Trepat 2013, 107.

[445] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva, 07 XVIII-3210.
[446] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva, 07 XVIII-3327.

Obs.:

L'òpera *Almeria* va obrir la temporada del 1764-1765 i Manuel Tramullas en va fer les mutacions escèniques, com també les de *Lucio Papirio* (Baldassare Galuppi) (fig. 32M) i *Talestri* (Niccolò Jommelli) (fig. 34M). Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies del pintor: en el primer acte, cambra dels apartaments reials, saló reial i vista d'antic temple amb els sepulcres dels reis distingits; en el segon acte, presó i apartaments reials; i en el tercer, sala, pati que comunica amb la presó i vista d'aquesta presó.

En la publicació del llibret del 1764 se cita que «Le sudette Mutazioni sono d'invenzione del celebre Signore Emanuele Tramullas Pittore Catalano».

33M. *Escenografia de Lucio Papirio*, del compositor Baldassare Galuppi

Data: 1765.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Lucio Papiro* 1765;[447] Bravo 1986, 44;[448] Alier 1990, 601.

Obs.:

L'òpera *Lucio Papirio* pertany a la temporada 1764-1765 i Manuel Tramullas en va fer les mutacions escèniques, així com també les d'*Almeria* (Francesco di Majo) (fig. 32M) i *Talestri* (Niccolò Jommelli) (fig. 34M). Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets d'òpera respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies que va realitzar el pintor: en el primer acte, temple de Mart i ara d'altar, palau de Lucio Papirio i Marco Fabio i camps amb vistes a Roma; en el segon, apartament des d'on es veu Campo Marzio ple de gent i soldats; i en el tercer, fòrum romà i atri.

[447] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva, 07 XVIII-3331.
[448] Bravo 1986, 44. Isidre Bravo situa aquesta òpera el 1766, data que no correspon amb la publicació del respectiu llibret ni a la programació que fa referència Roger Alier en el seu estudi.

En la publicació del llibret del 1765 se cita que «Le sudette Mutazioni sono d'invenzione del celebre Signore Emanuele Tramullas Pittore Catalano».

34M. *Escenografia de Talestri*, del compositor Niccolò Jommelli

Data: 1764.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Talestri* 1764;[449] Alier 1990, 197; 601; 619; Trepat 2013, 107.

Obs.:

L'òpera *Talestri* va formar part de la temporada 1764-1765 durant la qual Manuel Tramullas també va crear les escenografies de *Lucio Papirio* (Baldassare Galuppi) (fig. 33M) i *Almeria* (Francesco di Majo) (fig. 32M).

En aquest cas, el llibret d'òpera descriu les diferents mutacions escèniques del pintor: en el primer acte, paisatge al voltant del palau reial amb xiprers i antics monuments egipcis, i sala d'audiències amb tron; en el segon acte, riba del riu Nil amb vista del port ple de naus, i presó; el tercer s'hi va representar el pati interior del castell de Memsi amb diferents cel·les i atri del palau reial amb ara i vista del riu Nil.

En la publicació del llibret del 1764 se cita que «Le Suddette Mutazioni sono d'invenzione del celebre Signore Emanuele Tramullas Pittore Catalano».

35M. *Escenografia d'Eumene*, del compositor Niccolò Jommelli

Data: 1765.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Eumene* 1765;[450] Alier 1990, 207; 280; Trepat 2013, 107.

Obs.:

L'òpera *Eumene* pertany a la temporada 1765-1766 i Manuel Tramullas en va fer les mutacions escèniques, com també les de *Caio en Numidia* (Rinaldo di Capua) (fig. 37M). Tanmateix,

[449] Llibret digitalitzat per Google.
[450] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva, 07 XVIII-3320.

desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies del pintor: en el primer acte, camps i apartaments de Laodicea; en el segon, camp d'Eumene i sala del tron al costat d'una galeria mb vistes al port; i en el tercer, passadís a diferents cel·les i lloc magnífic.

En la publicació del llibret del 1765 se cita que «Le sudette Mutazioni sono d'invenzione del celebre Sig. Emmanuele Tramullas Pittore Catalano».

36M. *Escenografia d'Il Creso,* del compositor Niccolò Jommelli

Data: 1765.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Il Creso* 1765;[451] Trepat 2013, 107.

Obs.:

L'òpera *Il Creso* es va representar el 1765, any en què Manuel Trambullas també va elaborar les mutacions escèniques d'*Eumene* (Niccolò Jommelli) (fig. 35M) i *Il Creso* (fig. 36M).

En aquest cas, el llibret d'òpera descriu les diferents escenografies del pintor: en el primer acte, jardí i camp de Ciro; en el segon, palau reial i camp de Ciro; i en el tercer, bosc amb vistes a la ciutat de Barcelona i camp de Ciro.

En la publicació del llibret del 1765 se cita que «Le Suddette Mutazioni sono del celebre Sig. Emanuele Tramullas Catalano».

37M. *Escenografia de Caio in Numidia*, del compositor Rinaldo di Capua

Data: 1766.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Caio* 1766;[452] Alcolea 1961, 184; Trepat 2013, 108.

[451] Llibret digitalitzat per Google.
[452] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva, 07 XVIII- 3326.

Obs.:

L'òpera *Caio in Numidia* es va representar el 1766, any en què Manuel Tramullas també va realitzar les mutacions escèniques d'*Attalo* (Niccolò Jommelli) (fig. 38M) i *Motezuma* (Francesco di Majo) (fig. 42M).

Tanmateix, desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents escenografies que va realitzar el pintor: en el primer acte, apartament i «luogo magnifico»; en el segon, pòrtics del palau reial i vista del Rubbero amb vaixells; i en el tercer, palau reial, presons, sala i vista del Rubbero amb embarcacions.

A la publicació del llibret del 1766 se cita que «Le sudette Mutazioni sono d'invenzione del Sig. Manuel Tramullas Pittore Catalan».

38M. *Escenografia d'Attalo,* del compositor Niccolò Jommelli

Data: 1766.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Attalo* 1766;[453] Alier 1990, 211; Trepat 2013, 108.

Obs.:

L'òpera *Attalo* es va representar durant la temporada del 1766-1767 del Teatre Principal en la que Manuel Tramullas també va elaborar les decoracions escèniques per *Motezuma* (Francesco di Majo) (fig. 42M).

Segons es descriu en el llibre d'òpera de 1766, el pintor va disposar: en el primer acte, sala, apartaments de Semira i sala del tron; en el segon, apartaments i sala amb galeria i jardí de fons; i en el tercer, apartaments, presó i palau reial amb tron.

En la publicació del llibret de 1766 se cita que «Le Suddette Mutazioni sono d'invenzione del Sig. Manuel Tramullas Catalano».

[453] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva, 07 XVIII- 3217.

39M. *Bitllet de rifa*

Data: 1766.
Mides: 9,2 x 12,8 cm.
Localització: Museu Marítim de Barcelona (MMB, 5546).
Inscripcions: «FRANCUS BOIX SCULP. BARCI EMMANUEL TRAMULLAS INV. Nº II».
Bibl.: Miquel Català 1986, 2: 355-357: fig. 77.

Obs.:

Aquesta obra, que va ser donada a conèixer per Carme Miquel Català en el seu estudi, ha passat desapercebuda durant molts anys i s'ha identificat com un bitllet de rifa (Miquel Català 1986, 2: 355-357: fig. 77), la informació del qual devia estar prevista en les diverses cartel·les.

A partir de la seva iconografia, a parer nostre podem relacionar la planxa de coure amb l'Acció Reial de Comerç de Barcelona (1756-1778). Tot i que les dimensions de la peça són més reduïdes, l'obra presenta diverses semblances amb el gravat *Mare de Déu de Montserrat i sants. Vista de la ciutat des del mar* (fig. 7M). La composició també fa al·lusió al comerç marítim amb Amèrica, i hi trobem elements comuns: la figura de dos tritons que subjecten una espiga de blat i una planta de cacau, el conjunt de mercaderies amuntegades, la testa de cocodril —al·legoria d'Amèrica— o l'animal marí, també apareixen en el gravat de la Companyia Reial de Comerç (fig. 7M). El conjunt de similituds i la relació directa amb Barcelona, com es desprèn del trident i la clava dels tritons, ens fan pensar en el gravat d'Ignasi Valls que representava la Companyia de Tres Cossos de Comerç (fig. 7M) on també hi ha una fragata amb la mateixa bandera en segon terme.

La datació de l'objecte per part del museu (1766) concorda amb els anys d'activitat de la Companyia i és lleugerament posterior a la primera col·laboració entre Manuel Tramullas i Francesc Boix, que va gravar la decoració de les dues portades (fig. 19M.1 i fig. 19M.2) i l'interior de la catedral de Barcelona (fig. 19M.3) durant la celebració de les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia el 1761.

El Museu Marítim de Barcelona va comprar la peça al col·leccionista Josep Maria Llagostera Vigo l'abril de 1948, i el 1955 va utilitzar la composició per a una felicitació nadalenca (Miquel Català 1986, 2: 355).

Actualment, és l'única planxa de coure conservada que podem relacionar amb l'obra de Manuel Tramullas, i no n'hem pogut localitzar cap estampa del segle XVIII.



Fig. 39M. *Planxa de coure del Bitllet de Rifa,* Manuel Tramullas i Francesc Boix (1766). MMB (5546). (Fot. A.Trepat Céspedes).

40M. *Decoració de la llotja del marquès de la Mina*

Data: 1766.
Estat: No conservat.
Docs.: AHSCP, Papeles del Teatro (citat per Alcolea 1961, 184).
Bibl.: Alcolea 1961, 184; Miquel Català 1986, 2: 460: fig. 164; Trepat 2013, 108.

Obs.:

El 20 de gener de 1766, amb motiu de l'aniversari de Carles III, va tenir lloc al Teatre Principal la representació de l'òpera *Caio en Numidia* (Niccolò Jommelli) (fig. 37M), i Manuel Tramullas va ser l'encarregat de les mutacions escèniques. En aquesta ocasió, el pintor també va decorar la llotja del marquès de la Mina però ignorem quin aspecte tenia. És possible que es tractés d'una decoració efímera, si tenim en compte que l'encàrrec estava relacionat amb el ball de màscares que es va celebrar per a l'esdeveniment. Durant els anys que Manuel Tramullas va estar vinculat amb el teatre, només hi ha constància que el pintor treballés per a la decoració de l'edifici en dues ocasions: la primera fa referència a aquest episodi, mentre que la segona respon a tots els treballs que es van dur a terme a l'interior del nou teatre després de l'incendi del 1787,[454] dels quals tampoc coneixem detalls per a reconstruir el seu nou aspecte.

41M. *Aparició de la Mare de Déu a Juan de Palafox y Mendoza, bisbe*

Firma: «EMan^{l}. Tramullas del», «Pasc^{l}. Moles Scul».
Data: 1766.
Mides: 186 x 116 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: Col·lecció Correa (2049).
Inscripcions: «Verdadero Retrato del v.Siervo de Dios el Ill.^{mo} S.D. JUAN DE PALAFOX y Mendoza Obispo que fuè de la Puebla de los Angeles, y despues de Osma. Murió a 1. de Octubre de 1659. de edad de 59.años».
Bibl.: Alcolea 1961, 188; Miquel Català 1986, 2: 358: fig. 79; Subirana Rebull 1990, 144: fig. 55; Subirana Rebull 1996, 875: fig. 54; Fernández Gracia 2002, 314; Rincón 2010, 370; 375; Trepat 2013, 29.

Obs.:

És una de les poques composicions del pintor que va gravar Pasqual Pere Moles, que també va traduir el retrat del marquès de la Mina.

[454] AHSCP, Casa del Teatre. Reconstrucció del teatre, n.19981, vol. 1, inv. 6, llibres 1.5 1-1, 1788-1800.

Considerem que l'obra és gairebé una còpia de l'estampa que el 1734 Miquel Sorelló va gravar a Roma, segons una pintura de Carlo Maratta (fig. 41M.a).[455] La versió de Moles és pràcticament igual i només hi ha diferències estilístiques en relació amb l'ús de línies més rectes i anguloses, visibles en la representació dels plecs de la roba i en la modificació de l'expressió dels personatges. Al nostre parer, la intervenció del pintor és més evident en la representació de Juan de Palafox que, en la versió de Pasqual Pere Moles, no mira directament la Verge, a diferència del gravat de Sorelló. Segons Fernando Garcia, es percep una mancança expressiva en els personatges que «[…]no logran la comunicación y nobleza del ejemplar hecho en Roma» (Fernández Gracia 2002, 114).

La cronologia del gravat estaria relacionada amb la devoció del bisbe, cap als anys seixanta del segle XVIII, quan Carles III va promoure la seva canonització —fet que s'ha interpretat com una resposta en contra de la Companyia dels Jesuïtes— i el 1767, quan Clement XVI va aprovar-ne la santedat.

L'ús del model iconogràfic i estilístic de Miquel Sorelló és un indici clar de la circulació d'influències artístiques a través del gravat i posa de manifest l'adopció que en van fer els pintors catalans a posteriori, a partir d'un llenguatge propi. Altres pintors espanyols com Francisco Bayeu (1734-1795) van utilitzar el mateix gravat per recordar la imatge del bisbe (Rincón 2010, 369-376; Trepat 2013, 370), composició que també reprèn la pintura de la capella homònima a la catedral d'El Burgo de Osma, Sòria.

Volem notar com també va ser força difós el retrat de Juan de Palafox de mig cos. Miquel Sorelló en va dibuixar i gravar una làmina l'any 1761 (fig. 41M.a) mentre que Gabriel Duran, pintor català establert a Roma, també en va fer una altra amb un format semblant però iconogràficament distinta, que el 1772 va gravar Angelo Campanella.[456]

[455] Al Istituto Nazionale per la Grafica de Roma hi ha un exemplar d'aquest gravat (116542).
[456] Sobre la versió de Miquel Sorelló vegeu l'exemplar que hi ha a l'Istituto Nazionale per la Grafica de Roma (11643) mentre que per la versió gravada per Angelo Campanella consulteu l'estampa de la BNC (Dipòsit Reserva, Toda 12-IV-17).



Fig. 41M. *Aparició de la Mare de Déu a Juan de Palafox y Mendoza, bisbe,* Manuel Tramullas i Pasqual Pere Moles (1766). (Fot. Subirana Rebull 1990, 144: fig. 55).



Fig. 41M.a *Aparició de la Mare de Déu a Juan de Palafox y Mendoza, bisbe,* Carlo Maratta i Miquel Sorelló (1734). Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (116542). (Fot. A.Trepat Céspedes).

42M. *Escenografia de Motezuma, del compositor Francesco di Majo*

Data: 1766.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Motezuma* 1766;[457] Alier 1990, 209-210; 601; Trepat 2013, 108; Trepat 2013b, 894.

Obs.:

L'òpera *Motezuma* pertany a la temporada 1766-1767 durant la qual també coneixem els seus treballs d'escenògraf per l'òpera *Attalo* (Niccolò Jommelli) (fig. 38M).

En aquest cas, el llibret d'òpera inclou les diferents mutacions escèniques que va realitzar Manuel Tramullas: en el primer acte, temple amb ara, vista de la gran Laguna amb la capital de Mèxic i apartaments de Motezuma; en el segon, carrers de la capital amb vista al palau imperial, gran sala i apartaments; i en el tercer, pati al barri dels espanyols i gran recinte a mode d'amfiteatre.

En la publicació del llibret del 1766 se cita que «Le sudette Mutazioni sono d'invenzione del celebre Sig. Manuel Tramullas Catalano».

43M. *Escenografia de Dido abandonada, obra del compositor Pietro Metastasio*

Data: 1767.
Estat: No conservat.
Bibl.: *Didone Abbandonata* 1767.[458]

Obs.:

Dido abandonada és l'última òpera documentada que relaciona directament Manuel Tramullas amb les escenografies teatrals de la dècada dels anys seixanta del segle XVIII. El pintor, a qui trobem documentat novament al Teatre Principal amb relació als treballs de reconstrucció després de l'incendi del 1787, va realitzar per l'ocasió les següents escenografies que coneixem gràcies al llibret d'òpera: en el primer acte, saló del tron amb vistes a Cartago, pati i temple de Neptú; en el segon, apartaments reials i atri i, en el tercer, port amb embarcacions, bosc i palau reial amb vistes a la ciutat de Cartago en flames.

[457] BNC, Dipòsit de Reserva, 16-1-13.
[458] Biblioteca UB, Fons Antic, Reserva, 07 XVIII-3329.

Cal notar com les decoracions escèniques coincideixen exactament amb les descrites al llibret d'òpera de la mateixa representació que va tenir lloc el 1763 (fig. 31M) i no descartem que es reutilitzessin els mateixos elements en ambdues posades en escena.

En la publicació del llibret del 1767 se cita que «Le suddette Mutazioni sono di invenzione del celebre Sig. Emanuele Tramullas, Pittore Catalano».

44M. *El descendiment de Crist*

Firma: «Fecit in Barcinone Emanuel Tramullas».
Data: 1767 ca.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Església de Nuestra Señora de los Milagros, Santa Fe, Argentina.
Restauracions: L'any 1980 Angel Werlen va restaurar la pintura (Vittori 1997, 45).
Bibl.: Furlong 1962, 77; 485; Vittori 1997,45;47; 49; *Santuario* 2007; Trepat 2013, 30-31; 109.

Obs.:

El descendiment de Crist és, juntament amb la *Flagel·lació de Crist* (fig. 45M) també de Manuel Tramullas i el *Crist amb la creu camí del Calvari* (fig. 1F) de Francesc Tramullas, una de les pintures que actualment decoren la part superior de l'altar major de l'església de Nuestra Señora de los Milagros a Santa Fe, Argentina. Segons la bibliografia, les tres obres apareixen citades en l'inventari de l'església de 1771 i ornamentaven diferents altars de la basílica.

Tal com transcriu Furlong en la seva història sobre el col·legi, el *Descendiment de Crist* formava part d'un retaule daurat de tres peces on hi havia catorze làmines dedicades a diferents advocacions i una escultura de Crist Crucificat, entre altres objectes devocionals (Furlong 1962, 485).

Tradicionalment la pintura havia estat atribuïda a Bernardo Rodriguez (1574-1650), jesuïta procedent de Quito, amb el qual es van formar altres pintors rellevants (Furlong 1962, 77). Aquesta atribució va induir a catalogar l'obra com la pintura més antiga conservada a Santa Fe, i no va ser fins a la restauració del 1980 per Angel Werlen que va sortir a la llum la firma de Manuel Tramullas i es va modificar la cronologia de la peça, al voltant de 1767.

Abans de la restauració, la tela «[…] se encontraba arrumbado como trasto viejo, ennegrecido y con deterioros en aumento en la antesacristía de la iglesia de Nuestra Señora de los Milagros»

(Vittori 1997, 45). L'estat de deteriorament era evident i durant el procés de restauració es va haver de reentelar-la de nou, netejar-la repetidament i refrescar-la (Vittori 1997, 46). Segons exposa Vittori, la descoberta de la firma del pintor en el moment d'aplicació del vernís va motivar Werlen a revisar les altres obres restaurades en les que també hi va aparèixer el nom de de Francesc Tramullas al *Crist amb la creu camí del Calvari* (fig. 1F) (Vittori 1997, 47).

L'obra, que presenta moltes semblances amb el catàleg d'Antoni Viladomat, no s'adiu a cap de les pintures conservades del pintor. Pensem que es tracta d'una obra primerenca, quan encara s'evidenciava l'estil del mestre entre les pintures de Manuel Tramullas. L'anatomia de Crist recorda la de *Temptació de sant Francesc a Sartiano* (Miralpeix 2014, 295: fig. 37) del convent de Sant Francesc d'Assís de Berga, com també la *Mort de sant Francesc* del mateix cicle (Miralpeix 2014, 298: fig. 47). Al nostre parer, les extremitats particularment allargassades i desproporcionades també s'aprecien a *Crist amb la creu camí del Calvari* (fig. 1F) del mateix autor, on el color especialment blanc del cos contrasta amb els tons freds de la resta del quadre. Tot i els diferents errors anatòmics en la representació del cos, creiem que probablement aquesta solució es devia en part a un estilisme que va adoptar de forma molt més discreta Guido Reni en algunes de les seves composicions de temàtica cristològica, o Giovanni Battista Gaulli «il Baciccio» (1639 - 1709), i que accentua el dramatisme de l'escena. Com la resta de pintures dels Tramullas custodiades a l'església, són evidents les reminiscències de l'estil d'Antoni Viladomat però no podem parlar de cap model del mestre ni cap paral·lelisme directe. La caracterització de les figures ens fa pensar en els personatges que va utilitzar Viladomat en el seu catàleg, però que al mateix temps ens recorden a la *Pietat* i a la *Deposició al sepulcre* de la capella dels Dolors, a l'església de la Mercè de Barcelona, creades per Pere Pau Montaña.

L'arribada de les pintures a Santa Fe planteja encara molts dubtes. El recorregut que van fer les peces fins a Argentina ens és desconegut i no sabem si aquestes provenien directament de Barcelona o d'un altre país de sud-Amèrica abans d'arribar a Santa Fe. Si la primera notícia escrita sobre les tres pintures es remunta al 1771 té sentit bé vincular directament el transport de les peces a mans de l'ordre dels Jesuïtes, sobretot després de l'expulsió el 1767, bé pensar en el trasllat a mans d'algun personatge català vinculat amb Amèrica.

Pel que fa a l'ordre dels jesuïtes cal esmentar que Manuel Tramullas havia pintat diversos quadres per a la capella de la Concepció de l'església de Betlem de Barcelona i que Francesc Tramullas va realitzar diverses pintures per a la capella homònima de l'antiga església dels Jesuïtes de Tarragona (Figuerola – Martí Bonet 1995, 99). Per aquest motiu, és raonable proposar que els

quadres podrien provenir d'un o altre nucli, de la mateixa manera que és prudent considerar la figura d'un intermediari català establert a Amèrica, com podria haver estat Manuel d'Amat i de Junyent (1704-1782), virrei del Perú entre el 1761 i el 1776, o qualsevol altre apoderat relacionat amb sud- Amèrica que hagués conegut l'obra dels germans Tramullas. Tampoc podem descartar la possibilitat que els llenços arribessin de forma indirecta des de Barcelona perquè, com es dedueix de les dades exposades en l'estudi de Pierre Vilar, des de 1787 es conserva documentació relativa a l'importació de «cuadrería» des del port de la capital catalana, obres que tenien com a destí Montevideo, l'Havana, Cumanà o Puerto Rico i que un cop allà podrien haver arribat a altres ciutats (Vilar 1986, 557).

La reconstrucció dels fets és encara hipotètica i planteja recuperar els contactes de Santa Fe amb altres comunitats o personalitats, dels quals ja tenim notícia, per exemple, al segle XVII, quan jesuïtes del Perú van donar una pintura per un dels retaules de l'església (Furlong 1962, 77).

Abans de la ubicació actual, *El descendiment de Crist* estava a l'avantsagristia de l'església (Vittori 1997, 45).



Fig. 44M. *El descendiment de Crist,* Manuel Tramullas (1767 ca.). (Fot. Marcela Díaz).

45M. *Flagel·lació de Crist*

Firma: «Fecit in Barcinone Emanuel Tramullas».
Data: 1767 ca.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Església de Nuestra Señora de los Milagros, Santa Fe, Argentina.
Restauracions: L'any 1980 Angel Werlen va restaurar la pintura (Vittori 1997, 45).
Bibl.: Furlong 1962, 77; 485; Miquel Català 1986, 2: 471: fig. 174; Vittori 1997, 45; 47; 49; *Santuario* 2007; Trepat 2013, 30-31; 209.

Obs.:

Flagel·lació de Crist és, juntament amb *El descendiment de Crist* (fig. 44M) també de Manuel Tramullas i el *Crist amb la Creu camí del Calvari* (fig. 1F) de Francesc Tramullas, una de les pintures que actualment decoren la part superior de l'altar major de l'església de Nuestra Señora de los Milagros a Santa Fe, Argentina. Segons la bibliografia, les tres obres apareixen citades en l'inventari de l'església de 1771 i ornamentaven diferents altars de la basílica.

Com es descriu en l'inventari del segle XVIII, la pintura pertanyia a un retaule de dos cossos petits i daurats, i en un d'ells hi havia una escultura de sant Josep. El conjunt estava decorat amb diversos miralls, vint-i-sis làmines i diferents relíquies, mentre que a la part superior, hi havia els dos quadres que corresponien a la *Flagel·lació de Crist* de Manuel i a *Crist amb la creu camí del Calvari* de Francesc Tramullas (fig. 1F) (Furlong 1962, 485).

A diferència de *El descendiment de Crist* (fig. 44M), és difícil distingir la mà del pintor i l'obra presenta un aspecte probablement alterat per diferents intervencions posteriors. De tota la composició, la figura de Crist és l'únic element que podem relacionar directament amb el catàleg del pintor, si tenim en compte les semblances estilístiques amb *El descendiment de Crist* (fig. 44M) de la mateixa església.

L'obra, que presenta similituds amb el catàleg de Viladomat, no s'adiu a cap de les pintures conservades del pintor i és molt possible que es tracti d'una obra primerenca, del període en què encara s'evidenciava l'estil del mestre entre els quadres de Manuel Tramullas. La disparitat entre la qualitat de les dues pintures ens porta a pensar que tot i haver estat modificada, l'obra és cronològicament anterior a *El descendiment de Crist* (fig. 44M), ja que qualitativament presenta un resultat més pobre.

Considerem que l'anatomia de Crist recorda la de *Temptació de sant Francesc a Sartiano* (Miralpeix 2014, 295: fig. 37) del convent de Sant Francesc d'Assís de Berga, com també la *Mort de sant Francesc* del mateix cicle (Miralpeix 2014, 298: fig. 47). Les extremitats particularment allargassades i desproporcionades també s'aprecien a *El descendiment de Crist* (fig. 44M) del mateix autor però, en aquesta ocasió, Manuel Tramullas no ha reproduït aquest blanc gairebé escultòric en la figura de Crist que, tanmateix, contrasta amb la foscor de la resta del quadre.

Tot i els diferents errors anatòmics en la representació del cos, pensem que probablement aquesta solució es va deure, en part, a un estilisme que va adoptar de forma molt més discreta Guido Reni en algunes de les seves composicions de temàtica cristològica o Giovanni Battista Gaulli «il Baciccio», i que accentua el dramatisme de l'escena. Com la resta de pintures dels germans Tramullas custodiades a l'església, són evidents les reminiscències de l'estil d'Antoni Viladomat però no podem parlar de cap model del mestre ni cap paral·lelisme directe, més enllà de les semblances descrites.

Molt probablement, la pintura va arribar juntament als altres dos llenços però ignorem si aquests provenien directament de Barcelona o d'un altre país de sud-Amèrica abans d'arribar a Santa Fe. Si la primera notícia escrita sobre les tres pintures es remunta al 1771, té sentit vincular directament el transport de les peces a mans de l'ordre dels Jesuïtes, sobretot, després de l'expulsió el 1767, així com pensar en el trasllat a mans d'algun personatge català vinculat amb Amèrica.

A causa de les obres que tant Manuel com Francesc Tramullas van realitzar per a l'església de Betlem de Barcelona i l'antiga església dels jesuïtes a Tarragona és raonable defensar que els quadres podrien provenir d'un o altre nucli, de la mateixa manera que és prudent considerar la figura d'un intermediari català establert a Amèrica, com podria haver estat Manuel d'Amat i de Junyent (1704-1782), Virrei del Perú entre el 1761 i el 1776, o qualsevol altre apoderat relacionat amb sud-Amèrica i que hagués conegut l'obra de Manuel i Francesc Tramullas. Segons les dades sobre importacions que exposa Pierre Vilar en el seu estudi (Vilar 1986, 557), tampoc podem descartar la possibilitat que els llenços arribessin de forma indirecta des de Barcelona com a mercaderies comercials i amb destí a Montevideo, l'Havana, Cumanà o Puerto Rico i que un cop allà, arribessin a altres ciutats.

La reconstrucció dels fets és encara hipotètica i planteja recuperar els contactes de Santa Fe amb altres comunitats o personalitats, d'algunes de les quals, per exemple, ja tenim notícia al segle

XVII, quan els jesuïtes del Perú van donar una pintura per un dels retaules de l'església (Furlong 1962, 77).

Com la resta del conjunt, la pintura va ser restaurada el 1980 però desconeixem en quin estat es trobava i si la firma del pintor correspon a la que es va trobar a *El descendiment de Crist* (fig. 44M).

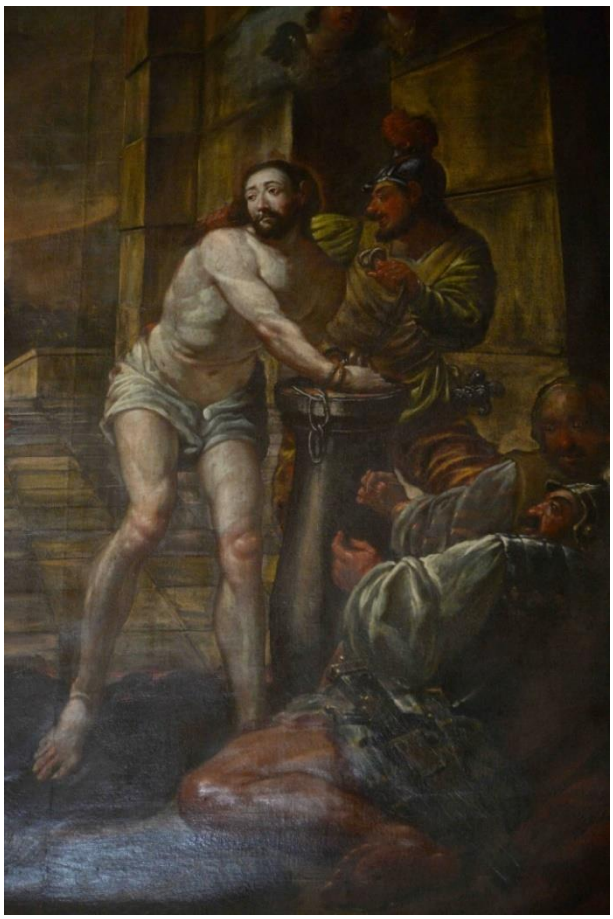


Fig. 45M. *Flagel·lació de Crist,* Manuel Tramullas (1767 ca.). (Fot. Marcela Díaz).

46M. *Presa del canonicat de Carles III*

Data: 1770.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Aula Capitular, catedral de Barcelona.
Inscripcions: «Carolo philippi magnanimi fihio qui rite persolicetis ole ipsius felice e neopoli barcinonem appulsus ni cathedrali ecclesia deo debitis gratias major ibes. Desnatum jam barcinonen comitum tamporibus-inejusdem ecclesiae iem atu canonicatum inierit-XV kal. Nou. An. MDCCLIX- uxore Amalia Saxoniae, regia ítem sua progenie hispaniarum frequente numero magnatibus [...] gratitudimis perenne [...]. An. MDCCLXX».
Docs.: ACB, Sivella 25, f.51; BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII*, *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 78.
Exposicions: *Memòria del Barroc* 2008.
Bibl.: *Relación* 1759; Céan Bermúdez 1800, 73; Bryan 1839, 811; Bofarull 1847, 67; Fustagueras 1859, 35-37; Tàmaro 1882, 53; Soriano 1892, 13; Ainaud de Lasarte-Gudiol-Verrié 1947, 2: fig. 503; Alcolea 1959, 314; Alcolea 1961, 188; Puig 1970, 182-183; Gudiol 1971, 188; Triadó 1984, 203; Camón-Morales-Valdivieso 1986, 218; Miquel Catà 1986, 1: 76; Miquel Catà 1986, 2: 294: fig. 12; Baucells 1996, 115; 152; *Memòria del Barroc* 2008, 92: fig. n. 33; Trepat 2013, 7; 31-32; 83; 109.

Obs.:

És una de les obres més conegudes de Manuel Tramullas i una de les més significatives del seu catàleg, tant pel seu valor artístic com històric. Les primeres biografies del pintor fan menció de la pintura com una de les seves millors obres, a través de la qual s'evidencia l'habilitat de retratista. Tot plegat, ha fet de la peça una de les obres més valorades de la seva producció, i Tomás Carlos Capuz (1834-1899) en va fer una reproducció en gravat publicada a l'article de Jaime Fustagueras el 1859 (fig. 46M.3) (Fustagueras 1859, 35-37).[459]

La *Presa del canonicat de Carles III* és, segons la documentació, una de les primeres obres que el pintor va fer a la catedral de Barcelona. La sèrie del cambril de Sant Oleguer de la catedral és anterior al respectiu encàrrec, mentre que posteriorment Manuel Tramullas també va treballar en el disseny i la direcció dels treballs per a dues brandoneres (1776)[460] i els diversos quadres que va pintar per a la capella de Sant Crist (1781) (fig. 57M).[461]

La pintura, que es va pintar onze anys més tard de la presa del canonicat de Carles III, és un testimoni gràfic de l'esdeveniment que vinculava els reis d'Espanya amb la catedral en virtut de comptes de Barcelona, com se cita en la fórmula del jurament sota els diferents títols amb els que s'identifica el monarca. L'obra de Manuel Tramullas sembla mostrar el moment exacte de la

[459] Un exemplar del gravat es conserva al fons gràfic de l'AHCB (04475).
[460] ACB, Albarà d'obres, 1776, f.70 (citat per Miquel Catà 1986, 1: 71). El 4 de desembre de 1776 Manuel Tramullas va rebre quaranta-quatre lliures per l'encàrrec.
[461] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 26 de febrer de 1781, p. 91.

presa de possessió en què, segons explica la relació històrica, el mateix monarca va llegir el jurament defensant que era «[…] canónigo de esta iglesia, debo, y quiero leer,y prestar el juramento por mi mismo» (*Relación 1759*, 54-55). L'escena que reprèn el moment més important de la cerimònia també fa referència a la consumació del pa que va tenir lloc a continuació.

És difícil precisar fins a quin punt hi ha una vinculació directa entre els fets històrics, la font escrita i el mateix quadre. El pas dels anys entre l'esdeveniment i la representació d'aquest ens fan pensar que Manuel Tramullas, degudament informat pels canonges, va realitzar una versió de l'acte on segurament no va assistir, si tenim present la concurrència de l'aula i que l'encàrrec de l'obra va ser a posteriori. Tal com es descriu en la documentació de l'Arxiu de la catedral, el canonge Mateu va proposar «[…] fer una Pintura, o quadro, alusiu a aquella Regia funció» que recordés l'acte de possessió del monarca.[462] En el respectiu document se cita el mateix canonge com el responsable per informar sobre la relació del projecte i l'import de l'obra que al nostre parer es devia comissionar durant els últims anys del bisbat d'Ascensi Sales (1755-1766) i l'inici del de Josep Climent i Avinent (1766-1775).

Al lateral dret de la composició, davant de Carles III, hi ha representada la família reial a la qual manquen dos infants. Entre la descendència podem reconèixer les dues infantes, María Josefa Carmela (1744-1801) i Maria Luisa (1745-1792), de 15 i 14 anys, respectivament en el moment del canonicat, representades juntes, al costat de la mare. La identitat de la resta d'infants és difícil de precisar, el més probable és que els dos fills més petits, Antonio Pascual (1755-1817) i Francisco Javier (1757-1771) de 4 i 2 anys, respectivament, corresponguin als dos nens que en braços segueixen l'escena al voltant de la reina. Dels qui no podem assegurar la identitat és dels dos descendents situats al darrere de les dues infantes que podrien ser els futurs hereus del tron, Carles IV (1748-1819), amb 11 anys, i Ferran I (1751-1825), de vuit.

L'esbós preparatiu que va fer Manuel Tramullas per a la mateixa peça (fig. 46M.1) presenta moltes semblances amb l'obra final (fig. 46M.2), i és un dels pocs estudis de pintura que conservem de l'artista. El coneixement de la seva existència sembla remuntar-se a principis del segle XX. Autors com Raimon Casellas fan esment d'un estudi de la pintura que es «guarda amb gran esmero»[463]

[462] ACB, Sivella 25, f. 51 (citat a AHCB, Fons Mas Domènech, 5.D.49.15, *Pintures. Quadres. Retaules*).
[463] BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24 *Capítulo VIII*, *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f.79. Entre la documentació manuscrita del fons de Raimon Casellas, l'autor esmenta «[…] pintólo siguiendo un boceto que se guarda con esmero, y contaba á la sazón su autor la edad de 45 años».

i que, amb molta probabilitat, podem identificar amb la peça que el 1993 va adquirir la Direcció General del Patrimoni Cultural,[464] des del 1994 en dipòsit al MNAC (fig. 46M.1).[465]

Considerem que l'estudi, datat el 1768, és força precís en la composició i la disposició dels diferents personatges, malgrat el caràcter preparatiu de l'obra. Podríem dir que el pintor va seguir els esquemes que va plantejar en l'obra del MNAC (fig. 46M.1) i que en la versió definitiva va canviar lleugerament alguns detalls. Especialment, observem diferències tant en la llum natural que il·lumina l'escena i particularment la família reial, com en la tonalitat dels colors, més apagada en la pintura del 1770 (fig. 46M.2), en consonància amb la representació més discreta de les cornucòpies, dels rics vestits i els aplics daurats de l'ornamentació tèxtil de la sala. Entre les dissimilituds més remarcables, cal mencionar les joies amb les que inicialment Manuel Tramullas va retratar la reina i les dues infantes, l'ornamentació de la catifa, que presenta un color i uns motius completament nous, i la safata amb els pans que a l'esbós apareix coberta amb un drap blau, a diferència de la pintura definitiva.

El quadre (fig. 46M. 2), que s'exposa de forma permanent a l'aula capitular de la catedral, ofereix una versió menys fastuosa respecte a l'estudi precedent. Aquest fet, pot ser causat pel decòrum dels canonges, que haurien manat modificar aquests elements, no menysté el detallisme amb què el pintor va reconstruir l'esdeveniment històric. Manuel Tramullas va recrear els motius del teixit que cobreix per complet la sala, així com la decoració mural del sostre i els vitralls als quals, anteriorment (fig. 46M.1), es donava menys atenció.

A grans trets, la pintura concorda amb la descripció de la relació històrica. Encara que el pintor no va incloure les colradures que es van col·locar per a l'ocasió, sí que va reconstruir fidelment l'entarimat que es va alçar per a l'ocasió amb una taula, una cadira i un magnífic dosser, —conjunt en la pintura, lleugerament més elevat— (*Relación* 1759, 51). Tal com recull Baucells, per a l'acte de possessió els sagristans majors van tenir cura de l'embelliment de la sala, i es va utilitzar un vellut carmesí que el prior de sant Joan va deixar per a l'ocasió, un tafetà gran del marquès de Llió, sis canelobres d'argent del convent de Santa Clara, una catifa gran i uns

[464] *Memòria Departament Cultura* 1994, 152. El mateix any, Direcció General del Patrimoni Cultural va adquirir tres pintures del segle XV del mestre de la seu d'Urgell.
[465] L'esbós de la pintura exposada a la Sala Capitular de la catedral de Barcelona es troba al fons del MNAC, sota el títol *Carles III pren possessió de la canongia de Barcelona l'any 1759*. MNAC (200472-000).

domassos del monestir de Santa Caterina, uns brocatells de les monges de Montsió, una catifa d'Antoni Font i Cervera i, per últim, diverses cornucòpies de dos ciris cada una.[466]

La centralitat de la composició reforça la solemnitat del moment en el què el mateix rei i alguns dels assistents es dirigeixen directament a l'espectador. És difícil determinar fins a quin punt estem davant d'un retrat de conjunt o, si més no, es tracta d'una representació simbòlica dels mateixos assistents. De fet, la fesomia del rei i de la reina no correspon amb els retrats que Manuel Tramullas va realitzar el 1760 (fig. 13M i fig. 14M), i malgrat l'atenció que el pintor va procurar en els diferents personatges, desconeixem si la resta de presents encarnen realment la seva efígie. De moment, podem reconèixer el bisbe Ascenci Sales, el mossèn Lluís Llaró que, segons Josep Baucells va tenir cura del pa durant la cerimònia,[467] i, probablement, el marquès de la Mina que va tenir un rol destacat durant les festes en honor als monarques, i que podríem identificar amb la figura de casaca color mostassa que mira l'escena de perfil, al costat dret del quadre.

La simetria tant marcada de la composició emfasitza la importància de l'esdeveniment i del seu protagonista, mentre que permet al pintor una representació més individualitzada de gran part dels assistents. Al nostre parer, i malgrat l'ordre aparent, Manuel Tramullas aconsegueix transmetre la nombrosa multitud que va agrupar l'acte, com també la vivacitat dels personatges mitjançant diferents actituds entre ells, sense caure en una imatge informal i anecdòtica com *Carlos III renuncia corona de Nápoles* (1759 ca.) o *Jura de Fernando IV como rey de Nápoles* (1759 ca.), ambdues de Michele Foschini (1711-1770).[468] Aquesta solució que en ocasions s'ha descrit com a estàtica és molt semblant a la fórmula utilitzada per Pere Pau Montaña en l'*Al·legoria de la política comercial de Carles III*, al saló homònim de l'antiga Duana de Barcelona (*Memòria del barroc* 2008, 92; Alcolea 1961, 86). Aquest fet, podria al·ludir a una possible influència en l'obra de Pere Pau Montaña, que hauria pres la pintura de Manuel Tramullas com a referent compositiu.

Al llarg del segle XVIII es van dur a terme diverses intervencions a l'Aula Capitular. Tal com senyala el mossèn Josep Mas Domènech, arxiver de la catedral entre el 1900 i el 1936, la fàbrica de la sala es va iniciar el 1703 i, entre el 1705 i el 1706, Pau Priu va acabar de pintar-la. L'últim

[466] Exemplar de la sagristia 2, pp. 6-7 (citat per Baucells 1996, 115).
[467] Exemplar de la sagristia 2, p.12 (citat per Baucells 1996, 115).
[468] Les dues obres que es troben a la col·lecció del Museo del Prado (PO2427; PO248) provenen de la col·lecció reial del palau d'Aranjuez.

treball documentat abans de l'encàrrec de la pintura a Manuel Tramullas fa referència al cadirat de la sala, de l'any 1766.[469] El mateix autor descriu com a principis del segle XIX hi havia altres quadres, dels quals no cita el pintor, com la repartició del pa als cinc mil, un Calvari, una Transfiguració, una Davallada del Esperit Sant i Jesús difunt a la verge de la falda, de Bermejo.[470] A més de la *Presa del canonicat de Carles III*, entre les pintures del segle XVIII que decoraven l'Aula Capitular hi havia una obra de Pere Pau Montaña.[471]



Fig. 46M.1 *Carles III pren possessió de la canongia de Barcelona l'any 1759*, Manuel Tramullas (1768). (Fot. MNAC (200472-000)).



Fig. 46M. 2 *Presa del canonicat de Carles III*, Manuel Tramullas (1770). (Fot. Pere Puigderrajols).

[469] AHCB, Fons Mas Domènech, 5.D.49.20, n. 404.
[470] AHCB, Fons Mas Domènech, 5.D.49.15, *Pintures. Quadres. Retaules.*
[471] ACB, Relacions capitulars 1796-1800 (citat a AHCB, Fons Mas Domènech, 5.D.49.20, n. 404). Segons descriu Josep Mas, el 9 d'agost de 1799 el pintor va rebre el pagament corresponent.



Fig. 46M.3. *Presa del canonicat de Carles III*, gravat de Tomás Carlos Capuz (s. XIX). (Fot. AHCB (04475)).

47M. *Decoració de la capella de la Mare de Déu de l'Esperança de l'església de Santa Maria del Mar*

Data: 1771-1772.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: No conservat.
Docs.: AHPB, Joan Prats i Cabrer, 1104/02, 1772, ff. 79-80 (citat per Alcolea 1961, 186).
Bibl.: Céan Bermúdez 1800, 74; Romero 1936, 99; Ainaud de Lasarte – Gudiol – Verrié 1947, 2: fig. 1287; Alcolea 1961, 185-186; Miquel Català 1986, 1: 77-78; Carme Miquel 1986, 2: 297: fig. 15; Bassegoda i Nonell 2006, 12; Trepat 2013, 32; 39; 109.

Obs.:

Segons la documentació, el Col·legi de Corredors de Canvi va contractar l'artista el 1771, quan van comissionar a Manuel Tramullas la decoració de la capella de l'Esperança i les pintures del Llibre del jurament del mateix gremi (fig. 48M).[472]

Concretament, el 21 de març de 1772, el pintor va percebre cent vint-i-cinc lliures pels diferents grups d'àngels amb atributs de la Verge que decoraven les llunetes, costats i respatller de la capella i cent noranta lliures per quatre quadres per a la mateixa capella.[473]

Malauradament, el conjunt, com gran part dels altars de Santa Maria del Mar, es va perdre durant la Guerra Civil. Tal com exposa Joan Bassegoda almenys es van cremar dues de les pintures que Manuel Tramullas va realitzar per a la capella de Nostra Senyora de l'Esperança (Bassegoda i Nonell 2006, 12). Tanmateix, és presumible pensar que es va cremar tot el conjunt, ja que no es conserva cap testimoni posterior. El relat de Julio Romero confirma aquest fet i explica que un mestre, Joan Matas, no va poder salvar de la foguera les obres de Manuel Tramullas, Antoni Viladomat i Claudio Lorenzale (1815-1889) que encara hi havia al temple el 20 de juliol de 1936 (Romero 1936, 99).

48M. *Nostra Senyora de l'Esperança, Anunciació de Maria i Crist a la Creu amb els Evangelistes dell Llibre del Jurament del Gremi de Corredors de Canvis*

Data: 1771-1772.
Mides: 26,1 x 22,2 cm.
Localització: AHPB, Fons del Col·legi de Corredors (documentació sense inventariar).

[472] AHPB, Joan Prats i Cabrer, 1104/02, 1772, f. 79 (citat per Alcolea 1961, 186).
[473] Ibíd.

Inscripcions: «Jo N.Juro sobre Deu nostre Señor y los Sagrats quatre sants Evangelis, que observaré los Privilegis, y ordinacions del Collegi de R[ls] Corredors de Cambis del numero 60. de la present Ciutat: Que seré leal en los contractes: que tindré lo secret; que pagaré los talls, y tatxes, mals, y carrechs de dit Collegi; que seré obedient als Consuls, y que pararé cada dins sis mesos».
Docs.: AHPB, Joan Prats i Cabrer, 1104/02, 1772, ff. 79-80 (citat per Alcolea 1961, 186).
Bibl.: Alcolea 1961, 185-186; Miquel Català 1986, 1: 77-78; Miquel Català 1986, 2: 294-297: figs. 13-14; Trepat 2013, 32-33; 109.

Obs.:

Entre les diverses obres que va comissionar el gremi dels Corredors de Canvis l'any 1771, hi ha la decoració dels dos folis que conformen el jurament del gremi pels quals Manuel Tramullas va rebre un pagament de vint-i-vuit lliures el 21 de març de 1772.

L'obra, que és l'única peça sobre pergamí coneguda del pintor, està directament relacionada amb el text i mentre que en la primera pàgina hi ha la Mare de Déu de l'Esperança protectora del gremi —com es denota de l'advocació de la capella del col·legi a Santa Maria del Mar— a l'altra hi ha un Crist a la Creu amb els quatre evangelistes, les escriptures dels quals es referencien en el jurament.

Malgrat la gran quantitat de treballs de caràcter religiós del seu catàleg, ignorem si Manuel Tramullas va representar els mateixos temes iconogràfics en alguna altra ocasió. Tot i així, la composició del Crist a la Creu recorda al gravat de la santa Lliurada de Blai Amatller, segons la pintura de Manuel a l'església de Sant Cugat (fig. 18M), on s'observen coincidències en la representació de la base de la creu i en la disposició de la ciutat que ocupa el fons.

Al nostre parer, les dues il·lustracions mostren un traç poc definit respecte al de les seves pintures i utilitza un estil menys tradicional, semblant al tractament de la llum i el color en les robes dels personatges de la *Caplletra del cantoral de la missa de Rams amb l'entrada a Jerusalem* (fig. 2F) de Francesc Tramullas. Tot i les diferències estilístiques, també podem establir certes reminiscències de l'obra de Francesc en la figura de sant Mateu molt pròxima al sant Marc del *Prendiment i martiri de sant Marc* (1763) (fig. 35F.2) de la catedral de Barcelona.

Considerem que les il·lustracions de Manuel Tramullas denoten una influència de l'art tardobarroc present en gairebé tota la seva obra. Concretament, la Verge de l'Esperança reprèn els models figuratius de Carlo Maratta (fig. 48M.a) i s'adiu a la imatge que va difondre el seu deixeble i col·laborador, Pietro Antonio di Pietri (1663-1716), a través d'un gravat de l'Assumpció de la Mare de Déu de principis del segle XVIII (fig. 48M.b). Aquest model també el va adoptar Manuel

Tramullas, posteriorment, en el dibuix de l'*Aparició de la Verge a Juan de Palafox, bisbe* (fig. 41M) que Pasqual Pere Moles va gravar al voltant del 1766 (Subirana Rebull 1996, 875: fig. 54).

També trobem altres referències en l'Anunciació de segon terme, on Manuel Tramullas adopta una solució compositiva que ens fa pensar en les diverses interpretacions del mateix subjecte de les edicions del *Messale Romano*, concretament al gravat d'Isabella Piccini (1644- 1734) de 1710 en la publicació veneciana de Paolo Balleoni (fig. 48M.c).



Fig. 48M.1

A dalt: Fig. 48M.1 *Nostra Senyora de l'Esperança i Anunciació de Maria,* Manuel Tramullas (1771-1772). AHPB (Fons del Col·legi de Corredors de Canvi). (Fot. A.Trepat Céspedes).

A baix, d'esquerra a dreta: Fig. 48M.a. *Assumpció*, Carlo Maratti (1650-1713). (Fot. Bartsch 1983, 18: fig. 8 (92)). Fig. 48M.b *Assumpció*, Pietro Antonio Petri (XVIII). (Fot. Bartsch 1983, 429: fig.292). Fig. 48M.c *Anunciació*, Isabella Piccini (1710). (Fot. *Messale Romano* 1710).



Fig. 48M.a



Fig. 48M.b



Fig. 48M.c

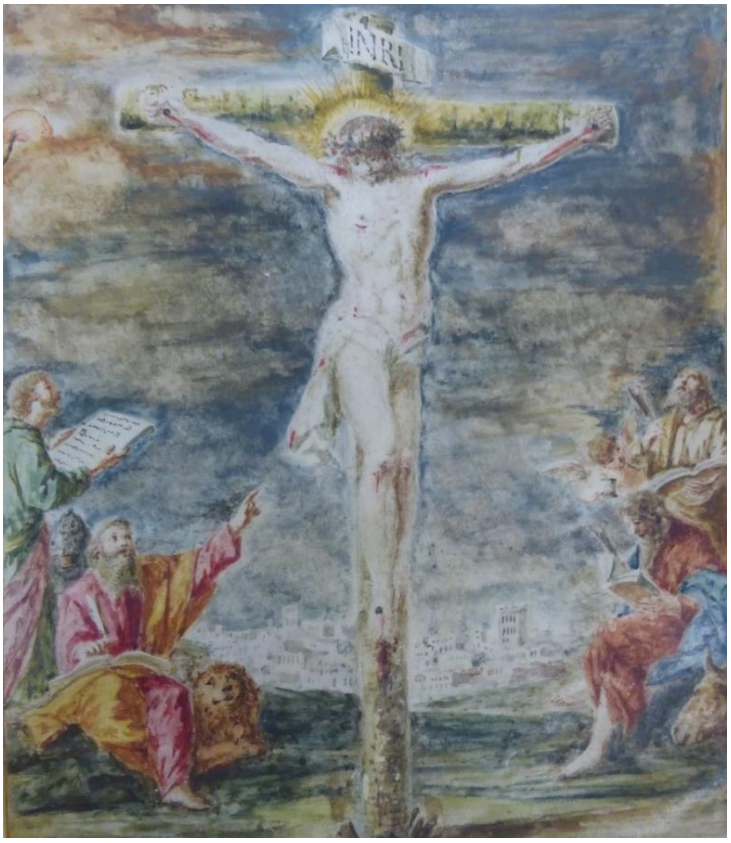


Fig. 48M.2 *Crist a la Creu amb els Evangelistes,* Manuel Tramullas (1771-1772). AHPB (Fons del Col·legi de Corredors). (Fot. A.Trepat Céspedes).

49M. *Les esposalles de la Verge*, *El somni de sant Josep*, *La visitació* i *El Naixement*

Data: 1772 ca.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: Desaparegut.
Docs.: ADB, *Elenchus*, 1921, f. 20.
Bibl.: Bassegoda Amigó 1927, 1: 150; Trepat 2013, 32; 110.

Obs.:

Existeixen molt poques referències sobre les quatre pintures que ornamentaven la capella de Sant Gabriel Arcàngel i Santa Catalina a l'església de Santa Maria del Mar. De fet, l'única font bibliogràfica que relaciona aquestes peces amb els Tramullas és la monografia de Bonaventura Bassegoda Amigó, tot i que no cita quin dels dos germans en va ser l'autor.

És molt probable que fos Manuel Tramullas, que ja havia treballat en una de les capelles entre el 1771 i el 1772, però a manca de dades tampoc podem descartar la possible autoria del seu germà, que va fer diversos quadres per a les capelles de la catedral de Barcelona, però de qui no coneixem cap obra en aquesta església.

Tal com s'esmenta en la visita pastoral que va tenir lloc el 1921, les pintures es trobaven als murs laterals de la capella i representaven *Les esposalles de la Verge*, *El somni de sant Josep*, *La visitació* i *El Naixement*. Segons el mateix document, a la capella també hi havia «Imágenes de San Cayetano y Santa Catalina de madera» que responien a l'advocació de la mateixa i una escultura de Nostra Senyora de l'Esperança de marbre que presidia l'ara portàtil.[474]

Obres del 1773 a la mort de Manuel Tramullas (1791)

50M. *Retrat de Carles III*

Data: 1773.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: Desaparegut.
Docs.: AHPB, Joan Costa, 1026/28, 1773, f. 116 (citat per Creixell 2013, 127); BNC, Fons del baró de Castellet, 64/2.
Bibl.: Creixell 2013, 127.

[474] ADB, *Elenchus*, 1921, f. 20.

Obs.:

Segons la documentació individuada, Pau Ignasi d'Amat va encarregar a Manuel Tramullas la realització d'un retrat del monarca de deu pams d'alt i set d'ample. Tal com es descriu, el pagament es devia veure interromput per la mort del comitent, que ja havia abonat al pintor vint-i-vuit de la suma total de cinquanta-sis lliures. El 16 de maig de 1773 Manuel Tramullas va percebre la totalitat de la xifra a mans d'Ignasi Aparici i d'Amat, amb qui curiosament l'any 1780 mantenia relació per correspondència.

A partir de les cartes conservades al Fons del baró de Castellet de la Biblioteca Nacional de Catalunya, podem deduir que Manuel Tramullas va realitzar algunes pintures per a Ignasi Aparici a qui, el 12 de març del mateix any, li referia que «[...] quant seran llestos los marchs los faré judicar per ome de conciencia [...]».[475] Tot i que les dates de les cartes es remunten al 26 de febrer de 1780 és molt probable que la comitència, com s'observa en els escrits, iniciés abans, bé arrel de la mort de Pau Ignasi d'Amat, bé posteriorment. En aquest cas ignorem quin va ser l'encàrrec, i si el retrat de Carles III de Pau Ignasi d'Amat era en algun aspecte semblant al que Manuel Tramullas va realitzar el 1760 i que es troba actualment al Museu d'Història de Girona (fig. 13M).

51M. *Retrat de Salvador de March*

Data: 1773-1787.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Col·lecció particular, Tarragona.
Docs.: AHPB, Guillem Òdena, 1054/30, 1787, f. 260 (citat per Rovira i Gómez 2003, 18).
Bibl.: Miquel Catà 1986, 2: 311: fig. 43; Rovira i Gómez 2003, 16-18; Trepat 2013, 43; Trepat 2013, cat.,3: fig. 14.

Obs.:

La pintura és un dels pocs retrats de cos sencer del catàleg de Manuel Tramullas, equiparable només en format als quadres de Carles III i la reina Maria Amàlia de Saxònia, conservats al Museu d'Història de Girona (fig. 13M i fig. 14M).

[475] BNC, Fons del baró de Castellet, 64/2.

És molt possible que l'encàrrec commemorés l'obtenció del títol de Noble del Principat de Catalunya que el 1773 Carles III va atorgar a Salvador de March. Al nostre parer, així ho sembla recordar el gest del protagonista que evidencia el full de la consola amb la firma del pintor i que, inevitablement, ens dirigeix a l'escut nobiliari, representat en el marge inferior esquerre de l'obra.

L'expressió marcadament severa i decidida de la figura desprèn el caràcter fort i poderós d'un burgés que va fer riquesa sobretot amb el comerç de ferro, fruita seca i aiguardent. Tal com va fer anteriorment Manuel Tramullas en el *Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina* (fig. 17M), el fons de la composició mostra una imatge portuària, en aquest cas amb relació amb l'activitat comercial que va generar el patrimoni de Salvador de March a partir de la inversió en diverses barques i patrons —disposava de vint-i-nou vaixells i trenta-dos patrons entre els ports de Mataró, Creixell, Torredembarra i Sitges— i el canvi marítim (Rovira i Gómez 2003, 24-25).

Com exposa Salvador Rovira, l'obra es podria identificar amb un dels dos retrats de Salvador de March que apareixen citats entre la residència de Reus i el palau de la Rambla en el seu inventari *post mortem* (Rovira i Gómez 2003, 18). Segons la documentació, el «[…] retrato del difunt Dn Salvador ab guarnicio dorada cubert de una glassa […]» es trobava en la cambra contigua al «salonet»,[476] al costat del «quarto de dormir», mentre que en les possessions de l'immoble també hi havia pintures de temàtica religiosa dedicades a la vida de Crist, la Divina Pastora, sant Miquel, sant Ferran, santa Teresa, sant Francesc Xavier i sant Joan de Palafox, entre d'altres.[477]

L'obra, que actualment pertany a Josep M. de March i Guardiola, setè baró de la Torre d'en Dolça (Rovira i Gómez 2003, 18), es troba en un estat de conservació delicat i presenta diverses pèrdues de capa pictòrica.

[476] AHPB, Guillem Òdena, 1054/30, 1787, f.260.
[477] Ibíd., 260-279.



Fig. 51M. *Retrat de Salvador de March,* Manuel Tramullas (1773-1787). Col·lecció particular. (Fot. Rovira i Gómez 2003).

52M. *Pintures de la capella de la residència de Felip de Riquer*

Data: 1774-1775.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: Desaparegut.
Bibl.: Riquer 1998, 641-642; Trepat 2013, 35.

Obs.:

El setembre de 1774 Felip de Riquer va encomanar a Manuel Tramullas diversos treballs de decoració i millora de la seva residència al carrer Escudellers. Com es descriu en la monografia de la família de Martí de Riquer, Manuel Tramullas va dirigir un equip d'ajudants i ell mateix va ser, probablement, l'autor dels tres quadres que hi havia a la capella familiar, dos dels quals estaven dedicats a sant Francesc de Borja i a la Verge de la Mercè.

És un dels pocs exemples de pintura religiosa per comitència privada que trobem en el catàleg del pintor i només en tenim aquesta referència documental. L'encàrrec s'ha d'entendre en relació amb la resta de modificacions que es van dur a terme a la residència, concretament la pintura de les parets i el sostre de la capella.

53M. *Pintures de la residència de Felip de Riquer*

Data: 1774-1775.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: Desaparegut.
Bibl.: Riquer 1998, 641-642; Trepat 2013, 35.

Obs.:

Entre el 1774 i el 1775, Manuel Tramullas juntament amb un equip d'ajudants va treballar en la decoració i les tasques de condicionament de la residència de Felip de Riquer, al carrer Escudellers. Gràcies a la publicació el 1999 sobre la història de la família, sabem que les obres van contemplar finestres, balcons i baranes, i que se'n va ocupar un oficial anomenat Joan. En la mateixa ocasió, es va aprofitar per folrar de tela els arrambadors de l'estrat, la cambra principal i les alcoves, una d'elles amb *chinoiseries* (Riquer 1998, 641-642).

També es van pintar les parets de la capella, el jardí i els cotxes de la família. Tots els treballs, la majoria de poc interès artístic llevat de la decoració i olis de la capella, van sumar un total de

vuit-centes trenta-vuit lliures, sis sous i nou diners que Felip de Riquer va abonar l'octubre de 1775.

L'únic encàrrec semblant que recull el catàleg del pintor fa referència a la decoració de la residència de la casa-palau del duc de Sessa al carrer Ample, entre el 1776 i el 1778, pel qual Manuel Tramullas va percebre mil set-centes setanta-vuit lliures i dinou sous (fig. 55M).

El 1778 tornem a trobar documentat el pintor que va treballar de nou per a la mateixa família, aquest cop només per pintar els cotxes (Riquer 1998, 641-642).

54M. *Decoració de la capella de la Llotja*

Data: 1774-1776.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: No conservat.
Bibl.: Cid 1948, 447-448; Carrera 1951, 1: 65; Carrera 1951, 2: 490-491; Miquel Català 1986, 1: 78 ; Miquel Català 1986, 2: 299: fig. 16; Trepat 2013, 35; 110.

Obs.:

Segons exposa Jaume Carrera, Manuel Tramullas va dirigir els treballs de decoració de la capella de la Llotja entre el 1774 i el 1776, quan el cost dels ornaments sumaven quatre mil vuit-centes cinquanta-vuit lliures (Carrera 1951, 2: 491).

A partir de la informació recopilada pel mateix autor es desprèn que Manuel Tramullas va tenir un paper principalment de direcció, si tenim present que només va realitzar un quadre amb el naixement de Jesús. Gran part dels treballs pictòrics van córrer a càrrec de Perrughetti i altres pintors que van percebre la quantitat de cinc-centes trenta-vuit lliures, mentre que els quadres dedicats a la Verge i l'àngel, l'ornament escultòric, el daurat de dos marcs i altres treballs es van confiar a artistes valencians per una suma de cinc-centes vint lliures (Carrera 1951, 2: 490-491).[478]

Durant els preparatius de la visita reial del 1802 es van iniciar diverses pintures decoratives per embellir l'escola, que també van incloure la capella, les obres de les quals es van ultimar després

[478] Sobre Perrugheti consulteu Martinell 1926, 33; *Excursió* 1935, 2. Del mateix pintor es coneix la col·laboració amb Pere Pau Montaña en les pintures de la casa Bofarull de Reus el 1777 i la decoració en perspectiva simulant el cimbori de la seu nova de Lleida que Perrugheti va realitzar el 1779 i que es va destruir en l'incendi del 1782.

de l'estada dels monarques, i en desconeixem si van modificar els treballs anteriors dirigits per Manuel Tramullas (Cid 1948, 448). Com apunta Carrera, a parer nostre el projecte decoratiu inicial de la capella es va perdre al cap de pocs anys per la humitat (Carrera 1951, 1: 65).

55M. *Decoració de la casa-palau Sessa*

Data: 1775-1778.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: casa-palau Sessa, carrer Ample, n. 28, Barcelona.
Docs.: AHPB, Joaquim Font-rodona i Vila, 1326/25, 1850, ff.40-41 (citat per Trepat 2015@); AHPB, Magí Artigas, 1086/15, 1778, f. 63 (citat per Salas 1945, doc. n. XLIII: 155); *Inbentario y recibo de los muebles de adorno y combeniencia en la Casa Palacio del Exmo.Sr.Duque de Sessa situada en la calle Ancha de la Ciudad de Barzelona* (citat per Salas 1945, doc. n. LII: 157-165); Arxiu Provincial de l'Escola Pia de Catalunya (APEPC), *Crònica del col·legi Calasanç* escrita per Josep Gironès.
Bibl.: Ferrer 1815, 179-180; 275-279; Bonet 1925; Salas 1945; Ainaud-Gudiol-Verrié 1947, 1: 350-351; Ainaud-Gudiol-Verrié 1947, 2: figs. 1375-1276; Alcolea 1959, 146; Bergós 1961, 2: 205; Martinell 1963, 3: 43-44: fig. 15; Cirici 1971, 195; Amades 1984, 2: 453-454; *Guia arquitectura* 1985, 179-180; 275-279: fig. 47; Miquel Catà 1986, 1: 78-79; Miquel Catà 1986, 2: 301-303: figs. 19-28; Creixell 2005, 185-190; 590-595; Subirana Rebull-Triadó 2008, 515; Caballé-González 2009; Trepat 2013, 33-34; Trepat 2015@.

Obs.:

El 1778 Manuel Tramullas va rebre el pagament de mil set-centes setanta-vuit lliures i dinou sous pels diferents treballs que va realitzar en la remodelació de la casa-palau Sessa, al carrer Ample.[479] L'encàrrec, que va consistir en setze labors diferents i que incloïa la pintura de programes decoratius, així com l'arranjament de sòcols, portes i balcons, va ser un dels projectes més importants que va assolir el pintor al llarg de la seva trajectòria.

Pensem que Manuel Tramullas va prendre l'activitat en finalitzar-se les obres arquitectòniques, que es van iniciar el 1772, i segurament hi va treballar al voltant del 1775 i el 1777, anys en què ja es registren els primers rebuts corresponents als treballs a l'interior de l'edifici. Gràcies a les descripcions dels pagaments de 1778 i l'inventari redactat el 1784, sabem que Manuel va ornamentar gran part de les estances. Concretament, els comptes del pintor fan al·lusió als dormitoris, l'alcova i els corredors, al mirador, l'habitació principal i al gran saló, l'espai més ric a nivell artístic i, fins ara, l'únic exemple de temàtica mitològica en el catàleg del pintor.

[479] AHPB, Magí Artigas, 1086/15, 1778, f. 63 (citat per Salas 1945, doc. n. XLIII: 155).

La decoració del saló reproduïa els treballs d'Hèrcules al llarg de les parets que, al seu voltant, tenia un fris de llenç pintat amb «[…] doce juegos de niños […]» que feien al·lusió al mateix subjecte.[480] L'espai presentava un programa decoratiu inigualable en comparació amb la resta d'estances, i es completava amb el «[…]fingido de marmol, varios adornos en los vaciados, la Boveda atachanada de florones, fajas, molduras y entalles».[481]

La documentació també fa referència al segon dormitori o, com és anomenat a l'inventari, «l'alcoba de quarto de S^{or}» on Manuel Tramullas va pintar una gran biblioteca fingida i, a la part superior, un museu d'objectes naturals.[482]

Tanmateix, és molt complicat reconstruir amb exactitud els diferents treballs del pintor en la resta de cambres, guarnides sobretot per mampares i arrimadors, que es caracteritzaven majoritàriament per la imitació de baixos relleus o materials nobles com el marbre, jaspi o la caoba però que, en algunes ocasions, també presentaven *chinoiseries* o motius figuratius, com es recull en la descripció de l'inventari sobre el *retrete* i el «[…] primoroso friso de pintura fina en lienzo con diversas tarjetas de cazerias y arboladas […]». [483]

Segons han proposat Subirana Rebull i Triadó (Subirana Rebull-Triadó 2008, 515), és possible que Ventura Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba (1731-?) fos el comitent de l'obra i seria qui, bé per pròpia coneixença, bé per les referències d'algú proper, hauria confiat únicament a Manuel Tramullas tot els treballs pictòrics.

La decoració original s'ha vist afectada per la història del mateix edifici que el 1799 va ser venut a Joan Larrard, propietari que va canviar significativament la disposició interior de l'espai però no va modificar la decoració pictòrica. A diferència d'ell, el seu descendent, Anton Larrard, sí que va fer importants reformes de caràcter artístic a mitjans del segle XIX, quan va contractar als pintors Nicolau Planella (1810-?) i Joan Parés (?-post. a 1850) per a l'embelliment de les habitacions compreses entre el carrer de la Mercè i el de la Plata.[484]

En relació amb aquesta nova decoració, actualment es conserven diferents pintures al llenç que cobreixen alguns dels sostres del palau, un dels quals podríem identificar amb l'estil de Nicolau

[480] Salas 1945, doc.n. LII: 159; Salas 1945, doc. n. XLIII: 154. En l'inventari del 1784, el programa iconogràfic es identificat com la història de Samsó, en comptes dels treballs d'Hèrcules.
[481] Salas 1945, doc. n. XLIII: 154.
[482] Salas 1945, doc. n. LII: 163.
[483] Ibíd., 161.
[484] AHPB, Joaquim Font-rodona i Vila, 1326/25, 1850, ff. 40-41.

Planella, a partir de les semblances estilístiques amb la làmina exposada en la mostra de dissenys autògrafs de Barcelona el 1883 (*Album heliográfico* 1883, 73: fig. 26).

Els motius decoratius del projecte original com els posteriors han estat modificats i visiblement castigats durant els anys que l'edifici va esdevenir seu de l'Escola Calasanç, període en què es van repintar les parets (1939) i l'ús de les instal·lacions van degradar el patrimoni.[485]

Segons l'informe realitzat per Veclus el 2009, part de les pintures del Set-cents haurien estat simplement cobertes per capes de pintura externes que en una primera cata han revelat motius arquitectònics i grotescos, probablement de la mà de Manuel Tramullas (Caballé-González 2009, 49). Aquests motius de caràcter maracadament ornamental, i dels quals no hem pogut localitzar cap altre exemple coetani entre la pintura de palaus del segle XVIII a Barcelona, recorden els grotescos que acompanyen algunes passanties, com les dels argenters Jacint Nadal, Pau Vilallonga o Pau Cirera Camins.[486]



Fig. 55M.1 *Decoració mural de la casa- palau Sessa,* Manuel Tramullas (1775-1778). (Fot. Veclus).

[485] APEPC, *Crònica del col·legi Calasanç* escrita per Josep Gironès. El manuscrit no s'identifica amb cap número de registre.
[486] AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 14 de gener de 1697, f. 278; AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 8 de febrer de 1718, f. 383; AHCB, Llibre de passanties n. 5 (1753-1814), 8 de juny de 1757, f. 23.



Fig. 55M.2 *Detall de la decoració mural de la casa-palau Sessa* Manuel Tramullas (1775-1778). (Fot. Veclus).

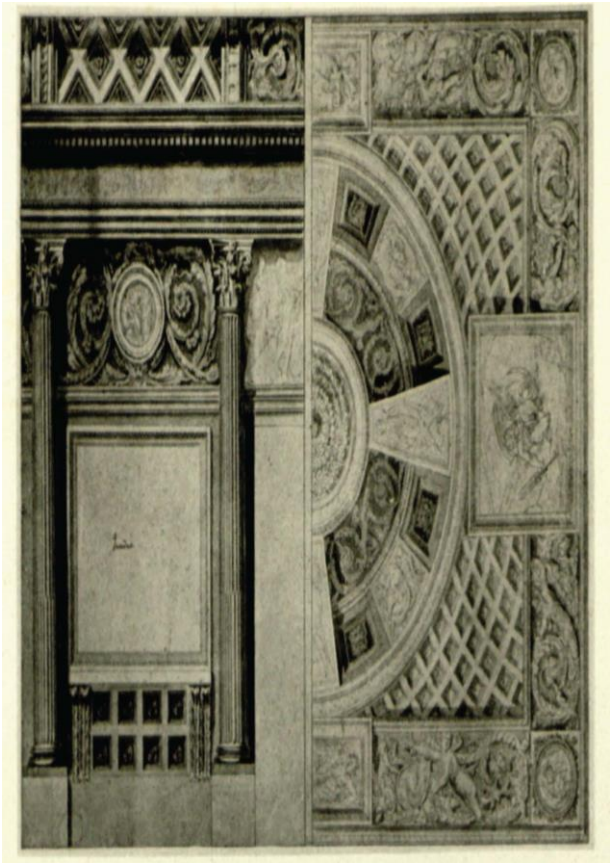


Fig. 55M.a *Dissenys per a decoracions interiors,* Nicolau Planella (s. XIX). (Fot. *Album heliográfico* 1883).

56M. *Retrat del beat Joan d'Organyà*

Data: 1779-1780.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: No conservat.
Inscripcions: «S.Joanes de Orgañá, deserto Vallis Clarae Monasterio, Bellipodium fundavit anno 1166 priimus abbas rexit, virtutibus et miraculis gloriosus, migravit in coelum die 8 apprilis añ. Circiter 1188» (citat per Velasco Gonzàlez-Yeguas 2011, 352-353).
Docs.: Carta de l'Arxiu Parroquial de Vilanova de la Sal (citat Corredera 1971, 110).
Bibl.: Velasco Gonzàlez 2011, 88; Velasco Gonzàlez-Yeguas 2011, 352-353; Trepat 2013, 36-37.
Restauracions: La pintura va ser restaurada el 1887 pel seminarista Aleix Sauret (Velasco Gonzàlez-Yeguas 2011, 3532-353).

Obs.:

Manuel Tramullas devia dur a terme el retrat del conegut com a «Sant Cap», un dels fundadors de la comunitat del monestir de Santa Maria de Bellpuig de les Avellanes, al voltant del 1779. Aquest any el pintor va escriure a Jaume Caresmar (1717-1791) historiador i també abat del mateix cenobi, amb qui devia mantenir una relació precedent com es desprèn del text i a qui va demanar consell iconogràfic sobre l'obra (Velasco Gonzàlez-Yeguas 2011, 352).

Segons l'estudi de Velasco i Yeguas, el 1773 el monestir disposava de quatre quadres dedicats a la figura del beat Joan d'Organyà. Dues de les pintures eren almenys del segle XVII i estaven una a la sagristia i l'altra a l'escala abacial. Les altres dues peces, en canvi, eren del segle XVIII i podrien haver estat, al nostre entendre, referents pel mateix Manuel Tramullas. Una d'aquestes obres era una pintura feta per un dels germans Vinyals i Miró, situat a l'altar del beat, i l'altra, era una pintura feta pel canonge Francesc Alsamora (1675-1730), que es trobava a l'hostatgeria (Velasco Gonzàlez-Yeguas 2011, 352- 353).

Actualment, només disposem de la descripció feta en l'inventari del monestir el 1834, que situa el quadre de Manuel Tramullas a la «sala gran de Palacio», on es transcriu la inscripció identificativa de la pintura i es comenta que el sant apareixia amb l'hàbit de cor.

L'última notícia sobre l'obra, avui en dia desapareguda, es remunta al 1887 quan el seminarista Aleix Sauret la va restaurar després de ser malmesa el 1835 (Velasco Gonzàlez-Yeguas 2011, 353).

57M. *Pintures de la capella del Sant Crist de la catedral de Barcelona*

Data: 1781 ca.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: Desaparegut.
Docs.: Baró de Maldà, Calaix de sastre, vol. 1, 26 de febrer de 1781, p. 91.
Bibl.: Soriano 1892, 13; Baró de Maldà 1987, Trepat 2013, 111.

Obs.:

Segons es descriu en el diari del baró de Maldà, una de les poques fonts que cita aquestes peces, el 26 de febrer del 1781, el pintor tenia per enllestir les pintures de la capella del Sant Crist de la catedral de Barcelona.[487]

58M. *Retrat de Maria Sadurní, marquesa de Mercader*

Data: 1781-1782.
Mides: 95,5 x 77 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Museu Palau Mercader (756).
Inscripcions: «A D^{a} Maria Sadurni G^{e} D^{s} m^{s} a$^{s''}$. Barna».
Docs.: ANC, Fons llinatge Mercader, *Factures de pintors*.
Exposicions: La pintura està permanentment exposada en el Saló dels Retrats del museu i ha format part de l'exposició «Palau Mercader, quinze anys de Museu a Cornellà»[488] i «Cornellà de Llobregat 1714. Un municipi barceloní en la cruïlla de dos segles».[489]
Restauracions: La restauració de l'obra la van iniciar el 1994 Laia Teixidor i Toni Vilanova, alumnes del mòdul de restauració de pintura de la Casa d'Oficis «El Palau» (1994-1995), sota la supervisió de la professora Magda Gómez.

Obs.:

El *Retrat de Maria Sadurní, marquesa de Mercader*, va ser un encàrrec de Felip de Mercader després de la pèrdua de la seva esposa el 1781. Segons la documentació localitzada a l'ANC, l'abril de 1782 Manuel Tramullas va percebre seixanta lliures per l'obra, xifra inferior als posteriors encàrrecs que el mateix pintor va fer per a Felip de Mercader. Sembla que el retrat va ser el primer dels treballs per a la família, i al llarg dels anys vuitanta Manuel Tramullas va pintar cinc

[487] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol.1, 26 de febrer de 1781, p.91
[488] L'exposició va tenir lloc al Palau Mercader del 16 de gener al 6 de març de 2011.
[489] L'exposició es va celebrar al Palau Mercader del 26 d'octubre de 2014 al 19 de juliol de 2015.

mampares (1787) i va realitzar la decoració del «[…]quarto del despaitg, pesa del Relotje, quarto de la tía, en quarto, Alcoba, corredo, ÿ requartet, mengado ÿ pesa, ÿ corredor de la Dida […]» per la qual va rebre vuitanta lliures,[490] xifra molt discreta en comparació amb les mil set-centes setanta-vuit lliures i dinou sous dels treballs de la casa-palau Sessa (fig. 55M).

L'obra, una de les peces més desconegudes del seu catàleg, és l'únic retrat del pintor en què el model no es dirigeix directament a l'observador. Al nostre parer, el caràcter introspectiu de la marquesa recorda l'exercici de la vida contemplativa, com a evidencia la insígnia de la Mare de Déu dels Dolors. El quadre segueix la composició recorrent en aquest tipus d'obres i, malgrat que presenta dificultats per integrar correctament el model amb el mobiliari circumdant, recorda especialment el *Retrat de Madalena Pinós i Sureda de Sant Martí*, *marquesa de Barberà* (fig. 61M) del 1785. Tècnicament, cal subratllar la cura amb què Manuel Tramullas pinta les mans, el sostre, els llavis i els cabells, detalls que evidencien el tractament minuciós del color mitjançant diferents tonalitats. Tot i la precisió que caracteritza el seu traç, s'observa l'ús de la pinzellada solta en el brodat de les mànigues i el vel del tocat.

El quadre, que va ingressar al museu el 1974 provinent de la Comissió d'Urbanisme de Barcelona, pensem que originàriament podria haver format part de la col·lecció de Joaquim de Mercader i el seu fill Arnau de Mercader, conjunt que va donar lloc a gran part del fons pictòric de l'actual Can Mercader (Vila 1992, 264).

El 1994 es van iniciar els treballs de restauració que van comprendre la desinfecció del marc amb un tractament contra la corcadura, la neteja de la superfície pictòrica de pols i brutícia, la supressió de la capa de vernís oxidat, l'eliminació de les deformacions juntament amb la cobertura de talls i forats de la tela, com també la consolidació de la capa preparatòria i pictòrica.[491]

[490] ANC, Fons llinatge Mercader, *Factures de pintors*.
[491] Fitxa tècnica de la restauració de la pintura (33).



Fig. 58M. *Retrat de Maria Sadurní, marquesa de Mercader,* Manuel Tramullas (1781-182). Museu Palau Mercader (756). (Fot. A.Trepat Céspedes).



Fig. 58M.1 *Detall del rostre del Retrat de Maria Sadurní, marquesa de Mercader,* Manuel Tramullas (1781-1782). Museu Palau Mercader (756). (Fot. A.Trepat Céspedes).

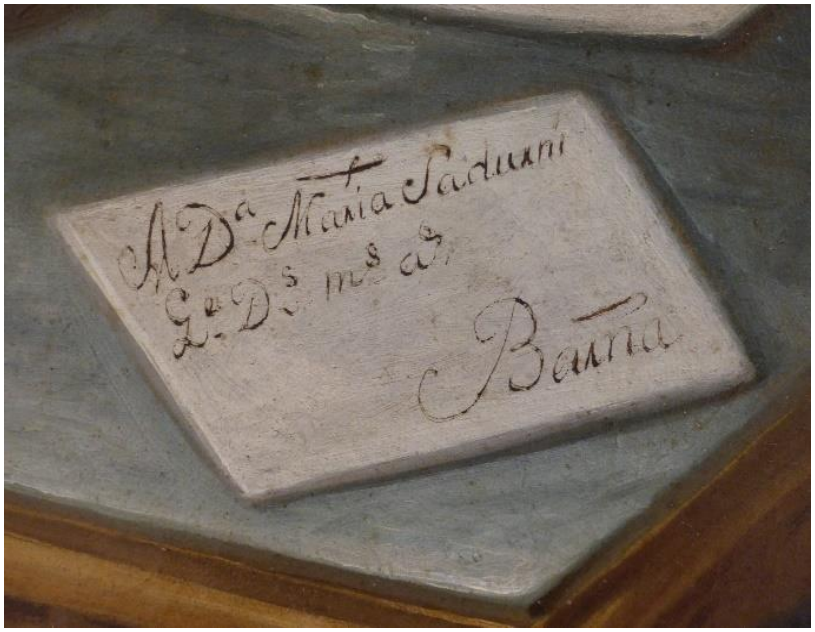


Fig. 58M.2 *Detall de la inscripció sobre l'escriptori del Retrat de Maria Sadurní, marquesa de Mercader,* Manuel Tramullas (1781-1782). Museu Palau Mercader (756). (Fot. A.Trepat Céspedes).

59M. *Retrat d'Anton Amat i de Junyent*

Data: 1782.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: Desaparegut.
Bibl.: Baró de Maldà 2003, 234; Pascual 2003, 11; Domènech 2004, 67-68; Trepat 2013, 37.

Obs.:

Com en la majoria de retrats del catàleg de Manuel Tramullas, es tracta d'una obra *post mortem* que el pintor va realitzar el mateix any de la defunció d'Anton Amat i de Junyent, el pare del baró de Maldà. La pintura amb una clara funció memorial es trobava a «l'aposento de vestir» d'Anton Amat i de Cortada, juntament amb altres retrats familiars; el de la seva dona Esperança Amat i de Rocabertí amb els seus fills Escolàstica, Rafael i Josep Maria, així com el del rebesavi Jaume de Cortada, «[...] fundador dels béns que posseesc de Cortada» (Domènech 2004, 67-68). Segons la descripció del propi baró, «també hi havia pintures religioses, i tot plegat era de gran apreci i memòries dignes de conservar-se en quarto decent» (Domènech 2004, 67-68).

Tal com recull l'historiador Lluís González en les memòries secretes del baró, el retrat podria ser el l'obra que el mateix Rafael Amat i de Cortada descriu quan parla de l'efígie que ocupava el final d'un dels seus dietaris (Baró de Maldà 2003, 234).

És possible que Manuel Tramullas també fos l'autor del retrat de l'esposa del baró de Maldà que hi havia a la capella de la mateixa residència, així com d'un fresc amb la història d'Orfeu en el moment de la mort d'Euridice (Baró de Maldà 2003, 119; 166).

60M. *Decoració de la casa consistorial de Barcelona*

Data: 1783.
Estat: No conservat.
Docs.: AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1784, f. 207 (citat per Alcolea 1959, 141).
Bibl.: *Accion de gracias* 1783; Alcolea 1959, 140-141; Miquel Catà 1986, 1: 71; Miquel Catà 1986, 2: 304: fig. 29; Pérez Samper 1988, 570; Carbonell 1992, 110-111: fig. 34; Trepat 2013, 38.

Obs.:

Manuel Tramullas va ser l'autor de la decoració efímera que comprenia la façana de l'Ajuntament de Barcelona i la resta d'edificis de la plaça, per la qual el pintor va percebre la quantitat

substanciosa de dues-centes seixanta-cinc lliures.[492] Segons la descripció de la relació històrica que recull les celebracions amb motiu del naixement dels infants bessons i la pau amb Anglaterra, Manuel Tramullas —amb una àmplia experiència com a escenògraf— va crear una perspectiva de cent vuitanta-un pams d'alçada organitzada per un pòrtic dòric d'onze pilastres, al centre del qual, i entre dues columnes, s'erigia el tron sota dosser carmesí amb el retrat del monarca. Al costat del tron hi havia diferents *putti* amb atributs referents a la Justícia, la Prudència, el Valor i la Fortalesa mentre que al nivell superior del dosser hi havia les escultures de Minerva i Hèrcules que flanquejaven l'escut de la ciutat i estaven envoltats per diferents relleus al·lusius a l'Alegria, la Fecunditat, la Religió i la Pau, tots ells acompanyats per les respectives inscripcions llatines (*Acción de gracias* 1783, 15-20).

La decoració de la façana també comprenia la cobertura amb carmesí de les parts sense refiguracions, com la resta d'edificis de la plaça —ornamentats amb tapissos i domàs—, i estava il·luminada amb un gran nombre de torxes que realçaven la perspectiva del conjunt (*Acción de gracias* 1783, 27). La balustrada de l'edifici estava decorada amb gerros —elements també presents en l'ornamentació de la façana de Joan Pau Canals, destacada figura de la producció i tenyit d'indianes de la ciutat— mentre que sobre una cornisa de quatre pams d'alçada, Manuel Tramullas va disposar un tendal de carmesí que cobria tota la plaça sota un cel ras (*Acción de gracias* 1783, 20).

Tot i no conservar cap testimoni gràfic sabem que la monumentalitat de la decoració va merèixer «[…] singulares aplausos del Publico que celebró mucho el buen gusto de los que tuvieron influxo en la obra» (*Acción de gracias* 1783, 20). Altres exemples de la riquesa que van vestir la ciutat per a l'ocasió són la façana de la Llotja, projectada per Pere Pau Montaña, la de la residència de Joan Pau Canals, a mans de Fèlix Nogués, o la del comerciant Gil Grau, segons la pintura d'Antoni Casanovas (*Acción de gracias* 1783, 32; 36). Totes elles van ser demostracions de l'habilitat tècnica dels pintors i el gust dels seus comitents amb un programa iconogràfic divers, sota un llenguatge mitològic i al·legòric que exalçava la pau i les virtuts de la Casa Reial i el seu govern.

[492] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1784, f. 207 (citat per Alcolea 1959, 141).

61M. *Retrat de Madalena Pinós i Sureda de Sant Martí, marquesa de Barberà*

Data: 1784-1785.
Mides: 104 x 79 cm
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Col·lecció particular de Barcelona (segons Miquel Catà 1986, 2: 306: fig. 30).
Inscripcions: «Dna. Madalena Pinos y Sureda de Sn. Marti, Marquesa de Barbera, de edat de 61 any, morí lo die 3 de Desembre de 1782».
Bibl.: Miquel Catà 1986, 1: 79; Miquel Catà 1986, 2: 306: fig. 30; Quílez 1994, 185; 196; Trepat 2013, 38.

Obs.:

El retrat de la marquesa de Barberà respon, possiblement, a l'encàrrec del seu marit o bé d'un familiar pròxim que va voler recordar la difunta, com indica la inscripció que apareix en un dels documents sobre la consola. Si tenim en compte la diferència de dos anys entre la defunció de Madalena Pinós (1782) i la del seu marit, Josep Galceran Pinós i de Pinós (1784), podríem considerar que Manuel Tramullas va pintar ambdós quadres a posteriori el 1785 o, en canvi, que el retrat de la marquesa va ser pintat anteriorment, entre el 1783 i el 1784.

