



Algunes observacions sobre pintures gironines d'època barroca de temàtica santnarcisiana



Francesc Miralpeix



1.— Vista general de la capella de Sant Narcís de Sant Feliu de Girona.

Es que visitem regularment la capella de Sant Narcís de l'església de Sant Feliu de Girona hem notat, des de fa relativament poc, que la diàfana llum natural que sempre inunda aquest espai ha canviat. Ara, m'atreviria a dir que l'abraça amb més intensitat, que la claror hi espurreja per tots i cadascun dels racons i que en dies destapats fins i tot s'hi dóna un potent efecte engegador, capaç d'enterbolir-nos la percepció de la freda escultura de sant Narcís sota baldaquí del fons (il·lustració 1). És, per entendre'ns, com sortir de la foscor d'un túnel i topar-nos bruscament amb la llum exterior que ens fereix i ens esvaeix momentàniament. Sensacions al marge —sempre tan subjectives—, alguna cosa ha canviat, efectivament, en aquell escenari. No és res de l'altre món: només que s'ha restaurat. I creguin-me, convenia. Un equip de tècnics va treballar-hi durant mesos per treure l'espessa capa de pols i de brutícia adherida en les seves parets. Després de fer dissabte a fons, la capella sembla que s'hagi deslliurat del molest llençol de mudança que durant anys l'havia cobert amb un peculiar aire de tristor i solitud. Però com els deia, aquesta és una imatge que ha quedat per al record: ara, neta de cara i amb una fesomia rejuvenida, la llum pessigolleja intensament els jaspis i s'escampa arreu. Això passarà durant un temps, almenys fins que el vel de pols torni —perquè inevitablement serà així— a ensenyorir-s'hi. I tot i així, encara faltaria que hi poleixin el paviment, malgrat que qui escriu aquestes ratlles pensa que, ara per ara, té mancances més urgents per resoldre.

És el cas d'un estudi: la capella —i també l'església— no pot presumir de monografia actualitzada, ni tan sols d'una monografia. Pensant en els buits historiogràfics, que esperem que ben aviat quedaran resolts amb els treballs que hi ha en marxa, em va venir a la memòria que aquesta tar-





dor, quan sortirà publicat aquest text, s'hauran complert tretze anys de l'aparició en aquestes mateixes pàgines de l'article de Lluís Prats «La iconografia de sant Narcís en el Barroc». (1) Per la seva importància, no em puc estar de recordar que a hores d'ara segueix sent gairebé l'únic treball que aborda el tema de l'autoria del disseny de la capella de Sant Narcís de l'església de Sant Feliu de Girona sufragada pel bisbe Tomàs de Lorenzana, atribuït a Ventura Rodríguez (1717-1785), destacat arquitecte madrileny durant els anys d'arrencada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (2) L'autor, però, no dedica tot l'article a parlar-ne, sinó que, òbviament, reserva unes quantes de les set pàgines del seu estudi a desgranar informació diversa sobre la iconografia del sant gironí. De les moltes referències que hi apareixen, en recordo especialment una: «És difícil jutjar aquestes pintures pel seu mal estat de conservació, però hem de dir que les pintures són dolentes, de proporcions baixes i adotzenada composició». (3) Es tracta d'un judici de valor a propòsit de les pintures de la volta el·líptica de la capella de Sant Narcís, realitzades per Manel Tramulles Roig i els seus ajudants Joan Carles Panyó i Pere Bofill (il·lustració 2), que mai no he acabat de compartir. (4)

M'allunyo de l'opinió de Prats per moltes raons; i ara, amb la capella neta, més que mai. A parer meu, la restauració de la capella ha permès redescobrir un espai

francament sorprenent des de tots els punts de vista. (5) No només el subtil joc cromàtic dels seus jaspis de colors rosats i grisosos ha aparegut de nou, sinó que fins i tot l'oblidada tomba lateral d'Álvarez de Castro o l'escultura de sant Narcís de Joaquim Espelta, tot i que en menor mesura, han recuperat protagonisme. No obstant això, és indubtable que les pintures de Manel Tramulles són la part més beneficiada de la intervenció dels tècnics. I encara més: la primera reacció de molts de nosaltres en veure-les per primera vegada després de la restauració ha estat de sorpresa, d'una agradable sorpresa, potser comparable a la que s'emportà Fénéch, un viatger de mitjan vuit-cents que s'estranyà que a la perifèria més oriental d'Espanya hi hagués una «suntuosa capilla [...]» amb «[...] muy buenas pinturas al fresco». (6) En altres paraules, i sense allunyar-nos dels paràmetres habituals que solem utilitzar per calibrar la qualitat artística dels productes dels nostres artífexs: l'escenificació de la mort de sant Narcís que contenen és un treball modest però correcte —en cap cas dolent— que durant massa temps ha romàs velat per la brutícia.

