ARQUITECTURA MALLORQUINA MODERNA Y CONTEMPORANEA

SANTIAGO SEBASTIAN LOPEZ
ANTONIO ALONSO FERNANDEZ

ARQUITECTURA MALLORQUINA MODERNA y CONTEMPORANEA

Dedicatoria

Al Dr. Angel Raimundo Fernández y González, fraternal amigo.

SANTIAGO SEBASTIAN LOPEZ

ARQUITECTURA MODERNA Y

ANTONIO ALONSO FERNANDEZ

MALLORQUINA CONTEMPORANEA

Trabajo realizado con el Fomento de la Investigación Universitaria. Edición del Estudio General Luliano, patrocinada por la Fundación Juan March.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

RECTOR:

Excmo. y Magfco. Dr. D. Arturo Caballero López.

DECANO DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA:

Ilmo. Sr. Dr. D. Joaquín Vallvé Bermejo.

DELEGADO DEL DECANO, SECCION DE PALMA:

Dr. D. Angel Raimundo Fernández y González.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, SECCION PALMA:

Dr. D. Santiago Sebastián.

PROFESORES DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE:

Doña Catalina Cantarellas Camps;

Don Antonio Alonso Fernández.

COLABORADORES:

Don Gabriel Llompart;

Don Bartolomé Mestre Fiol;

Don Miguel Seguí Aznar.

DIBUJANTES:

Don Luis Plantalamor;

Don José Sastre;

Don Juan José Abella;

Doña María Capellá;

Doña Gabriela Tous;

Don Florencio Costa;

Doña Inmaculada Cortés.

ESTUDIO GENERAL LULIANO DE MALLORCA

PRESENTACION

En 1971 el Estudio General Luliano, bajo los auspicios de la Fundación March, emprendió una campaña de investigación y difusión del patrimonio cultural de Baleares. Se pensó dedicar un primer esfuerzo a la revalorización de aquellas áreas que habían sido menos favorecidas por la investigación, como es el campo de la Historia del Arte. Conocido fundamentalmente el arte medieval por las investigaciones de Post, Wethey, Durliat, etc., se centró el interés en el arte posterior.

Ante esta coyuntura se supo de los trabajos que venían adelantando el Dr. Santiago Sebastián y el Prof. Antonio Alonso con el patrocinio del F. I. U. (Fomento de la Investigación Universitaria) y se creyó que nada más oportuno que financiar su publicación. Así surgió este libro ARQUITECTURA MALLORQUINA MODERNA Y CONTEMPORANEA. No me corresponde hacer un análisis de lo que este libro aporta; quede este aspecto para los especialistas. Solamente quiero decir que la casi totalidad del material que ofrece es inédito y procede, por tanto, de investigaciones de primera mano. Los autores no han ahorrado esfuerzos para conseguir los materiales necesarios, buscando en primer lugar los planos originales, y en caso contrario han levantado planos y hecho dibujos para hacer más comprensible el tema; casi por excepción se emplean fotografías para mostrar la sensación espacial de los interiores.

Difícilmente volverá a producirse en el campo de la investigación arquitectónica de Mallorca un libro que ofrezca tal cantidad de planos y dibujos. Todo ello ha sido posible por la búsqueda en archivos y por el material acumulado en el Seminario de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, Sección de Palma, por los profesores y alumnos que trabajan en él. Anticipos de este material son los trabajos aparecidos en la revista Mayurqa *y en* Traza y Baza, *esta última de reciente fundación, así como en la tesis de licenciatura «El barroco en Palma», leída por el Prof. Antonio Alonso.*

Una vez más el Estudio General Luliano, tan vinculado a la tradición humanista de las Baleares, colabora con la Universidad de Barcelona para que esta región se beneficie de la oportunidad que brinda la existencia de estudios superiores en nuestro medio insular.

GERARDO M.ª THOMAS SABATER
Rector del Estudio General Luliano

AGRADECIMIENTOS

Quede expreso nuestro reconocimiento a los siguientes archivos e instituciones que nos facilitaron planos, dibujos y fotos que reproducimos:

Excma. Diputación de Baleares
Excmo. Ayuntamiento de Palma de Mallorca
Patrimonio Artístico Nacional
Museo de Mallorca
Biblioteca Pública de Palma
Biblioteca Bartolomé March
Archivo Diocesano
Archivo Sagrera
Archivo de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos
Archivo Casa Vivot
Archivo Histórico de Mallorca
Archivo del Seminario Conciliar
Archivo del Banco de España
Archivo del arquitecto Bennássar
Archivo del arquitecto Ferragut
Archivo del arquitecto Reynés
Archivo del arquitecto Alomar
Archivo del maestro Bartolomé Ferrá
Archivo Ysasi
Archivo Mas, Barcelona
Archivo J. Juan Tous, Palma.

Citaremos a algunas de las personas que nos han ayudado y estimulado para llevar adelante nuestro proyecto: Gerardo M.ª Thomás Sabater, Gabriel Rabassa, Jaime Lladó, José Font y Trías, Alvaro Santamaría, Bartolomé Barceló, Bartolomé Payeras, Francisco Sevillano, Jesús García Pastor, Guillermo Rosselló Bordoy, Juan Camps, Federico Soberats, Guillermo Llinás, Bartolomé Torres Gost, David García, Jaime Mir, Pedrito Montaner y numerosos párrocos de Palma y de varios pueblos de la isla.

El Dr. D. Francisco de B. Moll Casasnovas, Vicerrector del Estudio General, llevó a cabo la costosa tarea de corregir pruebas y nos hizo valiosas sugerencias, que han enriquecido el manuscrito original en cuanto a su presentación. Gráficas Miramar puso especial interés en hacer una edición cuidada. Debemos a nuestro maestro don Diego Angulo, que visitó Mallorca en abril pasado, sus valiosos puntos de vista sobre algunos monumentos. Finalmente, este libro va dedicado al Dr. Angel Fernández, Delegado del Decanato de la Facultad de Filosofía, que desde hace cinco años ha venido compartiendo con nosotros la tarea de implantación de los estudios universitarios en Palma; no sólo es un amigo, sino un promotor de las tareas de investigación.

LOS AUTORES

EL PROTORRENACIMIENTO

Grutescos de la portada de los pies de la catedral. Seminario de Historia del Arte.

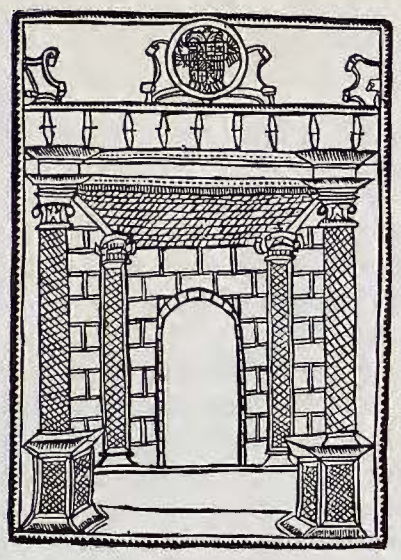
Ambiente cultural del Humanismo en Mallorca

Al enfrentarse con el estudio del arte del siglo XVI en Mallorca salta a la vista la comparación entre el legado de la época humanista y el de la época gótica, con un balance desfavorable al primero. Pese a la cercanía y a las continuas relaciones con Italia, aquí, como en Cataluña, la introducción de la moda renacentista no fue arrolladora y son pocas las obras en comparación con el entusiasmo con que fue acogido el Renacimiento en otras regiones españolas. Pese a las circunstancias históricas y geográficas, que favorecían una pronta adopción del Renacimiento, la realidad fue distinta, y ello ha de explicarse porque éste venía a suplantar al gótico, el estilo que podemos considerar nacional, al menos en Mallorca. Las características del gótico cristalizaron tan profundamente en el alma isleña que un aspecto tan fundamental como el sentido espacial de la arquitectura gótica se mantuvo casi intacto hasta el siglo XIX.

El documento más importante que tenemos sobre el ambiente humanístico de Palma en el siglo XVI es el folleto publicado en 1542 y titulado *Libre de la benaventurada vinguda del Emperador y Rey don Carlos en la sua ciutat de Mallorques.* La visita imperial, con motivo de su expedición contra Argel, en 1541, fue motivo para festejarle con actos y monumentos que pusieron en evidencia la formación humanista de las diferentes clases sociales que promovieron la creación de los arcos triunfales. Con esta oportunidad se puso de manifiesto ese deseo humanista de sustituir la ciudad real por una ciudad ficticia. «La ficción simbólica de la fiesta contiene un principio de metamorfosis, que se aplica ante todo a la arquitectura. Esta ciudad imaginaria, soporte de la demostración, es por definición una ciudad *all'antica*» (Chastel). Todo se combinó aquí, arte y literatura, para este montaje simbólico que perseguía un fin evidentemente político. Veamos brevemente el enmascaramiento de Palma por medio de una serie de arcos triunfales.

Decoraciones protorrenacentistas en la portada de un libro impreso en Palma (1542).

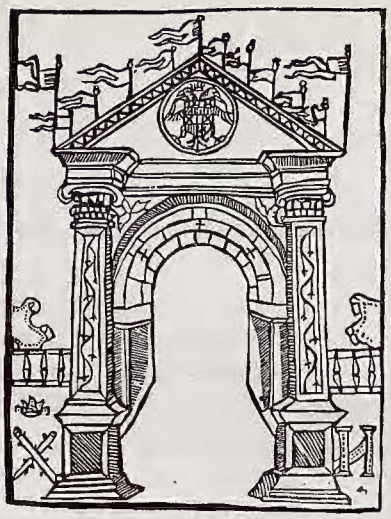
Muelle para el desembarco del Emperador.



Monumento levantado por los Jurados de la ciudad.

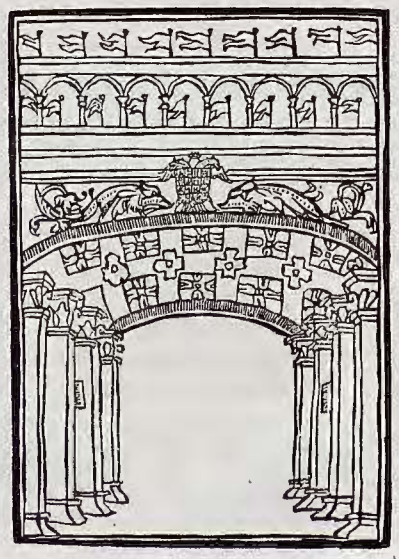
Arco de la institución llamada la Universidad, en la calle de la Cadena.

Ya en el mismo muelle del puerto de Palma, Carlos V se encontró el primer monumento, levantado por los Jurados, según diseño del notario Gabriel Santpol. Era un pórtico de teatro formado por columnas de madera, pintadas a manera de jaspe; estaba coronado por una balaustrada con varias cartelas y figuras, y la inscripción *Regi et domino, ob debitam pietatem et insperatam letitiam sextumviri Maiorici.* Fue este el lugar adecuado para colocar a los personajes tutelares de la ciudad: Ramón Llull y Santa Práxedes. Como el Emperador venía en son de guerra, era natural que se hiciera mención de él como personaje invicto, como en los restantes. Por ello en éste, junto a las armas imperiales, decía una inscripción en



Arco del Cabildo catedralicio.

letras doradas: *Tu plusquam Caesares omnes claro triumpho dignior.* El mismo aspecto heroico se exaltaba en el arco levantado por la institución llamada Universidad, en la calle de la Cadena, cerca de la iglesia de San Andrés. Fue diseñado este arco, en opinión de Gomis, por el hombre más versado en arquitectura que había entonces en la ciudad. Presentaba este arco en su fachada sendos pares de columnas dóricas hechas con tanta *perfectio* y *artifici que nos pot suficientment lohar ni propiament descriure.* Sobre la clave del arco había un ángel alusivo a la victoria con la inscripción *Te maximus orbis victorem accepit,* mientras que en la parte superior estaba una cartela, entre dos ángeles tenantes, con la inscripción *Divo Carolo V. Caesari Augusto, fortissimo, foelicissi-*



Arco de la cofradía de San Pedro y San Bernardo.

mo, optimo triumphatori. Estas frases, como hemos dicho, subrayaban el carácter heroico del ilustre huésped.