L'obra posa de manifest la riquesa de la protagonista amb un vestit fastuós, penjoll i arracades, els dos darrers molt semblants als que vestia la reina Maria Amàlia en el retrat conservat al Museu d'Història de Girona (fig. 14M). D'altra banda, al nostre parer Manuel Tramullas projecta una imatge completament diferent a la del *Retrat de Maria Sadurní, marquesa de Mercader* (fig. 58M), i fa al·lusió al sentiment religiós de la protagonista amb el llibre *Vida devota*, probablement, citació de l'obra de sant Francesc de Sales.[493]

Com en tots els retrats, Manuel Tramullas procura un desordre fictici per recrear un dels espais íntims de la protagonista i contextualitza la inscripció relativa a la identitat de la model entre la confusió dels afers personals, en aquest cas sobre un document subjectat per un llibre, recurs al qual també recorre en el *Retrat de Carles III* de Girona (fig. 13M).

L'obra, que juntament amb el seu *pendant* va sortir a la llum en l'estudi de Carme Miquel Catà, és encara avui una de les peces que planteja més preguntes sobre la seva història.

[493] Francesc, de Sales, sant. *Introducción a la vida devota*... València: heredero de Benito Mace, 1694.



Fig. 61M. *Retrat de Madalena Pinós i Sureda de Sant Martí, marquesa de Barberà,* Manuel Tramullas (1784-1785) Col·lecció particular. (Fot. Miquel Catà 1986).

62M. *Retrat de Josep Galceran Pinós i de Pinós, marquès de Barberà*

Data: 1785.
Mides: 104 x 79 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Col·lecció particular de Barcelona (citat per Miquel Catà 1986, 2: 306: fig. 31).
Inscripcions: «Dn. Jph. Galceran Pinos y de Pinos, Marques de Barbera de edad 74 anys, 8 mesos. Morí als 18, Agost 1784 en Barna. 31 Jer.B.L.M 1785 de V.S. Ml. Tramullas».
Bibl.: Miquel Catà 1986, 1: 79; Miquel Catà 1986, 2: 306-307: fig. 31; Quílez 1994, 196; Trepat 2013, 38.

Obs.:

Segons la inscripció que apareix en un dels documents clarament visible sobre la consola, el 1785 Manuel Tramullas va pintar el quadre *pendant* del retrat de la marquesa de Barberà (fig. 61M). A diferència d'aquest, l'obra conté la firma del pintor i presenta una composició molt semblant a la que Manuel Tramullas va utilitzar en el *Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina* (1760-1764) (fig. 17M).

En l'actualitat, ambdues peces són, juntament amb les efígies de Carles III i la reina Amàlia de Saxònia del Museu d'Història de Girona (fig. 13M i fig. 14M), el dos únics exemples de retrats *pendant* que es conserven de la mà del pintor.



Fig. 62M. *Retrat de Josep Galceran Pinós i de Pinósí, marquès de Barberà,* Manuel Tramullas (1785). Col·lecció particular. (Fot. Miquel Catà 1986).

63M. *Retrat d'Anton Azcon de Potay, comte de Vallcabra*

Data: 1787.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Col·lecció privada.
Bibl.: Quílez 1994; Trepat 2013, 39; Trepat 2013 cat., 2: fig. 11.

Obs.:

La pintura és un dels retrats més tardans del catàleg de Manuel Tramullas i s'hi reconeixen diferents solucions ja presents en obres anteriors, com la inscripció en el marge inferior que també utilitza en el *Retrat de Jaime Miguel de Guzman, marquès de la Mina* (fig. 17M) o el *Retrat de Tomàs de Lorenzana* (fig. 69M), la referència a l'escut personal, també present en el retrat del capità general (fig. 17M) i en el del Salvador de March (fig. 51M), així com la datació i la firma del pintor entre la documentació sobre la taula, igual que s'observa en el retrat del marquès de Barberà (fig. 62M) i en el de Jaime Miguel de Guzman (fig. 17M).

Tot i la continuïtat compositiva esmentada, l'expressió del marquès de Vallcabra és completament diferent als models anteriors i segurament respon a la naturalitat que Manuel Tramullas ha volgut conferir al personatge mentre treballa en el seu gabinet. Tanmateix, creiem que aquesta actitud esdevé un condicionant excessiu que accentua una posició forçada i rígida que no correspon amb l'acte d'escriure. En aquest sentit, es tracta de l'únic retrat —exceptuant el de la marquesa de Barberà (fig. 61M) si tenim en compte la seva actitud absorta en la lectura— en què la imatge del protagonista es basa en l'acció i supera la presentació habitual davant de l'observador.

Tècnicament, cal citar el detallisme amb el qual el pintor ha reproduït les arrugues i les línies d'expressió del rostre, la mirada i les mans, aspectes que han rebut una atenció particular, a diferència del vestuari.

Segons la inscripció del quadre i com en gran part dels retrats del seu catàleg, Manuel Tramullas va fer constar la data en què va realitzar l'encàrrec, és a dir, el 1787, probablement sota la petició d'un familiar del marquès després de la seva mort.



Fig. 63M. *Retrat d'Anton Azcon de Potay, comte de Vallcabra*, Manuel Tramullas (1787). (Fot. Quílez 1994).

64M. *Fresc de la cúpula de l'església de Sant Gaietà*

Data: 1789.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: No conservat.
Docs.: BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII. Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 78; AHCB, Fons Ramon Nonat Comas Pitxot, 5D.20 caixa 9. *Esgrafiats*, ff. 65-66.
Bibl.: Céan Bermúdez 1800, 74; Alcolea 1961, 188; Miquel Catà 1986, 1: 79; Miquel Catà 1986, 2: 309: fig. 36; Trepat 2013, 45.

Obs.:

Autors com Casellas, Céan Bermúdez o Alcolea atribueixen el desaparegut fresc de la cúpula de l'església de Sant Gaietà de Barcelona a la mà de Manuel Tramullas. És possible que la pintura correspongués a diversos treballs d'embelliment del temple si tenim present, com descriu el baró de Maldà, que el 1785 s'estava construint el nou retaule de marbres i jaspis.[494]

Els mateixos autors defensen l'autoria de Manuel Tramullas en el quadre «[…] de claro-oscuro» de l'altar del presbiteri (Céan Bermúdez 1800, 74; Alcolea 1961, 188).[495] L'obra és un dels pocs exemples de pintura mural religiosa documentat en el catàleg del pintor juntament amb la *Volta i costats* de l'altar major de l'església de l'Hospital General de la Santa Creu de Barcelona (fig. 2M) (1747), la nova capella de la Llotja (1774-1776) (fig. 54M) i la capella de Sant Narcís, la l'església de Sant Fèlix de Girona (fig. 68M), l'única conservada en l'actualitat.

65M. *Treballs pictòrics per al túmul de Carles III*

Data: 1789.
Estat: No conservat.
Docs.: AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, *Relacion del importe de los gestos hechos p^{a} el Funeral que á costes del Muy Ilt^{e} Ayun^{to} de esta Ciudad se hizo en la Iglesia Catedral de la misma en los dies 28 y 29 de Enero del corriente año 1789, p^{a} el alma del S^{r}. Rey d^{n}. Carlos Tercero que esté en el Cielo*, f. 240, 1789 (citat per Alcolea 1961, 187).
Bibl.: Alcolea 1961, 187; Miquel Catà 1986, 1: 72; Miquel Catà 1986, 2: 311: fig. 44; Pérez Samper 1988, 576; Carbonell 1992, 110-111: fig. 34; Trepat 2013, 113.

Obs.:

Segons els comptes exposats al Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, Manuel Tramullas va rebre cent quaranta lliures per pintar el túmul de Carles III. Manuel, que ocupava el títol de

[494] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol. 1, 3 de juny de 1785, pp. 148-149.
[495] BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII. Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 78.

pintor de la ciutat des del 1784,[496] és l'únic artista documentat entre les despeses de les exèquies pel monarca, on sobresurten les tres-centes divuit lliures que va percebre el fuster Manuel Riera per la construcció del cenotafi.[497]

A diferència de la celebració amb motiu de les exèquies de la reina Maria Amàlia (1761), amb la qual els germans Tramullas van ser els autors del disseny del conjunt d'arquitectures efímeres de la catedral, en aquesta ocasió Manuel Tramullas va tenir un paper secundari i la invenció del monument, l'aspecte del qual coneixem gràcies al gravat de Pasqual Pere Moles, va anar a càrrec de Pere Pau Montaña (Subirana Rebull 1990, 209-210: fig. 103; Subirana Rebull 1996, 902: fig. 100).

El projecte és juntament amb els treballs pictòrics per la proclamació de Carles IV (fig. 66M), l'últim encàrrec públic que Manuel Tramullas va dur a terme per la ciutat.

66M. *Treballs pictòrics per la proclamació de Carles IV*

Data: 1789.
Estat: No conservat.
Docs.: AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1790, f. 150 (citat per Alcolea 1959, 142; Alcolea 1961, 187).
Bibl.: Alcolea 1961, 187; Miquel Catà 1986, 1: 72; Miquel Catà 1986, 2: 315: fig. 45; Carbonell 1992, 110-111: fig. 34; Trepat 2013, 84.

Obs.:

L'octubre de 1790 Manuel Tramullas va rebre la suma de tres-centes setanta lliures pels «[…] dos retratos de sus Magestades pintados al Oleo con todas sus Insignias ÿ adornos correspondientes, de las pinturas de los tablados, ÿ demás que hubo de pintarse con motivo de la Rl Proclamación […]».[498] Es tracta d'un import considerable si tenim present que en la pujada al tron de Carles III el pintor va percebre un total de cent noranta-cinc lliures, cinc sous i tres diners pels treballs pictòrics que va requerir l'esdeveniment.[499]

[496] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1784, f. 379 (citat per Alcolea 1961, 187).
[497] Ibíd., 240.
[498] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1790, f.150 (citat per Alcolea 1959, 142; Alcolea 1961, 187).
[499] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1759, f.441 (citat Alcolea 1959, 136).

Segons es documenta en el Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, l'escultor Josep Cabanyeres va elaborar els marcs, remats i peus dels quadres que es van utilitzar per a la proclamació de Carles IV, i creiem que podrien ser els que apareixen representats en el gravat de Pasqual Pere Moles segons el dibuix de Pere Pau Montaña dedicat a la perspectiva i la decoració de la façana de la Llotja durant l'esdeveniment (Subirana Rebull 1990, 211-212: fig. 105; Subirana Rebull 1996, 903-904: fig. 102).

67M. *Retrat del bisbe Eustaquio de Azara*

Data: 1790.
Mides: 1,05 x 0,87m.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: Desaparegut.
Docs.: Fotografia de l'IAAH (clixé 340485).
Bibl.: Quílez 1994, 197; Quílez 2009, 5; Trepat 2013, 40.

Obs.:

L'obra és una de les darreres peces del catàleg de Manuel Tramullas i ens reporta als anys en què Eustaquio de Azara va ser bisbe d'Eivissa (1788-1794). En general, la pintura segueix els esquemes compositius dels retrats anteriors i, concretament, reprèn el model del marquès de Barberà (fig. 62M) que, en aquest cas, Manuel Tramullas supera en recrear una pausa fictícia en els afers del protagonista, que es dirigeix directament a l'observador.

En el quadre també observem semblances estilístiques amb el *Retrat de Tomàs de Lorenzana* del Museu d'Història de Girona (fig. 69M), on hi ha certs paral·lelismes en la representació del penjoll amb el crucifix, el voladís de la «mozzetta» i els cabells darrere de l'orella. En l'obra s'entreveuen les dificultats del pintor a l'hora de reproduir les mans en l'acció d'escriure així com en l'aplicació de la perspectiva en els llibres sobre la taula.

Segons l'estudi de Quílez, el quadre va servir de model a Flaugier, que pocs anys després va realitzar un retrat del bisbe a partir d'una solució similar (Quílez 2009, 5). La peça de Manuel Tramullas, actualment il·localitzada, va formar part del Museu Diocesà de Barcelona i apareix documentada a l'IAAH en una fotografia datada del 1920.



Fig. 67M. *Retrat del bisbe Eustaquio de Azara,* Manuel Tramullas (1790).
(Fot. IAAH (clixé 340485)).

68M. *Decoració de la capella de Sant Narcís*

Data: 1790.
Tècnica: La volta del cambril és pintura a l'oli.
Localització: Capella de Sant Narcís, església de Sant Fèlix, Girona.
Inscripcions: En la Glòria hi ha diverses inscripcions. Una d'elles apareix en el llibre que porta sant Jeroni: «Pintó esta cúpula el Sr. D. Manuel Tramullas Natl. de Barna. Por dispon. Del Sr. Ilmo. Siempre Digno de memòria D. THOMAS DE LORENZANA I de Butron obispo de la precente Ciudad. Tuvieron el honor de ayudar al dicho selebre professor Dn. Pedro Bofill, Dn. Juan Carlos Panyó. Finida a 29 de Setiembre del año 1790. Quando pintó esta cúpula tenia el dicho D. Tramullas 72 años de edad» i l'altra, en el llibre que subjecten dos àngels: «En el año del Sr. De 1858 por disposición de los SS J. D. Narciso Puig de la Bella Casa canónigo, el Exmo. Sr. D.Felipe de Martínez Davalillo, Caballero gran cruz de la real orden americana de Isabel la Católica, Maestrante de la Ronda y diputado a Cortes, D. Antonio Vidal Otro, Beneficiado y Don Francisco Batlle y Cabanellas abogado, los cuatro Pabordes de la Cofradia del glorioso Martir Obispo y Patrón de la Immortal Gerona S. Narciso; se restauró esta cúpula y la del martirio y se pinto de nuevo el arco del coro de entrada de la pròpia capilla obra todo de la dirección y ejecución de D. José Mirabent y Gatell natural de Barcelona y professor de su Academia de Bellas Artes y de 26 años de edad. Es procurador de esta Cofradia el Rdo. D. José Pajoll ptro. benet».
Documentació: AHG, Girona 9, Francesc Carles Befaras, 1790, f. 374; BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII*. *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 78.
Bibl.: *Vida, milagros martirio* 1795, 216-219; Céan Bermúdez 1800, 74; Berga 1894; Benet 1922, 43-44; Pla 1943, 93; Alcolea 1961, 188; Mir 1965, 70; Miquel Catà 1986, 2: 473-475: figs. 175-177; Prats 1990; Prats 1991; *Informe tècnic* 1995; Vázquez 1995; Vázquez 1995 I; Aragó 2001; Bonaventura 2001; Miralpeix 2004, 76-78; Miralpeix 2011, 84-85; Trepat 2013, 41-42; Trepat 2013 cat., 3: fig. 13.
Restauracions: El conjunt de les pintures de la capella de Sant Narcís va patir diverses intervencions el 1858 a mans de José Mirabent i José Ribó, i es va tornar a modificar el 1920, però desconeixem els autors del projecte. El 1995 un equip de restauradors del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC) va restaurar la volta del cambril.

Obs.:

La decoració de la capella de Sant Narcís és un dels projectes més grans que va realitzar Manuel Tramullas i l'únic que, fins ara, recull el treball de l'artista a la ciutat de Girona. El comitent de l'obra, el bisbe Tomàs de Lorenzana, va confiar a Manuel Tramullas l'embelliment de l'arc toral de l'entrada de la capella, l'absis amb el *Martiri de sant Narcís*, la cúpula del cambril amb una Glòria i, probablement, la volta de la nau central amb cassetons fingits.

Malgrat la importància de l'encàrrec, no es conserva documentació que referenciï els treballs ni especifiqui la implicació del pintor que, segons la inscripció del llibre del sant Jeroni a la Glòria, va rebre la col·laboració de Pere Bofill —un dels seus principals deixebles— i Joan Carles Panyó —director de l'Escola Gratuïta de Dibuix d'Olot (1783) —. Tal com es desprèn de l'epígraf, probablement va ser Manuel Tramullas qui va dirigir els treballs pictòrics si tenim en compte que anteriorment havia realitzat la decoració de la capella de Nostra Senyora de l'Esperança de l'església, de Santa Maria del Mar (1772) (fig. 47M) o la volta de Sant Gaietà (1789) (fig. 64M).

Tanmateix, ignorem fins a quin punt el pintor hi podria haver participat directament, ja que el 1790 tenia setanta-quatre anys i no setanta-dos, com se cita a la inscripció.

L'autoria del conjunt planteja molts dubtes atributius relacionats amb el desconeixement de l'obra de Pere Bofill, amb la definició del catàleg de Panyó, encara pendent, i amb la desaparició d'altres conjunts murals del catàleg de Manuel. A grans trets, podem distingir un estil proper al de Manuel i al seu taller en el grup de figures de la Glòria comprès entre sant Jeroni i Moisés, mentre que s'entreveu almenys una altra mà en el grup que conformen els personatges entre sant Josep de Calassanç i sant Narcís, estilísticament semblant a les pintures de l'església dels Dolors de Girona, atribuïdes a Joan Carles Panyó.

També hi ha dubtes al voltant de l'escena del *Martiri de sant Narcís*. En aquest cas, podríem identificar els àngels i un dels soldats del marge esquerre —al nostre parer similars a l'estil de les decoracions de la casa Nogués— amb la mà de Panyó, podríem atribuir l'escena principal a Manuel Tramullas, que podria haver pintat el sant — semblant a alguns personatges de la *Presa del canonicat de Carles III* (fig. 46M) i iconogràficament similar a *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2) de Francesc Tramullas—, mentre que la resta de figures, algunes amb grans desproporcions, podrien ser obra de Bofill.

Pensem que probablement, l'autoria del programa iconogràfic de la capella va ser una invenció del mateix Lorenzana, la intervenció del qual ignorem si també va suposar la projecció compositiva de la decoració de la cúpula i l'absis. En aquest sentit, ens crida l'atenció la concepció de la Glòria que, a diferència d'altres exemples coneguts —la capella del Sant Crist d'Igualada de Francesc Tramullas (1752) (fig. 21F), l'església de Sant Carles Borromeu a Barcelona, i ambdues cúpules; la primera, obra dels germans Vinyals Miró i la posterior, de J. Flaugier (finals del s. XVIII-inicis del s. XIX),[500] la capella de la Cinta a Tortosa amb la *Glorificació la Verge* de Josep Medina (1721-1725), o la desapareguda església de Bonsuccés—,[501] els personatges estan disposats al perímetre de la volta de forma continuada, sense recrear la projecció vertical que és habitual en aquest tipus de composicions.

Aquesta solució ens recorda a la cúpula que va decorar Panyó per a l'església de Tura, a Olot (finals del s. XVIII) i que es va perdre en ser repintada després del 1936 per l'olotí Jaume Casas i

[500] Rovira Marquès 2013. Consultar aquest treball sobre la doble cúpula de l'església de Sant Carles Borromeu a Barcelona amb relació a les diferents actuacions sobre les Glòries representades.
[501] IAAH (CB-3931).

Sargatal. A simple vista sembla que l'adopció d'aquesta composició va ser per motius estrictament estilístics, si tenim en compte que els problemes d'humitat han afectat sempre els registres inferiors, i no pas el centre o les zones més elevades de la volta. Tanmateix, no podem descartar que la disposició de les figures estigués relacionada amb la disposició del mateix cambril respecte a l'absis, des d'on s'entreveu el grup central entorn a sant Narcís.

Al voltant del conjunt hi ha un fris fingit que, com el tambor, ressegueix tot el diàmetre de la cúpula, on s'intercalen garlandes florals i gerros, ornamentació que a parer nostre és molt semblant a la que Francesc Tramullas va utilitzar a Igualada el 1752 (fig. 21F). La resta de la cúpula està coberta per un cel ennuvolat coronat per diferents àngels i a nivell intermedi hi ha sant Josep amb la Verge, sant Joan Baptista, i la Santíssima Trinitat, que ens recorden la mà de Panyó.

Com apuntava Prats (Prats 1991, 38), creiem que entre els diversos personatges de la Glòria el sant Jeroni podria ser l'únic retrat o autoretrat conservat de Manuel Tramullas en el què es reconeixen les faccions marcades —pòmuls sortints, nas prominent i celles molsudes— que també caracteritzen el mestre protagonista del dibuix l'*Acadèmia dels Tramullas*.[502]

Segons recull Joaquim Pla, el 1858 José Mirabent i José Ribó van restaurar les pintures del cambril i l'absis, així com les de l'arc de l'entrada (Pla 1943, 93). Tot i que hi va haver una altra intervenció el 1920, de la qual desconeixem els detalls (*Informe tècnic* 1995, 4), la restauració més important es va dur a terme el 1995, quan van netejar de pols i greix la Glòria, van cobrir les esquerdes, van eliminar les eflorescències salines, van consolidar la capa de preparació i la pictòrica, van retirar els repintats i van reintegrar de forma il·lusionista les llacunes (*Informe tècnic* 1995, 5-9).

[502] *Col·lecció Raimon Casellas* 1992, 119: fig. 43. El dibuix va ser exposat a la mostra dedicada a la col·lecció de Raimon Casellas. Actualment, el dibuix forma part del fons del MNAC (GDG 65026 D).



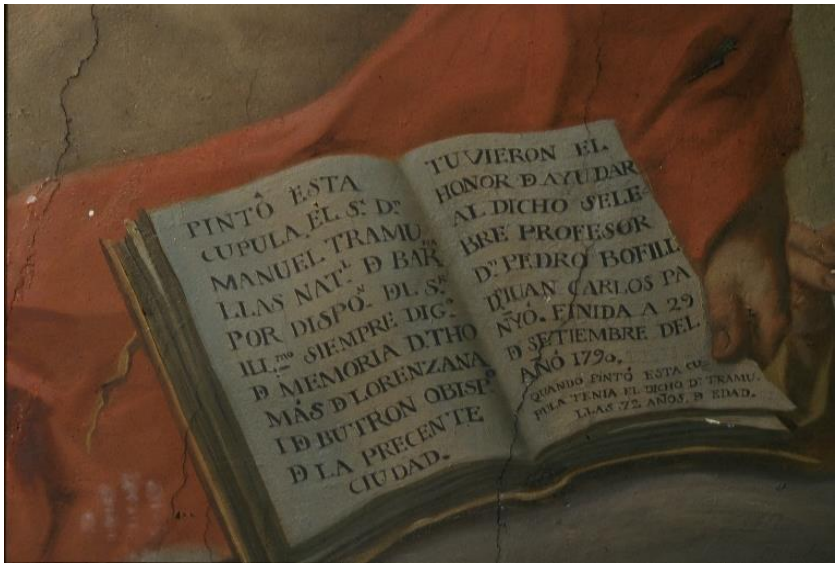
Fig. 68M.1 *Martiri de sant Narcís, Decoració de l'absis de la capella de Sant Narcís,* Manuel Tramullas (1790). Església de Sant Fèlix, Girona. (Fot. CRBMC (5123A_3.11.)).



Fig. 68M.2 *Glòria de la cúpula del cambril de la capella de Sant Narcís,* Manuel Tramullas (1790). Església de Sant Félix, Girona. (Fot. A. Trepat Céspedes).



Fig. 68M.3 *Detall de sant Jeroni de la decoració de la Glòria de la capella de Sant Narcís,* Manuel Tramullas (1790). Església de Sant Fèlix, Girona.
(Fot. CRBMC (5123P_5.13)).



68M.4 *Detall de la inscripció de la Glòria de la cúpula del cambril de la capella de Sant Narcís,* Manuel Tramullas (1790). Església de Sant Fèlix, Girona.
(Fot. CRBMC (5123P_5.12)).

69M. *Retrat de Tomàs de Lorenzana*

Data: 1790-1792.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Museu d'Història de Girona.
Inscripcions: «ILLMO D.D.THOMAE DE LORENZANA ET DE BVTRON, EPISC.GERVND.EX EQVITIB.ORD.CAROLI.III. GRATA.NON MINVS QVAM ERATVITA, SCHOLA ARTIS ICONOGRAPHICAE AB EO ERECTA, ET IN HOC EIVS SVMPT. EXSTRVCTO DOMOCILIO. XIV.CAL.MAN ANN.M.DCC.XC.CONSTIVTA.PRIMUMQVE CELEBBATA. P.C.».
Exposicions: «La Girona de l'època moderna: de l'obrador al baluard».
Bibl.: Prats 1991, 35; Jiménez 1997, 39; Trepat 2013, 42; *Ciutat de Girona* 2014.

Obs.:

La peça és una de les darreres obres del catàleg de Manuel Tramullas i, molt possiblement, l'últim retrat que va dur a terme. La pintura realitzada al voltant del 1790 estaria relacionada amb la construcció de la capella de Sant Narcís, promoguda pel bisbe Lorenzana i decorada per Manuel, que juntament amb Panyó i Bofill van finalitzar el mateix anys els treballs a la cúpula del cambril.

L'obra segueix l'esquema compositiu dels retrats anteriors i presenta el protagonista a la seva biblioteca, amb el plànol de la capella de Sant Narcís, mentre que sobre la taula hi ha dispersos diferents llibres, un tinter —elements disposats de forma gairebé idèntica en el *Retrat d'Eustaquio de Azara* (fig. 67M)— i la insígnia de l'Orde de Carles III, de la qual, com es recorda en la seva oració fúnebre, Lorenzana era «cavallero pensionado» (Casanova 1796).

Tècnicament, creiem que el quadre sobresurt respecte a la majoria de retrats precedents, particularment en el domini del color i l'ús de diferents tonalitats per la representació de la pell en el rostre i les mans, així com en el tractament de les veladures de l'hàbit, el vellut del sobretaula o la seda de la insígnia, mitjançant els quals aconsegueix crear contrasts i enriquir visualment l'obra. També cal subratllar la destresa del pintor per representar la mirada del personatge, aspecte que trobem en els darrers retrats de Manuel Tramullas.

L'obra, juntament amb el retrat atribuït a Joan Carles Panyó del Museu de la Garrotxa,[503] és un dels pocs testimonis de l'efígie de Lorenzana. En la versió de Manuel Tramullas, Lorenzana presenta un aspecte més juvenil i una expressió més dolça, semblant a l'efígie del seu germà, el cardenal Francisco de Lorenzana. No seria d'estranyar que l'obra de Panyó fos comissionada en motiu de la fundació de l'Escola Gratuïta de Dibuix d'Olot (1783), a la qual s'al·ludeix en el retrat mitjançant les «acadèmies» —estudis de cossos nus fets a partir de models al natural—

[503] Museu de la Garrotxa (3119).

representades sobre la taula, i de la qual Lorenzana va ser el principal promotor i Panyó, el primer director.

Anteriorment, el retrat de Tomàs de Lorenzana pintat per Manuel Tramullas va estar exposat a la Casa de Cultura de Girona, i actualment forma part del fons del Museu d'Història de la Ciutat.

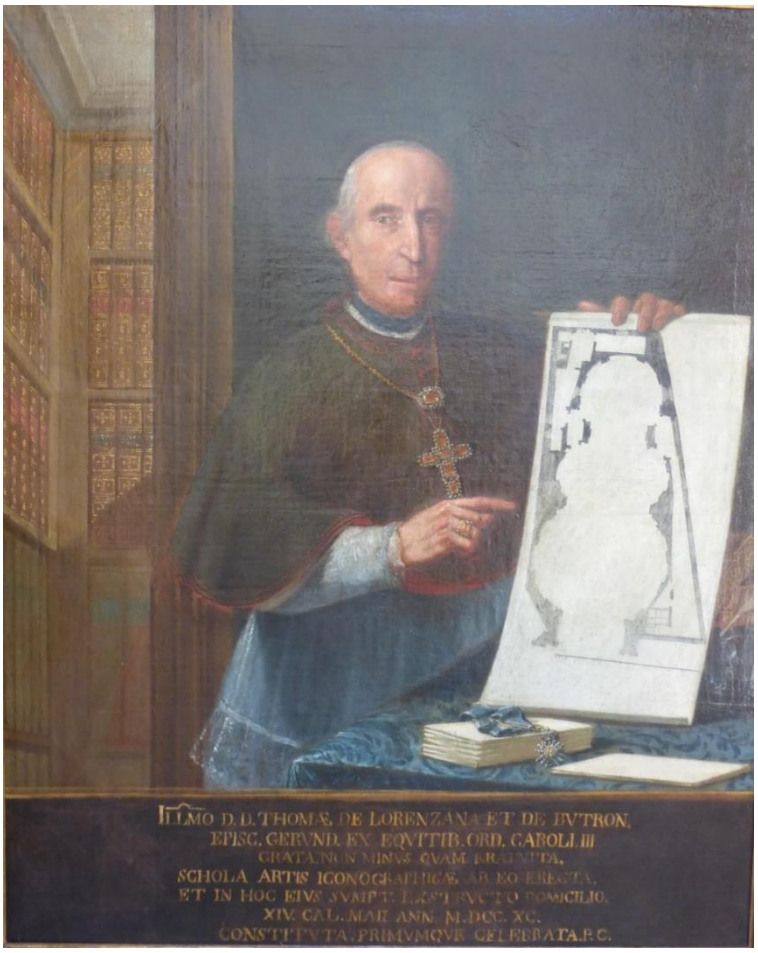


Fig. 69M. *Retrat de Tomàs de Lorenzana,* Manuel Tramullas (1790-1792). Museu d'Història de Girona. (Fot. A.Trepat Céspedes).

4.3 Apunts sobre el catàleg de Francesc Tramullas

Com el seu germà, l'activitat de Francesc Tramullas es va estendre al llarg de la seva vida i el catàleg es caracteritza per reunir una producció força nombrosa, malgrat la mort prematura del pintor. La primera obra documentada, que és la *Caplletra del cantoral de la missa de Rams amb l'entrada a Jerusalem* (fig. 2F) data del 1745, any en què va obtenir la llicència de pintor, mentre que la darrera correspon al 1773, amb la decoració de l'església de Sant Joan de Barcelona (fig. 58F).

Francesc Tramullas va dur a terme encàrrecs de tota mena: des de pintura religiosa, quadres a l'oli, decoració mural i pintures sobre pergamí a escenografies, arquitectures efímeres funeràries i gravats. El seu catàleg és especialment ric en comparació amb el de Manuel, i comprèn sobretot obres de temàtica religiosa i un nombre reduït de peces de temàtica mitològica, com l'*Al·legoria de les Nobles Arts* (fig. 6F) o l'àlbum de la *Màscara Reial* de 1764 (fig. 45F) i de gènere, com *Adéu* (fig. 8F), que es distingeixen de la producció dels pintors catalans del segle XVIII.

Segons les dades obtingudes en el nostre estudi, generalment els encàrrecs vinculats amb l'Església van agrupar més d'una peça, com s'observa en les diferents obres de la capella de Sant Marc (fig. 35F) i la de Sant Esteve (fig. 36F) de la catedral de Barcelona, la decoració de la capella del Sant Crist d'Igualada (fig. 21F i fig. 22F), les pintures de la capella de la Immaculada Concepció de Tarragona (fig. 47F i fig. 48F) o els diferents treballs en l'església de Sant Jaume (fig. 27F) i la de Sant Joan de Barcelona (fig. 58F).

Majoritàriament, Francesc Tramullas va pintar quadres a l'oli per esglésies de Barcelona i, en menor mesura, per a altres poblacions catalanes com Igualada o Tarragona, on encara avui, juntament amb la catedral de Barcelona, hi ha el nucli més representatiu de la seva obra. Tal com s'evidencia també en el catàleg de Manuel Tramullas, les decoracions murals van tenir una representació més reduïda, perquè la majoria s'han perdut i desconeixem si van ser al fresc, al tremp, al tremp sobre tela o a l'oli sobre tela. Només tenim notícia d'aquesta darrera tècnica, ja que Francesc la va utilitzar a la *Glòria* de la capella del Sant Crist (fig. 21F) a Igualada o a la capella de la Immaculada de la Concepció de Tarragona (fig. 47F).

La seva obra va ser bàsicament pictòrica i és molt probable que l'activitat de gravador es concentrés durant els primers anys de la seva trajectòria, ja que a partir del 1753 es documenten les primeres composicions per gravar a mans de Francesc Boix, i se succeeixen fins al 1767 amb

el *Retrat de Francesc Priu* (fig. 55F), gravat de Rafael Riera. En la producció gràfica de Francesc Tramullas, que recull una varietat de subjectes insòlits en la calcografia catalana, cal destacar la figura de Pasqual Pere Moles, gravador principal de les seves composicions, i amb qui s'observen similituds estilístiques. Francesc també va demostrar en la seva obra gràfica la novetat i l'expressivitat que van caracteritzar les seves pintures. Aquesta connexió entre les obres de formats i tècniques diferents a l'interior del seu catàleg és visible a l'*Al·legoria de les Nobles Arts* (fig. 6F), *Vanitas* (fig. 9F) o l'àlbum de la *Màscara Reial* de 1764 (fig. 45F). Aquest darrer exemple és l'obra més extensa que l'artista va crear per voluntat pròpia i és la compilació més important de personatges presents en la seva producció, que ens serveix per conèixer amb profunditat l'imaginari i l'estil del pintor.

A diferència de Manuel Tramullas, a Francesc Tramullas no se li coneixen pràcticament retrats o conjunts decoratius en residències privades. Tot i la fama que en vida va acompanyar el pintor, només hem pogut relacionar Francesc amb el *Retrat de Ramon de Marimon, bisbe de Vic* (fig. 34F) (1762) (Gudiol 1926), el *Retrat de Pere Virgili* (fig. 59F) (Subirana Rebull 1990, 199: fig. 93) i amb els treballs artístics de la casa de Francisco de Copons Prous (1770), al carrer Santa Anna de Barcelona (fig. 57F).

Mentre que en el cas de Manuel Tramullas hem conservat una quantitat relativament petita i poc variada del seus treballs, i en canvi disposem d'altres dades recollides en la documentació escrita, en el cas de Francesc Tramullas la situació és gairebé inversa. En aquest sentit, tot i que el nombre d'obres conservades és superior, són molt poques les referències documentals que ens complementen la història de cada peça. Així doncs, ignorem gran part dels comitents per a qui va treballar Francesc, entre els quals hi va haver institucions com l'Ajuntament, famílies de la burgesia i diferents personalitats religioses. Sobre aquestes personalitats en desconeixem qualsevol vincle amb el pintor, així com també si en més d'una ocasió van confiar a l'artista els seus projectes, com va succeir en la decoració de la capella del Sant Crist a Igualada (fig. 21F i fig. 22F).

Segons les dades exposades en la documentació, l'encàrrec més ben remunerat del seu catàleg va ser la decoració de la residència Copons, amb un total de cinc-centes quatre lliures i deu sous.[504] D'una xifra semblant, quatre-centes cinquanta lliures, va ser la quantitat que Francesc Tramullas va rebre per la decoració del cor i la realització del monument de Setmana Santa de

[504] AHPB, Tomas Casanoves i Forés, 1031/15, 1770, f. 128 (citat per Alcolea 1961, 180).

l'església de Sant Joan (1773) (fig. 58F) de Barcelona.[505] El pintor també va percebre una suma de quatre-centes quaranta-dues lliures per la pintura de la *Glòria* de la capella del Sant Crist d'Igualada (1752) (fig. 21F), mentre que per la resta de treballs documentats, els sous van ser considerablement inferiors.[506] En el cas de les pintures de la capella de Sant Marc de la catedral de Barcelona, Francesc va cobrar dues-centes cinquanta lliures,[507] xifra molt similar a les dues-centes trenta-quatre lliures amb relació als seus treballs per la *Màscara Reial* de 1751 (fig. 14F).[508]

Malgrat el caràcter aproximatiu del nostre estudi sembla que pels seus treballs Francesc Tramullas va rebre quantitats molt properes a les del seu germà, com es desprèn de les cent seixanta-vuit lliures que va concebre per dos quadres de la capella del Sant Crist d'Igualada (fig. 22F), però mai, o almenys no hem localitzat cap exemple documentat, va dur a terme un projecte remunerat amb unes xifres tant elevades com les de la casa-palau Sessa (fig. 55M).

Amb relació al seu catàleg, també és important precisar que Francesc Tramullas va incloure la seva signatura en les seves pintures en comptades ocasions, però sí que ho feia generalment en els seus gravats amb inscripcions com *Fran^co^ Tramullas*, *Francs. Tramullas Delint*, *Fran^s^ Tramullas inv.*, *F. Tramullas del^t^* o *Franciscus Tramullas Fecit*. Aquest fet ha provocat que s'hipotitzi sobre la seva autoria en peces que ja no es conserven, com són les pintures de la basílica de Nostra Senyora de la Bonanova (Permanyer 2006), el quadre del presbiteri de Sant Miquel del Port (Miquel Catà 1986, 1: 114), els *Laterals del retaule de Jesús Natzarè* de l'església dels Trinitaris Descalços (Miquel Catà 1986, 1: 113), la *Verge del Roser* de l'església del Carme d'Olot o el monument de Setmana Santa de l'església dels Dolors (Berga 1925, 3).[509]

Entre les obres que han perviscut i que hem volgut incloure al catàleg hi ha el gravat David amb *el cap de Goliat* (1745-1761) (fig. 10F), juntament amb les pintures *Sopar d'Emaús* i *Sant Sopar* de la capella de Sant Marc a la catedral de Barcelona (fig. 52F i fig. 53F), la *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* (1764-1770) (fig. 48F), del conjunt de la capella de la Immaculada Concepció a la catedral de Tarragona i el *Retrat de Ramon de Marimon, bisbe de Vic* (1762), que es conserva a la biblioteca de l'Arxiu Episcopal de Vic (fig. 34F). Tanmateix, també s'han atribuït a Francesc

[505] AHPB, Caietà Olzina, 1105/4, 1773, f. 108 (citat per Alcolea 1961, 180).
[506] Llibre de comptes de la Congregació de la Minerva (parcialment transcrit per Farrés 2010, 75).
[507] AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol.1, 89, ff.38-39; 47-48 (citat per Duran 1973, 371).
[508] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1751, f. 413 (citat per Alcolea 1961, 176).
[509] Ribera i Florit 2000, 139-141. «Segons datos que tenim, Tramulles pintà molts quadros per nostra vila, que han sigut tots destruïts menos un, que ho ha sigut a mitges, però que encara, a pesar de les mans barroeres que el restauraren, conserva un cap de verge que es confon amb les obres de Murillo».

Tramullas obres com el *Sant Joan Nepomucè* (Miquel Catà 1986, 1: 114), *Sant Anton* del Museu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi —pintura presumiblement perduda— (Fontbona-Durá 1999, 399), *Sant Pacià i Sant Oleguer* de la sagristia de la catedral (*Memòria del Barroc* 2008, 100-101), *Santa Eulàlia* i *Santa Madrona* de la sagristia de la catedral (*Memòria del Barroc* 2008, 98) o *Sant Andreu* del Museu de l'Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Fontbona-Durá 1999).

4.3.1 Catàleg de Francesc Tramullas

Primera etapa (fins al 1754)

1F. *Crist amb la creu camí del Calvari*

Data: 1730-1745.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Església de Nuestra Señora de los Milagros, Santa Fe, Argentina.
Restauracions: L'any 1980 Angel Werlen va restaurar la pintura (Vittori 1997, 45).
Bibl.: Alcolea 1959, 167; Furlong 1962, 77; 485; Vittori 1997, 45; 47; 49; *Santuario* 2007; Trepat 2013, 30-31; 109.

Obs.:

El *Crist amb la creu camí del Calvari* és, juntament amb el *Descendiment de Crist* (1767 ca.) (fig. 44M) i la *Flagel·lació de Crist* (1767 ca.) (fig. 45M) de Manuel Tramullas, una de les pintures que actualment decora la part superior de l'altar major de l'església de Nuestra Señora de los Milagros a Santa Fe, a Argentina. Segons la bibliografia, les tres obres apareixen citades en l'inventari de l'església el 1771 i ornamentaven diferents altars de la basílica.

Segons es descriu en l'inventari del segle XVIII, la pintura pertanyia a un retaule de dos cossos petits i daurats, en un dels quals hi havia una escultura de sant Josep. El conjunt estava decorat amb diversos miralls, vint-i-sis làmines i diferents relíquies mentre que a la part superior hi havia dos quadres que corresponen a la *Flagel·lació de Crist,* de Manuel (fig. 45M) i a *Crist amb la creu camí del Calvari*, de Francesc Tramullas (fig. 1F) (Furlong 1962, 485).

L'obra, que presenta moltes semblances amb el catàleg d'Antoni Viladomat, no s'adiu a cap de les pintures conservades del pintor. És molt probable que es tracti d'una obra primerenca, de quan encara s'evidenciava l'estil del mestre entre les pintures de Francesc Tramullas. Tot i les diferències en la paleta cromàtica i en l'estil, el quadre ens recorda la sèrie del viacrucis de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró. La composició i la iconografia ens remeten a *Jesús troba la seva mare,* de Viladomat (Miralpeix 2014, 317: fig.88), on s'observen similituds en la representació dels personatges, que toscament Francesc ha reportat en una nova versió de la mateixa escena.

L'ús exagerat de les línies per emfasitzar els detalls dels cossos i els colors encesos utilitzats en la composició ens fa pensar en les possibles intervencions posteriors que va patir la peça, si tenim present que aquests trets tampoc corresponen a la *Magdalena* (1752-1753) (fig. 22F) de la capella del Sant Crist d'Igualada, una de les primeres obres conservades del pintor. L'obra, que Santiago Alcolea defineix com a «menos que mediocre», se situaria abans de la cronologia fixada per la bibliografia argentina (1767) i tindria cabuda durant el període de formació de l'artista, entre el 1730 —data en què Francesc Miralpeix situa aproximadament els olis de Mataró— i el 1745 (Alcolea 1959, 167), any en què Francesc Tramullas va obtenir la llicència per pintar i va marxar de Barcelona.

Molt probablement la pintura va arribar juntament amb els altres dos llenços, la història dels quals encara ens és desconeguda, i no sabem si aquests provenien directament de Barcelona o d'un altre país de sud-Amèrica. Si la primera notícia escrita sobre les tres pintures es remunta al 1771, té sentit vincular directament el transport de les peces a mans de l'ordre dels Jesuïtes, sobretot després de l'expulsió del 1767, així com pensar en el trasllat a mans d'algun personatge català vinculat amb Amèrica.

A causa les obres que tant Manuel com Francesc Tramullas van pintar per a l'església de Betlem de Barcelona i l'antiga església dels Jesuïtes de Tarragona és raonable proposar que els quadres provinguessin d'un o altre nucli, de la mateixa manera que és prudent considerar la figura d'un intermediari català establert a Amèrica, com podria haver estat Manuel d'Amat i de Junyent (1704-1782), virrei del Perú entre 1761 i 1776, o qualsevol altre apoderat relacionat amb sud-Amèrica que conegués l'obra de Manuel i Francesc Tramullas.

Tampoc podem descartar la possibilitat que els llenços arribessin des de Barcelona mitjançant el comerç marítim, però tant sols se n'ha conservat la documentació a partir del 1787, com exposa Pierre Vilar en el seu estudi (Vilar 1986, 557), i on la importació de «cuadreria» des del port de la capital catalana tenia com a destinació Montevideo, Havana, Cumanà o Puerto Rico, i una vegada allà podrien haver arribat a altres ciutats.

La reconstrucció dels fets és encara hipotètica i planteja recuperar els contactes que es van establir entre Santa Fe i altres comunitats o personalitats religioses dels quals, per exemple, ja tenim notícia al segle XVII, quan els Jesuïtes del Perú van donar una pintura per a un dels retaules de l'església (Furlong 1962, 77).

Com la resta del conjunt, la pintura va ser restaurada el 1980 però desconeixem en quin estat es trobava.

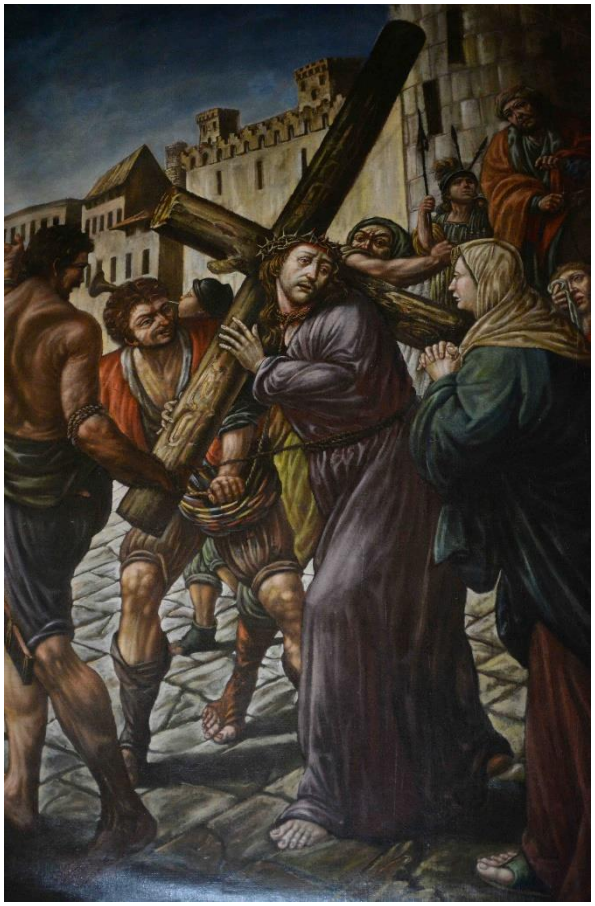


Fig. 1F.*Crist amb la creu camí del Calvari,* Francesc Tramullas (1730-1745). Església de Nuestra Señora de los Milagros, Santa Fe. (Fot. Marcela Díaz).



Fig. 1F.a *Altar major de l'església de Nuestra Señora de los Milagros a Santa Fe, a Argentina*, Francesc Tramullas (1730-1745). (Fot. Marcela Díaz).

2F. *Caplletra del cantoral de la missa de Rams amb l'entrada a Jerusalem*

Data: 1745.
Mides: 24,5 x 23,5 cm.
Localització: ACB, Llibre de cantorals n. 7A.
Docs.: ACB, Albarà d'obres, 1743-1745, f. 76 (citat per Alcolea 1961, 175).
Bibl.: Alcolea 1961, 175; Miquel Català 1986, 1: 99; 108; Miquel Català 1986, 2: 441: fig. 148; Mercader Saavedra 2011, 35-40; Trepat 2013, 54;115.

Obs.:

El 18 d'abril de 1745 Francesc Tramullas va rebre el pagament de dues lliures i cinc sous per pintar sobre pergamí la lletra *D* de l'introit de la missa del Diumenge de Rams. Probablement va acceptar aquest encàrrec poc abans de marxar a Madrid i prèviament a l'obtenció de la llicència de pintor el 21 de setembre del mateix any. Segons Santiago Alcolea, el pintor Francesc Bal (?-1760 ca.) va dur a terme projectes semblants per a la catedral de Barcelona l'any 1732 amb la pintura de dues caplletres: una per a l'introit de la missa del SS. Jesús i l'altra per a la primera de l'antífona del *Magnificat del res de la Transfiguració del Senyor*. El mateix pintor també va ser l'autor de la *Caplletra A* de la missa del Patrocini de Josep datada del 1739.[510]

L'obra és la primera peça documentada del catàleg de Francesc Tramullas i la seva cronologia ens permet resseguir els diferents recursos i estilismes que ja s'adverteixen inicialment en aquesta peça i que el pintor va continuar aplicant al llarg de la seva producció artística.

La influència rococó que es desprèn de l'obra recorda la paleta cromàtica que presenta posteriorment la decoració de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (1764-1770) (fig. 21F), mentre que estilísticament podem establir semblances amb la representació del *Crist a la Creu* sobre pergamí que el 1772 Manuel Tramullas va realitzar per al gremi de Corredors de Canvi (fig. 46M.2).

Com indica Santi Mercader, l'ornamentació floral que envolta la lletra també és present en els carros de la *Màscara Reial* (1764) (fig. 45F) i en la *Caplletra A i camperol* de la vuitena làmina (fig. 45F.23), gravada per Pasqual Pere Moles i dissenyada per Francesc (Mercader Saavedra 2011, 39-40). En aquest sentit, cal notar com l'any 1779 el mateix gravador va utilitzar una tipografia

[510] ACB, Albarà d'obres, 1731-1733, f. 75; ACB, Albarà d'obres, 1739-1741, f. 75 (citat per Alcolea 1961, 32).

idèntica a la *D* del cantoral en l'homònima lletra al pròleg de les *Memorias* d'Antoni Capmany (Capmany 1779, 1).[511]

La representació de vegetació mediterrània en la composició és un dels elements comuns a la *Màscara Reial* de 1751 (fig. 14F), obra també sobre pergamí, així com en el gravat *Mapa de les Illes Balears* (1765) (fig. 49F) o l'estampa *Al·legoria de les Nobles Arts* (1745-1761) (fig. 6F).



Fig. 2F. *Caplletra del cantoral de la missa de Rams amb l'entrada a Jerusalem*, Francesc Tramullas (1745). ACB. (Fot. Santi Mercader).

[511] Sobre la *Caplletra D* que va gravar Pasqual Pere Moles el 1779, vegeu Subirana Rebull 1990, 225: fig. 121.

3F. *Sant Agustí escrivint, sant Pere plorant, La transfiguració de santa Teresa i Verge amb infant Jesús*

Data: 1745-1750.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: Desaparegut.
Docs.: ADPO, Fons Jean Sarrète, 207j 141; ADPO, 8V 17, *Inventaire des biens dépendant d'è la Fabrique de l'Eglise Cathédrale de Saint Jean-Baptiste à Perpignan*, Direction Générale des Domaines, I.3177, 25 gener 1906; BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII*, *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 79.
Bibl.: Céan Bermúdez 1800, 70; Ripoll 1908, 169; Ràfols 1954, 1281; Alcolea 1959, 1: 181-182; Miquel Catà 1986, 2: 478: figs. 182-184; Trepat 2013, 51.

Obs.:

El conjunt, actualment il·localitzat, és un dels més extensos que hi ha relacionats amb la producció de Francesc Tramullas, juntament amb les pintures de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (fig. 47F i fig. 48F). Es tracta de les úniques peces documentades fora de Catalunya, juntament amb les *Esposalles de sant Julià i santa Basilisa*, vinculades amb la catedral de Perpinyà, que podríem associar a la possible estada de Francesc a la ciutat, de camí o de tornada de París, al voltant del 1745-1746, o pocs anys després d'establir-se de nou a Barcelona.

Tot i que alguns autors com Juan Agustín Céan Bermúdez, Marguerite Ripoll o J.F. Ràfols citen *Sant Pere plorant* i *Sant Agustí escrivint* entre les obres més destacades del catàleg de Francesc Tramullas, no se'n conserva cap imatge ni tampoc hem pogut localitzar cap document que ens remeti a la seva història (Céan Bermúdez 1800, 70; Ripoll 1908, 169). L'única font que descriu parcialment el conjunt, i gràcies a la qual hem pogut contextualitzar les peces, és el testimoni de Jean Sarrète, almoiner de l'Hospici de la Misericòrdia de Perpinyà del 1935 al 1945.

Entre els apunts del fons Sarrète conservats a l'ADPO,[512] l'autor situa les pintures a la sagristia de la capella del respectiu hospici, al mur est i oest. Aquesta ubicació, fins aleshores completament inèdita, trenca amb el discurs d'autors com Céan Bermúdez i Ripoll, ja que Sarrète no va relacionar les obres amb la catedral de Saint Jean de Perpinyà, com aquests van exposar en publicacions de principis del segle XIX i inicis del segle XX (Céan Bermúdez 1800, 70; Ripoll 1908, 169).

[512] ADPO, Fons Jean Sarrète, 207j 141.

En el seu escrit, Sarrète indica que *Sant Pere plorant* i *Sant Agustí escrivint* devien correspondre a una mateixa cronologia, però no especifica si també hi havia aquesta correspondència amb *La transfiguració de santa Teresa* i *Verge amb infant Jesús*, les dues altres pintures de la capella, molt properes estilísticament a la resta del conjunt i que l'autor també atribueix a Francesc Tramullas.

Sarrète descriu especialment la tela de sant Agustí i la de sant Pere mentre que sobre les altres només esmenta la disposició i el subjecte representat. Sobre la tela de sant Agustí, Sarrète comenta que:

> C'est un tableau peint du toile représentant St Augustin, téte nue, barbu, ossò, revêtu de ses habits fontificanse, avec le pallium […] du cor, l'ecrivant du un gros livre ouvert son un bureau-pupitre, ay ant à son coté la crosse o un cell emérge dans l'ombre. Le care de ce tableau est sealpté et selon le style de l'époque.[513]

Tal com exposa l'autor, el llenç de sant Pere, en canvi, es trobava al mur septentrional, al costat del retaule de la capella. Era una pintura a l'oli que representava el pare de l'Església «[…] à genones mains jointes pleurant de qu'la chanté le coq, qui est à se gauche dresa' sur un filier».[514]

En aquest sentit, és molt probable que les pintures fossin un encàrrec del mateix hospici o d'algun particular que va comissionar les obres a Francesc Tramullas i va donar-les a la capella, com tants altres benefactors van fer a la institució. Tanmateix, no descartem la possibilitat que es tractés, com van apuntar Ceán Bermúdez i Ràfols (Céan Bermúdez 1800; Ràfols 1954, 1281), d'un encàrrec del capítol de la catedral de Saint Jean, del qual no es conserva cap testimoni i que hauríem de vincular estretament amb l'orfenat i no pas a la seu, ja que no se citen en cap inventari del s. XVIII o posterior.[515]

Encara que l'autor no en dona més detalls, és possible que les pintures portessin la signatura del pintor, així com el nom del donant, informació habitual en els quadres més antics de l'hospici.[516]

[513] Ibíd.
[514] Ibíd.
[515] ADPO, Inventari 1774. 22j 183 ; ADPO, 8V 17, *Inventaire des biens dépendant d'è la Fabrique de l'Eglise Cathédrale de Saint Jean-Baptiste à Perpignan*, Direction Générale des Domaines, I.3177, 25 gener 1906. Contràriament a la descripció de Marguerite Ripoll, en l'inventari de la catedral de Perpinyà del 1906 no hi consta cap de les tres pintures.
[516] ADPO, 15194, p. 2.

El testimoni de Jean Sarrète, datat entre el 1912 i el 1932, és avui en dia la darrera referència sobre les pintures que fins aleshores es van conservar a l'hospici.

4F. *Vista de la Montaña de Nª Srª de Monserrate des de Igualada da camino de Madrid*

Firma: Franco Tramullas.
Data: 1745-1753.
Mides: 25,8 x 32,8 cm.
Tècnica: Aiguafort.
Localització: MNAC (GDG 1053 G). El museu el va adquirir el 1902.
Inscripcions: «*Vista de la Montaña de Nª Srª de Monserrate des de Igualada da camino de Madrid A Cª de S Geronimo.* B Castillo Oli. C Roca Oredada.».
Exposicions: Quílez-García Cárcel 2001.
Bibli.: Casanovas 1958, 2: 144; Miquel Català 1986, 1: 120; Miquel Català 1986, 2: 601: fig. 268; Subirana Rebull 1996, 686: fig. 3; Subirana Rebull 2000, 252; Trepat 2013, 54; 79.

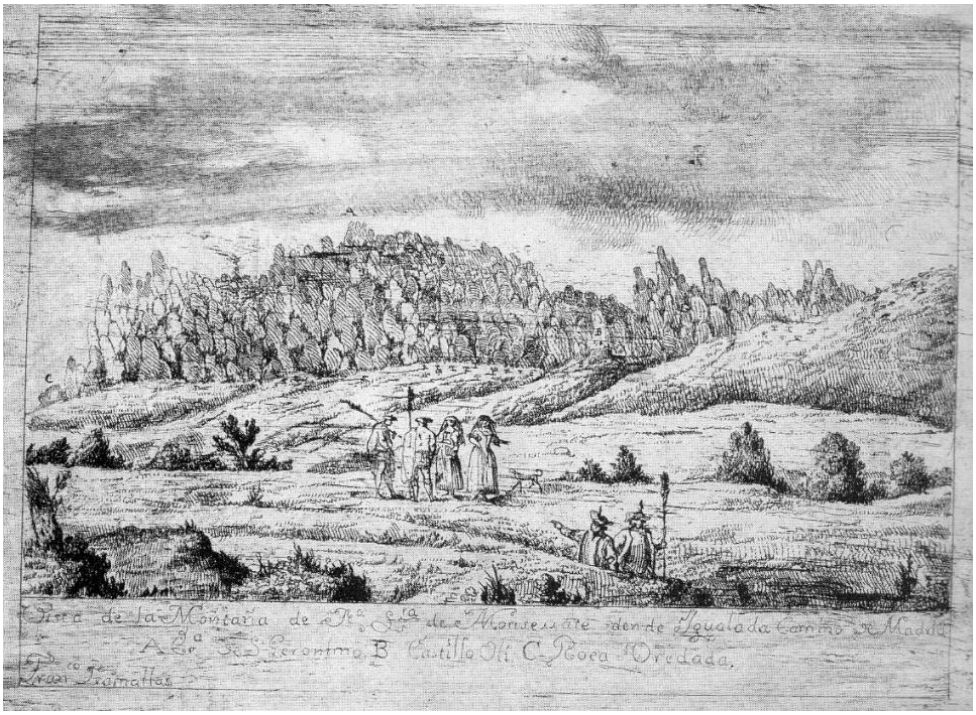
Obs.:

En aquest cas, la nostra proposta cronològica difereix de la indicada en el catàleg *La Màscara Reial. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764* —atribuïda al voltant del 1764 (Quílez-García Cárcel 2001, 98)— i s'adiu a la hipòtesi plantejada per Rosa Maria Subirana Rebull en la seva tesi, que relaciona l'estampa amb el desplaçament de Francesc Tramullas a Madrid (Subirana Rebull 1996, 686).

La realització d'aquesta làmina, dissenyada i gravada per Francesc, se situa entre el 1745, data de partença del pintor, i el 1753, poc després de finalitzar els diversos treballs a la capella del Sant Crist d'Igualada (1751-1753) (fig. 21F i fig. 22F) i any del gravat de la *Mare de Déu de Montserrat* (1753) (fig. 26F).

Tanmateix, la làmina presenta alguns estilismes i solucions compositives que Francesc Tramullas va adoptar també a posteriori i que ens remeten a la caracterització que el pintor va fer de la parella número 7: *Hortelanos de la Puerta de Sto Antonio, Cuchilleros Cesteros* de la *Màscara Reial* de 1751, així com als gravats de la *Màscara Reial* de 1764. Les figures que humanitzen l'escena responen als mateixos models que Francesc va utilitzar en alguns personatges d'aquest àlbum, concretament en el grup *Fusileros de Montaña* de la *Comitiva de Cupido* (fig. 45F.9), en els *Artesans i artesanes* de la *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22) o en els *Mariners i marineres* de la *Comitiva dels tritons i sirenes* (fig. 45F.26).

Una altra similitud la trobem en la representació de la muntanya que és molt semblant a la que hi ha a la *Caplletra P* de la setena làmina de la *Màscara Reial* (fig. 45F.21), on Montserrat també apareix de forma esbossada, a diferència d'altres gravats de Francesc Tramullas amb la Mare de Déu de Montserrat i el nen Jesús, en els quals es defineix molt bé la conformació rocosa.



4F. *Vista de la Montaña de Na Sra de Monserrate des de Igualada da camino de Madrid,* Francesc Tramullas (1745-1753). MNAC (GDG 1053 G). (Fot. Quílez – García Cárcel 2001).

5F. *Retrat de fra Josep*

Firma: «tramullas fecit».
Data: 1745-1753.
Mides: Dibuix afegit sobre paper versurat (209x147mm) i a la vegada inclòs en una cartolina (471x295mm).
Tècnica: Dibuix a ploma.
Localització: BNE (DIB/15/30/8).
Inscripcions: «FRA JOSEPH».
Bibl.: Barcia 1906, 277: fig. 1972; Miquel Catà 1986, 2: 550-552: fig. 237.

Obs.:

L'obra, en la qual Francesc Tramullas detalla cada línia de la composició, podria correspondre al dibuix preparatiu a ploma per a un gravat del qual no tenim cap referència. La composició molt semblant a la del *Retrat del pare Hermenegild de Barcelona* (fig. 25F) respon, probablement, als primers anys d'activitat del pintor, com es desprèn de la distància tècnica entre la peça i la resta de gravats del catàleg, en els quals l'aplicació de diferents traços és harmònica i s'evidencia un domini de l'expressivitat de la línia més gran.

El caràcter barroc de la peça —donat sobretot pel marcat contrast entre la foscor general i la il·luminació associada a la finestra i el crucifix— recorda les solucions que Francesc Tramullas aplica a les pintures de la catedral de Barcelona. El gravat, artísticament menys interessant que la resta, podria tenir un valor documental i que vincularia l'únic retrat autògraf conservat de Francesc Tramullas amb el que podria ser el retrat pòstum de fra Josep de la Concepció (1626-1690), de qui desconeixem altres representacions.

Aquesta teoria, però, seria qüestionable, ja que el tracista no va estar mai vinculat directament amb Monsterrat, monestir que s'entreveu des de la finestra i que podria al·ludir directament a la comitència de l'obra i a la identitat del frare, que està plenament entregat a la pregària.



Fig. 5F. *Retrat de fra Josep,* Francesc Tramullas (1745-1753).
(Fot. BNE (DIB/15/30/8)).

6F. *Al·legoria de les Nobles Arts*

Firma: «Franco Tramullas».
Data: 1745-1761.
Mides:25,8 x 18,1 cm.
Tècnica: Aiguafort.
Localització: MNAC (GDG 2818 G).
Inscripcions: «Miq i Ang».
Exposicions: *Col·lecció Raimon Casellas* 1992; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Casellas 1910; Casanovas 1958, 2: 144; Miquel Català 1986, 1: 120; Miquel Català 1986, 2: 601-602: fig. 267; Subirana Rebull 1992, 262: fig. 237; Subirana Rebull 1996, 686-687: fig. 4; Subirana Rebull 2000: fig. 196; Quílez-García Cárcel 2001, 92: fig. 45; Trepat 2013, 179-180; Trepat 2013, cat., 5: fig. 19; Triadó 1984, 199.

Obs.:

El gravat conegut també com a *Al·legoria de la Pintura* o *Al·legoria de les Belles Arts* (Subirana Rebull 1996, 686-687: fig. 4; Quílez–García Cárcel 2001, 92: fig. 45) és una de les peces més interessants del catàleg de Francesc Tramullas, que probablement hauríem de situar al voltant del seu establiment definitiu a Barcelona el 1748, i la defensa de la creació de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de la ciutat. N'emet la sol·licitud el 1758 i en tenim diverses notícies fins a mitjans del anys seixanta.

La peça, que és una dels poques obres de la calcografia catalana del segle XVIII dedicada a les arts lliberals, està centrada en la Pintura. La protagonista, identificada amb la màscara i l'aguantabraç, dibuixa un tors nu masculí que, tot i el seu caràcter inacabat, ens remet al *Fauno Barberini*, peça trobada sota el pontificat del Papa Urbà VIII, durant la construcció de les noves fortificacions del castell de Sant'Angelo de Roma, i que Domenico da Rossi va recollir en la seva publicació sobre escultures antigues de Roma (*Raccolta di statue 1704*, làms. 49-50; 94). A diferència de la iconografia habitual i estereotipada per Cesare Ripa, Francesc Tramullas crea en un ambient idilíc, un discurs al voltant de la *imitatio* de la Pintura i el complementa amb una lectura més complexa, a través de la qual es reivindica la pràctica artística desvinculada dels gremis i l'educació mitjançant l'estudi del dibuix, com a fonament de les arts.

En aquest sentit, la interpretació del gravat és, de forma insòlita, no només un reconeixement a l'art de la Pintura, sinó també a la importància del dibuix, al qual Francesc al·ludeix amb el llenç de la protagonista, en el *taccuino* entre els objectes escampats per terra, i en el quadre exposat al marge dret, on a mode d'esbós es representa la Pintura i l'Escultura. Al nostre parer, és possible que amb aquesta doble citació, és a dir, d'una banda, l'acadèmia d'una escultura i, de l'altra, la

representació escultòrica de la Pintura, es vulgui reforçar la dependència d'ambdues arts basades en el dibuix.

Tant si es tracta d'aquest paral·lelisme entre la imatge pictòrica i l'escultòrica —els detalls són insuficients per afirmar-ho amb seguretat— com si no, s'observa, en el darrer cas, com Francesc Tramullas afegeix diferents estudis al marge inferior de la pintura esbossada, on es distingeixen els apunts per a un home de perfil amb perruca. Entre aquests elements anecdòtics, el més interessant és la inscripció «Miq i Ang», situada a la part superior del llenç que acompanya la figura de la Pintura i que podria al·ludir a Miquel Àngel, artista que Francesc Tramullas va prendre com a model en la volta de capella de Sant Crist d'Igualada amb la representació de sant Bartomeu (fig. 21F). Malgrat que Francesc no va copiar directament l'obra d'altres gravadors o pintors a favor d'una composició i estil personal, aquests exemples juntament amb l'Hèrcules de l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona* (fig. 30F), denoten la seva admiració i coneixement cap a l'obra i la figura de Miquel Àngel, fins ara un dels pocs artistes que podem vincular directament entre els interessos i l'imaginari del pintor.

Tècnicament, en tot el gravat Francesc Tramullas confereix una gran força expressiva al traç, format per línies corbes, rectes, paral·leles i perpendiculars, a les quals dona una gran visibilitat indissociable de la representació del tema. Aquesta tècnica, que s'evidencia especialment en *Adéu* (fig. 8F), *Sant Antoni Abat* (fig. 7F) i *Vanitas* (fig. 9F), recorda, tot i la precisió i la delicadesa de les línies, la que utilitza Rafael Riera en el *Retrat de Francesc Priu* (fig. 55F). Al mateix temps, l'obra es caracteritza per una tècnica que difereix enormement de la que van adoptar altres gravadors catalans del Set-cents que van col·laborar amb el pintor, com és el cas d'Ignasi Valls, Francesc Boix, o el seu deixeble Pasqual Pere Moles.



Fig. 6F. *Al·legoria de les Nobles Arts,*
Francesc Tramullas (1745-1761). MNAC
(GDG 2818 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

7F. *Sant Antoni Abat*

Firma: «Franco Tramullas».
Data: 1745-1761.
Mides: 17,8 x 13,7cm.
Tècnica: Aiguafort.
Localització: MNAC (GDG 987 G).
Exposicions: *Exposición de grabados* 1880; Quílez-García Cárcel 2001; «Mestres de l'Aiguafort. Gravadors catalans de 1750 a 1950».[517]
Bibl.: *Exposición de grabados* 1880, 18; 36; fig. 26; Casanovas 1958, 145: fig. 156; Marès 1964, 37; Miquel Catà 1986, 1: 120; Miquel Catà 1986, 2: 593; 596: fig. 263; Subirana Rebull 1996, 685-686: fig. 2; Quílez-García Cárcel 2001, 30; 95; fig. 45; Trepat 2013, 80; Trepat 2013, cat., 5: fig. 21.

Obs.:

L'obra mostra sant Antoni en meditació durant la seva vida com a eremita. El protagonista, absort en els seus pensaments, observa intensament la creu feta de la branca d'un arbre i apareix representat amb la tau, la campana i la truja —fidel acompanyant del sant després de guarir el garrí— que reposa serenament als seus peus.

Al nostre parer, Francesc Tramullas pren com a model l'obra de Pierre Mignard que el 1727 va gravar Miquel Sorelló (fig. 7F.a) i que, molt probablement, el pintor podria haver conegut a Barcelona o durant la seva estada a França, si tenim present les múltiples semblances.

Com a *Adéu* (fig. 8F), *Al·legoria de les Nobles Arts* (fig. 6F) i *Vanitas* (fig. 9F), Francesc Tramullas ha volgut evidenciar el traç de línies i punts —presents en les seves composicions més expressives— que evidencien la incidència de la llum sobre els cossos i posen de manifest el contrast entre les diferents superfícies.

[517] La darrera exposició citada va tenir lloc al Palau d'Antiguitats del 21 de febrer al 22 de juny de 2018. Juntament amb *Sant Antoni Abat* també es va exposar *Adéu*.



Fig. 7F. *Sant Antoni Abat,* Francesc Tramullas (1745-1761). MNAC (GDG 987 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).



Fig. 7F.a *Sant Antoni Abat,* Pierre Mignard i Miquel Sorelló (1727). Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (116530). (Fot. A.Trepat Céspedes).

8F. *Adéu*

Firma: «F.T. Sculp».
Data: 1745-1761.
Mides: 18 x 26,3 cm.
Tècnica: Aiguafort.
Localització: MNAC (GDG 1054 G).
Exposicions: *Col·lecció Raimon Casellas* 1992; Quílez-García Cárcel 2001; «Mestres de l'Aiguafort. Gravadors catalans de 1750 a 1950».[518]
Bibl.: Casellas 1910; Casanovas 1958, 145: fig. 157; Alcolea 1961, 182; Ainaud 1962, 302; Comas 1964, 200; Soldevila 1970, 2459; Gallego 1979, 302; Triadó 1984, 199; Miquel Catà 1986, 1: 120; Miquel Catà 1986, 2: 598-599: fig. 265; Subirana Rebull 1992, 262-263: fig. 238; Subirana Rebull 1996, 687: fig. 6; Quílez-García Cárcel 2001, 96-97: fig. 46; Trepat 2013, 79; Trepat 2013 cat., 8: fig. 37.

Obs.:

L'obra, juntament amb *Vista de la Montaña de Nª Srª de Monserrate des de Igualada da camino de Madrid* (fig. 4F), és un dels pocs exemples de temàtica de gènere que recull el pintor en el seu catàleg. Francesc Tramullas centra l'atenció en tres figures d'origen popular, en el comiat entre una noia jove i un noi armat, mentre una figura més adulta l'espera tot observant l'escena.

El pintor ha representat el moment anterior a la seperació, quan els protagonistes encara agafats de la mà es miren per despedir-se. El caràcter romàntic de l'escena, situada als afores de Barcelona amb vistes al mar i al castell de Montjuïc, creiem que es deu bé en una possible il·lustració per a una publicació sobre la qual no hem trobat cap referència, o bé a una producció molt personal del pintor, i no n'hauríem de descartar una possible relació amb la seva biografia.

Tècnicament, l'obra és molt pròxima a l'*Al·legoria de Nobles Arts* (fig. 6F), *Vanitas* (fig. 9F) i *Sant Antoni Abat* (fig. 7F) i al mateix temps, presenta certes semblances amb la *Minerva* (fig. 41F) gravada per Pasqual Pere Moles segons el dibuix de Francesc Tramullas, en què s'utilitza la mateixa solució per als cabells de la protagonista. També cal subratllar les correspondències entre els personatges d'altres obres: la figura femenina està caracteritzada com les peixateres de la *Comitiva de Tritons i Sirenes* de la *Màscara Reial* de 1764 (fig. 45F.26) i el noi armat té un aspecte semblant a l'home de la parella dels *Revenedors, Taverneros i Mesoneros* de l'àlbum de la *Màscara Reial* de 1751 (fig. 14F.10).

[518] La darrera exposició citada va tenir lloc al Palau d'Antiguitats del 21 de febrer al 22 de juny de 2018. Juntament amb *Adéu* també es va exposar *Sant Antoni Abat*.

La composició evidencia certes dificultats del pintor a l'hora de treballar amb el burí, com s'observa en les incorreccions en el braç del jove que sosté l'arma, l'unió esbossada de les mans dels protagonistes, la posició impossible del peu esquerre de la tercera figura o la rigidesa del mocador i el davantal de la noia, alçats pel vent.



Fig. 8F. *Adéu,* Francesc Tramullas (1745-1761). MNAC (GDG 1054 G). (Fot. Palau d'Antiguitats).

9F. *Vanitas*

Firma: «Fran^{co} Tramullas».
Data: 1745-1761.
Mides: 20,8 x 13,8 cm.
Tècnica: Aiguafort.
Localització: MNAC (GDG 2821 G).
Exposicions: Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Casanovas 1958, 2: 144; Ainaud 1962, 302; Miquel Catà 1986, 2: 598-600: fi 266; Subirana Rebull 1992, 263; Subirana Rebull 1996, 687: fig. 5; Subirana Rebull 2000, 196; Quílez-García Cárcel 2001, 30; 94; fig. 44; Trepat 2013, 79-80; Trepat 2013, cat., 5: fig. 20; Ortiz 2015, 247-248; fig. 51.

Obs.:

Francesc Tramullas representa la descoberta de la mort per part d'un jove que, seguint les indicacions d'un ancià, revela un esquelet cobert per una tela. El pintor completa l'al·lusió al *memento mori* amb una munió d'objectes que, bé fan referència al passat i al pas del temps, com s'evidencia amb la vegetació al voltant de les runes i els esquelets, o bé recorden el caràcter efímer dels plaers terrenals. Per aquest motiu, Francesc Tramullas dedica al primer terme de la composició un recull d'objectes que fan al·lusió a la caducitat de les ciències i les arts, entre els quals podem identificar la màscara de Pulcinella, personatge de la *Divina Comèdia* i la personificació de les febleses de la humanitat.

Al nostre parer, en contraposició amb el caràcter efímer dels béns terrenals, sembla que Francesc Tramullas ha volgut representar l'elevació de l'esperit en la construcció del que ens recorda un temple, en confrontació amb la casa que es veu en un segon terme.

La caracterització del jove protagonista ens remet als còmics italians presents en les *fêtes galantes* i *champestres* d'Antoine Watteau i denota una influència francesa en l'imaginari de Francesc Tramullas.

Tècnicament, s'entreveu la dificultat del pintor a l'hora de representar les mans d'ambdós protagonistes i com a *Adéu* (fig. 8F), *Sant Antoni Abat* (fig. 7F) i *Al·legoria de les Nobles Arts* (fig. 6F), el traç és present en la construcció de les figures, la recreació de la llum i les ombres, i en la traducció dels diferents relleus.



Fig. 9F. *Vanitas,* Francesc Tramullas (1745-1761). MNAC (GDG 2821 G). (Fot. A. Trepat Céspedes).

10F. *David amb el cap de Goliat*

Data: 1745-1761.
Mides: 24,7 x 18 cm.
Tècnica: Aiguafort.
Localització: MNAC (GDG 2823 G).
Exposicions: Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Miquel Catà 1986, 2: 604: fig. 69; Subirana Rebull 1996, 688: fig. 8; Quílez-García Cárcel 2001, 101: fig. 50; Trepat 2013, cat.,13: fig. 70.

Obs.:

David apareix en primer terme satisfet de la seva proesa i exposa el cap del vençut on ha quedat impresa l'expressió del dolor en el moment de la mort, després de ser abatut i decapitat. El rostre de l'heroi, ple d'innocència i bondat, ens fa pensar en l'estètica clàssica renaixentista que contrasta fortament amb l'aspecte rude de Goliat.

De la mateixa manera que el gravador Orazio de'Santi (1573) (fig. 10F.b) o Jacob Matham (inicis s.XVII) (fig. 10F.a) i Nicolaes Breau (1597 ca.), en les respectives sèries d'herois i heroïnes de l'Antic Testament, es van servir del fons de la composició per al·ludir a escenes generalment anteriors a la victòria, Francesc Tramullas aprofita el segon terme per descriure el moment precís en què David es prepara per llençar la pedra amb la fona. Tot i que la versió de Francesc Tramullas no correspon literalment amb models iconogràfics anteriors, s'observen certes similituds en la serenor de l'heroi mentre sosté el cap de Goliat, element comú en altres representacions com el gravat de Jan van de Velde II (XVII), la versió de Nicolaes Braeu (1597ca.), la pintura de Nicolas Régnier (1591-1667) (1626) i la representació de Guido Reni de la Galleria Nazionale delle Marche,[519] entre d'altres. També trobem certs paral·lelismes en el protagonisme de l'espasa que com Caravaggio a la pintura de la Galleria Borghese (1609-1610), Francesc Tramullas la mostra per recordar el cop de gràcia.

La temàtica del gravat és un exemple insòlit en la calcografia catalana del segle XVIII, i també és singular en el cas del dibuix, del qual només coneixem l'esbós a ploma provinent de la col·lecció Raimon Casellas que es conserva al MNAC.[520] Tampoc tenim gaires referències més en pintura, i fins ara només hem localitzat tres casos descrits en la documentació. Un d'aquests és l'examen per a la llicència de Francesc Tramullas (1745) que, sota la petició del Col·legi de Pintors, va entregar «[…] un quadro David de mitg cos: lo qual pintá en presencia dels Consuls ÿ fou trobat

[519] Galleria Nazionale delle Marche (1990 D 292).
[520] MNAC (GDG 4263 D).

ben pintat segons las reglas ÿ art de pintar [...]» —possible model del gravat—,[521] l'altre és el programa decoratiu de Ca l'Erasme de Gònima de Barcelona, obra de Marià Illa, i el darrer, el quadre del *Rei David matant el gegant* que apareix citat en l'inventari *post mortem* de Pasqual Pere Moles (Subirana Rebull 1990, 312; Vallugera 2015, 868).[522]

La peça, que no està firmada, s'adiu a l'estil de Francesc Tramullas i la seva mà es reconeix tant en el cos de David, perfilat a contrallum i delineat per petits punts, de la mateixa manera que el pintor resol en l'àngel de la Mare de Déu de Montserrat (fig. 24F), com en l'anatomia gràcil i delicada de l'heroi, que correspon al Crist de *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1). Altres solucions a tenir en compte pròpies del seu catàleg són el rostre de Goliat, amb una fisonomia similar a la de Galceran de Pinós (fig. 36F.2) i la configuració del cel i les aus sobrevolant el paisatge, que l'artista també va incloure en la *Caplletra A i camperol* (fig. 45F.23) de l'explicació de la capçalera dedicada a l'escut de Carles III, a la *Màscara Reial* de 1764.

Com és habitual en els gravats de la seva producció, al nostre parer s'evidencien certes dificultats a l'hora de treballar amb el burí, sobretot en la figura de David, que presenta una lleugera desproporció entre el tors i les extremitats inferiors, i també en el braç dret mal definit, si tenim present el gest de sostenir l'espasa i la posició del colze.

[521] AHPB, Jeroni Gomis, 972/18, 1745, f. 534 (citat per Alcolea 1961, 175).
[522] *Diario de Barcelona*, 19/09/1802; *Diario de Barcelona*, 31/10/1802 (citat per Vallugera 2015, 375). En el seu estudi sobre el mercat artístic, Anna Vallugera cita la posada a la venda de còpies de David amb el cap de Goliat a la mà segons el quadre de Guido Reni del Museu del Louvre.



Fig. 10F. *David amb el cap de Goliat,* Francesc Tramullas (1745-1761). MNAC (GDG 2823 G). (Fot. A. Trepat Céspedes).



Fig. 10F.a *David amb el cap de Goliat,* Jacob Matham (1589). (Fot. Rijksmuseum (RP-P-1891-A-16280)).



Fig. 10F.b *David amb el cap de Goliat,* Orazio de'Santi (1573). (Fot. The British Museum (1872,1012.3476)).

11F. *Mare de Déu del Carme intercedint a favor de les ànimes del Purgatori*

Firma: «Fra Tramulla Pin».
Data: 1746-1769.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Retaule major, església de Palau Noguera.
Bibl.: Mirambell 2004; *Restauració* 2004; Balliu 2012, 29-30; Trepat 2013, 75-76; Trepat 2013, cat., 13: fig. 68; Ortiz 2015, 238-239.
Restauracions: La pintura es va restaurar durant el curs 2002-2003 per un equip format pels diferents departaments de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya.

Obs.:

La pintura formava part del remat del retaule major de l'església de Sant Joan de Palau Noguera dedicat a la Immaculada Concepció i a sant Joan Baptista. Segons la monografia que es va publicar sobre la seva restauració, l'obra correspondria a mitjans del segle XVIII, si tenim present que el 1769 gairebé tots els altars eren nous (Mirambell 2004, 23).

Pel que fa a la composició, el pintor ha aconseguit integrar ambdós registres ja sigui amb la degradació cromàtica entre el Cel i el Purgatori o bé amb el joc de llums que, malgrat la foscor del nivell inferior, il·lumina la nuesa d'alguns cossos de la mateixa manera que ho fa en el cas de Crist i la Verge del Carme. Tal com se cita a l'informe, Francesc Tramullas s'hauria servit de la capa de preparació per representar el Purgatori i hauria utilitzat el blau de Prússia per al mantell de la Mare de Déu, pigment que segurament va descobrir a França. L'aplicació d'aquesta tonalitat de blau situaria Francesc Tramullas entre els primers pintors d'àmbit català que en van fer ús (Balliu 2012, 30).

Al nostre parer, estilísticament s'evidencia una correspondència entre la moralitat i el físic dels personatges. En el Purgatori les figures tenen un aspecte musculós i robust, mentre que en el Cel, la Mare de Déu i Crist presenten una anatomia més delicada.

La mà del pintor es reconeix en els personatges corpulents del Purgatori i en la figura esvelta de Crist, que Francesc Tramullas també adopta en altres obres com *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2), *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1) o *Santa Marta, santa Cecília i sant Restitut* (fig. 56F). La caracterització de la Mare de Déu creiem que, en aquest cas, és l'única figura dissonant que explicaria la intervenció del taller. Aquesta teoria pren pes si tenim en compte la firma «Fra Tramulla Pin» al revers del quadre, difícilment realitzada pel mateix Francesc

Tramullas, i és gairebé un fet anecdòtic perquè la signatura de l'artista només ha aparegut en gravats.

Al quadre, l'única peça del catàleg de Francesc relacionada amb les terres de Lleida és un dels pocs exemples d'iconografia carmelitana en la producció del pintor, juntament amb la pintura que coronava el retaule major del convent de Santa Teresa i la pintura del convent del Carme d'Olot (Miquel Catà 1986, 1: 114; Ribera i Florit 2000, 139-141).



Fig. 11F. *Mare de Déu del Carme intercedint a favor de les ànimes del Purgatori,* Francesc Tramullas (1746-1769). Església de Palau Noguera, Lleida. (Fot. *Restauració* 2004).

12F. *Pintura de les armes del túmul de Miguel Fermin de Ripa, marquès de Jaureguizar*

Data: 1750.
Estat: No conservat.
Docs.: AHPB, Joan Albareda, 1750, 1017/6, f. 98 (citat per Alcolea 1961, 176).
Bibl.: Alcolea 1961, 176; Miquel Català 1986, 1: 100; Miquel Català 1986, 2: 149; Trepat 2013, 55; 116.

Obs.:

Per la decoració de les armes i les atxes del túmul de Miguel Fermin de Ripa, el 16 de setembre de 1750 Francesc Tramullas va rebre divuit lliures de la marquesa de Jaureguizar. Tot i que va ser l'únic encàrrec d'aquest gènere en el catàleg de Francesc, aquest tipus de projectes van ser força habituals entre els pintors del segle XVIII: Manuel Tramullas va dur a terme les armes del túmul de Josep Francolí i de Magarola (1744) (fig. 1M) (Alcolea 1959, 182), Manuel Arrau va ser l'autor dels escuts del sepulcre de Josepha Paguera y Bailet de Grancour (1757) i la decoració del túmul de Maria Anna de Martí, de Prat y Rexach (1758) (Alcolea 1961, 22-23), i Josep Vinyals es va encarregar del de la pintura de les armes de Francesc Borràs Vinyals (1752) i les del marquès de Cartellà (1772) (Alcolea 1961, 216-217).

Sobre l'aspecte que va tenir el túmul no es conserva cap descripció escrita o gràfica del conjunt. Francesc Tramullas només va fer un altre projecte d'arquitectura efímera funerària, el sepulcre de la reina Maria Amàlia de Saxònia (1761) (fig. 19M.4) en què va col·laborar el seu germà.

13F. *Escenografia de l'òpera Alessandro nelle Indie, del compositor Giuseppe Scolari*

Data: 1750.
Estat: No conservat.
Bibl.: Cotarelo 1917, 240; Bravo 1986, 40; Alier 1990, 52; 62; Trepat 2013, 116; Trepat 2013b, 894.

Obs.:

Es tracta del primer projecte escenogràfic del pintor que, entre el 1750 i el 1753, apareix citat com a arquitecte de les mutacions escèniques del Teatre Principal. De totes les representacions que van tenir lloc durant la temporada 1750-1751, només hi ha referència documental de l'activitat de Francesc Tramullas en l'òpera *Alessandro nelle Indie* i es desconeix si en la resta de representacions el pintor també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets d'òpera respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

Prèviament a Francesc Tramullas, només tenim constància de l'activitat de Joan Sentis (ant. a 1670-1721), que el 1719 (Alier 1990, 52), va rebre setze lliures i setze sous pel seus treballs escenogràfics al teatre, així com de Manuel Vinyals que el 1729 va rebre un pagament de dues-centes vint-i-sis lliures per haver pintat la comèdia *Eurotas y Diana*.[523]

L'any 1762, Manuel Tramullas va ser l'encarregat de realitzar l'escenografia de l'òpera homònima.

14F. *Màscara Reial dels gremis de Barcelona per l'arribada de la infanta Maria Antònia, duquessa de Saboia*

Data: 1750.
Mides: 17 x 24,3 cm.
Tècnica: Pinzell i aiguada sobre pergamí.
Localització: BNE (DIB/18/1/6767-DIB/18/1/6793).
Inscripcions: «Bosquejo dela Mascara Real que los Gremios dela Ciudad de Barcelona, executan en obsequio dela Serenissima Señora Infanta Dª María Antonía Duquesa de Saboÿa, compuesta de Veinte ÿ Siete quadrilles de doze pares cada una, con su cabo, ÿ correspondiente iluminación».
Docs.: AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1751, f. 413 (citat per Alcolea 1961, 176).
Bibl.: Alcolea 1961, 176; Miquel Catà 1986, 1: 100-101; *Boletín Oficial del Estado*, n. 183, 1 agost (1998), 26259; Trepat 2013, 55; 116; Creixell-Miralpeix 2015.

Obs.:

En ocasió de l'arribada de la infanta Maria Antonia Fernanda de Borbó a Barcelona el 1750, Francesc Tramullas va rebre un total de dues-centes trenta-quatre lliures per:

> […] el trabajo, y materiales de haver pintado tres copias de las Reales mascaras hicieron los Gremios de esta Ciudad en obsequio de SMR en el modo con que van los Gremios, en distinción que concurrieron en ellas y una sanefa de quatre palmos de alto y setenta de largo por adorna del Rl. Palacio todo experessao en sus dos quentas, […].[524]

Es tracta del primer encàrrec de l'Ajuntament al pintor que, posteriorment, també va confiar en Francesc Tramullas i el seu germà per la decoració de la catedral de Barcelona en motiu de les exèquies de la reina Maria Amàlia (1761) (fig. 19M).

En els preparatius i l'execució de la *Màscara Reial* de 1750 també hi ha documentada l'activitat de Josep Vinyals Miró, que va tenir un paper principal com a pintor i va rebre una quantitat de

[523] AHSCP, Carpeta 6, n. 3, *Comptes 1730-1739* (citat per Alier 1990, 62).
[524] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1751, f. 413 (citat per Alcolea 1961, 176).

quatre-centes quatre lliures pels diferents treballs pictòrics que requeria la festa: la pintura del castell de focs artificials composta per tres cossos i quatre baluards, la decoració de l'entarimat i l'ornamentació de la porta del Palau Reial.

En relació amb l'obra de Francesc, només coneixem dues de les tres còpies de la *Màscara Reial* citades en el Llibre dels Acords de l'Ajuntament del 1751. Una de les versions es troba a la Biblioteca Nacional de España, institució que el 8 de juny de 1998 va adquirir l'àlbum en una subhasta per un valor d'un milió sis-centes mil pessetes.[525] La Hispanic Society of America en custodia una altra còpia, segurament també provinent d'una licitació com indica el tros de paper enganxat a la contraportada de l'àlbum, on es descriu l'obra en alemany i anglès, i s'identifica amb el lot número 654 (Creixell- Miralpeix 2015, 120).