Deturem-nos-hi una mica més. Els soldats a peu pla abans semblaven maniquins sense personalitat, ara apareixen caracteritzats expressivament, amb gestos i disposicions variades, i vestits «a l'antiga». Succeeix el mateix amb l'espessa massa sobrenatural de núvols, que arran de

2.— Manel Tramulles, Joan Carles Panyó i Pere Bofill, *Martiri de sant Narcís*. Fresc de la volta de la capella de Sant Narcís de l'església de Sant Feliu de Girona.





la restauració ha passat de semblar-nos una transcripció visual de la climatologia gironina hivernal a recordar-nos una càlida fumerola de tons crepusculars, molt en sintonia amb la tonalitat dels marbres que cobreixen tota la capella. L'esperada neteja també ha posat de manifest que la tropa que martiritza sant Narcís cal atribuir-la sense reserves als pinzells de Manel Tramulles. No pas, però, els àngels, que s'endevinen més propers a l'art més sobri del jove Panyó.

Que les figures siguin curtes i la composició adotzenada, tal i com afirmava un Prats que no havia pogut observar-les en condicions idònies, resulta una apreciació ben discutible. És veritat que tenen un canó poc esvelt, sobretot si les mirem des de sota mateix, davant del baldaquí. Però des de fora estant, des de la nau lateral de l'església, aquesta corporalitat xata s'atenua fins a gairebé desaparèixer. M'atreviria a dir, malgrat no ser expert en perspectiva, que el paviment inclinat pintat per Manel Tramulles està pensat per ser contemplat des d'un punt de vista ideal situat a l'exterior de la capella; o a tot estirar just sota l'arc toral de l'entrada.(7) Pel que fa al suposat adotzenament de la composició, opino que és una observació derivada d'una comparació mecànica respecte de productes al fresc cortesans i més insignes. És evident que Manel Tramulles està lluny de l'art dels grans pintors de frescs que li eren coetanis —González Velázquez, Maella, Bayeu i companyia— i que el seu art no té res a veure amb l'estètica classicista d'Anton Rafael Mengs, posem per cas, ni molt menys amb la rica paleta d'un Tiepolo. Això no obstant, les seves pintures no s'allunyen gens del gust predominant en l'època, del mateix que féu famosos els treballs de Pere Pau Muntanya a la Duana Nova de Barcelona o de Francesc Pla *el Vigatà* a la casa Fontcuberta de Vic. Per entendre'ns: les pintures de la capella de Sant Narcís exemplifiquen que a Catalunya predominava una estètica deutora encara dels models de la pintura italiana altbarroca, de l'òrbita de Carlo Maratti i els seus seguidors; i també del rococó romà, de l'entorn de Sebastiano Conca.(8) No ens hem de confondre: Manel Tramulles, malgrat ser un home ja vell, estava en sintonia amb l'ambient artístic més immediat, que era el que portaven a terme els seus joves deixebles. Per no dir que aquest trencament celestial de la volta anuncia les glòries esfumades del provençal Josep Bernat Flaugier. És aquest plus de «decorativisme», de fet, el que aparentment semblaria adotzenat i no la composició.