El cabildo catedralicio levantó un arco que el cronista Gomis calificó de *tant sólemne y tant ben divisat, que apenas se pot descriure la magnificencia dell;* su carácter renacentista quedaba claro al decirnos que la balaustrada tenía pilares *fets de gentil manera,* y sus cartelas estaban *fetas al Romano molt galants de moltes colors.* No podía faltar en este arco la alusión al Emperador como defensor de la Iglesia; por ello en el frontón estaba escrito con letras doradas: *Carolo Quinto Romanorum Imperatori, Turcico, Aphricano, ecclesiae universae propugnatori orthodoxo, ecclesia Maioricensis.*

La poderosa cofradía sacerdotal de San Pedro y San Bernardo levantó un arco en el portal del Mirador, que mostraba en el interior dos hornacinas con las figuras de los titulares, y en la fachada otra inscripción alusiva al Emperador como único defensor de la Iglesia Católica: *Carolo Quinto Augusto, unico ecclesiae Catholicae propugnatori, invictissimo, divorum Petri et Bernardi sacerdotes Balearici.*

Finalmente, en este concurso de fuerzas vivas de la sociedad palmesana de mediados del siglo XVI no podía faltar la aportación del Gremio de los Mercaderes, que levantó su arco a la entrada de la calle de San Juan, según diseño de Gabriel Santpol. Encima del arco se colocó el ángel tutelar del citado gremio.

Arco del Gremio de los Mercaderes.

Retrato del Emperador Carlos V, atribuido a Juan de Salas (1529). Palacio Juan March de Palma.

Para valorar la importancia de los citados arcos es preciso analizar separadamente cada una de las figuras contenidas en este repertorio. Según veremos, no todo fueron alusiones mitológicas en este programa humanista; como obra característica del Renacimiento español se combinan en ella las tradiciones clásicas con las cristianas y las bíblicas. Un análisis somero será de gran interés por cuanto nos revelará las ideas y cultura de las clases intelectuales y eclesiásticas de Palma a mediados del siglo XVI.

A) *El Emperador como personaje virtuoso.* Una de las tendencias del humanismo renacentista se dirigió al resurgimiento de la antigua *virtus,* pero interpretada ahora con sentido cristiano, como era de suponer en el arco de la catedral, en el que estaban representadas las siete virtudes con la inscripción aclaratoria: *Apprehendent septem mulieres virum unum.* La imaginación cristiana figuró a las Virtudes como mujeres jóvenes, castas, heroicas, etc.; dado que la psicomaquia es uno de los principios fundamentales del cristianismo, se representó a las Virtudes con frecuencia en oposición a los Vicios. La conquista de la virtud fue el fin supremo del caballero cristiano; era,

por tanto, natural que el Emperador apareciera adornado con las siete Virtudes.

B) *El Emperador como nuevo Hércules.* No podía faltar en este repertorio la visión de Carlos V más común en aquella época; por ello el arco de la Universidad presentaba las dos columnas con el letrero *Plus Ultra,* y Hércules estaba figurado en el intradós del arco como personaje de gran estatura, arrojando lejos de sí la clava y la piel de león, al mismo tiempo que señalaba con la mano al Emperador, que aparecía con la inscripción *Hic verus lustrator orbis.*

La vinculación de Hércules con España queda bien clara por cuanto algunas de sus empresas transcurrieron en la Península. Los cronistas del siglo XVI hacen variados comentarios sobre la presencia de este héroe en España. Florián de Ocampo escribió en 1543 que Hércules entró por Cádiz y allí levantó las famosas columnas y luego se dedicó a una amplia labor civilizadora en nuestra patria; por esto se le consideró como patrono de los reyes hispanos. Así se explica que Luis Morliani creara una empresa para el Emperador con el tema de su venida a España para luchar contra Gerión, y le añadió el mote de *Plus Ultra.* Tal imagen no era nueva, ya que las columnas de Hércules aparecen en monedas del emperador español Adriano. Esta relación no era desconocida al humanista mallorquín que ideó el arco, así que colocó frente a Hércules un hombre con el letrero *Adrianus* y la inscripción *Plus me hic telluris obivit.* El sentido simbólico de este arco se completaba con dos figuras de bulto que había sobre las famosas columnas: la *Pietas* y la *Fortitudo ad Caesarem,* como clara alusión a las virtudes del Emperador.

C) *Carlos V con Briareo y Argos.* La fuerza siempre vigilante del Emperador fue exaltada colocando en el arco del Muelle dos pinturas alusivas. A un lado se figuró al gigante *Briureus* con muchas manos y diversidad de armas, más numerosas lenguas de fuego que le salían del corazón; tal imagen encontraba su corroboración en la inscripción *Centene manus mee et ignee in castris servient tibi.* Con ello Carlos V quedaba comparado con este gigante de la mitología griega, cuyo nombre ya significaba el fuerte o el temible, que se enfrentaba al mismo Júpiter.

Pero la fuerza había que saber dónde aplicarla. Por ello junto a Briareo estaba *Argus,* que mostraba en la cara cien ojos con antorchas saliéndole de ellos, más la inscripción aclaratoria: *Et medi centum oculi pervigiles erunt.* Argos fue llamado *panoptés,* el que todo lo ve. Como dice la frase latina, de sus cien ojos, mantenía abiertos, durante el sueño la mitad, estableciendo para ello dos turnos de cincuenta en vigilia; para aclarar la figura de Argos se puso a su lado a Io, cuya custodia le había sido encomendada por Juno.

D) *Representación de las Baleares.* Para la figuración de Mallorca, además de las armas, se puso una reina arrodillada sobre un terreno montañoso y ante una ciudad rodeada por el mar, que tenía el letrero de MAIORICA. Parece que con ello se quiso significar a los súbditos mallorquines que vivían de las riquezas terrestres, en torno a la ciudad de Palma, mientras que los que vivían del mar estarían figurados por una reina que llevaba un áncora y un delfín. La solicitud de estos servidores del Emperador quedaba expresada en esta inscripción: *Expectate Rex noster, salve, incolumitatem subditis tuis procurans.*

En el arco de los mercaderes, a un lado del *arcus foederis,* que estaba pintado, se quiso figurar a Mallorca simbólicamente como una reina que llevaba un crucifijo en la mano derecha y una palma de martirio en la izquierda; con el letrero de la *Prima intentio,* que tenía sobre la frente, se podía interpretar el papel primordial que para ella tuvo la difusión de la fe de Cristo, en la que algunos de sus hijos encontraron el martirio, como Ramón Llull.

Bajorrelieves de la antigua Casa Vivot, en la calle Morey, Palma. (Archivo Mas).

La correspondiente inscripción venía a aclarar esto: *Triumphos idcirco reportas maximos: quia me comitem habes pro fide Christi militans.*

Las islas de Menorca e Ibiza estaban figuradas también por sendas mujeres arrodilladas y ante ciudades rodeadas por el mar, con los letreros de MINORICA y EBUSOS; también estaban en el arco del Muelle. Las dos mujeres elevaban un escudo coronado con una copa de miel y la inscripción *Fauum*, lo que era perfectamente explicable por cuanto de la visera entraban y salían abejas que estaban haciendo miel. Las abejas eran una clara alusión a la dulzura del gobierno del Emperador, ya que por ser buen gobernante usaba menos del aguijón de la justicia que de la miel de la clemencia.

Se completó el conjunto con dos alusiones bíblicas acerca del sitio de Jerusalén y sobre el forzudo Sansón, más tres alegorías alusivas a la Prudencia, la Navegación y la Mercadería.

Tras la página brillantísima del humanismo en Mallorca con motivo de la visita de Carlos V, vamos a tratar ahora de otro aspecto que vemos reflejado en las decoraciones del Protorrenacimiento en Palma. Aquí se puso de manifiesto una de las tendencias del humanismo, es decir, aquella que llevaba a la fundamentación de la *praxis*, con su ética correspondiente. El humanismo se replanteó el problema de la vieja disputa medieval entre la vida activa y la contemplativa, que antes se resolvió dando preferencia a la segunda, ya que la beatitud contemplativa en Dios era el fin del alma, y de acuerdo con esto se consideró la castidad como una virtud adecuada para los estudiosos. Ahora, por el contrario, el humanismo con su sentido pragmático consideró como más adecuada la vida conyugal; de aquí que la alabanza y consideración del matrimonio fue uno de los tópicos más frecuentes en la literatura renacentista, lo que tuvo su inmediato reflejo en las decoraciones arquitectónicas, según muestra el conocido relieve de la escalera de la Universidad de Salamanca.

De acuerdo con este orden de ideas vamos a ver manifestarse en Palma este espíritu humanista, tal como lo reflejan dos sencillas muestras decorativas; un capitel de la casa Villalonga-Desbrull (hoy en «Ca la Gran Cristiana») y una portada interior de la antigua casa Vivot (en el n.º 20 de la calle Morey). En el capitel de la primera casa consta la inscripción PRUDENTIA CONIUGES (1554), que es tanto como decir *Casados: sed prudentes.* La portada de la vieja casa Vivot presenta en sus extremos dos láureas con sendas figuras femeninas, de medio cuerpo, con el dedo índice sobre los labios invitando al silencio. Hay sendas inscripciones:

TV: NVBE: ATQVE: TACE
DONANT: ARCANA: CYLINDROS

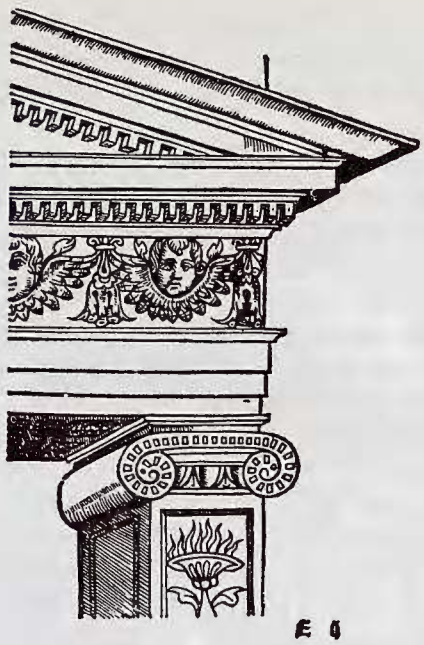
Su sentido exacto lo conocemos gracias a la identificación que realizó el poeta mallorquín Costa y Llobera, que vió su procedencia en el verso 61 de la sátira segunda de Juvenal. Lo tradujo así: *Cásate y calla. El silencio te proporcionará piedras preciosas* (cylindros = pendientes). En este verso se recomienda a la esposa que calle las faltas del marido, bajo la persuasión de que recibirá regalos. Este sentido lo confirma el mismo Juvenal con el pasaje del patricio Hister, hombre escandaloso que colmaba de regalos a su esposa mientras ésta lo dejaba en libertad. Estas interferencias literarias ponen en evidencia el carácter parlante de la arquitectura mallorquina y subrayan al mismo tiempo el sentido humanístico de la época.

Arquitectura del Protorrenacimiento

El arte llamado renacentista en Mallorca, pese a la cercanía y a las continuas relaciones comerciales con Italia, se manifestó tardíamente y con acusados caracteres hispánicos. Es bien sabido que las producciones españolas de la época renacentista se alejan bastante de la concepción italiana, así contrasta la concepción de la forma y la comprensión de la tectónica clásica; todo el interés se volcó en el vocabulario decorativo.

No es cuestión de cambiar la terminología, pero el manido concepto de *plateresco* es inexacto e implica un cierto sentido peyorativo de la arquitectura española del siglo XVI. Con gran abundancia de citas, Rosenthal ha demostrado que la imagen que el hombre del siglo XVI tuvo de la arquitectura de su época fue muy diferente de como la han interpretado los

Portada del libro de Diego de Sagredo: *Medidas del Romano.*



Típica decoración protorrenacentista del libro de Diego de Sagredo.

historiadores desde el siglo XIX hasta hoy. La frecuente alusión, en el lenguaje técnico del siglo XVI, a obra «a lo romano», no indica sino la conciencia renacentista de aquellos artistas y escritores, pues según ellos se estaba restaurando y aun superando a las obras de la Antigüedad, de acuerdo como lo expresara Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539). El mismo tono de grandeza y brillo se observa en las descripciones del cronista Gomis al hablarnos en 1541 del arco levantado en Palma por el cabildo catedralicio en honor de Carlos V, según hemos podido apreciar.

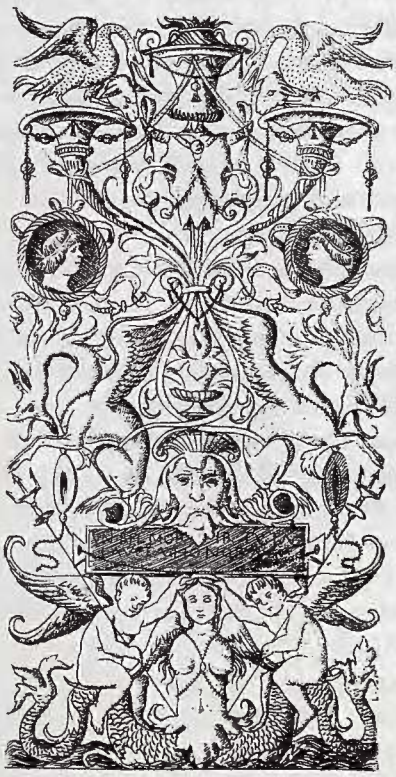
nacimiento sucedió el Manierismo mostrado en edificios de la segunda mitad del siglo XVI una mezcla de ambos repertorios decorativos.