La investigació recent de Rosa Creixell i Francesc Miralpeix ha permès la identificació de Francesc Tramullas com a autor de les vint-i-set parelles de ball que es representen a cada un dels àlbums i que difereixen lleugerament en alguns dels ornaments dels vestits o en la disposició de les figures. (Creixell-Miralpeix 2015). La representació de Francesc Tramullas sobre les danses que van tenir lloc al Pla de Palau la primera nit de la infanta a la ciutat és, com també en el cas de la *Màscara Reial* de 1764, un testimoni gràfic dels esdeveniments que no té una correspondència directa amb la *Relación de obsequios que ha rendido la Ciudad de Barcelona a la serenísima señora infanta*... impresa el mateix any. Tal com exposen Rosa Creixell i Francesc Miralpeix, és possible que l'artista interpretés en clau imaginària alguns detalls i que adaptés certs aspectes de la realitat per a les dues versions sobre paper que la ciutat va regalar a la infanta (Aurea Javierre, 1952, 30 segons carta del marquès de Balbases a Carvajal).

A grans trets, els personatges no segueixen el text i la imatge conté diferències notables pel que fa al vestuari femení, especialment visibles en les parelles número 1: *Notarios, Reales Colegiados* (fig. 14F.1), la número 6. *Libreros ê Impresores.Tx^s de Velos* (fig. 14F.6), la 11: *Notarios, Causidicos, Boticarios* (fig. 14F.11), o la 15: *Man^s. Hort dela P^la de S^to Antonio. Man^s Cirujanos. Claveros, Espaderos* (fig. 14F.15), que, en aquest cas, difereixen mínimament de la descripció escrita (Creixell- Miralpeix 2015, 128).

En comparació amb l'àlbum de la *Màscara Reial* de 1764 (fig. 45F), Francesc mostra els portaveus dels gremis de la ciutat i no reprodueix l'escenari o el context de la festa en què van participar

[525] *Boletín Oficial del Estado*, n. 183, 1 d'agost (1998), p. 26259 (citat per Creixell- Miralpeix 2015, 120).

més de mil dues-centes cinquanta persones. La importància del vestuari és evident, si tenim present que pràcticament no s'utilitza cap altre element decoratiu en la composició, més enllà dels elements arquitectònics, on s'identifica el gremi de la parella o alguns elements vegetals, també referenciats en altres obres de Francesc com la *Caplletra del cantoral de la catedral de Barcelona* (1745) (fig. 2F), el gravat *Vista de la Montaña de Na Sra de Monserrate des de Igualada da camino de Madrid* (1748-1753) (fig. 4F), la *Divina Pastora* gravada per Pasqual Pere Moles (1763) (fig. 44F) o el *Mapa de les Illes Balears* (1765) (fig. 49F).

Generalment, els personatges femenins de l'àlbum vesteixen una cotilla, l'escot cobert per un tul rematat amb llaços o gorgueres en les extremitats superiors, una faldilla —la majoria dels casos amb sobrefaldilla— i un davantal que deixa al descobert els peus, mentre que els models masculins vesteixen casaca i calçons (Creixell- Miralpeix 2015, 128).

Tanmateix, la indumentària dels personatges i les seves màscares és variada i comprèn models de tot tipus que ens remeten a l'ambient festiu de l'esdeveniment. Hi ha vestits de les classes populars com s'observa en la parella número 7: *Hortelanos de la Puerta de S^to^ Antonio. Cuchilleros. Cesteros* (fig. 14F.7) o la 22: *Alquiladores de Mulas. Faquines* (fig. 14F.22), així com tradicionals i de diferents nacions, que són apliament representats. La parella número 13: *Semuleros, Medidores de Trigo, Manteros, Man^s^ Hor^s^ dela Puerta Nueba, Molineros* (fig. 14F.13), duen el vestit tradicional mallorquí, i la número 18: *Panaderos, Manz^s^ Albañiles. Cuberos* (fig. 14F.18), el madrileny. També trobem interpretacions més fantasioses en la número 4: *Notts Publicos de Numero. Confiteros*, vestits de «laitanos marciales» (fig. 14F.4), la número 27: *Plateros*, disfressats a la romana (fig. 14F.27), o la número 14: *Ropa vejeros, Tapineros, Pregoneros, Labrad^s^ de dentro la Ciudad* (fig. 14F.14) juntament amb la número 3: *Curtidores*, caracteritzats segons la tradició oriental (fig. 14F.3).

Tampoc hi van faltar figures vestides a la moda com s'observen en la parella número 16: *Tintoreros de Paños. Tintoreros de Seda. Colchoneros* (fig. 14F.16), d'altres segons la indumentària del segle XVII, com en la número 2: *Carpinteros, Cerrajeros Abujeros* (fig. 14F.2) i la 12: *Corredores de Cambios, Cirujanos, Mercadeles de Lienzos* (fig. 14F.12), com tampoc referències a la comèdia italiana, representada en la parella número 25: *Barrateros de Agujas. Fabricantes de Medias, Peluqueros Manz^s^ Sastres* (fig. 14F.25), o de caràcter completament ideal, com en la parella número 9: *Herreros, ÿ Caldereros. Maestros de hazer Carretas. Surradores. Sapatores de Viejo* (fig. 14F.9).

Al nostre parer, la possibilitat que l'artista fes una interpretació fins a un cert punt lliure de l'esdeveniment té un pes considerable si tenim present que algunes de les figures de l'àlbum ens remeten a d'altres molt semblants que el pintor va utilitzar en la *Màscara Reial* de 1764 (fig. 45F). Concretament, la parella número 2: *Carpinteros, Cerrajeros Abujeros* (fig. 14F.2) és molt propera a la representació dels *Artesans i artesanes* de la *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22), de la Màscara Reial (1764) i els personatges de la número 7: *Hortelanos de la Puerta de Sto Antonio. Cuchilleros. Cesteros* (fig. 14F.7), juntament amb la figura masculina de la número 22: *Alquiladores de Mulas. Faquines* (fig. 14F.22) són gairebé idèntics als *Marineros i marineras de este país* de la Comitiva de tritons i sirenes (fig. 45F.26). Aquest tipus de personatge coincideix també amb les figures de *Vista de la Montaña de Na Sra de Monserrate des de Igualada da camino de Madrid* (fig. 4F) (1748-1753) (fig. 4F) i *Adéu* (1745-1761) (fig. 8F), mentre que la indumentària tradicional mallorquina de la figura femenina número 13: *Semuleros, Medidores de Trigo, Manteros, Man^{s} Hor^{s} dela Puerta Nueba, Molineros* (fig. 14F.13), també apareix en el *Mapa de les Illes Balears* (1765) (fig. 49F) que Francesc Tramullas va dissenyar.

A part dels models estereotipats del pintor, és possible que el vestuari de la *Màscara Reial* de 1750 tingués certes connexions amb els balls de les representacions operístiques del Teatre Principal de Barcelona amb els quals el pintor devia estar familiaritzat, si considerem la seva activitat com a escenògraf del 1750 al 1753. De fet, com apuntaven Creixell i Miralpeix, en la majoria dels casos la base dels vestits femenins reprèn els models populars, peces menys sofisticades i que devien facilitar el moviment dels ballarins durant la comparsa (Creixell-Miralpeix 2015, 127-128). En aquesta mateixa línia, el caràcter fantàstic d'algunes disfresses i la presentació de les parelles entre passos de dansa ens recorda, tot i la destresa tècnica dels seus gravats i la distància respecte a la tipologia d'indumentària, la sèrie de Jean Bérain I i Jean le Pautre en què es representa el vestuari dels personatges de diferents ballets (1670-1682).

L'atenció als detalls de les robes i als estampats, sobretot en les figures femenines, com es desprèn en la parella número 27: *Plateros* (fig. 14F.27), la 26: *Cordoneros, Galoneros, Cardedores, Batidores de Oro, Sogue^{s} de Cañamo, Tex^{s} de Lino* (fig. 14F.26) o la 16: *Tintoreros de Paños. Tintoreros de Seda. Colchoneros* (fig. 14F.16) i, en menor mesura en les masculines, com s'observa a la número 13: *Semuleros, Medidores de Trigo, Manteros, Man^{s} Hor^{s} dela Puerta Nueba, Molineros* (fig. 14F.13) ens fan pensar en motius decoratius reals i en la fàbrica de teixits pintats de seda que els dos germans van gestionar paral·lelament als seus tallers.

Encara que fins ara no hagi sortit a la llum cap exemplar de la seva producció sabem, gràcies a la documentació del fons de la Junta de Comerç,[526] que en la seva fàbrica hi havia diverses mostres de teixits pintats similars a les produccions franceses i altres novetats tècniques, que podrien haver inspirat els dissenys del vestuari de la *Màscara*.

En aquest sentit, volem notar les similituds d'alguns estampats amb determinades il·lustracions dels llibres de passanties número 4 i 5 conservats a l'AHCB. Els motius florals que s'observen en la parella número 13: *Semuleros, Medidores de Trigo, Manteros, Man*^{s} *Hor*^{s} *dela Puerta Nueba, Molineros* (fig. 14F.13), i en la 16: *Tintoreros de Paños. Tintoreros de Seda. Colchoneros* (fig. 14F.16) són semblants a la decoració del vestit de la protagonista en la passantia de l'argenter Anton Costa, realitzada el 1755 en el llibre número 5 del gremi d'argenters.[527] Considerem que els elements ornamentals també són molt propers al llaç que detalla l'argenter Josep Serret el 1752 en el llibre de passanties número 4,[528] mentre que les vestidures de la figura femenina en la parella número 15: *Man*^{s}*. Hort*^{s}*. de la P*^{la} *de S*^{n} *Antonio, Man*^{s}*, Cirujanos, Claveteros, Espaderos*, (fig. 14F.15) recorden a les flors representades en la il·lustració de l'argenter Pere Montells i Prat de 1768 en el llibre de passanties número 4.[529]



Fig. 14F.1 *Portada de l'àlbum de la Màscara Reial per l'arribada de la infanta Maria Antònia de Saboia* i *Notarios, reales, collegiado*, Francesc Tramullas (1750).
(Fot. BNE (DIB/18/1/6767-DIB/18/1/6793)).

[526] BNC, Fons de la Junta de Comerç, LIV,7,5.
[527] AHCB, Llibre de passanties n. 5 (1753-1814), 2 d'abril de 1755, f. 11.
[528] AHCB, Llibre de passanties n. 4 (1735-1816), 29 de novembre de 1752, f. 88.
[529] AHCB, Llibre de passanties n. 4 (1735-1816), 23 de desembre de 1768, f. 137.



Fig. 14F.2



Fig. 14F.3



Fig. 14F.4



Fig. 14F.5



Fig. 14F.6



Fig. 14F.7

Fig. 14F.De dalt a baix i d'esquerra a dreta: Fig. 14F.2 *Carpinteros, cerrajeros, abujeros*; Fig. 14F.3 Curtidores; Fig. 14F.4 *Notts. publicos, de numero, confiteros;* Fig. 14F.5 *Albañiles, veleros de sebos, alfáharareos*; Fig. 14F.6 *Libreros ê Ympresores tex^{s}.de velos*; Fig. 14F.7 *Hortelanos de la Puerta de S^{to}.Antonio, Cuchilleros, Cesteros*, Francesc Tramullas (1750). (Fot. BNE (DIB/18/1/6767-DIB/18/1/6793)).



Fig. 14F.8



Fig. 14F.9



Fig. 14F.10



Fig. 14F.11



Fig. 14F.12



Fig. 14F.13

Fig. 14F. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: Fig. 14F.8 *Pintores, escultores, doradores, torcedores de seda, hor^{s}dela P^{a} Nuéba*; Fig. 14F.9 *Herreros ÿ caldereros, maestros de hazer Carretas, Surradores, Sapateros de Viejo*; 14F.10 *Revendedor^{s}, taberneros, mesoneros*; Fig. 14F.11 *Nottarios causídicos, boticarios*; Fig. 14F.12 *Corredores de Cambios, cirujanos, mercadeles de lienzos*; Fig. 14F.13 *Semuleros, mediores de trigo, manteros, man.^{s} hor^{s}de la Puerta Nueba, molineros*, Francesc Tramullas (1750). (Fot. BNE (DIB/18/1/6767-DIB/18/1/6793)).



Fig. 14F.14



Fig. 14F.15



Fig. 14F.16



Fig. 14F.17



Fig. 14F.18



Fig. 14F.19

Fig. 14F. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: Fig. 14F.14 Ropa vejeros, tapineros, pregoneros, labrad[s] de dentro la ciudad; Fig. 14F.15 Man.[s] Hort.[s] de la P[a]de S[to]Antonio, Man.[s]cirujanos, claveteros, espaderos; Fig. 14F.16 *Tintoreros de paños, tintoreros de seda, colchoneros*; Fig. 14F.17 *Sastres de la ciudad, fabricantes de cuerdas de Viguela, chocolateros*; Fig. 14F.18 *Alquiladores de mulas, faquínes*; Fig. 14F.19 *Iulianes, mancebos, carpinteros*, Francesc Tramullas (1750). (Fot. BNE (DIB/18/1/6767-DIB/18/1/6793)).



Fig. 14F.20



Fig. 14F.21



Fig. 14F.22



Fig. 14F.23



Fig. 14F.24



Fig. 14F.25

Fig. 14F. De dalt a baix i d'esquerra a dreta: Fig. 14F.20 *Pélaÿres y tundores, vidrieros, texes.de lana*; Fig. 14F.21 *Sapateros, escudilleros, esparteros, vaÿneros*; Fig. 14F.22 *Alquiladores de mulas, faquines*; Fig. 14F.23 *Iulianes, mancebos, carpinteros*; Fig. 14F.24 *Estevanes, manzebos, zapateros, alpargateros*; Fig. 14F.25 *Barrateros de agujas, fabricantes de medias, peluqueros, manz.ssastres*, Francesc Tramullas (1750). (Fot. BNE (DIB/18/1/6767-DIB/18/1/6793)).



Fig. 14F.26



Fig. 14F.27

Fig. 14F. D'esquerra a dreta: Fig. 14F.26 *Cordoneros, galoneros, cardedores, batidores de oro, sogue.s de cáñamo, tex.sde lino*; Fig. 14.F.27 *Plateros,* Francesc Tramullas (1750). (Fot. BNE (DIB/18/1/6767-DIB/18/1/6793)).

15F. *Escenografia d'Il mondo della luna*, *del compositor Baldassare Galuppi*

Data: 1751.
Estat: No conservat.
Bibl.: Alcolea 1961, 176; Ribera Bergós 1985, 122; Alier 1990, 107; Trepat 2013, 117; Trepat 2013b, 894.

Obs.:

Il mondo della luna va ser l'òpera que va inaugurar la temporada 1751-1752, durant la qual Francesc Tramullas també va crear les mutacions escèniques d'*Il Demofonte* (Baldassare Galuppi) (fig. 16F), *Siroe, re di Persia* (pasticcio) (fig. 17F) i *La Mérope* (Niccolò Jommelli) (fig. 18F) però desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets d'òpera respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques. Segons recull Roger Alier, les escenografies de l'òpera van ser d'invenció i direcció de Francesc Tramullas.

La mateixa òpera també es va representar la temporada 1765-1766 (Alier 1990, 601), època en què hi ha documentat Manuel Tramullas com a escenògraf.

16F. *Escenografia d'Il Demofoonte, del compositor Baldassare Galuppi*

Data: 1751.
Bibl.: Cotarelo 1917, 217; Alcolea 1961, 176; Ribera Bergós 1985, 122; Alier 1990, 107-108; Trepat 2013, 117; Trepat 2013b, 894.

Obs.:

Il Deomofoonte es va estrenar el maig del 1751 amb motiu de l'onomàstica de Ferran VI i forma part de la temporada 1751-1752, quan Francesc Tramullas també va crear les mutacions escèniques d'*Il mondo della luna* (Baldassare Galuppi) (fig. 15F), *Siroe, re di Persia*, pasticcio (fig. 17F) i *La Mérope* (Niccolò Jommelli) (fig. 18F) però desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets respectius no se n'especifica l'autoria.

Com s'exposa en el llibret de l'òpera, les decoracions són obra «di vaga e nuova invenzione del rinomato Pittore Signor Francesco, Tramullas» (Alier 1990, 108).

17F. *Escenografia de Siroe, re di Persia, pasticcio*

Data: 1751.
Bibl.: Alcolea 1961, 176; Ribera Bergós 1985, 122; Miquel Catà 1986, 1: 58; Ribera Bravo 1986, 40; Alier 1990, 109-110; Trepat 2013, 116; Trepat 2013b, 894.

Obs.:

Siroe, re di Persia és un *pasticcio* d'òperes serioses que es va estrenar el 23 de setembre de 1751 en motiu de l'aniversari de Ferran VI i forma part de la temporada 1751-1752 del Teatre Principal, que és quan trobem més referències documentals de l'activitat escenogràfica de Francesc Tramullas. Durant la mateixa temporada, el pintor també va crear les mutacions escèniques de *Il mondo della luna* (Baldassare Galuppi) (fig. 15F), *Il Demofoonte* (Baldassare Galuppi) (fig. 16F) i *La Merope* (Niccolò Jommelli) (fig. 18F), però desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets d'òpera respectius no se n'especifica l'autoria.

18F. *Escenografia de La Merope, del compositor Niccolò Jommelli*

Data: 1751.
Estat: No conservat.
Bibl.: Cotarelo 1917, 218; Ribera Bergós 1985, 122; Alier 1990, 111; Trepat 2013, 116; Trepat 2013b, 894.

Obs.:

La Merope es va estrenar el 4 desembre de 1751 amb motiu de l'onomàstica de la reina Bárbara de Braganza, i forma part de la temporada 1751-1752 del Teatre Principal, en la qual trobem més referències documentals de l'activitat escenogràfica de Francesc Tramullas. Durant la mateixa temporada, el pintor també va dur a terme les mutacions escèniques d'*Il mondo della luna* (Baldassare Galuppi) (fig. 15F), *Il Demofoonte* (Baldassare Galuppi) (fig. 16F) i *Siroe, re di Persia* (pasticcio) (fig. 17F), però desconeixem si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets d'òpera no s'especifica l'autoria de les escenografies.

Segons descriu Roger Alier, la representació de l'òpera devia ser molt complexa i costosa. En el llibret de la representació, Francesc Tramullas apareix citat com a inventor, arquitecte i pintor d'escenes.

19F. *Exvot per la Mare de Déu de Montserrat*

Firma: «F^{co} Boix. Scu.Barcinone», «Fra^{cus} Tramullas del».
Data: 1751-1761.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: Exemplar extret de la publicació (Amades 1952, 19).
Inscripcions: «Magnifici fatur Serrati formula Montis. Eccé Specus, Claustrum, tredecim, cum limine tecta. Hic Virgo, hicque Deus, munia laudis havent. MONSERRATE. De este, Monte que dolores mostro en sus peñas contritas, al morir Dios, son lavóres: el Claustro, y Cueva que adores; Votos muchos treze Hermitas».
Bibl.: Amades, 1952, 19; Subirana Rebull 1996, 735: fig. 80.

Obs.:

Els diferents exvots representats a l'orla ens recorden els favors de la Mare de Déu de Montserrat concedits als navegants i als vaixells de la Companyia Reial de Comerç —fundada sota la seva advocació—, els miracles curatius de la Verge i les victòries que va propiciar la seva intervenció.

Al nostre parer, la peça podria ser coetània o lleugerament posterior al gravat *Mare de Déu de Montserrat* (fig. 26F) que Francesc Tramullas va realitzar entre 1751 i 1755, aproximadament, i que el mateix autor inclou entre els exvots. Aquesta cronologia correspondria als anys de col·laboració entre el pintor i el gravador Francesc Boix, de qui també coneixem el *Retrat del R. P.Hermenegild de Barcelona* de l'any 1753 (fig. 25F) i les estampes de la decoració del frontispici, transcor i interior de la catedral amb motiu de les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia del 1761 (fig. 19M).

Segons Joan Amades, autor que va donar a conèixer l'obra, el gravat es venia al Monestir de Montserrat als romeus i pobres que no podien costejar un retauló o adquirir una presentalla (Amades 1952, 19).



Fig. 19F. *Exvot per la Mare de Déu de Montserrat,* Francesc Tramullas (1751-1761). (Fot. Amades, 1952).

20F. *Escenografia de Didone abandonata, del compositor Giuseppe Scolari*

Data: 1752.
Estat: No conservat.
Bibl.: Cotarelo 1917, 219; Alcolea 1961, 176; Ribera Bergós 1985, 122; Bravo 1986, 40; Alier 1990, 124; Trepat 2013, 117; Trepat 2013b, 894.

Obs.:

L'òpera *Didone abandonata* es va representar el 30 de maig de 1752 amb motiu de l'onomàstica de Ferran VI. Segons exposa Alier, es van dur a terme dotze representacions del mateix espectacle, en el qual es van utilitzar focs artificials, com s'indiquen en els comptes del 1752-1753 del teatre (Alier 1990, 124). De totes les obres que van formar part de la temporada 1752-1753, només hi ha referència documental de l'activitat de Francesc com a escenògraf a l'òpera *Didone Abandonata* i a *Emira* (Giuseppe Scolari) (fig. 23F) i es desconeix si en la resta de representacions el pintor també hi va treballar, encara que en els llibrets d'òpera respectius no s'especifica l'autoria de les escenografies.

El 1763 i el 1767 la mateixa òpera es va representa sota la direcció escenogràfica de Manuel Tramullas.

21F. *Glòria*

Data: 1752.
Localització: Capella del Sant Crist, església de Santa Maria d'Igualada.
Docs.: Llibre de comptes de la Congregació de la Minerva (parcialment transcrit per Farrés 2010, 75).
Restauracions: Campanya del 1984 (intervenció en les zones afectades per la humitat i il·luminació de la volta).
Bibl.: Díaz 1965, 80; Miquel Català 1986, 1: 113; Miquel Català 1986, 2: 473: fig. 176; Còdol 1988, 34; 36; 273; Mingorance 1999, 238; Farrés 2010, 63-64; 75; 77; Trepat 2013; 55-56; Trepat 2016.

Obs.:

La decoració de la volta de la capella del Santíssim està relacionada amb la construcció iniciada el 1704 i els consegüents treballs d'embelliment que van perdurar fins a les darreries del segle XVIII. Tot i les dificultats per refer cronològicament el catàleg de Francesc Tramullas, la decoració de la capella del Sant Crist va ser un dels primers projectes de gran envergadura que l'artista va fer fora de Barcelona i és, actualment, un dels pocs exemples conservats de decoració mural de l'artista, juntament amb les pintures de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (fig. 21F i fig. 22F).

Segons el llibre de la confraria de la Minerva, el 1752 Francesc Tramullas va percebre un pagament de duess-centes trenta-vuit lliures per la *Glòria* de la cúpula que, en diverses ocasions, ha estat considerada la pintura més remarcable que posseeix la ciutat (Farrés 2010*,* 75). Més enllà de les dades transcrites del llibre de comptes de la congregació, ignorem qui va comissionar l'encàrrec que, al nostre parer, probablement va ser petició expressa del rector Jacint Morató, que va ocupar aquest títol des del 1743 al 1755.

L'ornamentació de la cúpula va ser possible gràcies a la contribució dels fidels, el suport de l'Ajuntament i el mateix rector. Concretament, Josep Barnolas va fer una donació de cent vuitanta-sis lliures, l'Ajuntament en va aportar setanta, mentre que el regidor Josep Riera i el rector en van oferir noranta i noranta-sis lliures, respectivament (Farrés 2010*,* 75).

La composició de caràcter barroc està organitzada a partir de la disposició escalonada de núvols i personatges que recreen la profunditat de la volta mitjançant figures de diferents mides. La lectura de la pintura, a mode d'espiral, conflueix al centre, que està presidit per la Santíssima Trinitat, mentre que a tota la *Glòria* diversos *putti* agilitzen l'escena amb les seves postures. A grans trets, podem afirmar que la concepció de la volta ens fa pensar, pel que fa a la composició, amb exemples italians com la *Glòria de sant Josep*, de la capella Sacripante (1713 ca.) de Sant'Ignazio di Loyola, a Roma, pintada per Luigi Garzi (1638- 1721), o la cúpula de la basílica dels Desemparats de València (1701-1704) obra d'Antonio Palomino, que evidencia aquesta influència. Sota aquest aspecte també volem citar les semblances amb la decoració de la cúpula de la capella de Sant Narcís, a l'església de Sant Fèlix de Girona (1790) (fig. 68M.2), on Manuel Tramullas va utilitzar un podi de marbre amb gerros i garlandes de flors per emmarcar la composició.

Gràcies a les fotografies conservades a l'Arxiu Comarcal de l'Anoia (ACAN), hem pogut distingir, al nivell superior, Crist amb la creu acompanyat de la Verge, sant Josep, sant Joan, el rei David que sosté l'arpa, i Salomó amb les taules dels manaments, al costat de santa Anna i sant Joaquim. A l'altre costat, Déu Pare, sant Pere caracteritzat per les claus que porta el *putto*, acompanyat de sant Pau amb l'espasa, sant Jaume amb la túnica de pelegrí i les petxines al costat de sant Bartomeu, identificat per la pell humana que subjecta l'àngel, sant Antoni Abat amb la tau i sant Roc, que mostra la seva ferida a la cama esquerra. Possiblement, aquest últim està acompanyat per sant Ramon de Penyafort amb l'hàbit de dominicà i la clau que presenta l'angelet i, al seu costat, el que podria ser la compilació de les Decretals de sant Gregori IX. En el registre central se situa sant Elm, identificat amb el vaixell, santa Teresa de Jesús, que sosté la ploma, santa

Bàrbara, que subjecta la torre, i santa Úrsula, que porta la bandera i apareix envoltada per altres figures femenines, molt probablement, una representació de les onze mil verges. Al nivell inferior, destaca sant Francesc d'Assís, que presenta els estigmes i al seu costat, possiblement, sant Domènec de Guzmán amb l'estendard. També hi ha sant Felip Neri amb el cor en flames a la mà i sant Ignasi de Loiola amb l'emblema dels jesuïtes. Així mateix, s'identifica sant Isidre amb la falç i sant Tomàs d'Aquino amb el sol al pit.

Volem incidir en el fet que l'imaginari de la cúpula inclou els sants més venerats a Igualada, com és el cas de sant Isidre, patró dels camperols i identificat amb la falç que sosté el *putto*, sant Antoni de Pàdua, associat al gremi dels blanquers i, sant Bertomeu, de gran acceptació al poble identificat per la pell humana que mostra l'àngel. Entre ells, també cal destacar sant Joan Baptista, patró del gremi dels paraires i sant Ignasi de Loiola, que durant la seva peregrinació es va aturar a Igualada.

Pel que fa a la iconografia, considerem rellevant notar el recurs que ha utilitzat el pintor per recrear el martiri de sant Bartomeu que ens remet directament al llenguatge miquelangelesc del mateix sant, al Judici Universal de la Capella Sixtina (1536-1541). A diferència del pintor italià, Francesc Tramullas presenta la figura estesa amb les cames alçades i el rostre de cara, i és fins ara, una de les poques referències que Francesc fa sobre l'obra de l'artista a qui també cita en l'*Al·legoria de les Nobles Arts* (fig. 6F).

Malgrat la quantitat de personatges de la composició, no hem pogut establir paral·lelismes concrets amb obres iconogràficament properes de Francesc, com la volta de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (1764- 1770) (fig. 47F), que presenta un llenguatge més complex. Tanmateix, al llarg de la seva trajectòria, el pintor va dur a terme altres encàrrecs similars que s'han perdut, com la *Glòria* que va fer per al monestir de Valldonzella (1762) (fig. 37F), la decoració del pòrtic de l'església de Sant Jaume (fig. 27F) o les pintures de la basílica de Sant Joan de Jerusalem (fig. 58F), ambdues a Barcelona.

Com en tants altres casos, la pintura va ser modificada posteriorment però a grans trets ha mantingut el seu caràcter original fins a l'actualitat. Les petxines de la cúpula, que també devia decorar el mateix Francesc Tramullas, van ser repintades per Esteve i Camps a finals del segle

XIX, amb els emblemes de la Passió de Crist, tal com es veu en una de les fotografies localitzades a l'ACAN, datada del 1890 (Díaz 1965, 80).[530]

La gran intervenció posterior va ser el 1931 a mans de Jaume Valls, habitant d'Igualada i devot del sant Crist que, amb la voluntat de retornar l'aspecte ric de la capella, va repintar les petxines, aquest cop refigurant-hi els quatre evangelistes (Còdol 1988, 34). Entre altres treballs a la capella, Valls va netejar les pintures de la volta extraient-ne la capa de brutícia amb un pinzell i un compressor d'aire, i poc després d'haver fixat la pintura, el seu nebot Ignasi Font va repintar-ne les figures (Còdol 1988, 34).

La ubicació de la cúpula va salvar el conjunt d'altres manipulacions més agressives durant els aldarulls provocats pels republicans els anys trenta, però no ha impedit els problemes d'humitat.

L'última de les modificacions va ser a mans de Miquel Llacuna (1915-1967), que el 1951 va redecorar les petxines (Farrés 2010, 250). L'any 1984 van tenir lloc els darrers treballs de recuperació i preservació de la *Glòria*. En aquesta ocasió, es va revisar l'estat de les pintures de la cúpula, es va actuar en aquelles zones afectades per la humitat i es va il·luminar novament la volta (Còdol 1988, 273).



Fig. 21F. *Glòria,* Francesc Tramullas (1752). Capella del Sant Crist, Igualada. (Fot. ACAN, afmi03578).

[530] ACAN, Fotografia afmi01611_1890 (citat per Trepat 2017, 701).

22F. *Maria Magdalena*

Data: 1752-1753
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Església de Santa Maria d'Igualada.
Docs.: Llibre de comptes de la Congregació de la Minerva (parcialment transcrit per Farrés 2010, 75).
Bibl.: *Novena* 1765, 11; Colomer 1916, 48-49; Zamora 1973, 265; Farrés 2010, 75; Trepat 2013, 55-56; Trepat 2016.

Obs.:

La confraria de la Minerva també va confiar a Francesc Tramullas la creació de dues pintures per a la capella del Sant Crist, per a les quals l'artista va rebre cent seixanta-vuit lliures (Farrés 2010, 75). Tal com s'exposa en el llibre de la confraria, un dels quadres va ocupar la part superior del retaule, mentre que l'altre presidia la part central i estava dedicada al primer miracle del sant Crist (Farrés 2010, 75).

Actualment, només s'ha conservat un dels olis que malgrat el seu mal estat, a parer nostre podem identificar amb l'obra situada a la part alta del retaule i que Francisco de Zamora, en el seu diari, atribueix a Francesc Tramullas (Zamora 1973, 265).

La pintura, que fins ara no s'havia inclòs en el seu catàleg, presenta el mateix format que el marc original i està dedicada a Maria Magdalena, subjecte relacionat directament amb la figura del Crist a la Creu. Pensem que la peça evidencia influències de l'obra d'Antoni Viladomat i al mateix temps ens remet al *Descendiment de la Creu* (1767 ca.) (fig. 44M), en aquest cas de Manuel Tramullas, conservat a Santa Fe, a Argentina.

Malauradament, durant l'incendi del 5 de maig de 1843 a la mateixa capella es va perdre la pintura de Francesc Tramullas dedicada al primer miracle del sant Crist (Colomer 1916, 48-49). Per aquest motiu, la confraria va organitzar una rifa per recaptar els recursos necessaris i crear una pintura substitutiva sobre el mateix episodi, que fos semblant al quadre de Francesc (Còdol 1988, 62). Per l'encàrrec, es va confiar amb Segimón Ribó (1799-1854), que era pintor de mèrit de l'Academia de San Fernando (1830) i treballava com a professor ajudant en l'Escola Provincial de Belles Arts (Còdol 1988, 62; *Relación general académicos* 2014, 394).

A més dels dos quadres de Francesc Tramullas, el 1753 la confraria també va encomanar a l'artista el disseny del retaule (Farrés 2010, 75), l'únic exemple fins ara documentat al llarg de la seva trajectòria artística. En la construcció hi van participar l'arquitecte Josep Prat (?–post. a

1777) i l'escultor Carles Morató i Brugueroles (1721-1780), germà del rector i fill de Jacint Morató i Soler (1683-1736), artífex juntament amb Josep Sunyer i Raurell (1673-1751) del retaule major (1704-1793) de la mateixa basílica de Santa Maria. El projecte es va finançar amb la caritat dels devots i el suport de l'Ajuntament, que va entregar setanta lliures per a la realització del retaule (Farrés 2010, 77), construït principalment entre 1753 i 1755, tot i que fins al 1780 hi ha documentades diverses intervencions.[531]

Segons la documentació del 1777, el retaule era de pedra i probablement de gran riquesa, com es descriu a la novena dedicada a la santa Imatge publicada el 1765 (*Novena* 1765, 11). Colomer, que ens ofereix una de les poques relacions sobre l'obra, comenta que el conjunt tenia una certa grandiositat i el retaule barroc era de línies senzilles, amb una decoració escultòrica sòbria i elegant, amb columnes d'ordre compost i motllures a la base (Colomer i Preses 1931, 3).

Una fotografia localitzada a l'Arxiu Comarcal de l'Anoia datada del 1890 ens permet veure el retaule després de l'incendi del 1843.[532] La imatge, que segurament es va fer després de la intervenció d'Esteve i Camps en l'ornamentació pictòrica de la capella, és un dels testimonis més propers a l'aspecte original que presentava el retaule barroc.

Amb relació al culte del sant Crist és possible que Francesc Tramullas fos també un dels devots, si tenim present que el 1761, moment en què no es vincula directament la figura de l'artista amb el temple, va ajudar a costejar un tabernacle per a la processó de la santa Imatge (Farrés 2010, 75).

[531] Arxiu Parroquial d'Igualada (API), 226 caixa 73. *Papers i rebuts de la capella del St. Crist i Minerva* (1712-1812) (citat per Trepat 2017, 693). Els treballs van continuar almenys fins al 1777 si tenim present que el rebut localitzat exposa que en el març d'aquell any l'arquitecte Josep Prat va percebre un pagament de mil quatre-centes lliures per ajustar el peu del retaule frontal, les grades i el sagrari.
[532] ACAN, Fotografia afmi01611_1890 (citat per Trepat 2017, 701).



Fig. 22F. *Maria Magadalena,* Francesc Tramullas (1752-1753). Església de Santa Maria, Igualada. (Fot. Farrés 2010).



Fig. 22F.a *Retaule de la capella del Sant Crist d'Igualada després de la intervenció d'Antoni Esteve i Camps,* Carles Morató (1753-1777). (Fot. ACAN, afmi01611_1890).



Fig. 22F.b *Retaule de la capella del Sant Crist d'Igualada a la inauguració del 1943,* Francesc Tramullas (1752-1753) i Carles Morató (1753-1777). (Fot. ACAN, afmi03876_19).

23F. *Escenografia d'Emira, del compositor Giuseppe Scolari*

Data: 1753.
Estat: No conservat.
Bibl.: Alcolea 1961, 176; Ribera Bergós 1985, 122; Miquel Català 1986, 1: 58; Alier 1990, 138; Trepat 2013, 117.

Obs.:

L'òpera *Emira* es va estrenar amb motiu de l'aniversari de Ferran VI, el 23 de setembre de 1753. Com ja ho havia estat per l'onomàstica del monarca el 1752, Francesc Tramullas va ser l'escenògraf de l'espectacle. De totes les representacions que van tenir lloc durant la temporada 1753-1754, només hi ha referència documental de l'activitat de Francesc com a pintor del teatre en aquesta òpera, i es desconeix si en la resta de representacions també va treballar com a escenògraf, ja que en els llibrets d'òpera respectius no s'especifica l'autoria de les mutacions escèniques.

És l'últim projecte en què s'associa a Francesc Tramullas amb la Casa de les Comèdies.

24F. *Mare de Déu de Montserrat*

Data: 1753.
Mides: 26 x 18,8 cm.
Tècnica: Aiguafort.
Localització: MNAC (GDG 977 G).
Inscripcions: «Copia de N^{tra} S^{ra} de Monse^{te} Sin ningun vestido echa a 8 de agosto de 1753 por Fran^{co} Tramullas».
Exposicions: Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Casanovas 1958, 145: fig. 156; Alcolea 1961, 182; Ainaud 1962, 302; Miquel Català 1986, 1: 120; Miquel Català 1986, 2: 593-594: fig. 262; Subirana Rebull 1992, 262; Subirana Rebull 1996, 685: fig. 1; Quílez-García Cárcel 2001, 90-91: fig. 42; Trepat 2013, 79; Trepat 2013, cat., 8: figs. 39-40; Trepat 2016, 692.

Obs.:

Aquesta obra és l'únic gravat datat que es conserva del catàleg del pintor i, al nostre parer, la podríem relacionar cronològicament amb els diferents projectes que Francesc Tramullas va fer a Igualada (fig. 21F i fig. 22F), molt a prop de Montserrat.

Segons Francesc Xavier Altés, es tracta d'una iconografia insòlita que reprèn el model de la talla romànica i que, com bé indica la inscripció, va ser intencionadament documentat pel pintor. En aquesta ocasió, Francesc Tramullas presenta la Mare de Déu i el nen Jesús amb les vestidures de

la pròpia escultura, és a dir, amb el *maphorion* o vel curt de la Verge, ornamentat amb franges i rombes segons el repintat del segle XVI, i el nen Jesús amb la túnica i el *pallium*.

En aquest sentit, l'aspecte dels dos protagonistes difereix en gran part de la tradició iconogràfica anterior, però és molt proper a la pintura anònima dedicada a la Verge i el nen del Museu de Montserrat (1599),[533] ja que coincideix en la representació del setial i la indumentària de Jesús. Tanmateix, pensem que entre les dues imatges s'observa una variació en la iconografia de l'infant, que subjecte un orbe en la pintura del segle XVI en comptes d'una pinya, com en el gravat de Francesc Tramullas —element que s'al·ludeix a la descripció del Compendio historial del 1758 (*Compendio historial* 1758, 26). Entre la pintura esmentada i el gravat de Francesc també volem fer notar les diferències en les corones —en ambdós casos postisses— i en la gesticulació de la Mare de Déu, que en el quadre, a diferència del gravat, reposa la mà sobre l'espatlla del nen Jesús.

En aquest cas, Francesc ha substituït la figura orant de l'ermità (fig. 26F) per un àngel i en primer terme ha disposat els atributs de sant Benet, orde al qual pertany el monestir de Montserrat.

En comparació amb la resta de gravats del catàleg, Francesc Tramullas se serveix d'un traç precís i discret que confereix una imatge harmònica al conjunt, a través del qual es percep el domini del burí. Estilísticament, volem assenyalar com la figura recolzada sobre la inscripció correspon al mateix model que el pintor va representar en l'angle inferior de *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) i és molt similar a un dels nens del *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2).

[533] Canalda 2013; Canalda 2013b; Canalda 2014. Sobre la iconografia de la Verge de Montserrat en època barroca consulteu les referències citades.



Fig. 24F. *Mare de Déu de Montserrat,* Francesc Tramullas (1753). MNAC (GDG 977 G). (Fot. Quílez-García Cárcel 2001).

25F. *Retrat del R. P. Hermenegild de Barcelona*

Firma: «Franco Tramullas pinx», «Franco Boix.Scul».
Data: 1753.
Mides: 275 x 190 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: MNAC (GDG 4.145 G).
Inscripcions: «Verdader Retrato del R. P. Hermenegildo de Barna. Religios Caputxi mori lo any 1753 ab Universal Fama de Santedat.».
Bibl.: Alcolea 1961, 182; Miquel Catà 1986, 2:471: fig. 173; Subirana Rebull 1996, 713: fig. 2.

Obs.:

L'obra és una de les poques peces que documenta la col·laboració amb Francesc Boix, amb qui Francesc Tramullas va treballar a l'*Exvot per a la Mare de Déu de Montserrat* (fig. 19F) i en els gravats de les decoracions efímeres de la catedral de Barcelona amb motiu de la cerimònia fúnebre de la reina Maria Amàlia de Saxònia (fig. 19M).

Probablement, hem de situar el gravat al voltant del 1753, poc després de la mort del pare Hermenegild i entre les primeres obres de Francesc Boix, fet que explicaria les diverses desproporcions de la figura.

Francesc Tramullas representa Hermenegild pregant a ulls clucs —al·lusió a la vida espiritual i a la pròpia mort— a la seva cel·la d'aspecte senzill, decorada amb un crucifix i una Mare de Déu dels Dolors, que evidencia el vot de pobresa del protagonista. Al nostre parer, l'aspecte humil de la figura contrasta amb la rellevància que va assolir a l'interior de la comunitat caputxina, on va ocupar el càrrec de custodi i guardià, i on va ser anomenat ministre provincial de l'orde de frares menors caputxins de N. S. P. S. Francisco de la província de la Mare de Déu de Catalunya i comissari general de les missions religioses dels caputxins catalans a Amèrica a la zona de Guayana i Orinoco (Athanasio de Barcelona 1716). En aquest sentit, considerem que la «universal fama de santedat» que descriu la inscripció faria referència a la labor del pare Hermenegild a Amèrica, com també ho fan present els grans de cacau que Francesc disposa en els angles de l'orla, entre la decoració vegetal.

L'encàrrec, segurament petició de la mateixa comunitat, és juntament amb la *Divina Pastora* que Francesc Tramullas va pintar per a l'església dels caputxins a Sarrià (fig. 31F) el 1762, l'única obra que vincula l'artista amb l'orde.



Fig. 25F. *Retrat del R. P. Hermenegild de Barcelona,* Francesc Tramullas (1753). MNAC (GDG 4.145 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

26F. *Mare de Déu de Montserrat*

Firma: «Franco Tramullas la Dibujo y Grabó en Bª».
Data: 1754-1763.
Mides: 21,5 x 27 cm.
Tècnica: Aiguafort il·luminat a mà.
Localització: MNAC (GDG 1770 G).
Inscripcions: «Nª. Sª. DE MONSERRATE».
Docs.: AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 11 de setembre de 1730, f. 449.
Exposicions: Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Casanovas 1958, 144: fig. 155; Alcolea 1961, 182; Ainaud 1962, 302; Miquel Catà 1986, 2: 596-597: fig. 264; Subirana Rebull 1996, 688: fig. 7; Triadó 1996, 241; Quílez–García Cárcel 2001, 100: fig. 49; Trepat 2013, 80; Trepat 2013, cat., 8: figs. 39-40.

Obs.:

L'obra és un exemple de l'evolució iconogràfica que ha patit la representació de la Mare de Déu de Montserrat i l'infant Jesús. Encara que a grans trets ens remet a la pintura del 1639, tradicionalment atribuïda a Juan Andrés Ricci (1600-1681), el gravat de Francesc Tramullas és molt proper a la representació que el 1730 l'argenter Josep Ugueras va fer en el llibre de passanties número 3 (fig. 26F.a),[534] i amb el que volem fer notar les semblances en el dibuix de la conformació rocosa com en els dos protagonistes, dels quals només varia la tipologia de corones.

La composició de Francesc Tramullas, que té una altra versió idèntica sense firmar,[535] sembla perpetuar aquesta imatge centrada en la Verge entronitzada amb el nen davant de la muntanya que, posteriorment, Manuel Tramullas també cita la *Mare de Déu de Montserrat i sants. Vista de la ciutat des del mar* (1756) (fig. 7M), així com també apareix en els gravats de Juan Fernando Palomino (s.XVIII) (Portús-Vega 1998, 253), Ignasi Valls (1791), Pasqual Pere Moles (1763) o Agustí Sellent (XIX), on es perceben alguns canvis.

Tanmateix, cal notar com Francesc complementa la imatge amb un dels pastors de Monistrol que va trobar la talla, i també amb un barret turc, una simitarra i tres bombes als peus de la Verge

[534] AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 11 de setembre de 1730, f. 449.
[535] MNAC (GDG 2103 G).

que, segons Laplana, al·ludeixen al poder d'intervenció de la imatge en conflictes bèl·lics contra els turcs, com la batalla de Lepant (Laplana 1995, 136-137). El mateix autor, que utilitza el terme la «Mare de Déu de les batalles», posa en relació aquesta iconografia amb els exvots que s'aplegaven a l'església del monestir (Laplana 1995, 136-137), també representats en el gravat de Francesc Boix, segons el dibuix de Francesc (fig. 19F).

El traç del pintor, al nostre parer, més acurat i precís que en altres composicions, apareix matissat per la il·luminació a mà, com s'evidencia en la túnica de la Verge i les zones ombrejades de primer terme. Al mateix temps, aquest recurs també accentua les formacions rocoses de la muntanya.

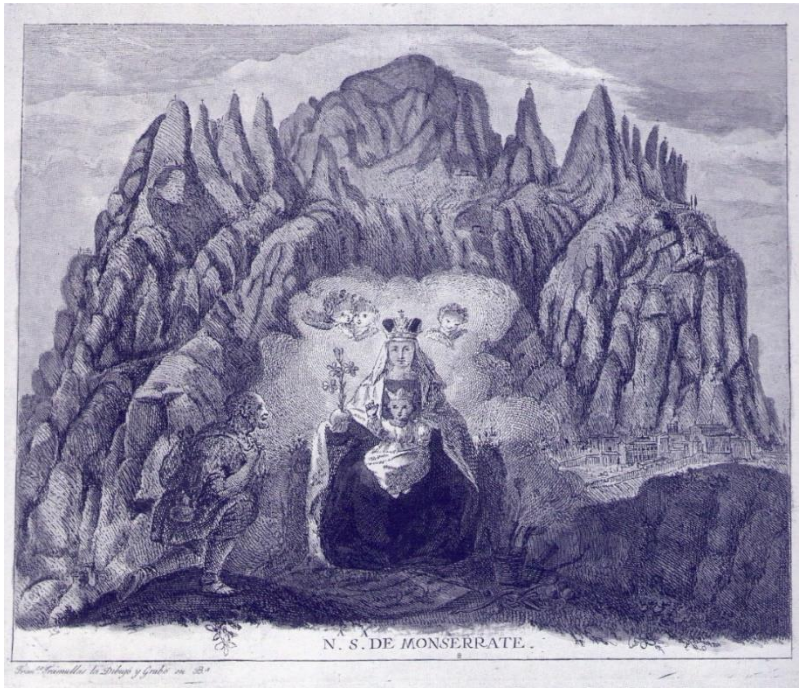


Fig. 26F. *Mare de Déu de Montserrat,* Francesc Tramullas (1754-1763). MNAC (GDG 1770 G). (Fot. Quílez – García Cárcel 2001).



Fig. 26F.a *Mare de Déu de Montserrat,* Josep Ugueras (1730). (Fot. AHCB (Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 11 de setembre de 1730, f. 449)).

27F. *Decoració del pòrtic de l'església de Sant Jaume, el quadre del Trisagi i Abraham amb els tres àngels*

Data: 1755-1773.
Estat: No conservat.
Docs.: BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, f.21 ; BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII. Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 79.
Bibl.: Céan Bermúdez 1800, 71; Balaguer 1865, 420; *Vuelta por España* 1874, 180; *Record* 1901, 133-134; Desdevises du Dezert 1913, 31-32; Lopez 1924, 277; 282; Ainaud-Gudiol-Verrié 1947, 1: 188; Ràfols 1954, 3: 1282; Alcolea 1961, 181; Miquel Català 1986, 1: 114; Miquel Català 1986, 2: 477: fig. 180; Permanyer 2006; Trepat 2013, 75.

Obs.:

Segons la bibliografia, Francesc Tramullas va ser l'autor de la *Batalla del Clavijo* que decorava el pòrtic de l'església, així com de la pintura dedicada al trisagi i del quadre d'Abraham amb els tres àngels que es trobaven al presbiteri, al costat de l'Evangeli i de l'Epístola, respectivament.

Malgrat que no tenim referències documentals sobre l'encàrrec, és probable que el pintor hi treballés després del 1755 —data en què Francesc ja havia decorat la volta de la capella del Sant Crist a Igualada (fig. 21F)—, si tenim present que, segons explica el baró de Maldà, aquell any la campana de la mateixa església es va desprendre i va caure sobre el pòrtic.[536] L'accident, que no va ocasionar danys greus, podria haver incentivat els treballs del pòrtic i la seva possible ornamentació que, a finals del segle XVIII, el mateix baró de Maldà va citar en al·ludir la pintura de la volta i de les dues escultures a la dreta i a l'esquerra de l'entrada.[537]

Al nostre parer, la decoració del pòrtic que el 1901 ja havia desaparegut (*Record* 1901, 133), es devia perdre o degradar fortament en l'incendi del 1823, que va deixar la basílica en un estat de conservació precari.[538] Contràriament als pronòstics, sembla que els dos quadres de grans dimensions que Francesc Tramullas va pintar per al presbiteri es van conservar almenys fins al 1913, data de l'últim testimoni escrit que situa les obres al cor de l'església (Desdevises du Dezert 1913, 31-32).

Curiosament, al voltant del 1751-1752 Manuel Tramullas va pintar dos quadres de la mateixa temàtica per a l'esglèsia dels Trinitaris Calçats de Barcelona i gràcies al testimoni del baró de Maldà sabem que a l'església del convent de Junqueres hi havia «[…] un Quadro à St Jaume

[536] BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, f.157.
[537] Ibíd., 21.
[538] ADB, Visites pastorals 1884-1885, f. 224.

major, Apostol, muntat en un caball Blanch y los moros per terra vensuts»[539] que podríem iconogràficament relacionar —com també s'ha proposat per a la decoració del pòrtic (Miquel Catà 1986, 2: 344: fig. 69)— amb un dibuix de la Col·lecció Raimon Casellas.[540] En aquest sentit, cal notar com aquesta iconografia també la trobem representada en tres ocasions en el llibre de passanties número 5 conservat a l'AHCB, composicions entre les quals no descartem una possible vinculació directa, bé amb l'obra de Francesc Tramullas, bé amb la de Manuel.[541] Les respectives cronologies (1763, 1773, 1782), segurament posteriors a les pintures, reforçarien aquesta teoria de dependència amb l'obra de Francesc o Manuel Tramullas. La correspondència iconogràfica entre la descripció del baró de Maldà i la il·lustració de l'argenter Jaume Monjo i Lorat del 1763[542] ens fan considerar una possible vinculació amb les obres desaparegudes.

28F. *Sant Carles, príncep de Viana*

Firma: «Francs.Tramullas Delint.1756», «Ignatius Valls Sculp.Bare.».
Data: 1756.
Mides: 285 x 200 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: Col. Calvó (D-7.213, versió n. 1); MNAC (GDG R.5.363, versió n. 2).
Inscripcions: «Retrato del Sr Principe de Viana D. Carlos hijo primogenito del Rey D.Juan II de Aragon y de la Reyna D.Blanca de Navarra; cuya vida sembrada de espinas produce des de su Ocaso una cauda-losa fuente de milagros para todas enfermedades, con solo el Tacto de su odorífero Cuerpo, ó de su ropa; preservándole el Altissimo con admirable integridad, y sin conocer el ceniciento polvo en el Panteon Real del Mon de Poblet. Murio en Barcelona a los 24 de Setiembre de 1461 de edad de 40 años».
Bibl.: Ràfols 1954, 3: 196; Casanovas 1958, 143: fig. 153; Alcolea 1961, 177; Ribera Bergós 1985, 123; Miquel Catà 1986, 2: 581; Subirana Rebull 1996, 652; fig. 100; Trepat 2013, 56-57.

Obs.:

És un dels pocs testimonis de la col·laboració entre Ignasi Valls i Francesc Tramullas juntament amb el gravat del monument funerari de la reina Maria Amàlia de Saxònia (fig. 19M.4).

L'estampa, que no presenta cap vincle iconogràfic amb les imatges anteriors del príncep, mostra la seva figura orant de genolls i amb un crucifix, mentre al fons de l'escena, un grup de malalts

[539] BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, f.39.
[540] MNAC (GDG 3871 G).
[541] AHCB, Llibre de passanties n. 5 (1753-1814), 19 d'agost de 1773, f.141; AHCB, Llibre de passanties n. 5 (1753-1814), 2 de gener de 1782, f. 190.
[542] AHCB, Llibre de passanties n. 5 (1753-1814), 13 de desembre de 1763, f. 61.

es dirigeix a ell. La devoció del personatge, completament entregat a Crist, gairebé desposseït dels atributs reials –corona i capa d'ermini— reduïts a un paper discret, ens podria remetre al moment abans de morir quan, com s'explica en *El llibre de Solemnitats*, va demanar tres vegades el cos de Crist i el príncep es desprengué de les seves joies «car no volia estar engalanat de vanitats mundanals quan el seu Déu se li acostava» (Menacho 2011, 34).

Tot i que Carles de Viana va mostrar un actitud pietosa amb els pobres i es va guanyar l'estima del poble, va ser després de la seva mort quan va despertar la devoció de la gent gràcies a la seva santedat, mitjançant guariments i altres miracles. Segons les relacions conservades de la Generalitat, una persona que va visitar el cos del príncep va ser curada de la seva malaltia en besar la seva mà i això va provocar una gran afluència entorn el cos (Menacho 2011, 431).

Considerem que la composició d'Ignasi Valls uneix la devoció que va professar el mateix príncep en vida com el fervor que ell va despertar en el poble després de defallir. El gravat reprodueix un context arquitectònic irreal, que no correspon a cap escenari relacionat amb la biografia del príncep o amb l'exposició del seu cos. L'arquitectura, que malgrat que està en un segon terme pren un gran protagonisme, s'ha relacionat amb l'activitat escenogràfica de Francesc Tramullas (Ribera Bergós 1985, 123) i, al nostre parer, és un exemple de la influència del tractat de Bibiena, si tenim en compte la gran similitud en l'exercici de la làmina 22 (Galli Bibiena 1711, làm. Rame n.22) (fig. 28F.a).

El 1860 la relíquia del braç dret de sant Carles de Viana es va traslladar al monestir de Valldonzella, juntament amb el gravat d'Ignasi Valls i una pintura a l'oli, datada del 1765. Segons el testimoni de Carreras i Candi, s'hi representava el príncep dempeus:

> […] la má dreta damunt lo cap del malalt, en qual coll y cara vol venir senyalada la escròfula, per una gran y estesa taca roja. Ab la má esquerra aguanta un Sant Crist, al que dirigeix son esguart com demanantli la curació del porcellanós; al revers de la pintura, es llegia: Hunc Ven. Princip. Carolum de (Viana) EX Voto Depingere Fecit P.Hieronymus Morgades Monachus Populeti.Ao.1765 (Albacete-Güell 2013, 239-241).

Malauradament, ignorem l'autor del quadre, ja que no n'hi ha cap més notícia.



Fig. 28F. *Sant Carles, príncep de Viana*, Francesc Tramullas i Ignasi Valls (1756). MNAC (GDG 5.363 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

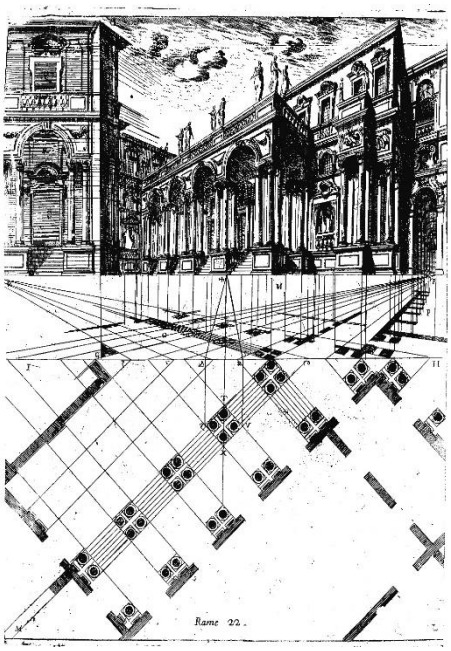


Fig. 28F.a *Exercici làmina 22,* Galli Bibiena (1711). (Fot. Galli Bibiena 1711).

29F. *Sant Josep Oriol*

Firma: «Frans Tramullas Del.», «Ignatius Valls Sculp Barc».
Data: 1756-1761.
Mides: 185 x 132 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: BNC (II.f 3B); MNAC (GDG 3219 G).
Inscripcions: «Effigies servi Dei D^ris^ Josephi Oriol Barchin^e^ Presb^t^ et Benef^t^ B M de Pinu. Obiit 1702. 23 Martii.52 atatis á latere dextero Capel-la S^ti^ Leopardi. Agitur ejus causa ad Beatificationem».
Bibl.: Barcia 1901, 558: fig. 1353; Paéz 1981, 3: 226: fig. 2201-16; Miquel Catà 1986, 1: 119; Subirana Rebull 1996, 641-642: fig. 66.

Obs.:

El gravat és una de les poques composicions de Francesc Tramullas que Ignasi Valls va traduir, juntament amb *Sant Carles, príncep de Viana* (fig. 28F) i el *Túmul de la reina Maria Amàlia de Saxònia* (fig. 19M.4). És possible que l'obra es dugués a terme entre el 1756 i el 1761 si tenim present que no s'ha localitzat cap gravat d'Ignasi Valls, segons el dibuix de Manuel o Francesc Tramullas, anterior o posterior a aquestes dates.[543]

Al nostre parer, la peça segueix el model iconogràfic que van utilitzar Teresa Pauner i els impressors Ignasi Valls, sense incloure cap novetat a nivell compositiu. Creiem que aquest tipus de representació, de la qual no disposem d'una cronologia definida, es va difondre al llarg del segle XVIII, com s'observa encara en el gravat de Josep Coromina (1794) (*Compendio de la vida* 1794) o en la versió de Johannes Esaias Nilson (1774-1788), que també pren com a referent el mateix model amb alguna variació.[544]

Durant aquests anys, Ignasi Valls també va dissenyar i gravar una composició de sant Josep Oriol datada aproximadament del 1759 (Subirana Rebull 1996, 632-633: fig. 37), i en aquest cas es representa el beat com a servidor de Déu, amb la figura de front i sostenint un llibre mig tancat, esquema que també va reproduir Francesc Boix el 1764.[545]

[543] Subirana Rebull 1996, 641-642: fig. 66. En el seu estudi Rosa Maria Subirana Rebull situa el gravat al voltant del 1744, data inicial del catàleg de Francesc Tramullas que correspondria amb els anys abans de la seva estada formativa a París i Madrid.
[544] Un exemplar del gravat de Johannes Esaias Nilson es troba a Munic a Staatliche Graphische Sammlung (153871 D).
[545] Col·lecció Carderera.



Fig. 29F



Fig. 29F.b

D'esquerra a dreta : Fig. 29F. *Sant Josep Oriol,* Francesc Tramullas i Ignasi Valls (1756-1761). MNAC (GDG 3219 G). (Fot. Col·lecció Domènech-Ballester). Fig. 29F.a *Sant Josep Oriol*, Josep Coromina (1794). (Fot. *Compendio de la vida* 1794).



Fig. 29F.b



Fig. 29F.c

D'esquerra a dreta: Fig. 29F.b *Sant Josep Oriol*, Johannes Esaias Nilson (1774-1788). (Fot. Staatliche Graphische Sammlung (153871 D)). Fig. 29F.c *Sant Josep Oriol*, Francesc Boix (1764). (Fot. BNE (IH/4618 BIS/2)).

30F. *Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona*

Data: 1761.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (0292).
Docs.: AHPB, Jaume Tos Roma, 1013/28, 1761, f. 230 (citat per Alcolea 1961, 178); ASF, 174-1/5, 4 d'abril de 1761 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 22 bis: 344); ASF, 38-31/2, 10 de gener de 1760 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 21: 341).
Bibl.: Céan Bermúdez 1800, 72; Alcolea 1961, 2: 178; Miquel Catà 1986, 1: 103; Miquel Catà 1986, 2: 442: fig. 153; Trepat 2013, 59.

Obs.:

L'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona* és l'única pintura de caràcter al·legòric que conservem de Francesc Tramullas, el catàleg de la qual va ser gairebé exclusivament de temàtica religiosa.

En el primer inventari conservat de l'Academia de San Fernando que cita l'obra data del 1796, la pintura està identificada amb el número de registre 231 i també apareix escrit en el llenç. Tot i que el quadre es continua mencionant en els següents inventaris —1804, 1804-1814, 1817 i 1819— només se n'indica la ubicació a partir del 1817, quan la pintura estava a la Sala del Oratorio (n. 163) amb altres quaranta-cinc obres, entre elles, el sant Sebastià de Gabriel Duran (n. 166).[546] A banda de Duran, en l'inventari també es fa esment a una obra de Francesc Arnaudies (n. 248), que es trobava a la sala de la biblioteca.[547]

L'última notícia documental en relació amb l'exposició de la pintura apareix a l'inventari de 1819 en què, com anteriorment, l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona* es mostrava a la Sala del Oratorio, aquest cop acompanyada a més de l'obra de Duran (n.259) d'un quadre de flors de Francesc Lacoma i Sans (1784-1812) (n. 223).[548] Els inventaris posteriors no inclouen la pintura, segurament perquè a partir d'aleshores ja no formava part de les obres en exposició, i no es torna a citar fins el 1964.

Entre els quadres que formaven part de la col·lecció de l'Academia de San Fernando el 1796, només pintors com Antonio González Ruiz (1754) (n. 2) —l'obra feia al·lusió a la fundació de la institució madrilenya— i José Camaron (1762) (n. 188) van utilitzar subjectes semblants a l'hora

[546] ASF, 2-58-17, *Inventario de los cuadros que existen en las salas de la Real Academia de San Fernando en el año 1817*, pp. 16-17.
[547] Ibíd., 23.
[548] ASF, SLR-061-ACA, *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819…*, pp. 18; 21. La pintura *Un florero* de Francesc Lacoma només es cita en l'inventari del 1819.

de presentar els seus treballs a l'Academia de San Fernando.[549] A diferència de les seves propostes, que contenen personatges al·legòrics de la Pintura, l'Escultura i l'Arquitectura, l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona* es caracteritza per una imatge més íntima, on s'utilitza un llenguatge iconogràfic molt més complex i menys habitual en aquest tipus de composicions.

La lectura de l'obra s'articula a partir de la figura principal, la representació de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts que atrau la protecció de Mercuri i una altra figura femenina, la Indústria. L'infant, d'una imatge immaculada, pura i innocent, sosté un instrument de dibuix mentre l'observa Mercuri, que subjecta l'escut de la ciutat de Barcelona en una mà i, a l'altra mà, un estendard amb una acadèmia on hi ha dibuixat Hèrcules —fundador mitològic de Barcelona— semi nu i cobert amb la pell del lleó de Nemea.

En aquest sentit, la vinculació directa entre els dos personatges crea un discurs al voltant de la funció de la institució artística relacionada amb el comerç de la ciutat, personificat en la figura de Mercuri i la Indústria, refigurada en el personatge del marge inferior, que subjecte un rusc d'abelles, un dels seus atributs, segons la *Iconologia* de Ripa.[550] La disposició de l'escena on Mercuri i la mateixa Infància es recolzen sobre sacs i caixes també al·ludeix a aquest discurs sobre el desenvolupament industrial i econòmic suscitat per l'Acadèmia de Tres Nobles Arts, i també en fa extensió el rusc com a contenidor de mel, bé associat a la prosperitat. Al nostre parer, aquesta interpretació, que posaria èmfasi en la utilitat i els beneficis d'una Acadèmia i no tant en el seu caràcter artístic —com en la representació d'Antonio González Ruiz o el gravat *Al·legoria de les Nobles Arts* de Francesc Tramullas (fig. 6F)—, estaria estrictament lligada a la reivindicació per a l'establiment d'una institució a Barcelona sota la protecció de l'Academia de San Fernando, i que des de l'agost de 1758 Pere Costa va sol·licitar juntament amb els germans Tramullas i altres artistes.

Tot i no haver localitzat cap altre exemple iconogràfic anterior sobre el vincle entre les Arts i la Indústria, volem notar que Pasqual Pere Moles se serveix d'una composició semblant a la vinyeta de *Al·legoria de l'Escola de Nobles Arts*, que el 1789 va gravar segons el dibuix de Pere Pau Montaña. De fet, Pasqual Pere Moles també se'n fa ressò a la *Màscara Reial* de 1802 (Subirana

[549] ASF, 2-57-2, *Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración (1796-1805)*.
[550] En les diverses edicions de *Iconologia*, Ripa esmenta el rusc d'abelles entre els atributs de l'al·legoria de la Indústria i també menciona les avelles entre els distintius de la «diligenza», l'«artificio» o l'«imaginatio».

Rebull 1990, 208: fig. 101), en el *Carro de la Minerva,* divinitat acompanyada per la Navegació i la Indústria, aquesta última caracteritzada també pel rusc d'abelles.

La petició per a l'aprovació de l'Acadèmia dels Tramullas redactada el gener de 1760 va ser l'últim document que van emetre els artistes barcelonins abans que Francesc Tramullas pintés el quadre corresponent. En aquest sentit, és innegable la correspondència entre la iconografia de l'obra i les motivacions exposades en la carta, on es diu que «[…] una Academia en aquella capital serà mui vital al Principado , pues por este seguro medio de promover la cultura y evitar la ociosidad, crecerá la industria y la perícia en las tres Artes […]». [551]

Estilísticament, considerem que l'obra és un exemple del domini tècnic del pintor, especialment notori en la representació de la llum i les ombres que defineixen els cossos dels personatges. Francesc Tramullas també va recorre a l'ús del contrallum en altres pintures, com *Prendiment i Martiri de sant Marc* (fig. 35F.2) i *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1), on en aquesta última observem un contrast lumínic semblant entre la figura femenina inconscient i els diferents personatges masculins del marge inferior dret.

La pinzellada solta perceptible en els rostre de les figures, el genoll i les ales del casc Mercuri o també en les robes de la Indústria, pensem que denoten una llibertat en el traç del pintor menys visible en altres obres rellevants del seu catàleg, com són els quadres de la catedral de Barcelona o les pintures de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (fig. 47F i fig. 48F). L'habilitat de Francesc Tramullas creiem que també s'observa en el reflex del casc de la divinitat, en la representació curosa de les abelles i en l'estudi a carbonet d'un Hèrcules de musculatura vigorosa que, inevitablement, ens fa pensar en les anatomies de Miquel Àngel.

En conjunt, ens sembla important destacar que l'obra evidencia la voluntat de Francesc Tramullas d'innovar en la representació del subjecte mitjançant un llenguatge iconogràfic i estilístic, sense precedents en la seva trajectòria artística. Així ho van certificar davant de notari Luís Álvarez Nava, capità del Regiment d'Infanteria de les Reales Guardias Españolas i Juan Vallés, *alferez* del Regiment d'Infanteria d'Astúries i Cavaller de l'orde de Sant Joan de Jerusalem, que van ser testimonis de com Francesc «ha hecho y trabajado de su propia idea, e invención un quadro dónde está Mercurio, una Ninfa, y otra figura de medio cuerpo, llevando una colmena […]».[552]

[551] ASF, 38-31/2, 10 de gener de 1760 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 21: 341).
[552] AHPB, Jaume Tos Romà, 1013/28, 1761, f. 230 (citat per Alcolea 1961, 178).



Fig. 30F. *Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona*, Francesc Tramullas (1761). (Fot. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (0292)).

31F. *Divina Pastora*

Data: 1762.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Estat: No conservat.
Docs.: ADB, Visita Pastoral 1884-1885, ff. 28; 305.
Bibl.: Sagarra 1921, 180; Alcolea 1961, 278; Miquel Catà 1986, 1: 108; Miquel Catà 1986, 2: 443: fig. 154; Trepat 2013, 59; 106.

Obs.:

La historiografia ha associat a Francesc Tramullas un quadre de la *Divina Pastora* que el 1762 el pintor va realitzar per als caputxins de Sarrià. Segons Ferran de Sagarra, l'obra va ser una acció de caritat i es va exhibir el setembre del mateix any.[553] Tot i que no conservem la pintura, L. A. Faldoni va crear una estampa (fig. 31F), la inscripció de la qual fa al·lusió a l'original que es venerava al respectiu convent, mentre que el 1763 Pasqual Pere Moles va fer un gravat del mateix subjecte, segons el dibuix de Francesc Tramullas (fig. 43F). Les diferències considerables entre una i altra composició ens fan pensar que o bé el gravat de Moles va recollir una obra completament independent de la pintura de Sarrià, o bé va ser Francesc, i no pas Manuel Tramullas, qui va realitzar dues versions diferents del mateix quadre. Aquesta darrera hipòtesi, considerem que faria al·lusió a un error de la bibliografia, que fins ara hauria associat dos quadres de la *Divina Pastora* (1762) al catàleg de Manuel Tramullas (fig. 21M).

Al nostre parer, cap de les representacions esmentades presenta similituds iconogràfiques o estilístiques amb la pintura homònima de l'església parroquial de la Mare de Déu dels Àngels de Llívia, que Francesc Miralpeix cita com una possible obra de Manuel o Francesc Tramullas (Miralpeix 2014, 364: fig. 191).

Les últimes notícies fan referència a la visita pastoral de l'església de Sant Vicenç de Sarrià del 1884-1885, on es comenta que l'església es trobava en un bon estat de conservació i que hi havia un altar dedicat a la *Divina Pastora*. Tot i el caràcter general del document s'exposa que els altars estaven tots «[…] bien adornados y bien cuidados por las Cofradias fundadas en lo mismo o por personas devotas».[554]

[553] Arxiu Provincial dels Caputxins, Sarrià, ms. A.6 ff. 143-144 (citat per Sagarra 1921, 180).
[554] ADB, Visita Pastoral 1884-1885, ff. 28; 305.



Fig. 31F. *Divina Pastora*, Francesc Tramullas i L. A. Faldoni (post. a 1762). MEV (15045) (Fot. A.Trepat Céspdes).

32F. *Sant Lluís Gonzaga*

Data: 1762.
Mides: 186 x 125 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: MNAC (GDG clixé 58.806-G).
Inscripcions: «D.Aloys. Gonzag.Soc.Jes. Patrono suo Studiosa Juventus».
Bibl.: Miquel Catà 1986, 1: 119; Subirana Rebull 1990, 117-118: fig. 23; *Catalunya a l'època* 1991; Subirana Rebull 1996, 861: fig. 22; Trepat 2013, 59.

Obs.:

Creiem que el gravat s'adiu a la tradició italiana de representar el jove sant de perfil mentre sosté la creu en actitud contemplativa. Malgrat no prendre un model concret, la peça recorda els diferents gravats del segle XVIII de I. A. Faldoni o Secondo Deangelis, segons la pintura de Francesco Lamarra (1710-1780 ca.).

L'estampa difereix notablement de l'altra versió que Pasqual Pere Moles va realitzar segons la pintura de Cignaroli (1763) i que representa una imatge iconogràficament novedosa en incloure un angelet que participa en la composició i retira la corona.

Al nostre parer, el dibuix del marc, amb línies orgàniques i barroques, és semblant al que el mateix pintor va dissenyar per a l'*Escut d'armes dels Tres Cossos de Comerç del principat de Catalunya* (1763) (fig. 39F) i per la dedicatòria que va fer Francesc Tramullas a l'Ajuntament de Palma, en el *Mapa de les Illes Balears* (1765) (fig. 49F), tots dos del mateix gravador.



Fig. 32F. *Sant Lluís de Gonzaga*, Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1762). MNAC (GDG clixé 58.806-G). (Fot. Subirana Rebull 1990).

33F. *Al·legoria del Col·legi de Cordelles*

Firma: «Franco. Tramullas int », «Monfort Sculp.».
Data: 1762.
Localització: BNC (F. Bon. 978).
Inscripcions: «REGIO CAESARUM BARCINO-NENSE », «IHS».
Bibl.: *Obsequiosa demostración* 1759; Casanovas 1931,17-18; Casanovas 1953, 19; Miquel Català 1986, 1: 116; Miquel Català 1986, 2: 489-490: fig. 200; Bassegoda i Hugas 1999, 68: fig. 4; Trepat 2013, 59.

Obs.:

L'estampa, que fins ara és l'únic gravat que Monfort va fer per a Francesc Tramullas, va decorar la portadella del fullet *Obsequiosa demostración*... que el Col·legi de Cordelles va editar el 1759 amb motiu de l'acte acadèmic dedicat al príncep d'Astúries del mateix any (*Obsequiosa demostración* 1759).

Com també il·lustrava el gravat de Pauner del 1757, l'estampa fa referència a les matèries impartides en el Col·legi de Cordelles que, segons la documentació, amb el temps es van anar incrementant en nombre i varietat. Tal com s'exposa en les *Constituciones del Imperial y Real Seminario de Nobles de Barcelona* (1763), els alumnes tenien l'oportunitat d'aprendre a llegir, escriure i comptar, i assistien a lliçons de gramàtica, retòrica, poesia llatina i espanyola, filosofia escolàstica i natural, teologia escolàstica i moral, matemàtiques, història, geografia, llengua francesa, dansa, música, esgrima, així com (*Constituciones* 1763, 6-7), cosmografia i heràldica, aquestes dues últimes citades en l'annua del 1758.[555] La majoria són presents en el gravat: la partitura juntament amb la cítara i la viola al·ludeixen a la música; les espases, a l'esgrima; la làmina amb escuts, a l'heràldica; diferents instruments de mesura com el compàs, el transportador d'angles i el regle, a les matemàtiques; l'estàndard romà i l'armadura, a la història; els diferents globus terraqüis, a la geografia i la cosmografia, com també en fa referència el telescopi del segon terme, i el Crist Crucificat i les taules de la Llei, a les matèries religioses.

El gravat de Montfort és una traducció força fidel de l'esbós a ploma que Francesc Tramullas va crear i que actualment es conserva al fons del MNAC.[556] En aquest, ja es distingeixen molts dels atributs al·lusius a les matèries d'estudi del col·legi i a la disposició general de l'espai i dels dos personatges. Entre les poques diferències cal notar que l'estampa no inclou la inscripció «Accedite, et illuminamini», citada en l'estudi, i que la perspectiva és lleugerament diferent

[555] *Annuae litterae Prov.Aragoniae Soc.Jesu anni 1755 ad initium 1758*, Archivum Romanum Societa- tis Iesu (ARSI). Arag.26, f.105; *Annua 1759*, ARSI, Arag. 26, f. 115 (citats per Borràs 1993, 60).
[556] MNAC (GDG 6670 D).

respecte al gravat. De fet, en l'estampa s'observa un exterior enjardinat que considerem que podria remetre a la «hermosa lonja» que hi havia en el primer nivell de les instal·lacions, com descriu Borràs, on també es trobava la sagristia, el refectori, la despensa, la bodega i les dependències del servei.[557]

El gravat de Monfort, és juntament amb el de Pauner, un dels pocs testimonis gràfics relacionats amb la història de la institució, identificat amb l'escut de Cordelles, l'emblema dels Jesuïtes i la corresponent denominació que va adoptar al llarg del segle XVIII el seminari sota fórmules com «Regio Caesaeum Barcinonense Nobilium Seminarium», com en el gravat de Monfort, o «Regio Casareum Barcinonense Collegium de Cordelles», en el de Pauner.[558]

Al nostre parer, el personatge que mira atentament l'escena mentre conversa amb un altre d'armat amb una espasa —probablement el marquès de la Mina, si tenim present les fortes mesures restrictives en la llicència de qualsevol tipologia d'arma per part del mateix capità general— podria ser el rector i prefecte Josep Díaz que, des de 1755, ocupava aquest càrrec i que segurament hauria comissionat la peça. Tal com s'evidencia en la figura protagonista, i d'acord amb les constitucions, els seminaristes havien de portar perruca i una banda com a distintiu del col·legi (*Constituciones* 1763, 8-9).

D'esquerra a dreta: Fig. 33F.1 *Esbós de l'Al·legoria del Col·legi de Cordelles*, Francesc Tramullas (1762 ca.). (Fot. Quílez – García Cárcel 2001). Fig. 33F. *Al·legoria del Col·legi de* Cordelles, Francesc Tramullas i Monfort (1762).(Fot. *Obsequiosa demostración* 1759).



Fig. 33F. 1



Fig. 33F

[557] APT, B.II.4.272 (citat per Borràs 1964, 417-418).
[558] Borràs 1993, 59. En la seva monografia, Antoni Borràs dedica algunes línies als diferents apel·latius que van representar la institució durant el segle XVIII: «In regiis Societatis Iesu Scholis »(1728), «Caesarei, Regiique Cordellensis...» (1729), «Imperial Colegio de ntra.Sra.» (1733) o «Real e Imperial col·legio de Nobles» (a partir del 1739-1740).

34F. *Retrat de Ramon de Marimon, bisbe de Vic*

Data: 1762.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Possiblement, es tracti del retrat situat a la biblioteca de l'Arxiu Episcopal de Vic (ABEV).
Bibl.: Gudiol 1926; Alcolea 1961, 179; Trepat 2013, 60-61.

Obs.:

L'obra és un dels pocs retrats coneguts de l'artista. A diferència de Manuel Tramullas, que és reconegut com un dels retratistes més prolífics del segle XVIII català, el catàleg de Francesc Tramullas només en reporta dos exemples, entre els quals hi ha el *Retrat de Ramon Marimon* i el *Retrat de Francisco Priu* (fig. 55F), que el 1767 va gravar Rafael Riera a partir de l'obra de Francesc i que actualment és l'única imatge conservada d'aquest gènere.

Segons l'article de Gudiol, amb motiu de la publicació de la biografia de Ramon de Marimon, el marquès de Cerdanyola va encarregar el retrat del difunt a Francesc Tramullas. L'obra es va elaborar a distància i, com esmenta l'autor, la comunicació entre l'artista i el comitent va ser en tot moment per correspondència.

Com es refereix en l'article, Francesc Tramullas no va saber copsar l'efígie del bisbe i després del descontentament del marquès, va escriure una carta on el pintor defensava que havia parlat amb diversos coneguts del bisbe, però que el seu parer contradictori havia dificultat fer-ne un retrat (Gudiol 1926, 138-139). Per aquest motiu, Francesc Tramullas va al·legar un llarg qüestionari que el marquès va remetre al bisbe Faust Antonio Duran y Graells, figura molt propera al difunt. Del text, que recorda a la carta de Manuel Tramullas dirigida a Jaume Caresmar pel retrat del beat Joan d'Organyà (fig. 56M) (Velasco Gonzàlez-Yeguas 2011, 352), es desprèn l'interès del pintor en qualsevol detall de la fisonomia de Marimon:

> […] si lo front era espacios ab entradas: Las sellas si estavan molt curvas, y eran molt pobladas, y que contorn observaban, si eran molt arcadas o engulars: Los Ulls si tiraban sobre lo esferic, o si be eran obals, y tirant a diminuts: La nina si era blava, o entra rrosa y blava: lo nas si era aguileño, y bastant, y si acavava la punta en rrodo, o afiladament: La distancia de Nas a la boca si era proporcionada, y tenia la canaleta rregular: La boca si era graciosa, y los llavis abultats, y lo tot de la boca tiraba a gran o petit: Si la barba finia sircularment y partida, o com rematava, com aixi matex lo sotabarba: Si los Cavells eran blanchs, perfecament y rrisats. Las Galtas ab afectacio de entradas, y lo acolorit del rrostro, si eran de un blanch rrosat, o tirant sobre al blavisch groguench (Gudiol 1926, 138-139).

Paral·lelament, el marquès de Cerdanyola va encomanar altres dos retrats del difunt a pintors de Vic, que sota el parer del bisbe Faust Antoni Duran, van reproduir fidelment el difunt. Segons exposa Gudiol, Faust Antoni Duran va enviar una de les pintures a Francesc Tramullas perquè li servís de model i la mateixa obra va ser la que finalment es va utilitzar a la portada de la biografia de Marimon (Codorniu 1763), en el gravat de Pasqual Pere Moles segons el dibuix de Josep Camaron (fig. 34F.a) (Gudiol 1926, 140). Tanmateix, l'estudi de Subirana Rebull sobre el gravador nega qualsevol vincle entre l'estampa i la pintura (Subirana Rebull 1990, 115: fig. 20). En aquest sentit, Gudiol també exposa que el retrat pintat en qüestió hauria servit per a l'obra que, posteriorment, Marià Colomer (1743-1831) va fer del mateix bisbe per exposar al Saló de Sínodes del Palau Episcopal de Vic (Gudiol 1926, 140). No obstant això, considerem que són moltes les diferències entre l'efígie del bisbe de Marimon del gravat de Pasqual Pere Moles (fig. 34F.a) en relació amb la fisonomia que presenta el retrat de Colomer, argument que ens fa posar en dubte la relació de les dues peces.

Encara avui es desconeix quina va ser la destinació del retrat que va realitzar Francesc Tramullas i si finalment va arribar en mans del comitent o si, en canvi, no va sortir del taller del pintor. No obstant això, la pintura que avui en dia es conserva a l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic (ABEV) (fig. 34F), i que anteriorment es trobava a l'escala que dona accés al Museu Episcopal de la mateixa ciutat (MEV), coincideix amb la descripció que Gudiol va fer el 1926 d'una de les dues versions pictòriques del retrat, i que podria correspondre a la de Francesc Tramullas o bé a la del pintor vigatà desconegut.

El quadre conservat a l'ABEV (fig. 34F) respon a la imatge que devia servir de model a Marià Colomer i, malgrat que no es distingeix cap firma a ull nu, és possible que es tracti de l'obra de Francesc Tramullas després de seguir les indicacions del bisbe Duran i d'haver vist el retrat de l'altre pintor de Vic. Detalls com la silueta dels dits, molsuda en la part inferior i especialment estilitzada en la part superior, ens recorda la solució que Francesc Tramullas també va adoptar sovint en obres com l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona* (1761) (fig. 30F) i el *Prendiment i martiri de sant Marc* (1763) (fig. 35F.2), mentre que les formes barroques de la cartel·la ens fan pensar en les línies que el mateix pintor va utilitzar a l'*Escut d'armes dels Tres Cossos de Comerç del Principat de Catalunya* (fig. 39F), en el marc de la inscripció de la *Mare de Déu de Montserrat* (1753) (fig. 24F) o en el dibuix del *Retrat de fra Josep* (fig. 5F), entre d'altres. Tot i les dificultats d'analitzar l'obra de l'Arxiu Episcopal de Vic (fig. 34F), actualment de l'única peça que es conserva de les dues versions emeses del mateix retrat, i que

no ha estat mai restaurada, en podem afirmar que la perícia de Francesc Tramullas també s'entreveu en els delicats brodats de les mànigues com també en l'anell, aspectes semblants a la manera de Manuel Tramullas i al treball d'aquests detalls en els retrats del seu catàleg.



Fig. 34F. *Retrat de Ramon de Marimon, bisbe de Vic*, Francesc Tramullas (1762). ABEV. (Fot. A.Trepat Céspedes).



Fig. 34F.a *Retrat de Ramon de Marimon, bisbe de Vic*, Josep Camaron i Pasqual Pere Moles (1763). (Fot. Codorniu 1763).

35F. Les pintures de la capella de Sant Marc a la catedral de Barcelona

35F.1 *Sant Marc escrivint l'Evangeli*

Data: 1763.
Mides: 326 x 245 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Capella de Sant Marc, catedral de Barcelona.
Docs.: AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol.1, 89, ff. 38-39; 47-48; AHCB, Fons Ramon Nonat Comas, 5D.20 Caixa 18. *Catedral de Barcelona 2*; AHCB, Fons Josep Mas Domènech, 5.D.49.18, *Capella de sant Marc,* n.338; ACB, Sibella 24, 28 de febrer de 1763, f.134; ACB, Sibella 25, octubre de 1766, f. 69; BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, ff. 11-12.
Restauracions: La pintura es va restaurar el 1960 i el 1990, a mans del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC). La darrera restauració es va realitzar durant la campanya de conservació i restauració de béns mobles de la Generalitat de Catalunya del 1989-1996.
Exposicions: *Memòria del Barroc* 2008.
Bibl.: Ponz 1788,14; Céan Bermúdez 1800, 71; O'Shea 1851, 49; Tàmaro 1882,29; Lopez 1924, 273; Ainaud de Lasarte – Gudiol – Verrié 1947, 2: fig. 521; Ràfols 1954, 3: 1282; Alcolea 1961, 179; *Restauración capilla* 1961; Gudiol 1971, 188; Duran 1973, 371; Zamora 1973, 478; Triadó 1984, 200-201; Miquel Català 1986, 1: 110; Miquel Català 1986, 2: 449: fig. 158; Flinch-Homèdes 1997; *Memòria del Barroc* 2008, 80: fig. 26; Mercader Saavedra 2011b; Trepat 2013, 62-63; Trepat 2013, cat., 6: fig. 29.

Obs.:

La pintura forma part de la decoració pictòrica de la capella de Sant Marc de la catedral de Barcelona, juntament amb el seu *pendant*, *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2), i possiblement les pintures de les llunetes. Francesc Tramullas és, segons les despeses dels mestres sabaters, l'únic pintor registrat en els comptes, i només una altra figura anònima es va encarregar dels ornaments de la capella que, com es desprèn de la discreta suma que va rebre, devia tenir un paper secundari.

La primera notícia documental sobre l'embelliment de la capella ens reporta al febrer de 1763, moment en què el gremi de sabaters va sol·licitar una llicència per «[...] adornarla ab la perfecció major fent uns Quadros als Colaterals, qe perço es precis traurer uns perfils de pedra de la paret, y per una cosa y altre demanan llicencia al M.Ill. Capl» petició que el mateix dia va ser aprovada.[559] Possiblement, les obres de la capella es van finalitzar al voltant del 1766, quan els prohoms de la confreria van demanar posar vidrieres a la meitat del finestral per il·luminar el conjunt.[560]

[559] ACB, Sibella, 24, 28 de febrer de 1763, f.134; ACB, Sibella, 25, octubre de 1766, f.69.
[560] ACB, Sibella, 25, octubre de 1766, f. 69.

El 1767 Francesc Tramullas va percebre un total de dues-centes cinquanta lliures, la segona xifra més alta entre els costos dels diferents treballs, després de les quatre-centes seixanta que va cobrar el daurador Emanuel Soler o les cent vuitanta-tres del fuster Sebastià Deodat Casanoves.[561]

La pintura copsa el moment en què sant Marc, segueix el testimoni de sant Pere i escriu l'Evangeli, en aquest cas envoltat de gent humil i soldats de Roma, ciutat reconeixible per la columna trajana que despunta entre els edificis de caire antic. Com és habitual en les composicions de Francesc Tramullas, els angelets que sobrevolen l'escena sostenen els atributs de l'evangelista —les escriptures, la ploma i la palma del martiri—, mentre que alguns dels assistents noten la seva presència i dirigeixen la seva atenció i la de l'espectador cap a sant Marc, caracteritzat com un dels personatges secundaris de *Alliberació de Galceran de Pinós* (fig. 36F.2).

Al nostre parer, l'obra, juntament amb la resta de quadres de la catedral, és una de les pintures més destacades del seu catàleg i és un exemple del domini del clarobscur, així com del color que s'articulen a partir de la diagonal centrada per la figura de sant Marc. La tonalitat encesa del cel equilibra la foscor del segon terme protagonitzada per figures a la penombra, entre les quals destaca una parella de soldats, un dels quals sosté el *fascio littorio* i un tercer personatge, que incomprensiblement està representat de mig cos.

A nivell iconogràfic, creiem que la disposició de l'evangelista és molt propera a la versió de sant Marc que Antoni Viladomat va realitzar per la sèrie de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró (1727-1730) (Viladomat 2014, 326: fig. 110).

Per altra banda, considerem que l'obra probablement va ser un retrat dels mestres sabaters que van comissionar la decoració de la capella, com s'entreveu amb la figura masculina que mira directament l'observador i que, a diferència d'altres personatges, no correspon amb cap altra personificació present en les obres de Francesc.