En el marc de la iniciativa episcopal, l'opció decorativa dels frescos l'hem de valorar de xocant pensant en la



3.— Anònim, tercer terç segle XVII, *Miracle de les mosques*. Església de Sant Feliu. Girona.

hipotètica tria de l'arquitecte Ventura Rodríguez per a dissenyar la capella, que degué ser una recomanació de Francisco Antonio de Lorenzana, arquebisbe de Toledo, jansenista convençut i ferm defensor d'una pietositat més il·lustrada, menys idolàtrica i menys supersticiosa.(9) Sobta, per tant, que Tomás de Lorenzana, germà d'un dels prelats jansenistes més destacats de l'Espanya de l'època, acabés apostant per una decoració tan poc desornamentada, tan barroca per entendre's —la decoració de la cúpula de mitja taronja de la sagristia encara ho és més. Ara bé, podríem considerar que la representació de la *Mort de sant Narcís* podria haver estat pensada com un mal menor, qui sap si en substitució del *Miracle de les mosques*, molt més arrelada en l'imaginari popular i que, aparentment, no s'adiria gaire amb els gustos d'un bisbe suposadament proper a l'ideari del seu germà. Imaginem la situació des d'aquest punt de vista: Tomàs de Lorenzana pagava una nova capella per al culte de sant Narcís amb l'ajuda d'acapes a tota la diòcesi —que, com diu Prats, foren ben acollides pel poble—(10) involucrant-hi la participació d'una junta amb comissionats, on tenien cabuda regidors de l'Ajuntament, menestrals i cavallers. És a dir, abans de començar-la, la nova capella ja era una obra de tothom. Es fa difícil pensar que a un poble acostumat fins llavors a l'estètica barroca «de la meravella» se li oferís, de cop i volta, «només» un sostre de falsos cassetons —tres



quartres parts de l'el·lipse ho són— sense cap representació fastuosa que els il·lustrés la vida i miracles del sant. Tot plegat, però, és una suposició. De fet, episodis com aquest ens poden ajudar a reflexionar, com demanava Joaquim Maria Puigvert, sobre la necessitat de ponderar l'anàlisi del qualificatiu «il·lustrats» per als bisbes de la segona meitat del segle XVIII, procurant distingir incompatibilitats i assenyalant el grau d'arrelament en funció de l'especificitat del context català(11). La decoració de la capella, com la proliferació del culte a les relíquies durant el seu mandat(12), podria tenir una lectura ben diversa, doncs: potser es tractava, en el fons, d'un reflex més de la «particular» ideologia il·lustrada del bisbe Lorenzana.

El *Martiri de sant Narcís* encara té més detalls interessants. Diria que la inventiva de Manel Tramulles s'alimentà de records pictòrics com ara la tela *Presó i martiri de sant Marc* de la capella de Sant Marc de la Catedral de Barcelona, pintada pel seu germà Francesc Tramulles —l'acció del botxí que agafa sant Narcís per darrere és molt similar a la del soldat que deté sant Marc—(13) i, sobretot, una de les teles de la capella de Sant Narcís de la Catedral de Girona, concretament la del mur esquerre (des del punt de vista de l'espectador). El soldat que li clava la llança té força concommitàncies formals amb l'acció representada en la tela de la Catedral, que com les altres d'aquest espai —*santa Teresa*, *santa Maria de Cervelló*, *sant Llorenç* (?) i *sant Feliu l'Àfrica* (?) col·locades al retaule esculpit per Pau Costa i *Sant Narcís i les mosques*, a l'altra paret—, figuren en la nòmina d'obres atribuïdes a Antoni Viladomat Manalt (1678-1755), el més important dels pintors catalans de la primera meitat de segle i mestre dels germans Manel i Francesc Tramulles.(14)

Lluís Prats no va adonar-se de les relacions formals que comento, potser perquè en aquells moments desco-neixia la paternitat de les teles de la Catedral de Girona.(15) Ara bé, sí que proposà la hipotètica relació compositiva entre el quadre del *Miracle de les mosques* del mateix Antoni Viladomat que hi ha a la catedral amb altres obres gironines de temàtica anàloga datables del 1691. En primer lloc, amb una composició gravada per Francesc Gazan per al llibre *Constitutiones Synodales* del Dr. Miquel Pontich; i segonament, amb una d'autor anònim per a l'obra *Satisfacción a las dificultades...* de fra Josep de Girona.(16) Subratllava, a més, la possibilitat que existís un *terminus ante quem*, una obra que hagués inspirat els *Miracles* dels gravadors. Per a Prats aquesta obra és el gran quadre amb el *Miracle de les mosques* regalat pel bisbe de



4.— Antoni Viladomat, *Miracle de les mosques*.
Capella de Sant Narcís. Catedral de Girona

Tortosa fra Josep Fageda a l'antiga col·legiata de Sant Feliu, un quadre que arribà a Girona el 29 de març de 1675 (il·lustració 3).