Es muy importante aclarar que el Protorrenacimiento se inspiró, para su repertorio decorativo, en la tendencia ornamental de carácter anticlásico, existente ya en la Antigüedad, puesto que le llamó la atención a Vitrubio (cap. V del lib. VII de *Los diez libros de arquitectura*). Esta ornamentación de carácter heterodoxo se puso de moda durante el siglo XV en Italia y durante el XVI en varios países europeos e hispanoamericanos, recibiendo el nombre de grutescos. Tanto el Protorrenaci-

Decoración del Misal Mayoricense, editado en Venecia en 1506, que está copiada en la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Palma.

En España las decoraciones del Protorrenacimiento se mantuvieron por más tiempo en otros lugares de Europa; lo mismo sucedió en Palma, dado el carácter tradicional del arte mallorquín. Aquí no se produjo una evolución hacia fases de clasicismo, sino que al Protorrenacimiento como el Manierismo sintieron especial predilección por este tipo de ornamentación; sólo así se comprende que hasta Miguel Angel defendiera este género decorativo, y tras de este alegato la arquitectura del Protorrenacimiento adquiere un nuevo valor.

No era fácil para el temperamento anticlásico español la comprensión recta del Renacimiento; entonces, al tratar de interpretarlo, se buscó una relación con la Antigüedad con base en la decoración de los grutescos, que gozó en España de mucho prestigio, de tal suerte que, según Felipe de Guevara, a mediados del siglo XVI había muchos que tenían «por mayor felicidad hacer bien una máscara y un monstruo que una buena figura». Sebastián de Covarrubias precisaría un poco más el concepto en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) diciendo que grutesco es «cierto modo de pintar imitando lo tosco de las grutas y los animales que suelen criar en ellas y sabandijas y aves nocturnas. Este género de pintura se hace con unos compartimientos, listones y follages, figuras medio sierpes, medio hombres, sy-



Estampa de Nicoletto Rosex da Modena, que influyó en Juan de Salas

renas, sphinges, minotauros». El grutesco en manos de españoles sirvió para cubrir fustes de columnas, pilastras, arquivoltas, frisos, paneles, etc., presentando generalmente una composición a *candelieri*, o sea, partiendo de un eje o candelero decorado con una serie de elementos vegetales, bichas o seres monstruosos, realizados casi siempre en bajorrelieve. Que todo esto fue así se comprende mejor cuando se ve en las obras protorrenacentistas la falta de una verdadera articulación arquitectónica, de acuerdo con las normas vitruvianas. No hay que olvidar que el fenómeno no fue exclusivamente español, pues el Protorrenacimiento francés muestra un carácter parecido.

Influencia de las estampas y grabados italianos

Dado el carácter eminentemente decorativo del Protorrenacimiento, los decoradores recurrieron con frecuencia a las fuentes grabadas donde encontraban complicados conjuntos ornamentales, que generalmente tradujeron en piedra. Las más recientes investigaciones a este respecto han identificado la huella de los grabadores italianos Zoan Andrea, Fra Antonio da Monza, Nicoletto da Modena y Giovanni Antonio da Brescia en varias obras del Protorrenacimiento español.

Por lo que a Palma concierne hay que destacar en las obras catedralicias la influencia veneciana y la de los grabadores Fra Antonio da Monza y Nicoletto Rosex da Modena. La influencia veneciana llegó a través de los grabados (frisos y orlas) del Misal Mayoricense, editado en Venecia en 1506. Precisamente constatamos que uno de los frisos está copiado literalmente en la parte superior de la capilla de las Reliquias, de la catedral palmesana. El decorador de esta misma capilla, durante el primer cuarto de siglo XVI, recurrió a las estampas de Fra Antonio da Monza, según puede verse en las ilustraciones comparativas. No fue la primera vez que este artista italiano influyera en obras españolas, pues inspiró también a Vasco de la Zarza y a quien diseñó la portada del libro *Aranzel*, publicado en Burgos en 1538. El influjo de Nicoletto Rosex da Modena determinó uno de los paneles de la portada de la Universidad de Salamanca, y en él bebió, sobre todo, Juan de Salas; todavía a fines de siglo estaba vigente su espíritu, como demuestran los grutescos de las enormes pilastras interiores del portal mayor de la catedral (1592). Además de las estampas se tuvo en cuenta los grabados de los tratados de arquitectura; así el capitel monstruoso del templo romano de Marte, que Palladio reprodujo en *I quattro Libri dell'Architettura* (Venecia 1570); Miguel Verger, el autor de esta portada, no tuvo inconveniente en mezclar los motivos del Protorrenacimiento con los del Manierismo.

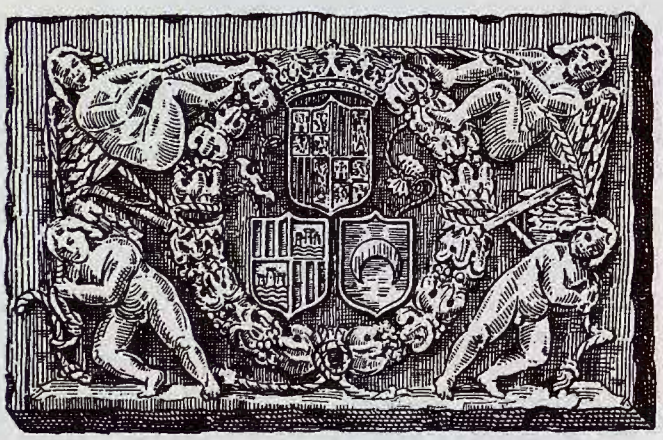
A B C

Las estampas de Fra Antonio de Monza (A y C) inspiraron al autor de la Capilla de las Reliquias de la catedral de Palma.

El repertorio decorativo

Dado lo difícil que resulta hacer un estudio de los muchos elementos que los artistas aceptaron en sus composiciones de grutescos, nos referiremos solo a los detalles más significativos, excluyendo de antemano los que hay en obras que acabamos de comentar y que proceden de las mentadas fuentes italianas.

El motivo tan común de la láurea o guirnalda circular tiene en Mallorca una variante local interesante en cuanto sirve para encuadrar escudos, pero presenta una serie de amorcillos atando guirnaldas; el mejor ejemplo de la serie es el que hay en la portada del Estudio General Luliano, seguramente del primer tercio del siglo XVI; quizá será anterior un ejemplo de la calle Morey, donde los amorcillos están sustituidos por salvajes.



Bajorrelieve de la portada del Estudio General Luliano (cortesía de G. Rabassa).

Un motivo relacionado con el anterior es el de los amorcillos que sostienen guirnaldas. Su procedencia es italiana, pero a Palma debió de venir en el repertorio de Juan de Salas; primero apareció en los bajorrelieves destruidos del coro catedralicio y después figura en dos obras de mediados del siglo XVI: la casa de la calle de San Felio y el Palacio Dezcallar, donde aparecen generalmente en el remate de ventanas. Las guirnaldas con *putti o amorcillos* las utilizan los Rosellino en el sepulcro Bruni, en Santa Croce (Florencia), y Giovani de Pisa, en un altar de los Eremitani (Padua); existe otra variante que emplea Nicolò de Bari en el arca de San Doménico (Bolonia) y Benedetto da Maiano en la puerta de la Audiencia del palacio Viejo (Florencia); el modelo que tuvo más transcendencia en España fue el del sepulcro Marsupini de Santa Croce, obra de Desiderio de Settignano (1455). Aparte de los ejemplos palmesanos, las muestras más importantes en España se encuentran en el retablo de la Capilla Real de Granada, obra de Vigarni (1519), y en la portada del palacio de Peñaranda, en la provincia de Burgos, atribuible al mismo artista.

Dentro del bestiario renacentista destaca el de Juan de Salas, que está formado por esfinges, perros, grifos, peces y extraños mamíferos, casi todos ellos dotados de alas, más una gran variedad de aves de difícil clasificación; el artista aragonés se inspiró en fuentes italianas, aunque dotó a sus creaciones de una gran fantasía y finura. Las restantes obras del siglo XVI presentan un bestiario muy reducido, de-

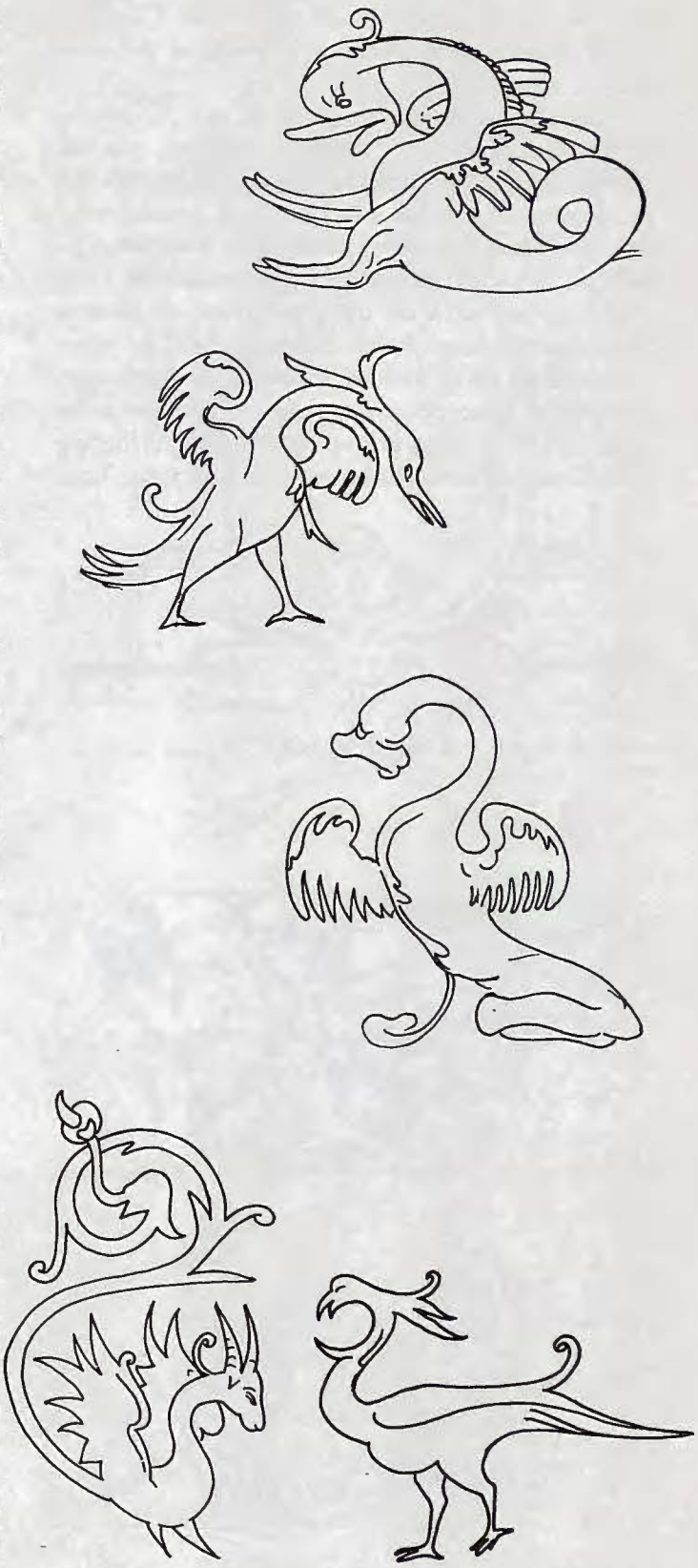
rivado del artista que introdujo el Renacimiento en Palma, y formado principalmente por los grifos marinos o dragones de la Casa Oleza y las sirenas del Palacio Dezcallar.

La serie de soportes palmesanos del siglo XVI es también deudora de Juan de Salas: él creó la columna de anillo en el tercio inferior, según veremos en el arco antiguo del coro (1529), modelo que se repetirá a lo largo del siglo XVI en tantas columnillas que flanquean ventanas, pero las variantes más originales aparecieron en el Palacio Dezcallar (1556), cuyo tercio inferior se decoró con una bicha, o en los modelos manieristas del portal mayor de la catedral (unos con capiteles monstruosos y otros con el fuste muy esbelto); frecuentemente este tipo de soporte suele tener el tercio inferior decorado con guirnaldas de tejidos o frutos, y aun la guirnalda suele aparecer en el tercio superior. Este soporte del siglo XVI, de ascendencia protorrenacentista, tendría una gran trascendencia en el arte mallorquín pues lo veremos repetirse como invariante decorativa hasta el siglo XIX.