El quadre es va restaurar el 1990, durant la campanya de conservació i restauració de béns mobles de la Generalitat de Catalunya (Flinch- Homèdes 1997, 190-191). L'obra, que ja va ser intervinguda el 1960, va ser restaurada *in situ*, sense desmuntar els bastidors. La peça presentava la capa de vernís oxidada i diverses pèrdues de capa pictòrica per la poca cohesió amb la preparació i a causa de les ondulacions i forats de la mateixa tela. Entre els aspectes més

[561] AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol. 1, 89, ff. 38-39; 47-48 (citat per Duran 1973, 371).

destacats, la intervenció va comportar una neteja de la superfície, la fixació d'algunes zones de la capa pictòrica, l'eliminació de vernissos, algunes malformacions de la tela i dels retocs anteriors, així com també la reintegració pictòrica de caràcter il·lusionista de determinades zones (Flinch-Homèdes 1997, 190-191).

Tal com defensa Santi Mercader en el seu estudi, és probable que Francesc Tramullas, juntament amb la col·laboració del seu taller, fos l'autor de la decoració de les voltes —pintures al tremp sobre tela encolades al mur—, on la iconografia dels angeletes amb espigues de blat i parres de raïm al·ludiria a l'Eucaristia, que es devia celebrar a la mateixa capella (Mercader Saavedra 2011b, 43-44).



Fig. 35F.1 *Sant Marc escrivint l'Evangeli,* Francesc Tramullas (1763). Capella de Sant Marc, catedral de Barcelona.
(Fot. Flinch – Homèdes 1997).

35F.2 *Prendiment i martiri de sant Marc*

Data: 1763.
Mides: 326 x 245 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Capella de Sant Marc, catedral de Barcelona.
Docs.: AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol.1, 89, fols. 38-39;47-48. AHCB, Fons Ramon Nonat Comas, 5D.20 Caixa 18. Catedral de Barcelona 2; AHCB, Fons Josep Mas Domènech, 5.D.49.18, *Capella de sant Marc*, n.338; BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, ff. 11-12; ACB, Sibella 24, f. 134; ACB, Sibella 25, f. 69.
Restauracions: La pintura es va restaurar a mans del CRBMC el 1990, durant la campanya de conservació i restauració de béns mobles de la Generalitat de Catalunya del 1989-1996.
Exposicions: *Memòria del Barroc* 2008.
Bibl.: Ponz 1788, 14; Céan Bermúdez 1800, 71; O'Shea 1851, 49; Tàmaro 1882, 29; Lopez 1924, 273; Ràfols 1954, 3: 1282; Alcolea 1961, 109; *Restauración capilla* 1961; Gudiol 1971, 188; Duran 1973, 371; Zamora 1973, 478; Triadó 1984, 204; Miquel Català 1986, 1: 110; Miquel Català 1986, 2: 451: fig. 159; Flinch – Homèdes 1997; *Memòria del Barroc* 2008, 80: fig. 27; Mercader Saavedra 2011b; Trepat 2013, 62-63; Trepat 2013, cat.,6: fig. 28; Ortiz 2015, 192-193.

Obs.:

L'obra és el *pendant* de *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) i forma part dels treballs pictòrics que va realitzar Francesc Tramullas per a la capella homònima, sota la comissió del gremi dels sabaters el 1763.

La pintura mostra la detenció del sant durant la celebració de la missa, mentre que en un segon terme es representa el seu martiri, quan va ser arrossegat pels carrers d'Alexandria. A diferència de la resta de pintures que Francesc va pintar per a les diverses capelles de la catedral, l'obra concentra la seva tensió en un nombre molt reduït de figures i en una gamma cromàtica molt més fosca, típicament barroca.

Tot i la cruesa del subjecte, a parer nostre Francesc reconstrueix una escena en què preval el dramatisme i es subratlla l'expressivitat del personatge en comparació amb la violència dels fets, tractada de forma discreta, com s'observa en el moment de lligar el sant amb la corda la voltant del coll o en l'escena del mateix martiri, referenciada pel cos inert de l'evangelista al fons de la composició.

Estilísticament, considerem que l'aplicació de la llum accentua aquest dramatisme, que es tradueix en clarobscurs al voltant de sant Marc. Concretament, observem com Francesc Tramullas delinea els personatges a partir de l'ombra, recurs que també va utilitzar a l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona* (fig. 30F), i que s'evidencia en els cossos

de les figures que detenen l'evangelista —semblants alguns personatges de *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1)—, en el sant i en la figura femenina de primer terme.

El caràcter marcadament espiritual del quadre es desprèn de la mateixa disposició dels personatges amb relació al sant Crist, a qui es dirigeixen totes les mirades així com a l'evangelista, que s'entrega a ell amb els braços estesos i ens remet a la Crucifixió.

Malgrat les diferències, pensem que la pintura manté certs punts en comú respecte al *pendant* amb l'ús dels *putti* —en aquest cas amb els atributs del martiri—, la disposició de l'altar i el sant al centre de la composició, així com la inserció de la figura femenina ja citada a *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1), que pren més importància i esdevé un dels pocs testimonis de l'escena.

L'obra va ser restaurada el 1990 durant la campanya de conservació i restauració de patrimoni moble de Catalunya del 1989-1996 per Glòria Flinch i Victòria Homèdes. Com en el seu *pendant*, es va procedir a netejar la superfície de la pols, es van eliminar els retocs precedents i les deformitats que presentava la tela, es va fixar la capa pictòrica, greument afectada en gran part del quadre, i es van reintegrar les llacunes segons un criteri il·lusionista (Flinch – Homèdes 1997).



Fig. 35F.2 *Prendiment i martiri de sant Marc*, Francesc Tramullas, (1763). Capella de Sant Marc, catedral de Barcelona. (Fot. CRBMC (3882F_5.2_llum polaritzada)).

36F. Les pintures de la capella de Sant Esteve a la catedral de Barcelona

36F.1. *Martiri de sant Esteve*

Data: 1763-1773.
Mides: 250 x 230 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Capella de Sant Esteve, catedral de Barcelona.
Docs.: AHCB, Fons Josep Mas Domènech, 5.D.49.18. *Capella de Sant Esteve*, n.323; AHCB, Fons Ramon Nonat Comas, 5D.20 Caixa 18. *Catedral de Barcelona* 2. BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII, Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 79.
Bibl.: Ponz 1788; Céan Bermúdez 1800, 71; Tàmaro 1882, 30; 14; Ainaud de Lasarte-Gudiol-Verrié 1947, 2: 501; Ràfols 1954, 3: 1282; Gudiol 1971, 188; Alcolea 1961, 179; Zamora 1973, 478; Triadó 1984, 204; Miquel Català 1986; 1: 109; Miquel Català 1986: 2: 446: fig. 156; Mercader Saavedra 2011b, 40; Trepat 2013, 63.

Obs.:

La pintura és juntament amb l'*Alliberació de Galceran de Pinós* (fig. 36F.2) un encàrrec del gremi dels Freners per decorar la capella de Sant Esteve de la catedral de Barcelona. Malgrat desconèixer la cronologia exacta, creiem que possiblement es van comissionar les dues obres a mitjans dels anys seixanta, després de la creació dels dos quadres per a la capella de Sant Marc, fet que situaria l'encàrrec molts anys abans de la construcció del retaule barroc, documentada entre el 1780 i el 1791.[562]

A diferència de les pintures de Sant Marc, en aquesta ocasió, volem notar com Francesc Tramullas ha unit cromàticament les dues peces utilitzant tons clars que ens remeten a la tradició pictòrica veneciana (Triadó 1984, 204), i que també aplica en la decoració de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (fig. 47F i fig. 48F).

El pintor reprodueix el martiri del sant en el moment que se li va aparèixer Déu pare i Jesús per acollir el seu esperit i complir la seva última voluntat; redimir les persones que l'estaven lapidant.[563] Com en *el Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2), considerem que el dramatisme de l'escena ve donat per l'ús del color, marcat pels diferents contrastos lumínics que presenten una gradació de clarobscurs complexa i harmoniosa. El domini tècnic de l'artista és patent en la modulació de la llum que treballa de manera diferent a cada un dels registres mitjançant el contrallum, figures parcialment il·luminades i personatges a la penombra.

[562] AHCB, Fons Josep Mas Domènech, 5.D.49.18. *Capella de Sant Esteve*, n. 323.
[563] *Hechos de los apóstoles*, 7, 59. Sobre la descripció de l'esdeveniment en concret consultar la font esmentada.

La pinzellada solta que caracteritza el grup de Jesús i Déu pare ens recorda les pintures de Tarragona, mentre que estilísticament, entre el grup dels assistents, Francesc Tramullas se serveix de models o tipologies figuratives per a la representació dels personatges que també són presents en els gravats de la *Màscara Reial* de 1764 (fig. 45F) i que ens fan pensar en els sacerdots, camperols i soldats.

A nivell iconogràfic, considerem que l'obra dista molt de la versió atribuïda a Antoni Viladomat (Miralpeix 2014, 370: fig. 204) i segueix la tradició gràfica de Philippe Thomassin, basada en la pintura de Nicolò Circigniani del segle XVII (fig. 36F.1.a). No obstant això, la composició de Thomassin del 1588 devia ser un dels referents en el context català, com bé ens fa pensar la còpia que va realitzar el 1724 l'argenter Esteve Fauria en el llibre de passanties número 3 conservat a l'AHCB (fig. 36F.1.b).[564] A parer nostre, la pintura de Francesc Tramullas va superar el model gràfic esmentat. En aquest sentit, volem incidir en la versió interpretativa que va dur a terme el pintor i que recull l'acció dels personatges al voltant de sant Esteve, sense fer-ne una lectura directa.

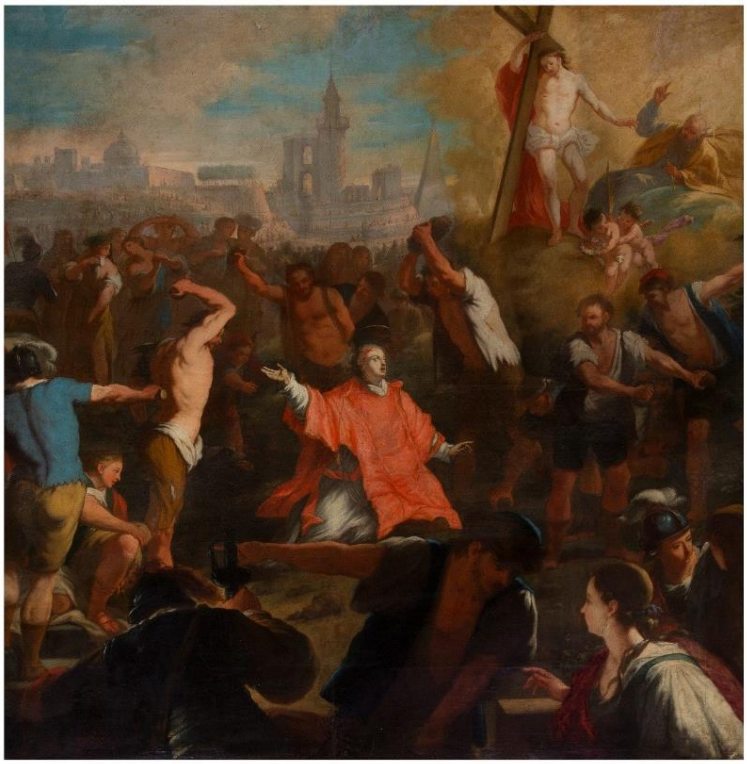


Fig. 36F.1 *Martiri de sant Esteve*, Francesc Tramullas (1763-1773). (Fot. ACB).

[564] AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 20 de desembre de 1724, f. 421.



Fig. 36F.1.a *Martiri de sant Esteve*, Antonio Circignani i Philippe Thomassin (XVI-XVII). (Fot. Fogg Museum (R 6996)).



Fig. 36F.1.b *Martiri de sant Esteve*, Esteve Fauria (1724). (Fot. AHCB, Llibre de passanties n. 3 (1629-1752), 20 de desembre de 1724, f. 421).

36F.2 *Alliberació de Galceran de Pinós*

Data: 1763-1773.
Mides: 250 x 230 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: capella de Sant Esteve, catedral de Barcelona.
Docs.: AHCB, Fons Josep Mas Domènech, 5.D.49.18. *Capella de Sant Esteve*, n.323; AHCB, Fons Ramon Nonat Comas, 5D.20 Caixa 18. *Catedral de Barcelona 2*.
Bibl.: Ponz 1788, 14; Céan Bermúdez 1800, 71; Tàmaro 1882, 30; Ainaud de Lasarte-Gudiol-Verrié 1947, 2: fig. 502; Alcolea 1961, 179; Gudiol 1971, 188; Zamora 1973, 478; Triadó 1984, 200; Miquel Català 1986, 1: 109; Miquel Català 1986, 2: 449: fig. 157; Mercader Saavedra 2011b, 40; Trepat 2013, 63; Trepat 2013, cat., 7: fig. 30.

Obs.:

L'obra, que juntament amb el seu *pendant* ha estat considerada una de les millors pintures del segle XVIII català (Triadó 1984, 200), representa l'alliberació del sant després de cinc anys de captiveri en una presó de Granada, com a resultat de la conquesta d'Almeria del 1147.

El subjecte del quadre està directament relacionat amb la devoció pel sant que professava el gremi dels Freners i que, des de 1431 posseïa una còpia de la respectiva llegenda i recordava el citat miracle anualment, en una celebració que inicialment va tenir lloc durant el sermó del 3 d'agost i que finalment es va fixar el 26 de desembre (Riquer 2004, 25-26; 42).

Francesc Tramullas al·ludeix al moment que, després de recollir els precs de Galceran de Pinós i el seu company Sencerní, sant Esteve i sant Genís van portar miraculosament els dos protagonistes al port de Salou, on es preparaven les naus amb tot el material requerit per al rescat.[565] Com descriu Martí de Riquer, el pintor representa sant Esteve, diaca, i sant Genís, sota l'aspecte d'un àngel (Riquer 2004, 42), i al voltant dels alliberats ha volgut reproduir-hi la mobilització del poble per la contribució del rescat del seu senyor, que consistia en cent mil dobles d'or, cent peces de brocat, cent cavalls blancs, cent vaques bragades i cent donzelles verges.

A diferència del *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1), el pintor utilitza una llum homogènia i el clarobscur es redueix a casos puntuals del primer terme. Considerem que aquest recurs va permetre a Francesc Tramullas evidenciar l'expressió dels assistents —des de la tendresa dels infants a la desesperació de les verges— que contrasta amb la paleta de tons càlids.

[565] Riquer 2004, 41-44. Tal com s'exposa en la primera versió extensa de la llegenda que recull Pere Miquel Carbonell, publicada el 1546, sant Esteve i sant Genís van respondre a les pregàries de Galceran de Pinós i Sencerní a la presó on estaven reclosos i els van portar miraculosament al port de Salou.

Entre la multitud disposada en diagonal trobem personatges presents en altres obres del seu catàleg, com és el cas de l'ancià barbut idèntic al protagonista de *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1), l'infant amb el cistell en braços, també caracteritzat a l'obra citada i a la *Mare de Déu de Montserrat* (fig. 24F) —dibuixada i gravada per Francesc Tramullas—, o la figura masculina de perfil juntament amb el personatge ajagut darrere de Galzeran de Pinós, reconeixibles entre els homes que van martiritzar sant Esteve en el respectiu *pendant*.

Al nostre parer, l'arquitectura en runes del fons confereix un aire idíl·lic a la composició i ens remet a les solucions semblants que Francesc va emprar a la *Màscara Reial* de 1764 (fig. 45F) i a *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1).



Fig. 36F.2 *Alliberació de Galceran de Pinós*, Francesc Tramullas (1763-1773). Capella de Sant Esteve, catedral de Barcelona. (Fot. ACB).

37F. *La Verge del Cor de Valldonzella*

Data: 1763.
Tècnica: Pintura a l'oli sobre taula.
Estat: No conservat.
Restauracions: La restauració de la taula el 1965 estava dirigida per Joaquim Pradell i els seus col·laboradors tècnics dels Museus Municipals d'Art de Barcelona.
Docs.: BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII*, *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 79.
Bibl.: Céan Bermúdez 1800, 72; Casanovas 1953, 19; Ràfols 1954, 3: 1282; Alcolea 1961, 181; Ainaud 1965; Paulí 1972; Miquel Català 1986, 1: 118; Trepat 2016; Trepat 2013, 57; 64-65; Albacete – Güell 2013; Trepat 2013, cat.,7: fig. 32.

Obs.:

El 7 de maig de 1763, Francesc Tramullas va realitzar el repintat de la taula de la Verge del Cor del monestir de Valldonzella (s. XIV ca.) (fig. 37F.a), que llavors es trobava en mal estat de conservació. Tal com es desprèn de les visites pastorals del 1727 i el 1736, és possible que l'estat de la peça hagués empitjorat al llarg del segle XVIII fins a disminuir el valor real de la pintura.[566] Segons els historiadors Antoni Albacete i Margarida Güell, la taula presentava una esgarrinxada a la galta dreta de la Verge que arribava fins a la de l'infant (Albacete-Güell 2013, 47), però ignorem si altres danys afectaven directament la peça i van motivar l'encàrrec de repintar tota la composició a mans de Francesc Tramullas.

Antonio Paulí va ser el primer autor que en va fer referència i va relatar l'esdeveniment, segons la descripció que se'n donava al *Cronicó,* un volum que recollia tots els fets importants del convent i que era custodiat a l'arxiu del cenobi. Com es descriu en la seva monografia, abans de començar, la comunitat va invocar la Santíssima Verge perquè es deixés repintar, i tot seguit es va celebrar una missa dedicada a sant Lluc. Seguidament, van traslladar el quadre en processó pels claustres fins a arribar a l'arxiu, on en presència de les germanes «[…] a un quart de deu del matí, iniciaren els artistes el seu delicat treball, sense deixar de resar i demanar les monges a la Regina del Cel» (Paulí 1972, 88). Paulí recull que tots els assistents van admirar el resultat que finalment es va embellir amb l'aplic de plata cisellada, obra de Francesc Petit (Paulí 1972, 88).

En la seva intervenció (fig. 37F), Francesc Tramullas va mantenir la construcció d'ambdues figures, tal com es veu en la posició de les mans i la col·locació dels rostres. A grans trets, considerem que el repintat va humanitzar el seu aspecte i en va modificar les proporcions. Per

[566] ADB, v. 76, 1735, f. 356.

fer-ho, va corregir les línies que modelaven el cap de la Verge, de manera que la seva forma i la seva mesura s'assemblessin al natural i responguessin a la inclinació del rostre. En aquest sentit, Francesc va trencar amb el protagonisme del cos i va canviar les dimensions de l'espatlla de la Mare de Déu per oferir una imatge més recollida i de dimensions més petites. El pintor també va incloure les ombres de les dues figures que van conferir més volum i profunditat a la pintura, i que trobem detallades en el rostre, el caient del vestit del nen Jesús i en les seves extremitats inferiors, entre d'altres.

Entre els canvis més substancials respecte a la imatge anterior (fig. 37F.a), també volem notar el color ocre del vestit del nen Jesús —inicialment d'una tonalitat vermellosa— i els motius de la seva roba, que Francesc Tramullas va estilitzar i que recorden el símbol de la creu. Francesc Petit, daurador amb qui el pintor va coincidir posteriorment en la construcció dels retaules de sant Pau (fig. 56F) i sant Gaietà de la catedral de Barcelona (fig. 64M), també va incloure alguns detalls en la indumentària i va refer els brodats de la vestimenta amb or en pols, mentre que va cobrir el fons de la taula amb plata cisellada (Ainaud 1965, 11).

Tot i les diverses intervencions de Francesc Tramullas (fig. 37F), la pinzellada de l'artista era imperceptible. D'aquesta manera, al nostre parer, la imatge va seguir sent plana i no s'hi podia reconèixer l'estil del pintor. Malauradament, el repintat de Francesc es va perdre amb la restauració del 1965, moment en què es va fotografiar per documentar el seu aspecte i es va prioritzar la pintura anterior. Actualment, només disposem del gravat que Pasqual Pere Moles va fer el 1763 (fig. 38F) i que, a grans trets, és fidedigne a la imatge del segle XVIII.

Malgrat no haver localitzat pagaments amb relació als treballs que va dur a terme Francesc Tramullas al monestir de Valldonzella, autors com Raimon Casellas atribueixen al pintor la decoració de la mitja volta de l'absis de l'església (1762), com també un quadre amb sant Bernat i la Verge que situaria Francesc Tramullas en el monestir un any abans.[567]

[567] Céan Bermúdez 1800, 72; BNC, Fons Personal de Raimon Casellas, ms. 5241/24, f. 79.

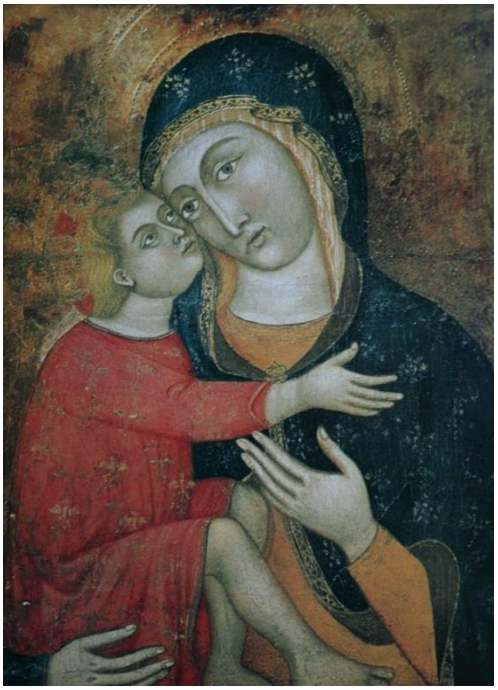


Fig. 37F.a *Verge del Cor de Valldonzella abans de la intervenció de* Francesc Tramullas (XIV ca.). Monestir de Santa Maria de Valldonzella, Barcelona.
(Fot. Albacete-Güell 2013).



Fig. 37F. *Verge del Cor de Valldonzella després de la intervenció de* Francesc Tramullas, Francesc Tramullas (1763). Monestir de Santa Maria de Valldonzella
(Fot. A.Trepat Céspedes).

38F. *Nostra Senyora de Valldonzella*

Firma: «F.Tramullas del^{t}», «P.P^{l} Mòles Scu».
Data: 1763.
Mides: 150 x 100 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: MNAC (GDG 3655 G).
Inscripcions: «Los Il^{mos} S^{res} Obispos de Barcelona, Gerona, Vich, Solsona y Tarazona conceden cada uno 40.dias de Indulgencia à los que rezaren un Ave María y los Il^{mos} S^{eres} Arzob^{o} de Valen^{a}. y Obispo de Tricomí, à los que rezaren una sal- ve delante esta Imagen de N^{a} S^{a} que se venéra en el Coro del R^{l} Mon^{o} de Valldonzella de Bar^{a}».
Bibl.: Genovés 1933, 102: fig. 55; Casanovas 1953, 19; Alcolea 1961, 182; Ainaud de Lasarte 1965, 11; Miquel Català 1986, 1: 119; Subirana Rebull 1990, 124: fig. 31; Subirana Rebull 1996, 864-865: fig. 30; Trepat 2013, 64; Trepat 2016.

Obs.:

L'estampa, que està directament relacionada amb la intervenció que va dur a terme Francesc Tramullas a la taula de la Verge del Cor de Valldonzella (1763) (fig. 37F), evidencia canvis notables i representa les dues figures en clau tardobarroca. El gravat segons el dibuix de Francesc, mostra diferències en la caracterització de la Mare de Déu i el nen Jesús —en perfila el nas, n'arqueja les celles i en defineix el rostre— i en varia la posició, de manera que la Verge no arriba a tocar l'infant. Volem incidir en el fet que en el gravat també es trenca el contacte visual entre els dos personatges, fet que esdevé un dels aspectes més destacats en la versió de Pasqual Pere Moles i que suposa un canvi iconogràfic respecte a les pintures dels segles XIV i XVIII.

En l'estampa de Pasqual Pere Moles també es modifiquen els motius ornamentals del vestit del nen Jesús, mentre que les vestidures de la Mare de Déu, en canvi, com el mantell i els brodats, són semblants als de la pintura del segle XIV, malgrat que el gravador ha canviat alguns detalls, com el coll de la túnica. Un dels distintius del gravat són les dues corones que porten ambdues figures i que substitueixen les aurèoles originals. Al nostre parer, és probable que l'estampa sigui un testimoni gràfic de l'ofrena que la comunitat va fer a la Verge a mitjans del segle XVIII. En la monografia d'Antonio Paulí, l'autor explica que l'any 1761 es van inaugurar totes les millores i adornaments, amb motiu de l'atorgament del sant Hàbit a Domna Josepa de Planella i de Llar. Entre aquests, la comunitat va donar una «rica corona d'argent, amb raig de glòria, adornat de 12 estrelles, cadascuna amb un diamant, joiell de 56 unces de pes» (Paulí 1972, 87). El cost de la joia va ser de cent seixanta-una lliures, quatre sous, nou diners i tretze argents, i va ser sufragat amb almoines d'algunes religioses (Paulí 1972, 87).

Tot i els dubtes, la descripció de Paulí coincideix força amb la imatge del gravat que devia reproduir el preciosisme de l'objecte. Segons Joan Ainaud de Lasarte, part dels forats que es van haver de cobrir durant la restauració de la taula haurien servit per subjectar les corones o diademes d'ambdues figures (Ainaud de Lasarte 1965, 11). Malauradament, ignorem si la comunitat també va proveir el nen Jesús amb una corona i si el seu aspecte era el que ens mostra el gravat de Pasqual Pere Moles, que es va fer dos any després.

La tradició d'embellir la Verge del Cor amb joies es remunta almenys fins al segle XVII, període al qual corresponen les corones que es van mostrar en l'estudi d'Ainaud de Lasarte durant la restauració de la peça. Tot i que la mateixa comunitat el 1761 va fer entrega d'una corona a la Mare de Déu, el 1769 es va encarregar a l'argenter Pere Sors «[...] una pessa de or guarnida ab diamants, y esmeraldas que de orde de dita Abadessa, y Real Monastir he fabricat per adorno de la Imatge de nra Sra. del Cor de la Iglesia de dit Monestir».[568] L'àpoca notarial no fa cap al·lusió a la funció de la peça, així com tampoc si aquesta va servir per substituir o complementar la corona anterior. En aquest sentit, el pagament a l'argenter de cent deu lliures, no difereix gaire del cost de la joia anterior i va ser sufragada, en gran part, pel reverend Jaume Sors —vuitanta-nou lliures i dotze sous— i per lluïsmes i caritats —vint lliures i vuit sous. [569]

Segons Ignacio Casanovas, el 7 i el 8 de gener de 1762, gairebé un any abans de la intervenció de Francesc Tramullas, es va exposar en un acte acadèmic del Col·legi de Cordelles un gravat de la Verge del Cor realitzat per Montfort, del qual no tenim cap més notícia i on la Mare de Déu devia tenir una imatge notablement diferent a la que va reproduir el 1763 Pasqual Pere Moles (Casanovas 1953, 19).

[568] AHPB, Francesc Mas Güell, 1025/23, f. 156 (citat per Trepat 2016, 380).
[569] Ibíd.



Fig. 38F. *Verge del Cor de Valldonzella,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1763). MNAC (GDG 3655 G). (Fot. Subirana Rebull 1990).

39F. *Escut d'armes dels Tres Cossos de Comerç del Principat de Catalunya*

Data: 1763 ca.
Mides: 296 x 203mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: MNAC (GDG 3.270-3.275 G; 6.671-6.675 G; 22.596 G).
Inscripcions: «Escudo de Armas, que se ha dignado S.M aprovar para los tres Cuerpos de Comercio del Principado de Cataluña, que resident en Barcelona. Ord.22».
Exposicions: *Exposición bibliogràfica* 1961; *Catalunya España moderna* 1983.
Bibl.: *Reales cèdules* 1763; Casellas 1910b; *Exposición bibliogràfica* 1961; *Catalunya España moderna* 1983, 91; 93-95; 99; Subirana Rebull 1990, 121: fig. 27; Subirana Rebull 1996, 863: fig. 26; Trepat 2013, 62; Trepat 2013, cat.,7: fig. 31.

Obs.:

L'escut, que va ser dissenyat per Francesc Tramullas i gravat per Moles, es va publicar per primera vegada a les *Reales Cedulas de Erección, y Ordenanzas de los tres Cuerpos de Comercio de el Principado de Cathaluña* (1763). L'estampa segueix literalment el dibuix de Francesc, que actualment es conserva a la BNC.[570]

Les armes dels Tres Cossos de Comerç del Principat de Catalunya es basen en l'escut de Barcelona —escut quarterat amb el primer i el quart d'argent, una creu plena de gules, i el segon i el tercer d'or, quatre pals de gules— on s'afegeix, al peu, el mar i, al timbre, un coronell de cinc florons i quatre perles.

Entre els elements característics cal citar el contorn de les armes, d'una banda, compost d'arrels d'arbres i, de l'altra, de diferents crustacis que remeten a l'activitat comercial terrestre i marítima de la institució. Segons s'exposa en la respectiva cèdula, els Tres Cossos de Comerç incloïen l'intercanvi comercial a l'engròs de la «[…] introducción, ò extracción de Generos, ò Frutos, fomento de Fábricas, ù otros semejantes» (*Reales cèdules* 1763, punt n. 2, P.IV). En aquest sentit, la cita llatina «Terra dèbit merces, undaque divi ties» que corona el conjunt, creiem que evidencia aquesta dependència entre la terra com a proveïdor de mercaderies i el mar com a mitjà per obtenir riqueses.

Al nostre parer, la dedicació de la institució a l'activitat comercial és present en els motius al voltant de l'escut: la pala i el rascle, com a instruments del treball de la terra, recorden la funció dels «caballeros hacendados» encarregats del foment de l'agricultura, l'augment dels conreus, la

[570] BNC, Fons de la Junta de Comerç, llibre n. 256.

construcció de canals de rec, així com l'increment de la producció, de les mesures de conservació dels fruits i dels mitjans d'extracció i comerç de la producció (*Reales cèdules* 1763, quarta, 12). L'àncora, el trident i la bandera, en canvi, pensem que simbolitzen el comerç marítim de tota mena de mercaderies i, al mateix temps, citen els recursos que la mateixa institució posava a disposició de les embarcacions en situacions d'urgència o rescat (*Reales cèdules* 1763, Segunda Junta Particular, punt 8, 10).

Volem notar com motius decoratius molt semblants també apareixen en l'*Escut de la Real Junta particular y Consulado de Comercio de València* que Pasqual Pere Moles va dissenyar i gravar el mateix any (Subirana Moles 1990, 119-120: fig. 25).

Una altra versió de l'escut, més simplificada, és la que va fer March el 1815 (Subirana Rebull 1992b, 24-25). Precisament va ser la primera litografia catalana que el propi autor lamentava el resultat deficient, en no haver pogut trobar la pedra adequada (Vélez 1997, 150-151: fig. 4).

Les armes dels Tres Cossos de Comerç de Catalunya es van publicar el 1910 a l'article a *La Veu de Catalunya* sobre Pasqual Pere Moles (Casellas 1910b).

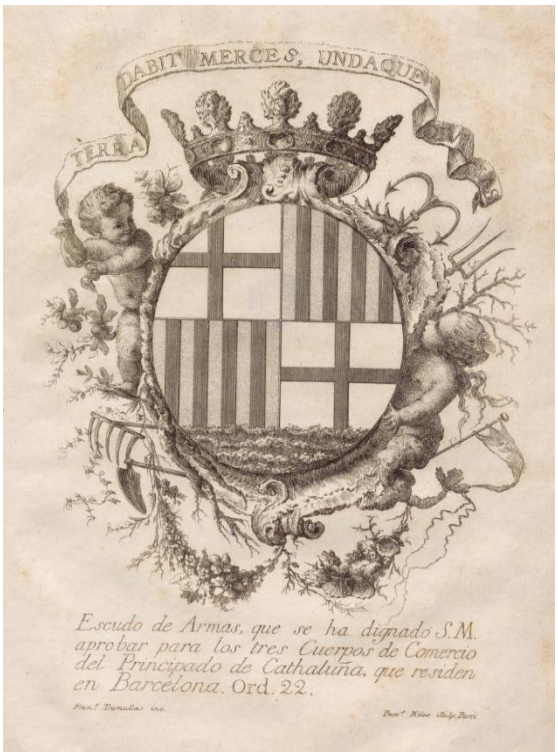


Fig. 39F. *Escut d'armes dels Tres Cossos de Comerç del Principat de Catalunya,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1763). (Fot. *Reales cèdules* 1763).

40F. *Al·legoria del comerç marítim*

Firma: «Fran^{s}. Tramullas inv.», «Pasc^{s}. Moles Sculp.Barci^{e}».
Data: 1763.
Mides: 81 x 126 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: BNC (Dipòsit de Reserva (VII.4 BC RE. 28190)); MNAC (GDG 432 G; 4.147 G; 18.017 G).
Bibl.: *Reales cèdules* 1763; Paéz 1981, 1: 230: figs. 1411-1412; Subirana Rebull 1990, 122: fig. 28; Subirana Rebull 1996, 863: fig. 27.

Obs.:

És juntament amb l'*Escut d'armes dels Tres Cossos de Comerç del Principat de Catalunya* (fig. 39F), l'única il·lustració que hi ha a la cèdula reial d'aprovació de l'entitat (1763).

Com també s'observa en l'escut, volem notar que la composició fa referència a la dualitat i al mateix temps dependència de la terra i el mar, elements bàsics de l'activitat comercial de la institució. En l'estampa, dissenyada per Francesc Tramullas i gravada per Pasqual Pere Moles, hi ha representada una figura femenina envoltada per mercaderies i que en una mà hi sosté el corn de l'abundància mentre que a l'altra hi subjecta la bandera dels Tres Cossos de Comerç del Principat de Catalunya. Al voltant del personatge, observem com es fa referència als productes agrícoles que s'utilitzaven per al comerç, per exemple la bota de vi i, al mateix temps, a la riquesa que aquest intercanvi produïa. Una sirena mostra, segurament, una brúixola mentre que un far i una embarcació marítima tanquen la composició en segon terme.

L'estampa presenta certa desproporció en les testes de les dues figures femenines i sembla advertir certa dificultat en el dibuix de les cames i els braços, que creiem es podrien atribuir a la traducció de Pasqual Pere Moles, que va iniciar la col·laboració amb el seu mestre aquell mateix any.

A grans trets la composició ens recorda la vinyeta protagonitzada per Minerva (fig. 41F) que van realitzar els dos artistes el 1763 (Subirana Rebull 1990, 123: fig. 9). El format del gravat i la temàtica, vinculada amb el mar i el comerç ens fan pensar en la reial cèdula dels *Tres Cossos de Comerç*, publicació on finalment no s'hauria inclòs la vinyeta.



Fig. 40F. *Al·legoria del comerç marítim,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1763).
(Fot. BNC, Dipòsit de Reserva (VII.4 BC RE. 28190)).

41F. *Minerva*

Firma: «Fra^{s} Tramullas inv.», «P.Pas^{s} Moles Scut.».
Data: 1763.
Mides: 80 x 130 mm.
Localització: MNAC (GDG 424 G).
Bibl.: Genovés 1933, 102: fig. 58; Miquel Catà 1986, 2: 457-458: fig. 161; Subirana Rebull 1990, 123: fig. 29; Subirana Rebull 1996, 864: fig. 28.

Obs.:

Minerva caracteritzada amb l'armadura i l'escut està acompanyada per un lleó en un escenari marítim, que al nostre parer és molt semblant al que van utilitzar Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles en la vinyeta de la reial cèdula dels Tres Cossos de Comerç el 1763 (fig. 39F). Fins aleshores, el gravat no s'ha pogut associar a cap publicació, però tant pel format com per la temàtica, no descartem que en un inici estigués destinat a il·lustrar la cèdula esmentada. La representació dels cabells de la protagonista creiem que és molt similar a la de la sirena que apareix en el gravat *Al·legoria del comerç marítim*, de la mateixa publicació (fig. 40F).

En el gravat de Pasqual Pere Moles *Minerva personifica la nació espanyola,* segons el dibuix de Josep Camarón (1779), també apareixen els atributs citats (Subirana Rebull 1990, 187: fig. 84).



Fig. 41F. *Minerva,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1763). (Fot. Subirana Rebull 1990).

42F. *Nostra Senyora de l'Ajuda*

Firma: «Fran^{s} Tramullas del», «Pasc^{s} Moles Scul.Barci.».
Data: 1763.
Mides: 130 x 106 mm.
Tècnica: Aiguafort.
Localització: MNAC (GDG 419 G).
Inscripcions: «La Santedat de Paulo V.als 15 de juliol 1609. Concedí Indulg.Plena.a tots los Confrares de N.S.de la Ajuda, Abogada de Pescadores, y de Donas prenyades, en lo dia del ingrés à la Cofraria, y en lo article de la mort, y que visitant la Capella de d^{e}. N.S. en totas Sas.Festivitás, des de las primeres vespres fins lo endemà à sol post, guanyaran Idulg. Plenaria».
Bibl.: Genovés 1933, 102: fig. 56; Alcolea 1961, 182; Subirana Rebull 1990, 123-124: fig. 30; Subirana Rebull 1996, 864: fig. 29; Trepat 2013, 64; Trepat 2013, cat.,7: fig. 35.

Obs.:

El gravat data del mateix any que altres composicions com l'*Escut d'armes dels Tres Cossos de Comerç del Principat de Catalunya* (fig. 39F), la *Mare de Déu de Valldonzella* (fig. 38F), el *Sant Crist de Balaguer* (1763-1764) (fig. 46F) o la *Divina Pastora* (1763 ca.) (fig. 43F i fig. 44F), també de la mà de Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles.

Entre les diferents representacions de la Verge de la Nostra Ajuda al llarg del segle XVIII, aquesta versió evidencia una clara dependència de la composició de Pauner (fig. 42F.a) i es diferencia substancialment, en l'àmbit estilístic i compositiu, de la resta d'imatges que van il·lustrar els goigs de la Verge (Subirana Rebull 1996, 864: fig. 29).

Com el de Pauner (fig. 42F.a), el gravat de Pasqual Pere Moles fa al·lusió a la troballa de la imatge sagrada entre el feix de llenya que una camperola carregava a l'esquena, element que la resta de goigs del segle XVIII obvia. Les semblances entre la interpretació que en va fer Pauner i la versió de Pasqual Pere Moles (fig. 42F) són molt estretes i demostren una gran separació respecte a les anteriors imatges, pel que fa a la composició i la iconografia. Entre els dos gravats citats, però, observem divergències en la caracterització del nen Jesús, la corona o el vestit de la Verge que, com documenta Frederic de Berga, van formar part del tresor de la sagrada imatge (Berga 1916, 29).

Al nostre parer, aquest fet es podria explicar a partir de la gran devoció al voltant de la imatge que possiblement la mateixa confraria creada el 1609 devia encarregar una novena a semblança de la de Pauner per cobrir una creixent demanda. En la seva monografia, el pare Frederic de Berga subratlla la important devoció que va reunir la Mare de Déu de l'Ajuda i com a inicis del

segle XX ja no es trobaven exemplars de la novena del 1762 (Berga 1916, 9), possible data de l'obra de Pauner (fig. 42F.a).

Tant la imatge de Moles com la de Pauner creiem que devien correspondre a la Mare de Déu de l'Ajuda quan es trobava exposada al retaule bizantí de la capelleta construïda en el lloc precís on la camperola va descobrir la imatge, després de veure's incapaç de reprendre el camí pel pes del feix de llenya. Per aquest motiu, pensem que ambdues representacions documentarien la imatge poc abans del trasllat de la Verge a la nova església construïda a finals del segle XVIII, i anteriorment a la intervenció del pintor Joan Fontdevila i la restauració de l'escultor Remigi Fornells del 1881, dades que exposa Frederic de Berga en el seu estudi (Berga 1916, 13).



Fig. 42F. *Nostra Senyora de l'Ajuda,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1763). MNAC (GDG 419 G). (Fot. Subirana Rebull 1990).



Fig. 42F.a *Nostra Senyora de l'Ajuda,* Pauner (ant. a 1763). (BNC (Dipòsit Reserva, Goigs 7/8)).

43F. *Divina Pastora*

Firma: «Fran^{s} Tramulles inv.», « Pasc^{s} Moles Sculp. Bar^{ne} 1763».
Data: 1763.
Mides: 165 x 115 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: BNE (GDG 13324 G).
Inscripcións: «La D^{a} Pastora de las Almas Maria SS^{a} Patrona de las Missiones de los PP Capuchinos de Cataluña», «Ave Maria».
Exposicions: *Estampas* 1981.
Bibl.: Alcolea 1959, 318; Alcolea 1961, 178; *Estampas* 1981, fig. 67; Paéz 1981, 2: 231: figs. 1411-1413; Miquel Catà 1986, 1: 108; Miquel Catà 1986, 2: 446: fig. 154; Carrete 1987, 464: fig. 657; Subirana Rebull 1990, 126: fig. 33; Subirana Rebull 1996, 865: fig. 32; Trepat 2013, 59; 106; Trepat 2013, cat., 7: fig. 33.

Obs.:

Tal com diu la inscripció, el gravat estaria directament relacionat amb la pintura que Francesc Tramullas va realitzar per a la comunitat de Caputxins de Barcelona. L'estampa mostra la Verge de cos sencer, sedent, mentre sosté el nen Jesús en braços en una actitud juganera amb els xais, un dels quals controla amb una espècie de regnes (fig. 43F).

El gravat que cal vincular amb la versió de L.A.Faldoni (fig. 31F) —també a partir del mateix quadre de Francesc Tramullas— presenta clares diferències estilístiques, però també compositives, que evidencien una interpretació d'un o altre autor vers l'obra original. Les vestidures de la Mare de Déu i els seus atributs, la representació del nen Jesús, la disposició del mateix ramat i el fons de la composició mostren aquestes dissimilituds entre ambdues peces. D'altra banda, la mateixa composició ens recorda, a grans trets i vistes les particularitats de cada gravat, en la representació del mateix tema al quadre que el 1785 va pintar Manuel Tramullas per al convent de Santa Madrona (fig. 21M) (Figuerola-Martí Bonet 1995, 242).

Segons Subirana Rebull, hi havia tres proves diferents del mateix gravat: una treta de la làmina original, l'altra de la làmina original remuntada i la darrera a partir d'una làmina nova (Subirana Rebull 1990, 126: fig. 33).



Fig. 43F. *Divina Pastora,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1763). BNE (GDG 13324 G). (Fot. Subirana Rebull 1990).

44F. *Divina Pastora*

Firma: «F.Tramullas inv.», «P.P. Moles Sculp.».
Data: 1764.
Mides: 95 x 70 mm.
Tècnica: Aiguafort.
Localització: BNE (13324).
Docs.: BNC, ms. 61, *Directori De la Missió del P.Fra. Jaume de Hostalrich Ca-Guardiá y Missionista Caputxí*.
Bibl.: Genovés 1933, 102: fig. 57; Casanovas 1958, 302: fig. 347; Alcolea 1961, 178; Miquel Catà 1986, 1: 108; Miquel Catà 1986, 2: 446: fig. 155; Subirana Rebull 1990, 127: fig. 34; Subirana Rebull 1996, 866: fig. 33; Trepat 2013, 59; 106; Trepat 2013, cat.,7: fig. 34.

Obs.:

El gravat que el 1764 Pasqual Pere Moles va traduir segons la composició dedicada a la *Divina Pastora* és coetani a altres peces amb què ambdós artistes van col·laborar, com l'*Escut d'armes dels Tres Cossos de Comerç del Principat de Catalunya* (fig. 39F) o l'*Al·legoria del comerç marítim* (fig. 40F).

A partir dels estudis de Rosa Maria Subirana Rebull sabem que es van realitzar tres versions d'aquest tema. Dues fan referència a la pintura que el mateix Francesc Tramullas va fer per al convent dels Caputxins de Barcelona i que L.A. Faldoni va gravar el 1762 (fig. 31F), com també va reproduir Pasqual Pere Moles el 1763, tal com se cita en les respectives inscripcions. L'altra, en canvi, és del 1764 i es tracta una composició més lliure on la Verge està representada de mig cos mentre acaricia un xai (fig. 44F).

Aquesta última versió, completament diferent a les anteriors, va ser reeditada i ornamentava la portada del *Directori De la Missió del P.Fra. Jaume de Hostalrich Ca-Guardiá y Missionista Caputxí,* del 1789, actualment en el fons de la Biblioteca Nacional de Catalunya.[571]

Si considerem els anys que van transcórrer entre la primera versió de l'estampa el 1764 i la seva reedició a finals del segle XVIII (fig. 44F.1), quan Francesc Tramullas ja havia traspassat, hem de suposar la manipulació de la composició original per una tercera mà menys hàbil, que explicaria les diferències notables entre les dues peces. Hi observem canvis en el rostre de la Verge, el mantell, la representació del xai, així com també a la flor que sosté la Mare de Déu o la vegetació circumdant.

[571] BNC, ms. 61.

El fet que el gravat fos inclòs en el *Directori* citat ens fa pensar en l'afecció que la comunitat religiosa de caputxins devia tenir vers el gravat.

Un exemple de la versió que el 1764 va fer Pasqual Pere Moles es troba al Museu de l'Enrajolada de Martorell.[572] L'estampa, que decora una pica d'aigua beneïda de metall, va entrar en el fons del museu el 1965 i provenia de la col·lecció de Lluís Santacana.



Fig. 44F. *Divina Pastora,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). BNE (13324). (Fot. Subirana Rebull 1990).



Fig. 44F.1 *Divina Pastora,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1789). (Fot. BNC (ms. 61, *Directori De la Missió del P.Fra. Jaume de Hostalrich Ca-Guardiá y Missionista Caputxí*)).

[572] Museu de l'Enrajolada de Martorell (829).

45F. L'àlbum de la Màscara Reial del 1764

45F.1 *Frontispici de la Màscara Reial*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 41,7 x 53,2 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: MUHBA (293-294).
Inscripcions: «Máscara Real executada por los Colegios y Gremios de la Ciudad de Barcelona para festejar el feliz deseado arribo de nuestros Augustos Sobera-nos Dⁿ. Carlos tercerco y Dª. Maria Amalia de Sazonia, con el Real Principe e Infantes.», «Barcelona ofrece Rendida à su Mag.ᵈ el Diseño de la Mascara o Festejo Real Alegorico, que executó por medio de la aplicación industriosa de sus Colegios y Gremios.»
Exposicions: *Estampas* 1981; *Època del Barroc* 1983; *Carlos III* 1987; *Retrat* 1995; *Catalunya a l'època* 1991; Quílez-García Cárcel 2001; «Barcelona. Carlos de Borbón, de Barcelona a Nápoles, 2017».
Bibl.: Bocher 1882, 61: fig. 162; *Guía del Museo* 1969, 118; Revilla 1981, 391-393: fig. 1; *Època del Barroc* 1983, 95-96; fig. 72; Triadó 1984, 154; Miquel Catà 1986, 1: 123-125; Miquel Catà 1986, 2: 493: fig. 201; *Carlos III* 1987, 466-485; Galindo 1989, 508-509; *Catalunya a l'època* 1991, 263-278; *Retrat* 1995, 1: 123: fig. 84; Quílez-García Cárcel 2001, 36-39: figs. 1-2; Trepat 2013, 70-71; Trepat 2013, cat., 8-9: figs. 41-42.

Obs.:

L'obra encapçala l'àlbum de la representació de la Màscara Reial organitzada el 1759 amb motiu de l'arribada de Carles III i la reina Maria Amàlia de Saxònia a Barcelona. Sota la figura del monarca que presideix l'escena, la làmina il·lustra l'entrada dels reis a la ciutat per mar i està protagonitzada per la figura al·legòrica de Barcelona, caracteritzada amb una corona turriforme i la monarquia, que té un ull en el palmell de la mà, símbol de prudència i clarividència, atributs del bon govern (Revilla 1981, 391).

Com en la resta de gravats, volem notar que la imatge de la ciutat es veu condicionada pel relat dels fets i la seva interpretació simbòlica, i l'únic element geogràfic que situa la imatge en un escenari real és la vista del port. La personificació de Barcelona també comprèn l'escut d'armes dels comtes, així com la clava i la pell del lleó Nemea, que fan al·lusió a l'origen mitològic de la ciutat, a mans d'Hèrcules, i que també trobem a *Mercuri lliura una carta als genis, representants dels artesans i els gremis* (fig. 45F.4).

Com indica la inscripció al marge inferior, Barcelona, en una actitud complaguda i d'agraïment, fa entrega del respectiu àlbum a la monarquia, on hi ha representada novament la fundació de la ciutat a mans dels Déus. Tal com exposa Federico Revilla en el seu estudi, a la primera pàgina s'hi entreveu, a la part superior, Júpiter amb l'àguila, i a la zona central, Neptú amb el trident acompanyat d'una figura masculina d'esquenes i, a l'últim registre, s'hi observa Hèrcules i un

jove Mercuri amb el caduceu (Revilla 1891, 391-392). Aquest grup de divinitats juntament amb l'heroi van formar part de les diferents comparses de la màscara i volem fer notar que l'associació de Mercuri amb la ciutat de Barcelona, com també la d'Hèrcules, és present a l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona* (fig. 30F), on es fa referència a la influència de l'educació artística en l'activitat comercial de la ciutat.

La solució d'incloure una obra a l'interior de la composició, com succeeix en la mateixa làmina, també és recorrent en altres peces de Francesc Tramullas com l'*Al·legoria del Col·legi de Cordelles* (fig. 33F), l'*Al·legoria de les Nobles Arts* (fig. 6F) i l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona* (fig. 30F).

Segons el dibuix preparatori de Francesc Tramullas[573] (fig. 45F.1) la traducció al gravat de J. A. Defehrt és pràcticament idèntica, i només determinats detalls són lleugerament diferents. En alguns casos, són atribuïbles a les limitacions tècniques del burí o del mateix gravador, com es veu en el dibuix de l'àlbum, on varia la disposició i la caracterització de Mercuri i Hèrcules. També es veu en els diversos elements arquitectònics, que en el gravat només es reprodueixen parcialment, sense tenir en compte petits detalls referents a la perspectiva o la decoració. En d'altres, com en el retrat de Carles III, ens fan pensar en la correcció bé del mateix pintor o bé del gravador davant de la importància de reproduir l'efígie del monarca. De fet, volem assenyalar el gran canvi que observem en l'expressió del rei, que en l'esbós de Francesc Tramullas figura amb una actitud amable i un somriure de complicitat (fig. 45F.1.1), mentre que en la versió de l'estampa s'opta per una imatge més sèria, amb el distintiu del Toisó d'Or i una armadura que difereix de l'ornamentació prevista (fig. 45F.1.2).

L'arquitectura antiga, que és un element recorrent en les làmines de l'àlbum i se'n fa referència al *Frontispici de la Màscara Reial* (fig. 45.1) en la *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22), en la *Comitiva de Mercuri* (fig. 45F.8) o la *Comitiva de Cupido* (fig. 45F.9), ens reporta l'origen antic de la ciutat en les composicions.

La munió d'objectes que envolten les dues protagonistes són majoritàriament de caràcter artístic. Hi ha diferents acadèmies, una paleta de pintor, un bust, partitures, una cítara i també instruments de mesura i treball característics de les professions lliberals que, al nostre parer, hem d'associar no tant als diferents gremis que van participar en el desenvolupament de la *Màscara*, sinó a una lectura sobre el progrés i la riquesa de Barcelona mitjançant les arts. Aquest

[573] MUHBA (294).

discurs també s'utilitza a *Mercuri lliura una carta als genis, representants dels artesans i els gremis* (fig. 45F.4) i es desenvolupa textualment en la segona pàgina de l'àlbum.



Fig. 45F.1.1 *Frontispici de la Màscara Reial, dibuix preparatiu,* Francesc Tramullas (1764 ca.). (Fot. MUHBA (294)).



Fig. 45F.1.2 *Frontispici de la Màscara Reial*, Francesc Tramullas i J. A. Defehrt (1764). (Fot. MUHBA (293)).

45F.2 *Capçalera de capítol. Escut d'armes de Carles III*

Firma: «F.Tramullas invt », «PP.Moles Sculp.t Barcne 1764».
Data: 1764.
Mides: 168 x 465 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: BNC (16.883; 20.309; 444-475); BNE (3.186; 3.194); MNAC (GDG 3763 G).
Inscripcions: «SEÑOR».
Exposicions: *Exposición de grabados* 1880; *Carlos III* 1987; *Catalunya a l'època* 1991; *Retrat* 1995; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: *Exposición de grabados* 1880, 36: fig. 26; Genovés 1933, 98-99: figs. 4; 9; 33; Velasco Aguirre 1934, 36: fig. 71; Casanovas 1958, 2: 148; 301: figs. 160; 347; Ainaud 1962, 302; 305; 307: fig. 453; *Estampas* 1981, 30; Paéz 1981, 2: 231; 233: figs. 1411-4; Sanmartín-Silvestre 1982, 316; Triadó 1984, 154-156; Miquel Catà 1986, 2: 523-524: fig. 214; Carrete 1987, 448; 618-619; *Carlos III* 1987, 486: fig. 110; Subirana Rebull 1990, 130: fig. 35; Subirana Rebull 1996, 867: fig. 34; Quílez-García Cárcel 2001, 40-41.

Obs.:

El gravat, que mostra l'escut de Carles III entre els núvols i envoltat d'angelets, desprèn una multitud de rajos com si es tractés de la representació de l'Esperit Sant (fig. 45F.2.1). Creiem que la imatge respon directament al text que encapçala l'àlbum, on el terme «esplendor» s'associa a la grandesa de la monarquia i també als beneficis del reialme amb l'aplicació de les arts.

La relació del patrocini i la protecció de les arts a mans de la monarquia i alhora el nodriment de la mateixa casa reial mitjançant els profits de l'aplicació en la indústria, és la idea que justifica el desenvolupament de les arts a la ciutat. En el text de la mateixa làmina s'especifica:

> […] assimismo las Artes, y manufacturas de Barcelona, no solo contribuyen notoriamente al esplendor, y utilidades de Vuestro Reyno dentro de sus confines; si que sabrán hacer, que se conozca, y aplauda en Paises estraños la fama del provido gobierno, y floreciente estado de Vuestra Monarchia » i s'afirma que « […] qualquiera sea la que consigan sus Artes, vá á parar en derechura al Trono de V.Mag. que las conserva, fomenta, y aníma.

Aquest argument, que es va exposar el 1764 en la carta firmada per Francesc Tramullas i dirigida a l'Academia de San Fernando amb motiu de l'establiment de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts a Barcelona,[574] es representa al·legòricament mitjançant objectes de caràcter artístic en la *Caplletra A* del text (fig. 45F.3) , en el *Frontispici de la Màscara Reial* (fig. 45F.1) i a *Mercuri lliura una carta als genis, representants dels artesans i els gremis* (fig. 45F.4). Volem fer notar que la *Màscara Reial* del 1802 també recull aquest tema i encara li confereix més importància, si tenim

[574] ASF, 25 d'abril de 1764 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 25: 345).

present que en el gravat del *Carro de Minerva*, la deessa va acompanyada de la Navegació i la Indústria, aquesta última caracteritzada amb un rusc d'abelles, atribut que per primera vegada utilitza Francesc Tramullas en l'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona* (fig. 30F).



Fig. 45F.2.1 *Detall de Capçalera de capítol. Escut d'armes de Carles III,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3763 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

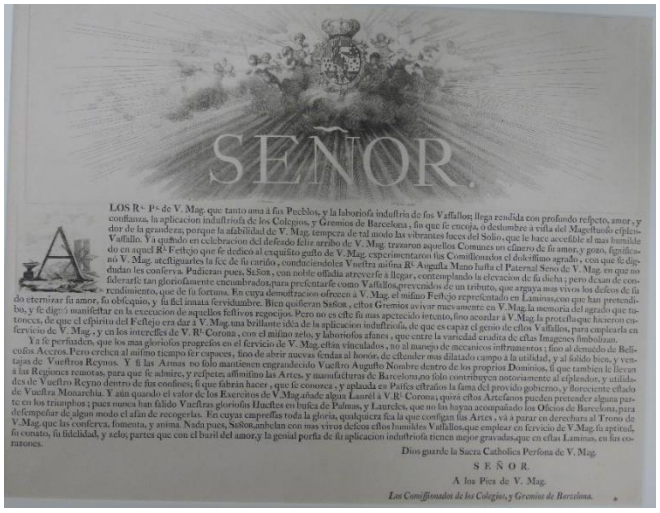


Fig. 45F.2.2 *Capçalera de capítol. Escut d'armes de Carles III,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3763 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.3 *Caplletra A*

Firma: «F», «PM».
Data: 1764.
Mides: 67 x 67 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: Biblioteca de l'Abadia de Montserrat (12.025); BNC (16883); BNE (ER 3186–ER 3194).
MNAC (GDG 3763 G).
Exposicions: *Exposición de grabados* 1880; *Carlos III* 1987, 466-485; *Catalunya a l'època* 1991; *Retrat* 1995; Quílez-García Cárcel 2001, 40-41; 71.
Bibl.: Genovés, 1933, 98-99: fig. 5; Casanovas 1958, 148: fig. 160; Miquel Catà 1986, 2: 538: fig. 227; Subirana Rebull 1990, 131: fig. 36; Subirana Rebull 1996, 867: fig. 35; Quílez-García Cárcel 2001, 40-41; 71.

Obs.:

Es tracta de la primera caplletra de tot l'àlbum de la *Màscara Reial* i precisament està dedicada a les Belles Arts que, com se cita en el text, són el motor principal de l'esplendor i desenvolupament d'una societat.

La majúscula, d'estil sobri, semblant al de la majoria de caplletres del conjunt, és un disseny de Francesc Tramullas traduït per Pasqual Pere Moles, on hi ha elements relacionats amb el dibuix, la pintura, el gravat o l'escultura.

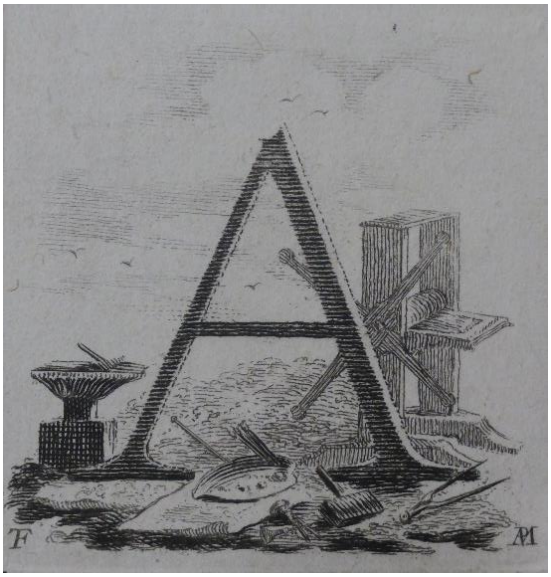


Fig. 45F.3 *Caplletra A,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3763 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.4 *Mercuri lliura una carta als genis, representants dels artesans i els gremis*

Firma: «Franciscus Tramullas inv.», «P.Pascasius Moles sculp Barcne 1764».
Data: 1764.
Mides: 205 x 530 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: Biblioteca de l'Abadia de Montserrat (12020); BNC (16883); BNE (ER 3186- ER 3194); MNAC (GDG 3737 G).
Exposicions: *Carlos III* 1987; *Època dels genis* 1989; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Casellas 1910b; Genovés 1933, 98-99: fig. 6; Casanovas 1958, 2: 148; 301: figs. 148; 160; *Carlos III* 1987, 486-487: fig. 110; *Època dels genis* 1989, 87: fig. 155; Subirana Rebull 1990, 131-132: fig. 37; Subirana Rebull 1996, 867-868: fig. 36; Quílez-García Cárcel 2001, 42-43: figs. 4; 6; Trepat 2013, cat., 9: fig. 43.

Obs.:

La capçalera de la pàgina mostra la figura de Mercuri —personatge associat a la ciutat en varies ocasions com a missatger entre la capital i Barcelona—, representada pel drac i l'escut. L'escena, on el Déu fa entrega d'una carta als amorets que l'envolten (fig. 45F.4.1), és una composició al·legòrica i pensem que ens remet al permís que va concedir el monarca per immortalitzar els festejos de la Màscara Reial de 1759 en un àlbum de gravats. Segons el text de la mateixa pàgina, els gremis haurien proposat als monarques aquest obsequi per recordar mitjançant les làmines i les explicacions, els festejos celebrats amb motiu de la seva arribada. Tal com s'indica en la relació corresponent, el 24 de juny de 1763 el marquès d'Esquilache va aprovar per carta la realització de l'àlbum com a prova d'amor i fidelitat del poble, i es va referir les paraules del rei, que els desitjava una llarga vida.

Com en altres estampes de la *Màscara Reial*, considerem que la representació de les arts ocupa un lloc preeminent en el gravat, però també hi ha altres elements heterogenis com el trabuc o l'enclusa, que amplien el discurs i al·ludeixen a altres gremis. La refiguració del poble s'observa també en el paisatge de fons on s'entreveuen masies i a la *Caplletra L* (fig. 45F.5), protagonitzada per un pagès.

El gravat, dibuixat per Francesc Tramullas i traduït per Pasqual Pere Moles, ens recorda, si tenim en compte la construcció del fons respecte al grup principal, la composició de caràcter marítim protagonitzada per Minerva que ambdós van fer el 1763 (fig. 41F).

Estilísticament, al nostre parer, Mercuri presenta moltes similituds amb el sant Sebastià de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (fig. 47F) que va pintar Francesc i on el personatge adopta una posició pràcticament idèntica.



Fig. 45F.4.1 *Detall de Mercuri lliura una carta als genis, representants dels artesans i els gremis,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3737 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).



OS Colegios, y Gremios de la Ciudad de Barcelona deſeoſos de perpetuizar, por medio del buril y la prenſa, la memoria del amor y fidelidad, que pretendieron acreditar à la Sacra Catholica Perſona de ſu Mageſtad, con los Feſtejos de Mascara que executaron en ſu feliz arribo à aquella Capital; expuſieron ſu deſignio con la mas atenta veneracion al Excelentiſſimo Señor Marqués de la Mina Capitan General de eſte Exercito y Principado, eſperando merecer la Proteccion de ſu Excelencia, à fin de lograr el Real permiſſo, para ofrecer nuevamente à ſu Mageſtad aquel obſequio en laminas, y explicacion de ſus aluſiones; y dedicarle à ſu Auguſto nombre. Pareció à ſu Excelencia eſte intento aſſumpto digno de ſu influxo; y para promover cu esta ocaſion, como hace en todas, la dicha de los expreſſados Comunes; ofreció deſde luego ſu Patrocinio, y acompañar el Memorial con que declaraban à ſu Mageſtad humilde, y reverentemente ſus deſeos. El exito fué tan feliz, como acredita la Carta que recibio ſu Excelencia del Excelentiſſimo Señor Marqués de Squilace Theniente General de los Reales Exercitos, y Secretario de Eſtado, y del Deſpacho univerſal de Guerra, y Hacienda; cuyas expreſſiones en manifeſtacion del Real agrado atraſen à los referidos Gremios tanto honor, que les ha parecido con digno envanecimiento encabezar con ellas eſte Libro, para trasladar à la poſteridad un authentico recuerdo de lo que deben à la Real dignacion de ſu Mageſtad; y un teſtimonio al miſmo tiempo irrefragable de la proteccion que logran de ambos Excelentiſſimos Señores.

EXCELENTISSIMO SEÑOR.

O ſolamente ha permitido el Rey que ſe imprimas los Feſtejos con que eſſa Capital celebró el feliz arribo de S.M. à ella, y que ſe le dediquen, ya que tan dignamente ſe le tributaron; ſino que ha mandado que en ſu nombre manifieſte V.Ex. ſu Real gratitud à los Colegios, y Gremios de eſſa Ciudad por eſte repetido obſequio; pues le gradeа S.M. de una nueva prueba del amor, y fidelidad con que veneran ſu Real Perſona, y de ſu orden lo advierto à V.Ex. en reſpuеſta de ſu repreſentacion de 7. del corriente, para que aſſi ſe les haga V.Ex. entender. Dios guarde à V.Ex. muchos años. Madrid 24. de Junio de 1763.= El Marqués de Squilace.= Señor Marqués de la Mina.=

Fig. 45F.4.2 *Mercuri lliura una carta als genis, representants dels artesans i els gremis,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3737 G) (Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.5 *Caplletra L*

Firma: «F», «PM».
Data: 1764.
Mides: 67 x 67 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: Biblioteca de l'Abadia de Montserrat (1209); BNC (16883); BNE (ER 3186- ER 3194); MNAC (GDG 3737 G).
Exposicions: *Carlos III* 1987, 466-485; *Època dels genis* 1989; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Genovés 1933, 98-99: fig. 7; Casanovas 1958, 148: fig. 160; Miquel Catà 1986, 2: 523: fig. 213; Subirana Rebull 1990, 132: fig. 38; Subirana Rebull 1996, 868: fig. 37; Quílez- García Cárcel 2001, 42-43: fig. 4.

Obs.:

Com en altres exemples dins l'àlbum de la *Màscara Reial*, la caplletra està acompanyada per una figura humana, que en aquest cas és un mariner. Es tracta d'una de les professions del poble que s'inclouen a les comparses i que participen a la *Comitiva de tritons i sirenes* (fig. 45F.26).

L'estil sobri de la grafia dissenyada per Francesc Tramullas correspon amb el de la majoria de les majúscules que decoren les làmines. Pel que fa a la composició, el gravat és molt semblant a la *Caplletra A i camperol* (fig. 45F.23) de l'*Al·legoria de la Història i la Idea* (fig. 45F.7) i a la *Caplletra P* (fig. 45F.21) de l'explicació de la làmina *Carro de Diana*.



Fig. 45F.5 *Caplletra L,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3737 G). (Fot. A. Trepat Céspedes).

45F.6 *Caplletra N*

Data: 1764.
Mides: 50 x 50 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: Biblioteca de l'Abadia de Montserrat (12031); BNC (16833); BNE (ER 3186- ER 3194); MNAC (GDG 3737 G).
Exposicions: *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Casellas 1910b; Genovés 1933, 98-99: fig. 8; Casanovas 1958, 148: fig. 160; Miquel Catà 1986, 2: 523: fig. 213; *Carlos III* 1987, 466-485; Subirana Rebull 1990, 132: fig. 39; Subirana Rebull 1996, 868-869: fig. 38; Quílez-García Cárcel 2001, 42-43: fig. 4.

Obs.:

Estèticament és una de les poques caplletres, juntament amb la *E* (fig. 45F.19) del comentari sobre la làmina de la *Comitiva de Ganimedes* (fig. 45F.18), i la *S* (fig. 45F.12) de l'explicació de la làmina del *Carro d'Èol* (fig. 45F.11), que presenta una grafia rococó, completament dispar a la resta de majúscules de l'àlbum. La decoració floral entrelligada ens fa pensar en la *Caplletra N* de la relació històrica anònima que s'utilitza en la portada d'*Explicación del Festejo Alegórico y Real Màscara...*(*Relación* 1759, 99).

Curiosament, i a diferència de les lletres mencionades, aquesta no presenta cap inscripció referent a l'autoria ni del dibuix ni del gravat. Tot i que les semblances estilístiques amb d'altres obres de Francesc Tramullas semblen indicar que és de la seva mà, hem de contemplar la possibilitat que J. A. Defehrt, principal gravador de la *Màscara Reial*, o un altre artista del taller de Francesc hi participés.



Fig. 45F.6 *Caplletra N,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3737 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.7 *Al·legoria de la Història i la Idea*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «P. Pascaius Moles sculp.Bar^{na}. 1764».
Data: 1764.
Mides: 45 x 59,5 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: BNC (R.16.883; 20.309; 444-475); BNE (R. 3.186; 3.194); MNAC (GDG 3763 G).
Exposicions: *Carlos III* 1987; *Època dels genis* 1989; *Prefiguracio MNAC* 1992; *Mirades del barroc* 2000; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Casellas 1910; Genovés 1933, 97-98: fig. 6; Casanovas 1958, 301: fig. 347; Miquel Catà 1986, 2: 525: fig. 215; *Carlos III* 1987, 486-4887: fig. 110; *Època dels genis* 1989, 87: fig. 154; *Època dels genis* 1989, 510: fig. 154; Subirana Rebull 1990, 133: fig. 40; *Prefiguracio MNAC* 1992, 470-471: fig. 154; Subirana Rebull 1996, 869: fig. 39; Quílez-García Cárcel 2001, 44-45: fig. 5; Trepat 2013, cat., 9: fig. 44.

Obs.:

Juntament amb la *Capçalera de capítol. Escut d'armes de Carles III* (fig. 45F.2) i *Mercuri lliura una carta als genis, representants dels artesans i els gremis* (fig. 45F.4) és un dels pocs gravats figuratius de grans dimensions que Pasqual Pere Moles va realitzar en el conjunt de la *Màscara Reial*. A diferència de la resta de làmines de l'àlbum, la composició de caràcter ideal protagonitzada per dues figures femenines ha suscitat problemes interpretatius respecte al text de la mateixa pàgina i en relació amb els atributs dels dos personatges.

Tot i que en ocasions s'han identificat amb les muses Erato i Urania (Subirana Rebull 1990, 133: fig. 40; Subirana Rebull 1996, 869: fig. 39), pensem que el significat de la imatge podria estar directament relacionat amb la pròpia capçalera, com succeeix en els casos citats anteriorment. L'obra podria al·ludir a la creació del discurs dels festeigs per l'arribada dels monarques a Barcelona.

En aquest sentit, creiem que és raonable identificar les dues figures principals amb la Història, que porta el llibre a la mà, i la Idea —anomenada Representació en el catàleg del 2001 (Quílez-García Cárcel 2001, 44-45: fig. 5)—, concepte citat repetidament i que recordaria que la inspiració per organitzar la *Màscara* no prové de les faules —personificades pels dos amorets— sinó de la Història i la Mitologia. El text que acompanya el gravat comenta:

> No dexaron de ofrecerse al pensamiento para el proyectada sin, magnificas, y nobles Idéas, sin haber de acudir, como de estilo en intentos semejantes, al regular socorro de las Fabulas; por es preciso confessar, que el dilatadissimo améno campo de la Mytologia es el suelo mas fértil de alusiones; y que no pudo tirarse de otra parte que de la Historia fabulosa una Idéa tan vasta como

se pretendía, compuesta de variedad de Carros, y tanta multitud de Comitivas con su Musica, Bayles, y demás adjacentes de un Festejo de Mascara [...][575]

Els diversos instruments musicals espargits, el bust o la màscara són elements propis de la festa i la representació. Tot i el caràcter idíl·lic de l'espai, també hi ha una al·lusió directa a la monarquia espanyola, mitjançant el globus terraqüi i la corona.



Fig. 45F.7.1 *Detall de Al·legoria de la Història i la Idea,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3763 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).



Fig. 45F.7.2 *Al·legoria de la Història i la Idea,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3763 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

[575] Text explicatiu de la mateixa làmina.

45F.8 *Comitiva de Mercuri*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 45 x 56 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (188376); MNAC (GDG 3764 G); MUHBA (296).
Inscripcions: «1a Lamina de la Mascara Réal executada por los Gremios de la Ciudad de Barcelona al arribo de su Monarca Dⁿ Carlos Tercero con la Reyna y su Réal Familia / I Mercurio Acompañado de los Genios Suyos Acavallo. 2.Vientos Favorables y Auras apacibles.3 Vientos Furiosos y Tempestades».
Exposicions: *Estampas* 1981; *Carlos III* 1987; *Època dels genis* 1989; Quílez-García Cárcel 2001; «Carlos de Borbón, de Barcelona a Nápoles, 2017».
Bibl.: *Estampas* 1981, 109: fig. 385; Revilla 1981, 393: fig. 2; Triadó 1984, 155; Miquel Català 1986, 1: 125-126; Miquel Català 1986, 2: 492; 495: fig. 202; *Carlos III* 1987, 487: fig. 110; *Època dels genis* 1989, 86: fig. 151; Quílez-García Cárcel 2001, 46-47: fig. 6; Trepat 2013, cat., 9: figs. 45-46.

Obs.:

La làmina, ambientada en les proximitats del port de la ciutat, com s'entreveu del grup d'embarcacions del fons, mostra la comitiva que va encapçalar la Màscara Reial i va encetar els grups dedicats al Cel. La composició recrea el bullici i la varietat de la comparsa i no presenta una estructura de ziga-zaga present en d'altres làmines, sinó que el conjunt té una imatge més natural i desorganitzada, com en la *Comitiva de tritons i sirenes* (fig. 45F.26) o la *Comitiva de l'Aurora* (fig. 45F.14).

El gravat evidencia una estreta dependència amb la relació històrica sobre les celebracions amb motiu de l'arribada dels monarques a la ciutat. Representa Mercuri a cavall, acompanyat de diferents genis i seguit d'un conjunt de figures, que fan al·lusió als vents favorables i als vents furiosos. La principal diferència entre la descripció dels fets i la il·lustració és la traducció numèrica dels participants i, en alguns casos, la caracterització. Tal com s'especificava a la *Capçalera de capítol. Escut d'armes de Carles III* (fig. 45F.2), davant de la impossibilitat de reproduir de forma versemblant, en una mateixa composició, els respectius carros i les comitives, pensem que es va decidir separar els dos conjunts per poder referenciar amb la màxima puntualitat i magnitud les comparses. En aquest sentit, no ens ha de sorprendre que en el gravat hi manquin alguns dels genis descrits, que hi hagi una presència reduïda dels *Vientos Furiosos* respecte al text o que no hi figurin les *Doce Tempestades*.

Dins de l'àlbum, aquest és un dels pocs gravats que conserva l'estudi de Francesc Tramullas que posteriorment va traduir J. A. Defehrt (fig. 45F.8.1).[576] La precisió del pintor, que considera tots els detalls de la làmina, no deixa lloc a invencions del gravador que, en alguns casos, modifica l'actitud o la disposició d'algunes figures. Al nostre parer, el canvi més rellevant el protagonitza Mercuri, que en el dibuix de Francesc observa directament l'espectador, mentre que en el gravat, J. A. Defehrt redirigeix la seva mirada vers la parella de genis que sostenen les esferes armil·lars. Un exemple semblant és el de la figura femenina del conjunt *Vientos favorables y Auroras apacibles* que, originalment, dirigia l'esguard fora de la composició i que J. A. Defehrt va vincular als companys del mateix grup. Cal notar que sota la influència de la versió de Francesc Tramullas, la *Màscara Reial* de 1783 dibuixada i gravada per Pere Pau Montaña i Pasqual Pere Moles, també va incorporar figures que, en diverses ocasions, es dirigeixen directament a l'observador.

La presència de la runa antiga com a element decoratiu i simbòlic en un primer terme és un recurs que Francesc també utilitza en la *Comitiva de Cupido* (fig. 45F.9) i en la *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22). En la nostra opinió, la mateixa solució és un precedent per a la versió que més tard va adoptar Pere Pau Montaña en la *Màscara* de 1783 pel naixement dels infants bessons i la pau d'Europa gravada per Moles, així com Bonaventura Planella (1772-1844) amb motiu de la vista de Carles IV a Barcelona el 1802.

El fons de la composició protagonitzat pels màstils de les embarcacions del port és una referència que s'utilitza en el *Carro de Partènope i Ulisses* (fig. 45F.26) i que també s'observa en el gravat de Pasqual Pere Moles per la *Màscara* de 1783.

Actualment, l'obra juntament amb la *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22) està exposada a la sala *n. 038.4 Àmbit XV: Obra gràfica* del museu a l'interior de la mostra permanent de la secció de Renaixement i Barroc, recentment inaugurada al MNAC.

[576] MUHBA (296).



Fig. 45F.8.1 *Comitiva de Mercuri, dibuix preparatiu,* Francesc Tramullas (1764 ca.).
(Fot. MUHBA (296)).



Fig. 45F.8.2 *Comitiva de Mercuri,* Francesc Tramullas i J. A. Defehrt (1764).
(Fot. AHCB, (18376)).

45F.9 *Comitiva de Cupido*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 45 x 56 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (18378); MNAC (GDG 28258 G); MUHBA (298).
Inscripcions: «2a Lamina de la Mascara Real executada por los Gremios de la Ciudad de Barcelona al arribo de su Monarca Dⁿ Carlos Tercero, con la Reyna, y su Real Familia. 1 Cupido y Sus Sequaces. 2 Pastores Idalicos y Ninfas Acidalias.3 Tracios y ninfas de Venus. 4 Espartanos y Espartanas. 5 Fusileros de Montaña. 6 Hercules sujetando la Hidra. 7 Hespero. 8 Hesperios Astronomicos. 9 Meses Lunares, y Mutaciones de Luna. 10 Astros y Estrellas».
Exposicions: *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: *Relación* 1759, 113; 116; 118; Mahérault 1880, 94; Bocher 1882, 61: fig. 163; Miquel Català 1986, 1: 126-127; Miquel Català 1986, 2: 497-498: fig. 203; *Carlos III* 1987, 487: fig. 110; Quílez-García Cárcel 2001, 48-49: figs. 8-9; Trepat 2012-2013, cat., 9-10: figs. 47-48.

Obs.:

Tal com esmenta la relació històrica, la *Comitiva de Cupido* precedia els carros d'Èol, el de Mart i Venus, i el de Cinthia.

Com en la majoria de les làmines, la festa se situa als afores de la ciutat, en un context rural que inclou igualment la imatge de Barcelona de forma indirecta, amb el seu escut esculpit en una de les runes de primer terme, la figura d'Hèrcules entre els assistents o el perfil llunyà de la urbs.

Dins de la lectura mitològica de la *Màscara*, cal mencionar el grup de *Fusileros de Montaña* que, segons la relació històrica, eren els «successores de los Antiguos Soldados Almogavares de Cathaluña, cuyas hazañas havian añadido à esta Corona los Reynos de Valencia, Murcia, Napoles, y las Islas de Mallorca, Menorca, Cerdeña, y Sicilia, no parando su intrepidez marciàl hasta à Athenas, Nepatria,&c., acompañados de doce mujeres vestidas al uso del Paìs.» (*Relación* 1759, 116). Aquest col·lectiu, que recorda els personatges de *Vista de la Montaña de Nª Srª de Monserrate des de Igualada da camino de Madrid* (fig. 4F) gravat pel mateix Francesc Tramullas, també apareix en la *Caplletra P* (fig. 45F.21) de la *Comitiva de Mercuri* (fig. 45F.8).

El dibuix preparatiu de la làmina fet per Francesc (fig. 45F.9.1) evidencia petites diferències respecte al gravat final on Cupido apareix amb un vestuari i un aspecte lleugerament divers, així com la vegetació del primer terme, que en algunes parts no reprodueix la composició del pintor.[577]

[577] MUHBA (298).

A grans trets, trobem certs paral·lelismes entre la làmina i la relació històrica que descriu la comitiva on el gravat, com en la resta de làmines, ofereix una certa interpretació del nombre de personatges —condicionat per motius d'espai— i els seus atuells. Sobre els cavallers de Cupido, la versió de J. A. Defehrt només en representa tres en comptes de quatre i, malgrat que la majoria apareixen d'esquenes a l'espectador, podem intuir, gràcies als atributs esmentats en el text, que es tracta de París, Adonis i Hipomenes. Segons la descripció del text:

> Quatro Mancebos gallardos à cavallo; y eran Paris con una manzana en la mano en alusión de la que fue galardón en competencias de hermosura; Hypomenes con los tres pomos de oro, que fueron remora de metàl à la ligereza de Athalanta: Adonis con un ramo de rosas en acuerdo de las que dexò Venus teñidas con su sangre por su cariño: y Piramo con otro de moral con su fruta, que es rubricado monumento de su tragedia amorosa (*Relación* 1759, 113).

També cal notar que la indumentària grega citada en la relació escrita dels *Espartanos y Espartanas* no coincideix amb el gravat, on es reprodueixen soldats amb vestidures semblants al segle XVI. La làmina tampoc caracteritza amb precisió els últims grups de la comparsa, com *Meses lunares y Mutaciones de la Luna,* i *Astros y Estrellas,* que ofereixen una imatge unitària, sense cap distintiu, com el vestuari ornamentat amb estrelles referit en el text.[578]



Fig. 45F.9.1
Comitiva de Cupido, dibuix preparatiu
Francesc Tramullas (1764 ca.).
(Fot. MUHBA (298)).

[578] *Relación* 1759, 118. «Doce meses Lunares, y doce compañeras, que representaban las mutaciones de la Luna, vestidos azules, sembrados de Estrellas: y de ellas las tres expresaban con divisas perceptibles la Luna nueva: tres en su creciente: tres en su lleno; y tres en su menguante».



Fig. 45F.9.2 *Comitiva de Mercuri,* estudi preparatiu a ploma, Francesc Tramullas (1764 ca.) (Fot. MUHBA (04915)).



Fig. 45F.9.3 *Comitiva de Mercuri,* Francesc Tramullas i J. A. Defehrt (1764). (Fot. AHCB (18378)).

45F.10 *Caplletra E amb detalls florals*

Firma: «F», «PM».
Data: 1764.
Mides: 67 x 67 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: BNC (16883); BNE (R 3186-R 3194); MNAC (GDG 3767 G; 3781 G).
Bibl.: Genovés, 1933, 98-99: fig. 12; Casanovas 1958, 148: fig. 160; *Estampas* 1981, 30; Páez 1981, 2: 231: fig. 1411; Triadó 1984, 155; Carrete 1987, 448: figs. 618-619; Subirana Rebull 1990, 135: fig. 43; Subirana Rebull 1996, 870-871: fig. 42; Quílez-García Cárcel 2001, 40-41; 71.

Obs.:

Caplletra de l'explicació de la làmina 2 i 9 de la *Màscara Reial*. A diferència de l'altra capital de la mateixa lletra utilitzada a l'explicació de la làmina 6 (fig. 46F.19), aquesta presenta un línia més sòbria, com la majoria de caplletres, i es caracteritza per la decoració floral que apareix al darrere, en consonància amb la *Caplletra P* de l'explicació de la làmina 1 (fig. 45F.21).



Fig. 45F.10 *Caplletra E amb detalls florals,*
Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles
(1764). MNAC (GDG 3781 G).
(Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.11 *Carro d'Èol*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 45 x 56 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (18380; 18381); MNAC (GDG 3768 G).
Inscripcions: «3ª Lamina de la Mascara Real Executada por los Gremios de la Ciudad de Barcelona al arribo de su Monarca Dⁿ Carlos Tercero con la Reyna y su Real Familia. 1 Carro de Eolo. 2 Carro de Marte y Venus. 3 Carro de Cinthia».
Exposicions: *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: *Relación* 1759, 110; Revilla 1981, 394: fig. 1; Miquel Catà 1986, 1: 127; Miquel Catà 1986, 2: 497; 501; *Carlos III* 1987, 487-488: fig. 110; Quílez-García Cárcel 2001, 50-51: fig. 10; Trepat 2013, cat., 10: fig. 49.

Obs.:

En la nostra opinió, potser és una de les làmines més senzilles pel que fa a la composició i l'escenari només contempla les respectives carrosses. El gravat és fidel a la breu descripció que en fa la relació històrica com també al dibuix preparatiu de Francesc Tramullas (fig. 45F.11.1). El *Carro d'Èol* presenta uns caparrons que bufen els vents controlats per la mateixa divinitat mentre Èol té una actitud heroica i es portat per un grup de cavalls enèrgics, controlats per genis. Venus i Mart comparteixen carrossa decorada per flors, fruits i instruments de guerra, mentre que Cinthia apareix en un carro rematat per una gran Lluna.

Tot i la important alçada que el *Carro d'Èol* devia tenir, si tenim present la relació escrita, la versió de J. A. Defehrt no inclou cap diferència en comparació amb la resta de carrosses.[579]

Segons l'explicació de la tercera làmina, els tres carros de tons daurats, platejats i blau cel no van desfilar de forma consecutiva com es podria sobreentendre a partir del gravat, sinó que el *Carro d'Èol* formava part de la *Comitiva de Mercuri* (fig. 45F.8) i es trobava darrere dels *Vientos favorables i les Auras apacibles*, el *Carro de Mart i Venus* seguia el grup dels *Espartanos y Espartanas* de la *Comitiva de Cupido* (fig. 45F.9) i la *Carrossa de Cinthia* venia a continuació dels *Astros y Estrellas*.

[579] *Relación* 1759, 110. «[…] se helebaba commensurada diminución hasta el piso regular de los primeros balcones».



Fig. 45F.11.1 *Carro d'Èol, dibuix preparatiu*, Francesc Tramullas (1764 ca.).
(Fot. AHCB (18381)).



Fig. 45F.11.2 *Carro d'Èol,* Francesc Tramullas i J. A. Defehrt (1764).
(Fot. AHCB (18380)).

45F.12 *Caplletra S*

Firma: «F» «PM».
Data: 1764.
Mides: 67 x 67 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: BNC (16.883; 20.309; 444-475); BNE (3.186; 3.194); MNAC (GDG 3769 G; 3.773 G).
Exposicions: *Carlos III* 1987; *Mirades del barroc* 2000; Quílez-García Cárcel 2001, 50-51: fig. 11.
Bibl.: Casanovas 1958, 148: fig. 160; Miquel Catà 1986, 2: 534: fig. 223; *Carlos III* 1987, 487-488: fig. 110; Subirana Rebull 1990, 135: fig. 44; Subirana Moles 1996, 871: fig. 43; Quílez-García Cárcel 2001, 50-51: fig. 11.

Obs.:

Lletra capital de l'explicació de la làmina número 3 i 5 de la *Màscara Reial*. L'estil *rocaille* de la grafia ens recorda la *Caplletra E* (fig. 45F.19) de l'explicació de la làmina 6. Tal com descriu el text de la mateixa pàgina, considerem que la vista marítima amb el far podria al·ludir a l'arribada dels monarques a la ciutat gràcies als vents favorables, representats pel *Carro d'Èol*.

Com la *Caplletra N* (fig. 45F.6), la decoració floral entreglligada ens fa pensar en la capital homònima de la relació històrica que s'utilitza en l'última part de la publicació, després de la transcripció del sermó pronunciat per Fra. Bernardo Crospis (*Relación* 1759, 7).



Fig. 45F.12 *Caplletra S,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3769 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.13 *Cul-de-llàntia. Arlequí*

Data: 1764.
Mides: 90 x 150 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: Biblioteca de l'Abadia de Montserrat (12022); BNE (ER 3186-ER 3194); MNAC (GDG 3769 G).
Exposicions: *Carlos III* 1987; *Mirades del barroc* 2000; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Genovés 1933, 98-99, fig. 18; Casanovas 1958, 148: fig. 160; *Carlos III* 1987, 487-488: fig. 110; Subirana Rebull 1990, 135-136: fig. 45; Subirana Rebull 1996, 871-872: fig. 44; Quílez-García Cárcel 2001, 50-51: fig. 11.

Obs.:

A diferència de la caplletra de la mateixa pàgina, el gravat no conté cap firma, però estilísticament recorda les composicions de Francesc Tramullas traduïdes per Pasqual Pere Moles.

L'arlequí, personatge en els arabescos dels gravats francesos del segle XVII i XVIII, no correspon a cap figura de la *Màscara Reial* descrita en la relació històrica o en la pròpia explicació de làmina, fet que ens indueix a pensar que el paper és merament decoratiu i anecdòtic, associat a la festa. Un motiu semblant apareix també en el cul-de-llàntia de l'explicació de la làmina 4 (fig. 45F.16) i en el comentari del gravat número 9 (fig. 45F.25) —on intervenen diversos personatges—, ambdues composicions firmades.