Ara bé, un estudi formal i estilístic més atent de les obres esmentades m'ha decantat a considerar que l'entramat de relacions figuratives i compositives és divers al que proposava Lluís Prats. D'entrada, perquè la seva opinió que el quadre regalat pel bisbe Fageda no tenia «[...] cap mena de precedent iconogràfic» no s'ajusta als fets. Una consulta ràpida al llibre de Josep Mercader i Bohigas(17) permet descobrir, almenys, dos precedents: es tracta d'una pintura del retaule de sant Narcís de la Catedral de València, obra de l'anomenat mestre de Sant Narcís,(18) i un relleu sobre fusta daurada i policromada del petit retaule amb històries de santa Afra conservat al Museu del Tresor de la Catedral.(19) Encara n'existeix, fins i tot, un tercer que no recull Mercader i Bohigas: es tracta d'una pintura sobre taula, ara molt malmesa, integrada en un retaule cincentista de l'església de Castelló





d'Empúries.(20) I tot i els precedents, que, estranyament, Prats sí que esmenta de passada a la segona nota del seu article, cap de les obres mencionades varen servir de model per al pintor anònim del quadre del bisbe Fageda. En realitat, aquest pintor va servir-se d'un gravat de Schelte à Bolswert realitzat a partir de la *Conversió de Sant Pau* de P.P. Rubens (il·lustració 6). Va ser un gravat molt copiat pels pintors de l'època —Ignacio de Ries o Bartolomé Esteban Murillo l'utilitzaren—,(21) si bé el nostre pintor té el mèrit d'haver-lo sabut transformar en un tema radicalment diferent: d'una *Caiguda de sant Pau* «n'extreu» un *Miracle* de sant Narcís. El cavall de sant Pau i el sant mateix s'han transformat en el preciós cavall del costat dret de la tela gironina, i en el comandant de les tropes franceses descavalcat; l'altre cavall, d'enorme gropa i amb el soldat fent una pirueta desesperada per no caure, és una interpretació més lliure del genet amb el cavall encabritat del gravat; el soldat de mà esquerra de la composició que es protegeix amb l'escut és el mateix que figura al fons del gravat, al costat esquerre; l'abanderat a cavall de la incisió ha estat encabrit al fons a la dreta de la pintura; i els dos soldats que estan sota el sepulcre, esporuguits, són els mateixos que s'arrauleixen al centre del gravat.

Tornant a Francesc Gazan, penso que no va inspirar-se en la pintura regalada pel bisbe Fageda. D'haver-ho fet, el resultat final hagués estat un altre: allò que en la gran tela de Sant Feliu és un calculat amuntegament de cavalls i soldats, en el gravat de Gazan es converteix en una massa descontrolada i caòtica de figures i animals. Potser per això

es fa difícil de creure que les empobrides variacions compositives del gravat siguin únicament i exclusiva degudes a la seva imaginació. M'inclino a pensar en la possibilitat que hagués estudiat alguna obra precedent, diferent de la de Sant Feliu i força semblant a la de Castelló d'Empúries o la que tradueix l'altre gravat anònim. I això sense descartar que Gazan se servís de fonts gràfiques més convencionals, convenientment adaptades: el cavaller francès de la dreta sembla copiat del genet del gravat de la portada del llibre de Thibault *Academie de l'espée*, que, segons Navarrete, Diego Velázquez utilitzà per compondre el famós *Príncipe Baltasar Carlos a caballo* (Museu del Prado).(22)

En coherència amb la meua argumentació, he d'afegir finalment que cap de les obres esmentades sembla el model inspirador de les teles d'Antoni Viladomat de la Catedral de Girona, realitzades entre 1718 i 1728. D'entrada, la del *Miracle de les mosques* (il·lustració 4) té una novetat iconogràfica substancial, que és la presència sobrenatural del sant. És, en aquest sentit, la més barroca de totes les composicions esmentades fins ara. Les fonts d'Antoni Viladomat són totalment diverses: no depenen del repertori rubensià, sinó de l'italià. Joan Bosch va descobrir el préstec figuratiu, manllevat d'una obra de Pietro da Cortona (1596-1669), la *Victòria d'Alexandre contra Darius* del Palau Sacchetti de Roma gravada per Pietro Aquila (1640-1696) a partir de la pintura (il·lustració 5): es tracta dels genets a cavall i el personatge que fuig esporuguit —tan caravaggiesc, com diu l'autor.(23) Igualment s'esdevé amb la *Mort de sant Narcís*, l'altra tela de la capella, que Bosch també relaciona amb la possibilitat

5.— Pietro da Cortona, *Victòria d'Alexandre contra Darius*. Roma.