Otro modelo protorrenacentista fue la columna abalaustrada, que apenas tuvo aceptación, siendo su ejemplo más interesante las columnillas de una ventana de Can Aguiló en la calle de San Bartolomé, formadas por la superposición de los vasos, uno de los cuales está decorado con tres cabecitas humanas; parece un modelo inspirado en la portada de un libro. De las portadas de libros publicados en Mallorca en esta época cabe destacar la del *Libre de la benaventurada vinguda del Emperador...* (Palma 1542), que por cierto no es original.

Una figura clave: Juan de Salas

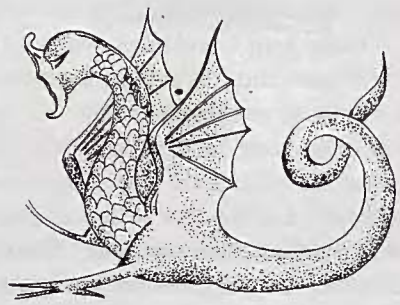
Este decorador aragonés introdujo abiertamente el repertorio decorativo del Protorrenacimiento. La primera actividad de Juan de Salas en Mallorca fue concluir el coro catedralicio de Palma, en el que trabajó de 1526 a 1529. Realizó las *crosses,* otros detalles y un friso que recorría toda la sillería, encima de los bajorrelieves; en este friso se mostraba lo mejor de su vocabulario decorativo del Renacimiento, una serie de *putti,* guirnaldas, águilas, etc., que parecía inspirado en Donatello. Nada nos ha llegado de este hermoso friso del Renacimiento; contra él se ensañó el genial Gaudí que juzgó inadecuada aquella intromisión del Renacimiento en el coro, que el veia y deseaba puramente gótico. Las manías y prevenciones de Gaudí contra lo que no le gustaba le llevaron a mantener una posición antihistórica, cuyas

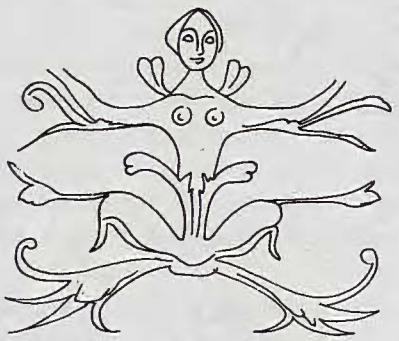


Bestiario de Juan de Salas, en la catedral de Palma.

consecuencias sufrió la catedral de Palma con motivo de su infeliz intervención El hermoso friso de Juan de Salas fue sustituido por otro, anodino, de carácter gótico; los bajorrelieves renacentistas fueron destruidos casi totalmente, y si hoy los conocemos es gracias a los dibujos hechos por Ysasi a principios de este siglo.

La antigua puerta del coro es casi lo único, de la obra de Juan de Salas en el coro, que ha sobrevivido a la invasión del Modernismo. Al producirse el traslado del coro al presbiterio, este hermoso arco fue trasladado a la antecapilla de la sacristía. Es obra que realizó de 1526 a 1529, y se trata de un gran arco, en piedra de Santanyí, con finas decoraciones de tipo renacentista y el mismo modelo de *putti* que puso en el friso del coro, más el repertorio de aves, bichas y monstruos característicos de su arte. Como decoraciones escultóricas tiene una





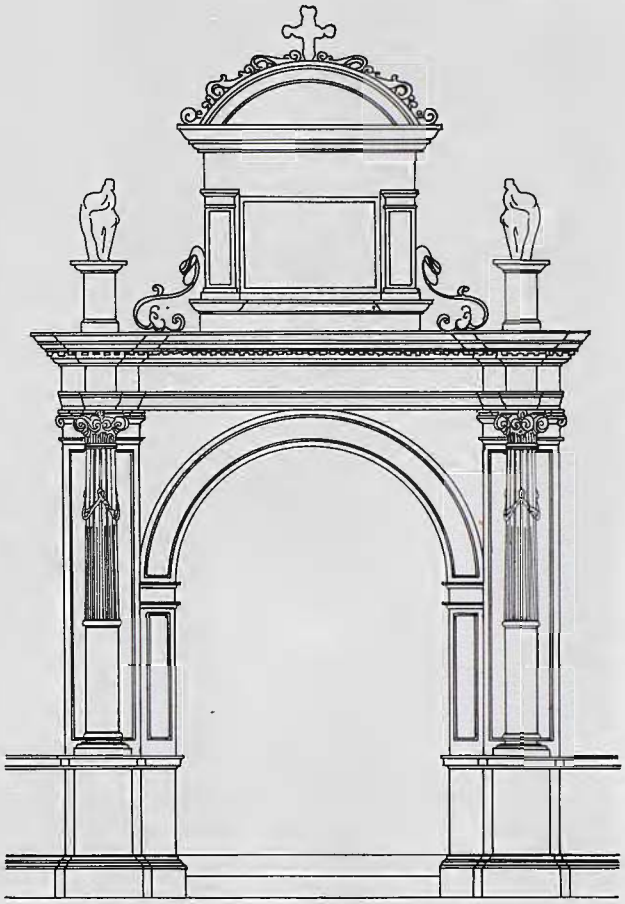
Bestiario de Juan de Salas y sus discípulos, en la catedral y en los palacios Dezcallar y Oleza. (Seminario de Historia del Arte).

Anunciación en las enjutas, y en el ático está el bajorrelieve de Jesús entre los doctores, con las esculturas exentas de San Pedro y San Pablo a los extremos. Chueca Goitia habla de esta obra, acerca de su gentileza ornamental, de la elegancia de sus proporciones y del «perfecto equilibrio y concatenación de todos los miembros arquitectónicos». Indudablemente Juan de Salas era un decorador exquisito que sabía manejar con propiedad el repertorio italiano.

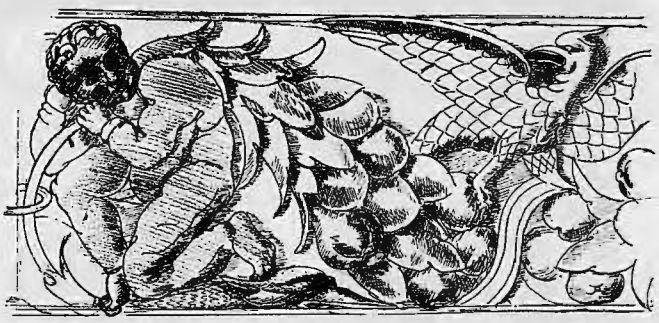
Los púlpitos son la obra más conocida de Juan de Salas, que firmó su contrato en 1529. Uno de ellos resulta muy recargado de ornamentación, revelando una derivación italiana. Lo que más interesa no es su conjunto, sino los detalles decorativos, que muestran las posibilidades del espíritu refinado del Protorrenacimiento. El monumental púlpito se levanta sobre un basamento octogonal, con los ángulos apoyados en leones; su grueso pie presenta siete hornacinas, tal vez destinadas a las Virtudes, de las que solo una fue realizada; del pie sobresalen unas cariátides que apoyan el ambón, continuando en forma de antepecho por el lado de la nave lateral y dando cabida a los bajorrelieves del Nacimiento de la Virgen, la Anunciación, la Adoración de los Pastores, la Resurreción, la Ascensión, Pentecostés, la Adoración de los Reyes y la Asunción de la Virgen; estos bajorrelieves están separados por hornacinas flanqueadas con columnillas del tipo ya conocido, que albergan las imágenes de los Evangelistas y de los Santos Padres de la Iglesia Latina.

Grutesco de Juan de Salas, púlpito de la catedral (Abellá).

Fuera de los encargos catedralicios, solo en una casa privada parece estar clara la intervención de Juan de Salas: la antigua casa Juny, de la calle Zavellá, de la que en 1822 se arrancó una ventana que luego pasó al anticuario José Costa, quien la vendió a Juan March



Juan de Salas. Arco del antiguo coro. Catedral de Palma.



Juan de Salas. Bajorrelieve del antiguo coro, destruido por la reforma de Gaudí. (Dibujos del Archivo Ysasi).

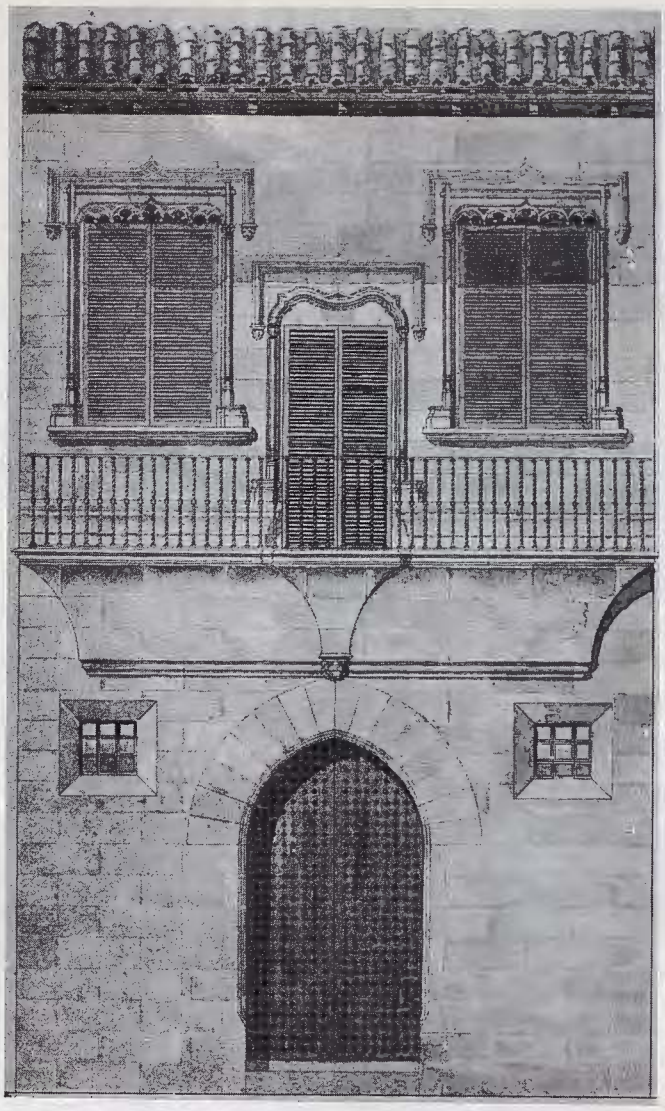
Juan de Salas. Púlpito. (Dibujo de Prentice).

Juan de Salas. Decoraciones del coro de la catedral de Palma.

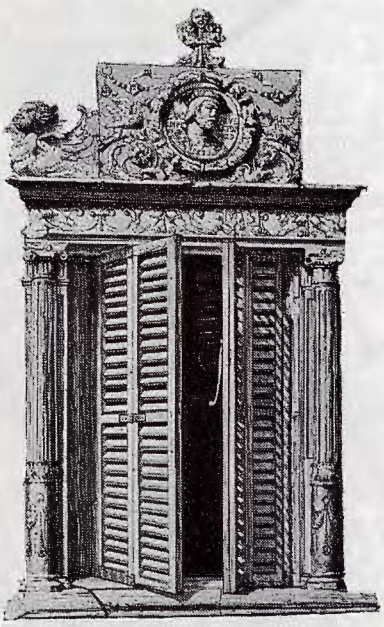
para embutirla en su palacio palmesano. La conocida ventana renacentista está decorada con un retrato de Carlos V en bajorrelieve, acompañado de la inscripción CAROLVS IMPERATOR ANNO 1529. Esto dió pie para forjar la leyenda de que en esta casa estuvo el Emperador de incógnito, pero sería más lógico suponer que tal decoración obedece a un acto de simpatía por parte de una familia hacia Carlos V.

Principales palacios mallorquines de esta época

La primera construcción a la que afectó la moda renacentista fue el Palacio Verí. Fue planteado siguiendo la tradición medieval, así que ya algunos detalles del repertorio decorativo clásico muestran su incorporación a la nueva época. Desconocemos qué maestro hiciera los planos, pero sí está documentado el cantero (*lapiscida*) Sebastián Isern que en 1509 se comprometió a hacer de piedra de Santanyí una portada con las armas del doctor Antonio Verí, una ventana y una escalera. Cabe suponer, pues, que entonces estaría terminándose la casa, que posteriormente tuvo nuevos aditamentos como el de la galería del jardín. El plano que reproducimos da idea de la planta primitiva de la noble casa, hoy mermada por la reforma urbanística.



Casa de la Almoina (1529). (Archivo de Escuela de Artes Aplicadas).



Ventana con el medallón de Carlos V (1529). Palacio Juan March de Palma.