Fig. 45F.13 *Cul-de-llàntia. Arlequí,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3769 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.14 *Comitiva de l'Aurora*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 45 x 56,7 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (18382; 18383); MNAC (GDG 28259 G).
Inscripcions: «4ª Lamina de la Mascara Real Executada por los Gremios de la Ciudad de Barcelona al arribo de su Monarca Dⁿ Carlos Tercero con la Reyna y su Real Familia. 1 La Aurora A cavallo. 2 Colores y luces. 3 Signos y Estaciones. 4 Musas y Vales. 5 Las tres Gracias. 6 Amphion, Arion y Lano».
Exposicions: *Estampas* 1981; *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Mahérault 1880, 94; Bocher 1882, 61: fig. 164; *Estampas* 1981, 109: fig. 386; Miquel Catà 1986, 1: 127-128; Miquel Catà 1986, 2: 529-530: fig. 218; *Carlos III* 1987, 487-488: fig. 110; Quílez-García Cárcel 2001, 52: fig. 12, Trepat 2013, cat., 10: fig. 50; Esteve 2016, 179 -182: figs. 13-16.

Obs.:

El gravat representa la comitiva de l'Aurora que formava part del seguici d'Apol·lo, il·lustrat en la làmina 5 (fig. 45F.17). A diferència de la resta de l'àlbum, l'ordenació en ziga-zaga dels personatges apareix desdibuixada i mostra una multitud de figures agrupades al voltant de l'Aurora.

A grans trets, el gravat correspon a la descripció que ofereix l'explicació de la mateixa làmina i la relació històrica de la *Màscara Reial*, però no hi ha una traducció directa de les fonts escrites. En l'obra de J. A. Defehrt, no es fa referència implícitament a la repartició de roses i perles que l'Aurora feia en passar. De fet, les roses que subjecta la divinitat podrien citar l'acció, però no n'hi ha cap altre indici. Malauradament, tampoc podem determinar fins a quin punt el gravat va seguir la relació històrica en el cas de la resta de personatges, ja que la munió de figures no ens permet distingir els detalls dels vestuaris, com tampoc gran part dels seus atributs.

Com en les altres làmines, el nombre de personatges ha estat redimensionat i, en comptes de dotze, hi trobem set figures del grup dels *Colores y luces*, que es distingeixen gràcies a una espelma. A diferència d'aquest, els *Signos y Estaciones*, juntament amb *Musas y Vates*, presenten una unitat pel que fa al vestuari i una consecució entre un i altre conjunt. Podem identificar els signes del zodíac mitjançant l'estrella que els corona i un escut amb el símbol corresponent —com en el cas de Balança, identificada amb una balança— i les estacions, entre les quals només es representa l'Estiu, amb una figura amb un tocat d'espigues, i la Primavera, amb flors entre els cabells. Les muses són reconeixibles per la corona de llorer i hi podem individualitzar Clio,

amb una ploma a les mans mentre escriu sobre el pit d'una altra musa, Melpomene o Thalia, amb la màscara a la mà, i Euterpe o Polímnia amb les figures que sostenen un llaüt i un violí.

En el gravat també hi ha representat Orfeu portant la lira, les Tres Gràcies que, com en l'explicació de la làmina, apareixen «[…] vestides de finas Olandas exquisitamente bordades de flores»[580] i la figura del rei, acompanyat per un altre personatge que li fa de guia.



Fig. 45F.14 *Comitiva de l'Aurora,* Francesc Tramullas i J. A. Defehrt (1764). (Fot. AHCB (18382)).

[580] Explicació de la làmina número 4.

45F.15 *Caplletra N*

Firma: «F», «PM».
Data: 1764.
Mides: 45 x 61 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: Biblioteca de l'Abadia de Montserrat (12031) BNC (R. 16833); BNE (R.ER 3186-ER 3194); MNAC (GDG 3771 G).
Exposicions: *Carlos III* 1987; *Època dels genis* 1989; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Casellas 1910b; Genovés 1933, 98-99: fig. 8; Casanovas 1958, 2: fig. 148-140; Miquel Catà 1986, 2: 529: fig. 218; *Carlos III* 1987, 488: fig. 110; *Època dels genis* 1989, 88: fig. 156; Subirana Rebull 1990, 136: fig. 46; Subirana Rebull 1996, 872: fig. 45; Quílez-García Cárcel 2001, 52-53; 68: fig. 13; Trepat 2013, cat., 10: fig. 50.

Obs.:

És l'única capital gravada per Pasqual Pere Moles on hi ha una figura femenina. Es tracta d'una figura popular, com les que també decoren les caplletres *L* (fig. 45F.5), *A i camperol* (fig. 45F.23) o *P* (fig. 45F.21) que, malgrat el caràcter general dels detalls, podríem identificar amb una noia confeccionant arcs de flors, un dels preparatius per a la festa.

El mateix personatge el trobem citat a l'interior de la *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22) entre el grup d'artesans, així com en la *Comitiva de Tritons i Sirenes* (fig. 45F.26), entre els mariners.

Les diferents arcuacions florals del segon terme ens fan pensar en les estructures que coronen els carros de Vatumno, Pomona i Flora del seguici d'Apol·lo (fig. 45F.17), i que també s'utilitzen per al carro del temple de Neptú (fig. 45F.27).

La caplletra també la trobem en la làmina explicativa número 4 de l'àlbum. La grafia de la lletra és molt diferent a l'altra N que hi ha a la pàgina encapçalada pel gravat de *Mercuri lliura una carta als genis representant els artesans i els gremis* (fig. 45F.4).



Fig. 45F.15 *Caplletra N,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3771 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.16 *Cul-de-llàntia amb figura d'arlequí i instruments musicals*

Firma: «F.Tramullas inv^{t}», «PP. Mòlas Sculp.^{t}».
Data: 1764.
Mides: 45 x 61 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: Biblioteca de l'Abadia de Montserrat (12022); BNC (16883); BNE (ER 3186-ER 3194); MNAC (GDG 3771 G).
Exposicions: *Carlos III* 1987; *Època dels genis* 1989; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Casellas 1910b; Genovés 1933, 98-99: fig. 8; Casanovas 1958, 2: 148; Triadó 1984, 155; Miquel Catà 1986, 2: 529: fig. 218; *Carlos III* 1987, 488: fig. 110; *Època dels genis* 1989, 88: 156; Subirana Rebull 1990, 135-136: fig. 45; Subirana Rebull 1996, 872: fig. 46; Quílez-García Cárcel 2001, 52-53; 68: fig. 13; Trepat 2013, cat., 10: fig. 50.

Obs.:

La composició, que està protagonitzada per un arlequí que subjecta una branca de vinya mentre agenollat sosté una espècie de corneta, fa referència a la festa que devia acompanyar la comparsa i recorda l'ambient festiu de la ciutat amb motiu de l'arribada dels monarques.

La figura de l'arlequí també apareix a la pàgina explicativa de la làmina número 3 (fig. 45F.13) i de la làmina 9 (fig. 45F.25).



Fig. 45F.16 *Cul-de-llàntia amb figura d'arlequí i instruments musicals,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3771 G).
(Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.17 *Carro d'Apol·lo*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 45 x 56 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (18385); MNAC (GDG 28260 G).
Inscripcions: «5ª Lamina de la Mascara Real executada por los Gremios de la Ciudad de Barcelona, al arribo de su Monarca Dⁿ Carlos Tercero, Conla Reyna, y su Real Familia. 1. Carro de Apolo. 2 Carro de Jupiter y Juno con Astrea y Themis. 3 Carro de Vatumno, Pomona y Flora».
Exposicions: *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001; «Carlos de Borbón, de Barcelona a Nápoles, 2017».
Bibl.: *Relación* 1759, 136-137; 181; Roux 1955, 474-485; Miquel Català 1986, 1: 128-129; Miquel Català 1986, 2: 502; 506: fig. 206; *Carlos III* 1987, 488: fig. 110; Quílez-García Cárcel 2001, 54-55: fig. 14; Trepat 2013, cat., 10: fig. 51; Esteve 2016, 178: fig. 12.

Obs.:

El gravat de J. A. Defehrt mostra el seguici de carros més destacats de la primera part de la *Màscara*, protagonitzada per la cort celestial.

El *Carro d'Apol·lo* «padre de las luces, rey de los Astros», com s'identifica en la làmina explicativa número 4, mostra la divinitat amb la lira, la corona de llorer i un gran sol a la part posterior de la carrossa que recorda el *Carro de Cinthia* (fig. 45F.11). Tal com es comenta en l'explicació de la mateixa làmina, el seguien un grup de ballarins que reproduïen els efectes de la llum i que hem de relacionar amb *Colores y Luces* del gravat de *Comitiva de l'Aurora* (fig. 45F.14). Cal notar com els diferents cavalls que l'acompanyen estan coberts d'un mantell decorat amb diverses constel·lacions, fet que remarca el seu paper preponderant sobre els astres i com les rodes del carror remeten al sol, un dels seus atributs.

Tot i que el gravat de J. A. Defehrt no en fa diferència respecte a la resta, els carros de Juno i Júpiter, refiguracions directes dels monarques, era segons la relació històrica, el «[…] principal de esta parte, […] el mas espacioso, sobresaliente, y magnifico de todos» i va tancar les celebracions de la primera nit (*Relación* 1759, 136-137). La parella de divinitats vesteixen corones i porten el ceptre però, en el cas de Júpiter, aquest no té forma de llamp, atribut que en canvi trobem present en els radis de la roda del carro, juntament amb les plomes de paó, que són el símbol de Juno. L'àguila de Júpiter encapçala el conjunt i es dirigeix als protagonistes «[…] en acción de volàr à sus pies» mentre que el paó resta als peus de Juno (*Relación* 1759, 136- 137). Entre les petites modificacions del gravat, si observem la part superior del carro veiem que J. A. Defehrt l'acaba amb una corona de flors i, en canvi, en les fonts es descriu com un «[…] pabellón

de color de azul celeste, salpicado de Estrellas», motiu present en l'estructura de la carrossa dissenyada per Francesc (*Relación* 1759, 136- 137).[581] En un nivell inferior del mateix carro, hi ha representades Themis amb la balança i Astrea, que sosté una espasa, ambdues figures relacionades amb la justícia i el bon govern.[582]

El darrer carro s'adiu amb exactitud a la relació històrica de la *Màscara* i, en comparació amb la resta de carrosses, està formada per dues grans cistelles unides per un entramat vegetal que decora tot el conjunt presidit per Vatumno, Pomona i Flora, i on els radis de les rodes semblen reproduir el vímet de la mateixa estructura (*Relación* 1759, 181). Aquesta última carrossa seguia el grup de *Jardineros de Flora y sus Ninfas*, que en l'àlbum apareixen respresentats en la *Comitiva de Ganimedes* (fig. 45F.18).

Amb relació al dibuix preparatiu (fig. 45F.17.1), J. A. Defehrt substitueix en el gravat la mirada directa d'algunes figures cap a l'exterior de la làmina i les redirigeix a l'interior de la mateixa composició. Aquesta modificació, que el gravador també va utilitzar en la *Comitiva de Mercuri* (fig. 45F.8.2), *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22.3) o la *Comitiva de tritons i sirenes* (fig. 45F.26.2), trenca la complicitat anterior amb l'observador com veiem en la figura masculina de primer terme que sosté les regnes dels cavalls i a qui J. A. Defehrt confereix una mirada abstreta, i a Astrea, d'expressió absent.



Fig. 45F.17.1 *Carro d'Apol·lo, dibuix preparatiu,* Francesc Tramullas (1764 ca.). (Fot. AHCB (18385)).

[581] *Relación* 1759, 136-137. Contrariament, el text descriptiu de la mateixa làmina cita literalment la imatge del gravat i comenta que la part superior del carro estava rematada per «[…] una Guirnalda de lo mismo que servia de dosél, à ambas Deidades, sostenida de un alado Genio al vuelo».

[582] Segons la làmina explicativa corresponent, Themis i Astrea són el símbol de l'equitat i la justicia, i constitueixen un govern respectable.



Fig. 45F.17.2 *Carro d'Apol·lo,* Francesc Tramullas i J. A. Defehrt (1764). (Fot. AHCB (18384)).

45F.18 *Comitiva de Ganimedes*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 45 x 56 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (18387); MNAC (GDG 28261 G).
Inscripcions: «6ª Lamina de la Mascara Real executada por los Gremios de la Ciudad de Barcelona, al arribo de su Monarca Dⁿ Carlos Tercero, Conla Reyna, y su Real Familia. 1 Ganimedes Con quatro Satelites. 2 Constelaciones. 3 Athlas. 4 la Diosa Iris. 5 Semidioses. 6 Jardineros de Flora y Sus Ninfas. 7 Serranos y Medias. 8 Silenos Viejos y Hamadriades. 9 Satiros y Ninfas de Diana. 10 Acrechon y Cazadores. 11 Segadores y Segadoras. 12 Siculos y Ninfas de Ceres. 13 Baco y Bacantes. 14 Ciclopes de Vulcano».
Exposicions: *Època del Barroc* 1983; *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: *Relación* 1759, 136; 189; 192; 196-197; Miquel Català 1986, 1: 129; Miquel Català 1986, 2: 502; 506: fig. 206; *Època del Barroc* 1983, 96: fig. 72; *Carlos III* 1987, 488-489: fig. 110; Quílez-García Cárcel 2001, 55: fig. 15; Trepat 2013, cat., 10: fig. 52.

Obs.:

La comitiva s'inicia amb la figura de Ganimedes a cavall, acompanyat de quatre protectors, i és amb molta diferència el seguici més llarg representat en tot l'àlbum. La disposició dels quatre cavallers ens recorda el joc entrecreuat de mirades i posicions que també s'observa en el grup de Mercuri i els seus genis (fig. 45F.4) de la làmina 1 de la *Màscara Reial*. El caràcter militar del conjunt contrasta amb la resta dels assistents disposats en ziga-zaga. En l'obra dissenyada per Francesc Tramullas, Ganimedes porta una àguila sobre el casc i no sobre les espatlles, com es descriu en la relació històrica (*Relación* 1759, 136). La làmina explicativa número 4 del gravat, en canvi, descriu Ganimedes: «[…] vestido à lo heroico con preciosa bruñida armazón, y celada sobre que assienta, por distinctivo, una Aguila, recuerdo de aquella, en alas de cuyo favor subió à la altura de la dicha» (*Relación* 1759, 136).

Les principals modificacions respecte a les fonts escrites inclouen la reducció de personatges pràcticament en tots els grups nombrosos i el caràcter general dels seus protagonistes, sovint als últims registres del gravat.

Les constel·lacions d'Orió, Cinosura, Bootes, Elize, Perseu i Andròmeda —citades a l'explicació de la mateixa làmina— s'identifiquen amb una estrella sobre el cap, però no hi ha una uniformitat en el vestuari i no reprodueix la decoració amb astres que cita la relació històrica (*Relación* 1759, 136).

Probablement per motius d'espai, en la composició no es distingeix iconogràficament el grup dels *Jardineros de Flora y sus Ninfas* del de *Serranos y Melias,* tots amb cornucòpies de flors i testos, entre els quals també hauríem d'incloure, com cita el text de la *Màscara Reial*, les ninfes de Pomona (*Relación* 1759, 180).

Tampoc hi ha una traducció directa en la representació dels *Silenos viejos y Hamadriades*, si tenim present que cap figura masculina desfila nua. Tampoc s'estableix una correspondència literal entre les ninfes de Diana, descrites en la relació històrica i el gravat, on no s'identifiquen amb atributs com el cartux i les sagetes (*Relación* 1759, 184).

En les figures del fons, s'accentuen les diferències i, segurament per motius tècnics, en el gravat es perden alguns detalls de vestuari, com s'entreveu en el *Baco y Bacantes* o en els *Cíclopes de Vulcano*.

Sobre les relacions més properes entre les fonts escrites i la versió de J. A. Defehrt cal esmentar l'*Athlas* i els *Segadores y Segadoras*, equipats amb eines del camp, cistells i barrets de palla juntament amb els *Siculos y Ninfas de Ceres*, amb torxes a la mà (*Relación* 1759, 189).



Fig. 45F.18 *Comitiva de Ganimedes,* Francesc Tramullas i J. A. Defehrt (1764). (Fot. AHCB (18386)).

45F.19 *Caplletra E*

Firma: «F», «PM».
Data: 1764.
Mides: 67 x 67 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: BNC (16883); BNE (R 3186-R 3194); MNAC (GDG 3775 G).
Bibl.: Genovés, 1933, 98-99: fig. 13; Casanovas 1958, 148: fig. 160; *Estampas* 1981, 30; Carrete 1987, 448: figs. 618-619; Subirana Rebull 1990, 137: fig. 48; Subirana Rebull 1996, 872-873: fig. 47; Quílez-García Cárcel 2001, 40-41; 71.

Obs.:

Lletra capital de l'explicació de la làmina 6 de la *Màscara Reial*. L'estil *rocaille* de la grafia recorda la *Caplletra S* (fig. 45F.12) de l'explicació de la làmina 3 i 5. Al nostre parer, el paisatge rural que s'intueix en segon terme protagonitzat per una masia i dues figures podria fer al·lusió al conreu de la terra i als seus fruits. Aquesta idea apareix descrita en el mateix text en relació amb el carro de Vatumno, Pomona i Flora, protagonistes del gravat número 5 (fig. 45F.17), així com del seguici de Baco i Ceres, presents a la làmina número 6 (fig. 45F.18).



Fig. 45F.19 *Caplletra E,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3775 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.20 *Carro de Diana*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 45 x 56 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (18388; 18389); MNAC (GDG 28262 G); MUHBA (308).
Inscripcions: «7ª Lamina de la Mascara Real executada por los Gremios de la Ciudad de Barcelona, al arribo de su Monarca Dⁿ Carlos Tercero, Conla Reyna, y su Real Familia. 1. Carro de Diana 2. Carro de Ceres 3. Carro de Vulcano».
Exposicions: *Estampas* 1981; *Carlos III* 1987; *Època dels genis* 1989; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: *Relación* 1759, 184; 189; 193; *Estampas* 1981, 109: fig. 387; Revilla 1981, 394: fig. 2; Miquel Catà 1986, 1: 131; Miquel Catà 1986, 2: 509-510: fig. 208; *Carlos III* 1987, 488-489: fig. 110; *Època dels genis* 1989, 87: fig. 152; Quílez-García Cárcel 2001, 56-57: figs. 16-17; Trepat 2013, cat.,10: fig. 53.

Obs.:

El gravat de J. A. Defehrt presenta els tres carros principals que formaven part del *Seguici de Diana*, i que durant la mascarada anaven acompanyades pels diferents col·lectius representats en el gravat de la *Comitiva de Ganimedes* (fig. 45F.18).

Segons comenta la làmina explicativa corresponent, el carro de Diana desfilava amb sàtirs i nimfes que simulaven amb balls la caça i el galanteig entre els personatges, com es reprodueix en el gravat anterior (fig. 45F.18). La relació històrica fins i tot fa esment d'una gàbia sobre la qual la divinitat estava asseguda amb tota mena de bèsties de cacera i que Diana va deixar anar quan el carro va arribar al «tablado», davant dels monarques (*Relación* 1759, 184).

Tot i que a grans trets la versió de J.A.Defehrt s'adiu al dibuix preparatiu[583] i manté l'ornamentació floral que envolta Diana (fig. 45F.20.1), la carrossa de la deessa és un dels conjunts on s'evidencien més modificacions respecte a la composició de Francesc Tramullas. A diferència de l'obra original, la divinitat porta el pit cobert «[…] con trage decente, y ayroso, qual corresponde à su bizarro despejo, y notorio recato» (làmina explicativa número 7). També s'observen canvis en el tres gossos que l'acompanyen, dos dels quals presenten un aspecte feroç, completament oposat al del dibuix, mentre que el mantell d'un dels cavalls també té una decoració alterada, inicialment a base de motius florals.

Com Diana, Ceres inicialment tenia el pit descobert i restava sedent als peus del carro que reproduïa l'Etna. Tal com s'esmenta en l'explicació del gravat, Ceres restava en la part inferior,

[583] MUHBA (308).

envoltada per blat i vegetació, mentre que aquesta s'anava reduïnt a mesura que s'acostava al cràter. Segons les fonts escrites, el volcà simulava erupcions constants, com bé demostren el dibuix i el gravat (*Relación* 1759, 189), i cal notar com, probablement per una qüestió d'harmonia compositiva, Deferht modifica lleugerament l'estructura de l'Etna que havia dibuixat Francesc i construeix una estructura més escarpada i plena de desnivells.

En últim terme, configurat per una gruta que simula la forja del Déu, hi ha el carro de Vulcà, al nostre parer, molt semblant a la versió que el 1627 va gravar Jacques Callot a l'*Entrée de son Altesse representant le Soleil*.[584] El text explicatiu recull el soroll que els assistents de la divinitat feien mentre forjaven les armes i que compassadament acompanyaven la música de la comparsa. La traducció entre el dibuix, el gravat i les fonts escrites és gairebé literal i el grup presidit per Vulcà està envoltat per tota mena d'armes (*Relación* 1759, 193). Entre aquestes hi ha representat l'escut de Barcelona, que també trobem al *Frontispici de la Màscara Reial* (fig. 45F.1), a *Mercuri lliura una carta als genis representant els artesans i els gremis* (fig. 45F.4), a la *Comitiva de Cupido* (fig. 45F.9) i a la *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22), la presència del qual pensem que vincula simbòlicament la ciutat amb l'activitat dels gremis, organitzadors de la Màscara.

La composició del gravat ens recorda la disposició de les carrosses i els personatges del *Carro de Saturn* (fig. 45F.24), mentre que les dues figures que hi ha a l'horitzó ens fan pensar en escenes quotidianes que va gravar el mateix Francesc Tramullas, com ara l'*Adéu* (fig. 8F).



Fig. 45F.20.1 *Carro de Diana, dibuix preparatiu*, Francesc Tramullas (1764 ca.). (Fot. MUHBA (308)).

[584] *Rijksmuseum* (RP-P-OB-20.612).



Fig. 45F.20.2 *Carro de Diana,*
Francesc Tramullas i J. A. Defehrt
(1764). (Fot. AHCB (18388)).

45F.21 *Caplletra P*

Firma: «F», «PM».
Data: 1764.
Mides: 67 x 67 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (18388); MNAC (GDG 377 G).
Exposicions: *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Genovés, 1933, 98-99: fig. 14; Velasco Aguirre 1934, 36: fig. 71; Ainaud de Lasarte 1951, 3; Casanovas 1958, 146; Gallego 1979, 302; *Estampas* 1981, 30; Páez 1981, 2: 231: fig. 1411-1414; Triadó 1984, 154-156; *Carlos III* 1987, 489: fig. 110; Carrete 1987, 448: figs. 618-619; Subirana Rebull 1990, 134: fig. 42; Subirana Rebull 1996, 870: fig. 41; Quílez-García Cárcel 2001, 56-57: fig. 18.

Obs.:

Es tracta de la caplletra utilitzada en l'explicació de la setena làmina de la Màscara Reial que encapçala la descripció del Carro de Diana. La seva grafia és sòbria com la majoria de capitals emprades en l'àlbum, i està caracteritzada per un home amb un fusell i la vista de la muntanya de Montserrat al fons.

Pel que fa a la composició, el gravat és molt semblant a la *Caplletra A i camperol* (fig. 45F.23) de l'*Al·legoria de la Història i la Idea* (fig. 45F.7) i a la *Caplletra L* (fig. 45F.5) sobra la làmina dedicada a la *Comitiva de Ganimedes* (fig. 45F.18). Concretament, el personatge sembla encarnar un dels *Fusileros de Montaña*, personatges presents en la *Comitiva de Cupido* (fig. 45F.9) mentre que la representació de la muntanya de Montserrat és molt semblant al gravat *Vista de la Montaña de Na Sra de Monserrate des de Igualada da camino de Madrid* (fig. 4F) que el mateix Francesc Tramullas va realitzar amb anterioritat, al voltant del 1745-1753.



Fig. 45F.21 *Caplletra P,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3777 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.22 *Comitiva de Janus*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 45 x 56 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (04916; 18390; 18391); MNAC (GDG 28263 G); MUHBA (310; 04916).
Inscripcions: «8ª Lamina de la Mascara Real executada por los Gremios de la Ciudad de Barcelona, al arribo de su Monarca Dⁿ Carlos Tercero, Conla Reyna, y su Real Familia. 1 Jano Con las quatro partes del Mundo 2 Artesanos y Artesanas 3 Sacerdotes y Vestales 4 Driadas y Faunos 5 Silvanos y Nayadas 6 Pescadores y Pescadoras Siculos 7 Alciones y Nereydas.».
Exposicions: *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: *Relación* 1759, 207-208; Mahérault 1880, 94; Bocher 1882, 62: fig. 165; Casanovas 1958, 148: fig. 160; Miquel Català 1986, 1: 131-132; Miquel Català 1986, 2: 512: fig. 209; *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001, 59-61: figs. 19-20; Trepat 2013, cat., 11: figs. 55-56; Esteve 2016, 175: fig. 10.

Obs.:

El gravat intitulat *Comitiva de Janus* és, en realitat, descrit a l'explicació de la mateixa làmina com el seguici de Saturn, Opis i Palas, que justament introduïa el carro d'aquests personatges i tancava la funció de la segona nit.

Janus acompanyat de la representació dels dominis del regne —els continents americà, africà, asiàtic i europeu— encapçala la comitiva i esdevé el símbol de la glòria passada i futura que sosté, com cita el text, la clau a la mà. Els cinc cavallers, la disposició dels quals recorda *Cupido y sus sequaces* (fig. 45F.9) i *Ganimedes con quatro Satélites* (fig. 45F.18), apareixen en el gravat en relació amb diversos símbols de Barcelona, com l'escut de la ciutat en el pany de l'arc, l'escultura d'Hèrcules i el baix relleu esculpit en primer terme, que sembla que fa referència a la creació de la bandera de les quatre barres. [585]

L'estructura de la comitiva en ziga-zaga s'inicia amb el grup *Artesanos y Artesanas*, que amb vestidures antigues i coetànies, vol fer incís en l'origen dels gremis i a l'evolució d'aquests com a motors de les futures riqueses. Concretament en el text s'esmenta:

> dos Quadrillas de Artifices [...] una de los que vistent con sus Paysanas al uso antiguo, en señal de serlo aquí el exercicio de las Artes industrioses; y otra de los que vistent à lo moderno, significando

[585] En la *Màscara* de 1802 de Bonaventura Planella i Pasqual Pere Moles la ciutat de Barcelona es personifica i ocupa un dels llocs principals en el carro de la gratitud. A diferència de l'àlbum de Francesc Tramullas i Defehrt, no hi ha elements que explícitament citin en els diferents gravats la pròpia ciutat.

> los que se prometen con la proteccion è influxo de tal Numen adelantar, y florecer sobre el pié antiguo.[586]

Concretament, el comentari de la làmina fa al·lusió als beneficis de les arts i les manufactures, idea ja present al *Frontispici de la Màscara Reial* (fig. 45F.1), a la *Capçalera de capítol. Escut d'armes de Carles III* (fig. 45F.2) o a *Mercuri lliura una carta als genis, representants dels artesans i els gremis* (fig. 45F.4)

Segons la mateixa font escrita, el conjunt de *Sacerdotes y Vestales* rendia culte a Opis, divinitat representada al *Carro de Saturn* (fig. 45F.24) i anava seguit de *Driadas y Faunos*, aquests últims d'aspecte molt semblant als sàtirs de la *Comitiva de Ganimedes* (fig. 45F.18).

El grup de *Pescadores y Pescadoras Siculos* s'identifica pels utensilis de pesca com xarxes, canyes i arpons. Tanmateix, la relació històrica de la *Màscara Reial* els descriu amb altres atuells que corresponen a un mantell blau amb escames platejades i una corona de petxines, i comenta que, mentre passaven, estiraven una embarcació petita (*Relación* 1759, 207). La interpretació del dibuix i del gravat és molt més senzilla i obvia aquest tipus de detalls inapreciables en les petites dimensions de les figures, com també succeeix en la representació dels *Alciones y Nereydas*, caracteritzades per bastons i tocats de corall (*Relación* 1759, 208).

Com en altres làmines, entre l'estudi de Francesc Tramullas[587] i el gravat hi ha principalment una reducció del nombre de personatges que conformen cada grup, però sobretot hi ha certes modificacions que el gravador va aplicar en l'estampa final. Amb relació al dibuix (fig. 45F.22.1), J. A. Defehrt substitueix la mirada directa d'algunes figures i la redirigeix a l'interior de la mateixa composició. Aquest canvi, trenca la complicitat amb l'observador, com veiem en l'artesà de primer terme que subjecta una espasa, la dona que tanca el seguici i en la personificació del continent asiàtic.

L'obra de J. A. Deferht tampoc fa una lectura topogràfica exhaustiva, si tenim present que no reprodueix el Castell de Montjuïc que havia inclòs Francesc Tramullas en el dibuix (fig. 45F.22.1), i que canvia l'aspecte de les construccions de segon terme.

Tanmateix, J. A. Defehrt tradueix gairebé literalment l'obra al gravat, on es reprèn, com inicialment havia dibuixat Francesc, una arquitectura irreal que ens reporta al passat romà de

[586] Explicació de la làmina número 8.
[587] MUHBA (310).

Barcelona. Es tracta d'una construcció complexa en comparació amb la construcció del *Frontispici de la Màscara Reial* (fig. 45F.1) que en relació amb l'estructura no està ben resolta.

La presència de la runa antiga com a element decoratiu i simbòlic en un primer terme és un recurs que Francesc també utilitza en la *Comitiva de Cupido* (fig. 45F.9) i en la *Comitiva de Mercuri* (fig. 45F.8).

Actualment, l'obra, juntament amb la *Comitiva de Mercuri* (fig. 45F.8), està exposada a la sala *n. 038.4 Àmbit XV: Obra gràfica* del museu, a l'interior de la mostra permanent de la secció de Renaixement i Barroc, recentment inaugurada al MNAC.



Fig. 45F.22.1 *Comitiva de Janus, dibuix preparatiu,* Francesc Tramullas (1764 ca.). (Fot. MUHBA (310)).



Fig. 45F.22.2 *Comitiva de Janus, estudi a ploma,* Francesc Tramullas (1764 ca.). (Fot. MUHBA (04916)).



Fig. 45F.22.3 *Comitiva de Janus,* Francesc Tramullas i J. A. Defehrt (1764). (Fot. AHCB (18390)).

45F.23 *Caplletra A i camperol*

Firma: «F», «PM».
Data: 1764.
Mides: 67 x 67 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: Biblioteca de l'Abadia de Montserrat (12026); BNC (16883); MNAC (GDG 3779 G).
Exposicions: *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Genovés 1933, 98-99: fig. 10; Casanovas 1958, 148: fig. 160; Miquel Catà 1986, 2: 512: fig. 209; *Carlos III* 1987, 485: fig. 110; Subirana Rebull 1990, 134: fig. 41; Subirana Rebull 1996, 869-870: fig. 40; Quílez-García Cárcel 2001, 45; 62: fig. 21.

Obs.:

La capital introdueix el text de la làmina *Al·legoria de la Història i de la Idea* (fig. 45F.7) i també apareix en la làmina explicativa del gravat número 8.

Es tracta d'una de les capitals gravada per Pasqual Pere Moles protagonitzada per una figura popular com les que també decoren les caplletres *L* (fig. 45F.5), *N* (fig. 45F.6) o *P* (fig. 45F.21).

La grafia de la caplletra correspon a la capital que inicia el text de *la Capçalera de capítol. Escut d'armes de Carles III* (fig. 45F.2), però presenta una decoració completament diversa, amb motius florals, acompanyada d'un camperol. Les vistes a la muntanya de Montjuïc, referent de la ciutat, apareixen repetidament en els gravats de l'àlbum i també s'observen en les làmines de la *Màscara* de 1802, en el *Carro del Emperador Andronico: Roger de For, y Maria su Esposa* i *Carro de Andronico, con Roger de Berenguer de Entenza con las insignias de Almirante*.



Fig. 45F.23 *Caplletra A i camperol,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764). MNAC (GDG 3779 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.24 *Carro de Saturn*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 44,5 x 56 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (18392; 18393); MNAC (GDG 28264 G); MUHBA (04892).
Inscripcions: «9ª Lamina de la Mascara Real executada por los Gremios de la Ciudad de Barcelona, al arribo de su Monarca Dⁿ Carlos Tercero, Conla Reyna, y su Real Familia. 1 Carro de Saturno y Opis. 2 Carro de Alfeo y Arethusa. 3 Carro de Nereo».
Exposicions: *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: *Relación* 1759, 195; 204-205; Revilla 1981, 394: fig. 3; Miquel Catà 1986, 1: 132; Miquel Catà 1986, 2: 515: fig. 210; *Carlos III* 1987, 490: fig. 110; Quílez-García Cárcel 2001, 63-65: figs. 22-23; Trepat 2013, cat.,11: figs. 57-58.

Obs.:

En aquest cas, la làmina és gairebé un testimoni literal entre la documentació escrita i el dibuix preparatori de Francesc Tramullas (fig. 45F.24.1), mentre que la disposició de les carrosses i els personatges és molt semblant a la del *Carro de Diana* (fig. 45F.20).

La carrossa de Saturn i Opis és la més important del conjunt i la que, simbòlicament, personifica la monarquia espanyola. Tal com indica la descripció de la làmina, ambdós protagonistes fan al·lusió a la riquesa i l'abundància del govern de la monarquia en l'agricultura, el comerç i les arts. Els atributs d'Opis —la clau, la corona turriforme, la cornucòpia i el lleó— fan referència a la força i als béns del país que tindran lloc en aquest nou govern. Aquest missatge també està associat a Saturn que, segons les fonts escrites, sostenia una falç, recordant «como cierta vez llenó de opulencias a la Italia echando la misma Hoz»[588] (*Relación* 1759, 195). Als peus del carro, Pallas simbolitza les arts i les manufactures, i reprèn el discurs dels beneficis d'aquestes per l'Estat que també se citen en el *Frontispici de la Màscara Reial* (fig. 45F.1), a la *Capçalera de capítol. Escut d'armes de Carles III* (fig. 45F.2), al *Mercuri lliura una carta als genis, representants dels artesans i els gremis* (fig. 45F.4) o la *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22).

Curiosament, la relació històrica parla de diversos «[…] Semidioses, y Genios terrestres» a la part inferior de la carrossa que en el dibuix de Francesc i el gravat de J. A. Defehrt s'han reduït a la figura de Pallas, que representa producció tèxtil vinculada directament amb la riquesa de la ciutat, acompanyada de diferents rotlles de tela (*Relación* 1759, 195).

[588] Explicació de la làmina número 9.

La imatge del *Carro d'Alfeo i Aretusa* correspon amb gran exactitud amb els testimonis escrits de la Màscara Reial i reprodueix el curs del riu sicilià i una de les seves fonts, mitjançant una màquina hidràulica que creava diverses corrents unides:

> […] en un mesmo centro, cayendo una con suavidad, y otras precipitándose con deleytable estrepito: cuyo artificio durò por mas de seis horas, sin que fuesse preciso añadir, ni quitar agua para el entretenimiento, y manejo de esta maquina, que mereció muy especial agrado de sus Magestades (*Relación* 1759, 204-5).

L'última carrossa dedicada a Nereo i la seva esposa Doris al·ludeix a l'estabilitat de les aigües i s'estructura, segons la descripció del text i l'obra gràfica, en dues grans petxines decorades per coralls, cargols, peixos i tota mena d'elements marins. Cal notar com J. A. Defehrt, a partir de l'estudi de Francesc Tramullas (fig. 45F.24.1), representa Doris amb un pit descobert, segurament per emfatitzar la bellesa del personatge citada en l'explicació de la làmina. Aquest esdevé l'únic exemple de semi nu femení en tota la *Màscara Reial* i no hi hagut la correcció posterior del gravador, com en el cas de Ceres, del *Carro de Diana* (fig. 45F.20). Curiosament, volem subratllar que és la nuesa femenina un dels aspectes que caracteritza els personatges destacats de la *Màscara* de 1802 com a Barcelona, en el carro de la Gratitud, Pomona i Flora, en el carro de l'Agricultura, i Minerva a la seva carrossa.

La imatge del camperol assegut en primer terme inclou, com també succeeix en la *Comitiva de Cupido* (fig. 45F.9) amb la figura d'un gos, o en la *Comitiva de Tritons i Sirenes* (fig. 45F.26) amb una peixatera, un element anecdòtic en record de la Màscara Reial que s'identifica amb el propi observador.



Fig. 45F.24.1 *Carro de Saturn, estudi a ploma,* Francesc Tramullas (1764 ca.). (Fot. MUHBA (04892)).



Fig. 45F.24.2 *Carro de Saturn,*
Francesc Tramullas i J. A. Defehrt
(1764). (Fot. AHCB (18392)).

45F.25 *Cul-de-llàntia. Arlequí dins una gàbia*

Firma: «F.Tramullas inv.», «PP.Moles Sculp.».
Data: 1764.
Mides: 92 x 275 mm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: Biblioteca de l'Abadia de Montserrat (12023); BNC (16.883); BNE (ER 3186-ER-3194); MNAC (GDG 3782 G).
Exposicions: *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: Genovés 1933, 98-99: fig. 16; Triadó 1984, 155; *Carlos III* 1987, 489: fig. 110; Subirana Rebull 1990, 138: fig. 49; Subirana Rebull 1996, 873: fig. 48; Quílez-García Cárcel 2001, 65: fig. 24.

Obs.:

Com en l'explicació de la làmina 3 (fig. 45F.13) i de la 4 (fig. 45F.16), l'arlequí és el protagonista d'aquesta composició irreal, de caràcter marcadament teatral i festiu. Molt més complexa que les anteriors, està formada per tres personatges completament abstrets de la resta, dels quals només un, l'arlequí, que està filant, el podríem relacionar directament amb el gravat del *Carro de Saturn* (fig. 45F.24), concretament amb la figura de Pallas i la reivindicació de la importància de les arts i les manufactures per l'Estat.

Els altres dos personatges ens obliguen a fer una lectura més vaga i tant l'arlequí dins la gàbia, que sembla que faci un pas de dansa mentre un subjecta una copa de vi, com la figura amb barba que té un bastó semblant a una escombra, podrien fer al·lusió a les figures que acompanyaven les comparses dels diferents carros.

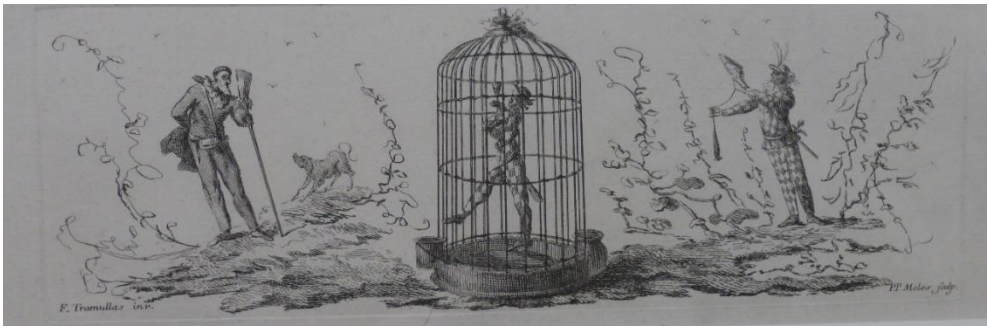


Fig. 45F.25 *Cul-de-llàntia. Arlequí dins una gàbia,*
Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764).
MNAC (GDG 3782 G). (Fot. A.Trepat Céspedes).

45F.26 *Comitiva de tritons i sirenes*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 44,5 x 56 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (18394; 18395); MNAC (GDG 28265 G); MUHBA (314).
Inscripcions: «10ª Lamina de la Mascara Real executada por los Gremios de la Ciudad de Barcelona, al arribo de su Monarca Dⁿ Carlos Tercero, Conla Reyna, y su Real Familia. 1 Tritones y Sirenas. 2 Compañeros de Ulises. 3 Argonautas. 4 Marineros y Marineras de este país. 5 Portuno. 6 Vates y Sacerdotisas Con ninos.».
Exposicions: *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001.
Bibl.: *Relación* 1759, 211; Revilla 1981, 394: fig. 4; Miquel Catà 1986, 1: 133; Miquel Catà 1986, 2: 517: figs. 211; 213-216; *Carlos III* 1987, 490: fig. 110; Quílez-García Cárcel 2001, 66-67: figs. 25-26; Trepat 2013, cat., 12: figs. 59- 60.

Obs.:

El seguici de personatges té un caràcter més distés i natural, característic de les làmines amb un nombre reduït de figures com la *Comitiva de Mercuri* (fig. 45F.8).

El gravat segueix fidelment el dibuix preparatiu de Francesc Tramullas (fig. 45F.26.1)[589] i només trobem diferències compositives i d'estil en el grup principal de *Tritones y Sirenas*, on J. A. Defehrt ha modificat la ubicació dels components del grup i, com en altres ocasions, ha canviat la mirada d'una de les sirenes, que originalment es dirigia a l'observador.

En aquest cas, el nombre de personatges i la respectiva indumentària no segueix la descripció de la relació històrica, que cita vestits amb escames de peix i cintes de plata per a les sirenes, i que són inexistents en el dibuix i el gravat (*Relación* 1759, 211). Tampoc hi ha una traducció numèrica en les parelles d'Argonautes, identificats amb la corona de llorer i la divisa del Toisó d'Or com a penjoll —no inscrit en l'escut, com esmenten les fonts escrites—, que recorden «[…] el triumpho adquirido en la Conquista del Reyno Napolitano, y otras empresas glorioses» (*Relación* 1759, 214).

El grup de *Marineros y Marineras* «vestidos à la Cathalana» —presents també en la darrera làmina de l'àlbum— i els *Vates y Sacerdotisas*, d'aparença idèntica als *Sacerdotes y Vestales* de la *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22), tanquen el seguici que, segons la relació històrica, es va amenitzar amb un ball (*Relación* 1759, 213; 215-216).

[589] MUHBA (314).

A diferència de *Portuno*, Déu protector dels ports i guia dels navegants, com indica la llanterna que el corona, ni el gravat, ni la corresponent explicació de la làmina com tampoc el dibuix, inclouen la figura de Scila, una semidivinitat que «[…] acompañada de doce de sus Nimfas ayrosamente vestidas, y cortejadas de otros tantos compañeros de Ulises vestidos à lo Griego» (*Relación* 1759, 211).

La figura de la peixatera en primer terme inclou, de la mateixa manera que en la *Comitiva de Cupido* (fig. 45F.9), amb la figura d'un gos, o en el *Carro de Saturn* (fig. 45F.24), amb un camperol, un element anecdòtic en el record de la Màscara Reial que s'identifica amb l'observador.



Fig. 45F.26.1 *Comitiva de tritons i sirenes, estudi a ploma*, Francesc Tramullas (1764 ca.). (Fot. MUHBA (314)).



Fig. 45F.26.2 *Comitiva de tritons i sirenes,* Francesc Tramullas i J. A. Defehrt (1764). (Fot. AHCB (18394)).

45F.27 *Carro de Partènope i Ulisses*

Firma: «Franciscus Tramullas Fecit Barcinone», «Defehrt Sculpsit».
Data: 1764.
Mides: 44,6 x 56 cm.
Tècnica: Aiguafort i burí.
Localització: AHCB (18396; 18397); MNAC (GDG 3784 G); MUHBA (316).
Inscripcions: «II[a] Lamina de la Mascara Real executada por los Gremios de la Ciudad de Barcelona, al arribo de su Monarca D[n] Carlos Tercero, Conla Reyna, y su Real Familia. 1. Carro de Parthenope y Ulises. 2 Nave de Argos. 3 Templo de Neptuno.».
Exposicions: *Carlos III* 1987; Quílez-García Cárcel 2001; «Carlos de Borbón, de Barcelona a Nápoles, 2017».
Bibl.: *Relación* 1759, 211; 214; 216; Casanovas 1958, 148: fig. 160; Miquel Català 1986, 1: 133-134; Miquel Català 1986, 2: 517: fig. 211; *Carlos III* 1987, 490: fig. 110; Quílez-García Cárcel 2001, 66-67: figs. 28-29; Trepat 2013, cat., 12: figs. 59-60.

Obs.:

L'última làmina de l'àlbum de la *Màscara Reial* recrea veritables embarcacions que recorden l'arribada dels monarques al port de Barcelona. El gravat de J. A. Defehrt segueix atentament el dibuix preparatiu de Francesc Tramullas (fig. 45F.27.1)[590] però presenta moltes diferències respecte a la relació històrica en la descripció de les carrosses i dels protagonistes.

El comentari sobre el *Carro de Partenope i Ulises* no s'adiu a la representació gràfica, on no hi ha una referència directa a la cítara que tocava la sirena ni a l'heroi tapant-se les orelles per evitar sentir la música (*Relación* 1759, 211), com apareix en les fonts textuals. També el carro presidit per Neptú, Amfitrite i Tetis, l'estructura del qual recorda la carrossa de Vatumno, Pomona i Flora del *Seguici d'Apol·lo* (fig. 45F.17), adopta un aspecte relativament divers a l'esmentat en el testimoni escrit, que referencia un temple de set columnes decorades amb mare perla i on les divinitats estaven assegudes sobre dues petxines sostingudes per dos dofins (*Relación* 1759, 216).

La representació de la *Nave de Argos* és el cas més proper a les fonts, si tenim present que la làmina reprodueix la part inferior de la carrossa coberta d'un «[…] ondeado de perspectiva abultada, que figuraba las ondas en la orilla, y con esto dissimulaba las ruedas de su movimiento interior, que parecía navegar sobre las aguas, ò correr à los tirones de las faxas» (*Relación* 1759, 214). Tanmateix, també detectem petites discordances amb relació a la imatge del Toisó d'Or en el gravat present a la bandera de la nau, mentre que en la documentació és el mateix Jasó qui el carrega sobre les espatlles.

[590] MUHBA (316).

Entre l'ambientació marítima del conjunt hi ha diferents mariners que traginen les embarcacions, tal com se cita en l'explicació de la làmina anterior, *Comitiva de tritons i sirenes* (fig. 45F.26). En aquest cas, Francesc Tramullas recorre altra vegada a un personatge extern a la composició, que hi participa de forma indirecta i observa l'entorn, recurs que hem pogut observar en la peixatera de la *Comitiva de tritons i sirenes* (fig. 45F.26) o amb el camperol del *Carro de Saturn* (fig. 45F.24), que accentua la profunditat de l'escena.



Fig. 45F.27.1 *Carro de Partènope i Ulisses, estudi preparatiu,* Francesc Tramullas (1764 ca.). (Fot. MUHBA (316)).



Fig. 45F.27.2 *Carro de Partènope i Ulisses,* Francesc Tramullas i J. A. Defehrt (1764). (Fot. AHCB (18396).

46F. *Sant Crist de Balaguer*

Data: 1764-1765.
Mides: 183 x 285 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: BNE (13.652).
Inscripcions: «Fran.Tramulla invenit», «P.Pasqual Moles Sculp.Barcie», «A Espensas de D.Joseph Mitjans Plevá. La Santea de Paulo III concedió 100 días de Induslg y los Ill Sres Obispos de Urgell y Bar A cada uno a losque visitasen esta Sta imagen del Sto Christo de Balaguer.».
Bibl.: Miquel Catà 1986, 2: 453: fig. 160; Subirana Rebull 1990, 125: fig. 32; Subirana Rebull 1996, 865: fig. 31; Triviño 2010, 83; 88; Trepat 2013, 64; Trepat 2013, cat., 8: fig. 36.

Obs.:

El *Sant Crist de Balaguer* és una composició dibuixada per Francesc Tramullas i gravada per Pasqual Pere Moles que, com l'estampa del *Triomf de santa Tecla* (fig. 50F), va ser una de les devocions estretament vinculades amb una localitat catalana de fora de Barcelona. En aquest sentit, és possible que l'encàrrec es gestionés mitjançant correspondència, però també es podria considerar una possible estada dels dos artistes a les terres de Lleida, encara que actualment no hi ha cap indici que ho confirmi i tampoc hi ha constància de cap projecte que vinculi Francesc o Moles en aquesta zona.

L'estampa mostra el Crist a la creu mentre que, al marge inferior, hi ha representat un episodi poc difós de la història de la sagrada imatge, generalment identificada amb la troballa del sant Crist en les aigües del riu Segre. El gravat mostra el moment precís quan:

> venint riu amunt se detingué en una roca petita […]que está pujant a la Igelsia del S^{t} crucifici. Y que venint la ciutat en proffessó per a pendrer dita s^{ta} figura se apartà per la aygua a dins. Y que baixaren també les monges claustrals francisques de Almatà […] y se dexà rebrer er la Abadessa, y per esta causa la sempujaren a son monestir […].[591]

A diferència de la versió d'Abadal, on l'escena resta en segon terme (fig. 46F.a), el gravat de Moles presenta l'episodi als peus de Crist i compositivament ens recorda a la solució que Francesc Boix va aplicar en el gravat de santa Tecla el 1765, segons el dibuix de Josep Prat (fig. 50F.b). L'obra de Pasqual Pere Moles devia fer al·lusió a la disposició del sant Crist a la capella nova que el 1620 es va dedicar al monestir d'Almanta, on va perdurar fins al 1881.[592] Segons Maria Victória

[591] Arxiu Comarcal de la Noguera (ACN), Llibre verd, *Sucesos memorables y ejemplares acaecido en la ciudad de Balaguer* (citat per Triviño 2010, 46-47).
[592] Arxiu del Convent de Santa Clara, *Libro de Asientos de 1600* (citat per Triviño 2010, 60-61).

Triviño, l'escultura estava coberta per tres cortines que s'enretiraven durant la missa amb el cant del salm Miserere i estava il·luminada per diferents làmpades de plata, que els fidels havien ofert com a exvots al sant Crist (Triviño 2010, 83).

Com va comentar Rosa Maria Subirana Rebull en el seu estudi, podem relacionar aquest gravat amb l'esbós a l'oli que se cita en l'inventari *post mortem* de Moles, i es descriu com «[…] una imatge de un S^{t} Christo que vigue en lo Riu de Valencia, estimat dit Quadro à set lliures» (Subirana Rebull 1990, 315).

Al nostre parer, la cronologia de la peça podria estar vinculada amb les rogatives que el 1764 i el 1765 els habitants de Balaguer i altres pobles propers van fer a la imatge, dates que coincidirien amb els anys de col·laboració entre Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles. Segons recull el *Llibre verd* de Balaguer, el 1753 hi va haver una de les rogatives més importants que va aplegar fidels de vuitanta-quatre pobles de la comarca d'Urgell i Aragó, i a aquesta van seguir les pregàries del 1764, 1765, i del 1775.[593]

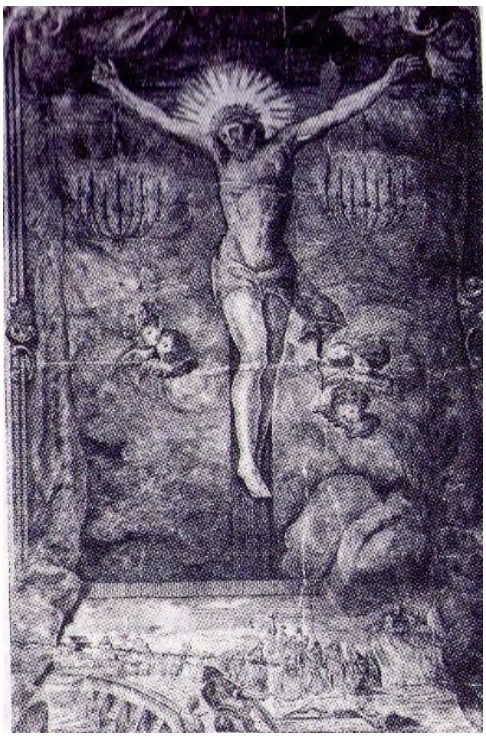


Fig. 46F



Fig. 46F.a

D'esquerra a dreta: Fig. 46F. *Sant Crist de Balaguer,* Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1764-1765). BNE (13.652). (Fot. Subirana 1990). Fig. 46F.a *Sant Crist de Balaguer*, Pere Abadal (s.XVII). (Fot.Triviño 2010).

[593] ACN, Llibre verd, *Sucesos memorables y ejemplares acaecido en la ciudad de Balaguer*, ff. 65; 68; 74-79 (citat per Triviño 2010, 88).

47F. *Decoració de la capella de la Immaculada Concepció*

Data: 1764-1770.
Tècnica: Pintura sobre tela.
Localització: Capella de la Immaculada Concepció, catedral de Tarragona.
Docs.: BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, f. 52; BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII*, *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 79.
Bibl.: Céan Bermúdez 1800, 71; *Vuelta por España* 1874, 1128; *Dedicación Iglesia* 1887; *Guia de Tarragona* 1924; Salvat 1929; Alegret 1928; Capdevila 1935, 66-68; Ràfols 1954, 3: 1282; Cirlot 1956, 78; Tomás 1957, 69-73; Madurell 1958, 5; 34-39; Alcolea 1961, 181; Gudiol 1971, 180; 188; Triadó 1984, 202; Triadó 1994, 232; Trepat 2013, 43; Miralpeix 2008, 732; Mercader Saavedra 2011b, 40; Miralpeix 2014, 146-147; 199; *Rebus gestis* 2014; 750; Mata 2015.
Restauracions: El conjunt decoratiu de la capella va ser repintat el 1894 i el 2005 va ser restaurat per la Generalitat de Catalunya.

Obs.:

La decoració de la capella és un dels conjunts més complets que va pintar Francesc Tramullas i l'únic que actualment es conserva. La intervenció de Francesc Tramullas va posar fi als treballs pictòrics que van començar el 1680 amb Josep Juncosa (?-post. a 1680), cosí del pintor Joaquim Juncosa i Domadel (1631-1708), que va rebre quatre mil quatre-centes dobles d'or, i amb el daurador Josep Cabanyes, que en va percebre tres-centes (Tomás 1957, 73).

Probablement, es tracta d'un dels últims projectes que va dur a terme Francesc i que podríem relacionar amb el gravat *Triomf de santa Tecla* (fig. 50F), traduït per Pasqual Pere Moles el 1765, ambdós els únics encàrrecs conservats del pintor que el vinculen amb la ciutat de Tarragona. L'activitat de Francesc Tramullas s'hauria desenvolupat sota l'arquebisbat de Juan Lario y Lancis (1764-1777) mentre que el comitent de la construcció i l'ornamentació de la capella va ser el prior de la catedral de Tarragona, Diego Girón de Rebolledo (1599 ca.-1682) que, com apunta en el seu estudi Carme Narváez, podria haver ideat el programa iconogràfic juntament amb l'arquitecte fra Josep de la Concepció, autor del disseny de la mateixa capella (Narváez 2000, 191).

Malgrat que no disposem de la documentació relativa al seu contracte, podem distingir la mà del pintor en les pintures de la mitja volta, la decoració de la cúpula, les llunetes, l'intradós de l'arc, els petits medallons que envolten la tomba de Diego Girón de Rebolledo (1679-1783) i els sepulcres dels seus germans fets entre el 1678-1679 per Joan Godofred (?-1678 ca.) i Francesc Girón de Rebolledo (?-ant. a 1678), com també el quadre de sant Dídac d'Alcalà (fig. 48F).

A jutjar per la unitat estilística de les obres citades, al nostre parer Francesc Tramullas en devia ser el principal artífex. Tanmateix, no descartem la participació del taller, sobretot en les

composicions de les llunetes amb les escenes de l'*Assumpció* i l'*Ascensió*, estilísticament properes a les primeres obres del seu catàleg i deutores de l'estil d'Antoni Viladomat.

L'encàrrec assignat a Francesc Tramullas creiem que devia estar motivat per la voluntat d'embellir de nou la capella, que després de gairebé un segle de la realització de les pintures a mans de fra Josep Juncosa potser s'hauria deteriorat pels problemes d'humitat, anteriorment ja documentats a inicis del segle XVIII.[594]

El resultat va deixar a la llum una capella decorada majoritàriament per obres de Francesc Tramullas, entre les quals també es conserven alguns dels olis que al segle XV va fer Josep Juncosa i que, actualment, podem reconèixer en els quatre quadres que en cada cas envolten els sepulcres de Francesc i Joan Godofred Girón, les teles de l'intradós de l'arc i que decoren l'espai immediat a l'entrada, després de la reixa, i una de les pintures situades al lateral de l'altar amb el martiri de santa Tecla a la foguera.

El conjunt d'exquisites pintures, com descriu el baró de Maldà,[595] és un exemple de superació tècnica a l'interior del catàleg de Francesc Tramullas, entre altres motius per la seva inigualable riquesa cromàtica, molt distant de la resta de treballs conservats i que, per tipologia d'encàrrec, només podem equiparar al conjunt de l'església de Sant Joan de Barcelona, pel qual Francesc va rebre quatre-centes cinquanta lliures el 1773 (fig. 58F).[596]

De gran interès són les pintures de la mitja volta (fig. 47F.1) on hi ha representat, en el primer grup, santa Caterina d'Alexandria —amb la corona, l'espasa, les roses, i la roda—, santa Eulàlia —amb la creu en aspa—, santa Madrona —amb el vaixell— i santa Bàrbara —amb la torre. En el segon, hi ha sant Fructuós —amb les flames i vestit de bisbe—, sant Sebastià —amb les fletxes—, sant Ignasi de Loiola —vestit de jesuïta—, sant Isidre —amb una corona de flors— i sant Sever II de Barcelona —amb el clau al front. El tercer està protagonitzat per una parella d'àngels músics, mentre que en el quart s'observa sant Pere —amb la clau i el peix—, sant Francesc d'Assís —amb la tau i els estigmes—, sant Francesc de Paula —amb l'emblema *charitas* — i sant Bernat de Claravall —amb l'hàbit de monjo cistercenc. En el cinquè i darrer conjunt, hi

[594] Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (AHAT), Arxiu Capitular de Tarragona (ACT). Cap. 14 octubre 1706 (citat per Tomás 1957, 73).
[595] BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, f.52.
[596] AHPB, Caietà Olzina, 1105/4, 1773, f. 108 (citat per Alcolea 1961, 180).

ha santa Teresa d'Àvila —amb l'hàbit de monja carmelita i rosari—, santa Helena —amb la corona i la creu— i santa Rita —amb l'espina al front i hàbit de monja agustiniana.

Tot i l'alçada, el pintor s'ha centrat en l'expressivitat dels personatges i la seva caracterització, que resulta detinguda i individualitzada en comparació amb la tipificació que evidencien altres obres. Entre els aspectes a destacar, també cal citar els reflexos de llum sobre alguns teixits en què Francesc Tramullas modula el color i utilitza sempre tons clars (fig. 47F.1). També és important notar que el pintor ha tingut en compte el retaule dedicat a la Immaculada Concepció (1678 ca.), esculpit per Domènec Rovira (?- 1689) i Francesc Grau (1638-1693), i daurat per Josep Cabanyes el 1680 a l'hora de disposar les figures de la volta i amb les que sembla crear-s'hi un diàleg (fig. 47F.2).

El programa iconogràfic de la cúpula (fig. 47F.3), de difícil visualització perquè es troba més enllà del retaule, està format per les tres virtuts teologals i les cinc virtuts morals, juntament amb els vuit plafons amb la figura dels set doctors més importants de l'Església i santa Teresa de Jesús (Triadó 1994, 232).

També trobem decorats els medallons de les petxines amb els quatre evangelistes i els respectius atributs (fig. 47F.3), que evidencien la pinzellada solta del pintor en detalls com la barba o el vestuari, aspectes presents també en la *Coronació* i *Sant Miquel* de l'intradós de l'arc. El seu estil proper a les pintures murals de Jean Pierre Rivalz (1625-1706) a la capella de les Carmelites de Toulouse (finals del segle XVII) s'ha conservat en gairebé tots els medallons menys en el de *Sant Mateu i l'àngel*, completament repintat, segurament amb motiu del quart *Congreso Católico Nacional* celebrat el 1894, que va ser quan es va restaurar tota la capella a mans de Josep Folch (*Rebus gestis* 2014, 750). Un altre exemple semblant el trobem a l'*Assumpció de la Verge* de l'intradós de l'arc, completament refeta.



Fig. 47F.1 *Detall de la mitja volta de la capella de la Immaculada de Concepció*, Francesc Tramullas (1764-1770). Catedral de Tarragona. (Fot. PADAS, Arquebisbat de Tarragona).



Fig. 47F.2 *Mitja volta i retaule de la capella de la Immaculada de Concepció,* Francesc Tramullas (1764-1770), Domènec Rovira i Francesc Grau (XVII). Catedral de Tarragona. (Fot. PADAS, Arquebisbat de Tarragona).



Fig. 47F.3 *Detall de la cúpula de la capella de la Immaculada de Concepció,* Francesc Tramullas (1764-1770). Catedral de Tarragona. (Fot. PADAS, Arquebisbat de Tarragona).

48F. *Predicació de sant Dídac d'Alcalà*

Data: 1764-1770.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Capella de la Immaculada Concepció, catedral de Tarragona
Bibl.: Tomás 1957, 72-73; Madurell 1958, 5; 36; Subirana Rebull-Triadó 2001, 64; Miralpeix 2014, 199; Mata 2015, 54.

Obs.:

L'obra es troba situada al costat de l'altar, davant de *El martiri de santa Tecla a la foguera*, quadre de fra Josep Juncosa (s.XVII) que apareix citat en el contracte del pintor per a la «reparació» de les teles que el mateix artista va crear per a la capella, i que s'havien malmès per problemes d'humitat. Segons la documentació que recull Andrés Tomás, entre el 1688 i el 1690, Juncosa va rebre el pagament de cinquanta doblons per tots els treballs (Tomás 1957, 72-73).

Mentre que la pintura dedicada a santa Tecla correspon amb la peça citada en la documentació, i és indubtablement obra de Juncosa, creiem que el quadre dedicat a sant Dídac d'Alcalà presenta prou diferències estilístiques per acceptar l'autoria de Francesc Tramullas, que en devia fer la versió exposada avui en dia per substituir l'obra original de fra Josep Juncosa.

La seva qualitat tècnica ens remet al pintor, com també ho fan els recursos presents en altres obres del seu catàleg. Podem reconèixer la mà de Francesc Tramullas en les figures del segon terme, caracteritzades per faccions petites i al mateix temps expressives, com també en la col·locació arrenglerada d'aquestes, segons una paleta cromàtica tènue i lleugerament més clara, també present a *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) o *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.1). Les modulacions de colors en els reflexos de les robes que s'observen en els quatre Evangelistes o en la parella d'àngels músics de la mitja volta de la capella (fig. 47F.1) són elements comuns en l'obra de Francesc Tramullas com també ho és la solució compositiva de col·locar dos devots en primer terme, com en el gravat *Sant Carles*, *príncep de Viana* (fig. 28F).

Probablement, l'al·lusió al comitent de la capella, Diego Girón de Rebolledo, a partir de la iconografia del quadre dedicat a l'homònim sant, devia perpetuar que en el mateix encàrrec assignat a Francesc Tramullas es mantingués el mateix subjecte iconogràfic, i n'ignorem si el pintor va seguir la versió anterior feta per Josep Juncosa o va escollir una nova composició. Amb relació al culte de sant Dídac d'Alcà sabem, gràcies a la documentació compilada per Madurell,

que el 1686, com a agraïment a Diego Girón de Rebolledo per tot el que havia fet pel capítol i la catedral de Tarragona, es va ordenar que el dia de l'onomàstica del sant se celebrés amb el pagament de la «residència doble» a cada canonge.[597]



Fig. 48F. *Predicació de sant Dídac d'Alcalà*, Francesc Tramullas (1764-1770). Catedral de Tarragona. (Fot. PADAS, Arquebisbat de Tarragona).

[597] AHAT, ACT, Actes capitulars, 21/08/1686, f. 38 (citat per Mata 2015, 44).

49F. *Mapa de les Illes Balears*

Firma: «Franciscus Tramullas inv.», «P.Pascasius Mòles Sculp. Bar.nae 1765.».
Data: 1765.
Mides: 635x1030 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: Col·lecció Emili Tramulles Perales (1964), Cerdanyola. Col·lecció Emili Tramulles Moya (1985); Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya (mapa digitalitzat sense numerar).
Inscripcions: «Al. M.I. Ayuntamiento de la Ciudad de Palma lo dedica el autor», «Mapa del Reyno Balearico por D.Francisco Xavier de Garma y Durán, Secretario de S.M. Regidor Perpetuo de la Ciudad de Barcelona, y Archivero del Real y General Archivo de la corona de Aragón, &c. Segun los Exemplares de Don Vicente Mut.Dr. Iuan Binimelis, Fr.Cayetano de Mallorca y otras, exactas Relaciones».
Bibl.: Alcolea 1961, 180; Vilà Valentí 1961, 63; Tur 1984, 116; Miquel Català 1986, 1: 119; Subirana Rebull 1990, 140: fig. 52; Subirana Rebull 1996, 874: fig. 51; Miquel Lucas-Vallès 1999, 248; Trepat 2013, 80-81; Trepat 2013, cat., 12: fig. 64.

Obs.:

El gravat, l'únic exemplar cartogràfic del catàleg de Pasqual Pere Moles (Subirana Rebull 1990, 140: fig. 52; Subirana Rebull 1996, 874: fig. 51), al nostre parer, podria respondre a l'encàrrec de l'Ajuntament de Palma de Mallorca sota la direcció de Fulgencio A. Molina (1761-1765) o Pedro Ripa (1765-1769), si tenim present la dedicatòria a la mateixa institució.

A diferència de la majoria de mapes en què l'element decoratiu és inexistent o en algunes ocasions secundari i al voltant del títol, la peça dedica una especial atenció a l'ornamentació, aspecte que gairebé equipara, quant a proporcions, a la mateixa representació geogràfica de les Illes Balears. Aquest fet és insòlit si comparem la cronologia de la cartografia balear anterior al 1765, ja que precisament no contempla de manera tant profusa elements figuratius addicionals i complementaris a la pròpia geografia. La importància del llenguatge decoratiu va guanyar més pes, posteriorment, a finals del segle XVIII, com s'evidencia en el mapa de Mallorca que va promoure Antoni Despuig (1784-1785), el que va gravar Pazzini Carli (1791) o el de Tomás Lopez (1793).

La versió de Francesc Tramullas, basada en el mapa de Francisco Javier de Garma i Duran, autor també del mapa del Principat de Catalunya i del Roselló gravat per Ignasi Valls el 1764 (fig. 49F.a), inclou un grup figuratiu que fa al·lusió a la història, la cultura i la riquesa de Mallorca (fig. 49F.1). Al marge esquerre superior, hi ha una representació protagonitzada per una dona amb un vestit tradicional que subjecta el corn de l'abundància, així com també un nen que es prepara per disparar una fona, arma molt difosa a l'illa per combatre l'enemic. També hi ha referències al cultiu de la carbassa i a la producció de vi, així com a les diverses incursions que va patir l'illa i

que ens les recorden els canons i les bombes. Al marge inferior dret, hi ha la llegenda cartogràfica feta amb elements marítims i els escuts de les ciutats de Mallorca, Menorca, Alcúdia, Palma i Eivissa (fig. 49F.2), solució que també s'observa en el mapa del Principat gravat per Valls (fig. 49F.a.1) i que estilísticament recorda l'orla que emmarca el títol del gravat de les Illes Balears de Matthieu Seutter (1741).

Francesc Tramullas també va treballar en un mapa d'Eivissa i Formentera publicat pel mateix Javier de Darma y Durán el 1765, que forma part de l'arxiu de G. Alomar Esteve (Tur 1984, 116).

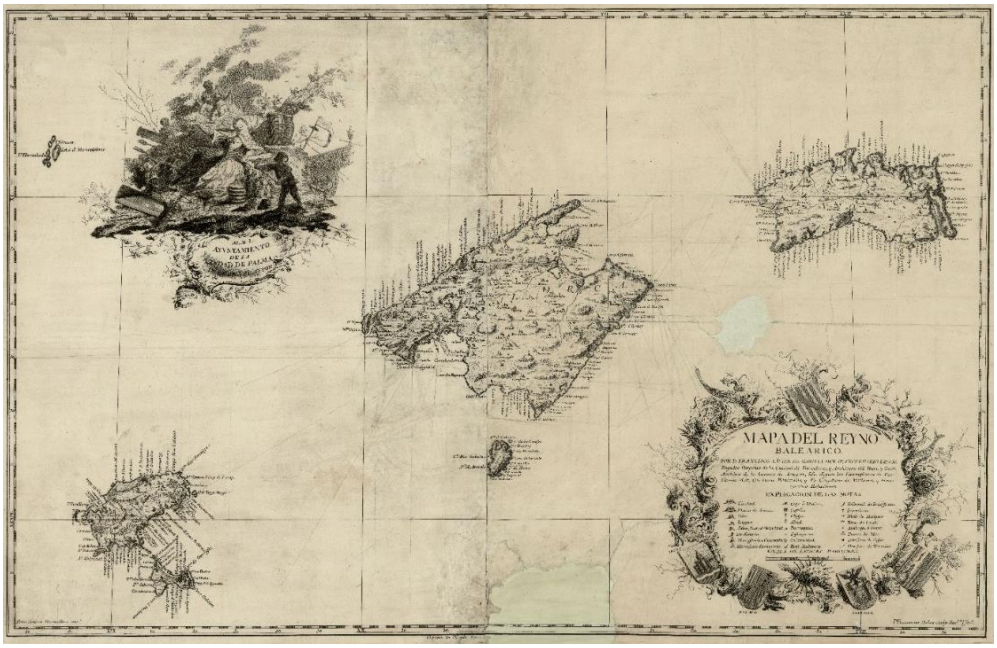


Fig. 49F. *Mapa de les illes Balears*, Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1765). (Fot. ICGC).



Fig. 49F.1 *Detall de figures del Mapa de les illes Balears*, Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1765). (Fot. ICGC).

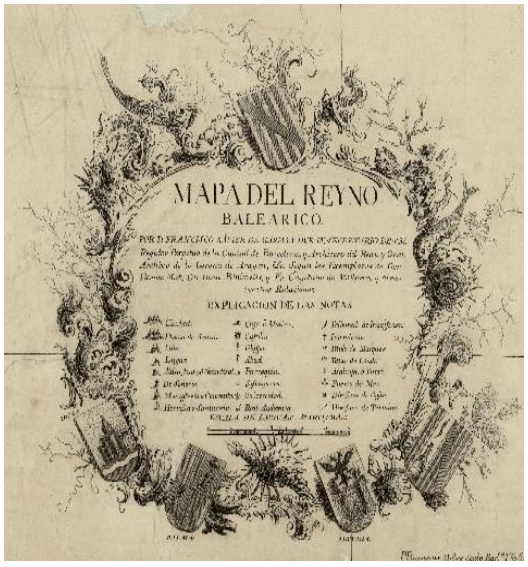


Fig. 49F.2 *Detall de la llegenda del Mapa de les illes Balears*, Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1765). (Fot. ICGC).



Fig. 49F.a *Mapa del principat de Catalunya i el Rosselló*, Ignasi Valls i Javier de Darma y Durán (1764). (Fot. ICGC).



Fig. 49F.a.1 *Detall de la llegenda de Mapa del principat de Catalunya i el Rosselló,* Ignasi Valls i Javier de Darma y Durán (1764). (Fot. ICGC).

50F. *Triomf de santa Tecla*

Firma: «Franciscus Tramulles inv^{t}.», «P.Pasc^{us}. Moles Sculp^{t}. Bar^{na} ».
Data: 1765.
Mides: 478 x 310 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: BNE (22739).
Inscripcions: «Sicut, Lilium inter Spinas, sie Thecla amica mea inter filies. Cant.2.v.2».
Docs.: AHPB, Pere Martir Golorons, 1067/13, 1765, ff. 136-137; AHCB, Llibre de passanties n. 4 (1735-1816), 29 de març de 1773, f. 152.
Exposicions: *Estampas* 1981.
Bibl.: Alcolea 1961, 179-180; Misser 1977, 254-255; Morant 1981, 56; Carme Miquel 1986, 2: 457: fig. 162; Subirana Rebull 1990, 139-140: fig. 51; Cornudella 1992, 472: fig. 155; *Pallium* 1992, 250: fig. 212; Subirana Rebull 1996, 874: fig. 50; Mata 2012; Mata 2012b; Prado-Alonso 2012; Trepat 2013, 71-72; Trepat 2013, cat., 12: fig. 63.

Obs.:

El gravat de santa Tecla que data del 1765, només cinc anys després de l'inici de la construcció de la capella homònima a la catedral de Tarragona, és un altre exemple de la col·laboració entre Francesc Tramullas i Pasqua Pere Moles (fig. 50F). La versió que van dur a terme els dos artistes es caracteritza per una lectura complexa, protagonitzada per la glorificació de santa Tecla —identificada amb la tau, el braç i la palma— en què també es representa la translació de la relíquia del braç dret de la santa, i es fan diverses al·lusions als martiris que va patir.

Segons la documentació que hem localitzat a l'AHPB, la creació de l'estampa estaria relacionada amb la confraria de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, concretament amb els administradors d'aleshores: el canonge Francesc Nolla, Manuel Feliu i Eudald Bores, que el 24 de setembre de 1764 van entregar a Pasqual Pere Moles un dibuix de santa Tecla de Josep Prat per tal que «[…]hiciesse nuevo dibujo como bien le pareciere […]».[598] El dibuix, que Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles van tenir a la seva disposició fins a mitjans de gener del 1765, és probablement el disseny que va utilitzar Francesc Boix en el seu gravat del 1766 (fig. 50F.b), ja que l'autor va ser el mateix Josep Prat, arquitecte de la capella de Santa Tecla a la catedral de Tarragona, i la cronologia correspon amb el 1765.

Les dues estampes tenen certes similituds i no hi ha cap antecedent semblant entre les representacions del triomf de santa Tecla anteriors. En aquest sentit, tot i les diferències estilístiques i iconogràfiques entre el gravat de Pasqual Pere Moles i el de Francesc Boix, trobem

[598] AHPB, Pere Martir Golorons, 1067/13, 1765, f. 136.

aspectes en comú, com són l'al·lusió a la translació del braç dret de la santa, que va tenir lloc de Constantí, a Tarragona, el 19 de maig de 1323 i la vista de la ciutat, elements generalment obviats per la tradició.

Tot i la proximitat entre les dues composicions, es tracta de dues peces independents que utilitzen solucions diferents en cada cas. La imatge de Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (fig. 50F) sembla donar més importància al seguici de la relíquia fins a Tarragona, el qual, segons algunes fonts, estava format per set mil tres-centes cinquanta-quatre persones entre «condes, cavallerós y otros Hombres principales del reyno» com els bisbes de Girona, Barcelona, Urgell, Vic, Lleida, Tortosa, Saragossa, Osca, Pamplona, Tarragona, Calahorra i València, diferents estaments de l'Església i diverses confraries de pagesos, mercaders, mariners, notaris i menestrals, entre d'altres (Domènec 1602, 49v). En el gravat, la processó es representa en ziga-zaga com anteriorment Francesc Tramullas va disposar en els gravats de la *Màscara Reial* de 1759 (fig. 45F) i hi ha una especial atenció en el final de la comitiva (Mata 2012, 25), on Eximeno de Luna portava sota pal·li la relíquia, acompanyat pel comte de Prades, el comte d'Urgell, el vescomte de Cabrera, el comte d'Empúries, el comte de Mataplana, comte de Pallas, vescomte de Cardona i el vescomte de Rocabertí (Domènec 1602, 49 v).

El gravat també inclou al·lusions als martiris de la santa, bé a mans de les feres, de les quals va sortir il·lesa per l'actitud afable de les bèsties, com s'observa en el gravat, bé de la foguera que, en aquest cas, està representada amb els remolins de vent que van succeir al miracle de la seva salvació. Segons el relat de Jaume Vilar, després de la salavació de la santa a mans de les flames:

> […] estremeciò la tierra, mostrando sentimientos en tanta insensibilidad de los Hombres, y sepultando en desquite à muchos, turbòse el ayre con densos vapores, retiròse el Sol por no ver el insulto, cubriòse el Emisferio con ceños de vengarle, y assi fue, porque formando una defecha tempestad de truenos, rayos, lluvi y granizo, prosiguiò el destroço del terremoto ahogando à otros muchos en un diluvio, y dexando à todos sin aliento, lleno de un pavoroso espanto, y d eun sentido arrepentimiento por la tirania executada contra una innocente Virgen (Vilar 1697, 70).

La representació de rèptils també podria ser una referència a la condemna de la santa a l'estany ple de monstres marins. Tanmateix, la lectura ambigua d'aquest episodi ens porta a pensar que,[599] tant aquests com els rosegadors del gravat —animals directament relacionats amb la

[599] Vilar 1697, 108-109. En la biografia de la santa de Jaume Vilar es parla de «[…] un estanque lleno de monstruós marinos […]».

mort i l'encarnació—, podrien fer referència a l'alliberament de la santa de les flames i al seu poder curatiu en malalts.

Aquesta simbologia que, en menor mesura també és present en el gravat de Francesc Boix (fig. 50f.b), la trobem anteriorment en una xilografia de santa Tecla del segle XVIII a Barcelona, com també en un gravat que custodiava la Biblioteca dels Museus d'Art de Barcelona de la Ciutadella, ambdues incloses en la monografia de Jordi Morant sobre la iconografia de la santa (Morant 1981).

L'estampa de Pasqual Pere Moles i Francesc Tramullas (fig. 50F) presenta una imatge moderna de la ciutat que, segons l'estudi de Sofia Mata, hauria estat presa des de Constantí. A l'estampa s'hi reconeix la façana inacabada de la catedral, el convent de Sant Francesc, la Casa de Provació de la Companyia de Jesús i les torres del Castell del Patriarca (Mata 2012, 25). Un altre exemple d'aquesta lectura anacrònica de la ciutat són les diferents runes que tant en el seu gravat com en el de Francesc Boix apareixen disperses entre el paisatge, i que recorden la victòria del cristianisme sobre el paganisme (fig. 50F.b) (Mata 2012, 25).

Estilísticament, podem reconèixer la mà del pintor en el dibuix dels diferents angelets que envolten la santa, la descripció dels quals és molt semblant a les pintures de la mitja volta de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (fig. 47F.1).

Tot i la cronologia indicada a ambdós gravats, és possible que es fes un nou tiratge de les dues peces a finals del segle XVIII, quan en el capítol del 23 de juliol de 1787 es va ordenar que es fessin estampar gravats de la santa. Tanmateix, la decisió no determina si es tractava de les mateixes composicions o si aquestes, com exposa Sofia Mata en el seu estudi, malgrat que estaven enllestides el 1765 i el 1766, no es van passar a paper fins el 1787.[600] Actualment, podem afirmar a partir dels resultats de la nostra recerca que la hipòtesi de Sofia Mata era errònia, si tenim present que el 1773, catorze anys abans de la petició del 1787, l'argenter tarragoní Domingo Busquets Ducet va reproduir fidelment el gravat de Francesc Boix (fig. 50F.b) en el seu examen de mestria, tal com apareix en el llibre de passanties número 4, conservat a l'AHCB (fig. 50F.a).[601]

[600] Arxiu Capitular de la Catedral de Tarragona (ACT), Actes. 17-X-1785. 23-VII-1787 (citat per Mata 2012, 22).
[601] AHCB, Llibre de passanties n. 4 (1735-1816), 29 de març de 1773, f. 152.

En aquest sentit, també tenim notícia, segons indica el document notarial del 1765, que una còpia de la versió de l'estampa de Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles va ser entregada a Felipe de Castro, director de l'Academia de Belles Artes de San Fernando.[602]

La planxa calcogràfica del gravat de Moles, com també la de l'estampa de Boix, formen part del fons del Museu Diocesà de Tarragona (MDT), on van entrar com a donació el 1941.[603] El 1992 Jaume Coscolla i Jordi Sánchez van tornar a utilitzar les planxes per fer un tiratge de cinquanta gravats amb motiu de l'exposició «Pallium» (Mata 2012, 23).



Fig. 50F. *Triomf de santa Tecla*, Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1765). BNE (22739). (Fot. Mata 2012).

[602] AHPB, Pere Martir Golorons, 1067/13, 1765, f. 137.
[603] El número de registre de les planxes calcogràfiques al Museu Diocesà de Tarragona és (3641) per la de Francesc Boix i per l'obra de Pasqual Pere Moles (3336).



Fig. 50F.a *Triomf de santa Tecla*, Domingo Busquets Ducet (1773). (Fot. AHCB, Llibre de passanties n. 4 (1735-1816), 29 de març de 1773, f. 152)).



Fig. 50F.b *Triomf de santa Tecla*, Josep Prat i Francesc Boix (1765-1766). BNE (22739). (Fot. Mata 2012).

51F. *San Andrés Avellino*

Firma: «Tramullas inv.», «PP. Moles Sculp.».
Data: 1765 ca.
Mides: 186 x 125 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: MNAC (GDG Clixé 6.205 – M).
Inscripcions: «Los Il^{mos}. S^{res} Obispos de Bar^{na}, Vique, Tricomi, y Arzobispo de Val^{a}. cada uno 40 dies de indul. À los que rezaren un Padre Nuestro, y Ave Maria delante de esta Imagen de S.ANDRES AVELINO especial Abogado de Apoplexia, y muertes repentinas.».
Bibl.: Miquel Català 1986, 2: 460: fig. 163; Subirana Rebull 1990, 143: fig. 53; Subirana Rebull 1996, 875: fig. 52; Trepat 2013, 71.

Obs.:

L'obra és un dels gravats religiosos que Pasqual Pere Moles va realitzar segons el dibuix de Francesc Tramullas, la cronologia del qual correspondria aproximadament a la d'altres gravats d'ambdós artistes, com el *Triomf de santa Tecla* (fig. 50F) o el *Mapa de les Illes Balears* (fig. 49F) del 1765.

La composició representa el moment en què el sant va patir l'atac d'apoplexia que li va provocar la mort, poc després d'haver pronunciat les primeres paraules de la missa. Tanmateix, la versió que en fa Francesc Tramullas és, en comparació amb altres exemples del mateix episodi, menys dramàtica, ja que habitualment el sant es presenta amb el cos completament abandonat pel seu pes, o fins i tot mig defallit a terra mentre alguna figura secundària l'agafa per evitar el cop.

La serenitat del protagonista contrasta amb el mateix esdeveniment, on la figura que sosté el sant i les estoles ens evoca el balanceig del cos abans de la caiguda. Mentre que el punt de vista utilitzat recorda l'*Aparició de la Verge a Juan de Palafox, bisbe* (fig. 41M) —segons el dibuix de Manuel Tramullas —, la posició de San Andrés Avellino ens remet al *Prendiment i Martiri de sant Marc* (fig. 35F.2) o el *Martiri de sant Esteve* (fig. 36F.2) de la catedral de Barcelona, en què els protagonistes encarnen una actitud corporal semblant.

A grans trets, sembla que el pintor hagi posat l'èmfasi en la recreació de l'espai, fet que va en detriment de l'expressivitat del moment. Tanmateix, en relació amb la iconografia és interessant notar com la figura que sosté el sant l'atén pel costat i no pel darrere, com és habitual en les representacions. D'aquesta manera es crea un contacte visual entre els personatges gairebé insòlit en aquest tipus d'escena que emfasitza la diagonal corporal del mateix sant.

A diferència d'altres estampes religioses del gravador com l'*Aparició de la Verge a Juan de Palafox, bisbe* (fig. 41M), no hi ha un referent directe a altres precedents de pintors italians.



Fig. 51F. *San Andrés Avellino*, Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1765 ca.). MNAC (GDG Clixé 6.205 – M). (Fot. Subirana Rebull 1990).

52F. *Sopar d'Emaús*

Data: 1766-1767.
Mides: 275 x 225 cm.
Tècnica: Pintura al tremp sobre tela.
Localització: Capella de Sant Marc, catedral de Barcelona.
Docs.: AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol.1, 89, ff. 38-39; 47-48 (citat per Duran 1973, 371); AHCB, Fons Ramon Nonat Comas, 5D.20 Caixa 18. *Catedral de Barcelona 2*; AHCB, Fons Josep Mas Domènech, 5.D.49.18, *Capella de Sant Marc,* n. 338; ACB, Sibella 24, f. 134; ACB, Sibella 25, f. 69.
Bibl.: Mercader Saavedra 2011b; Mercader Saavedra 2011c, 180.

Obs.:

La pintura forma part del conjunt decoratiu de la capella de Sant Marc i es troba a la part superior del mur esquerre, en una de les llunetes entre les voltes de creueria, pràcticament alineada amb *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1).

Com en el *Sant sopar* (fig. 52F) i la decoració ornamental de les voltes de la capella, la pintura ha quedat pràcticament oblidada per la historiografia, que sobretot s'ha centrat en els dos quadres principals que flanquegen el retaule esculpit. El primer a dedicar-ne un estudi és Santi Mercader, que relaciona iconogràficament l'obra com també el seu *pendant* del *Sant sopar* (fig. 53F) i la resta de les decoracions de les voltes, amb la celebració de l'Eucaristia, que també és present en el manifestador i les portes del retaule (Mercader Saavedra 2011b, 48).

Al nostre parer, la pintura, sobre la qual no hem pogut localitzar documentació relativa a la seva autoria, és obra de Francesc Tramullas, l'únic pintor registrat en els comptes juntament amb una altra figura anònima que, com es desprèn de la discreta suma de divuit lliures i quinze sous que va rebre,[604] devia tenir un paper secundari.

Malgrat que Francesc Tramullas va treballar en la pintura de *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) i *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2) el 1763, any en què el gremi de sabaters va sol·licitar l'ornamentació de la capella amb uns quadres laterals,[605] hauríem de situar la realització de la pintura entre el 1766,[606] quan els prohoms de la confraria van demanar posar

[604] AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol.1, 89, ff. 38-39; 47-48 (citat per Duran 1973, 371).
[605] ACB, Sibella, 24, 28 de febrer de 1763, f. 134; ACB, Sibella, 25, octubre de 1766, f.69.
[606] ACB, Sibella, 25, octubre de 1766, f. 69.

vidrieres a la meitat del finestral per il·luminar el conjunt, i el 1767, any dels darrers pagaments documentats.[607]

La pintura recull el moment precís en què els dos deixebles reconeixen Crist ressuscitat en l'acte de la benedicció del pa, instant abans de repartir-lo i desaparèixer. Francesc Tramullas ha representat la sorpresa de Cleofàs i l'altre deixeble davant del fet miraculós que el pintor ha volgut destacar mitjançant la il·luminació al volant de la figura de Crist i la mateixa llàntia encesa, solució que deixa en la penombra gran part de la composició.

Tot i que no s'hagi conservat cap altra pintura del catàleg de Francesc Tramullas amb aquesta iconografia i tampoc en coneguem d'altres casos documentats amb relació a la seva producció, creiem que l'obra reuneix solucions compositives i estilístiques pròpies del pintor. A diferència de Santi Mercader, que atribueix les pintures de les llunetes i les voltes de creueria a Francesc Pla «el Vigatà» (Mercader Saavedra 2011c, 49-52), la caracterització del deixeble més jove, amb barba i bigoti ens recorda la figura de sant Marc, protagonista de *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) i *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2), mentre que l'altre ens fa pensar en el mateix evangelista, aquest cop representat en una de les llunetes de la volta, a la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (fig. 47F.1).

Aspectes com la modulació de la llum en els diferents punts de la pintura o la representació dels darrers termes on s'entreveu una figura femenina present en el moment del miracle i una de masculina d'espatlles, són solucions que s'observen en altres pintures de Francesc Tramullas, tant de la mateixa capella com en la de Sant Esteve de la catedral de Barcelona, o la citada capella de la Immaculada Concepció, a la catedral de Tarragona (fig. 47F.1).