6.— Schelte à Bolswert (gravat)/ P.P. Rubens (disseny). *Conversió de sant Pau camí de Damasc*.





que Viladomat conegués alguna estampa de la *Captura de sant Marc* que el pintor Guglielmo Cortese (1627-1679) havia pintat per a l'església romana de San Marco(24) o un gravat de C. Bloemaert del *Martiri de sant Llorenç* de Pietro da Cortona per a la basílica de San Lorenzo in Miranda de Roma. Això no obstant, sóc del parer que Antoni Viladomat en aquesta ocasió va servir-se d'una altra estampa de Pietro Aquila, ara però sobre una obra de Bonaventura Lamberti (1652-1721): la *Mort de Sant*

Pere Màrtir de l'església romana de Santa Maria sopra Minerva.(25) Sí que sembla clar, en tot cas, que Antoni Viladomat se serví dels gravats de Gazan —o de la tela de Sant Feliu— per representar el sepulcre de sant Narcís en el fons d'una tela del Museu d'Art de Girona que recentment jo mateix li he atribuït.(26)

Francesc Miralpeix i Vilamala és professor
d'història de l'art a la UdG.



Notes:

- (1) Lluís PRATS, «La iconografia de sant Narcís en el Barroc», *Revista de Girona*, 148 (setembre-octubre 1991), p. 32-39.
- (2) Un dels temes pendents, a banda de la definitiva confirmació de l'atribució de la traça, fa referència als canvis entre el disseny primigeni i la construcció definitiva de la capella. En el plànol de la capella que mostra orgullosament Tomàs de Lorenzana en el seu retrat servat a l'antic Hospici de Girona (Casa de Cultura), la nau i el presbiteri de la capella són dues el·lipses transversals. En el projecte finalment realitzat es canvià l'orientació de l'oval gran de la nau, que passà de ser transversal —a la manera berniniana de la plaça *urbi et orbe* de Sant Pere del Vaticà— a ser longitudinal. El ressò innegable de l'arquitectura de Bernini en el disseny de la planta de la capella de Sant Narcís hauria de ser tingut en compte com un argument de pes a l'hora de defensar la tradicional atribució a Ventura Rodríguez, sobretot perquè fou un arquitecte que s'empeltà del barroc berninià —i borrominià— mentre estigué a les ordres dels arquitectes del Nou Palau Reial de Madrid —Franco Borsi recorda, al respecte, que la planta del Nou Palau madrileny de Filippo Juvarra, on aprengué l'ofici Ventura Rodríguez, és en gran mesura una adequació de la planta projectada per Bernini per al Louvre (cfr. F. BORSI, *Bernini*, Madrid, Akal, 1998, p. 102).
- (3) Lluís PRATS, «La iconografia...», p. 37.
- (4) Sobre els pintors esmentats, vegeu: Santiago ALCOLEA, «La pintura en Barcelona en el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1961-1962, vol. XV; Carme MIQUEL, *Manel i Francesc Tramulles, pintors*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986 (tesi de llicenciatura inèdita); Ramon VAYREDA, «Juan Carlos Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1932, vol. II, p. 117-125, 245-251 i 297-306; Ramon GRABOLOSEA, *Joan-Carles Panyó i Figaró: primer director de les Escoles de Dibuix d'Olot i de Girona*, Olot, Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca, 1976.
- (5) Un interessant estudi sobre la influència d'aquest espai en l'arquitectura de l'època, amb una extensa i detallada biografia de Tomàs de Lorenzana, podeu trobar-lo a Josep M. MARQUÈS, «Tomàs de Lorenzana, bisbe de Girona, un funcionari benefactor (1775-1796)», a *Bisbes, Il·lustració i jansenisme a la Catalunya del segle XVIII*, Joan BADA (et al.), Vic, Eumo, 2000, p. 11-87.