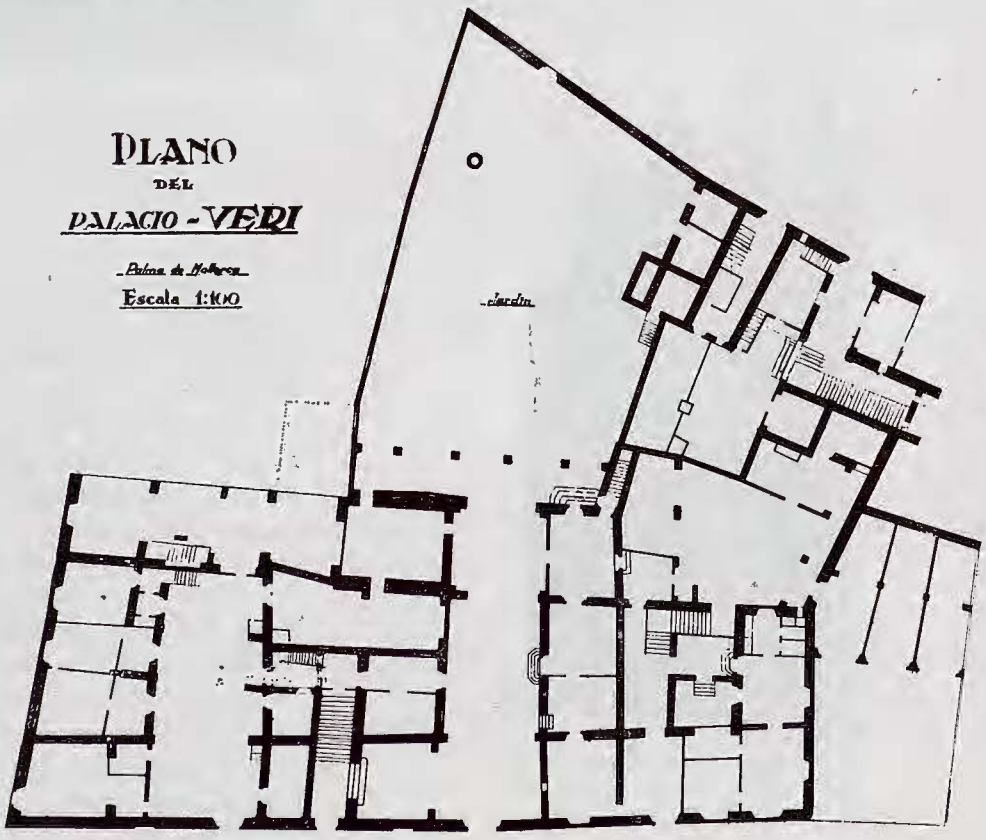
En este momento de transición gótico-renacentista hay que incluir la primorosa fachada de la Casa de la Almoina, aparentemente medieval por las ventanas del piso noble, pero de un diseño renacentista a juzgar por el equilibrio en la composición de sus vanos. La fecha de 1529 que tiene sobre la clave del arco de ingreso y los adornos de este elemento decorativo denuncian su procedencia renacentista, tal vez obra de un discípulo de Sagrera que hubiera trabajado en Italia.

Con esta fase del primer tercio del siglo XVI hay que relacionar la construcción de dos mansiones palmesanas: la Casa Truyols (en la calle San Roque) y la de Fuster de S'Estorell. Esta última estuvo en la calle Morey hasta que

Patio de la Casa Fuster de S'Estorell, hoy emigrado a U.S.A. (Archiduque Luis Salvador).

emigró a los Estados Unidos con el equipaje de Mr. Byne; pese a los adornos del antepecho de la escalera, no me parece obra atribuible a Juan Sagrera, ya que las decoraciones de grutescos en las columnas y portadas acusan una fecha posterior a 1531 cuando la casa fue adquirida por mosén Felipe Fuster de S'Estorell. Merece recordarse la inscripción que decoraba la parte superior de un arco: *Per un tal bé, repòs tindrà ma vida,* al parecer una frase esotérica, de acuerdo con los gustos de la época. La Casa Truyols, antes mencionada, tiene sus fachadas enmascaradas por la reforma barroca, pero su interior no ha perdido el carácter de época según se aprecia en el patio, en una puerta y en una ventana, que se decoran con los grutescos característicos.

La Casa Oleza fue calificada por Byne como el ejemplar más completo que nos ha llegado de la arquitectura del Renacimiento en Mallorca. Por todo el tipo de grutescos cabe pensar en la influencia de Juan de Salas a través de su taller, así que su construcción habría que fijarla en el segundo cuarto del siglo XVI. Quizá se pueda atribuir su construcción al cuñado de Salas, el arquitecto Jaime Bruguera. Es la primera casa del siglo XVI con patio amplio,

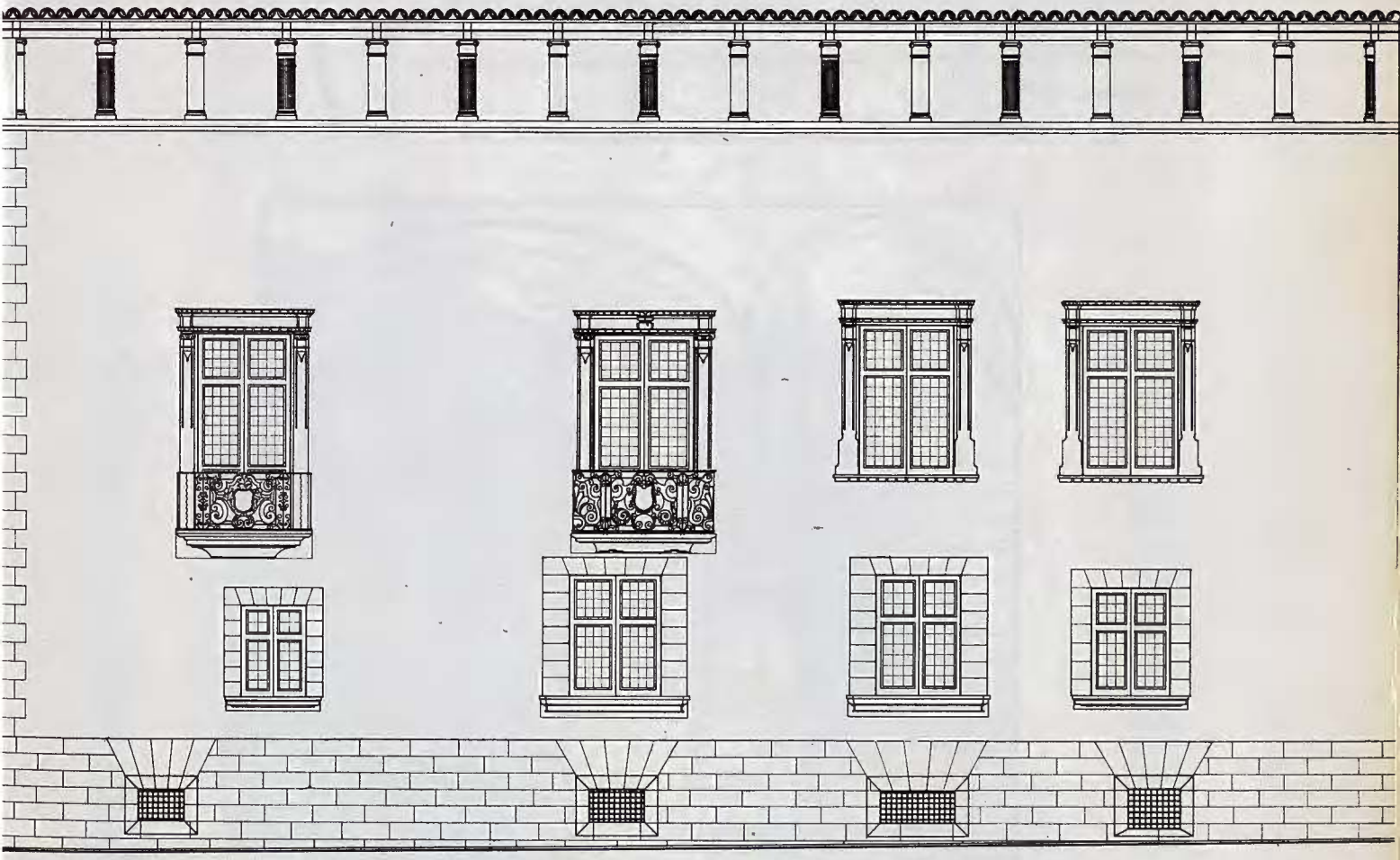


Plano del palacio Verí. (Archivo Sagrera).

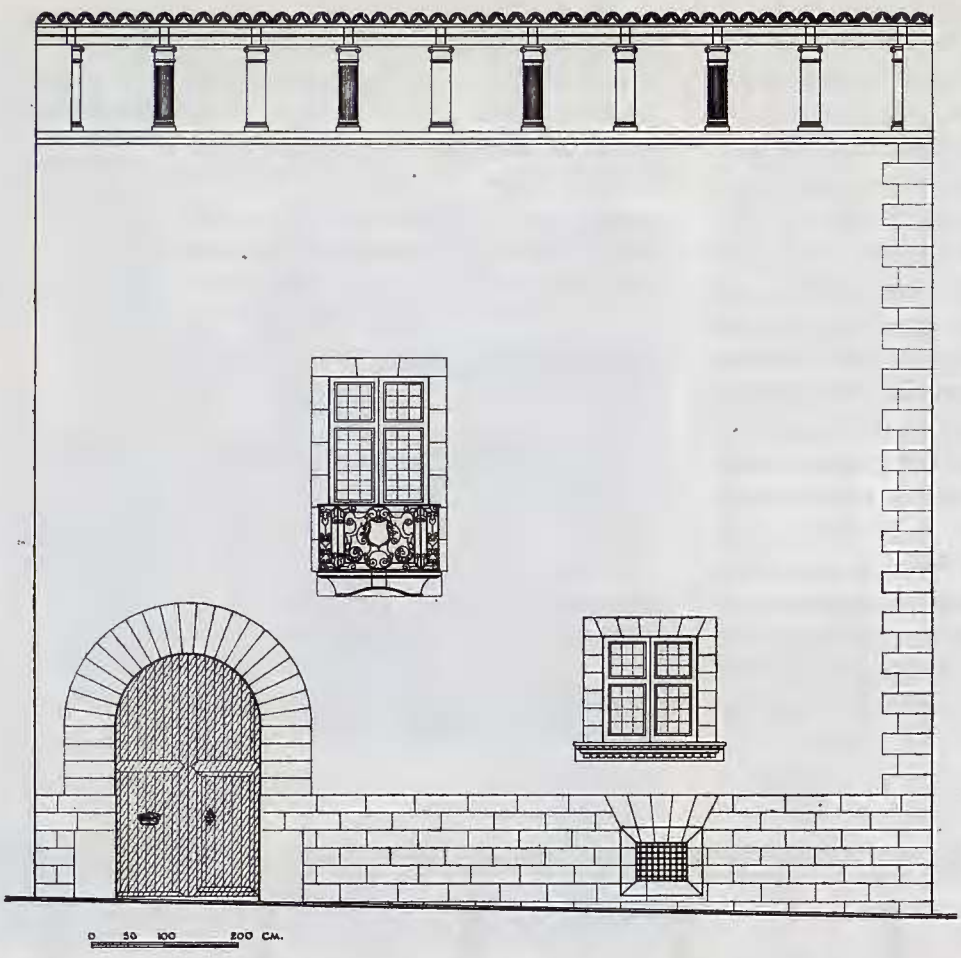
conformado por columnas que sostienen arcos rebajados. A un lado está el brocal de una cisterna, y la escalera adosada al muro con balaustres de bronce en perfil. Pese a las formas clásicas de los elementos, las medidas del conjunto responden a los módulos góticos inherentes a una construcción que no quiere perder su filiación mallorquina. En ningún lugar mejor que en el patio se aprecia el gran conocimiento de la técnica del abovedamiento, que tuvieron los maestros mallorquines. Los arcos que estructuran el patio no solo tienen mucha luz sino que están muy rebajados, pareciendo difícil el sostenimiento del mucho peso que carga sobre ellos. Claramente se aprecia que la solución del patio se concreta en la forma de resolver la escalera y en la galería que hay en el remate de la mencionada escalera. Poco interés presenta la fachada, concebida a la manera tradicional y decorada con tres ventanas, semejantes en traza y decoración, rematadas de una venera entre grutescos.

El interior de la Casa Oleza, según indicó Byne, no es solo notable por la calidad de las decoraciones sino también porque casi nada se ha añadido desde el siglo XVII. Sus numerosos salones tienen una altura de 25 pies; los muros están sin elaborar, ya que fueron pensados para ser cubiertos de grandes tapices. El pavimento está formado por grandes piedras de Santanyí que descansan en vigas de madera y no en bóvedas. El mobiliario es de artesanía mallorquina con sus mesas y arcas talladas en madera de pino y olivo, lo mismo que las camas.