També volem fer incís en el protagonisme de l'arquitectura del segon terme, que dona continuïtat a l'espai pictòric i reprodueix una seqüència d'arcs pròpia dels exercicis perspectius del tractat de Ferdinando Galli Bibiena que Francesc Tramullas també cita al gravat *Sant Carles, príncep de Viana* (fig. 28F).

[607] AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol.1, 89, ff. 38-39; 47-48 (citat per Duran 1973, 371).



Fig. 52F. *Sopar d'Emaús*, Francesc Tramullas (1766-1767). Capella de Sant Marc, catedral de Barcelona. (Fot. IAAH (ECM 1804)).

53F. *Sant sopar*

Data: 1766-1767.
Mides: 275 x 225 cm.
Tècnica: Pintura al tremp sobre tela.
Localització: Capella de Sant Marc, catedral de Barcelona.
Docs.: AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol.1, 89, ff. 38-39; 47-48 (citat per Duran 1973, 371); AHCB, Fons Ramon Nonat Comas, 5D.20 Caixa 18. *Catedral de Barcelona 2*; AHCB, Fons Josep Mas Domènech, 5.D.49.18, *Capella de Sant Marc,* n. 338; ACB, Sibella 24, f. 134; ACB, Sibella 25, f. 69.
Bibl.: Mercader Saavedra 2011b; Mercader Saavedra 2011c, 180.

Obs.:

La pintura forma part del conjunt decoratiu de la capella de Sant Marc i es troba a la part superior del mur dret, en una de les llunetes entre les voltes de creueria, pràcticament alineat amb el *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2).

Com el *Sopar d'Emaús* (fig. 52F) i la decoració ornamental de les voltes de la capella, la pintura ha passat gairebé desapercebuda per la historiografia, segurament a causa de la seva localització secundària en comparació amb els dos quadres principals que flanquegen el retaule esculpit, en els quals s'han centrat la majoria dels autors.

Al nostre parer, la pintura, de la qual no hem pogut localitzar documentació relativa a la seva autoria, és obra de Francesc Tramullas, autor principal dels treballs pictòrics de la capella i pels quals va percebre un total de dues-centes cinquanta lliures.[608] Malgrat que Francesc va treballar en la pintura de *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) i *Prendimenti i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2) el 1763, any en què el gremi de sabaters va sol·licitar l'ornamentació de la capella amb uns quadres laterals,[609] hauríem de situar la realització de la pintura entre el 1766,[610] quan els prohoms de la confraria van demanar posar vidrieres a la meitat del finestral per il·luminar el conjunt, i el 1767, any dels darrers pagaments documentats.[611]

Francesc Tramullas ha representat l'escena en què Crist beneeix el pa i el vi en presència dels apòstols que l'acompanyen en l'últim sopar. A diferència del *pendant*, el pintor situa Crist en un dels laterals del quadre, mentre que els apòstols asseguts i dempeus al voltant de la taula ocupen gran part de la composició. Aquesta disposició permet al pintor mostrar l'expressió dels diferents

[608] AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol.1, 89, ff. 38-39; 47-48 (citat per Duran 1973, 371).
[609] ACB, Sibella, 24, 28 de febrer de 1763, f. 134; ACB, Sibella, 25, octubre de 1766, f. 69.
[610] ACB, Sibella,25, octubre de 1766, f. 69.
[611] AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol.1, 89, ff. 38-39; 47-48 (citat per Duran 1973, 371).

personatges —aspecte que altrament no hauria pogut evidenciar— els quals apareixen alineats, al voltant de Crist a qui miren directament.

La mà del pintor es reconeix en el joc de clarobscurs que genera l'únic punt de llum al voltant de la figura de Crist i que emfasitza el sentit simbòlic que Francesc va conferir sovint a la il·luminació de les pintures, com s'evidencia especialment en els quadres de la capella de Sant Marc (fig. 35F) i en els de la de Sant Esteve (fig. 36F). També volem notar el reflex de llum sobre els teixits, detall en què Francesc Tramullas va tenir cura en moltes de les seves pintures i l'estilització de les mans, amb dits especialment fins i allargats que caracteritzen els seus personatges.

Entre les solucions habituals del pintor, també és important tenir present l'expressió dramàtica d'un dels apòstols que ens remet a l'escena del prendiment de sant Marc (fig. 35F.2), i la representació de figures en l'últim terme. Aquest darrer recurs que Francesc Tramullas afegeix de forma harmònica a la composició mitjançant un cromatisme diferent, ens fa pensar especialment amb el conjunt de figures arrenglerades al fons del *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1). Com en altres ocasions, el pintor se serveix del darrer pla per citar una escena complementària a la principal, i és on s'observa Judes Iscariot amb la bossa de monedes d'or a la mà, escena precedent al sopar i que és un preludi de la Crucifixió.

Entre els aspectes associats al llenguatge compositiu del pintor hem d'esmentar la recreació arquitectònica de l'espai que, com en el *Sopar d'Emaús* (fig. 52F), ens remet als exercicis perspectius del tractat de Ferdinando Galli Bibiena que el pintor també va utilitzar en el gravat d'Ignasi Valls *Sant Carles, príncep de Viana* (fig. 28F). En aquest cas, la solució adoptada per Francesc Tramullas també inclou la reproducció de baixos relleus figurats que, malgrat que no se'n distingeix el motiu, ens recorden la decoració esbossada que el pintor fa als laterals de l'escriptori de *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (fig. 35F.1) i a l'altar del *Prendiment i martiri de sant Marc* (fig. 35F.2) de la mateixa capella.

Compositivament, Francesc Tramullas uneix el *Sant sopar* (fig. 53F) i el *Sopar d'Emaús* (fig. 52F) mitjançant els gibrells que disposa a primer terme, i que fan al·lusió a l'episodi del lavatori dels peus. Segons l'estudi de Santi Mercader, la primera aportació dedicada a les dues peces i a les decoracions de les voltes, la iconografia del conjunt correspon amb la celebració de l'Eucaristia, també present en el manifestador i les portes del retaule (Mercader Saavedra 2011b, 48).

En relació amb la decoració de les voltes de creueria de la mateixa capella, considerem que la seva autoria podria correspondre a algun deixeble del taller de Francesc Tramullas. Com apunta

Santi Mercader, no descartem que l'ornamentació de les voltes amb *putti*, garlandes florals i el lleó de sant Marc fos obra de Francesc Pla «el Vigatà», el qual podria ser el pintor anònim referenciat en els pagaments per haver fet «lo ninyo de la capella ab sos adornos».[612]



Fig. 53F. *Sant sopar*, Francesc Tramullas (1766-1767). Capella de Sant Marc, catedral de Barcelona. (Fot. IAAH (ECM 1803)).

[612] Ibíd.

54F. *Treballs pictòrics*

Data: 1767.
Estat: No conservat.
Bibl.: Riquer 1998, 641-642; Trepat 2013, 74.

Obs.:

Es tracta del primer encàrrec documentat del pintor que té aquestes característiques. Com Manuel, Francesc Tramullas també va fer treballs de poc interès artístic que estaven lligats directament amb la professió i implicaven el manteniment de persianes, finestres, portes, cotxes, etc. Segons descriu Martí de Riquer en les memòries de la seva família:

> El marquès de Benavent, quan vivia a la casa llogada del carrer de la Mercè, ser servia del pintor Francesc Tramullas perquè li pintés a l'oli balcons, finestres, persianes, mampares i cels rasos (Riquer 1998, 641-642).

La retribució pels seus treballs, que com indica Martí de Riquer es va abonar el 12 de setembre de 1767, va ser segurament inferior als diferents treballs que el 1770 el pintor va dur a terme per la família Copons a la residència del carrer Santa Anna (fig. 57F).

És possible que entre totes les comeses del pintor, els «cels rasos» citats en el text fossin l'únic treball que impliqués alguna escena figurativa o un programa iconogràfic en la decoració dels sostres de la residència.

55F. *Retrat de Francesc Priu*

Firma: «F^{co} Tra^{s} p^{t}», «Rafael Riera 1767».
Data: 1767.
Mides: 130 x 100 mm.
Tècnica: Talla dolça.
Localització: BNE (Col. Carderera (B.1.490)); MNAC (GDG 5.408 G).
Inscripcions: «Francisco Priu Siempre vivir bien, y siempre andando camino; que peregrinar tan peregrino!».
Exposicions: *Exposición de grabados* 1880.
Bibl.: *Exposición de grabados* 1880, 16: fig. 14; Páez 1966, 3: 628-629: fig. 1485; Páez 1981, 25: fig. 1820; Miquel Català 1986, 2: 462: fig. 166; Subirana Rebull 1996, 961: fig. 1; Trepat 2013, 73; Trepat 2013, cat., 13: fig. 66.

Obs.:

És una de les obres més desconegudes del catàleg de Francesc Tramullas i és l'única peça que testimonia la col·laboració entre el pintor i el gravador Rafael Riera. Al nostre parer, destaca la

proximitat amb què Francesc Tramullas retrata el personatge, recurs sense precedents en la seva obra i que contribueix en la humanització de la figura. L'expressió del pelegrí sembla concentrar tota l'atenció mentre que la seva mirada fixa contrasta amb el tractament dels cabells i la barba, elements característics del personatge.

Considerem que el format del gravat és també insòlit i no coincideix amb el de les altres obres de Rafael Riera, com tampoc amb la resta de composicions per a burí que va fer Francesc Tramullas per a Moles.

L'estampa data del 1767 i és l'última composició que Francesc Tramullas va dibuixar per a gravat, i n'ignorem qualsevol dada amb relació a la seva realització.



Fig. 55F. *Francesc Priu*, Francesc Tramullas i Rafel Riera (1767).
(Fot. BNE (Col. Carderera (B.1.490)).

56F. *Santa Marta, santa Cecília i sant Restitut*

Data: 1769-1770.
Mides: 155 x 120 cm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: Capella de Sant Pau, catedral de Barcelona.
Docs.: AHCB, Fons Josep Mas Domènech, 5.D.49.19. *Capella de Sant Pau*, n. 353; BNC, Fons Raimon Casellas, ms. 5241/24, *Capítulo VIII*, *Viladomat y sus continuadores y la crítica*, f. 79.
Bibl.: Céan Bermúdez 1800, 71; Soriano 1892, 13; Ainaud-Gudiol-Verrié 1947, 1: 81; Ainaud-Gudiol-Verrié 1947, 2: fig. 524; Ràfols 1954, 3: 1282; Alcolea 1961, 179; Miquel Catà 1986, 1: 111; Miquel Catà 1986, 2: 464: fig. 168; Trepat 2013, 74.

Obs.:

Francesc Tramullas va dissenyar el retaule de la capella de Sant Pau de la catedral de Barcelona i en va fer la pintura del seu remat. Segons la documentació transcrita pel mossèn Josep Mas Domènech, arxiver de la catedral del 1900 al 1936, l'octubre del 1769 el canonge Nadal va presentar al capítol que Francesc s'encarragaria de la direcció de l'altar de sant Pau. El projecte es va resoldre un any després, quan es va col·locar el retaule a la mateixa capella i es va substituir l'altar anterior dedicat a santa Marta, que finalment es va traslladar al claustre.[613]

Al nostre parer, el disseny del retaule és molt semblant al de la capella del Sant Crist d'Igualada que Francesc Tramullas va dibuixar el 1753, en el qual també va pintar els dos quadres que formaven part del conjunt (fig. 22F).

L'obra està dedicada a santa Marta, identificada amb el calder d'aigua beneïda i l'hisop, santa Cecília, que sosté una partitura de cant gregorià amb el «sanctus, sanctus sanctus» del missal del diumenge, i sant Restitut, en el qual unes gotes de sang fan al·lusió a la decapitació.

Estilísticament, considerem que l'obra presenta similituds amb la gesticulació de l'àngel o els personatges que encarnen el poble de l'*Alliberació miraculosa de Galceran de Pinós* (fig. 36F.2) mentre que la figura de sant Restitut és molt semblant al Jesucrist que Francesc Tramullas va pintar a la *Mare de Déu del Carme intercedint a favor de les ànimes del Purgatori* (fig. 11F), del retaule de l'església parroquial de Palau de Noguera.

[613] ACB, Resolucions Capitulars. 1766-1771, f. 467; ACB, Resolucions Capitulars 1766-71 (citats en AHCB, Fons Josep Mas Domènech, 5.D.49.19. *Capella de Sant Pau*, n. 353).



Fig. 56F. *Santa Marta, santa Cecília i sant Restitut*, Francesc Tramullas (1769-1770). Capella de Sant Pau, catedral de Barcelona. (Fot. IAAH (CB-2248 bis. 1945)).

57F. *Treballs pictòrics de la casa Copons*

Data: 1770.
Estat: No conservat.
Docs.: AHPB, Tomas Casanoves i Forès, 1031/15, 1770, f. 128 (citat per Alcolea 1961, 180) i BNC, *Frente de la casa de Copons, cituada en la Plaza de Santa Ana en Barcelona* (document gràfic), Dipòsit Reserva, ms. 400/134.
Bibl.: Alcolea 1961, 180; Miquel Catà 1986, 1: 111; Miquel Catà 1986, 2: 462: fig. 167; Subirana Rebull-Triadó 2008, 511; 514; Creixell 2013, 44; Trepat 2013, 74; 85; 122.

Obs.:

El 20 de juliol de 1770 Francesc Tramullas va rebre cinc-centes quatre lliures i deu sous pels diferents treballs pictòrics a la residència de Francisco de Copons Prous, al carrer Santa Anna de Barcelona. Es tracta del segon encàrrec d'aquestes característiques que va dur a terme el pintor, ja que el primer projecte de tipus privat documentat i relacionat amb l'embelliment de residències privades data del 1767 (fig. 54F), quan el marquès de Benavent vivia a la casa llogada del carrer de la Mercè i se «[…] servia del pintor Francesc Tramullas perquè li pintés a l'oli balcons, finestres, persianes, mampares i cels rasos» (Riquer 1998, 641-642).[614]

En aquest cas, Francesc va dur a terme treballs de tota índole, com la pintura de portes, balcons, baranes i la decoració de diferents arrambadors, juntament amb encàrrecs d'interés artístic, entre els quals cal citar la pintura de «lo frente de dita cases» i el fris del saló. El caràcter general de la documentació no ens permet aprofundir en què va consistir la pintura d'alguns espais com la torratxa o el «saguan», però les dues làmines conservades a la Biblioteca Nacional de Catalunya (1761-1776), possible projecte del programa decoratiu de les façanes, ens ofereixen una reproducció de l'exterior de l'habitatge.

La descripció que es fa en l'àpoca de pagament no determina el tipus d'intervenció de Francesc Tramullas, però tampoc menciona la mà de cap altre pintor, com planteja Santiago Alcolea a partir de la presència de Francisco Clotet (ant. a 1752–post. a 1771) entre els testimonis del manuscrit (Alcolea 1961, 58).[615] El document només fa al·lusió al preu de cent-cinquanta lliures

[614] Martí de Riquer fa referència a un compte del pintor del 12 de setembre de 1767.
[615] AHPB, Josep Ribas i Granes, 1771, f. 604 (citat per Alcolea 1961, 139); *Relación de Cónsules y clavarios del Colegio de Pintores de Barcelona desde su establecimiento en 1688 hasta su disolución el año 1786* (citat per Alcolea 1959, 211). Francisco Clotet va ocupar diferents càrrecs al Col·legi de Pintors de la ciutat entre el 1752 i el 1778, on precisament el 1765 va coincidir amb Manuel Tramullas i Francesc Vives. Tot i desconèixer qualsevol notícia sobre el seu catàleg, sabem que el 1771 va ser el padrí de Francesc Pla «el Vigatà» a l'examen de mestria.

que va percebre per «pintar lo frente de dita casas en la forma se troba dit frente al precent per quedar dita casa novament rehedificada [...]».[616]

De les dues làmines, crida l'atenció la representació de la façana de la plaça Santa Anna, particularment ornamentada i organitzada en panells rectangulars i ovalats, disposats entre les obertures en sentit vertical i horitzontal. No obstant això, el dibuix és poc clar a l'hora de distingir què podria haver dissenyat Francesc Tramullas o què podria haver pintat. Tanmateix, no podem descartar la hipòtesi que només hagués intervingut en la pintura de la superfície, on els elements decoratius podrien haver estat únicament esculpits.

Tanmateix, la imatge que presenta la façana de la plaça Santa Anna és molt semblant a altres exemples posteriors d'«el Vigatà», com el Palau Moja (1774-1791) o el Palau Episcopal de Barcelona, reformat el 1769 i de nou entre 1779 i 1785. Val a dir que entre aquests palaus trobem similituds en l'organització de la decoració en panells, en els quals iconogràficament també hi ha elements vegetals, referents al treball de l'agricultura i la pesca, així com motius figuratius representats per angelets.

Aquest tipus de treball que relaciona el pintor amb la cura exterior d'un edifici ens remet a les diverses atribucions de gran part dels esgrafiats barcelonins del segle XVIII, que autors com Ramon Nonat i Comes o Lluís Permanyer han associat a Manuel i Francesc Tramullas (Gelabert 2004; Permanyer 2001).[617]

Com molts dels immobles del carrer Santa Anna, la residència dels Castellbell va ser modificada al llarg del segle XX. És possible que la ubicació de l'edifici, actualment irreconeixible, fos entre el número 25 i 29 del carrer, si considerem que el primer correspon a una construcció del segle XVIII i té una part que dona a la plaça Santa Anna, mentre que en els números 27 i 29 es troba l'antiga casa dels canonges de Santa Anna.

[616] AHPB, Tomas Casanoves i Forés, 1031/15, 1770, f. 128 (citat per Alcolea 1961, 180).
[617] AHCB, Fons Ramon Nonat Comas Pitxot, 5D.20 caixa 9. *Esgrafiats*, *Catálogo de las casas que ostentan decoración esgrafiada, segun las notas tomadas para reunir los precedentes: Datos históricos sobre el esgrafiado en Barcelona,* ff. 42-44; 56-58.

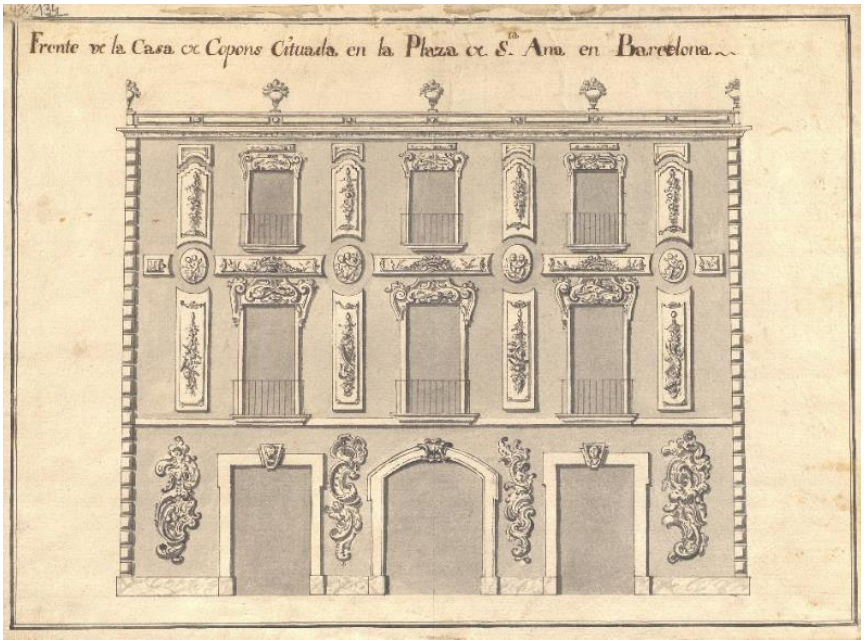


Fig. 57F. 1 *Frente de la Casa de Copons cituada en la Plaza de S.Ana en Barcelona*, autor desconegut (1770 ca.). (Fot. BNC, ms. 400/134).

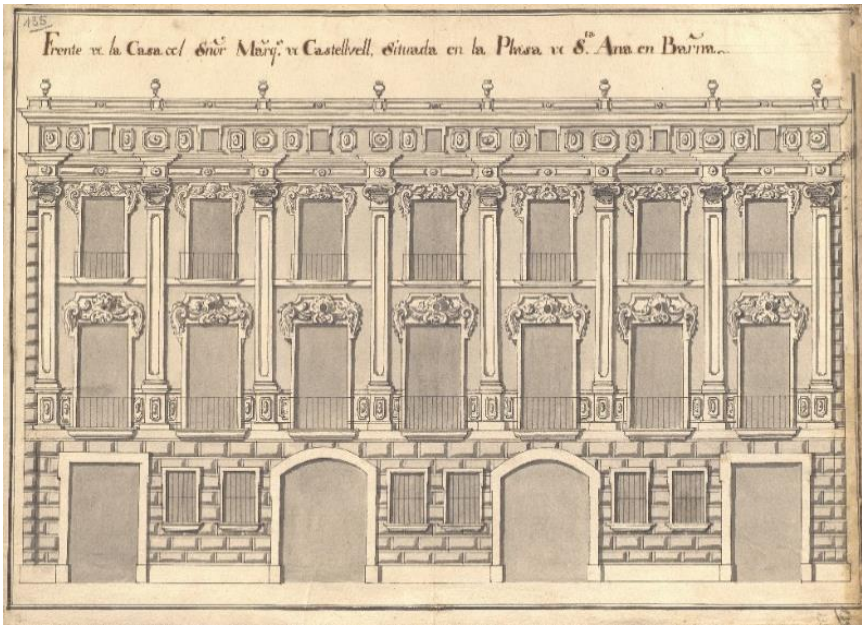


Fig. 57F. 2 *Frente de la Casa del Sñor Marq^s. de Castellvell, situada en la Plaza de S^taAna en Barna,* autor desconegut (1770 ca.). (Fot. BNC, ms. 400/134).

58F. *Decoració del cor i monument de Setmana Santa de l'església de Sant Joan de Barcelona*

Data: 1772.
Docs.: AHPB, Caietà Olzina, 1105/4, 1773, f. 108 (citat per Alcolea 1961, 180).
Bibl.: Comas 1901, 67; *Record* 1901, 163; Ainaud-Gudiol-Verrié 1947, 1 : 198-199; Alcolea 1961, 180; Miquel Catà 1986, 1: 105; Miquel Catà 1986, 2: 464: fig. 169; Trepat 2013, 74.

Obs.:

Es tracta de l'última obra documentada de Francesc Tramullas, per la qual el 23 de març de 1772 va percebre un total de quatre-centes cinquanta lliures per la decoració del cor i la realització del monument de Setmana Santa de l'església de Sant Joan.[618]

L'aspecte del conjunt és actualment desconegut i ignorem el programa decoratiu que va dur a terme el pintor. Segons s'exposa al catàleg monumental de la ciutat de Barcelona el 1947 al cor hi havia «[…] pinturas de época imprecisa, con una figura alegórica de la Iglesia en el centro» (Ainaud-Gudiol-Verrié 1947, 1: 198-199).

Probablement, les pintures presentaven un bon estat de conservació a inicis de segle XX, quan Ramon Nonat Comas va comentar que «[…] recordavan la manera del més distingit dels Tramullas, mentres que'l restant de la iglesia sols oferia un tó general cendrós» (Comas 1901, 67).

Altres encàrrecs semblants que va dur a terme Francesc Tramullas són la decoració del pòrtic de l'església de Sant Jaume de Barcelona (fig. 27F) o la capella de la Immaculada Concepció de Tarragona (fig. 47F i fig. 48F), dels quals precisament desconeixem la cronologia exacta.

59F. *Retrat de Pere Virgili*

Firma: «F.Tramullas pin.», « P.P. Móles Sulp.1785».
Data: 1785.
Mides: 148 x 88 mm.
Tècnica: Pintura a l'oli.
Localització: BNE (3 proves de la col·lecció Cardera); MNAC (3259; 3260; 3261).
Inscripcions: «D.PEDRO VIRGILI».
Bibl.: Barcia 1901, 723: fig. 1954; Genovés 1933, 100: fig. 28; Páez 1981, 4: 344: fig. 9900-1; Páez 1981, 2: 233: figs. 1411-25; Miquel Catà 1986, 1: 112; Miquel Catà 1986, 2: 466: fig. 170; Subirana Rebull 1990, 199: fig. 93; Subirana Rebull 1996, 897: fig. 90; Trepat 2013, 78; Trepat 2013, cat., 13: fig 67.

[618] AHPB, Caietà Olzina, 1105/4, 1773, f. 108 (citat per Alcolea 1961, 180).

Obs.:

El bust, que formalment recorda el retrat de l'abat Jean-Antoine Nollet (1771), també obra de Pasqual Pere Moles (Subirana Rebull 1990, 159: fig. 64), va ser publicat al frontispici del llibre escrit per Domingo Vidal, *Tratado de las enfermedades de ojos para instrucción de los alumnos de Cirugía de Barcelona*, editat a la mateixa ciutat per Gibert y Tutó el 1785.

El gravat reprodueix una obra original de Francesc Tramullas, que devia pintar el retrat de Pere Virgili (1699-1776), metge de Ferran VI i Carles III, cirurgià militar i fundador del Real Colegio de Cirugía de la Armada a Cadis (1748) i el Reial Col·legi de Cirurgia de Barcelona (1760-1764), segurament en relació amb l'establiment d'aquest últim, entre el 1761, quan ja funcionava la institució barcelonina, però encara no s'havia inaugurat oficialment (1764), i el 1773.

Tot i les diverses similituds entre el gravat de Moles i la versió comissionada el 1761 pel col·legi de Cadis —pintura actualment conservada a la Facultat de Medicina de la respectiva universitat (*Patrimonio artístico* 1992, 129-130)— creiem que Francesc no va ser l'autor d'aquest darrer, sinó que va seguir el mateix model per fer-ne un retrat fidel i en va respectar l'efígie que ornamentava la primera acadèmia fundada per Virgili, que podria haver facilitat la imatge al pintor.[619] Aquesta teoria, pren més pes si tenim present que el retrat en terracota de Ramon Amadeu al Museu d'Història de la Medicina de Catalunya ens remet al mateix model i ens fa pressuposar que molt probablement la pintura de Francesc Tramullas va ser de caire institucional i va estar exposada al col·legi, a imatge i semblança de la de Cadis.

Al nostre parer, no seria d'estranyar que la identificació entre els dos col·legis fos tal de traduir la representació del seu fundador en pintura i escultura com es desprèn de les correspondències entre el bust pòstum que, en ambdós institucions presidia l'amfiteatre anatòmic, i del quadre que en el col·legi andalús hi havia a la biblioteca,[620] ubicació que podria haver pres la versió de Francesc Tramullas.

Desafortunadament, no hi ha cap altra descripció de l'obra que el propi gravat. En les seves memòries Francesc Renart i Arús (1783-1853) —mestre de cases que va participar en la

[619] Miquel Catà 1986, 2: 466- 469: figs. 170-171. En el seu estudi, Carme Miquel Catà inclou al catàleg de Francesc Tramullas les diverses pintures conservades a Cadis amb l'efígie de Pere Virgili.
[620] Per les referències sobre els retrats de Pere Virgili al Real Colegio de Cirugía de la Armada a Cadis consultar la Cruz Bahamonde, Nicolás de. *Viaje de España, Francia e Italia*: *Que trata de Cadiz y de su Comercio.* Vol 13. Cadis: Imprenta de Manuel Bosch, 1813, 251-252. Sobre el retrat esculpit de Virgili al Reial Col·legi de Cirurgia de Barcelona consultar Ponz 1788, 42-43.

construcció del col·legi de cirurgia com a col·laborador del seu pare, Josep Renart i Closes (1746-1824)— cita el retrat de Pere Virgili que hi havia a la institució sense fer referència directa al suport.

> Su diseño lo hizo Don Ventura Rodríguez, uno de los mejores arquitectes que habían en la Academia de San Fernando, que era director de ella, y mi padre y otros hicieron la obra y yo subí la gaveta o galleda de mezcla quando el marqués de la Mina puso la primera pieda cerca del año 1759. El que insto hacer esta obra era Berjili, cirujano mayor del Rey; su retrato está en dicho Colegio.[621]

Tanmateix, desconeixem si en el supòsit que formés part del col·legi barceloní, el quadre es va perdre durant els diversos usos que va ocupar la institució —seu de la Facultat de Medicina del 1843 al 1906 i Escola Normal de Mestres del 1908 al 1925— o si es va substituir com va succeir amb el bust original de l'amfiteatre anatòmic, durant les diverses intervencions que es van dur a terme en l'edifici a principis i finals del s. XX (Lacuesta 2014, 152).



Fig. 60F. *Retrat de Pere Virgili*, Francesc Tramullas i Pasqual Pere Moles (1785).
(Fot. BNE (Col·lecció Cardera)).

[621] BNC, Fons Renart, lligall XVIII, (3) (citat per Garganté 2011, 317).

5. CONCLUSIONI

5. CONCLUSIONI

La nostra investigazione si fonda sulle diverse pubblicazioni di carattere storico, artistico e culturale; sulla raccolta dei diversi paradigmi, finora indipendenti ma complementari, che riguardano la bibliografia intorno alla figura di Manuel e Francesc Tramullas. Generalmente, gli studi che trattano la vita o l'opera dei fratelli Tramullas sono di ambito nazionale, principalmente catalano. Infatti, la bibliografia straniera ha ad oggetto elementi molto circoscritti alle publicazioni spagnole, come si può riscontrare nei dizionari artistici e le guide di viaggi del XIX e XX secolo. Tra questi è di grande interesse l'opera di José Vittori sul collegio dei Gesuiti di Santa Fe, in Argentina (Vittori 1997), dove si racconta la storia dei dipinti di Manuel e Francesc Tramullas conservati *in situ*.

Tra la bibliografia consultata abbiamo preso come riferimento, primariamente, quella che ingloba le pubblicazioni sul contesto artistico nel Settecento in Catalogna e, più concretamente, gli studi sull'evoluzione della formazione artistica nella città, tra la frattura sociale con il Col·legi de Pintors e la fondazione dell'Escola Gratuita de Dibuix de Barcellona (1775). In tante altre occasioni però, sia la biografia sia le traiettorie artistiche dei fratelli Tramullas, si intrecciano con la storia di Barcellona così come delle rispettive chiese, conventi e del loro patrimonio. Anche la ricerca sulla Junta de Comerç, vincolata direttamente alla creazione del modello accademico artistico, o le monografie su altre istituzioni della città come l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcellona o il Col·legi de Cordelles contengono dei dati di nostro interesse che si riferiscono all'attività e alle opere di Manuel e Francesc Tramullas.

Tra le pubblicazioni di carattere monografico vogliamo sottolineare specialmente gli studi di Santiago Alcolea e Carme Miquel Catà. Questi due autori creano dei discorsi approfonditi a partire dai dati intorno ai fratelli Tramullas ma anche sull'attività di altri pittori attivi nella città durante il XVIII secolo (Alcolea 1959; Alcolea 1961; Miquel Catà 1986). Il contributo di Joan Ramon Triadó e Rosa Maria Subirana Rebull sono stati anche punti di riferimento nello studio dell'*entourage* artistico di Manuel e Francesc Tramullas,[623] così come la tesi di Francesc Miralpeix su Antoni Viladomat (Miralpeix 2005), maestro di tutti e due i fratelli. Anche gli articoli di Francesc Quílez, dedicati all'analisi di alcune opere e la loro storia (Quílez 1994; Quílez 2009) assieme allo studio

[623] Subirana Rebull 1990; Subirana Rebull 1996; Subirana Rebull 2000; Subirana Rebull–Triadó 2001; Subirana Rebull–Triadó 2008; Triadó 1984; Triadó 1994; Triadó 1996.

di Manuel Ruiz Ortega sull'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcellona (Ruiz Ortega 1999) sono stati pubblicazioni da cui parte la nostra ricerca.
Mentre le fondamenta del nostro progetto sono costituite dagli autori appena menzionati, in secondo piano, bisogna anche nominare quegli studiosi come Ramon Nonat Comas o Raimon Casellas che hanno riferito dati inediti di opere di Manuel e Francesc Tramullas, attualmente perse (Comas 1901; Casellas 1910; Casellas 1910b; Casellas 1910c). Il contributo di storici come Pierre Vilar, Joan Amades o Pere Molas Ribalta mediante delle pubblicazioni di ambito storico, economico e culturale del Settecento[624] ci hanno fornito nuovi approcci ed informazioni. Dette pubblicazioni, assieme agli studi di Cèsar Martinell con ad oggetto alcuni dipinti di Manuel Tramullas (Martinell 1934; Martinell 1948), ci hanno permesso di arricchire il nostro argomento.

Lungo i secoli, il numero delle fonti che contengono allusioni, commenti o studi sui fratelli Tramullas è aumentato considerevolmente. Specialmente dal XX secolo la bibliografia, ha man mano iniziato ad ampliarsi ed a considerare altri soggetti di interesse accademico oltre che ad arricchirsi di pubblicazioni di ambito artistico con un punto di vista rigoroso ed un metodo scientifico. Legata a questa evoluzione si percepisce un cambiamento nel modo di esporre e relazionare i fatti con la rottura degli stereotipi intorno a Manuel e Francesc Tramullas.

Ad esempio, nei più recenti contributi di ricerca si interrompe la lettura negativa prima correlata alla separazione stilistica dei fratelli Tramullas dal loro maestro Antoni Viladomat. Infatti, negli ultimi studi, si rivolge un maggiore interesse verso i due pittori ed il loro catalogo con una conseguente rivalutazione del loro contributo nell'arte catalana del Settecento.

Manuel e Francesc Tramullas furono introdotti al contesto artistico dalla figura del padre, Bruno Tramullas il quale tramandò ad entrambi la sua professione. Per motivi di lavoro Bruno Tramullas soggiornò prima a Perpignan (1719-1722) e si stabilì poi con la famiglia a Barcellona, le due città che videro i natali dei fratelli. Gli interrogativi che ancora suscita la biografia del padre non ci impediscono di affermare che sia stato proprio lui il primo maestro che insegnò ai fratelli le nozioni basilari della pittura. L'apprendimento accanto a loro padre durò fino alla sua morte nel 1730, quando Manuel e Francesc Tramullas avevano raggiunto rispettivamente l'età di quindici e dieci anni.

La mancanza di Bruno Tramullas avrebbe motivato l'ingresso dei fratelli nella bottega del famoso pittore Antoni Viladomat, il quale possedeva uno degli atelier più attivi della città. Malgrado non

[624] Amades 1952; Amades 1956; Molas 1970; Amades 1984; Molas 1994.

sia possibile ricostruire cronologicamente con esattezza gli anni di formazione di ambedue i pittori, è probabile, come difende nel suo studio Francesc Miralpeix, che i fratelli Tramullas abbiano frequentato la bottega di Viladomat per complessivi dodici e dieci anni (Miralpeix 2014, 147). Questo periodo comprende gli anni di insegnamento prima dell'accreditamento dei due fratelli come pittori mediante l'esame di «llicència» del Col·legi de Pintors de Barcellona, che Francesc e Manuel ottennero nel 1742 e nel 1745,[625] il quale gli consentì di esercitare la professione, ma non ancora il diritto di aprire la propria bottega.

Gli anni passati al fianco di Antoni Viladomat sicuramente istruirono Manuel e Francesc alla pratica ed all'intendimento del disegno e furono una importante esperienza per l'aiuto e la collaborazione data al loro maestro nei grandi progetti da lui seguiti. Sicuramente il periodo di apprendimento dei fratelli Tramullas si svolse in un atelier che rispondeva ad un modello intermedio tra la concezione tradizionale dell'insegnamento all'interno di una bottega convenzionale, retta dal sistema corporativo, e gli aspetti più innovativi dell'educazione artistica istituzionalizzata, propria degli insegnamenti posteriori legati alle accademie.

Manuel e Francesc Tramullas, vissero nella bottega di Antoni Viladomat, il punto d'incontro tra *amateurs*, apprendisti ed artisti attivi, dove ebbero accesso alla tradizione figurativa italiana ed, in minore misura, alla francese mediante le stampe che formavano parte delle fonti di riferimento dell'atelier. Secondo le allusioni presenti nel catalogo di Viladomat dobbiamo considerare che i fratelli Tramullas ebbero la possibilità di studiare l'opera di artisti come Agostino ed Annibale Carracci, Carlo Maratta, Pietro da Cortona, Guido Reni o Giovanni Lanfranco ma anche di pittori di minore rappresentazione nelle opere di Viladomat, come Anton Van Dyck, Nicolas Poussin, Charles Le Brun, o Le Sueur mediante le stampe dell'incisore Antonio Tempesta, Cornelius Cot o Aegidus Sadeler II, tra i nomi più diffusi.

L'incertezza riguardo all'attività di Manuel e Francesc presso la bottega di Antoni Viladomat non consente di definire con certezza il grado di collaborazione di ambedue i pittori con il loro maestro anche se sono stati ritenuti i discepoli più distinti della bottega. Secondo la cronologia e le dimensioni di alcuni incarichi che assunse Antoni Viladomat, i quali comportarono la realizzazione di cicli pittorici e gruppi di dipinti proprio durante il periodo di apprendimento dei due fratelli Tramullas, è prudente avere in considerazione la possibile collaborazione di Manuel e Francesc nella decorazione della Capella dels Dolors, nella chiesa di Santa María de Mataró (1708-1755);

[625] AHPB, Jeroni Gomis, 972/15, 1742, f.434 (citat per Alcolea 1961, 182); AHPB, Jeroni Gomis, 972/18, 1745, f.534 (citato da Alcolea 1961, 175).

nel gruppo di dipinti del convento dei carmelitani scalzi di Lleida (1730-1740); nella serie sulla vita di san Bruno della certosa di Montalegre (1731-1748); il ciclo della vita di san Franceso d'Assisi per l'antico convento del santo a Berga (1730-1735); o il gruppo di dipinti per la chiesa di San Salvatore di Breda (1740-1747).

Gli interrogativi che permangono nella collaborazione posteriore di Manuel e Francesc Tramullas con il loro maestro sono molti. Ad esempio, alcuni autori hanno riferito che i dipinti di San Olegario (1759) (fig. 10M) della cattedrale di Barcellona —i quali sono stati oggetto di lunghe discussioni e che noi riteniamo opera di Manuel Tramullas—, sono stati giudicati un caso della partecipazione tra maestro e discepolo così come potrebbe essere accaduto nella decorazione delle pareti e della cupola del presbitero della chiesa di San Severo della stessa città, dove probabilmente ci sarebbe stato la collaborazione tra Francesc ed Antoni Viladomat (Miralpeix 2014, 432).

L'inizio delle loro traiettorie artistiche a titolo individuale ed ancora impreciso e la cronologia intorno ai primi progetti è comunque relativa se teniamo presente che lungo il XVIII secolo la pratica artistica non era ancora regolata strettamente dall'esercizio notarile. Il periodo compresso tra la separazione dalla bottega di Viladomat alla configurazione dei cataloghi individuali presenta ancora dei dubbi, soprattutto, in relazione al soggiorno di Francesc Tramullas a Madrid e Parigi tra il 1745 ed il 1748, quando il pittore si stabilì di nuovo a Barcellona. Il documento testimone più rilevante è la lettera che nel 1754 mandò proprio Francesc a Ignacio Hermosilla, segretario della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, per sollecitare il grado di accademico supernumerario.[626] Nel documento si riepilogano i due anni che il pittore passò a Madrid e l'anno che trascorse a Parigi, essendo ambedue i casi un esempio insolito rispetto alle biografie degli altri pittori catalani suoi coetanei.

Probabilmente, Francesc Tramullas partì da Barcellona alla fine del 1745, dopo aver ottenuto la licenza di pittore, e si recò all'Academia de San Fernando con l'obbiettivo di approfondire la sua formazione e conoscere da vicino la creazione ed il funzionamento del sistema accademico durante il periodo della Junta Preparatoria. In quegli anni precedenti allo stabilimento definitivo dell'Academia de San Fernando, l'insegnamento si articolava in lezioni di architettura, scultura, pittura e «pintura del colorido» a carico di artisti rinomati come Louis-Michel Van Loo, Antonio González Ruiz, Juan Bautista de la Peña, Giacomo Pavia, Francisco Antonio Meléndez, Andrés de

[626] ASF, 12-1/1, 5 d'octubre de 1754 (citato da Ruiz Ortega 1999, doc.n.12: 324).

la Calleja Antonio Dumandre, Juan Bautista Saquetti, tra altri. L'esperienza, che avrebbe fornito al pittore conoscenze e risorse di carattere stilistico ed iconografico basicamente di ambito italiano, finì con un malessere di Francesc Tramullas che provocò il suo ritorno a Barcellona, dove di li a poco ripartì per la Francia.

Neanche il suo soggiorno in territorio francese è ricostruibile dato che non esistevano ancora i registri degli studenti che frequentavano l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Purtroppo, non abbiamo neanche individuato altre informazioni nei documenti notarili o degli indizi riguardo alla sua attività in relazione agli atelier degli insegnati della stessa istituzione tra il 1746 ed il 1748, come ad esempio Nattier, Noël Halle, Jean- Batptiste Pigalle o Michel-François Dandré Bardon. D'altra parte, non abbiamo potuto collegare direttamente Francesc Tramullas con l'incisore Étienne Fessard, maestro di J. A. Defehrt, il quale fu l'incisore che tradusse i disegni di Francesc nella Màscara Reial del 1764 (fig. 45F), e neanche accanto alle figure di Nicolas Gabriel Dupuis o Charles Nicolas Cochin, professori di Pasqual Pere Moles durante il suo soggiorno nella città (1766-1774).

Le notizie che vincolano il lavoro di Francesc Tramullas a Perpignan sono collegate alla storia dei diversi dipinti di tematica religiosa che finora studiosi com Juan Agustín Céan Bermúdez e Margherite Ripoll avevano associato alla cattedrale di Perpignan (Céan Bermúdez 1800, 70; Ripoll 1908, 169). Come abbiamo sviluppato in maniera più distesa all'interno della tesi, secondo la testimonianza di Jean Sarrète,[627] i dipinti riferiti decorarono originalmente la cappella dell' orfanatrofio della Misericòrdia della città e si sarebbero conservati almeno fino all'inizio del XX secolo (1745-1750) (fig. 3F). Sfortunatamente, durante la nostra ricerca non sono usciti alla luce altri riferimenti dell'attività del pittore a Perpignan che potessero determinare una cronologia rispetto al suo soggiorno a Parigi ed a Madrid così come altri progetti svolsi.

La traiettoria di ambedue fratelli è molto più percorribile in ambito catalano, dove Manuel e Francesc Tramullas realizzarono la maggior parte della loro produzione. A grandi tratti, dopo l'ottenimento della licenza per la pratica della pittura nel 1742 e nel 1745,[628] la loro vita cambiò sostanzialmente, e mentre Francesc continuò la sua formazione fuori Barcellona, Manuel intraprese i primi progetti documentati del suo catalogo. Durante questo periodo iniziale, prima

[627] ADPO, Fons Jean Sarrète, 207j 141.
[628] AHPB, Jeroni Gomis, 972/15, 1742, f.434 (citat per Alcolea 1961, 182); AHPB, Jeroni Gomis, 972/18, 1745, f.534 (citato da Alcolea 1961, 175).

di diventare maestri nel 1754,[629] e quindi di poter disporre di una bottega con i propri discepoli, nel 1747 Manuel e Francesc misero in funzionae la loro accademia e si guadagnarono un posto tra i principali pittori attivi della città che disponevano già di un atelier come Antoni Viladomat, Josep Vinyals Miró, Juan Sans II, Jaume Bosch e Joaquim Feu.

Inizialmente, il contesto artistico in cui si intrudussero i fratelli Tramullas a Barcellona non dovrebbe essere stato facile se si tiene in considerazione la produzione di altri pittori già consolidati nella città tra i quali c'era la figura di Manuel Vinyals Miró, ma specialmente quella di suo fratello Josep Vinyals Miró, le cui biografie sembrano essere riprese posteriormente da Manuel e Francesc Tramullas. Infatti, si direbbe innegabile il parallelismo con questi due pittori vista la tipologia di incarichi e la presenza pubblica e religiosa che man mano coprirono i fratelli Tramullas.

Anche se inizialmente Manuel e Francesc non abbiano goduto di così tanta stima come la fama che accompagnava già Josep Vinyals Miró, presto raggiunsero l'ampio riconoscimento da parte del comune di Barcellona e delle famiglie borghesi.

Malgrado la concorrenza inerente il contesto, Manuel e Francesc Tramullas riuscirono a farsi gradualmente un posto ed un nome tra i pittori della città e già agli inizi delle loro traiettorie si creò una distinzione tra ambedue i fratelli, secondo quanto analizzato, dal numero di progetti e dall'importanza di questi e dei loro committenti.

È evidente che Francesc Tramullas ottenne un ruolo rilevante nel mercato artistico, legato direttamente alla sua formazione a Parigi e a Madrid, che l'avrebbe distinto fortemente rispetto agli altri pittori attivi. Infatti, a differenza di Manuel Tramullas, di cui non abbiamo conservato le opere di questi primi anni ma le conosciamo vagamente attraverso la documentazione, la varietà di formati e progetti di Francesc fu molto più ricca rispetto al catalogo del fratello. Le opere di Francesc Tramullas suggeriscono la versatilità del pittore e un'abilità distinta che caratterizzerà anche i lavori posteriori come è evidenziata nella *Caplletra del cantoral de la missa de Rams amb l'entrada a Jerusalem* (1745) (fig. 2F), le stampe della Madonna di Montserrat (1745-1753) (fig. 4F i fig. 26F) o la Gloria della cappella di Sant Crist, a Igualada (1752) (fig. 21F).

Manuel e Francesc Tramullas, seguendo i passi di Antoni Viladomat, provarono a cambiare il sistema tradizionale e restrittivo che distingueva il Col·legi de Pintors, senza però raggiungere

[629] AHPB, Bonaventura Galí, 918/54, 1754, f.47; AHPB, Jeroni Gomis, 972/27, 1754, f. 479 (citati da Alcolea 1961, 177; 183).

nessuna modifica a livello organizzativo nella pratica della pittura a Barcellona. Gli scontri con la gilda dei pittori, documentati dal 1742 con la petizione di Manuel Tramullas per disporre di discepoli —privilegio concesso solamente ai maestri (Alcolea 1959, 53-58)— continuarono fino a che ambedue i fratelli, non regolarono la loro situazione lavorativa. Questo avvenne quando Manuel e Francesc Tramullas superarono l'esame per la categoria di maestro nel 1754[630] con Josep Vinyals Miró e Francesc Vives come padrini, due pittori sicuramente partecipi, in qualche modo, nell'educazione di ambedue i fratelli.

Almeno dal 1750, Manuel e Francesc Tramullas disponevano nei rispettivi atelier di apprendisti, come risulta dalla documentazione dei diversi controlli effettuati proprio dalla gilda sui due pittori.[631] Nel frattempo però, nel 1747, fondarono la propria accademia indipendente dalle loro botteghe. Sicuramente i fratelli Tramullas intrapresero quest'iniziativa come risposta, sia al modello educativo stabilito dalla gilda, sia per nobilitare il mestiere del pittore secondo la pratica delle istituzioni di riferimento a livello europeo, come la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture di Parigi, nelle cui Francesc Tramullas avrebbe studiato personalmente.

La fondazione e la messa in opera della loro accademia sottolineò la relazione di antagonismo con la gilda e l'opposizione tra due sistemi intrinsecamente contrari. Il fatto è che l'organizzazione corporativa non accettava l'attività dei pittori all'infuori della medesima mentre nel regolamento dell'Academia de San Fernando a Madrid l'appartenenza e l'attività all'interno di una gilda era motivo di esclusione e revoca del titolo di accademico, riconoscimento che Francesc Tramullas non ottenne fino all'aprile di 1761.[632] Sotto questa congiuntura, e con il solo titolo per praticare la professione del pittore, Manuel e Francesc Tramullas avviarono l'Acadèmia de les Tres Nobles Arts dove loro due furono i direttori di pittura, Carles Grau e Pere Costa della scultura, Ignasi Valls si occupò dell'arte dell'incisione mentre Ramon Esplugas e Josep Martí i Amat diressero gli studi di architettura.

Nonostante il ruolo principale che Manuel e Francesc Tramullas svolsero nel progetto, Pere Costa venne descritto come il primo direttore degli studi e decano fondatore della accademia di Barcellona. Questo particolare si spigherebbe sicuramente con il fatto che tra tutti i membri vincolati all'Acadèmia de Tres Nobles Arts di Barcellona, Pere Costa era l'unico «academico de

[630] AHPB, Bonaventura Galí, 918/54, 1754, f.47; AHPB, Jeroni Gomis, 972/27, 1754, f. 479 (citati da Alcolea 1961, 177; 183).
[631] AHPB, Jeroni Gomis, 972/23, 1750, ff.299; 307; 398 (citato da Alcolea 1959, 155).
[632] ASF, 1-3/33, 19 de març de 1755 (citato da Ruiz Ortega 1999, doc.n.13: 329).

merito» dell'Academia de San Fernando dal 1754, anno in cui Francesc Tramullas acquisì il titolo di *academico supernumerario* di pittura. Il ruolo dello scultore all'interno dell'accademia di Barcellona e la sua implicazione nel progetto è poco documentato in comparazione a tutte le petizioni e lotte che difesero Manuel e Francesc Tramullas assieme al resto dei membri e professori.

Secondo la richiesta di approvazione domandata all'Academia de San Fernando il 1758,[633] nell' Acadèmia de Tres Nobles Arts di Barcellona si studiava la scultura, l'architettura e la pittura, dove quest'ultima aveva un peso maggiore rispetto alle altre pratiche, basti considerare il numero di insegnanti dedicati all'apprendimento della materia. Nello stesso documento viene riferito che la motivazione del progetto era quella di rindirizzare le arti nobili verso la perfezione, ma bisogna notare come il pretesto si riformulò progressivamente davanti alle continue risposte negative. Per questa ragione e di fronte alla possibile accettazione della validità del progetto da parte dell'Academia de San Fernando —inizialmente non predisposta all'apertura di altri centri nati ad imitazione del modello dell'istituzione centrale— l'obiettivo principale di carattere artistico viene sostituito da un'argomentazione basata sulla promozione della cultura, la prevenzione dell'oziosità e l'incremento ed il miglioramento della produzione nelle fabbriche, soprattutto tessili.[634]

Grazie all'informazione che riportano le lettere tra l'Acadèmia de Tres Nobles Arts di Barcellona e l'Academia de San Fernando sappiamo che tra i membri fondatori c'erano diversi profili di artisti attivi nella città, di cui una parte comprendevano la maggioranza dei discepoli delle botteghe di Manuel e Francesc Tramullas come Gabriel Duran, Francesc Pla, Josep Arolas o Ramon Esplugas. D'altra parte, risultarono vincolati all'accademia anche diversi artisti con cui fratelli Tramullas avevano anteriormente partecipato in svariati lavori, come è il caso dell'incisore Ignasi Valls, traduttore di molte opere dei fratelli in incisioni o Pere Costa. Assieme a loro, anche si documentano artisti con i quali i fratelli avevano un legame più stretto come il pittore Pere Bofill, che sostituì a Manuel Tramullas nelle sue lezioni e fu anche tra i beneficiari del suo testamento.[635]

Dalla documentazione consultata si apprende che il corpus di insegnati legati all'Acadèmia de Tres Nobles Arts, costituito dalle figure più rilevanti nel contesto artistico catalano, fu praticamente lo stesso dal 1754 al 1760 e fecce capo a sedici maestri principali.[636] La quantità di

[633] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f.157 (citato da Alcolea 1961, 177).
[634] ASF, 38-31/2, 10 de gener de 1760 (citato da Ruiz Ortega 1999, doc.n.21: 341).
[635] AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-95, f.11 (citato da Alcolea 1961,35).
[636] ASF, 38-311/2, 10 de gener de 1760 (citato da Ruiz Ortega 1999, doc.n.21: 341); ASF, 1-3/32,8 d'abril de 1751 (citato da Ruiz Ortega 1999, doc.n.7: 312).

studenti che frequentavano l'accademia aumentò progressivamente fino a raggiungere trentacinque alunni tra i cui c'erano apprendisti architetti, scultori, pittori e ricamatori selezionati per le loro doti. Tra gli assistenti c'erano anche dilettanti che, avendo gran parte di loro il privilegio di «consiliario» dell'Academia de San Fernando, appoggiarono il progetto. Tra di loro si cita il conte di Aranda, il marchese di Sarrià o il marchese di Villafranca. La figura del presidente era rappresentata da Luís Álvarez Nava che manteneva un rapporto stretto con Francesc Tramullas di cui fu discepolo, e quella di vicepreside coperta da Tiburcio Aguirre.

Dai dati estratti dalla corrispondenza con l'Academia de San Fernando sappiamo che in genere gli studenti frequentavano l'accademia per un periodo approssimativo di due anni dove si esercitavano nel disegno al naturale, pratica che doveva essere una novità per la maggior parte di alunni e che doveva offrire un miglioramento nella loro formazione. Il modello dal vivo fu uno dei pochi soggetti a livello educativo che ritroviamo negli statuti costitutivi dell'Acadèmia de Tres Nobles Arts e fu un requisito imprescindibile per tutti gli insegnanti. L'esercitazione davanti al modello fu una pratica addirittura regolata per garantire che tutti gli studenti potessero accedere ai posti privilegiati durante le sessioni di questo tipo di studio.[637] Anche se nel regolamento con cui è stata fondata la stessa accademia non si specificano ulteriori dettagli, le lezioni di nudo risalgono all'inizio del progetto ed è molto probabile che queste continuassero nello studio di Manuel Tramullas fino alla sua morte il 1791.[638] Sicuramente fu un esercizio regolare durante gli anni anteriori e posteriori alla creazione dell'Escola Gratuïta de Dibuix il 1775, istituzione che offrì questo servizio in forma gratuita appena ci furono i fondi ed il livello degli studenti fu adatto per dare inizio al disegno con modelli.

A grandi tratti l'Acadèmia de les Tres Nobles Arts riprendeva il modello della accademia tradizionale di formazione artistica italiana ed incarnava il concetto di «école acadèmique» che nel suo studio definisce Agnes Lahalle (Lahalle 2006, 95). In questo caso, dobbiamo interpretare che le lezioni sicuramente avevano inizio la sera per fare conciliare agli insegnanti il ruolo all'interno dell'istituzione con la gestione della propria bottega. Secondo la documentazione, l'Acadèmia de Tres Nobles Arts si sarebbe stabilita inizialmente nella strada Vigatans, nello stesso indirizzo dove Manuel Tramullas aveva casa sua ed il proprio studio e si sarebbe poi spostata parallelamente all'artista quando si trasferì in un immobile vicino al convento dei Trinitari Scalzi, e dopo alla Plaça de la Boqueria.

[637] ASF, 38.31/2 (citato da Ruiz Ortega 1999, doc.n.18: 339).
[638] APSMP, Òbits 1791-1801, f.13 (citato da Miquel Catà 1986, 1: 72).

Una delle poche testimonianze dell'organizzazione all'interno della medesima accademia potrebbe essere il bozzetto conservato presso il MNAC [639] dove si riproduce una scena durante una classe di disegno. Gli studenti, tutti uomini, sono disposti tra le diverse panchine distribuite a diversa altezza intorno a una scultura femminile, in una camera ricca di disegni, piccole statue e modelli in gesso sulle pareti e gli scaffali. Dai diversi atteggiamenti degli alunni possiamo concludere che tutti stanno realizzando lo stesso esercizio e che non c'è rappresentata una distinzione di diversi livelli tra gli studenti. Il particolare interessante che rappresenta uno dei professori, un naso prominente e delle sopracciglia spesse, potrebbe essere uno dei pochi ritratti conservati di Manuel Tramullas che viene rappresentato in modo molto simile nella personificazione di san Jerolamo nella Gloria della cupola della cappella di san Narcís, presso la chiesa di San Fèlix di Girona (1790) (fig. 68M.2). La precarietà che in un certo modo si percepisce dall'ambientazione —molto diversa da quella che riproduce l'incisore José Gómez de Navia dell'interno dell'Academia de San Fernando— così come le somiglianze con i lineamenti tra i due personaggi che incarnano Manuel Tramullas, ci riportano molto probabilmente alle lezione dell'Acadèmia de les Tres Nobles Arts tra il 1747 ed il 1764, quando si documenta l'attività dei diversi insegnati.

Anche se troviamo parte dei discepoli associati alla storia dell'Acadèmia de Tres Nobles Arts è difficile inseguire le loro traiettorie artistiche durante e dopo gli anni di formazione nelle botteghe di Manuel e Francesc Tramullas. I vuoti che presenta la documentazione non ci permettono stimare cronologicamente il tempo di apprendimento. Tuttavia, avendo presente che solitamente il periodo formativo di un pittore durava sei anni, possiamo concludere che probabilmente Bonaventura Miraguelo e Josep Arolas entrarono nella bottega di Manuel e Francesc Tramullas rispettivamente verso il 1748, visto che nel 1754 e nel 1755 ambedue superarono la prova per praticare la pittura.[640] Negli altri casi invece, possiamo solo individuare dei periodi di formazione più brevi, come si interpreta nelle biografie di Jaume Carreras, Gabriel Duran o Pasqual Pere Moles tra i quali anche dovremmo aggiungere Tomàs Solanes i Pere Bofill, ambedue molto vincolati alla figura di Manuel Tramullas e che potrebbero avere frequentato il suo atelier per un periodo.

Se ci atteniamo ai dati estratti dagli archivi, la incorporazione di allievi nelle botteghe di Manuel e Francesc Tramullas sarebbe stata abbastanza regolare dalla fine del 1740 al 1759, quando si

[639] MNAC (GDG 65026 D).
[640] AHPB, Jeroni Gomis, 1754, f. 44 (citato da Alcolea 1961, 21); AHPB, Jeroni Gomis, 1754, f.301 (citato da Alcolea 1961, 116).

riscontra la presenza di Pasqual Pere Moles, ultimo discepolo di Francesc Tramullas (Subirana Rebull 1990, 29). L'accettazione di allievi nei loro atelier avvenne curiosamente durante un periodo in cui la produzione artistica dei fratelli Tramullas si caratterizzò, a grandi tratti, da un volume inferiore di incarichi rispetto agli anni precedenti. I parallelismi tra le cronologie intorno ai loro apprendisti ed ai lavori svolti ci portano a pensare che Bonaventura Miraguelo e Jaume Carreras avrebbero potuto partecipare alla decorazione della chiesa dell'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (1747) (fig. 2M) e che, assieme agli altri allievi di Manuel Tramullas, avrebbero potuto dare una mano al pittore con la realizzazione delle scenografie al Teatre Principal tra il 1754 ed il 1763 approssimativamente. Nel catalogo di Francesc Tramullas anche potremmo ipotizzare la collaborazione di Josep Arolas nei diversi lavori alla cappella del Sant Crist a Igualada (1752-1753) (fig. 21F i fig. 22F) così come nelle diverse mutazioni sceniche realizzate da Francesc per il Teatre Principal tra il 1750 al 1754. Tra i possibili interventi dell'atelier anche ci sarebbe la pittura di alcuni quadri che Francesc Tramullas dipinse intorno al 1763 per le diverse cappelle della cattedrale di Barcellona e che comprenderebbero el *Martiri de sant Esteve* (1763-1773) (fig. 36F.1), *Alliberació de Galceran de Pinós* (1763-1773) (fig. 36F.2), *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (1763) (fig. 35F.1), e *Prendiment i martiri de sant Marc* (1763) (fig. 35F.2).

Tra la figura dei fratelli Tramullas ed i loro allievi, ci fu una differenza generazionale in cui si intravidero i cambiamenti legati all'evoluzione della professione del pittore. Le biografie dei loro discepoli riflettono come l'insegnamento delle belle arti fu man mano incarnato per l'Escola Gratuïta de Dibuix in sostituzione della figura del maestro e del suo atelier. L'esperienza dei discepoli legata ad altre città come Madrid e l'Academia de San Fernando nel caso di Tomàs Solanes, Roma e l'Accademia di San Luca per Gabriel Duran o Parigi dove Pasqual Pere Moles fu allievo di Nicolas Gabriel Dupuis e Charles Nicolas Cochin, conferma questa frattura con il sistema tradizionale della gilda che aveva già contraddistinto la traiettoria di Francesc Tramullas.

Legato al viaggio ed alla formazione fuori dalla città natale troviamo il riconoscimento delle rispettive accademie mediante titoli onorifici, legittimazione piano piano più ricercata e diffusa che contrasta con il resto dei discepoli di Manuel Tramullas, Bonaventura Miraguelo e Pere Llopis, così come dell'atelier di Francesc Tramullas con Josep Estruch, Salvador Fulquet, Ramon Esplugues, Joan Roca, Josep Casafont o Manuel Esplugues le cui traiettorie furono vincolate a Barcellona ed alla gilda dei pittori. Concretamente si osservano similitudini rispetto al percorso eseguito da Manuel Tramullas, in alcuni aspetti paragonabile a quello di Jaume Carreras, Josep Casas i Ayxelà o Francesc Pla che in diverse occasioni occuparono incarichi all'interno del Col·legi

de Pintors. Infatti alcuni di loro come Josep Casas i Ayxelà o Jaume Carreras diventarono figure rilevanti nel contesto artistico catalano di metà Settecento. Si tenga in considerazione che ambedue furono tra i pittori che versarono più contributi alla gilda e che nel caso di Jaume Carreras conosciamo anche un allievo, il pittore ed incisore Francesc Arnaudias.[641]

Nonostante i problemi nel ricostruire le loro biografie, mediante i dati raccolti possiamo affermare a grandi tratti che non ci sono differenze tra le tipologie di progetti che svilupparono Manuel e Francesc Tramullas e quelli che più tardi realizzarono i loro discepoli. Nelle attività posteriori dei loro allievi si distinse una tendenza generalizzata dove predominarono i lavori di carattere privato, vincolati direttamente alla decorazione di palazzi e residenze presenti nei cataloghi, sia di Tomàs Solanes, sia di Francesc Pla, «el Vigatà». Gli incarichi di committenza religiosa ebbero, in cambio, una minore rappresentazione in comparazione al ruolo decisivo che ebbero nelle opere di Manuel e Francesc Tramullas. Tra gli altri aspetti da menzionare dobbiamo far notare che tra i lavori svolti dai discepoli dei fratelli Tramullas si distinse un incremento nei progetti di architettura effimera di tematica religiosa ed allegorica, in parte relazionati con il Teatre Principal. In questo caso, comunque, la partecipazione dei discepoli Pere Llopis o Francesc Xuriac fu molto ridotta rispetto al protagonismo che ebbero Manuel e Francesc Tramullas come autori delle scenografie dell'opera. Altrettanto poco rappresentativa fu, rispetto ai cataloghi dei fratelli Tramullas, la partecipazione dei discepoli nei lavori per i festeggiamenti reali della città e la progettazione dei monumenti ed ornamenti appositamente disegnti per questi avvenimenti, in cui tra gli allievi solo troviamo documentato Tomàs Solanes in occasione dell'arrivo di Carlo IV e la sua famiglia a Barcellona il 1802.[642]

Tra tutti i discepoli, la documentazione sembra indicare che l'incisore Pasqual Pere Moles, allievo di Francesc Tramullas ed il pittore Francesc Pla, «el Vigatà», apprendista di Manuel Tramullas furono le figure più rinomate di ambedue le botteghe. Pasqual Pere Moles che fu l'unico incisore tra gli allievi di Francesc, si installò a Barcellona tra il 1759 ed il 1762, avendo già una importante formazione precedentemente acquisita sotto la protezione di Josep Vergara e Josep Camaron. Anche se ancora non possiamo determinare se il contatto tra Moles e Francesc Tramullas fu precedente all'arrivo dell'incisore a Barcellona, sarebbe molto probabile che Pasqual Pere Moles

[641] AHCB, Gremis, Cadastre, Fulls del Personal (citat per Alcolea 1961, 56); AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, 1758, f.251 (citato da Alcolea 1961, 46).
[642] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1808, f. 46 (citato da Alcolea 1961, 173).

avesse scelto di continuare la sua formazione accanto a Francesc visto che era l'unico pittore ed incisore della città che aveva studiato a Parigi.

Dato che non tutte le stampe di Francesc Tramullas includono una cronologia, è difficile specificare quando iniziò la formazione di Pasqual Pere Moles presso Francesc ed in quale momento si possa parlare di una collaborazione tra loro due pur avendo presente che Moles fu l'artista che più volte tradusse l'opera di Francesc Tramullas. Maggiormente si trattò di composizioni religiose disegnate da Francesc Tramullas e incise da Pasqual Pere Moles. Del loro lavoro assieme bisogna sottolineare l'importanza e l'interesse stilistico ed iconografico dell'album de la *Màscara Reial* (1764) (fig. 45F) eseguita per l'arrivo di Carlo III e la regina Maria Amalia di Sassonia a Barcellona il 1759. Il gruppo di stampe di carattere allegorico è uno dei progetti più complessi di ambedue gli artisti ed è un esempio di eccelenza in relazione alla sfida che rappresentava, eseguire fedelmente lamine con tanti personaggi e di una grande ricchezza nei dettagli.

Curiosamente non sappiamo fino a che punto, durante il periodo in cui Pasqual Pere Moles è stato nella bottega di Francesc Tramullas il pittore ancora realizzava le proprie stampe la cui datazione comporta dei dubbi. Infatti, solo conosciamo l'anno in cui Francesc incise la *Mare de Déu de Montserrat* (1753) (fig. 24F), mentre del resto abbiamo delle ipotesi intorno alle somiglianze stilistiche ed iconografiche relazionate con le opere posteriori.

Parallelamente alla costruzione del catalogo di Pasqual Pere Moles mediante opere incise basate su composizioni di Francesc e Manuel Tramullas, Josep Camaron o Pere Pau Montaña —con cui lavorò in molteplici occasioni— Moles fu anche una figura importantissima nella creazione e funzionamento dell'Escola Gratuïta de Dibuix. La nuova istituzione, sostentata dalla Junta de Comerç la quale inizialmente avrebbe pensato a Francesc Tramullas per la sua gestione, avrebbe delegato a Moles la sua direzione dopo la morte prematura del pittore nel 1773.[643]

A differenza degli altri discepoli dei fratelli Tramullas, come Francesc Pla, che tentò di lavorare all'interno della nuova istituzione artistica senza successo,[644] Pasqual Pere Moles, che aveva goduto della borsa di studio conferita dalla stessa Junta de Comerç, diventò il direttore della scuola essendo la persona più adatta visto il prestigio e la distinzione che gli conferivano i titoli di accademico di merito dell'accademia francese ed incisore del re di Francia. Durante il suo

[643] BNC, Fons de la Junta de Comerç, n.85, 6 d'octubre de 1773 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc.n.68: 361); APSMP, Llibre d'òbits, 1771-1773 (citato da Alcolea 1961, 180).
[644] BNC, Fons Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1774-1775, f.225 (citat per Alcolea 1959, 74).

mandato Pasqual Pere Moles, che potrebbe aver influenzato anche la pianificazione stessa dei nuovi studi, incarnò come prima aveva fatto Francesc Tramullas, l'evoluzione artistica a Barcellona.

Oltre alla figura di Moles e Francesc Pla, tra gli allievi di Manuel Tramullas è di speciale interesse la biografia e l'attività di Gabriel Duran, pittore che nel 1756 iniziò il suo apprendimento nella bottega quando era ancora un bambino.[645] Come «el Vigatà», Gabriel Duran firmò la petizione per l'approvazione dell'Acadèmia de Tres Nobles Arts nel 1758 e poco dopo si trasferì a Roma, dove continuò la sua formazione come studente all'Accademia del Nudo. Approssimativamente, l'educazione del pittore all'interno dell'Accademia di San Luca comprese il decennio degli anni sessanta, periodo che solo conosciamo mediante i riferimenti ai concorsi che lui vinse nelle edizioni del 1762, 1765 ed il 1767.[646]

Gabriel Duran, che in comparazione al resto dei discepoli dei Tramullas fu uno dei primi a raggiungere il grado di accademico dell'Academia de San Fernando (1776), fu l'unico a conseguire il titolo distintivo di accademico di merito dell'Accademia di San Luca (1781),[647] e stabilì presto un rapporto con l'ambasciata di Spagna davanti alla Santa Sede. Anche se ufficialmente occupò il primo incarico come responsabile delle pitture e mobilio del palazzo della seda dell'ambasciata nel 1786 (*Aequa Potestas* 2000, 27-28), dal 1770 si relaziona con il procuratore generale José Nicolás de Azara con cui lavorò fino alla fine del suo mandato come ambasciatore a Roma (García Sánchez 2005, 211). Duran svolse diversi incarichi all'interno dell'ambasciata, generalmente di carattere amministrativo in relazione ai pagamenti connessi alle diverse comunità religiose. Ma anche occupò un ruolo di intermediario tra la stessa sede ed artisti come Vincenzo Pacetti con la commissione di opere d'arte e gessi (Pirzio 2003).

Il catalogo di Duran presenta ancora molti dubbi però sicuramente la pratica artistica fu rimpiazzata dal suo impegno all'ambasciata. Tra i suoi lavori conosciamo le diverse accademie conservate all'Accademia di San Luca ed al Museo della Universidad Computense di Madrid, così come il gruppo di pitture che appartengono alla collezione dell'Academia de San Fernando tra le cui c'è il *morceau* di ingresso con *San Sebastiano assistito da sant'Irene* e diverse copie di Velazquez, Tiziano, Raffaello e Caravaggio che Gabriel Duran mandò all'istituzione. Sono poche le opere di propria invenzione che attualmente conosciamo di Duran e si riducono alla composizione

[645] AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, 1758, f.398 (citato da Alcolea 1961, 62).
[646] Archivio Storico dell'Accademia di san Luca (ASL), *Nomi delli Mastri* 1754-1848, ff.9;12; 14 (citato da Cánovas 1989, 178: làms.14-16.).
[647] ASL, *Nomi delli Mastri* 1754-1848, ff.11-12.

su san Juan de Palafox incisa da Angelo Campanella il 1772 (fig. 4), il dipinto *San Sebastiano assistito da sant'Irene* (1770) (fig. 3) ed un paesaggio con una vanitas, ambedue nella collezione del Museo dell'Academia de San Fernando.

Il suo lavoro di amministrazione all'ambasciata e come intermediario nella committenza di opere prevedeva ampio contatto con altri artisti spagnoli vincolati all'Accademia di San Luca durante gli stessi anni della sua formazione, come Domingo Álvarez Enciso, José del Castillo, Mariano Salvador Maella o Manuel Eraso. Inoltre, il rapporto con Juan Adán, Vincenzo Pacetti, Cristoph Unterberger o Giuseppe Valadier, le diverse copie dei grandi maestri inviate a l'Academia de San Fernando e i viaggi in Spagna durante il suo soggiorno romano, fanno di Duran una figura di grande interesse che avrebbe collaborato all'apertura dell'imaginario artistico catalano.

Gli anni tra la «mestria» di Manuel e Francesc Tramullas e la morte dell'ultimo nel 1773 configurarono un periodo di consolidazione della sfera artistica catalana di ambedue pittori. I due fratelli Tramullas vissero un grande riconoscimento nell'ambito privato e pubblico il quale si tradusse in anni di maggior produzione per la loro attività. Furono tempi rilevanti a livello lavorativo ed anche personale i cui dati sfortunatamente non sono praticamente giunti a noi. Sulle biografie personali di ognuno abbiamo solo i riferimenti ai loro matrimoni ed alle morti di famigliari che accaddero negli anni cinquanta. Francesc Tramullas sposò Antonia Guiu il 1752 con cui ebbe otto figli mentre che Manuel Tramullas prese in matrimonio Maria Antonia Castellvell nel 1757.[648] Le perdite premature in ambedue i casi di alcuni dei figli (Miquel Catà 1986, 1: 40) non fermarono la loro attività che si contraddistinse per un periodo prolifico dove si concentrano i progetti più importanti dei loro cataloghi.

Rispetto agli anni precedenti, si percepisce una continuità nella tipologia di incarichi. A nostro parere, sia Manuel Tramullas nella realizzazione delle pitture della cappella della Concezione dell'antica chiesa dei gesuiti di Tarragona; sia Francesc nella decorazione del portico della chiesa di Sant Jaume (1755-1773) (fig. 27F) così come nell'ornamento del presbitero della basilica di Sant Miquel del Port; avrebbero goduto della collaborazione degli allievi documentati nelle rispettive botteghe, essendo questi i progetti di più grande impegno.

Le opere che costituiscono il catalogo di Manuel Tramullas sono maggiormente di carattere religioso ma fu anche rinomato come scenografo e come ritrattista. Il pittore dipinse, soprattutto, ritratti di membri di famiglie borghesi e ritratti di rappresentanza con l'effigie di Carlo III e la

[648] ACB, Llibre d'esposalles, 1757-1759, f.48 (citat per Alcolea 1961, 183)

regina Maria Amalia di Sassonia, commissionati dalle stesse famiglie benestanti. Tra questi dobbiamo citare i dipinti dei monarchi, conservati al Museu d'Història di Girona (1760) (fig. 13M i fig. 14M) e quello dell'Espai Ermengol alla Seu d'Urgell (1759) (fig. 11M).

Tra i progetti più rilevanti per il loro valore storico, artistico e documentaristico vi sono il disegno e le tele per il *retaule* della chiesa dei Trinitari Calzi di Barcellona (1762) (fig. 16M), la *Presa del canonicat de Carles III* (1770) (fig. 46M) —l'unico dipinto storico del suo catalogo— il ritratto del capitano generale, il marchese della Mina (1760-1764) (fig. 17M), così come la decorazione e i diversi lavori per la cappella di Nostra Senyora de l'Esperança, alla chiesa di Santa Maria del Mar (1772) (fig. 47M). In comparazione a Francesc Tramullas, in pochissime occasioni Manuel realizzò pittura al fresco o composizioni da incidere nelle quali collaborò soprattutto con Ignasi Valls che tradusse nel 1756 *Al·legoria de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcellona* (fig. 9M), *Mare de Déu de Montserrat i sants. Vista de la ciutat des del mar* (fig. 7M) o il *Túmul funerari del comte de Perelada* (fig. 8M).

Francesc Tramullas, in cambio, si distinse per una produzione più plurale ed in diversi formati che secondo la documentazione comprese un numero maggiore di lavori, rispetto all'attività di Manuel, e che sicuramente venne condizionata dal disegno e dalla realizzazione delle scenografie del Teatre Principal dove lavorò dal 1760 al 1767. La sua formazione a Parigi gli procurò il dominio del bulino che probabilmente praticò dalla metà del XVIII secolo fino alla fine degli anni sessanta. Gran parte delle sue stampe e delle composizioni che tradusse Pasqual Pere Moles sono di carattere allegorico come *Vanitas* (1745-1761) (fig. 9F) o *Al·legoria de les Nobles Arts* (1745-1761) (fig. 6F) e quest' ultima è inevitabilmente vincolata alla difesa delle belle arti ed alle diverse petizioni per stabilire un'accademia a Barcellona, come anche si deduce nella pittura *Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de les Tres Nobles Arts de Barcelona* (1761) (fig. 30F).

Tra i lavori più pregiati di Francesc Tramullas bisogna citare i diversi quadri della cattedrale di Barcellona che costituiscono il gruppo più importante di opere del pittore conservate nella città (1763-1773) (fig. 35F i fig. 36F), i disegni per la Màsara Reial del 1764 (fig. 45F), la decorazione della cappella dell'Immaculada Concepció nella cattedrale di Tarragona (1764-1770) (fig. 47F i fig. 48F) e il progetto decorativo della residenza di Francisco de Copons Prous (1770) (fig. 57F).

A differenza di Manuel Tramullas, nella produzione di Francesc praticamente non ci sono riferimenti né a mutazioni sceniche, dopo il 1753, né a ritratti, essendo molto più comuni gli incarichi privati associati alla decorazione degli ambienti ed anche alla pittura di finestre, balconi

e veneziane delle cui conserviamo il testimonianza dei lavori del pittore presso la famiglia Riquer (1767) (fig. 54F) e de Copons (1770) (fig. 57F).

Secondo la lettura estratta dai dati raccolti, gli ultimi quindici anni del pittore furono particolarmente produttivi e concentrano il numero più elevato di incarichi rappresentati da tutti tipi di attività relazionate con il mestiere. Il titolo distintivo di «académico de mérito e director honorario» dell'Academia de San Fernando ricevuto nel 1761, diede sicuramente impulso alla sua carriera che si contraddistinse con piccoli e grandi progetti, la maggior parte pittorici, così come di incisioni e puntualmente di «restauri» come nel caso della tavola della Vergine di Valldonzella (1763) (fig. 37F).

Malgrado il rapporto stretto tra i fratelli, i committenti delle loro opere non coincisero praticamente mai e neanche il loro lavoro come scenografi al Teatre Principal si incrociò cronologicamente. Curiosamente solo la cattedrale di Barcellona riunisce una mostra delle opere più rinomate dei loro cataloghi e risulta, infatti, un caso eccezionale. Unicamente abbiamo documentata la partecipazione di entrambi i fratelli al progetto decorativo della cattedrale di Barcellona a seguito del decesso della regina Maria Amalia di Sassonia (1761) (fig. 19M), nella fondazione dell'Acadèmia de Tres Nobles Arts, e nell'attività di tintura di tessuti di seta, pratica svolta da ambedue sicuramente prima dello stabilimento delle grande fabbriche.

Anche se le notizie sono scarse, possiamo dedurre dai documenti che, sia Francesc sia Manuel Tramullas si occuparono del disegno e realizzazione di tessuti di seta, decorati sicuramente con *chinoissieries* ed ornamenti particolari che avrebbero caratterizzato i loro prodotti, esteticamente più attraenti. Francesc e Manuel lavorarono per personaggi come Antoni Amat (Sáenz 1967, 2: 464) o il duca di Sessa[649] rispettivamente e grazie all'assegno della Junta de Comerç, tra il 1771 ed il 1772, ambedue i pittori impartirono anche lezioni di disegno per migliorare la fabbricazione di questi tessuti.[650] La loro produzione lascia presupporre una concorrenza con l'attività dei commercianti tintori di seta ed arrivò a costituirsi in una vera e propria fabbrica intestata a Manuel Tramullas che probabilmente arrivò a dimensioni considerevoli se si considera che uno dei suoi figli, Bru Tramullas, si dedicò al commercio di tessuti per un periodo.[651]

[649] AHPB, Carles Rondó, 997/24, 1754, ff.553-554.
[650] BNC, Fons de la Junta de Comerç, LIV,7, 6, Carta de Thomas LLança i Pablo Gispert, 14 de novembre de 1772.
[651] AHCB, Fons de la Junta de Comerç, vol.35, ff.129-130 (citat per Molas 1970, 469; 529); AHPB, Joan Prats i Cabrer, 1104/17,1787, f.212.

In sintesi sembra che la traiettoria di Manuel e Francesc Tramullas coincisero con quella dei pittori più rinomati durante la seconda metà del Settecento a Barcellona che come Josep Vinyals Miró, Josep Baixeras, Fèlix Nogués o Francesc Vives, poterono contare sull'appoggio da parte delle istituzioni pubbliche ed il riconoscimento della borghesia. La documentazione localizzata ci permette di fare un paragone molto diretto tra la figura di Josep Vinyals Miró ed ambedue i fratelli, ma è difficile ricostruire invece il profilo del resto dei pittori, la cui attività fu sicuramente inferiore ed i loro progetti meno retribuiti se consideriamo le cifre che indicano le fonti. Tuttavia, gli inventari di Manuel Arrau e Josep Vinyals Miró dove si elencano una gran quantità di dipinti ci fa considerare una pluralità nel mercato artistico della città che rimane in parte da studiare.

Probabilmente, la morte improvvisa di Francesc Tramullas all'età di cinquantasei anni (1773) cambiò il contesto artistico della città. Anche se dove essere stato un colpo duro per Manuel Tramullas, il pittore visse negli ultimi anni della sua vita il periodo più produttivo della sua carriera, sicuramente anche propiziato dai tristi avvenimenti. Fu anche un periodo di cambiamenti nella vita personale del pittore che si sposò di nuovo nel 1782 con Maria Antonia Castellvell, nipotina ed erede di Llàtzer Guiu,[652] unendosi direttamente così alla famiglia di Francesc sotto la nuova casa che il pittore acquistò tra la Rambla, il carrer del Pi e la Plaça de la Boqueria.[653]

Tra i progetti che Manuel Tramullas svolse fino un anno prima della propria morte nel 1791 si trovano generalmente incarichi privati che compresero dalle decorazioni residenziali ai ritratti e pitture religiose. L'opera più importante del suo catalogo, vista la dimensione ed il prezzo dei lavori, fu la decorazione di tutti gli interni della casa del duca di Sesa in cui Manuel si dedicò interamente dal 1776 al 1778 (fig. 55M).[654] Anche se il pittore realizzò altri incarichi simili di minori proporzioni, come i lavori per la famiglia Mercader (1787) (fig. 58M),[655] Manuel Tramullas ebbe molto riconoscimento come ritrattista, probabilmente anche a seguito dell'influsso che avrebbero avuto opere così rappresentative come la *Presa del canonicat de Carles III* (1767) (fig. 46M) o il ritratto del marchese della Mina (1767) (fig. 17M), riprodotto posteriormente da Pasqual Pere Moles.

[652] AHPB, Caietà Olzina, 1105/21, 1782, f.410.
[653] AHCB, Obreria 1C-XIV-40, n.174; Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol.1, 30 de març de 1782, p.97.
[654] AHPB, Magí Artigas, 1086/ 15, 1778, f.63 (citat per Salas 1945, doc.n.XLIII: 155).
[655] ANC, Llinatge Mercader, Factures de pintors.

La quantità di ritratti che dipinse per baroni, conti e marchesi come il ritratto di Madalena Pinós i Sureda de Sant Martí (1784-1785) (fig. 61M), Josep Galceran Pinós i Pinós (1785) (fig. 62M) o Carlos Antonio de Azcon Potay (1787) (fig. 63M) tra i tanti, sono una testimonianza della sua fama che lo portò a lavorare principalmente a Barcellona. Manuel Tramullas realizzò questi progetti legati alle famiglie benestanti della città in concomitanza ad opere di carattere religioso quali la decorazione di cupole, come nel caso della chiese di Sant Gaietà di Barcellona (1789) (fig. 64M) o la cappella di Sant Narcís, la chiesa di Sant Fèlix de Girona (1790) (fig. 68M) —attualmente l'unico esempio conservato di questo tipo all'interno di una basilica— e ritratti di religiosi che Manuel eseguì in diverse occasioni come l'effigie di Tomàs de Lorenzana (1790-1792) (fig. 69M) o del vescovo Eustaquio de Azara (1790) (fig. 67M).

Se riesaminiamo i cataloghi di ambedue i fratelli è indiscutibile la visibilità che presero le loro opere. Queste furono da una parte esposte nelle principali chiese della città ed in diverse occasioni commissionate dalle famiglie più potenti, e dall'altra, furono relazionate con il comune di Barcellona per cui Manuel Tramullas lavorò fino agli ultimi anni della sua vita, quando occupò l'incarico di Pittore della Città (1784).[656] Sotto questo titolo, Manuel fece i lavori di pittura del tumulo di Carlo III (1789) (fig. 65M) così come gli ornamenti ed i dipinti disposti in motivo della proclamazione del re Carlo IV dello stesso anno, progetti legati alla commissione pubblica (fig. 66M).

Uno degli aspetti più conosciuti dell'attività di Manuel Tramullas fu il suo lavoro presso il Teatro Principal di Barcellona al quale fu legato durante alcuni anni compresi nella decade dei sessanta e anche dopo l'incendio che colpì il teatro nel 1787, quando si occupò dell'organizzazione e costruzione delle nuove scenografie per gli spettacoli e dell'amministrazione dei lavori di ricostruzione. Dopo la sua lunga esperienza nel teatro —fu il pittore che vi lavorò durante più tempo con molta differenza— Manuel ebbe una grande responsabilità nella ricostruzione della Casa de les Comedies. Nella documentazione riguardo ai lavori svolti il pittore appare come figura intermediaria in tutti i pagamenti ai diversi impiegati.[657] Probabilmente in questo caso, vista la fretta in cui dovevano proseguire i lavori per la riapertura del teatro, meno di un anno, Manuel si avvalse dell'assistenza di alcuni dei sui antichi discepoli come Pere Bofill, Francesc Xuriac o Pere Llopis. Comunque non sarebbe strano se per l'occasione il pittore si fosse avvalso della

[656] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1784, f.379 (citats per Alcolea 1961, 186).
[657] AHSCP, Casa del Teatre, Reconstrucció del teatre, n.19981, vol.1, inv.6, llibres 1.5 1-1, 1788-1800 (citat per Alcolea 1961, 187).

collaborazione di altri artisti come Gabriel Planella o Antoni Feu, ambedue già legati al teatro da precedenti committenze ed i quali avrebbero potuto aiutare attivamente nel progetto, comunque sempre sotto la sua direzione.

L'ultimo terzo del XVIII secolo presenta per la prima volta un cambio di paradigma nell'ambiente artistico della città: il decesso di Francesc Tramullas nel 1773 (Miquel Catà 1986, 1: 40) e la morte di Josep Vinyals Miró agli inizi degli anni ottanta (Alcolea 1961, 217), aiutarono la crescita di una nova generazione artistica tra i discepoli dalle botteghe dei fratelli Tramullas e la prima generazione di alunni dell'Escola Gratuïta de Dibuix. Anche se i dati riuniti ci portano a pensare che alcuni dei loro allievi come Francesc Xuriac e Pere Bofill si guadagnarono un posto tra i pittori attivi della città, bisogna sottolineare con particolare rilievo l'attività di Antoni Feu, Marià Illa, Josep Flaugier, Pasqual Pere Moles e soprattutto la figura di Pere Pau Montaña e Francesc Pla, «el Vigatà», che dominarono la produzione artística cittadina della fine del Settecento e gli inizi del XIX secolo.

Pere Pau Montaña e Francesc Pla divennero in breve i due dei pittori più in voga della città e le loro opere furono vincolate principalmente alla borghesia, alle istituzioni ed all'Escola Gratuïta de Dibuix. Malgrado la distanza cronologica, consideriamo che i parallelismi tra la traiettoria di Francesc Tramullas ed il catalogo di Pere Pau Montaña siano noti e costanti come si apprende dalla versatilità di P.P.Montaña la cui produzione comprese composizioni per stampe, pittura religiosa, architettura effimera e la decorazione di residenze.

In questo caso, Francesc Pla, fu il massimo esponente ed il pittore che realizzò più programmi decorativi per la borghesia, incarichi che ebbero poco peso nelle traiettorie dei Tramullas. Al riguardo, i dati ci offrono una lettura simbolica dell'evoluzione artistica del periodo se consideriamo che davanti a figure consolidate della pittura come Manuel Tramullas, le famiglie più ricche della città —il marchese di Moja, il barone di Savassona, o il marchese di Monistrol tra gli altri— così come i più alti gradi della chiesa, scelsero di commissionare al giovane Pla l'ornamento degli interni, decisioni che evidenziarono un'evoluzione nel gusto e nell'estetica del periodo.

Questo ricambio generazionale è anche evidenziato dal fatto che durante gli ultimi anni del XVIII secolo, Manuel Tramullas fu uno dei pochi pittori ad assistere ai cambiamenti nella formazione e considerazione delle belle arti. Infatti, nel 1791, anno della sua morte, Manuel fu l'unico pittore vivo tra i firmatari nella petizione di approvazione dell'Acadèmia de Tres Nobles Arts tra i quali

rimasero in attivo solo Pere Bofill, Bonaventura Miraguelo, Francesc Pla o Josep Arolas, apprendisti a quel tempo.