- (6) F. DE P. FÉNECH, «Apuntes históricos de una expedición de verano. Cataluña. Provincia de Gerona, Madrid, [c. 1852]», a *Excursions abans de l'excursionisme: quatre recorreguts per terres gironines a mitjan segle XIX: d'Heras de Puig, Fènech, Reclus, Justo*, Josep CLARA (ed.), Girona, Associació d'Història Rural de les Comarques Gironines-Centre de Recerca d'Història Rural, 2003, p. 91.
- (7) Hem de tenir en compte, en aquest sentit, que Manel Tramulles era un experimentat pintor d'escenografies teatrals i de grans superfícies murals.
- (8) Vegeu un exemple de la pervivència de l'estètica marattiana al final del segle XVIII, coneguda a través de gravats, a Àngels COLL, «Francesc Pla, el Vigatà, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic» a *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), p. 241-252.
- (9) Sobre la relació, intensíssima, entre l'arquebisbe Francisco Antonio Lorenzana i Ventura Rodríguez, podeu consultar el darrer article de Juan Luis BLANCO MOZO, «La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la Catedral de Toledo (1774-1775)», a *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, vol. XII, 2000, p. 11-130.
- (10) PRATS, «La iconografia...», p. 37.
- (11) Vegeu el text de presentació de Joaquim M. PUIGVERT a *Bisbes, Il·lustració...*, p. 7-10.
- (12) Sobre la qüestió de les relíquies, vegeu MARQUÈS, «Tomàs de Lorenzana...», p. 54 i nota 86.
- (13) Vegeu-ne una fotografia de la tela restaurada a *Memòria d'activitats del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (1989-1996)*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1997, p. 190.
- (14) Vegeu l'atribució i l'estudi d'aquest conjunt a Joan BOSCH, «Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggerions de la pintura barroca italiana», *Estudi General*, X [Girona Revisitada], 1990, p. 141-166.
- (15) El seu estudi coincideix amb la publicació del de Joan Bosch (cit. supra).
- (16) Cfr. PRATS, «La iconografia...», p. 33-34 i notes 15 i 16.
- (17) José MERCADER BOHIGAS, *Vida e història de San Narciso*, Girona, 1954.
- (18) Sobre aquest retaule, vegeu CSDH [Carlos Soler D'Hyver], «Escenas de la vida de San Narciso» a *La luz de las imágenes*, vol. II. *Áreas expositivas y análisis de obras*, València, 1999, p. 436-437.
- (19) Per a aquest conjunt consulteu el darrer estudi de Marc SUREDA, «La peça del mes. Predicació de sant Narcís (segle XVI)», *Butlletí Informatiu del Museu d'Art de Girona*, 52 (hivern 2004), p. 5-6. Sureda pensa en una hipòtesi diferent —i prou convincent— que la de Pere Freixes i Lluís Prats, que creuen que els plafons formarien part de la trona de fusta de Sant Feliu (cfr. PRATS, «La iconografia...», p. 33, nota 2; i Pere FREIXES, «Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985-86), p. 261.
- (20) Es desconeix l'autoria de les peces, d'altra banda molt malmes i amb incomputables pèrdues de pigmentació.
- (21) Vegeu la fortuna d'aquest i altres gravats a Benito NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, i Alfonso E. PÉREZ SANCHEZ, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza, 1992.
- (22) El gravat també és de Schelte à Bolswert. Cfr. NAVARRETE, *La pintura andaluza...*, p. 222, fig. 433.
- (23) BOSCH, «Pintura del segle XVIII...», p. 157.
- (24) Ibídem. L'autor destaca, sobretot, el detall del calze abocat damunt l'altar.
- (25) Vegeu aquesta obra reproduïda a la revista *Roma Sacra*, Anno II, núm. 8 (1996).
- (26) Francesc MIRALPEIX, «La peça del mes: sant Narcís bisbe i màrtir c. 1720-1730. Atribuït a Antoni Viladomat (1678-1755)», *Butlletí Informatiu del Museu d'Art de Girona*, 44 (hivern 2002), p. 5-6.