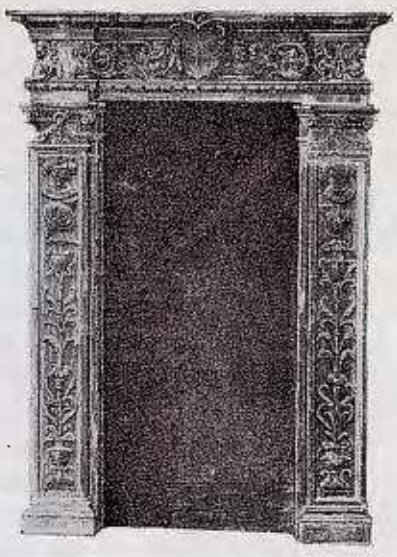
De mediados del siglo XVI son el Palacio Dezcallar y la casa Villalonga (1554), en la calle de la Almudaina; esta última presenta dos ventanas típicamente del Protorrenacimiento, decoradas con un repertorio de grutescos que derivan de Juan de Salas, aunque interpretados con tosquedad. En 1556 se estaba realizando la impresionante fachada del llamado Palacio Palmer, aunque su nombre más correcto es el



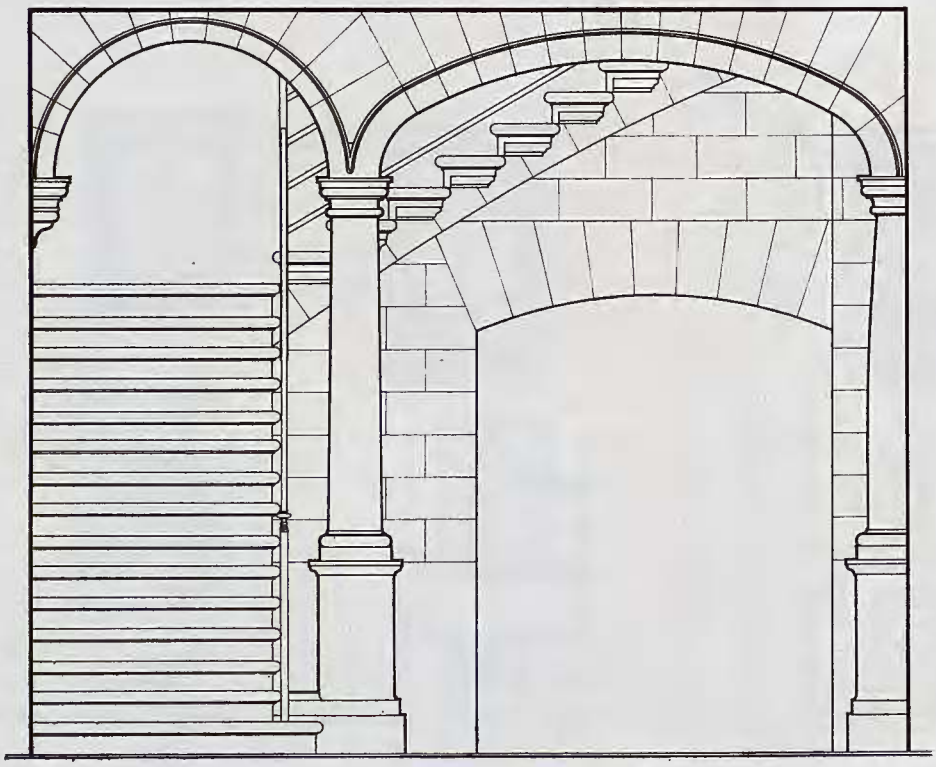
Palma. Casa Truyols. Fachada barroquizada de la calle Estudio General. (Archivo Ferragut)



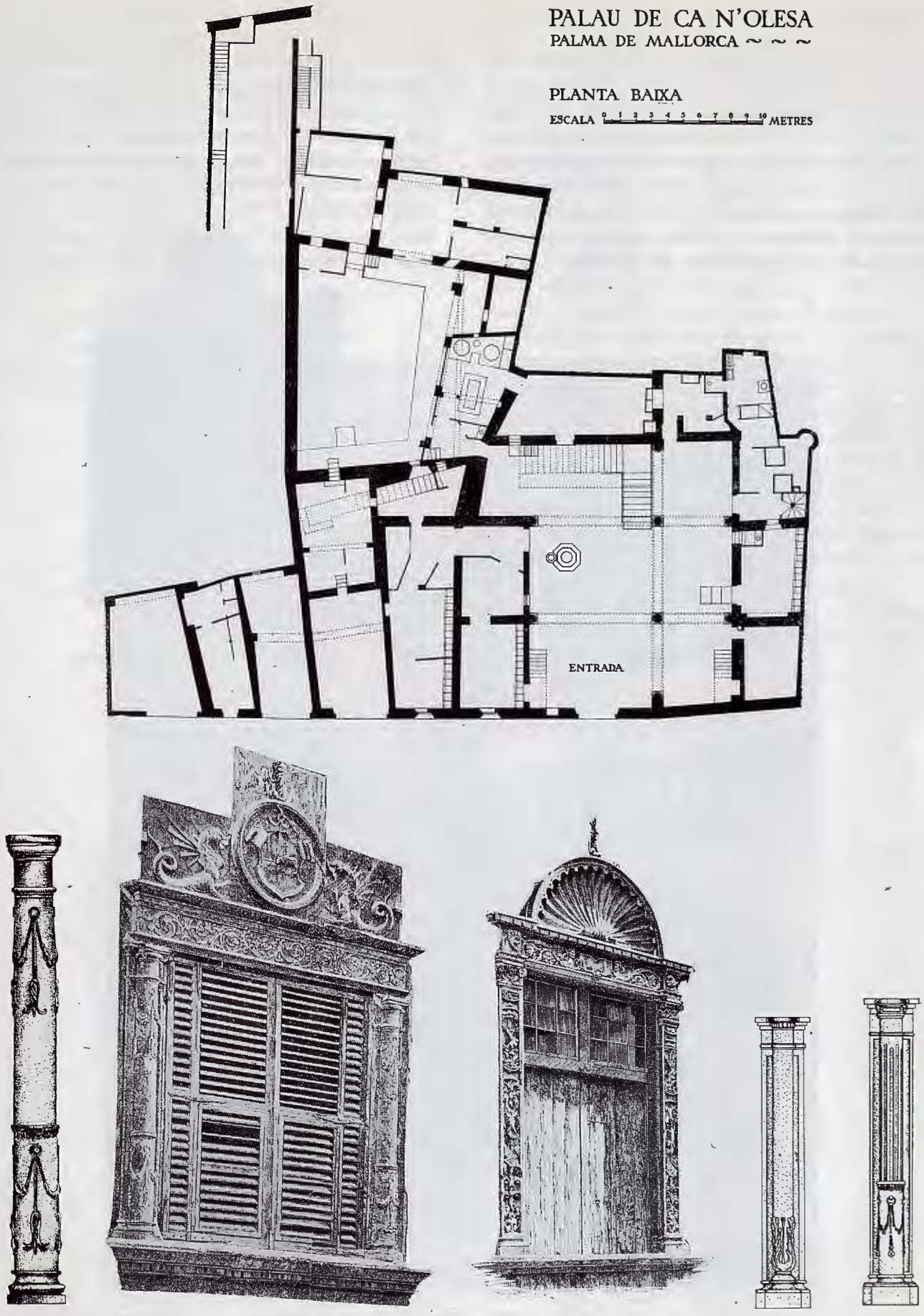
Casa Truyols. Fachada de la calle San Roque. (Archivo Ferragut)



Portada interior de la Casa Fuster de S'Estorell, emigrada a U. S. A. (Archiduque).



Patio de la casa Truyols.



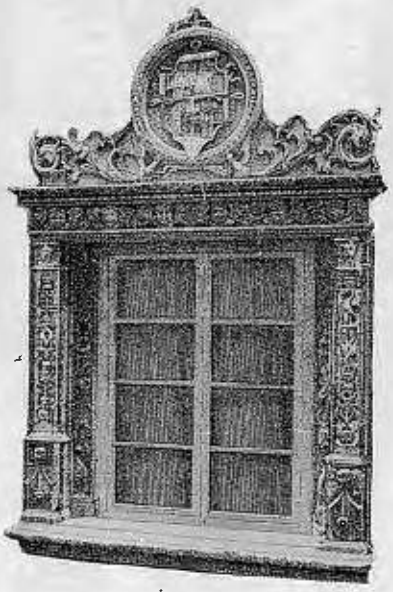
Casa Oleza. Planta, ventanas y elementos decorativos.

de Dezcallar por cuanto el título de Palmer data solo del siglo XIX. La poderosa familia Dezcallar hizo importantes préstamos al rey Alfonso V, recibiendo los títulos honoríficos de Marqués de Llucmajor y Señor de la Bolsa de Oro. Como testimonio de su poderío económico nos ha llegado la importante mansión, que debió de hacerla don Pedro Abrí-Dezcallar, capitán que venció a los moros cuando éstos atacaron Cabrera en 1582, por lo que Felipe II lo nombró Maese de Campo.

Esta mansión de la calle del Sol no tiene el ingreso en el centro y todo el interés se centra en la extensa fachada, ya que su patio no presenta novedad digna de reseñarse. Las ventanas del piso noble son rectangulares, cruzadas por un mainel y un montante; tanto en las jambas como en la parte superior presentan elementos decorativos que varían en cada ventana. Lampérez y Chueca Goitia han destacado estos vanos como algo exótico en nuestro arte y los han emparentado con el estilo Francisco I

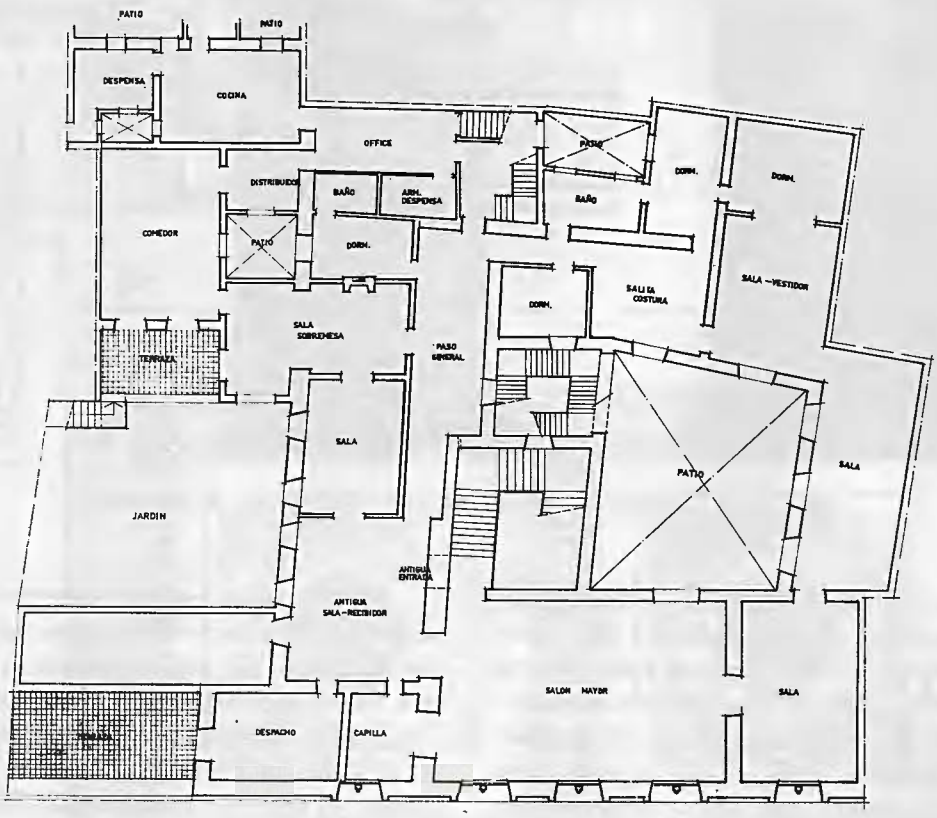
Casa Oleza. Patio. (Archivo de Escuela de Artes Aplicadas)

de Francia, pero la verdad es que hacía más de medio siglo que estaban aclimatados en la arquitectura gótica palmesana, ya que figuran en el fondo urbano del famoso cuadro de San Jorge, de Nisart. La decoración general es intermedia entre el Protorrenacimiento y el Manierismo, presentando ciertos detalles semejantes a los de las ventanas de la calle de San Felio, obra probable de un mismo maestro.