La salute di Manuel Tramullas, che sicuramente era già delicata nel 1790 durante la decorazione della cappella di Sant Narcís e della chiesa di San Fèlix di Girona (fig. 68M), si aggravò l'anno seguente nel corso del quale non gli attribuiamo nessuna attività. Grazie al testamento ed inventario del pittore sappiamo che tra le ultime volontà concesse a Pere Bofill, allievo e collaboratore, ed a Tomàs Solanes, marito di sua figlia primogenita, Maria Francisca, di usare il materiale artistico da lui riunito mentre obbligò al contempo suo figlio e principale erede di custodirlo, almeno fino all'età lavorativa dei nipotini.[658]

Sebbene la produzione di Manuel e Francesc Tramullas sia stata definita come di ambito locale bisogna rilevare che ambedue fratelli crebbero a Barcellona, una città cangiante e permeabile all'accesso di stampe, pubblicazioni ed opere di autori stranieri che circolavano nel mercato artistico e che servivano da modello nelle botteghe dei pittori. Malgrado la scarsità di documentazione in relazione ai beni degli artisti in attivo durante il XVIII secolo e la vaghezza dei propri inventari, come succede anche in quello di Manuel Tramullas, possiamo dedurre che l'immaginario artistico era molto più plurale di quello che è stato rapportato dalle fonti.

I fratelli Tramullas crebbero sotto l'influenza dell'attività della corte dell'arciduca Carlo d'Austria nella città (1705-1711) visto che i loro anni di formazione furono inizialmente accanto a loro padre, Bruno Tramullas, discepolo di Pau Priu e conoscente di Pere Crusells —ambedue notevolissimi pittori durante la prima metà del Settecento— così come per gli anni di apprendimento nella bottega di Antoni Viladomat, che aveva lavorato direttamente con Ferdinando Galli Bibiena e disponeva di uno degli atelier più rinomati della città. La ricostruzione del bagaglio artistico e culturale dei fratelli Tramullas passa anche per i soggiorni di Francesc Tramullas all'Academia de San Fernando a Madrid ed all'Académie Royale de Peinture et de Sculpture di Parigi (1746-1748), esperienze di grande rilevanza nell'evoluzione di ambedue gli artisti assieme al rapporto stretto con lo scultore Pere Costa —sicuramente precedente al 1758— e la cui attività si incrociò in diverse occasioni con quella dei Tramullas.

I riferimenti alla presenza di italiani o francesi nella città sono molto ridotti o almeno non rappresentativi in ambito artistico. Comunque furono un po'più presenti unicamente negli ultimi

[658] AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792- 1795, ff.6-7 (citato da Alcolea 1961,187).

anni del XVIII secolo, e stettero legati alla realizzazione di grandi progetti come la costruzione e decorazione della Llotja, dove Manuel Tramullas lavorò accanto a Perrughetti e dei pittori valenciani nella direzione dei lavori della cappella tra il 1774 ed il 1776 (fig. 54M).

Tuttavia, la convivenza tra le diverse correnti stilistiche si intravede negli inventari dei beni di alcuni artisti. Grazie a questo tipo di documentazione sappiamo che sia tra alcuni pittori come Francesc Arnau, ed incisori come Jaume Boix o persone benestanti come Antoni Sunyer, si possedevano quadri napoletani ma anche provenienti da Roma. Le chiese di Barcellona anche sono un indicatore dei contatti tra la stessa città e, soprattutto, l'arte italiana che mediante originali, copie o pitture *alla maniera di* era arricchita la chiesa di Nostra Senyora de la Bonanova dei Trinitari Calzi, l'oratorio di Sant Felip Neri, o il convento della Congregació de la Missió.

Gli stessi artisti della città che lungo il XVIII secolo viaggiarono e si stabilirono per un periodo fuori la Catalogna per continuare la loro formazione, diventarono di per se un gran canale di diffusione. Al loro ritorno, favorirono la conoscenza e l'adozione di nuovi linguaggi tramite artisti come Francesc Tramullas, Pasqual Pere Moles, Blai Ametller o Tomàs Solanes. Tuttavia è molto probabile che mediante artisti definitivamente stabiliti all'estero come Gabriel Duran o Miquel Sorelló, con le loro visite al paese natale o il commercio marittimo, si siano inviate, come era consuetudine tra gli studenti delle accademie, le loro produzioni ed altre opere. Su questa stessa linea non dobbiamo dimenticare che come città portuaria, Barcellona riceveva dal 1751 le diverse imbarcazioni con i carichi di copie, gessi ed altri lavori provenienti dagli stessi *pensionados* spagnoli e dall'ambasciata spagnola a Roma che, una volta arrivati in città, erano trasportati fino a l'Academia de San Fernando a Madrid (Urrea 2006, 136), procedimento che ignoriamo se prevedeva l'accesso al contenuto prima che i carichi fossero trainati.

Lo studio stilistico delle opere di Manuel e Francesc Tramullas prevede una lettura approssimativa all'interno dei rispettivi cataloghi ma soprattutto rispetto ai lavori che conserviamo. D'altra parte, richiede anche la costruzione di un discorso comparativo intorno ai dati delle loro biografie ed una considerazione circa i modelli ed i riferimenti che ripresero le loro opere.

Anche se la storiografia ha definito per anni lo stile di Manuel Tramullas come debitore di Antoni Viladomat ed ha attribuito alla mano di Francesc Tramullas l'influenza di artisti quali principalmente Luca Giordano, Jacopo Amigoni, Charles-Nicolas Cochin o Louis Michel Van Loo, crediamo sia più opportuno valutare le loro opere sotto un punto di vista meno rigido e generico. A nostro parere, né l'opera né lo stile di Francesc Tramullas può essere definita così distante

rispetto alla produzione di Antoni Viladomat, né il catalogo di Manuel Tramullas può essere descritto come una consecuzione stilistica così diretta all'opera del maestro.

In questo senso, bisogna sottolineare che i fratelli Tramullas presero in considerazione modelli esterni che interpretarono ed adottarono alla propria maniera in modo tale da far risultare possibili riferimenti diretti o espliciti diluiti nel loro stile. A grandi tratti osserviamo che l'evoluzione complessa della produzione di ambedue i pittori dal barocco più incipiente —vincolato a Antoni Viladomat ed alla scuola pittorica catalana precedente— all' integrazione dei linguaggi romani, napoletani e francesi, vive una discontinuità tra i diversi progetti dovuta ai gusti dei committenti e dei propri autori che richiede un'analisi individuale delle opere.

In comparazione a suo fratello, Manuel Tramullas evolse in forma più lineare e nella sua produzione è meno evidenziata la presenza di modelli esterni. Sicuramente, le opere iniziali del pittore —generalmente perse— furono stilisticamente più vicine a quelle di Antoni Viladomat, come si osserva dall'*El descendiment del Senyor* conservata in Argentina (1767 ca.) (fig. 44M) o nei ritratti che per anni realizzò il pittore. Questi ultimi i quali sembrano riprendere degli schemi e soluzioni molto simili ai ritratti che fece Antoni Viladomat, sono esempi più evoluti in comparazione ai citati e sono la dimostrazione dell'assimilazione dei modelli in voga che Manuel Tramullas utilizzò, ad esempio, nei diversi ritratti di rappresentanza che fece di Carlo III e Maria Amalia di Sassonia (fig. 11M, fig. 12M, 13M, fig. 14M).

All'interno del suo catalogo, l'influsso della pittura italiana si sente nel *Retrat de Carles III* che Manuel Tramullas dipinse per il Saló Daurat de la Generalitat (1759) (fig. 12M) e che, nonostante l'evidente distanza tecnica con il ritratto dello stesso monarca dipinto da Giuseppe Bonito,[659] osserviamo delle similitudini nel linguaggio iconografico che evidenziano un possibile contatto.

L'influenza italiana nel catalogo di Manuel Tramullas anche si concretizza nell'*Aparició de la Verge a Juan de Palafox y Mendoza, bisbe* (fig. 41M), stampa tradotta da Pasqual Pere Moles nel 1766, dove il pittore riprende i canoni di rappresentazione dello stesso soggetto stabiliti nella pittura religiosa italiana del XVII secolo. Altri esempi di carattere iconografico e stilistico si intravedono nell'Annunciazione su pergamena che Manuel Tramullas dipinse nel 1772 (fig. 48M.1) nel libro del giuramento della gilda dei Corredors de Canvis, dove la composizione ci riporta alla versione d'Isabella Piccini, nella pubblicazione di Paolo Balleoni del *Messale Romano* (fig. 48M.c). In questo caso vogliamo anche sottolineare la combinazione di un altro modello che riguarda la figura

[659] Museo del Prado (P02357).

incarnata dalla Vergine, personaggio che riprende i modelli figurativi di Carlo Maratta diffusi dalle stampe di Pietro Antonio di Pietri a inizi del XVIII secolo (fig. 48M.a i fig. 48M.b).

A grandi linee, l'opera di Manuel Tramullas si identifica per l'uso di una gamma di colori freddi, con poche variazioni tonali, aspetto che differì enormemente dai quadri di Francesc Tramullas e che, in alcune occasioni, conferisce ai dipinti un' immagine piatta. Comunque, dobbiamo ammettere l'abilità di Manuel nell'abbinare diverse tonalità cromatiche per ricreare la somiglianza nelle carnagioni dei personaggi, tecnica che si rende visibile concretamente sulle mani ed i volti.

In comparazione con Francesc Tramullas, che abitualmente fece uso del chiaroscuro, Manuel Tramullas combinò dei colori più chiari con tonalità più oscure in modo armonico ed evitò forti contrasti come si intravede nella *Reedificació de la Seu de Tarragona* (1759) (fig. 10M.3), *Sant Oleguer a Terra Santa* (1759) (fig. 10M.4) o l'*Audiència amb Gelasi II* (1759) (fig. 10M.5), nella cattedrale de Barcellona.

In generale, Manuel Tramullas procurò una luce diffusa all'interno dei sui quadri che unificò le composizioni e favorì la visione complessiva delle immagini. A questo punto, riteniamo opportuno sottolineare come la rappresentazione e l'uso degli effetti luminosi nella pittura dei fratelli Tramullas fu completamente opposta ed, al contempo, molto caratteristica in ambedue i cataloghi, sia per l'unità conferita come nel caso di Manuel Tramullas, sia per la varietà cromatica che accompagnò l'opera di Francesc Tramullas.

Tra le altre particolarità della pittura di Manuel Tramullas dobbiamo citare il predomino del disegno sul colore, come si apprende dalla costruzione delle sue figure. In relazione ai suoi personaggi è importante notare che di solito il pittore fa uso di stereotipi comuni che a grandi tratti presentano le palpebre pesanti, gli occhi piccoli e tondi, il naso prominente e definito, un rictus marcato sugli uomini e le fossette ed il mento più delineato nel caso delle donne.

Rispetto al catalogo di Francesc Tramullas, e come avevamo segnalato negli studi svolti sull'opera di Manuel Tramullas, possiamo osservare puntualmente delle consonanze con lo stile del maestro, legate ad una cronologia iniziale come *Crist amb la creu camí del Calvari* (1740-1745) (fig. 1F) a Argentina o la *Maria Magdalena* (1752-1753) (fig. 22F) della cappella del Sant Crist di Igualada. Un altro aspetto caratteristico dei suoi dipinti, e che già prima venne applicato da Antoni Viladomat, è la diversificazione in registri del campo visivo, tra i primi e gli ultimi piani della composizione mediante variazioni cromatiche. Questa formula, che rende palese i punti in comune tra il maestro ed il discepolo, mostra il dominio del colore e l'importanza che Francesc

diede alla luce. Mentre tra le opere di Viladomat questa soluzione fu circostanziale, nel caso di Francesc Tramullas diventò quasi un segno distintivo del suo stile mediante il quale il pittore si servì per continuare l'azione oltre la scena principale e rappresentare un gran numero di personaggi negli ultimi registri, secondo una gradazione cromatica di toni terra e colori freddi.

Questi esempi, non escludono altri possibili contatti, in questo caso, con delle soluzioni proprie di un barocco italianizzante e che si avvertono nella Gloria della cupola della stessa cappella (1752) (fig. 21F). Concretamente, questa decorazione ci ricorda l'opera di Antonio Palomino alla basilica della Mare de Déu dels Desemparats (1701-1704) di València così come alla Gloria di San Giuseppe della cappella Sacripante (1713), dipinta da Luizi Garzi a Sant'Ignazio di Loyola, a Roma.

L'influsso della scuola napoletana, più precisamente di Luca Giordano e Francesco Solimena, si percepisce nei quadri *Prendiment i martiri de sant Marc* (1763) (fig. 35F.2), *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (1763) (fig. 35F.1) o *Alliberació de Galceran de Pinós* (1763-1773) (fig. 36F.2) della cattedrale di Barcellona, dove il pittore assimila in un modo più armonioso e tenue i giochi di luce così come l'articolazione graduale in diversi piani delle composizioni. I riferimenti all'adozione del linguaggio barocco italiano sono presenti anche nel *Martiri de sant Esteve* (1763-1773) (fig. 36F.1) dove l'espressione del protagonista riprende la drammaticità delle figure di Guido Reni, ma anche nei diversi prestiti compositivi tra i personaggi che detengono il santo, probabilmente collegati alla stampa di Philippe Thomassin secondo la pittura di Niccolò Circignani (fig. 36F.1).

Tra le diverse evidenze dei contatti con l'arte italiana dobbiamo anche citare l'uso dei disegni presenti nei trattati di architettura *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693), di Andrea Pozzo e che i fratelli Tramullas applicarono nel frontespizio della cattedrale di Barcellona durante le esequie funebri della regina Maria Amalia di Sassonia (1761). Un altro caso dov'è manifesto l'uso di esercizi simili è il cenno a *L'architettura civile* (1711) di Ferdinando Galli Bibiena che Francesc Tramullas usò, sia esplicitamente nella stampa *Sant Carles, príncep de Viana* (fig. 28F) tradotta da Ignasi Valls il 1756, sia in modo più discreto, nelle diverse architetture classicheggianti riportate tra gli sfondi di *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (1763) (fig. 35F.1) così come nella copertina dell'album della Màscara Reial (1764) (fig. 45F) o la *Comitiva de Janus* (fig. 45F.22).

Il *mélange* che configura il catalogo di Francesc Tramullas è un riflesso della complessità dell'imaginario del pittore ma anche della sua personalità e del suo atteggiamento davanti alle sue creazioni. Di carattere roccocò le figure esili dai lineamenti graziosi e poco accentuati dei suoi disegni per la *Màscara Reial de Carles III* (1764) (fig. 45F) sono una prova del cambiamento

di gusto verso un'estetica più raffinata e sensuale e ci evocano la pittura di Jacopo Amigoni o François Lemoine. In un certo modo riteniamo che questi personaggi siano anche simili alla caratterizzazione dei personaggi della mezza volta della cappella dell'Immaculada Concepció, della cattedrale di Tarragona (1774-1770) (fig. 47F), esempio di maestria all'interno della produzione di Francesc Tramullas e che contrasta con i dipinti barocchi delle lunette e l'arco della medesima cappella.

L'amalgama tra le correnti francesi ed italiane si fanno anche sentire in alcuni aspetti dello stesso album della *Màscara Reial* (1764) (fig. 45F) visto che il disegno di alcune carrozze assomiglia stilisticamente ed iconograficamente a dei modelli che Jacques Callot utilizzò nel *Le Combat à la Barrière*, concretamente nell'*Entrée de son Altesse representant le* Soleil e nell'*Entrée de Monseigneur Henry de Lorraine Marquis de Moÿ le nom de Pyrandr.*[660]

Altri parallelismi con l'imaginario francese si intravedono nella rappresentazione delle diverse gilde che Francesc Tramullas dipinse per la *Màscara Reial* del 1750 in onore dell'arrivo della duchessa Maria Antonia di Borbone (fig. 14F) ed in cui la fantasia degli abiti e la rappresentazione di coppie di ballerini nell'atto di eseguire passi di danza, allude alle serie di incisioni di Jean Bérain I e Jean le Pautre con protagonisti diversi personaggi nei balletti di corte.

Anche nelle stampe che lo stesso Francesc Tramullas realizzò si osservano dei dettagli vincolati all'arte francese del XVII e XVIII secolo come ad esempio nella caratterizzazione del giovane di *Vanitas* (1745-1761) (fig. 9F) che ricorda i personaggi del teatro ritratti da Antoine Watteau, o nell' *Al·legoria de les Tres Nobles Arts* (1745-1761) (fig. 6F) ambientazione e soggetto comune nell'arte francese di questo periodo. Il caso forse più evidente però è quello del sant'Antonio abate (fig. 7F) che Francesc Tramullas tradusse sicuramente riprendendo la versione di Pierre Mignard, copiata da Miquel Sorelló nel 1727 (fig. 7F.a).

Parallelamente al nostro approccio nella ricostruzione dell'imaginario artistico e delle risorse di Francesc Tramullas mediante le somiglianze iconografiche e stilistiche in relazione alle tendenze italiane e francesi del Seicento e Settecento, abbiamo anche tenuto presente l'informazione estratta dalle fonti documentali, sebbene scarse. Sfortunatamente, le uniche testimonianze scritte che procurano dei riferimenti testuali di questi contatti sono, da una parte, la stampa di L.A Faldoni, basata sulla pittura della *Divina Pastora* di Francesc Tramullas (1762) (fig. 31F) e sulla

[660] *Combat a la barriere, faict en covr de lorraine le 14 febvrier, en l'année presente 1627*. Nancy: Sebastien Philippe Imprimeur de son Altesse, 1627.

quale non abbiamo ricavato più dettagli riguardo al vincolo tra i due autori; e dall'altra, le incisioni di J. A. Defehrt nella *Màscara Reial* (1764) (fig. 45F) e che Francesc Tramullas avrebbe potuto conoscere in Francia, nell'atelier di Fessard.

Riguardo alla tecnica, la pennellata di Francesc Tramullas si distinse per essere, soprattutto, discreta e solo visibile nei dettagli degli abiti e nella rappresentazione dei punti di luce o riflessi, come si osserva nel *Prendiment i martiri de sant Marc* (1763) (fig. 35F.1) ed il *Martiri de sant Esteve* (1763 -1773) (fig. 36F.1). Tecnicamente, Francesc dimostrò uno spirito più libero ed ardito che traspare in una grande abilità nel disegno ma anche nell'applicazione del colore, però non fino al punto di costruire le figure unicamente a partire dalla pennellata.

Il colore è uno degli elementi determinanti del suo catalogo. A differenza del fratello, tra i quadri di Francesc è abituale che uno stesso dipinto riunisca una grande varietà di colori, dai quali è complesso determinare una tonalità predominante. Grazie alle piccole perdite della superficie pittorica abbiamo individuato che Francesc Tramullas (fig. 35F.2.1 i fig. 36F.2.1), come anche fecero a sua volta Antoni Viladomat e Manuel Tramullas (fig. 17M.2.1 i fig. 17M.3), si avvalse dei toni terra e vermigli per dipingere lo sfondo di alcune opere.

Come è noto nei suoi dipinti, il colore ebbe un forte predominio sulle composizioni e Francesc Tramullas seppe come applicarlo in modo idoneo, senza fare evidenziare le linee del disegno ne usando il colore per riempire solamente i contorni. Più specificamente, Francesc ritenne il colore come una formula per conferire volume e forma nella rappresentazione fisica dei suoi personaggi e ci vide un mezzo espressivo per lo stesso dipinto.

Infatti, generalmente, i suoi lavori pittorici si caratterizzano per i contrasti cromatici, per i forti chiaroscuri che accompagnano le scene drammatiche senza, invece, ridurre la ricchezza tipica dei suoi dipinti, come si apprezza dal *Sant Marc escrivint l'Evangeli* (1763) (fig. 35F.1) e *Prendiment i martiri de sant Marc* (1763) (fig. 35F.2). Anche se in pochissimi casi il pittore portò all'estremo i giochi di chiaroscuro, dobbiamo sottolineare come nell'*Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcellona* (1745-1761) (fig. 30F) Francesc Tramullas seppe profilare i corpi dei protagonisti solo mediante la luce e l'ombra.

Dopo l'analisi eseguita sul suo catalogo consideriamo che il pittore creò un repertorio abbastanza fornito di personaggi come si avverte nella *Màscara Reaial* del 1764 (fig. 45F), il quale adeguò in ogni caso, cioè, nelle composizione dei disegni, dipinti e stampe. Francesc Tramullas eccelse soprattutto nel disegno la cui accuratezza dei dettagli e la precisione del suo tratto non furono

mai così naturali, né nei suoi dipinti né nelle sue stampe, esempi comunque di grande abilità artistica. Tuttavia, le sue figure risposero sempre a uno stesso modello di tratti fini, occhi piccoli ed espressivi, mani di aspetto delicato, gesti stilizzati e dita lunghe, piedi stretti e fatti ad angolo.

Malgrado la perdita di gran parte delle opere di ambedue i pittori che condiziona la lettura completa delle loro traiettorie, è possibile presupporre che i punti di incontro tra lo stile di Manuel e Francesc Tramullas sarebbero stati più frequenti rispetto ai soli esempi conservati, come si intuisce dalle similitudini tra la Crocifissione di Cristo del libro del giuramento dei Corredors de Canvis di Manuel (fig. 48M.2) ed i quadri della cattedrale di Barcellona di Francesc Tramullas.

A modo di riassunto, possiamo concludere che la configurazione del catalogo di Manuel e Francesc Tramullas fu completamente diversa. Tra i lavori di Manuel sono numerose le pitture religiose ed i ritratti di rappresentanza come quelli della borghesia, ma sono poche le composizioni per stampe che tradussero Ignasi Valls e, occasionalmente, Pasqual Pere Moles. La perdita di gran parte dei programmi pittorici affrescati e di una quantità importante di quadri religiosi ci ha procurato una visione parziale e sicuramente alterata della sua produzione la quale è rimasta generalmente all'ombra di Antoni Viladomat e del fratello Francesc Tramullas. Questa situazione ha distorto anche lo studio del tratto e l'immaginario del pittore la cui ricostruzione è molto difficile dato che non conserviamo opere mitologiche o di genere ed i progetti allegorici sono pochi.

La maggioranza delle opere conservate presentano la firma *Manuel Tramulles pintor, Emanuel Tramulla Delin* o *EMan^{l}. Tramullas del.* che viene generalmente inclusa tra gli elementi esposti come ad esempio sulle scrivanie degli stessi ritratti. Tuttavia, tra le opere non autografe possiamo riconoscere la mano del pittore mediante le formule stilistiche ed iconografiche che Manuel usava abitualmente, come si osserva nel *Retrat de Tomàs de Lorenzana* (fig. 69M).

Contrariamente alla vita breve che ebbe, il catalogo di Francesc Tramullas fu molto esteso e vario permettendoci, malgrado la perdita di alcuni dei suoi lavori, una lettura più completa della sua traiettoria artistica. La sua attività è stata in tanti casi trasmessa dalla documentazione e, occasionalmente, è riconoscibile mediante la firma del pittore, solo presente nella sua opera grafica con inscrizioni come *Fran^{co} Tramullas*, *Francs.Tramullas Delint*, *Fran^{s} Tramullas inv.*, *F.Tramullas del^{t}* o *Franciscus Tramullas Fecit*.

Anche se i suoi lavori furono maggiormente pittorici e di carattere religioso, a livello iconografico e stilistico sono di grande rilevanza un numero ridotto di stampe di soggetti allegorici che

Francesc Tramullas incise di sua propria invenzione. A nostro parere *Adéu* (1745-1761) (fig. 8F), *Al·legoria de les Nobles Arts* (1745-1761) (fig. 6F) assieme ai disegni per l'album della *Màscara Reial* del 1764 sono tra i lavori che lo distinsero e che ancora oggi lo separano dalle opere del resto di pittori catalani suoi contemporanei.

Concludendo possiamo sostenere che lo studio dei fratelli Tramullas si inquadra nella transizione tra i resti di una società tradizionale, marcata per la decadenza del sistema delle gilde come nesso formativo e lavorativo e l'introduzione di un nuovo ordine nascente basato sullo studio graduale del disegno e delle altre materie artistiche per acquisire le capacità necessarie nella pratica della pittura. Anche se dobbiamo interpretare Manuel e Francesc Tramullas come due degli agenti principali nella creazione e formazione artistica della metà e fine del Settecento catalano, bisogna sottolineare che ambedue i fratelli eseguirono anche lavori non creativi e di non particolare interesse artistico. Infatti, sia Manuel che Francesc incarnarono la definizione più estesa della loro professione, tra la pittura di balconi, finestre o veneziane e la pittura affrescata o su tela, esigenze che all'epoca formavano parte dell'attività artistica.

L'importanza di Manuel e Francesc Tramullas risiede nella vastità che implica la ricostruzione delle loro vite artistiche e personali così come nei diversi rapporti che stabilirono con i personaggi dell'ambiente artistico ma anche della sfera pubblica e privata, principalmente di Barcellona. La ricostruzione delle loro traiettorie ed i loro cataloghi è intrinseca allo studio dei loro contemporanei tra i quali Manuel e Francesc Tramullas diventarono il centro di un nesso storico che possiamo ripercorrere mediante le loro opere di valore artistico ed anche documentario. Questo fatto, ci consente di raccontare praticamente lo svolgersi del XVIII secolo a Barcellona e di realizzare un approccio storico, artistico e sociologico dello sviluppo della pittura in parallelo alle trasformazioni che subì la città ed i gusti dei suoi cittadini.

Malgrado i nostri sforzi per rintracciare cronologicamente le loro biografie mediante la localizzazione di nuovi dati e l'interazione di tutte le fonti pubblicate fino all'attualità, ci sono ancora degli argomenti in ombra che per ora ci permettono di eseguire solo una lettura approssimativa. Possiamo ad esempio affrontare solo da un punto di vista ipotetico i soggiorni di Francesc Tramullas a Parigi e la sua vita a Perpignan ed a Madrid. Anche le difficoltà nella ricostruzione dell'attività di ambedue fratelli riguardo alla fabbrica e decorazione di tessuti dipinti ci costringono a formulare delle ipotesi. Una situazione simile è quella che esige lo studio del funzionamento interno dell'Acadèmia de Tres Nobles Arts.

A questo punto restano da approfondire gli aspetti intorno ai manuali, fonti e tratti a cui Manuel e Francesc Tramullas ebbero accesso e che procurarono ai loro studenti come materiale formativo. Davanti al carattere generico degli inventari e dei testamenti *post mortem* appartenenti agli artisti dell'*entourage* dei Tramullas, dove solitamente non vengono citate queste fonti, consideriamo gli interrogativi teorici, stilistici ed iconografici intorno a aquesti riferimenti il nucleo di nuove linee di ricerca che potremmo intraprendere in un futuro prossimo.

6. FONTS PRINCIPALS CITADES EN EL TEXT

6. FONTS PRINCIPALS CITADES EN EL TEXT

ACAU

- ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs Regidors de la Ciutat d'Urgell, 3 de novembre de 1759.
- ACAU, *Registre de cartas respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs. Regidors de la Ciutat d'Urgell, 17 de novembre de 1759.
- ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs Regidors de la Ciutat d'Urgell, 8 de desembre de 1759.
- ACAU, *Libro de cuentas del clavario del año 1746 hasta 1768 inclusive*. Albarans abonat el 9 de febrer de 1760, s.n.; *Comptabilitat*, albarà del 29 de desembre de 1759.

ACB

- ACB, Albarà d'obres, 1743-1745, f.76.
- ACB, Llibre de baptismes, 1715-1717, f.118.
- ACB, Llibre de baptismes, 1721-1725, f.55.
- ACB, Llibre d'esposalles, 1757-1759, f.48.
- ACB, Llibre de rebudes, 1776, f.70.

ADPO

- ADPO, 8V 17, *Inventaire des biens dépendant d'è la Fabrique de l'Eglise Cathédrale de Saint Jean-Baptiste à Perpignan*, Direction Générale des Domaines, I.3177, 25 gener 1906.
- ADPO, Fons Jean Sarrète, 207j 141.
- ADPO, Registres de baptême, 1717-1719, Paroisse de Saint Mathieu, f.19.

AHCB

- AHCB, Gremis, Cadastre, Fulls de Personal, *Relacion de los Individuos que componen el gremío o Collegío de Pintores retableros de esta ciudad de Barña oý exístentes explicados por clases en conformídad del formulario entregado allos consules de dicho Collegio de*

parte del Ilt^re^ Ayúntamiento de Regídores de esta ciudad su data de treínta de O^bre^ próximos pasado.

- AHCB, Llibre de passanties n.3 (1629-1752), 21 de febrer de 1750, f.541.
- AHCB, Llibre de passanties n.5 (1753-1814), 21 d'octubre de 1790, f.264.
- AHCB, Llibre de passanties n.5 (1753-1814), 27 de maig de 1758, f.28.
- AHCB, *Procesos Judiciales. Joseph Figueras escribano. Pleito seguido por Manuel Tramullas y otros pintores (F.Tramullas, J.Sala, J.Sans Menor, J.Alborna, J.Rovira, F.Capfort, I.Parera y J.Carreras contra los cónsules del colegio de pintores de Barcelona*, 1750.

Cadastre

- AHCB, Cadastre, I-8, f.219.

Obreria

- AHCB, Obreria, 1C-XIV-40, n.174.

Fons de la Junta de Comerç

- AHCB, Fons de la Junta de Comerç, vol.35, ff.129-130.

Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona

- AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1751, f.413.
- AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1784, ff.207; 379.
- AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1790, f.150.

Fons Josep Mas Domènech

- AHCB, Fons Josep Mas Domènech 5.D.49.15, *Pintors del segle XVIII.*
- AHCB, Fons Josep Mas Domènech 5.D.49.15, *Pintures. Quadres. Retaules.*
- AHCB, Fons Josep Mas Domènech 5.D.49.2, *Pintors i escultors* (n.15).
- AHCB, Fons Josep Mas Domènech 5.D.49.18, *Capella de Sant Marc* (n.338).
- AHCB, Fons Josep Mas Domènech 5.D.49.18, *Capella de Sant Esteve* (n.323).
- AHCB, Fons Josep Mas Domènech 5.D.49.19, *Capella de Sant Pau* (n.353).
- AHCB, Fons Josep Mas Domènech 5.D.49.20, *Sala capitular al segle XVIII* (n.404).

Fons Ramon Nonat Comas Pitxot

- AHCB, Fons Ramon Nonat Comas Pitxot, 5D.Caixa 7. *Catedral de Barcelona.*

- AHCB. Fons Ramon Nonat Comas Pitxot. 5D.20 Caixa 18. *Catedral de Barcelona 2.*
- AHCB. Fons Ramon Nonat Comas Pitxot.5D.20 Caixa 9. *Esgrafiats*. *Catálogo de las casas que ostentan decoración esgrafiada, segun las notas tomadas para reunir los precedentes: Datos históricos sobre el esgrafiado en Barcelona.*

Fons Artís i Balaguer

- AHCB, Fons Artís i Balaguer, 5D.07-45, *Tres segles del teatre barceloní. El Principal a través dels anys*, ff.76; 83-88.

Fons Corporatiu

- AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol.1, 89, ff.38-39; 47-48.

AHG

- AHG, Girona 9, Francesc Carles Befaras, 1790, f.374.

AHPB*

- AHPB, Antoni Comelles, 1761, f.31.
- AHPB, Bonaventura Galí, 918/54, 1754, f.47.
- AHPB, Caietà Olzina i Massana, 1105/ 21, 1782, f.410.
- AHPB, Caietà Olzina i Massana, 1105/4, 1773, f.108.
- AHPB, Carles Rondó, 997/24, 1754, ff.553-554.
- AHPB, Fèlix Veguer Avellà, Primus liber testamentorum, 1751-1755, f.254.
- AHPB, Francisco Gualsa i Aparici, 1002/22, 1768-1770, f.111.
- AHPB, Guillem Òdena, 1054/30, 1787, f.260.
- AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, ff.90-92; 157-161.
- AHPB, Jaume Tos i Romà, 1013/28, 1761, f. 230.
- AHPB, Jeroni Gomis, 972/15, 1742, ff.298; f.434.
- AHPB, Jeroni Gomis, 972/18, 1745, f.534.
- AHPB, Jeroni Gomis, 972/23, 1750, ff.307; 398- 400; 479.
- AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, 1758, ff.397-400.
- AHPB, Jeroni Gomis, 972/36, 1763, f.117.
- AHPB, Joan Albareda, 1017/6, 1750, f.98.
- AHPB, Joan Costa, 1026/23, 1768, ff.80-86.
- AHPB, Joan Costa, 1026/28, 1773, f.116.

* Degut a la quantitat de fonts relacionades amb la vida i obra de Manuel i Francesc Tramullas i per tal d'agilitzar la recerca sobre els germans Tramullas i la resta d'artistes actius, hem accedit a alguns documents mitjançant el buidatge que Santiago Alcolea recull en els seus estudis sobre la pintura a Barcelona durant el segle XVIII i que es van publicar el 1959 i el 1961. Així doncs, algunes de les fonts documentals presenten encara la referència antiga i d'altres la numeració actual segons notari.

- AHPB, Joan Costa, 1026/5, 1750, f.155.
- AHPB, Joan Prats i Cabrer, 1104/02, 1772, ff.79-80.
- AHPB, Joan Prats i Cabrer, 1104/17, 1787, f.212.
- AHPB, Joaquim Tos i Brossa de Masdovelles, 1781, ff.98-100.
- AHPB, Josep Francesc Fontana, 934/39, 1744, f.298.
- AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/12, 1766, f.304.
- AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-1795, f.11.
- AHPB, Llorenç Madriguera i Famades, 1024/16, 1767, f.27.
- AHPB, Magí Artigas, 1086/ 15, 1778, f.63.
- AHPB, Pere Martir Golorons, 1067/13, 1765, ff.136-137.
- AHPB, Pere Pau Pujol, 1719, f.5.
- AHPB, Ramon Serra 1023/18, 1762, ff.357-358.
- AHPB, Ramon Serra, 1023 /16, 1760, ff.243-246.
- AHPB, Sever Pujol, Llibre 3 de Testaments, 1723-1745, f.23.
- AHPB, Tomàs Casanoves i Forés, 1031/15, 1770, f.128.
- AHPB, Tomàs Guasqui i Brull, 971/29, 1757, f.38.

AHSCP

- AHSCP, Casa del Teatre, Reconstrucció del teatre, n.19981, vol.1, inv.6, llibres 1.5 1-1, 1788-1800.
- AHSCP, Casa del Teatre, vol.1, inv.6. Carpeta 2.7.1-1. Comptes de la Casa de Comèdies del 15 de juny de 1783. *Jornals de fadrins i demés per ajudar a pintar*.
- AHSCP, ms. 26459, Església i comunitat, vol.7, Inv.3, Carpeta 18-1.
- AHSCP, Protocols Notarials, Grau de Ferrusola, manual n.6 (1747-1751), 2 de juliol de 1747, f.66 (citat per Alcolea 1961, 182).
- AHSCP, Reconstrucció del teatre, n.19984, vol.1, inv.6, llibres 1.5 2-2, 1-15, 1788-1799.

ANC

Fons Mercader:

- ANC, Fons Mercader, *Factures de pintors*.

ANF

- ANF, París, Fons O1/1927, *Correspondance, concours, personnel. 1738*-1792.
- ANF, París, Fons O1/ 1928 (1), *Comptes, relevés et quittances*, 1748–1757.

- ANF, París, Fons O1/ 1967 (1), *Tableaux, statue et objets d'art, estampes : inventaires divers et fragments XVIIè-XVIIIè*.

APSMP

- APSMP, Llibre d'òbits, 1771-1773.
- APSMP, Llibre d'òbits 1791-1801, f.13.

ASF

- ASF, 1-1-1-93, 16 d'octubre de 1744. *Memoria de los modelos, instrumentos y libros que se necesitan para la futura Academia de las tres artes de la pintura, escultura y arquitectura, según lo que se practica en las demás de la Europa*.
- ASF, 2-57-2, *Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración*. 1796-1805, ff.17-18; 22; 32-34;37.
- ASF, 2-57-6, *Nota o razón general de los cuadros, estatuas, bustos y demás efectos que se hallan colocados en las dos galerías de la Academia de Nobles Artes de San Fernando pera la exposición pública de 1840*, ff.4; 44.
- ASF, 3-620, *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando*, 1824, ff.10; 14; 47; 53; 56; 79.
- ASF, 3-620, *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando*. 1829, ff.3; 20.
- ASF, 12-1/1, 24 d'agost de 1754.
- ASF, 12-1/1, 5 d'octubre de 1754.
- ASF, 174-1/5, 4 d'abril de 1754.
- ASF, 174-1/5, 4 d'abril de 1761.
- ASF, 1-38/1, 24 d'abril de 1781.
- ASF, 3/82, Junta Ordinaria, 22 de desembre de 1765, ff.323-324.
- ASF, 38-31/2, 10 de gener de 1760.
- ASF, 38-31/2, 24 de juliol de 1769.
- ASF, 38-31/2, 16 de setembre de 1758.
- ASF, 388-31/2, 26 de setembre de 1758.
- ASF, 38-31/2, 3 de novembre de 1767.

ASL

- ASL, vol.54, 1781, f.5.
- ASL, vol.55, 1798, f.53.

Nomi delli Mastri 1754-1848

- *Nomi delli Mastri di Accademia del Nudo in Campidoglio, anno per anno. Nominati della Congri Accademici di S.Luca e ancora li Nomi delli Audenti i quali hano acquistato il Premio Principanto del Anno 1754-1848*. Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, vol. 33. Bis.
- ASL, *Nomi delli Mastri* 1754-1848, ff.9;12; 14.

BNC

- BNC, *Viles i ciutats de Catalunya* (manuscrit), 1791, ff.11-12; 31.

Fons de la Junta de Comerç:

- BNC, Fons de la Junta de Comerç, LIV,7, 6, Carta de Thomas LLança i Pablo Gispert, 14 de novembre de 1772.
- BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1760-1766, f.383.
- BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords 1772-1773, ff.26; 173; 194.
- BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1772-1773, f.370.
- BNC, Fons de la Junta de Comerç, n.85, 6 d'octubre de 1773.
- BNC, Fons Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1774-1775, ff.153; 225; 418.
- BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre de C.C, 1775.
- BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1776-1777, ff.12; 15.
- BNC, Fons de la Junta de Comerç, Lligall XXI, I, ff.6-13.

Fons Baró de Castellet

- BNC, Fons Baró de Castellet, 64-2, *Comptes del pintor. Pau Ignasi d'Amat i Picalquers*, 1773, Manuel Tramullas.

Fons de Raimon Casellas

- BNC, Fons Raimon Casellas, 3. Obra de creació. Bloc 3/6, ms. 5241/21, *Esgrafiats*
- BNC, Fons Raimon Casellas, 3. Obra de creació. Bloc 3/6, ms. 5241/24, *Capítulo VIII, Viladomat y sus continuadores y la crítica*.
- BNC, Fons Raimon Casellas, 3. Obra de creació. Bloc 3/6, ms. 5241/25, *Els Tremulles*.

7. BIBLIOGRAFIA

7. BIBLIOGRAFIA

Accion de gracias 1783

Accion de gracias a la divina magestad, y regocijos publicos de la Ciudad de Barcelona en los días 8, 9, y 10 de Diciembre de 1783. Por el feliz nacimiento de los Serenisimos Señores Infantes D. Carlos y D. Felipe, y ajuste definitivo de Paz con la nación Británica. Barcelona: Imprenta de Eulalia Piferrer, 1783.

Adriano en Siria 1763

Adriano en Siria: Drama en musica del celebre abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro de la...ciudad de Barcelona en el año 1763. Barcelona: Francisco Generas, 1763.

Aequa Potestas 2000

Aequa Potestas: Le Arti in gara a Roma nel Settecento. Roma: Edizioni De Luca, 2000.

Ainaud de Lasarte 1951

Ainaud de Lasarte, Joan. *Gravadors catalans del segle XVIII*. Barcelona: Rosa Vera, 1951.

Ainaud de Lasarte 1962

Ainaud de Lasarte, J. *Grabado y Encuadernación*. Vol. 18 d'*Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, 1962.

Ainaud de Lasarte 1965

Ainaud de Lasarte, Joan. "La Mare de Déu del Cor de Valldonzella". *Miscellanea Barcinonensia*, n. 9 (1965): 7-15.

Ainaud de Lasarte-Gudiol-Verrié 1947

Ainaud de Lasarte, Joan, J. Gudiol i F.P. Verrié. *La ciudad de Barcelona*. Catálogo monumental de España. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1947.

Ajuntament retorna 2009

"L'Ajuntament retorna a la Generalitat la col·lecció de retrats dels comtes i comtes-reis de Catalunya-Aragó".Comunicat de premsa de l'Ajuntament i la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 18 de desembre de 2009.

Alba modernitat 1994

L'alba de la modernitat: Josep Bernat Flaugier. Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a la Catalunya de principis del segle XIX. Una col·lecció de vestits típics de José Altarriba. Opera minora, n. 4. Barcelona: Sala d'art Artur Ramon, 1994.

Albacete-Güell 2013

Albacete i Gascón, Antoni i Margardida Güell i Baró. *El reial monestir de Santa Maria de Valldonzella (1147-1922). Història i art en un centre d'espiritualitat cistercenca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013.

Albareda 1990
Albareda, Anselm. *Sant Ignasi a Montserrat*. Biblioteca Abat Oliba, n. 90. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990.

Album heliográfico 1883
Album heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de edificios ó monumentos que ya no existen: celebrada en setiembre de 1882. Barcelona: Imprenta de Luis Tasso y Serra, 1883.

Alcolea 1948
Alcolea, Santiago. "Tres pintores barceloneses del siglo XVIII". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, n. 6, 3-4 (jul.-des. 1948): 463-467.

Alcolea 1959
Alcolea, Santiago. "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII". *Anales y Boletín de los museos de Arte de Barcelona*, n. 14 (1959 - 1960): 11-347.

Alcolea 1961
Alcolea, Santiago. "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII". *Anales y Boletín de los museos de Arte de Barcelona*, n. 15 (1961-1962): 11-257.

Alegret 1905
Alegret, Adolfo."La Real Cartuja de Scala Dei". *La Vanguardia*, 11 de febrer de 1905.

Alegret 1928
Alegret, Adolfo."Un autógrafo del ilustre pintor tarraconense Miguel Fluyxench". *Diario de Tarragona*, 8 de desembre de 1928.

Alexandro 1762
Alexandro en las Indias: Drama en musica para representarse en el teatro de la... ciudad de Barcelona en el año 1762... Barcelona: Francisco Generas, 1762.

Alier 1990
Alier i Aixalà, Roger. *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, 1990.

Almeria 1764
*La Almeria: Drama en musica para representarse en el teatro de la...ciudad de Barcelona en el año 1764...*Barcelona: Francisco Generas, 1764.

Altés 2003
Altés, Francesc Xavier et al. *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

Amades 1952
Amades, Joan. *Els Ex-vots*. Barcelona: Orbis, impr., 1952.

Amades 1956
Amades, Joan. *Tardor*. Vol. 5 de *Costumari català: el curs de l'any*. Barcelona: Salvat, 1956.

Amades 1984
Amades, Joan. *Històries i llegendes de Barcelona: Passejada pels carrers de la ciutat vella*. 2 vols. Barcelona: Edicions 62, 1984.

Amades 1989
Amades, Joan. *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*. Tresor popular de Catalunya. Barcelona: Selecta-Catalònia, 1989.

Amelang 1986
Amelang, James. *La formación de una clase dirigente: Barcelona 1490-1714*. Ariel Historia. Barcelona: Ariel, 1986.

Andromaca 1762
La Andromaca: Drama en musica para representarse en el teatro de la...Ciudad de Barcelona en el año 1762...Barcelona: Francisco Generas, 1762.

Antigono 1760
*Antigono: Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro della Molto Ilustre Città di Barcelona nell'anno 1760...*Barcelona: Francesco Generas, 1760.

Aragó 2001
Aragó, Narcís Jordi. "Unes pintures amb molta historia". *El punt*, 11 de maig de 2001.

Artaxerxes 1763
Artaxerxes: Drama en musica del celebre abate Pedro Metastasio, para representarse en el teatro de la...ciudad de Barcelona en el año 1763. Barcelona: Francisco Generas, 1763.

Arranz 1991
Arranz, Manuel. *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1991.

Arranz 2016
Arranz, Manuel. *L'arquitectura religiosa a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Barchinona, 2016.

Athanasio de Barcelona 1716
Athanasio de Barcelona. *Espejo ceremonial seráfico para instrucción de la juventud de menores capuchinos de N. S. P. S. Francisco e la santa Provincia de Cathaluña*. Barcelona: Rafael Figuerò, 1716.

Attalo 1766
Attalo: drama per musica da rappresentarsi nel teatro della...città di Barcellona l'anno 1766... Barcelona: Francisco Generas, 1766.

Aurelio 1877
Aurelio Lauria, G. *Napoli nella fine del XVIII secolo*. Nàpols: Tipografia di R. Avallone, 1877.

Balaguer 1861
Balaguer, Víctor. *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragon*. Vol. 1; Vol. 5. Barcelona: Librería de Salvador Manero, 1861-1863.

Balaguer 1865
Balaguer, Víctor. *Las calles de Barcelona. Origen de sus nombres antiguos y modernos*. Vol. 1. Barcelona: Salvador Manero editor, 1865.

Balliu 2012
Balliu Badia, Maria Àngels et al. "La interdisciplinarietat com a eix fonamental en la formació dels estudiants de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya". Reunió tècnica. Museu Nacional d'Art de Catalunya. 22 de noviembre de 2012.

Barcia 1901
Barcia y Pavón, Angel María. *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional por el encargado de la Sección*. Madrid: Establ. Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, 1901.

Barcia 1906
Barcia y Pavón, Ángel María de. *Catálogo de la colección de dibuixos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906.

Baró de Maldà 1919
Amat i de Cortada, Rafel d', Baró de Maldà. *Excursions d'En Rafel d'Amat Cortada i Senjust per Catalunya i Rosselló en l'últim quart del segle XVIIIè*. Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, 1919.

Baró de Maldà 1987
Amat i de Cortada, Rafel d', Baró de Maldà. *Calaix de Sastre*. Selecció i edició a cura de Ramon Boixareu. Biblioteca Torres Amat. 10 vols. Barcelona: Curial, 1987-2005.

Baró de Maldà 2003
Amat i de Cortada, Rafel d', Baró de Maldà. *L'esguard d'Orfeu: les memòries secretes del baró de Maldà*. Novel·la històrica (Llibres de l'Índex). Barcelona: Llibres de l'Índex, 2003.

Barraquer 1906
Barraquer y Roviralta, Cayetano. *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. 2 vols. Barcelona: Imprenta de F. J. Altés y Alabart, 1906.

Bartsch 1978
The Works of Marcantonio Raimondi and of his school. Vol. 27 de *The illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1978.

Bartsch 1979
Italian artists of the sixteenth century school of Fontainebleau. Vol. 33 de *The illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1979.

Bartsch 1980
Netherlandish artists. Vol. 3 de *The illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1980.

Bartsch 1980b
Netherlandish artists. *Matham, Saenreda, Muller*. Vol. 4 de *The illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1980.

Bartsch 1982
Italian masters of the sixteenth century. Vol. 29 de *The illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1982.

Bartsch 1982b
Italian artists of the sixteenth century. Vol. 34 de *The illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1982.

Bartsch 1983
Italian Masters of the seventeenth century. Vol. 47 de *The illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1983.

Bartsch 1986
Italian masters of the sixteenth century. Vol. 31 de *The illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1986.

Bartsch 1995
Italian masters of the sixteenth century. Vol. 28 de *The illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1995.

Bassegoda Amigó 1927
Bassegoda Amigó, Bonaventura. *Santa María de la Mar: Monografía histórico-artística*. 2 vols. Barcelona: Fills de J.Thomas, 1927.

Bassegoda i Hugas 1999
Bassegoda i Hugas, Bonaventura. "Observacions a l'entorn del dibuix català antic". a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, 65-71. Vol. 2. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999.

Bassegoda i Nonell 2006
Bassegoda i Nonell, Joan. *El patrimonio artístico religioso de Barcelona:1936-1939*. Barcelona: Publicaciones de la Real Cátedra Gaudí, 2006.

Baucells 1996
Baucells i Reig, Josep. "Els comtes de Barcelona, reis d'Aragó i reis d'Espanya, canonges de la Seu de Barcelona". *Estudis d'Història Medieval*, n. 6 (1996): 93-123.

Bédat 1974
Bédat, Claude. *Académie des Beaux-arts de Madrid (1749-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

Benet 1922
Benet, Rafael. *Joaquim Vayreda: Antecedents, l'ambient, l'home, l'artista*. Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art, 1922.

Benet 1933
Benet, Rafael. "Exposició del Círcol Artístic". *La Veu de Catalunya*, Actualitat artística, 22 de desembre de 1933.

Berga 1894
Berga, Joan. "Recorts d'un díe negre". *Lo gernes*, 21 d'abril de 1894.

Berga 1916
Berga, Frederic de. *Història i novena de la Mare de Déu de l'Ajuda: Miraculosa imatge que es venera en la Iglesia d'aquesta advocació,*. Barcelona: Imp. de E. Subirana, 1916.

Berga 1925
Berga, Josep. "Monuments de la Setmana Santa a Olot". *La Veu de Catalunya*, 15 d'abril de 1925.

Bergós 1961
Bergós Masso, Joan. *L'art neoclàssic i romàntic*. Vol. 2 de *L'Art Català*. Barcelona: Aymà, 1961.

Bernardini 2009
Bernardini, Laura. "Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la Festa della Peschiera". *Quaderns d'Italià*, n. 14 (2009): 131-158.

Bernardini 2009b
Bernardini, Laura. "Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo". *Recerca Musicològica*, n. 19 (2009): 199-227.

Bocher 1882
Bocher, Emmanuel. *Jean-Michel Moreau le Jeune*. Vol. 6 de *Les Gravures Francaises du XVIIIe Siecle, ou, catalogue raisonne des estampes, vignettes, eaux-fortes, pieces en couleur au bistre et au lavis de 1700 a 1800*. París: Damascène Morgand & Charles Fatout, 1882.

Bofarull 1847
Bofarull, Antonio. *Guía-Cicerone de Barcelona, O Sea, Viajes Por La Ciudad, Con El Objeto de Visitar Y Conocer Todos Los Monumentos Artisticos, Enterarse de Todos Los Recuerdos Y Hechos Historicos Y Saber El Oríjen de Todas Las Tradiciones Mas Originales, Pertenecientes a Aquella: Obra Útil Y Necesaria Á Toda Clase de Personas*. Barcelona: Imprenta del Fomento, 1847.

Bonaventura 2001
Bonaventura, Daniel. "Salven les pintures de Tremulles als murs de la capella de Sant Narcís". *Diari de Girona*, 4 de juliol de 2001.

Bonet 1925
Bonet, Lluís. "La casa Larrad del carrer Ample". *La ciutat i la casa*, n. 1 (gener de 1925): 11-24.

Borràs 1964
Borràs i Feliu, Antoni. "El Col·legi de Santa Maria i Sant Jaume, dit vulgarment de Cordelles, i la Companyia de Jesús". *Analecta Sacra Tarraconensia*, n. 37 (1964): 399-465.

Borràs 1993
Borràs i Feliu, Antoni. *El Col·legi de Nobles de Barcelona durant el segle XVIII*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1993.

Bravo 1986
Bravo, Isidre. *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986.

Bryan 1839
Bryan, Michael. *A biographical and critical dictionary of painters and engravers from the revival of the art under Cimabue, and the alleged discovery of engraving by Finiguerra,to the present time*. Londres: H. G. Bohn, 1839.

Buona figliuola 1761
La buona figliuola: Drama giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro della città di Barcellona, nell'anno 1761...Barcelona: Francesco Generas, 1761.

Caballé 2018
Caballé i Esteve, Francesc. "Estudi històric de les façanes de la Casa Bruno Cuadros (Rambla, 82. Barcelona)". Estudi inèdit. 2018.

Caballé- González 2009
Caballé, Francesc i Reinald González. "Estudio histórico y valoración patrimonial de la finca número 28 (Palacio Sessa o Larrard) de la calle ample de Barcelona". Estudi inèdit. 2009.

Cahen 1993
Cahen, M. Antoine. "Les Prix de quartier à l'Académie royale de peinture et de sculpture". *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, (1993): 61-84.

Caio 1766
*Caio en Numidia: drama en musica para representarse en el teatro de la... ciudad de Barcelona en el año 1766...*Barcelona: Francisco Generas, 1766.

Calle 2009
Calle, Romà de la. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia il·lustrada*. València: Universitat de València, 2009.

Camón – Morales – Valdivieso 1986
Camón Aznar, José, José Luis Morales y Marín i Enrique Valdivieso González. *Arte espanyol del siglo XVIII*. Vol. 27 de *Summa artis: historia general del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.

Camós 1772
Camós, Narcís. *Jardin de María plantado en el Principado de Cataluña: enriquecido con muchas imagenes de esta celestial Señora, que como plantas divines descubrió en él milagrosamente el cielo y adornado con tanta muchedumbre de templos y capillas dedicades à su santissimo nombre...*Girona: Joseph Bró, 1772.

Campabadal 2006
Campabadal i Bertran, Mireia. *La Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona: l'interès per la història, la llengua i la literatura catalanes*. Textos i estudis de cultura catalana, n. 119. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

Canalda 2013
Canalda, Sílvia. "La imatge barroca de la Mare de Déu de Montserrat: gènesi, circuits i usos". a *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*, 79-100. Barcelona: Universitat de Barcelona. Publicacions i edicions, 2013.

Canalda 2013b
Canalda, Sílvia. "Retratos y réplicas de las santes imágenes en Época Moderna. El caso de Nuestra Señora de Montserrat". a *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, 187-201. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013.

Canalda 2014
Canalda, Sílvia."L'iconografia della Santa Immagine in Santa Maria in Monserrato a Roma: un incontro tra l'identità catalana e castigliana tra il XVI e il XVII secolo". a *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma*, *1450-1650*, 65-92. Roma: Campisano editore, 2014.

Canalda 2015
Canalda, Sílvia."El retrat del port de Barcelona pel pintor Mariano Sánchez, 1788". *Quaderns d'Història*, n. 22 (2015): 33-48.

Cánovas 1989
Cánovas del Castillo, Soledad."Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 68 (1er. semestre de 1989): 153-209.

Capdevila 1935
Capdevila, Sanç. *La Seu de Tarragona: Notes històriques sobre la construcción, el tresor, els artistes, els capitulars*. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1935.

Capmany 1779
Capmany, Antoni de. *Memorias historicas sobre la marina comercio y artes de la Antigua Ciudad de Barcelona*. Vol. 2. Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, 1779.

Carbonell 1992
Carbonell, Marià. "Manuel i Francesc Tramulles". a *La Col·lecció Raimon Casellas: dibuixos i gravats del barroc al modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 110-111. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Gabinet de Dibuixos i Gravats, 1992.

Cargos y títulos 2016
Cargos y títulos académicos (1752-2015). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Archivo-Biblioteca, 2016.

Carlos III 1987
Carlos III y la Ilustración: 1788-1988. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

Carrera 1951
Carrera Pujal, Jaime. *La Barcelona del segle XVIII*. 2 vols. Barcelona: Bosch, 1951.

Carreras i Bulbena 1993
Carreras i Bulbena, Josep Rafel. *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunscwich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1993.

Carreras i Candi 1913
Carreras i Candi, Francesc. *La Via Layetana: substituint als carrers de la Barcelona mitgeval: catálech de la colecció gráfica de dita vía*. Barcelona: Imp. Atles Geográfich d'Albert Martín, 1913.

Carrete 1987
Carrete Parrondo, J."El grabado en el siglo XVIII: triunfo de la estampa il·lustrada". a *El grabado en España (siglos XV- XVIII)*. Vol. 31 de *Summa Artis: Historia general del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

Casanova 1796
Casanova, Gabriel. *Elogio fúnebre de el ilustrísimo i reverendísimo señor don Thomàs de Lorenzana y Butron, de santa Memoria, obispo de Gerona caballero pensionado de la Real Distinguida Orden Española de Carlos Tercero del Consejo de S.M & que en las honras que les consagra el agradecimiento de sus familiares en el día 9 de febrero de 1796, dixo Don Gabriel Casanova Presbitero, Examinador Sinodál del mismo Obispado, i Academico supernumerario de la Real Academia de Buenas Letras de la Ciudad de Barcelona*. Girona: Imprenta de Narciso Oliva, 1796.

Casanovas 1931
Casanovas, Ignasi. *Josep Finestres: Estudis biogràfics. Estudi preliminar, elogi funeral, vida i escrits, documents*. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1931.

Casanovas 1953
Casanovas, Ignacio. *La cultura catalana en el siglo XVIII: Finestres y la Universidad de Cervera*. Barcelona: Balmes, 1953.

Casanovas 1958
Casanovas, Maria Aurora. *El gravat*. Vol. 2 de *L'Art Català*. Barcelona: 1958.

Casassas-Vila 1974
Casassas Simó, Lluís i Pau Vila Dinarés. *Barcelona i la seva rodalia al llarg del temps*. Enciclopèdia Catalana Aedos. Barcelona: Aedos, 1974.

Casellas 1910
Casellas, Raimon. "Gravadors de Catalunya al sigle XVIII: Els germans Tramullas". *La Veu de Catalunya*, Pàgina Artística, 20 d'octubre de 1910.

Casellas 1910b
Casellas, Raimon. "Gravadors de Catalunya: En Pere Pasqual y Moles, primer director de Llotja". *Veu de Catalunya*, Pàgina Artística, 27 d'octubre de 1910.

Casellas 1910c
Casellas, Raimon. "La fundació de la Barceloneta". *La Veu de Catalunya*, Pàgina Artística, 29 de setembre de 1910.

Catálogo de los cuadros 1819

Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819…Madrid: Imprenta Real, 1819.

Catálogo de las pinturas 1829

Catálogo de las pinturas y estatuas que se conservan en la Real Academia de San Fernando. Madrid: Ibarra, 1829.

Catalunya a l'època 1991

Catalunya a l'època de Carles III. Som i serem, n. 4. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991.

Catalunya España moderna 1983

Catalunya en la España moderna, 1714-1983: exposición en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, del 24 de mayo al 24 de junio de 1983. Barcelona: Departamento de Cultura de la Generalitat, 1983.

Caton en Utica 1763

Caton en Utica: Drama en musica del celebre abate Pedro Metastasio, para representarse en el teatro de la...ciudad de Barcelona en año 1763. Barcelona: Francisco Generas, 1763.

Céan Bermúdez 1800

Céan Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*. Vol. 5. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.

Chirico 2014

Chirico, Raffaele de. *Cagliostro: Un nobile viaggiatore del XVIII secolo*. Milà: Mnamon, 2014.

Cid 1948

Cid Priego, Carlos."La decoración de la Casa Lonja de Barcelona". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, n. 6.3-4 (jul.-dic. 1948): 423-462.

Cipriani – De Marchi 1992

Cipriani, Angela i Giulia De Marchi. "Appunti per la storia dell'Accademia di San Luca: la collezione dei dipinti nei secoli XVII e XVIII". a *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque: sojourns in and out of Italy. Essay in Architectural History presented to Hellmut Hager on his sixty-sixth birthday*, 692-709. 2 vols. Pennsylvania: University Park. Department of Art History, 1992.

Cipriani-Fusconi-Gasparri 2011

Cipriani, Angela, Giulia Fusconi i Carlo Gasparri. *Roma 1771-1819: I Giornali di Vincenzo Pacetti*. Pozzuoli: Naus, 2011.

Cirici 1971

Cirici, Alexandre. *Barcelona pam a pam*. Què cal saber, n. 8. Barcelona: Teide, 1971.

Cirlot 1956

Cirlot, Juan-Eduardo. *Tarragona, Poblet y Santas Creus*. Vol. 19 de *Los monumentos cardinales de España*. Madrid: Plus Ultra, 1956.

Ciutat de Girona 2014
*La ciutat de Girona del segle XVI al XVIII: Catàleg de les exposicions "*La Girona de l'època moderna: de l'obrador al baluard*" i "*La Girona dissident*": Museu d'Història de Girona-Museu d'Història dels Jueus, Girona, del 29 d'octubre del 2014 al 6 d'abril de 2015*. Girona: Ajuntament, 2014.

Codina 1908
Codina i Formosa, Juan B. *Efemérides para la historia del Seminario Conciliar de Barcelona*. Vol. 1. Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, 1908.

Còdol 1988
Còdol i Margarit, Josep. *Itinerari artístic a l'entorn del Sant Crist d'Igualada*. Igualada: Priors del Sant Crist, 1988.

Codorniu 1763
Codorniu, Antonio. *Vida del ilustrissimo y venerable señor D. Raimundo de Marymon, y de Corbera, obispo de Vique, dedicada a su ilustre casa*. Barcelona: Imprenta de Maria Angela Martí viuda, 1763.

Col·lecció Raimon Casellas 1992
La Col·lecció Raimon Casellas: dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Gabinet de Dibuixos i Gravats, 1992.

Colomer 1916
Colomer, F. *Historia del Sant Crist d'Igualada y del seu culte.* Igualada: Nicolau Poncell Impresor y editor, 1916.

Colomer i Preses 1931
Colomer i Preses, I."La capella del Sant Crist". *El devot del Sant Crist d'Igualada*, n. 18 (1931): p.3.

Colomer i Preses 1949
Colomer i Preses, Ignasi Maria. "Unes memòries del prior del Sant Crist, manuscrites (1906-1936)". *Miscellanea Aqualatensia*, n. 1 (1949): 49-61.

Coll 2000
Coll Cerdà, Àngels. "Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcuberta a Vic". *Locus Amoenus*, n. 5 (2000): 241-252.

Comas 1901
Comas, Ramon Nonat. *Excursió desde'l carrer de la Avellana a la torra del Seny de les Hores de la catedral*. Barcelona: Estampa La catalana d'en Jaume Puigventós, 1901.

Comas 1964
Comas, Antoni. *L'activitat literario-cultural dels Països Catalans durant el segle XVII*. Vol. 4 d' *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, cop, 1964.

Compendio historial 1758

Compendio historial o Relacion breve, y verídica del portentoso santuario, y cámara angelical de Nuestra Señora de Monserrate. Barcelona: Juan Jolis Impressor, 1758.

Compendio de la vida 1794

Compendio de la vida del venerable siervo de Dios Josef Oriol, presbitero, y beneficiado de la Iglesia Parroquial de N.Sra. de los Reyes, vulgarment llamada del Pino de Barcelona, cuyas virtudes en grado heroyco han sido aprobadas por la S.Sede Apostolica con decreto de 25 Juliol de 1790. Barcelona: Francisco Suriá y Burgada Impresors, 1794.

Constituciones 1763

Constituciones del imperial y Real Seminario de Nobles de Barcelona, fundado baxo la invocación de Nuestra Señora y Santiago de Cordelles. Barcelona: Francisco Suriá, 1763.

Cornudella 1992

Cornudella, Rafael. "Santa Tecla". a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya : Exposició celebrada al Palau Nacional de Montjuïc del 27 de juliol al 30 de setembre de 1992*, 472-473. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992.

Cornudella 1998

Cornudella i Carré, Rafael. "El gravador català Miquel Sorelló a Itàlia: Estudi biogràfic i catàleg de la seva obra". Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. 1998.

Corredera 1971

Corredera Gutiérrez, Eduardo. *La escuela histórica avellanense*. Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1971.

Cotarelo 1917

Cotarelo y Mori, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

Cots-Comas 1891

Cots, Pere de i Ramon Nonat i Comas."Noms dels nous carrers de Barcelona". *La Veu de Catalunya*, Setmanari Popular, 22 de març de 1891.

Creixell 2005

Creixell, Rosa Maria."Cases grans: interiors nobles a Barcelona (1739-1761)". Tesi doctoral. Universitat de Barcelona. 2005.

Creixell 2013

Creixell, Rosa Maria. *Noblesa obliga. L'art de la casa a Barcelona (1730-1760)*. Perpinyà: Presses Universitaires de Perpignan, 2013.

Creixell-Miralpeix 2015

Creixell, Rosa Maria i Francesc Miralpeix."Los álbumes de dibujos de la màscara real en honor de la infanta María Antonia Fernanda de Borbón (Barcelona 1750)". *Ars Longa*, n. 24 (2015): 117-133.

Creso 1765
Il Creso: *drama per musica da rappresentarsi nel teatro della... città di Barcellona l'anno 1765...*Barcelona: Francisco Generas, 1765.

Cruells 1935
Cruells, Manuel. *El Príncep Carles de Viana*. Col·lecció popular Barcino n. 121. Barcelona: Barcino, 1935.

Curet 1935
Curet, Francesc. *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIIIè*. Barcelona: Publicacions de la Institució del Teatre, 1935.

Cursos 1928
"Cursos conferències cultura". *La Veu de Catalunya*, 8 de juny de 1928.

Daufí 2012
Daufí, Xavier. "L'acadèmia del teatre a la Quaresma. Concert de veus i instruments, de M.Tramullas (atribuït): Una visió de la vida musical barcelonina del segle XVIII". *Revista Catalana de Musicologia*, n. 5 (2012): 71-87.

Dedicación Iglesia 1887
"Dedicacion de la Iglesia de Tarragona". *La Provincia de Tarragona*, 10 de juliol de 1887.

Dessin à Barcelone 1960
Le dessin à Barcelone: de Viladomat à Fortuny (1700-1874). Tolouse: Musée Paul-Dupuy, 1960.

Demonstraciones 1760
Demonstraciones festives, con que la muy il·lustre ciudad de Urgel explico su amor, y lealtard en la gloriosa exaltacion al throno de su augusto, y catholico monarca, el señor Don Carlos Tercero en los dies 20, 21 y 22 de Enero de 1760. Cervera: Impremta de la Universiad por Antonia Ibarra viuda, 1760.

Desdevises du Dezert 1913
Desdevises du Dezert, G. *Barcelone et les grands sanctuaires catalans*. París: Libr. Renouard H. Laurens, 1913.

Díaz 1965
Díaz i Carbonell, Romuald M. *El Sant Crist d'Igualada: Monografia històrica*. Igualada: Priors del Sant Crist, 1965.

Dido abandonada 1763
Dido abandonada: drama en musica del celebre abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro de la...ciudad de Barcelona en el año 1763. Barcelona: Francisco Generas, 1763.

Didone abbandonata 1767
Didone abbandonata: dramma per musica da rappresentarsi nel teatro della...cittá di Barcellona l'anno 1767....Barcelona: Giuseppe Altés, 1767.

Distribución premios 1766
Distribucion de los premios concedidos por el rey nuestro señor a los discípulos de las nobles hecha por la Real Academia de S.Fernando en la Junta General de 3 de Agosto de 1766. Madrid: Imprenta de la viuda de Eliseo Sánchez, 1766.

Distribución premios 1790
Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor á los discípulos de las nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 4 de agosto de 1790. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1790.

Distribución premios 1799
Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor á los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 13 de julio de 1799. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1799.

Domènec 1602
Domènec, Antoni Vicenç. *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña*. Girona: Impremta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1602.

Domènech 2004
Domènech, Joan de Déu. *Xocolata cada dia. A taula amb el baró de Maldà: Un estil de vida del segle XVIII*. Orígens, n. 80. Barcelona: La Magrana, 2004.

Dorico 2016
Dorico i Alujas, Carles."La biblioteca de l'escultor vigatà Pere Costa". *AUSA*, n. 27.177 (2016): 507-539.

Durán 1764
Durán y Bastero, Luís. *Epistola que excelentissimo domino D.Jacobo Michaeli de Guzman, marchioni de la Mina, cet. Cet. Don Ludovicus de Duràn, et de Bastero Dicabat Jesuitico-Philosophicas theses quas in barcinonensi soc. Jesu templo propugnabat die XII Junii, anno MDCC.LXIV. Patrono P.Francisco Xav.Llampillas Soc. Jesu. Publ.Phil.Profes*. Barcelona: Joan Nadal, 1764.

Duran 1973
Duran i Sanpere, Agustí. *La societat i l'organització del treball*. Vol. 2 de *Barcelona i la seva història*. Barcelona: Curial, 1973.

Època del Barroc 1983
L'època del Barroc: exposició. Palau Reial de Pedralbes, del 8 de març al 10 d'abril 1983. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983.

Època dels genis 1989
L'època dels genis: Renaixement-Barroc. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1989.

Estampas 1981
Estampas: Cinco siglos de imagen impresa. Madrid: Ministro de Cultura. Dirección General de Bellas Artes. Archivos y Bibliotecas. Subdirección General de Museos, 1981.

Esteve 2016
Esteve Marull, Vanessa."Representacions musicals en la pintura catalana dels segles XVII i XVIII". Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. 2016.

Eumene 1765
Eumene: Drama en musica para representarse en el teatro de la... ciudad de Barcelona en el año 1765. Barcelona: Francisco Generas, 1765.

Excursió 1935
"Excursió a Penyíscola". *Butlletí del Foment de les Arts Decoratives*, n. 3 (març 1935): 2.

Exposición bibliogràfica 1961
Exposición bibliográfica, cartográfica y de grabados y litografías marítimas, celebrada en el vestíbulo de la Casa Lonja del Mar, con motivo del LXXV aniversario de la constitución de la Cámara Oficial de Comercio y Navegación de Barcelona. Barcelona: Tipografía La Académica de Herederos de Serra y Russell, 1961.

Exposición de grabados 1880
Exposición de grabados de autores españoles celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa en enero de 1880. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Narciso Ramírez y Ca., 1880.

Farrés 2010
Farrés i Florensa, Joan. *A l'entorn del Sant Crist d'Igualada. Cronologia de fets històrics socials i religiosos (1590-2009)*. Igualada: Priors del Sant Crist d'Igualada, 2010.

Fernández San Román 1898
Fernández San Román, Eduardo. *Memorias militares de D.Jaime Miguel de Guzmán Dávalos de la Mina*. 2 vols. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1898.

Fernández Gracia 2002
Fernández Gracia, Ricardo. *Iconografía de Don Juan de Palafox: imágenes para un hombre de estado y de Iglesia*. Pamplona: Gobierno de Navarra Departamento de Presidencia, Justicia e Interior, 2002.

Ferrer 1815
Ferrer, Raimundo. *Barcelona cautiva, ó sea, Diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses, esto es desde el 13 de febrero de 1808 hasta el 28 de mayo de 1814; acompaña a los principios de cada mes una idea del estado religioso-político-militar de Barcelona y Cataluña*. Vol. 1. Barcelona: Oficina de Antonio Brusi, 1815.

Fêtes et devertissements 2016
Fêtes et devertissements à la cour: *album de l'exposition*. Versailles: Gallimard, 2016.

Fiabane 2004
Fiabane, Alessia."L'accademia di San Luca nel XVIII secolo: un inventario inedito della quadreria". a *Giovanni Studiosi a confronto. Ricerche di Storia dell'Arte dal XV al XX secolo*, 133-158. Roma: Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, 2004.

Figuerola – Martí Bonet 1995
Figuerola Rotger, Pere Jordi i J. M. Martí Bonet. *La Rambla, els seus convents, la seva història.* Vol. 6.2 de *Catàleg monumental de l'arquebisbat de Barcelona*. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona, 1995.

Flinch – Homèdes 1997
Flinch, Gloria i Victòria Homèdes."Sant Marc escrivint l'Evangeli i Prendiment de Sant Marc". a *Memòria d'activitats del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya 1989-1996*, 190-191. Barcelona: Departament de Cultura, 1997.

Flò 2000
Flò Forner, Míriam."El Conjunt funerari de Sant Oleguer de la catedral de Barcelona: aspectos estilístics i programàtics". Tesi de llicenciatura inèdita. Universitat de Barcelona. 2000.

Font 1936
Font i Rius, J. Maria. "El príncep de Viana a la Seu de Barcelona: algunes notes sobre la veneració popular de Carles de Viana". *Analecta Sacra Tarraconensia. Anuari de la Biblioteca Balames*, n. 12 (1936): 541-557.

Fontanals del Castillo 1877
Fontanals del Castillo, J. *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII*. Barcelona: Establecimiento tipo-litográfico de C. Verdaguer, 1877.

Fontbona-Durá 1999
Fontbona, Francesc i Victòria Durá. *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. 3 vols. Barcelona: Reial Acadèmia de les Belles Arts de Sant Jordi, 1999.

Fontbona 2008
Fontbona, Francesc."Nota sobre unes restes del sepulcre del Marquès de la Mina". *Revista de Catalunya*, n. 243 (2008): 73-82.

Furlong 1962
Furlong, Guillermo S. *Historia del Colegio de la Inmaculada de la ciudad de Santa Fe y de sus irradiaciones culturales, espirituales y sociales (1610-1961)*. Vol. 1. Buenos Aires: Sociedad de Exalumnos-Filial Buenos Aires, 1962.

Fustagueras 1858
Fustagueras i Fuster, Jaume. *Breve reseña de los archivos, bibliotecas, gabinetes, monetarios y museos de Barcelona*. Barcelona: Imprenta de La Publicidad de Antonio Flotats, 1858.

Fustagueras 1859
Fustagueras y Fuster, Jaume."Pintores catalanes. Cuadro original de don Manuel Tramulles, representando el acto de tomar posesión el rey don Juan Carlos III, del canonicato de la Catedral de Barcelona". *El Museo Universal*, n. 3 (1859): 35-37.

Galindo 1989
Galindo Blasco, Esther. "Barcelona y Carlos III: análisis artístico de los actos festivos y manifestaciones efímeras con motivo de la proclamación, y feliz arribo y estancia del rey en la ciudad". Tesi de llicenciatura. Universitat de Barcelona. 1989.

Gallego 1979
Gallego, Antonio. *Historia del grabado en España*. Cuadernos arte Cátedra n. 9. Madrid: Edic. Cátedra, 1979.

Gallego 2014
Gallego, Raquel."Sobre las capitulaciones matrimoniales de Francisco de Goya y la prisa del aragonés en abandonar Roma*". Archivo Español de Arte*, n. 87. 346. (abr.-juny 2014): 109-118.

Galli Bibiena 1711
Galli Bibiena, Ferdinando. *L'architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche di Ferdinando Galli Bibiena*. Vol. 1. Parma: Paolo Monti, 1711.

Garcia Caralps 1617
Garcia Caralps, Antonio Juan. *Historia de S.Oleguer arcobispo de Tarragona, y obispo de Barcelona*. Barcelona: Sebastian Matevada Impressor de la Universidad, 1617.

García Portugués 2007
García Portugués, Esther."José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català". Tesi doctoral. Universitat de Barcelona. 2007.

García Sánchez 2005
García Sánchez, Jorge."Un privilegio diplomático conflictivo en la Roma del siglo XVIII: la jurisdicción de la Corona Española en el distrito del Forum Hispanicum". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, n. 18-19 (2005-2006): 203-222.

Garganté 2011
Garganté, Maria. "La ciutat a peu d'obra: Josep Renart i l'arquitectura barcelonina del segle XVIII". a *Cartografies visuals i arquitectòniques de la modernitat (ss.XV-XVIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011. 311-326.

Guarda 1997
Guarda, Gabriel. *El arquitecto de la Moneda Joaquín Toesca, 1752-1799: una imagen del imperio español en América*. Santiago de Xile: Universidad Católica de Chile, 1997.

Gaya 1955
Gaya Nuño, Juan Antonio. *Historia y guía de los museos de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.

Gelabert 2004
Gelabert, E. "Arte recuperada en la calle Carabassa". *La Vanguardia*, Vivir, 14 d'octubre de 2004.

Genovés 1933
Genovés Vicente. "Repertori dels gravats de Pere Pasqual Moles."*Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, n. 14 (març –abr. 1933): 97-104.

Gudiol 1916
Gudiol, J. "Gravadors–argenters catalans". *La Veu de Catalunya*, Pàgina Artística, 31 de gener de 1916.

Gudiol 1926
Gudiol, J. "Un retrat". *Catalana Revista*, n. 214 (maig 1926): 137-140.

Gudiol 1971
Gudiol, Josep. *Historia de la pintura en Cataluña*. Vol. 5. Madrid: Tecnos, 1971.

Guia arquitectura 1985
Guia de arquitectura de Barcelona. Guies il·lustrades de Barcelona n. 2. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1985.

Guia- inventari 1992
Guia-inventari del patrimoni municipal d'art. Textos i documents (Girona. Ajuntament) n. 4. Girona: Ajuntament de Girona, 1992.

Guía del Museo 1969
Guía del Museo: Museo de Historia de la Ciudad. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1969.

Guia de Tarragona 1924
"*La guia de Tarragona*". *La Veu de Tarragona*, 4 d'octubre de 1924.

Gutiérrez Ibáñez 2017
Gutiérrez Ibáñez, Sara. "Sobre el platero barcelonès Francesc Via II (doc.1679-1724). Aspectos biográficos y profesionales" a *Estudios de platería: San Eloy 2017*, 313-329. Múrcia: Universidad de Murcia, 2017.

Història de la imatge 1988
Història de la imatge de la Mare de Déu del Monestir de Santa Maria de Valldonzella: 1237-1987 any Marià. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona, 1988.

Huard 1839
Huard, Étienne. *Vie complete des peintres espagnols et histoire de la peinture espagnole*. Vol. 1. París: Bureau du journal des artistes, 1839.

Imatges per creure 2017
Imatges per creure: catòlics i protestants a Europa i Barcelona, segles XVI- XVIII. Llibrets de sala n. 25. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, 2017.

Informe tècnic 1995
"Informe tècnic del procès de conservació i restauració de les pintures murals de la volta del cambril de la capella de sant Narcís de l'esglesia de sant Feliu de Girona, Gironès". Informe inèdit n. 5123. Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, 1995.

Jiménez 1997
Jiménez, Montserrat."Els bisbes de Girona i la nacionalitat catalana en el segle XVIII". *Revista de Girona*, n. 181 (1997): 36-40.

Jiméno 2012
Jiméno, Fréderic."Charles Le Brun et l'Espagne: Réception artistique et politique. D'un modèle français (1746-1808)". a *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles)*, 275-292. Perpinyà: Presses Universitaires de Perpignan, 2012.

Laborde 1809
Laborde, Alexandre. *A view of Spain; compraising a descreptive itinerary of each province and general statistical account of the country*. Vol. 1. Londres: Longman, 1809.

Laborde 1809b
Laborde, Alexandre. *Itineráire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des diférentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*. Vol. 1. París: Chez H. Nicholle, 1809.

Lacuesta 2014
Lacuesta, Raquel."L'antic col·legi de cirurgia de Barcelona. Un edifici singular en una Barcelona neoclàssica". *Revista de la Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya*, n. 29.4 (octubre-desembre 2014): 148-158.

Lahalle 2006
Lahalle, Agnès. *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.

Laplana 1995
Laplana, Josep de Calassanç. *Nigra sum: Iconografia de Santa Maria de Montserrat*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

León 1979
León Tello, Francisco José. *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Cuadernos de arte n. 28. València: Servicio de Estudios Artísticos, 1979.

Les arts 1948
"Les arts i els artistes". *La nostra revista*, n. 15 (1948): 57.

Lopez 1924
Lopez, Enrique. *Novísima guia de España y Portugal: Manual del viajero y del turista. Con mapa general de la Península e islas Baleares y los de Canarias y Protectorado espanyol de España en Marruecos*. Madrid: F. Beltrán, 1924.

Lucio Papiro 1765
*Lucio Papiro: Drama en musica para representarse en el teatro de la... ciudad de Barcelona en el año 1765...*Barcelona: Francisco Generas, 1765.

Madurell 1958
Madurell Marimón, Josep Maria. *La Capilla de la Inmaculada Concepción de la Seo de Tarragona*. Arqueologia e història n. 21. Tarragona: La Diputación, 1958.

Mahérault 1880
Mahérault, Marie Joseph François. *L'oeuvre gravé de J. M. Moreau, le Jeune (1741-1814)* : *Catalogue raisonné et descriptif avec notes iconographiques et bibliographiques*. París: A. Labitte, 1880.

Manuel Tramullas dibuixos 1878
"Don Manuel Tramullas y sus dibuixos inéditos". *Boletín de la librería*, n. 5 (jul. 1877- juny 1878): 191.

Marès 1964
Marès, Frederic. *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado: la Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita de Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964.

Martí Bonet 1995
Martí Bonet, Josep Maria. *Sant Vicenç de Sarrià. 1000 anys d'història*. Vol. 6.1 de *Catàleg monumental de l'arquebisbat de Barcelona*. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona, 1995.

Martí Bonet 2010
Martí Bonet, Josep Maria. *Els béns culturals i l'església: Itinerari d'una experiència viscuda a l'Arxiu i Museu diocesans de Barcelona*. Barcelona: Comagràfic, 2010.

Martín 2001
Martín Corrales, Eloy. *Comercio de Cataluña con el Mediterráneo musulmán, siglos XVI-XVIII: El comercio con los "enemigos de la fe"*. Barcelona: Bellaterra, cop, 2001.

Martinell 1916
Martinell, Cèsar. "Els Bonifàs. Una família d'escultors". *La Veu de Catalunya*, Pàgina Artística, 11 de setembre de 1916.

Martinell 1926
Martinell, Cèsar. *La Seu Nova de Lleyda: Monografia artística*. Valls: E. Castells, 1926.

Martinell 1934
Martinell, Cèsar."Influencia francesa en l'art català del segle XVIII". *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, n. 471 (1934): 299-303.

Martinell 1948
Martinell, César. *El escultor Lluís Bonifás y Massó*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1948.

Martinell 1963
Martinell, Cèsar. *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Monumenta Cataloniae. Materials per a la història de l'art a Catalunya n. 10-12. 3 vols. Barcelona: Alpha, cop.1963.

Mata 2006
Mata, Sofia i Jordi París i Fortuny. *Bonifàs, una nissaga d'escultors*. Valls: Estudis Vallencs, 2006.

Mata 2012
Mata, Sofia. "Els gravats barrocs del Museu Diocesà de Tarragona (1765-1766)". *Unicum*, n. 11 (2012): 19-25.

Mata 2012b
Mata, Sofia."Els gravats barrocs del *Triomf de Santa Tecla* (1765-1766)". *Revista Església de Tarragona*, n. 268 (ag.-set. 2012): 21.

Mata 2015
Mata, Sofia. "La capella de la Puríssima Concepció de la catedral de Tarragona (1674-1684). Un exemple de la integració de les arts en el barroc". *Quaderns de Vilaniu*, n. 67 (2015): 39-61.

Memòria del Barroc 2008
Memòria del Barroc: tresors de la Catedral i del Museu Diocesà de Barcelona. Barcelona: Catedral de Barcelona, 2008.

Memòria Departament Cultura 1994
Memòria del Departament de Cultura 1993. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994.

Menacho 2011
Menacho Vera-Cruz, Miranda."El príncipe de Viana en la Corona de Aragón (1457-1461)". Tesi doctoral. Universitat de Barcelona. 2011.

Mengs 1780
Mengs, Antonio Rafael de. *Obras de D. Antonio Rafael de Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara, Caballero de la Orden de Carlos III. Del Consejo de S.M. en la Hacienda, su Agente y Procurador General en la Corte de Roma*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780.

Mercader 1755
Mercader, Josep. *Oracion funebre, que en las exequias dedicadas por la Real Academia de Buenas Letras de la ciudad de Barcelona, el dia 20 de diciembre de 1755, en el Templo de Santa Cathalina martyr de la misma ciudad, a la memoria de su Presidente el excel·lentíssimo señor Conde de Perelada; dixo el M.R.P.M. Fr. Joseph Mercader, del Orden de Predicadores, Académico de Número de dicha Real Académia.* Barcelona: Imprenta de Francisco Surià, 1755.

Mercader Saavedra 2011
Mercader Saavedra, Santi. "La caplletra del cantoral de la missa de Diumenge de Rams de la Catedral de Barcelona (1745)". *Teologia Actual* (set. 2011): 35-40.

Mercader Saavedra 2011b
Mercader Saavedra, Santi."Francesc Tramullas (1722-1773) i Francesc Pla *el Vigatà* (1743-1805): Noves atribucions a la catedral de Barcelona: la capella de Sant Marc". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, n. 25 (2011): 39-56.

Mercader Saavedra 2011c
Mercader Saavedra, Santi. "El patronatge artístic a la catedral de Barcelona. Els retaules barrocs". a *Cartografies visuals i arquitectòniques de la modernitat (ss.XV-XVIII)*, 171-184. Barcelona: Universitat de Barcelona. Publicacions i edicions, 2011.

Michel 1996
Michel, Olivier."Peintres autrichiens à Rome dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. II. Christoph Unterberger". a *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*. Collection de l'École Française de Rome, n. 217, 425-456. Roma: Scuola Tipografica S. Pio X, 1996.

Michel 2000
Michel, Olivier. "La formation des artistes étrangers à Rome. Leur présence à l'*Accademia del nudo* de 1754 à 1800". *Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino: Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, n. 24.3 (2000): 279-295.

Mingorance 1999
Mingorance i Ricart, Francesc Xavier."La restauració de Santa Maria d'Igualada i el seu retaule Major (1939-1954)". *Miscellanea Aqualatensia*, n. 9 (1999): 227-268.

Mir 1965
Mir Mas de Xexàs, Josep M. "Los directores de la Escuela de Bellas Artes de Olot". *Revista de Girona*, n. 32 (1965): 75-77.

Mirades del barroc 2000
Mirades del barroc. Panorama de l'art català dels segles XVII i XVIII. Manresa: Museu Comarcal de Manresa, 2000.

Miralpeix 2004
Miralpeix, Francesc."Algunes observacions sobre pintures gironines d'època barroca de temática santnarcisiana". *Revista de Girona*, n. 226 (2004): 75-80.

Miralpeix 2005
Miralpeix, Francesc."El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). Biografia i Catàleg crític". Tesi doctoral. Universitat de Girona. 2005.

Miralpeix 2008
Miralpeix, Francesc."Pintors i pintures del Set-cents en terres gironines: estat de la qüestió i noves aportacions". *Pedralbes*, n. 28 (2008): 729-747.

Miralpeix 2011
Miralpeix, Francesc. *L'Art barroc a Girona*. Quaderns de la Revista de Girona. Guies n. 155. Girona: Diputació de Girona, 2011.

Miralpeix 2012
Miralpeix, Francesc. "Pintores franceses en Cataluña y catalanes en Francia en los siglos XVII y XVIII. Sobre modelos e influencias". a *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles)*, 247-262. Perpinyà : Presses Universitaires de Perpignan, 2012.

Miralpeix 2014
Miralpeix, Francesc. *Antoni Viladomat i Manalt: 1678-1755. Vida i Obra*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2014.

Mirambell 2004
Mirambell Abancó, Miquel. "Una pintura inèdita de Francesc Tramulles". *Unicum: Revista de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya*, n. 3 (2004): 16-29.

Miquel Catà 1986
Miquel Catà, Carme. "Manuel i Francesc Tramulles, pintors". 2 vols. Tesi de llicenciatura inèdita. Universitat de Barcelona. 1986.

Miquel Lucas-Vallès 1999
Miquel Lucas i Vida, Antoni i Rosa Vallès i Costa. "Bibliografia sobre i de les Pitiüses (Eivissa i Formentera)". *Territori*, n. 2 (1999): 197-364.

Misser 1977
Misser, Salvador. *El libro de Santa Tecla: Con una monografia sobre su nueva parroquia en Barcelona y con una documentación gràfica de 164 grabados*. Barcelona: Parròquia de Santa Tecla, 1977.