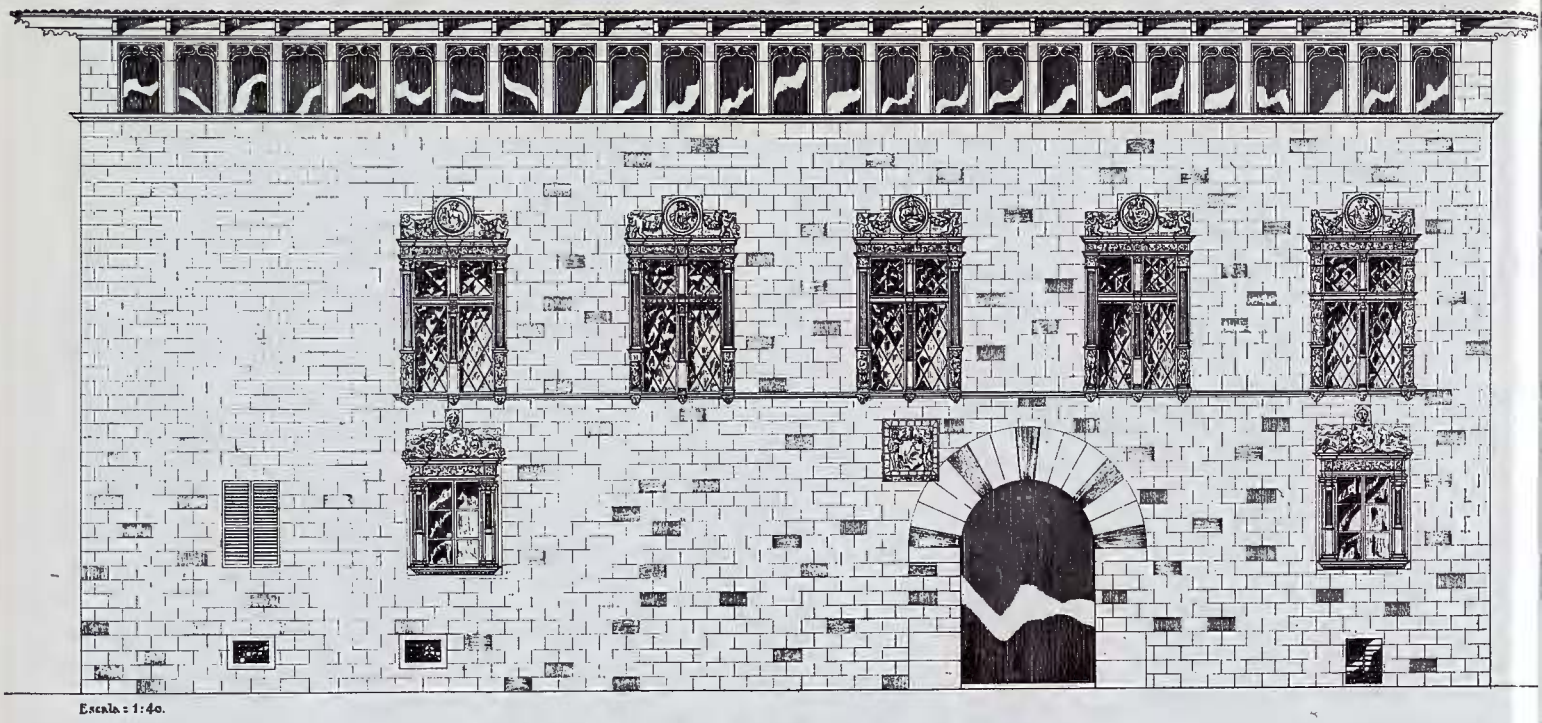


Palma. Ventana de la Casa Villalonga.

Sin duda, el aspecto más interesante es el de la simbología, ya que las ventanas presentan una serie de medallones con algunas Virtudes, referidas probablemente al capitán Abrí-Dezcallar. La primera ventana parece tener la Virtud de la Fortaleza: semeja aspecto de arco triunfal con elementos alusivos a la gloria militar, según declaran los amorcillos trompeteros y sendas figuras portadoras de escudo, yelmo y espada. La segunda ventana está decorada con la Prudencia, figurada con el espejo y la serpiente. No está clara la virtud de la tercera ventana; tal vez se trate de la Piedad. Sí es evidente la Caridad, en la ventana cuarta, que además tiene la inscripción CHARITAS DE SUPRA; mientras la quinta ventana parece aludir a la Templanza. La interpretación que admite el programa de esta fachada es que se trata de la casa de un guerrero o capitán, destacando sus principales virtudes en los vanos del piso noble. Hay en el piso inferior un bajorrelieve con el tema clásico de Lucrecia clavándose el puñal, como alusión, probablemente, a la virtud de la Honestidad de alguna mujer de la familia Dezcallar.



Palacio Dezcallar, planta noble. (Monumentos Nacionales)

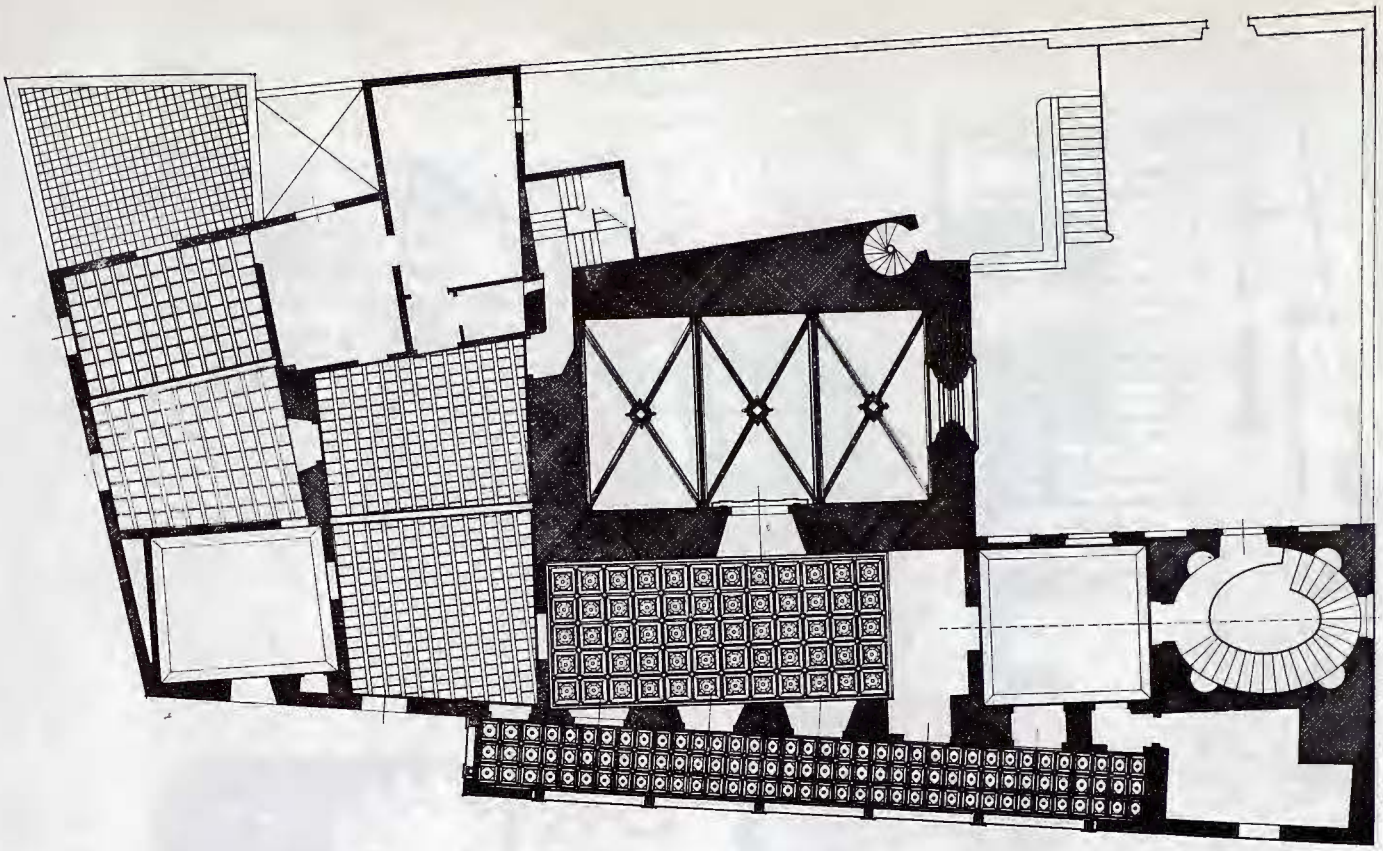


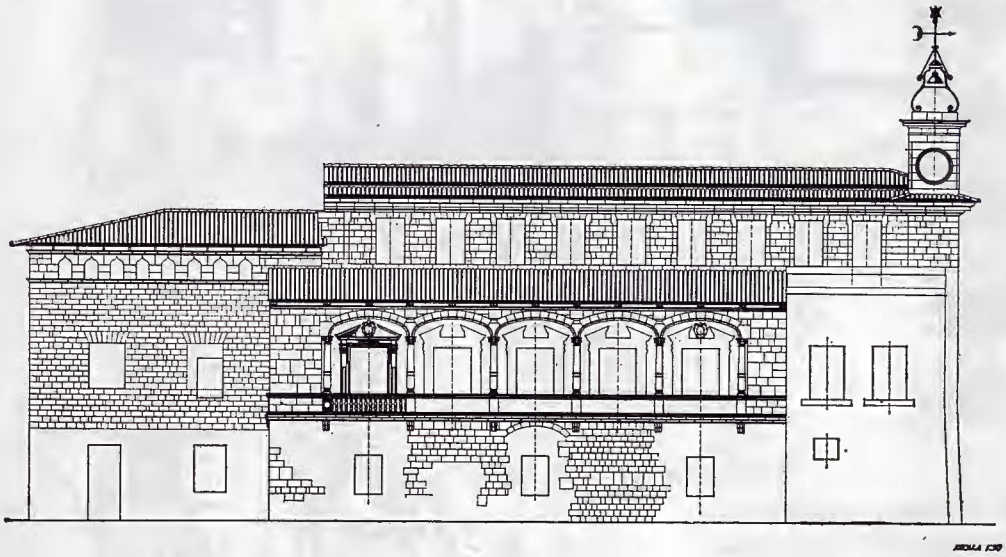
Palacio Dezcallar. Fachada (según A. Byne).

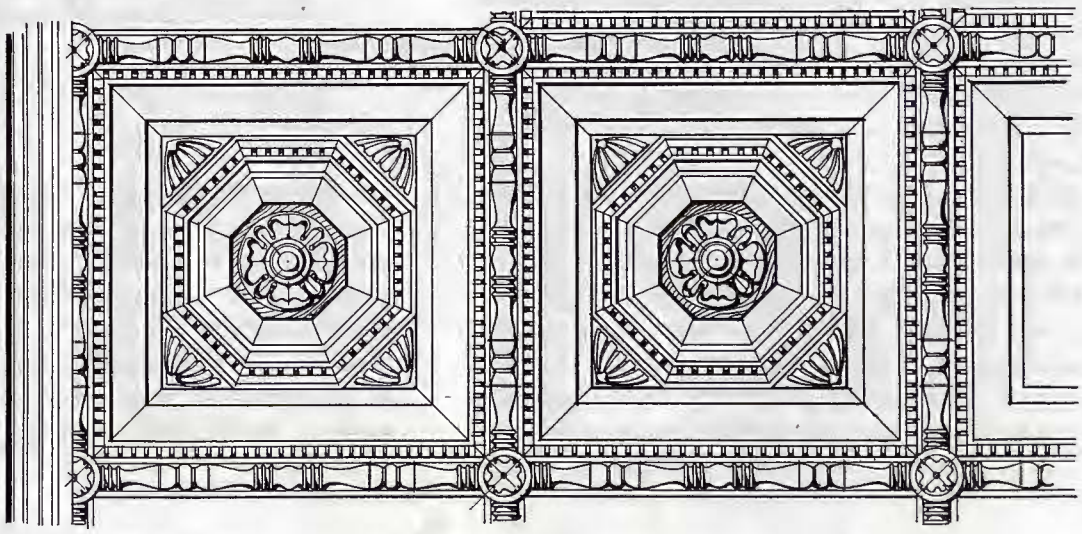
Ventanas y columna del palacio Dezcallar de Palma. (Archiduque)

Cronológicamente, en Palma, el último ejemplar a considerar es el Consulado del Mar (hoy Museo Naval), en el que destaca una galería en el piso noble, cubierta con rico artesonado. Se usó un tipo de columna anillada de proporciones protorrenacentistas, aunque por otros detalles hay que inferir que tal obra debió ser realizada en la segunda mitad del siglo XVI.