Molas 1970
Molas i Ribalta, Pere. *Los gremios barceloneses del siglo XVIII*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1970.

Molas 1994
Molas Ribalta, Pere. "La política del tinte en la España del siglo XVIII". *Espacio Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, n. 7 (1994): 55-68.

Montaner 1990
Montaner i Martorell, Josep Maria. *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1990.

Montañés 2012
Montañés, José Ángel. "Enemigos del 1714 en el comedor de casa". *El país*, 15 de desembre de 2012.

Montecuccoli 1841
Montecuccoli, Luigi. *Storia della pittura in Spagna. Dal suo risorgimento fino ai giorni nostri*. Modena: Tipi della R. D. Camera, 1841.

Morant 1981
Morant i Clanxet, Jordi. *Iconografia de santa Tecla: Goigs i gravats*. Tarragona: Indúst. gràf. Gabriel Gibert, 1981.

Morell 1995
Morell i Montadi, Carme. *El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*. Textos i estudis de cultura catalana, n. 39. Barcelona: Curial, 1995.

Morera 1904
Morera y Llauradó, Emilio. *Memoria o Descripcion historico-artistica de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona desde su fundacion hasta nuestros dias*. Tarragona: Establecimiento topográfico de F. Aris é Hijo, 1904.

Motezuma 1766

*Motezuma: Drama en musica para representarse en el teatro de la... ciudad de Barcelona en el año 1766...*Barcelona: Francisco Generas, 1766.

Narváez 2000

Narváez Cases, Carme. "El tracista Fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya". Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. 2000.

Navarrete 2007

Navarrete Martínez, Esperanza. *Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1744-1752*. Madrid: Archivo-Biblioteca. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.

Navarrete 2008

Navarrete Martínez, Esperanza. "Alumnos de las salas del yeso, del natural y del colorido de la Real Academia de San Fernando (1800-1844)". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 106-107 (1er i 2n semestre de 2008): 159-238.

Novena 1765

Novena de la Sagrada Imatge del Sant Christo de Igualada. Cervera: Estampa de la Real Universitat, 1765.

Obsequiosa demostración 1759

Obsequiosa demostracion, que a su augusto monarcha don Carlos III…puesto a los reales pies de Su Magestad consagra el Real Seminario de Nobles de la Compañía de Jesus de Barcelona. Barcelona: Francesc Suriá, 1759.

Oliva 1987

Oliva Melgar, José María. *Cataluña y el comercio privilegiado con América en el siglo XVIII: la Real Compañia de Comercio de Barcelona a Indias*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1987.

Oliveros 1953

Oliveros de Castro, María Teresa. *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Historia Moderna, 1953.

Ortiz 2013

Ortiz García, José A. "Reines mortes o la mort en femení. El funeral reial en la Barcelona dels segles XVII i XVIII". *Emblemcat*, n. 2 (2013): 115-126.

Ortiz 2015

Ortiz García, José A. "Art, devoció i ritual funeraris a la Catalunya moderna". Tesi doctoral. Universitat de Barcelona. 2015.

O'Shea 1851

O'Shea, Henry. *Guide to Spain and Portugal*. Edimburg: Adam & Charles Black, 1851.

Padró 1852

Padró y Serrals, J. *La sagrada imagen del santo Cristo de Igualada. Historia del origen de su veneración y prodigios*. Igualada: Imprenta de Joaquin Jover y Serra, 1852.

Páez 1966
Páez, Elena. *Iconografía hispana: Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*. 6 vols. Madrid: Biblioteca Nacional, 1966-1970.

Paéz 1981
Páez, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. 4 vols. Madrid: Secretaría General Técnica, 1981.

Pallium 1992
Pallium: exposició d'art i documentació: Catedral de Tarragona. Tarragona: Diputació, 1992.

Palomino 1724
Palomino Velasco, Antonio. *El museo pictorico y escala optica. Tomo segundo. Practica de la Pintura*...Madrid: Viuda de Juan Garcia Infançon, 1724.

Pascual 2003
Pascual i Rodríguez, Vicenç. *El baró de Maldà. Materials per a una biografia*. Biblioteca Serra d'Or n. 308. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

Patrimonio artístico 1992
Patrimonio artístico y monumental de las universidades andaluzas. Sevilla: Consejería de Educación y Ciencia: Universidades Andaluzas, 1992.

Paulí 1972
Paulí Meléndez Antonio. *Santa Maria de Valldonzella*. Barcelona: 1972.

Pérez Samper 1984
Pérez Samper, María de los Ángeles. "Poder y sociedad en la Cataluña de mediados del siglo XVIII: la visita real de Carlos III en 1759". a *Primer Congrès d'Història Moderna de Catalunya*, 275-285. Vol. 2. Barcelona: Departament d'Història Moderna. Facultat de Geografia i Història, 1984.

Pérez Samper 1988
Pérez Samper, María de los Ángeles."Fiestas reales en la Cataluña de Carlos III". *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n. 8.2 (1988): 561-576.

Pérez Sánchez 1964
Pérez Sánchez, Alfonso. *Inventario de las pinturas: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Sucs. de J. Sánchez de Ocaña y Cía, 1964.

Pérez Sánchez 2001
Pérez Sánchez, Alfonso."Le tracce di Giordano nella pittura spagnola". a *Luca Giordano, 1634-1705*, 454-462. Nàpols: Electa Napoli, 2001.

Permanyer 1999
Permanyer, Lluís. "Sabaters, cofradía relevante". *La Vanguardia*, 16 de maig de 1999.

Permanyer 2001
Permanyer, Lluís. "Una seda orientada al futuro". *La Vanguardia*, Vivir, 16 de setembre de 2001.

Permanyer 2003
Permanyer, Lluís. "No lograron salvar San Miquel". *La Vanguardia*, 19 d'octubre de 2003.

Permanyer 2006
Permanyer, Lluís. "De convento e iglesia a Liceu". *La Vanguardia*, Vivir, 17 de juny de 2006.

Permanyer 2006b
Permanyer, Lluís. "La vieja plaza de Sant Jaume". *La Vanguardia*, Vivir, 16 de setembre de 2006.

Pessebres a Catalunya 1907
"Els pessebres a Catalunya". *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, n. 147 (1907): 125-126.

Pi i Arimón 1854
Pi i Arimón, A. Avellino. *Barcelona. Antigua y Moderna*. Vol.1. Barcelona: Impremta i llibreria politècnica de Tomas Gorchs, 1854.

Pinault-Sørensen-Sørensen 1993
Pinault-Sørensen, Madeleine i Bent Sørensen. "Recherches sur un graveur de l'Encyclopédie: Defehrt". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 15 (1993): 97-112.

Pirzio 2003
Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia. "Il giornale di Vincenzo Pacetti: spagnoli a Roma nella seconda metà del XVIII secolo". a *Iluminismo e ilustración: Le antichità e i loro protagonista in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*. Roma: L'Erma, 2003. 329-339.

Pla 1943
Pla Cargol, Joaquín. *Gerona arqueológica y monumental*. Biblioteca gerundense de estudios e investigaciones. Barcelona: Dalmau Carles Pla Editores, 1943.

Pompa fúnebre 1789
Pompa fúnebre y solemnes exequias, que la Real Junta Particular y Consulado de Comercio del Principado de Cataluña consagro a la memòria de su amado rey y singular bienhechor el señor don Carlos Tercerco (que està en la gloria) el dia 15 de enero de 1789. Barcelona: Francisco Suriá i Burgada, 1789.

Ponz 1788
Ponz, Antonio. *Catalunya*. Vol. 14 de *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: Imp. Joachin Ibarra, 1788.

Portús-Vega 1998
Portús, Javier i Jesusa Vega. *La estampa religiosa en la España del Antiguio Régimen*. Publicaciones de la Fundación Universitaria Española. Bellas Artes. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998.

Pozzo 1723
Pozzo, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum*. 2 vols. Roma: Stamperia Antonio de Rossi, 1723.

Prado-Alonso 2012
Prado Pozuelo, José Manuel i Mercè Alonso Casanovas. "Anàlisi de l'estat de conservació de dues matrius calcogràfiques gravades al segle XVIII amb el lema: Glorificació de Santa Tecla". *Unicum*, n. 11 (maig 2012): 27-35.

Prats 1990
Prats, Lluís. "Sant Narcís i les mosques". *Diari de Girona*, 3 de febrer de 1990.

Prats 1991
Prats, Lluís. "La iconografia de Sant Narcís en el Barroc". *Revista de Girona*, n. 148 (1991): 35-38.

Prefiguracio MNAC 1992
Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya: Exposició celebrada al Palau Nacional de Montjuïc del 27 de juliol al 30 de setembre de 1992. Catàlegs generals dels fons del MNAC n. 1. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992.

Puig 1933
Puig, L. A. "Exposició del Nu". *Clarisme*, n. 11, 30 de desembre de 1933.

Puig 1970
Puig, Arnau. *Història de l'art català: del Renaixement al Barroc*. Biblioteca de la cultura catalana. Barcelona: Tàber, 1970.

Quílez 1994
Quílez, Francesc. "Una obra inèdita de Manuel Tramulles: el retrat de Carlos Antonio de Azcón Potay, comte de Vallcabra". *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n. 2 (1994): 185 -200.

Quílez-García Cárcel 2001
Quílez, Francesc i Ricardo García Cárcel. *La Màscara Reial: festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001.

Quílez 2009
Quílez, Francesc."El retrat del bisbe de Barcelona de Josep Bernat Flaugier". *Butlletí informatiu del Museu d'Història de Barelona*, n. 16 (1er. Quatrimestre 2009): 5.

Quilliet 1816
Quilliet, Frédéric. *Dictionnaire des peintre espagnols*. París: Chez l'auteur rue du Gros-Chenet, 1816.

Raccolta di statue 1704
Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della santita di N.S. Papa Clemente XI da Domenico de Rossi illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di Pauolo Alessandro Mafffei, Patrizio Volterrano e Cav. dell'ordine di S. Stefano e della guardia pontificia. Roma: Stamperia alla Pace, 1704.

Ràfols 1954
Ràfols, J. F. *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestro días*. 3 vols. Barcelona: Editorial Millá, 1954.

Ramallo 1999
Ramallo Asensio, Germán. "Aportaciones a la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega, pintor sevillano en Roma". *Laboratorio de Arte*, n. 12 (1999): 293-300.

Rambaud 1964
Rambaud, Mireille. *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de l'Art (1700-1750)*. Vol. 1. París: Imprimerie nationale, 1964-1971.

Rambaud 1971
Rambaud, Mireille. *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de l'Art (1700-1750)*. Vol. 2 .París: Imprimerie nationale, 1971.

Reales cèdules 1763
Reales cèdules de ereccion, y ordenanzas de los tres cuerpos de comercio de el Principado de Cathaluña que residen en la ciudad de Barcelona. Barcelona: Francisco Suriá, 1763.

Reales exequias 1761
Reales exequias que a su augusta soberana Doña Maria Amalia de Saxonia reina de España consagró el rendido amor, y gratitud de la mui ilustre ciudad de Barcelona en los días 23, y 24 de abril de 1761. Barcelona: Imprenta Maria Teresa Vendrell y Teixidó, 1761.

Rebus gestis 2014
Rebus gestis Ecclesiae: Els llibres de notes del capítol catedral de Tarragona (1734-1930). Textos i documents (Fundació Noguera) n. 56. Barcelona: Fundació Noguera, 2014.

Record 1901
Record de la Exposició de documents gràfics de coses desaparegudes de Barcelona durant el segle XIX. Barcelona: L'Avenç, 1901.

Relación 1759
Relacion obsequiosa de los seis primeros dies en que logro la monarchia espanyola su mas Augusto Principio, anunciandose a todos los vasallos perpetuo regozijo y constituyendose Barcelona un paraiso con el arribo, desembarco y residencia que hicieron en ella desde los dies 17, al 21 de Octubre de 1759 las Reales Magestades del rey nuestro señor Don Carlos III y de la reyna nuestra señora Doña Maria Amalia de Saxonia, con sus altezas el Principe Real, y demàs Soberana Familia. Barcelona: Maria Teresa Vendrell i Teixidó, 1759.

Relación general académicos 2014
Relación general de académicos (1752-2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Archivo-Biblioteca, 2014.

Restauració 2004
"Restauració de "La Mare de Déu del Carme intercedint a favor de les ànimes del purgatori" de Francesc Tramulles Roig". *Unicum: revista de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya*, n. 3 (2004): 4.

Restauración capilla 1961
"Restauración de una capilla en la catedral". *La Vanguardia*. 30 d'abril de 1961.

Resumen histórico 1756
Resumen histórico del origen, y progresso de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, baxo la proteccion de su magestad. Vol. 1 de *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Barcelona: Francesc Surià, 1756.

Retrat 1995
Retrat de Barcelona. 2 vols. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Ajuntament de Barcelona. Institut Municipal d'Història, 1995.

Revilla 1981
Revilla, Federico. "Últimas consecuencias de la simbología clásica: La gran cabalgata barcelonesa en honor de Carlos III". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n. 47 (1981): 383-394.

Revilla 1984
Revilla, Federico. "Un ejemplo característico de arte efímero dieciochesco: El cenotafio barcelonés de María Amalia de Sajonia". *Goya*, n. 181-182 (1984): 55-62.

Reyero 2015
Reyero, Carlos. "El pasado (no) es un país extranjero. La personificación de Barcelona y la Monarquía il·lustrada". *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, n. 3 (2015): 89-97.

Ribera i Florit 2000
Ribera i Florit, Ramon. *El Carme d'Olot: 1565-1965*. Font Moixina, n. 22. Olot: Fundació Pere Simón, 2000.

Ribera Bergós 1985
Ribera Bergós, Jordi. "L'escenografia a Barcelona del 1700 al 1724". Tesi de llicenciatura. Universitat de Barcelona. 1985.

Richimero 1763
Richimero rey de los godos: Drama en musica para representarse en el teatro de la... ciudad de Barcelona en el año 1763. Barcelona: Francisco Generas, 1763.

Riera Mora 1988
Riera Mora, Anna. "Baró de Maldà: Calaix de sastre: font documental per a l'estudi de les activitats artístiques a Barcelona, 1769-1785".2 vols. Tesi de llicenciatura. Universitat de Barcelona. 1988.

Riera Mora 1994
Riera Mora, Anna. "La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma, 1775-1815". Tesi de llicenciatura. Universitat de Barcelona. 1994.

Rincón 2010
Rincón García, Wifredo. "Contribución a la iconografía de la venerable figura de Juan Palafox. Una nueva obra firmada por Francisco Bayeu". *AEA*, n. 332 (oct.- des. 2010): 369-376.

Ríos 2009
Ríos Delgado, Juan José. "El funcionamiento de los primeros años de la Escuela de Náutica de Barcelona bajo la dirección de Sinibaldo Mas y factores socio-económicos que motivaron su creación". Tesi doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya. 2009.

Ripoll 1908
Ripoll, Marguerite. "Francisco Tramulles". *Revue Catalane*, n. 18 (1908): 169.

Riquer 1998
Riquer, Martí de. *Quinze generacions d'una família catalana*. D'un dia a l'altre, n. 1. Barcelona: Quaderns crema, 1998.

Riquer 2004
Riquer, Martí de. *La leyenda de Galcerán de Pinós y el rescate de las cien doncellas*. Series minor (Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona) n. 9. Barcelona: Real Acadèmia de Bones Lletres, 2004.

Roca 1911
Roca Alcayde, Francisco. *Historia del Santo Cristo de Balaguer*. Lleida: Imprenta Mariana, 1911.

Romero 1936
Romero, Julio. *20*. Vol. 3 de *Tres días de Julio: 18,19 y 20*. Molins de Rei: Los amigos de la historia, 1936.

Rossi 2015
Rossi Roberto. *La manifattura cotoniera a Barcellona tra innovazione e persistenza. Il caso della J.B. Sires y Cia (1770-1810)*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2015.

Roux 1955
Roux, Marcel. *Inventaire du fonds français: Graveurs du dixhuitième siècle*. Vol. 8. París: Maurice Le Garrec, 1955.

Rovira i Gómez 2003
Rovira i Gómez, Salvador-J. *Els March, darrers senyors de Creixell i Roda de Bera*. Tinter (Cossetània Edicions) n. 44. Valls: Cossetània, 2003.

Rovira Marquès 2013
Rovira Marquès, Maria del Mar. "L'Església de Sant Sever i Sant Carles Borromeu de Barcelona (1704-1999). Estat de la qüestió". Treball final de màster. Universitat de Barcelona. 2012-2013.

Rovira Marquès 2014
Rovira Marquès, Maria del Mar. "La col·lecció de pintura configurada a l'Escola gratuïta de Nobles arts de Barcelona durant l'ocupació francesa (1808-1814)". *EMBLECAT: Revista de l'Associació Catalana d'Estudis* d'Emblemàtica. *Art i Societat*, n. 3 (2014): 97-114.

Rovira Marquès 2015
Rovira Marquès, Maria del Mar. "La Llotja". a *Joies del Renaixement, Barroc i Neoclassicisme català*, 282-287.Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2015.

Rovira Marquès 2015b
Rovira Marquès, Maria del Mar. "El Palau de la Virreina". a *Joies del Renaixement, Barroc i Neoclassicisme català*, 114-119. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2015.

Rubí 1984
Rubí, Basili de. *Els Caputxins a la Barcelona del segle XVIII: aproximació històrico-bibliogràfica*. Barcelona: Caputxins de Sarrià, 1984.

Ruiz Ortega 1999
Ruiz Ortega, Manuel. *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*. Barcelona: Biblioteca Nacional de Catalunya. Unitat gràfica, 1999.

Sáenz 1967
Sáenz-Rico Urbina, Alfredo. *El Virrey Amat: precisiones sobre la vida y la obra de Don Manuel de Amat y de Junyent*. 2 vols. Barcelona: Museo de Historia de la Ciudad, 1967.

Sagarra 1921
Sagarra, Ferran de. *Sant Vicens de Sarrià: dades i clarícies referents a la història d'aquesta vila i parròquia*. Barcelona: Impremta de Francesc X. Altés i Alabart, 1921.

Salarich 1854
Salarich, Joaquim. *Vich, su historia, sus monumentos, sus hijos y sus glorias.*Vic: Impresión de Soter Hermanos, 1854.

Salas 1945
Salas, Xavier de. "La documentación del Palacio Sessa o Larrard en la calle Ancha de Barcelona". *Anales y Boletín de los Museos de Artes de Barcelona*, n. 3.2 (abril 1945): 111-167.

Salvat 1929
Salvat i Bové, J. "La catedral de Tarragona". *Diario de Tarragona*, 23 de febrer de 1929.

Sánchez Sauleda 2016
Sánchez Sauleda, Sebastià. "Artistes medievals al programa decoratiu del Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic de Barcelona (1909-1910)". a *L'art medieval en joc*, 278-298. Barcelona: Universitat de Barcelona. Publicacions i edicions, 2016.

Sánchez Sauleda 2016 @
Sánchez Saluleda, Sebastià. *La col·lecció de vint-i-vuit bustos del Parlament de Catalunya*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2016, <www.bcn.cat/artpublic> (26/04/2016)

Sancho 2001
Sancho, José Luís. "Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organitzada por Mengs, y la *description des Tableaux du Palais de S. M. C.* por Fréderic Quilliet (1808)". *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, n. 665 (2001): 83-142.

Sanmartín – Silvestre 1982
Tomás Sanmartín, Antonio i Manuel Silvestre Visa. *Estampas y planchas de la Real Academia en el Museo de Bellas Artes de Valencia*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Subdirección General de Museos, 1982.

Santuario 2007
Santuario Nuestra Señora de los Milagros. Santa Fe:Publicación de la Congregación Nuestra Señora de los Milagros, 2007.

Sermon fúnebre 1767
Sermon fúnebre de el Excmo Señor Don Jaime Miguel de Guzman,&c. Marques de la Mina&c. Grande de España de Primera Clase, Gemil-Hombre de Camara con exercicio, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, y de la de Sancti Spiritas,&c. Capitan General de los Exercitos de S.M. de el Principado de Cataluña, i Presidente de su Real Audiencia,&c. que predicó el padre Roque Antonio Gila de la Compañía de Jesus el 19 de Enero de 1767 en la Iglesia de S.Miguel de la Barceloneta en donde fue enterrado su cadáver el mismo dia. Barcelona: Thomas Piferrer impresor, 1767.

Soldevila 1970
Soldevila, Ferran. *Història dels catalans*. Vol. 5. Barcelona: Ariel, 1970.

Soler 1994
Soler i Fabregat, Ramon. "Llibres de perspectiva a biblioteques d'artistes espanyols (Segles XVI-XVIII)". *D'Art*, n. 20 (1994): 167-179.

Soley 1998
Soley, Ramon. *Atles de Barcelona: Iconografia de la ciutat de Barcelona, vistes i plànols impresos de 1572 a 1900*. 2 vols. Barcelona: Mediterrània, 1998.

Soriano 1892
Soriano, Ramon. *Apunts per la monografia de la catedral basílica de Santa Creu y Santa Eulàlia de Barcelona*. Barcelona: Tipografia y Llibreria L'Avenç de Massó y Casas, 1892.

Subias 1951
Subias Galter, Joan. *Un siglo olvidado de pintura catalana: 1750-1850.* Barcelona: Amigos de los Museos, 1951.

Subirana Rebull 1990
Subirana Rebull, Rosa Maria. *Pasqual Pere Moles i Corones: València 1741-Barcelona 1797*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1990.

Subirana Rebull 1992
Subirana Rebull, Rosa Maria. "Francesc Tramulles i Roig ". a *La Col·lecció Raimon Casellas: dibuixos i gravats del barroc al modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 262-263. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Gabinet de Dibuixos i Gravats, 1992.

Subirana Rebull 1992b
Subirana Rebull, Rosa Maria. *Josep March: un pioner de la litografia*. Mínima, n.1. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1992.

Subirana Rebull 1996
Subirana Rebull, Rosa Maria. "La calcografia catalana del segle XVIII dels Argenters als Acadèmics". 2 vols. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona. 1996.

Subirana Rebull 2000
Subirana Rebull, Rosa Maria. "El gravat i les arts del llibre. De l'època del Barroc a la Il·lustració". Vol. 10 d'*Arts del llibre, manuscrits, gravats, cartells*. *Ars Cataloniae*. Barcelona: L'Isard, 2000.

Subirana Rebull-Triadó 2001
Subirana Rebull, Rosa Maria i Joan-Ramón Triadó. *Pintura moderna i contemporània*. Vol. 9 d'*Art de Catalunya*. Barcelona: L'Isard, 2001.

Subirana Rebull – Triadó 2008
Subirana Rebull, Rosa Maria i Joan-Ramón Triadó. "Art història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins a la segona meitat del segle XVIII". *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n. 28 (2008): 503-550.

Subirana Rebull 2008b
Subirana Rebull, Rosa Maria. "El taller dels "Francesc Via", un paradigma dels argenters-gravadors catalans al tombant del Set-cents". *Recerca*, n. 12 (2008): 129-160.

Subirana Rebull 2010
Subirana Rebull, Rosa Maria. *El salón del trono del Palacio Episcopal de Barcelona. Un manifiesto de la autoridad del Obispo*. Múrcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.

Sureda 1999
Sureda, Joan. *Del Neoclasicismo al Impresionismo*. Arte y estética, n. 46. Madrid: Akal, 1999.

Talestri 1764
Talestri: drama en musica para representarse en el teatro de la...ciudad de Barcelona en el año 1764 ...Barcelona: Francisco Generas, 1764.

Tàmaro 1882
Tàmaro, Eduart. *Guía histórico descriptiva de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Barcelona*. Barcelona: Tipografía Católica, 1882.

Temistocles 1762
El Temistocles: Drama en musica del celebre abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro de la... ciudad de Barcelona en el año 1762... Barcelona: Francisco Generas, 1762.

Tomás 1957
Tomás Avila, Andrés. *Tarragona. La tesis concepcionista*. Tarragona: Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, 1957.

Torras 2012
Torras i Tilló, Santi. *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*. Memoria artium n. 11. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

Trepat 2013
Trepat Céspedes, Anna. "Manuel i Francesc Tramullas. Estat de la qüestió. Des segle XVIII a l'actualitat". Treball final de màster inèdit. Universitat de Barcelona. 2012-2013.

Trepat 2013b
Trepat Céspedes, Anna. "L'òpera al Teatre de la Santa Creu de Barcelona en el període d'entreguerres: aproximacions a l'escenografia de Manuel i Francesc Tramullas (1750-1790)". *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n. 33 (2013): 888-904.

Trepat 2015@
Trepat, Anna. "Casa-palau Sessa. Consideracions entorn del programa pictòric de Manuel Tramulles". a *Imatges del poder a la Barcelona del Set-cents*. Actes digitals, 2015.
<http://www.ub.edu/ubtv/es/video/casa-palau-sessa-consideracions-entorn-del-programa-pictoric-de-manuel-tramulles> (26/06/2015).

Trepat 2016
Trepat Céspedes, Anna. "La Verge del Cor de Valldonzella: representació i devoció des del segle XIV fins a l'actualitat". a *L'art medieval en joc*, 373-380. Barcelona: Universitat de Barcelona. Publicacions i edicions, 2016.

Trepat 2017
Trepat Céspedes, Anna. "La capilla del Santo Cristo de Igualada. Conservación y salvaguarda del patrimonio". a *El barroco: Universo de experiencias*, 686-702. Córdova: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017.

Triadó 1984
Triadó Tur, Joan-Ramon. *L'època del barroc 1600-1800*. Vol. 5 d'*Història de l'Art Català*. Barcelona: Edicions 62, 1984.

Triadó 1994
Triadó Tur, Joan-Ramon. *Arte* en *Cataluña*. Madrid: Cátedra, 1994.

Triadó 1996
Triadó Tur, Joan-Ramon. "Art i Arquitectura. El Set-cents". a *Història de la Cultura Catalana*, 211-246. Vol. 3. Barcelona: Edicions 62, 1996.

Triadó 2002
Triadó Tur, Joan-Ramon. "A propósito de un poema. Obras sin pintor. Pintores sin obra". a *Alonso Cano y su época: Symposium Internacional. Granada 14-17 de febrero de 2002*, 823-827. Granada: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2002.

Triadó 2010
Triadó Tur, Joan-Ramon. "La imagen de los Santos obispos de Barcelona en la catedral." a *La catedral guia mental y espiritual de la Europa Barroca Catòlica*, 569-588. Múrcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2010.

Triviño 2010
Triviño, María Victoria. *El sant Crist de Balaguer, historia y leyenda*. Balaguer: Convento de Sta. Clara, 2010.

Tur 1984
Tur de Montis, Juan. *Cartografía histórica de Ibiza y Formentera (Islas pitiusas)*. Barcelona: Departamento de Geografía. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

Urrea 2006
Urrea Fernández, Jesús. *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2006.

Valentín 2006
Valentín Vicente, Marta. *Clothing the Spanish empire: famílies and the Calico Trade in the Early Modern Atlantic World*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Vallugera 2015
Vallugera, Anna. "El mercat artístic a Barcelona (1770-1808). Producció, consum i comerç d'art". Tesi doctoral. Universitat de Barcelona. 2015.

Vázquez 1995
Vázquez, Eva. "Comencen a restaurar els frescos barrocs de la capella de Sant Narcís de Girona". *Diari de Girona*, 2 de juny de 1995.

Vázquez 1995b
Vázquez, Eva. "Una restauració permetrà recuperar els frescos de la capella de Sant Narcís". *Diari de Girona*, 9 d'abril de 1995.

Velasco Aguirre 1934
Velasco Aguirre, Miquel. *Catálogo de grabados de la Biblioteca de Palacio*. Catalogo de la Biblioteca de Palacio n. 8. Madrid: Impr. Gráficas Reunidas, 1934.

Velasco Gonzàlez 2011
Velasco Gonzàlez, Alberto. *Jaume Pasqual, antiquari i col·leccionista a la Catalunya de la Il·lustració*. Comtat d'Urgell n. 10. Lleida: Universitat de Lleida, 2011.

Velasco Gonzàlez-Yeguas 2011
Velasco Gonzàlez, Alberto i Juan Yeguas. "Intel·lectualitat i encàrrecs artístics al segle XVIII: els erudits de Santa Maria de Bellpuig de les Avellanes". *Urtx*, n. 25 (2011): 338-359.

Vélez 1997
Vélez, Pilar. "La litografia a Catalunya de 185 a 1855. De Josep March a Eusebi Planas". *Locus Amoenus*, n. 3 (1997): 147-160.

Vélez 2011
Vélez, Pilar. "Els ensenyaments de dibuix a la Junta de Comerç i la indústria de les indianes". *Quaderns d'Història*, n. 17 (2011): 85-124.

Ventura 1984
Ventura i Solé, Daniel. "Lluís Bonifàs i Sastre".*Quaderns d'Història Tarraconense*, n. 4 (1984): 167-181.

Vida artística 1929
"Vida artística". *La Veu de Catalunya*, 24 de febrer de 1929.

Vida, milagros martirio 1795
Vida, milagros y martirio de S. Narciso. Hijo, obispo,y patrón de la ciudad de Gerona. Girona: Imprenta Real de Nicolau, 1795.

Vidal 2001
Vidal Franquet, Jacobo. *Les Imatges de la Mare de Déu de la Cinta: (De forana a localista, una aproximació a la iconografia de la santa Cinta de Tortosa*. Quaderns de recerca (Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre) n. 1. Tortosa: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2001.

Vicente 1984
Vicente Algueró, Felipe José de. "El Marqués de la Mina, de militar professional a ilustrado periférico". a *Actes del Primer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, 89-100. 2 vols. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1984.

Vilà Valentí 1961
Vilà Valentí, J. "*El Polije* de Santa Inés o Corona (Ibiza)". *Speleon*, n. 12 (gen.- juny 1961): 55-68.

Vila 1992
Vila Carabassa, Josep Maria. "Estudi de les fonts documentals de can Mercader de Cornellà" a *III. Simposi sobre Restauració Monumental. Barcelona del 19 al 21 de novembre de 1992*,259-266. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1992.

Vilar 1697
Vilar, Jaume. *El triunfo milagrosa de la omnipotència en la vida, martirios y milagros de la esclarecida virgen e invicta prothomartyr de las mugeres Santa Tecla*. Barcelona: Imprenta de Rafael Figuerò, 1697.

Vilar 1973
Vilar, Pierre. *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*. Biblioteca de cultura catalana,n. 5. Barcelona: Curial, 1973.

Vilar 1986
La formació del capital comercial. Vol. 4 de *Catalunya dins l'Espanya Moderna*. Barcelona: Edicions 62, 1986.

Vittori 1997
Vittori, Gustavo José. *Santa Fe en clave*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1997.

Vuelta por España 1874
La vuelta por España: viaje histórico, geográfico, científico recreativo y pintoresco: historia popular de España en su parte geográfica, civil y política. Vol. 3. Barcelona: Imprenta y librería religiosa y científica del heredero de P. de Riera, 1874.

Wirth 2004
Wirth, Rafael. "La ciudad real. Barcelona reúne un gran número de obras de arte, espacios y salones dedicados a los Borbones". *La Vanguardia*, Vivir, 23 de Maig de 2004.

Xam-Mar 2014

Xam-Mar Alonso, Carmen. "Festa, imatges i poder: les celebracions per l'entronització de Carles III a la Seu d'Urgell (1760)". *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n. 34 (2014): 179-204.

Zamora 1973

Zamora, Francisco de. *Diario de los viajes hechos en Cataluña*: *seguit de la resposta del corregiment de Barcelona al seu qüestionari feta per Josep Albert Navarro-Mas i Marquet* / de Francisco de Zamora. A cura de Ramon Boixareu, Barcelona: Curial, 1973.

8. ANNEXOS

8.1 BIOGRAFIA CRONOLÒGICA DE MANUEL TRAMULLAS

1715 (25 de desembre)
Va néixer Manuel Tramullas.[661]

1739 (22 de setembre)
Manuel Tramullas, juntament amb Francesc Tramullas, és citat en el testament del seu oncle, el pvre. Francesc Tramullas.[662]

1742 (2 de juliol)
Manuel Tramullas va presentar un memorial contra el Col·legi de Pintors per sol·licitar que se li concedís una llicència per pintar sense cap mena de limitació incloent-hi el treball de deixebles al seu càrrec.[663]

1742 (6 de setembre)
Va obtenir la llicència de pintor.[664]

1744 (13 setembre)
Pintura del túmul de Josep Francolí de Magarola.[665]

1747
Va pintar la volta i costats de l'altar major de l'església de l'Hospital General de la Santa Creu de Barcelona.[666]

1750 (5 de setembre)
Bonaventura Miraguelo està documentat al taller de Manuel Tramullas. Manuel va haver d'assumir una multa de deu lliures per disposar d'un deixeble sense tenir la mestria de pintor.[667]

1750 (18 d'octubre)
Manuel Tramullas va presentar un memorial contra el Col·legi de Pintors per defensar el treball dels pintors amb llicència sense restriccions i amb la possibilitat de tenir ajudants i deixebles.[668]

---

[661] ACB, Llibre de baptismes, 1715-1717, f. 118 (citat per Miquel Catà 1986, 1: 64).
[662] AHPB, Sever Pujol, Llibre 3 de Testaments, 1723-1745, f. 23 (citat per Alcolea 1961, 175).
[663] AHPB, Jeroni Gomis, 972/15, 1742, f. 298 (citat per Alcolea 1959, 53).
[664] Ibid., 434 (citat per Alcolea 1961, 182).
[665] AHPB, Josep Francesc Fontana, 934/39, 1744, f. 298 (citat per Alcolea 1961, 182).
[666] AHSCP, Protocols Notarials, Grau de Ferrusola, manual n.6 (1747-1751), 2 de juliol de 1747, f. 66 (citat per Alcolea 1961, 182).
[667] AHPB, Jeroni Gomis, 972/23, 1750, f. 398 (citat per Alcolea 1961, 116).
[668] AHPB, Joan Costa, 1750, f. 155 (citat per Alcolea 1959, 56); AHCB, *Procesos Judiciales. Joseph Figueras escribano. Pleito seguido por Manuel Tramullas y otros pintores (F. Tramullas, J. Sala, J. Sans Menor, J. Alborna, J. Rovira, F. Capfort, I. Parera y J. Carreras contra los cónsules del colegio de pintores de Barcelona*, 1750 (citat per Alcolea 1959, 57).

1751
Es documenta Jaume Carreras al taller de Manuel Tramullas.[669]

1751 -1752
Va pintar *El miracle del trisagi* i *Abraham adorant els tres àngels* per al presbiteri de l'església dels Trinitaris Calçats de Barcelona. Manuel també va daurar els marcs (Céan Bermúdez 1800, 73-74; Riera Mora 1988, 20).

1754 (25 de juliol)
Josep Casas i Ayxelà va formalitzar el seu aprenentatge al taller de Manuel Tramullas.[670]

1754 (23 d'octubre)
Obté la mestria de pintor.[671]

1754
Manuel Tramullas va crear les escenografies d'*Arianna e Teseo,* òpera del compositor Antonio Maria Mazzoni estrenada el 25 d'agost (Alier 1990, 206).

1755
Va pintar el *Retrat de Lluís Bonfiàs i Sastre* (Martinell 1948, 19).

1756 (març)
Gabriel Duran va ingressar al taller de Manuel Tramullas com a aprenent.[672]

1756
Va dibuixar la *Mare de Déu de Montserrat i sants. Vista de la ciutat des del mar*, gravat per Ignasi Valls (Alcolea 1961, 189).

1756
Manuel Tramullas va dissenyar del túmul de Bernat Antoni de Boixadors, Comte de Perelada. Ignasi Valls va fer-ne el gravat (Mercader 1755).

1756 ca.
Manuel Tramullas va dibuixar la composició *Mare de Déu de la Cinta* que va gravar Ignasi Valls (Alcolea 1961, 189).

1756
Manuel Tramullas va ser l'autor del dibuix per a la composició *Al·legoria de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* que va gravar Ignasi Valls (Casanovas 1958, 142).

669 AHCB, *Procesos Judiciales. Joseph Figueras escribano. Pleito seguido por Manuel Tramullas y otros pintores (F. Tramullas, J. Sala, J. Sans Menor, J. Alborna, J. Rovira, F. Capfort, I. Parera y J. Carreras contra los cónsules del colegio de pintores de Barcelona*, 1750 (citat per Alcolea 1959, 246).
670 AHPB, Jeroni Gomis, 972/ 31, 1758, f. 479 (citat per Alcolea 1961, f.399)
671 AHPB, Bonaventura Galí, 918/54, 1754, f. 47; AHPB, Geroni Gomis, 1754, f. 479 (citats per Alcolea 1961, 177; 183).
672 AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, 1758, f. 398 (citat per Alcolea 1961, 62).

1757 (març)
Francesc Pla «el Vigatà» va iniciar l'aprenentatge al taller de Manuel Tramullas.[673]

1757 (abril)
Manuel Lacoma va iniciar l'aprenentatge al taller de Manuel Tramullas.[674]

1757 (13 de novembre)
Manuel Tramullas va contraure matrimoni amb Maria Antònia Tramullas i Castellvell.[675]

1758 (juliol)
Josep Casas i Ayxelà, Manuel Lacoma, Gabriel Duran i Francesc Pla «el Vigatà», van formalitzar la situació d'aprenents al taller de Manuel Tramullas.[676]

1758 (15 de setembre):
Manuel Tramullas, juntament amb Francesc Tramullas i altres artistes, van signar davant de notari l'escriptura pública sobre la fundació de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts. [677]

1758 (20 setembre)
Manuel Tramullas rep poders de la seva esposa Maria Antònia Castellvell.[678]

1759
Va pintar els retrats a *pendant* de Carles III i la reina Maria Amàlia de Saxònia per a l'Ajuntament de la Seu d'Urgell.[679]

1759
Va pintar el retrat de Carles III per a la sèrie de comtes i comtes reis catalans del Saló Daurat de la Generalitat.[680]

1759
Manuel Tramullas va pintar la sèrie de vuit quadres sobre la vida i miracles de sant Oleguer del cambril de Sant Oleguer, a la capella del Santíssim de la catedral de Barcelona (Miquel Catà 1986, 2: 430-437: figs. 140-147).

1760
Va crear les escenografies d'*Antígona,* òpera del compositor Niccolò Jommelli (*Antígono* 1760).

---

673 Ibíd., 400 (citat per Alcolea 1961, 183).
674 Ibíd.
675 ACB, Llibre d'esposalles, 1757-1759, f. 48 (citat per Alcolea 1961, 183).
676 AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, 1758, ff. 398- 400 (citat per Alcolea 1961, 183).
677 AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 157 (citat per Alcolea 1961, 177).
678 Ibíd.,159-161 (citat per Alcolea 1961, 183).
679 ACAU, *Libro de cuentas del clavario del año 1746 hasta 1768 inclusive*. Albarans abonat el 9 de febrer de 1760, s.n.; *Comptabilitat*, albarà del 29 de desembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 204); ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs Regidors de la Ciutat d'Urgell, 3 de novembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 182); ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs Regidors de la Ciutat d'Urgell, 8 de desembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 187).
680 ACAU, *Registre de cartes respostas junt ab alguns memorials del any 1755 fins a 1760*. Carta del síndic de la Seu d'Urgell a Barcelona als Molt Il·lustres Srs Regidors de la Ciutat d'Urgell, 3 de novembre de 1759 (citat per Xam-Mar 2014, 182).

1760
Va pintar els retrats a *pendant* de Carles III i la reina Maria Amàlia de Saxònia, conservats al Museu d'Història de Girona (*Guia-inventari* 1992).

1760-1762
Manuel Tramullas va ser l'autor de la *Direcció del retaule de la capella del Remei de l'església dels Trinitaris Calçats i la pintura de sis quadres pel retaule*, pel qual el 18 de novembre de 1762 va percebre un total de cent cinquanta lliures.[681]

1760-1764
Va pintar el *Retrat de Jaime Miguel de Guzman, Marquès de la Mina* (Ràfols 1954, 3: 1281).

1760-1790 ca.
Manuel Tramullas va ser l'autor de la pintura *Santa Lliurada amb Sagrada Família* que hi havia al cim del retaule de la parròquia de Sant Cugat (Céan Bermúdez 1800, 73).

1761 (8 de febrer)
Manuel Tramullas va reconèixer una custòdia que els gravadors Ignasi Valls i Ramon Altet van realitzar per a la confraria de Sant Nicolàs de Bari a l'església del Convent de Sant Francesc d'Assís de Barcelona.[682]

1761 (febrer)
Manuel Tramullas, juntament amb el seu germà, va projectar les decoracions efímeres de la catedral de Barcelona amb motiu de les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia (*Reales exequias* 1761).

1761
Va rebre el càrrec de cònsol segon del Col·legi de Pintors.[683]

1761
Va realitzar les escenografies de *La buona figliola,* òpera del compositor Niccolò Piccini que va obrir la temporada 1760-1761 del Teatre Principal (*Buona figliuola* 1761).

1762
Va pintar dues *Divina Pastora* per a l'església del convent dels Caputxins de la Rambla (Céan Bermúdez 1800, 74).

1762
Va crear les escenografies d'*Alessandro nelle Indie*, òpera del compositor Giuseppe Scolari estrenada el 20 de setembre al Teatre Principal (*Alexandro* 1762).

1762
Va crear les escenografies de *Temistocle,* òpera de Josep Duran, en ocasió de l'onomàstica del rei Carles III (*Temistocles* 1762).

---

[681] AHPB, Ramon Serra, 1023/16, 1760, ff. 243-246; AHPB, Ramon Serra 1023/18, 1762, ff. 357-358 (citat per Alcolea 1961,184).
[682] AHPB, Antoni Comellas, 1761, f. 31 (citat per Alcolea 1961, 184).
[683] *Relación de Cónsules y clavarios del Colegio de Pintores de Barcelona desde su establecimiento en 1688 hasta su disolución el año 1786* (citat per Alcolea 1959, 211).

1763 (15 març)
Manuel Tramullas va rebre el pagament per pintar les armes de les exèquies fúnebres d'Ana de Blanes, Comtessa de Centelles.[684]

1763 (25 desembre)
Va crear les escenografies d'*Artaxerxes*, obra del compositor Josep Duran que es va estrenar el 25 de desembre de 1763, amb motiu de l'aniversari de Carles III (*Artaxerxes* 1763).

1763
Manuel Tramullas va crear les escenografies d'*Andromaca* de Niccolò Jommelli en la temporada 1762-1763 del Teatre Principal (*Andromaca* 1762).

1763
Va crear les escenografies de *Ricimero, re dei goti,* òpera de Francesco di Majo que va obrir la temporada 1763-1764 del Teatre Principal (*Richimero* 1763).

1763
Va crear les escenografies de *Catone in Utica, pasticcio* que es va estrenar el 29 de setembre de 1763 (*Caton en Utica* 1763).

1763
Va crear les escenografies d'*Adriano en Siria*, *òpera* del compositor Giuseppe Sciroli que va formar part de la temporada 1763-1764 del Teatre Principal (*Adriano en Siria* 1763).

1763
Va ser l'autor de les escenografies de *Dido abandonada*, òpera del compositor Pietro Metastasio que va formar part de la temporada 1763-1764 del Teatre Principal (*Dido abandonada* 1763).

1764
Va crear les escenografies d'*Almeria*, òpera del compositor Giovanni Francesco di Majo que va obrir la temporada del 1764-1765 del Teatre Principal (*Almeria* 1764).

1764
Va morir la seva filla Margarida Tramullas (Miquel Catà 1986, 1: 40).

1764
Va crear les escenografies d'*Eumene*, òpera del compositor Niccolò Jommelli que va formar part de la temporada 1765-1766 del Teatre Principal (*Eumene* 1765).

1764
Va crear les escenografies de l'òpera *Talestri*, del compositor Niccolò Jommelli que va formar part de la temporada 1764-1765 del Teatre Principal (*Talestri* 1764).

1765
Va crear les escenografies de *Lucio Papirio*, òpera del compositor Baldassare Galuppi que va formar part de la temporada 1764-1765 (*Lucio Papiro* 1765).

[684] AHPB, Jeroni Gomis, 972/36, 1763, f. 117 (citat per Alcolea 1961, 184).

1765
Va crear les escenografies de l'òpera *Il Creso*, del compositor Niccolò Jommelli (*Il Creso* 1765).

1765-1766
Va ocupar el càrrec de clavari del Col·legi de Pintors.[685]

1766
Va realitzar les escenografies de *Caio in Numidia*, òpera del compositor Rinaldo di Capua representada en la temporada 1765-1766 al Teatre Principal (*Caio* 1766).

1766
Va dur a terme la *Decoració de la llotja del Marquès de la Mina* en ocasió de l'aniversari de Carles III el 20 de gener de 1766.[686]

1766
Bonaventura Julià «torcedor de seda» devia a Manuel Tramullas sis-centes lliures.[687]

1766
Va crear les escenografies de *Motezuma*, òpera del compositor Francesco di Majo que va formar part de la temporada 1766-1767 (*Motezuma* 1766).

1766
Va crear les escenografies d'*Attalo*, òpera del compositor Niccolò Jommelli que es va representar durant la temporada del 1766-1767 al Teatre Principal (*Attalo* 1766).

1766
Manuel Tramullas va ser l'autor del dibuix per a la composició *Aparició de la Mare de Déu a Juan de Palafox y Mendoza, bisbe* que va gravar Pasqual Pere Moles (Alcolea 1961, 188).

1766 ca.
Manuel Tramullas va dibuixar la composició *Bitllet de Rifa*, gravat per Francesc Boix (Miquel Catà 1986, 2: 355-357: fig. 77).

1766
Va morir el seu fill Josep Ignasi Tramullas (Miquel Catà 1986, 1: 40).

1767 (5 novembre)
Va fer una valoració dels quadres que decoraven la capella de la Soledat, a l'església de la Mercè de Barcelona. [688]

1767
Va ser l'autor de les escenografies de *Dido abandonada*, òpera del compositor Pietro Metastasio que va tenir lloc al Teatre Principal (*Didone abbandonata* 1767).

---

[685] *Relación de Cónsules y clavarios del Colegio de Pintores de Barcelona desde su establecimiento en 1688 hasta su disolución el año 1786* (citat per Alcolea 1959, 211).
[686] AHSCP, Papeles del Teatro (citat per Alcolea 1961, 184).
[687] AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/12, 1766, f. 304 (citat per Alcolea 1961, 184).
[688] AHPB, Joan Costa, 1026/23, 1768, ff.80-86 (citat per Alcolea 1961, 184).

1767 ca.

Manuel Tramullas va pintar *El descendiment del Senyor*, obra conservada a l'església de Nuestra Señora de los Milagros, a Santa Fe, Argentina (Vittori 1997, 49).

1767 ca.

Manuel Tramullas va pintar *Crist lligat a una columna,* obra conservada a l'església de Nuestra Señora de los Milagros, a Santa Fe, Argentina (Vittori 1997, 47).

1770

Manuel Tramullas va pintar la *Presa del canonicat de Carles III* destinada a la Sala Capitular de la catedral de Barcelona (Céan Bermúdez 1800, 73) .

1771-1772

Manuel i Francesc Tramullas van impartir classes de dibuix en un grup d'entre 20 i 25 estudiants gràcies a la subvenció concedida per la Junta Particular de Comerç.[689]

1772 (10 de febrer)

Manuel i Francesc Tramullas van demanar una subvenció de cent lliures anuals per poder continuar ensenyant nocions de dibuix de forma gratuïta en els respectius domicilis.[690]

1772 (21 març)

Manuel Tramullas va rebre el pagament de tres-centes cinquanta-dues lliures dels cònsols i el Col·legi de Corredors de Canvis de Barcelona per la realització de quatre quadres a l'oli, la capçalera, llunetes i costats de la capella de Nostra Senyora de l'Esperança a l'església de Santa Maria del Mar i dues miniatures, que són *Nostra Senyora de l'Esperança amb Anunciació de Maria i Crist a la Creu amb els Evangelistes,* ambdues del *Llibre de Juraments del Gremi de Corredors de Canvis* Barcelona.[691]

1772 (30 setembre)

Manuel Tramullas va proposar a la Junta Particular de Comerç impartir lliçons de dibuix a l'Escola Nàutica de Barcelona.[692]

1772 (8 d'octubre)

La Junta Particular de Comerç els va concedir una subvenció de cent lliures anuals per continuar impartint les lliçons de dibuix de forma gratuïta en els respectius domicilis.[693]

1772 ca.

Manuel Tramullas va pintar *Les esposalles de la Verge*, *El somni de sant Josep*, *La visitació* i *El Naixement*, quadres que ornamentaven la capella de Sant Gabriel i Santa Caterina de l'església de Santa Maria del Mar (Bassegoda Amigó 1927, 1: 150).

---

[689] BNC, Fons de la Junta de Comerç, LIV,7, 6, Carta de Thomas Llança i Pablo Gispert, 14 de novembre de 1772.
[690] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1772-1773, ff.26; 173 (citat per Alcolea 1961, 185).
[691] AHPB, Joan Prats i Cabrer, 1772, 1104/02, ff. 79-80 (citat per Alcolea 1961, 186).
[692] BNC, Fons de la Junta de Comerç, LIV,7,6, Carta de Thomas Llança i Pablo Gispert, 14 de novembre de 1772; BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords 1772-1773, f. 194 (citat per Alcolea 1961, 185).
[693] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords 1772-1773, ff.26; 173 (citat per Alcolea 1961, 185).

1772 – 1776
Va cobrar una assignació de cent lliures anuals per impartir classes de dibuix als alumnes de l'Escola de Nàutica.[694]

1773 (16 de maig)
Va rebre el pagament pel retrat de Carles IIII que el pintor va fer sota l'encàrrec de Pau Ignasi i de Amat, pel qual, gràcies a la darrera aportació d'Ignasi Aparici i de Amat, després de la mort del comitent, Manuel Tramullas va percebre la quantitat de cinquanta-sis lliures.[695]

1773-1787
Manuel Tramullas va pintar el retrat de Salvador de March. [696]

1774
Mor el seu fill Ignasi Tramullas (Miquel Català 1986, 1: 40).

1774-1775
Manuel Tramullas va ser l'autor dels diferents treballs de decoració de la nova residència de Felip de Riquer, entre els quals també va realitzar els diferents quadres per a la capella familiar. En total, el pintor va percebre una suma total de vuit-centes trenta-vuit lliures, sis sous i nou diners que Felip de Riquer va abonar l'octubre de 1775 (Riquer 1998, 641-642).

1774-1776
Manuel Tramullas va dirigir els treballs de decoració de la nova capella de la Llotja i també en va realitzar un quadre amb un naixement de Jesús (Carrera 1951, 1: 65; Carrera 1951, 2: 490-491).

1776 (4 de setembre)
Va rebre cinquanta-vuit lliures de la catedral de Barcelona per realitzar dos models de brandoneres i dirigir-ne l'execució.[697]

1776-1778
Va decorar la casa-palau Sessa. El 27 de març de 1778 va rebre mil set-centes setanta-vuit lliures i dinou sous pels diferents treballs.[698]

1778 (16 de setembre)
Segons el testimoni del Baró de Maldà, es va enderrocar la residència de Manuel Tramullas situada al costat del carrer Pes de la Palla. El mateix any ja s'hi estava construint un habitatge nou.[699]

1778
Va pintar els cotxes de la família de Felip de Riquer (Riquer 1998, 641-642).

1779-1780
Va pintar el *Retrat del beat Joan d'Organyà* (Velasco Gonzàlez – Yeguas 2011, 352-353).

---

[694] BNC, Fons de la Junta de Comerç, Llibre d'Acords, 1776-1777, ff.12; 15.
[695] AHPB, Joan Costa, 1026/28, 1773, f. 116 (citat per Creixell 2013, 127).
[696] AHPB, Guillem Òdena, 1054/30, 1787, f. 260 (citat per Rovira i Gómez 2003, 18).
[697] ACB, Llibre de rebudes, 1776, f. 70 (citat per Alcolea 1961, 186).
[698] AHPB, Magí Artigas, 1086/15, 1778, f. 63 (citat per Salas 1945, doc. n. XLIII: 155).
[699] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol.1, 16 de setembre de 1778, pp.71-72.

1780
Va rebre el càrrec de primer cònsol del Col·legi de Pintors.[700]

1781 (3 i 4 d'octubre)
Aixecament de diversos pisos a la casa de la Rambla, plaça de la Boqueria i carrer del Pi que tenia Manuel Tramullas. Permís per dur a terme les obres segons la normativa del sobresortint dels balcons i «guardaruedas».[701]

1781 ca.
Va fer les *Pintures de la capella del Sant Crist de la catedral de Barcelona*.[702]

1781- 1782
Va pintar el retrat de l'esposa de Felip Mercader: *Retrat de Maria Sadurní*, *marquesa de Mercader*. El 4 d'abril de 1782 Manuel va rebre seixanta lliures per la pintura.[703]

1782 (26 de setembre)
Manuel Tramullas es casa amb Maria Antonia Tramullas i Castellvell, neta de Llàtzer Guiu. [704]

1782
Va pintar el *Retrat d'Anton Amat i de Junyent*, pare del baró Maldà (Baró de Maldà 2003, 234).

1782 ca.
Entre la documentació de la Junta Particular de Comerç se cita que Manuel Tramullas tenia una fàbrica de teixits pintats de seda.[705]

1783
Va dur a terme la decoració de la casa consistorial de Barcelona amb motiu del naixement dels infants bessons del monarca i de la pau amb Anglaterra. Manuel Tramullas va rebre la quantitat de dues centes seixanta-cinc lliures de l'Ajuntament de Barcelona.[706]

1784 (6 de setembre)
Manuel Tramullas va sol·licitar ocupar el càrrec de pintor de la ciutat, després de la mort de Francesc Vives. L'Ajuntament de Barcelona li va concedir el càrrec i Manuel el va ocupar fins que va morir el 1791.[707]

1784
Va rebre el pagament de trenta-nou lliures, un sou i nou diners per pintar les mampares de la residència de Felip-Mariano de Riquer i de Sabater, marquès de Benavent (Riquer 1998, 776)

1784-1785
Retrat de Madalena Pinós i Sureda de Sant Martí, *marquesa de Barberà* (Miquel Català 1986, 1: 79; Miquel Català 1986, 2: 306).

---

[700] *Relación de Cónsules y clavarios del Colegio de Pintores de Barcelona desde su establecimiento en 1688 hasta su disolución el año 1786* (citat per Alcolea 1959, 211).
[701] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, ff.90-92; AHCB, Obreria, 1C-XIV-40, n. 174.
[702] Baró de Maldà 1987, Calaix de sastre, vol.1, 26 de febrer de 1781, p. 91.
[703] ANC, Fons Mercader, *Factures de pintors*.
[704] AHPB, Caietà Olzina, 1105/21, 1782, f. 410.
[705] AHCB, Fons de la Junta de Comerç, vol. 35, ff.129-130 (citat per Molas 1970, 469; 529).
[706] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1784, f. 207 (citat per Alcolea, 1959, 141).
[707] Ibíd., f. 379 (citats per Alcolea 1961, 186).

1785
Manuel Tramullas va pintar el *Retrat de Josep Galceran Pinós i de Pinós*, *marquès de Barberà* (Miquel Català 1986, 1: 79; Miquel Català 1986, 2: 306-307: fig. 31).

1785
Va pintar una *Divina Pastora* per al convent de Santa Madrona, posteriorment convent de les germanes de la Divina Pastora de Barcelona (Figuerola-Martí Bonet 1995, 242).

1786
Va crear les escenografies per a l'obra *El delincuente honrado* que es va representar a la residència del baró de Maldà (Curet 1935, 76).

1787 (29 d'octubre)
Va rebre dotze lliures, set sous i sis diners per pintar quatre mampares grans a dues cares.[708]

1787
Manuel Tramullas va pintar el *Retrat d'Anton Azcon de Potay* (Quílez 1994).

1787-1788
Va dirigir les obres de reconstrucció del Teatre Principal després de l'incendi del 1787. Manuel Tramullas es va encarregar de la provisió dels materials necessaris per a la construcció i decoració de l'interior.[709]

1788 (octubre)
Manuel Tramullas va percebre dos mil trenta-dos lliures, dotze sous i sis diners que el pintor va cobrar per les mutacions escèniques que havia realitzat fins a llavors.[710]

1788
Va pintar noves decoracions escèniques a l'interior de l'església dels Caputxins (Rubí 1984, 324).

1789 (23 de desembre)
Manuel Tramullas va percebre vuitanta lliures per haver pintat diferents estances de la residencia de Felip Mercader.[711]

1789
Va dur a terme els treballs pictòrics per la proclamació de Carles IV, pels quals va rebre la suma de tres-centes setanta lliures l'octubre de 1790.[712]

1789
Va rebre cent quaranta lliures per pintar el túmul de Carles III. [713]

[708] ANC, Fons Mercader, *Factures de pintors*.
[709] AHSCP, Casa del Teatre, Reconstrucció del teatre, n. 19981, vol. 1, inv. 6, llibres 1.5 1-1, 1788-1800 (citat per Alcolea 1961, 187).
[710] AHSCP, Reconstrucció del teatre, n. 19984, vol. 1, inv. 6, llibres 1.5 2-2, 1-15, 1788-1799.
[711] ANC, Fons Mercader, *Factures de pintors.*
[712] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1790, f. 150 (citat per Alcolea 1959, 142; Alcolea 1961, 187).
[713] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1784, f. 379 (citat per Alcolea 1961, 187).

1789
Va decorar la cúpula de l'església de Sant Gaietà de Barcelona (Céan Bermúdez 1800, 74).

1789-1790
Compra diversos llenços a la botiga de Ramon Bosch per als decorats del Teatre de la Santa Creu.[714]

1790 (31 de març)
Va rebre un pagament de cinc-centes setze lliures pels treballs duts a terme del 9 de novembre al març del 1790, amb relació a les obres i les escenografies del Teatre Principal. [715]

1790 (8 d'agost)
Manuel fa una cessió de poders al seu fill primogènit Bruno Tramullas. El document està signat a Girona.[716]

1790
Va pintar el *Retrat del bisbe Eustaquio de Azara* (Quílez 2009,5).

1790
Va decorar la capella de Sant Narcís, a l'església de Sant Fèlix de Girona, on Manuel va comptar amb l'ajuda de Pere Bofill i Joan Carles Panyó. Els treballs pictòrics van comprendre la decoració de l'arc toral de l'entrada de la capella, l'absis amb el *Martiri de sant Narcís*, la cúpula del cambril amb una *Glòria* i, probablement, la volta de la nau central amb cassetons fingits (Prats 1991, 38).

1790-1792
Manuel Tramullas va ser l'autor del *Retrat de Tomàs de Lorenzana* (Prats 1991, 35).

1791 (2 de juliol)
Va morir a Barcelona.[717]

1792 (27 de gener)
Es va llegir el testament de Manuel Tramullas.[718]

[714] AHSCP, Casa del Teatre, Reconstrucció del teatre, n. 19981, vol. 1, inv. 6, llibres 1.5 1-1, 1788-1800 (citat per Alcolea 1961, 187).
[715] Ibíd.
[716] AHG, Girona 9, Francesc Carles Befaras, 1790, f. 374.
[717] APSMP, Llibre d'òbits 1791-1801, f. 13 (citat per Miquel Catà 1986, 1: 72).
[718] AHPB, Josep Marià Avellà, 1055/39, 1792-1795, f. 11 (citat per Alcolea 1961, 187).

8.2 BIOGRAFIA CRONOLÒGICA DE FRANCESC TRAMULLAS

1720 (8 de maig)
Francesc Tramullas va néixer a Perpinyà.[719]

1722
La família es va establir de nou a Barcelona, on van batejar Francesc Tramullas a la catedral de Barcelona.[720]

1730-1745
Francesc Tramullas va pintar *Crist amb la creu camí del Calvari* i *Flagel·lació de Crist*, quadres que actualment decoren la part superior de l'altar major de l'església de Nuestra Señora de los Milagros, a Santa Fe, Argentina (Alcolea 1959, 167).

1739 (22 de setembre):
Francesc Tramullas és citat, juntament amb Manuel Tramullas, en el testament del seu oncle, el pvre. Francesc Tramullas.[721]

1745-1750
Francesc Tramullas va ser l'autor dels quadres *Sant Agustí escrivint, Sant Pere plorant, La transfiguració de santa Teresa i Verge amb infant Jesús* que van decorar la sagristia de la capella de l'Hospici de la Misericòrdia de Perpinyà .[722]

1745 (18 d'abril)
Va rebre el pagament de dues lliures i cinc sous per pintar sobre pergamí la *Caplletra* del *cantoral de la missa de Rams amb l'entrada a Jerusalem* per a la catedral de Barcelona.[723]

1745 (21 de setembre)
Va obtenir la llicència de pintor.[724]

1745-1747
Francesc Tramullas va establir-se a Madrid per continuar la seva formació a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durant els anys de la Junta Preparatoria.[725]

1745-1753
Francesc Tramullas va ser l'autor del gravat *Vista de la Montaña de N^a^ S^ra^ de Monserrate des de Igualada da camino de Madrid* (Casanovas 1958, 2: 144).

---

[719] ADPO, Registres de baptême, 1717-1719, Paroisse de Saint Mathieu, f. 19.
[720] ACB, Llibre de baptismes, 1721-1725, f. 55 (citat per Quílez-García Cárcel 2001,33).
[721] AHPB, Sever Pujol, Llibre 3 de Testaments, 1723-1745, f. 23 (citat per Alcolea 1961, 175).
[722] ADPO, Fons Jean Sarrète, 207j 141.
[723] ACB, Albarà d'obres, 1743-1745, f. 76 (citat per Alcolea 1961, 175).
[724] AHPB, Jeroni Gomis, 972/18, 1745, f. 534 (citat per Alcolea 1961, 175).
[725] ASF,174-1/5, 4 d'abril de 1754 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 10: 322-323).

1745-1753
Francesc Tramullas va pintar el *Retrat de fra Josep* (Barcia 1906, 277: fig. 1972).

1745-1761
Francesc Tramullas va realitzar el gravat *Al·legoria de les Nobles Arts* (Casellas 1910).

1745-1761
Francesc Tramullas va ser l'autor del gravat *Sant Antoni Abat* (*Exposición de grabados* 1880, 18; 36; fig. 26).

1745-1761
Francesc Tramullas va fer el gravat *Adéu* (Casellas 1910).

1745-1761
Francesc Tramullas va gravar *Vanitas* (Casanovas 1958, 2: 144).

1745-1761
Francesc Tramullas va ser l'autor del gravat *David amb el cap de Goliat* (Miquel Catà 1986, 2: 604: fig. 269).

1746-1769
Francesc Tramullas va pintar la *Mare de Déu del Carme intercedint a favor de les ànimes del Purgatori* per al retaule major de l'església de Palau Noguera (Mirambell 2004).

1747-1748
Francesc Tramullas es va establir a París, on va continuar la formació, possiblement a l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.[726]

1750 (16 de setembre)
Francesc Tramullas va rebre divuit lliures per pintar trenta-sis escuts d'armes sobre paper per col·locar sobre el túmul del difunt en les cerimònies fúnebres.[727]

1750
Francesc Tramullas va crear les escenografies de l'òpera *Alessandro nelle Indie*, del compositor Giuseppe Scolari espectacle que va formar part de la temporada 1750-1751 del Teatre Principal (Cotarelo 1917, 240).

1750
Josep Arolas apareix documentat en el taller de Francesc Tramullas.[728]

1751 (22 d'octubre)
Francesc Tramullas va pintar tres còpies de la *Màscara Reial dels gremis de Barcelona per l'arribada de l'infanta Maria Antonia, duquessa de Saboia,* per la qual va rebre dues-centes trenta-quatre lliures, suma que també incloïa la sanefa decorativa del Palau Reial.[729]

[726] Ibíd.
[727] AHPB, Joan Albareda, 1750, 1017/6, f. 98 (citat per Alcolea 1961, 176).
[728] AHPB, Jeroni Gomis, 972/23, 1750, f. 307 (citat per Alcolea 1961, 21).
[729] AHCB, Llibre d'Acords de l'Ajuntament de Barcelona, 1751, f. 413 (citat per Alcolea 1961, 176).

1751
Francesc Tramullas va dur a terme les escenografies de l'òpera *Il mondo della luna*, del compositor Baldassare Galuppi que es va programar durant la temporada 1751-1752 del Teatre Principal (Alcolea 1961, 176).

1751
Francesc Tramullas va ser l'autor de les escenografies de l'òpera *Il Demofoonte* del compositor Baldassare Galuppi que es va estrenar el maig de 1751 amb motiu de l'onomàstica de Ferran VI i formava part de la temporada 1751-1752 (Cotarelo 1917, 217).

1751
Francesc Tramullas va crear les escenografies de *Siroe, re di Persia*, *pasticcio* d'òperes serioses que es va estrenar el 23 de setembre de 1751 amb motiu de l'aniversari de Ferran VI, i que va formar part de la temporada 1751-1752 del Teatre Principal (Alcolea 1961, 176).

1751
Francesc Tramullas va ser l'autor de les escenografies de l'òpera *La Merope,* del compositor Niccolò Jommelli que es va estrenar el 4 desembre de 1751 amb motiu de l'onomàstica de la reina Bàrbara de Braganza i que va formar part de la temporada 1751-1752 del Teatre Principal (Cotarelo 1917, 218).

1751-1761
Francesc Tramullas va dibuixar la composició *Exvot per la Mare de Déu de Montserrat* que va gravar Francesc Boix (Subirana Rebull 1996, 735: fig. 80).

1752
Francesc Tramullas va fer les escenografies de l'òpera *Didone abandonata* del compositor Giuseppe Scolari que es va representar el 30 de maig de 1752 amb motiu de l'onomàstica de Ferran VI (Cotarelo 1917,219).

1752
Francesc Tramullas va pintar la *Glòria de la volta de la capella de Sant Crist*, a l'església de Santa Maria d'Igualada, treball pel qual va rebre un pagament de dues-centes trenta-vuit lliures. [730]

1752 (19 d'agost)
Francesc Tramullas va contraure matrimoni amb Maria Antònia Castellvell.[731]

1752-1753
Francesc Tramullas va pintar el quadre de *Maria Magdalena* per al cim del retaule de la capella del Sant Crist de l'església de Santa Maria d'Igualada.[732]

1753
Francesc Tramullas va ser l'autor de les escenografies de l'òpera *Emira* del compositor Giuseppe Scolari que es va estrenar amb motiu de l'aniversari de Ferran VI el 23 de setembre de 1753 (Alcolea 1961, 176).

[730] Llibre de comptes de la Congregació de la Minerva (parcialment transcrit per Farrés 2010, 75).
[731] ACB, Llibre d'esposalles, 1757-1759, f. 48 (citat per Alcolea 1961, 183).
[732] Ibíd.

1753 (8 d'agost)
Francesc Tramullas va realitzar el gravat *Mare de Déu de Montserrat* (Casanovas 1958, 145: fig. 156).

1753
Francesc Tramullas va fer el dibuix del gravat *Retrat del R. P. Hermenegild de Barcelona* que va traduir Francesc Boix (Alcolea 1961, 182).

1754 (març)
Josep Estruch s'incorpora al taller de Francesc Tramullas com a aprenent. [733]

1754 (23 d'octubre)
Francesc Tramullas va obtenir la mestria de pintor.[734]

1754 (23 de desembre)
El desembre de 1754 Francesc Tramullas va rebre noranta-sis lliures i deu sous del duc de Sessa «[…] por hazer y pintar los originales de la colgadura de cama de razo liso blanco que de orden de su exª se està bordando con felpillas en esta Ciudad de Barna».[735]

1754-1763
Francesc Tramullas va realitzar el gravat *Mare de Déu de Montserrat*.

1755-1773
Francesc Tramullas va realitzar la *Decoració del pòrtic de l'església de Sant Jaume, el quadre del Trisagi i Abraham amb els tres àngels* (Céan Bermúdez 1800, 71).

1756
Francesc Tramullas va dibuixar la composició *Sant Carles, príncep de Viana* que va gravar Ignasi Valls (Ràfols 1954, 3: 196).

1756 (octubre)
Salvador Fulquet va ingressar a l'obrador de Francesc Tramullas.[736]

1756-1761
Francesc Tramullas va dibuixar la composició *Sant Josep Oriol* que va gravar Ignasi Valls (Barcia 1901, 558: fig. 1353).

1757
Joan Roca va entrar com a deixeble al taller de Francesc Tramullas.[737]

1758 (15 de setembre)
Francesc Tramullas, juntament amb Manuel Tramullas i altres artistes, van signar davant de notari l'escriptura pública sobre la fundació de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts.[738]

[733] AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, 1758, f. 401 (citat per Alcolea 1961, 177).
[734] AHPB, Jeroni Gomis, 1754, f. 479 (citats per Alcolea 1961, 177; 183).
[735] AHPB, Carles Rondó, 997/24, 1754, ff. 553-554.
[736] AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, 1758, f. 401 (citat per Alcolea 1961, 177).
[737] Ibíd., 397 (citat per Alcolea 1961, 177).
[738] AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 157 (citat per Alcolea 1961, 177).

1758
Formalitzen la seva situació al taller de Francesc Tramullas com a aprenents Josep Estruch, Joan Roca, J. Casafont, Joan Casanovas, Salvador Fulquet i Manuel Esplugues.[739]

1761 (febrer)
Francesc Tramullas, juntament amb el seu germà, va projectar les decoracions efímeres de la catedral de Barcelona amb motiu de les exèquies de la reina Maria Amàlia de Saxònia (*Reales exequias* 1761).

1761
Francesc Tramullas va pintar *Al·legoria de la Infància de l'Acadèmia de Tres Nobles Arts de Barcelona*, obra que va enviar el 1761 a l'Academia de San Fernando per obtenir la distinció d'acadèmic de mèrit i director honorari.[740]

1762
Francesc Tramullas va pintar un quadre de la *Divina Pastora* per als Caputxins de Sarrià (Sagarra 1921, 180).

1762
Francesc Tramullas va dibuixar la composició de *Sant Lluís Gonzaga* que va gravar Pasqual Pere Moles (Miquel Catà 1986, 1: 119).

1762
Francesc Tramullas va dibuixar la composició *Al·legoria del Col·legi de Cordelles* que va gravar Monfort (*Obsequiosa demostración* 1759).

1762
Francesc Tramullas va pintar el *Retrat de Ramon de Marimon, bisbe de Vic* sota l'encàrrec del Marquès de Cerdanyola (Gudiol 1926).

1763
Francesc Tramullas va pintar *Sant Marc escrivint l'Evangeli* per a la capella de Sant Marc de la catedral de Barcelona. Per l'ocasió, el pintor també va pintar *Prendiment i martiri de sant Marc* i va decorar les llunetes dels laterals amb un *Sant sopar* i *Sopar d'Emaús,* pels quals Francesc va percebre un dues-centes cinquanta lliures.[741]

1763-1773
Francesc Tramullas va pintar *Martiri de sant Esteve* i *Alliberació de Galceran de Pinós* per a la capella de Sant Esteve de la catedral de Barcelona.[742]

1763 (7 de maig)
Francesc Tramullas va repintar la *Verge del Cor* de Valldonzella (Céan Bermúdez 1800, 72).

---

[739] AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, 1758, ff.397-410; 422 (citat per Alcolea 1961, 177).
[740] AHPB, Jaume Tos i Romà, 1013/28, 1761, f. 230 (citat per Alcolea 1961, 178); ASF, 174-1/5, 4 d'abril de 1761 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 22 bis: 344); ASF, 38-31/2, 10 de gener de 1760 (citat per Ruiz Ortega 1999, doc. n. 21: 341).
[741] AHCB, Fons Corporatiu, Sabaters, Clavaria 1765-1768, vol.1, 89, ff.38-39; 47-48 (citat per Duran 1973, 371).
[742] AHCB, Fons Josep Mas Domènech, 5.D.49.18. *Capella de Sant Esteve*, n. 323.

1763
Francesc Tramullas va dibuixar la composició *Nostra Senyora de Valldonzella* que va gravar Pasqual Pere Moles (Genovés 1933, 102: fig. 55).

1763
Francesc Tramullas va dibuixar la composició *Escut d'armes dels Tres Cossos de Comerç del Principat de Catalunya* que va gravar Pasqual Pere Moles (*Reales cèdules* 1763).

1763
Francesc Tramullas va dissenyar la composició *Al·legoria del Comerç Marítim* que va gravar Pasqual Pere Moles (*Reales cèdules* 1763).

1763
Francesc Tramullas va dibuixar la composició *Nostra Senyora de l'Ajuda* que va gravar Pasqual Pere Moles (Genovés 1933, 102: fig. 56).

1763
Francesc Tramullas va ser l'autor de la composició *Minerva* que va gravar Pasqual Pere Moles (Genovés 1933, 102: fig. 58).

1763
Francesc Tramullas va dibuixar la composició *Divina Pastora* que va gravar Pasqual Pere Moles (Alcolea 1959, 318; Alcolea 1961, 178).

1764
Francesc Tramullas va fer el dibuix de la composició *Divina Pastora* que va gravar Pasqual Pere Moles (Genovés 1933, 102: fig. 57).

1764
Francesc Tramullas va realitzar els dibuixos preparatius per a l'àlbum de la *Màscara Reial* en record de l'arribada a Barcelona de Carles III i la reina Maria Amàlia de Saxònia el 1759. Pasqual Pere Moles i J.A. Defhert en van fer els gravats.[743]

1764-1765
Francesc Tramullas va fer el dibuix per a la composició *Sant Crist de Balaguer* gravada per Pasqual Pere Moles (Miquel Catà 1986, 2: 453: fig. 160).

1764-1770
Francesc Tramullas va decorar la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (Céan Bermúdez 1800, 71).

1764-1770
Francesc Tramullas va pintar el quadre *Predicació de sant Dídac d'Alcalà*, obra que formava part de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona.

1765
Francesc Tramullas va realitzar la composició *Mapa de les Illes Balears* que va gravar Pasqual Pere Moles (Alcolea 1961, 180).

[743] ASF, 3/82, Junta Ordinaria, 22 de desembre de 1765, ff. 323-324 (citat per Quílez-García Cárcel 2001, 20).

1765
Francesc Tramullas va ser l'autor del dibuix per a la composició *Santa Tecla* que va gravar Pasqual Pere Moles (Alcolea 1961, 179-180).[744]

1765 ca.
Francesc Tramullas va dibuixar la composició *San Andrés Avellino* que va gravar Pasqual Pere Moles (Miquel Catà 1986, 2: 460: fig. 163).

1767
Francesc Tramullas va realitzar diferents treballs pictòrics per a la família del marquès de Benavent (Riquer 1998, 641-642).

1767
Francesc Tramullas va ser l'autor del dibuix per a la composició *Francesc Priu* que va gravar Rafael Riera (*Exposición de grabados* 1880, 16: fig. 14).

1769-1770
Francesc Tramullas va pintar el quadre *Santa Marta, santa Cecília i sant Restitut* per al remat del retaule de la capella de Sant Pau de la catedral de Barcelona (Céan Bermúdez 1800, 71).

1770
Francesc Tramullas va ser l'autor dels diferents treballs pictòrics de la residència de Francisco de Copons Prous pels quals va rebre cinc-centes quatre lliures i deu sous.[745]

1772
Francesc Tramullas va realitzar la *Decoració del cor i monument de Setmana Santa de l'església de Sant Joan de Barcelona* pel qual el 23 de març de 1772 va percebre un total de quatre-centes cinquanta lliures.[746]

1773
Francesc Tramullas va morir i va ser enterrat al convent de Sant Francesc de Barcelona.[747]

1785
Francesc Tramullas és l'autor del dibuix del *Retrat de Pere Virgili* que Pasqual Pere Moles va gravar posteriorment (Barcia 1901, 723: fig. 1954).

[744] AHPB, Pere Martir Golorons, 1067/13, 1765, ff. 136-137.
[745] AHPB, Tomas Casanoves i Forés, 1031/15, 1770, f. 128 (citat per Alcolea 1961, 180).
[746] AHPB, Caietà Olzina, 1105/4, 1773, f. 108 (citat per Alcolea 1961, 180).
[747] APSMP, Llibre d'òbits, 1771-1773 (citat per Alcolea 1961, 180).

8.3 CRONOLOGIES D'ARTISTES CITATS EN EL TEXT

Adán, Juan (1741-1816)

Álvarez Enciso, Domingo (1737-1800)

Amadeu, Ramon (1745-1821)

Ametller, Blai (1768-1841)

Arnau, Francesc (ant. a 1733–1767)

Arnaudias, Francesc (?-post. a 1774)

Arolas, Josep (ant. a 1750–1809)

Arrau, Manuel (?-1782)

Aved, Jacques André Joseph «le Camelot» (1702-1766)

Azara, José Nicolás de (1730-1804)

Badia, Francesc (ant. a 1737-?)

Baixeras, Josep (?-1786 ca.)

Bal, Francesc (?-1760 ca.)

Barozzi da Vignola, Jacopo (1507-1573)

Battista Sacchetti, Giovanni (1690-1764)

Battistuzzi, Achille (1830-1891)

Bayeu, Francisco (1734-1795)

Bibiena, Alessandro (1686-1748)

Bofill, Pere (ant. a 1758–1801)

Boix, Francesc (1731 ca.-post. a 1806)

Boix, Jaume (?-1769)

Bordons, Antoni (ant. a 1739-1779)

Bornio, Rafael (ant. a 1733-post. a 1749)

Borrassà, Honorat (1424 ca.-1457)

Bosch Cirera, Jaume (ant. a 1687–post. a 1759)

Bosch Riba, Andreu (1750-1799)

Bosch, Jaume (ant. a 1682-1723 ca.)

Boucher, François (1703-1770)

Bover, Francesc (1769-1831)

Buonarroti, Michelangelo (1475-1564)

Calleja, Andrés de la (1705-1785)

Camaron, José (1731-1803)

Campanella, Angelo (1746-1811)

Canal, Giovanni Antonio «Canaletto» (1697–1768)

Canals, Joan Pau (ant. a 1760–1786)

Capfort, Francesc (ant. a 1740–post. a 1766)

Capmany, Antoni de (1742-1813)

Carcassó, Josep (1851-?)

Carducho, Vicente (1576–1638)

Carisana, Nicolás (?-1752)

Carlier, Francisco (1707-1760)

Carracci, Annibale (1560-1609)

Carreras, Jaume (ant. a 1749–1765)

Carrón, María Josefa (1776/1780-1823)

Casafont, Josep (ant. a 1756-?)

Casals, Antoni (ant. a 1758–post. a 1786)

Casanova, Francisco (?-post. a 1753)

Casanovas Ricart, Joan (?-1756)

Casanovas Torrents, Antoni (1752–1797)

Casanovas, Pedro (ant. a 1744-ant. a 1762)

Casas i Ayxelà, Josep (?- post. a 1815)

Castillo, José del (1737-1793)

Cherubini Preciado, Catalina (?-1811)

Cignaroli, Giovanni (1706-1770)

Clapera, Francisco (1746-1810)

Cochin, Charles Nicolas (1715-1790)

Colomer, Marià (1743-1831)

Conca, Sebastiano (1680-1764)

Concepció, Fra Josep de la (1626-1690)

Concioli, Antonio (1739-1820)

Cort, Cornelius (1533-1578)

Cortona, Pietro da (1596-1669)

Costa, Pere (1693-1761)

Costanzi, Placido (1702-1759)

Crusells, Pere (1672–1744)

Cruz, Alejandro de la (?-post. a 1800)

Dandré Bardon, Michel-François (1700-1785)

Defehrt, A.J. (1723-1774)

Domenico Olivieri, Giovanni (1708-1762)

Domingo, Luís (1718–1767)

Dumandre, Antonio (1700-1761)

Dumele, Marc (ant. a 1739-?)

Dupuis, Nicolas-Gabriel (1698-1771)

Duran, Gabriel (1749-1806)

Eraso, Manuel (1740 ca.-1813ca.)

Esplugas, Manuel (ant. a 1756–?)

Esplugas, Ramon (1700-1771)

Estruch, Josep (ant. a 1754-?)

Fabregas, Joan (?-1795)

Fernandez, Miguel (?-1786)

Ferrer Bassa, Jaume (1285-1348)

Ferrer, Antoni (?-1768)

Ferrer, Simon (ant. a 1779-?)

Fessard, Étienne (1714-1777)

Feu, Antoni (1740 ca.–post. a 1808)

Feu, Joaquim (ant. a 1711–1752)

Flaugier, Joseph Bernard (1757-1813)

Folch Costa, Josep Antoni (1768–1814)

Folch, Jaume (?–post. a 1786)

Fortuny, Mariano (1838-1874)

Frey, Jakob (1681-1752)

Fulquet, Salvador (ant. a 1756-?)

Galli Bibiena, Ferdinando (1657-1743)

Galón, José (?-post. 1764)

Garzi, Luigi (1638-1721)

Gasch, Antonio (?-post. a 1775)

Gaulli, Giovanni Battista «il Baciccio» (1639-1709)

Gian Lorenzo Bernini, Gian Lorenzo (1598-1680)

Giordano, Luca (1634-1705)

Gómez Navia, José (1758-?)

González Ruiz, Antonio (1720-1785)

González Velázquez, Antonio (1723-1794)

Grau, Carles (1714-1798)

Gurri, Salvador (1749-1819)

Gutierrez Arribas, Francisco (1724-1782)

Halle, Noël (1711-1781)

Hermosilla Sandoval, Ignacio de (1718–1794)

Houasse, Michel - Ange (1680-1730)

Hutin, Charles- François (1715–1776)

Illa, Mariano (ant. a 1722–post. a 1807)

Illa, Pau (ant. a 1762–1807)

Juncosa i Domadel, Joaquim (1631-1708)

Juncosa, Josep (?-post. a 1680)

Lacoma, Francesc (1784-1812)

Lacoma, Manuel (ant. a 1757–1814)

Lamarra, Francesco (1710-1780 ca.)

Lanfranco, Giovanni (1582-1647)

Lazzaro Guardi, Francesco (1712–1793)

Le Brun, Charles (1619-1690)

Le Sueur (1617-1655)

Leon, Juan de (?-1767)

Llamas Chacon, Ignacio de (?- post. a 1753)

Llanes, Josep (?-post. a 1785)

Llopis, Pere (ant. a 1754–1787)

Lorenzale, Claudio (1815-1889)

Maella, Mariano Salavador (1739-1819)

Maratta, Carlo (1625-1713)

Martí i Amat, Josep (1705-1762)

Martínez de Espinosa, Antonio (1741- ?)

Masucci, Agostino (1691-1758)

Matteis, Paolo de (1662-1728)

Mayol, Salvador (1775-1834)

Medina, Josep (1721-1725)

Meléndez, Francisco Antonio (1682-1752)

Mengs, Anton Raphael (1728-1779)

Miedes Masmiquel, Miquel (ant. a 1734-post. a 1782)

Minguet, Nicolau (ant. a 1739-?)

Miquel Sunyol, Jeroni Miquel (1839-1902)

Miraguelo, Bonaventura (ant. a 1750–post. a 1802)

Moles, Pasqual Pere (1741–1797)

Molins, Jaime (?-post. a 1771)

Montaña, Pere Pau (1749-1803)

Morató i Brugueroles, Carles (1721-1780)

Nattier, Jean-Marc (1685-1766)

Nogués, Fèlix (ant. a 1743-post. a 1787)

Pacetti, Vincenzo (1746-1820)

Palladio, Andrea (1508-1580)

Palomino, Antonio (1655–1726)

Panyó, Joan Carles (1755-1840)

Parera, Ignasi (ant. a 1758–post. a 1790)

Parés, Joan (?- post. a 1850)

Paret y Alcázar, Luís (1746-1799)

Parrocel, Étienne (1696-1775)

Pasqual, Josep (?–post. a 1782)

Pavia, Giacomo (1699-1750)

Pécheux, Laurent (1729-1821)

Pellicer, Josep Lluís (1842-1901)

Peña, Juan Bautista de la (?-1773)

Pernicharo, Pablo (?-1760)

Pigalle, Jean- Baptiste (1714-1785)

Pignatelli, Vicente (?-1770)

Pla, Francesc «el Vigatà» (1743-1805)

Planella, Bonaventura (1772-1844)

Planella, Gabriel (1754-1824)

Ponz, Antonio (1725-1792)

Porcell, Joan (1695-1766)

Poussin, Nicolas (1594-1665)

Pozzo, Andrea (1642-1709)

Prat, Josep (?–post. a 1777)

Preciado de la Vega, Francisco (1712-1789)

Preti, Mattia (1613-1699)

Primo, Antonio (1735-1798)

Priu, Pau (ant. a 1683-1714)

Renart i Arús, Francesc (1783-1853)

Renart, Francesc (1723-1791)

Reni, Guido (1575-1642)

Reynés, Josep (1850-1926)

Ribera, José de «el Españoleto» (1591–1652)

Rigalt, Pau (1778-1845)

Righini, Pietro (1683-1742)

Roca, Joan (ant. a 1756-?)

Rodés, Vicenç (1783/1791-1858)

Rodríguez Pusat, Francesc (1767-1840)

Rogent, Elías (1821–1897)

Rosa, Salvatore (1615-1673)

Rossell i Amat, Pau (ant. a 1729–1758)

Rovira, Josep (ant. a 1721-post. a 1747)

Rubens, Peter Paul (1577-1640)

Rudolf, Conrad (?-1732)

Sadeler II, Aegidus (1570-1629)

Sala, Josep (ant. a 1744–post. a 1771)

Sans I, Joan (1678 ca.-1753)

Sanzio, Raffaello (1483-1520)

Sentis, Joan (ant. a 1670–1721)

Serra, Pau (?- post. a 1776)

Simó, Joan (ant. a 1746-?)

Solanes, Tomàs (ant. a 1775-1809)

Soler i Faneca, Joan (1731–1794)

Soler i Rovirosa, Francesc (1836-1900)

Solimena, Francesco (1657-1747)

Sorelló, Miquel (1700 ca.-1756)

Tempesta, Antonio (1555-1630)

Teniers, David (1610–1690)

Tiepolo, Giambattista (1696-1770)

Tramullas, Bruno (ant. a 1704-1730)

Tramullas, Llàtzer (ant. a 1679-post. a 1710)

Unterberger, Cristoph (1732-1798)

Vaccaro, Andrea (1604-1670)

Valadier, Giuseppe (1762-1839)

Valero, Cristóbal (1707-1789)

Valle, Filippo della (1698-1768)

Valls, Ignasi (1704 ca.–post. a 1764)

Van Dyck, Anton (1599–1641)

Van Loo, Louis Michel (1707-1771)

Vayreda, Joaquim (1843-1894)

Vecellio, Tiziano (1490-1576)

Vergara, Ignacio (1715-1776)

Vergara, José (1726-1799)

Vergós, Pau (1463 ca.-1495)

Vernet, Claude Joseph (1714-1789)

Via, Francesc (?–1724 ca.)

Via, Jaume (ant. a 1733-?)

Viladomat, Antoni (1678-1755)

Viladomat, Josep (1722-1786)

Villanueva y Barbales, Juan de (1681-1765)

Villanueva, Diego de (1715-1774)

Vinyals Miró, Josep (ant. a 1730-1782 ca.)

Vinyals Miró, Manuel (ant. a 1732-1755 ca.)

Vitruvio, Marco (80-70 a.C–15 a.C)

Vives, Francesc (1695-1755)

Watteau, Jean Antoine (1684-1721)

Xuriac, Francesc (ant. a 1754–post. a 1785)

Zampieri, Domenico «Domenichino» (1581–1641)

Zurbarán, Francisco de (1598–1664)