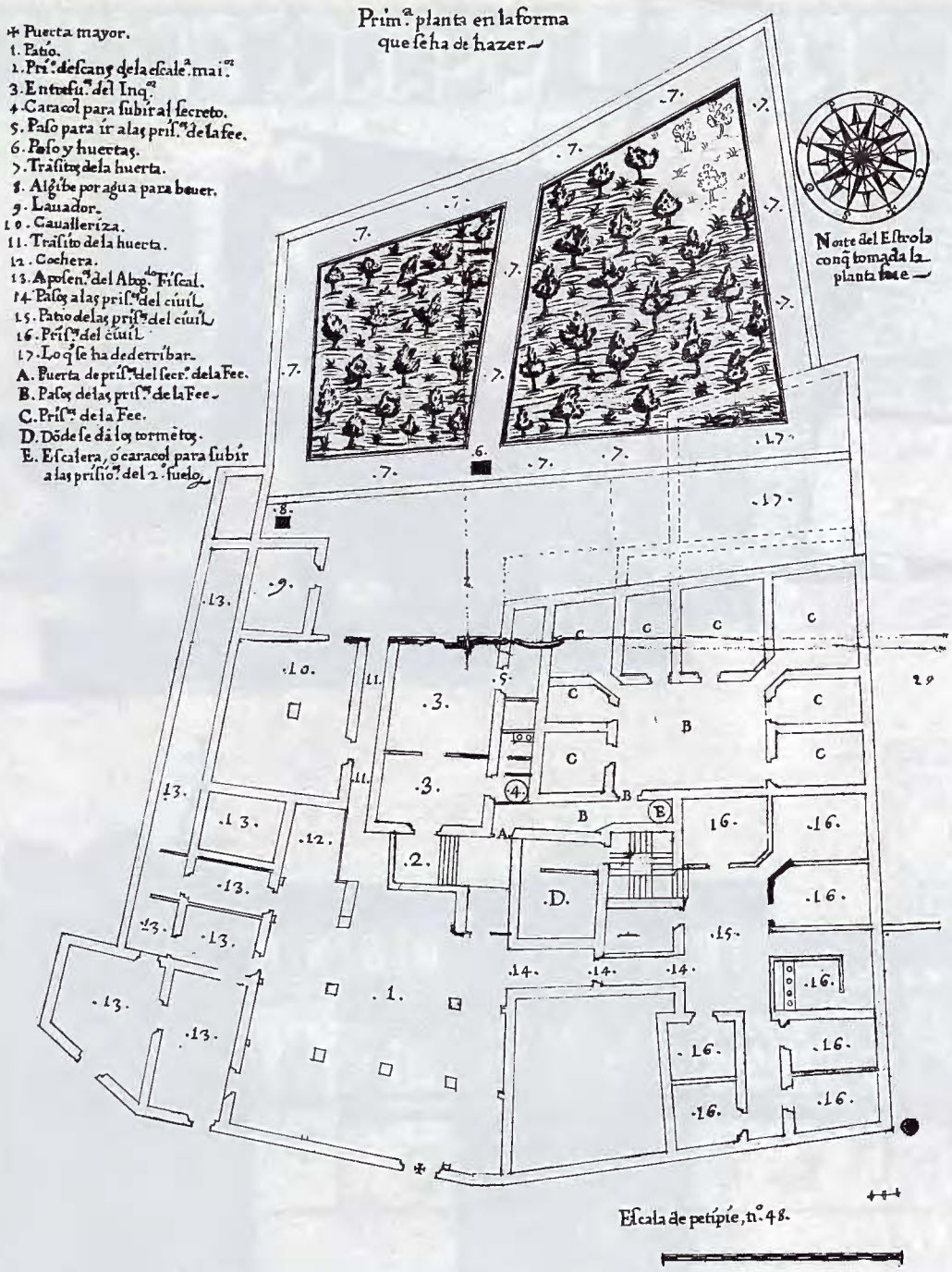
Terminamos esta consideración de los principales edificios mallorquines del siglo XVI con la mención de uno totalmente desaparecido; tal fue el que albergó al misterioso Tribunal de la Santa Inquisición, situado en el solar que ocupa hoy la Plaza Mayor de Palma. Primitivamente el mencionado tribunal funcionó en Santo Domingo y en el Temple, hasta que el Inqui-







3 Palma. Consulado del Mar. Planta, fachada y detalle del artesonado. (Archivo Sagrera)

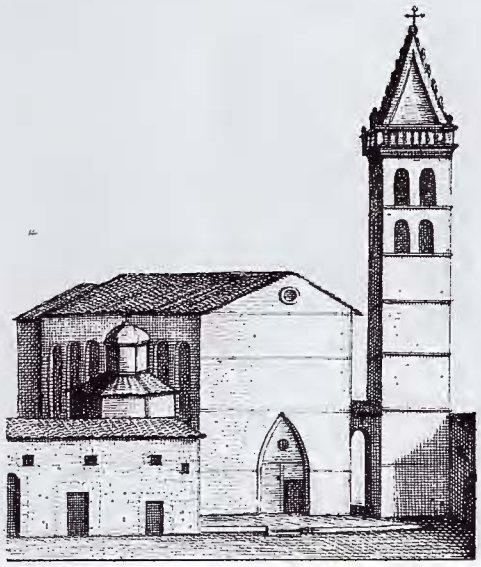


Plano de la Casa de la Inquisición, destruída. (Archivo Vivot)

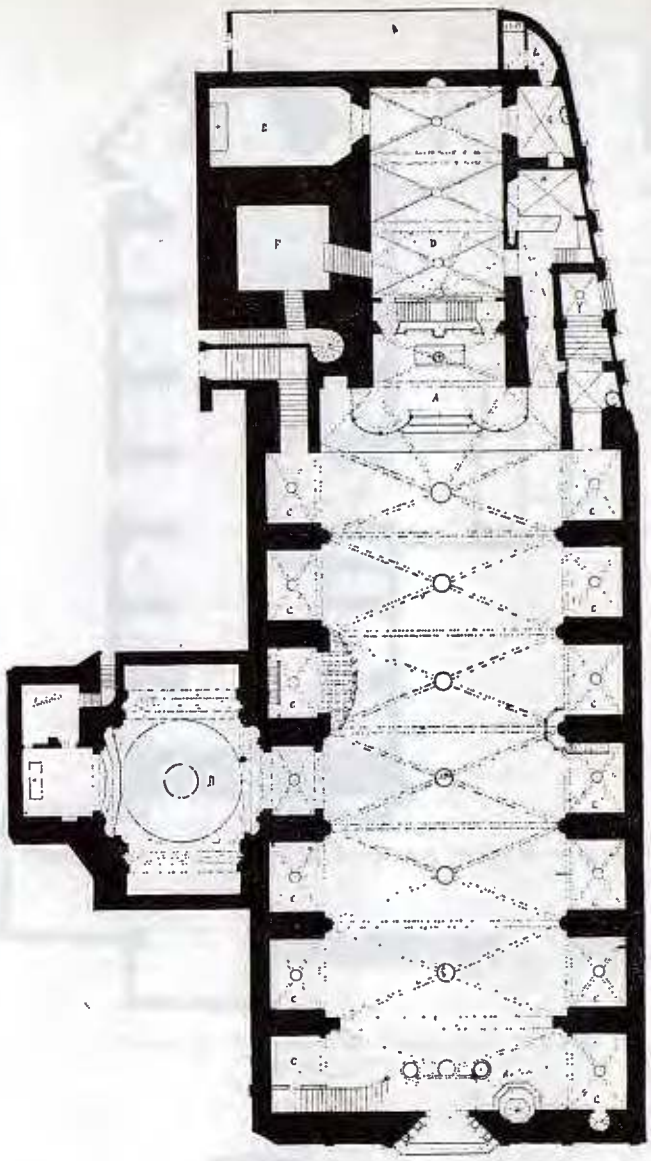
sidor Juan Salvador Abrines levantó en 1593 el vasto edificio que existió en la citada plaza hasta que fue bárbaramente demolido en 1823; el odio a la institución no tuvo consideraciones de orden estético, tal fue la demagogia de aquellos antepasados nuestros que se sentían tan liberales y progresistas. No conocemos descripciones antiguas, pero en opinión de Zaforteza Musoles fue «aquel un soberbio edificio cuadrangular con un gran patio aporticado en su centro, situado a mano izquierda entrando en la entonces calle de San Miguel, desde la Bolsería, y a la que presentaba un frente de setecientos ochenta y cuatro palmos, alcanzando por la parte de atrás la actual calle del Teatro». Si hablamos de este edificio es porque hemos hallado en el Archivo Vivot el plano que reproducimos.

La pervivencia medieval en el diseño espacial del templo

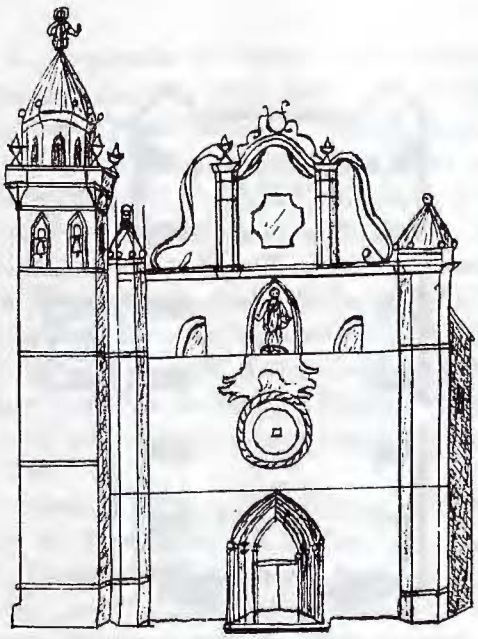
Los templos construidos a lo largo del siglo XVI obedecen a la tradición gótica de la nave única, que además, como norma casi general, se cubre con bóveda de crucería, tanto en la nave como en las capillas laterales. No hay ningún arquitecto importante, sino una serie de maestros que interpretan con más o menos gracia la fórmula legada por la Edad Media.



Iglesia parroquial de Sineu. (Berard)

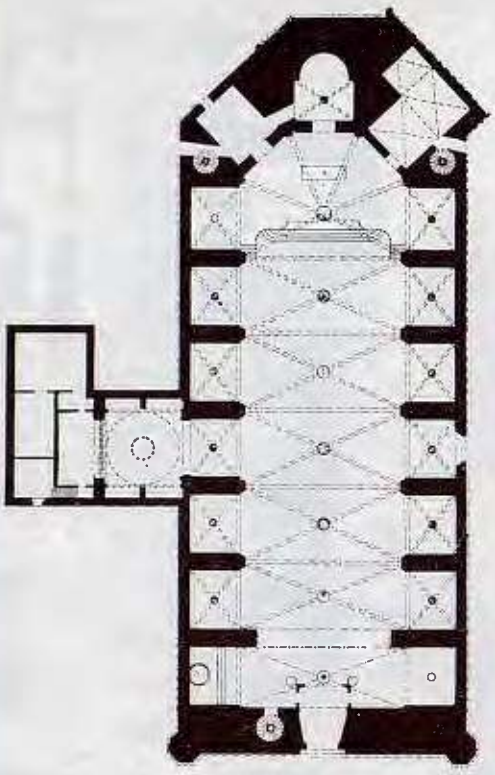


Planta de la parroquia de Felanitx. (Archivo Episcopal)



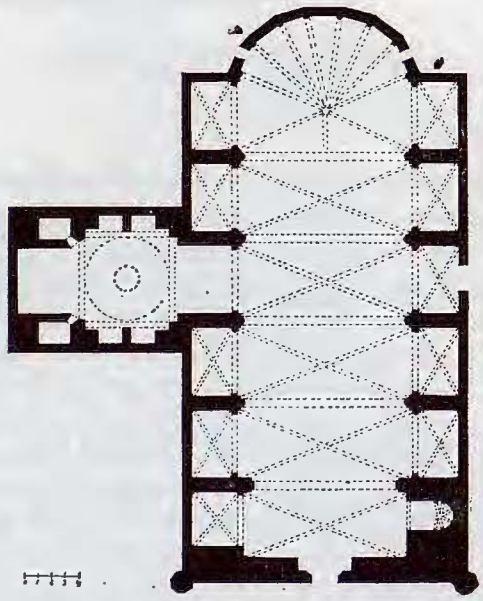
Antigua iglesia parroquial de Campos. (Dibujo del siglo XVIII)

Cronológicamente, la obra más antigua es la parroquial de Sineu, cuya obra dirigía en 1510 el maestro Sant Martí; el campanario se hizo en 1549 y la sacristía en 1565, aunque ya el coro es de principios del siglo XVII. La cabecera es extraña al desarrollo del arte mallorquín; se trata de una importación neogótica del siglo XIX, por obra de Pavía y Birminjam. Coetánea de esta fue la antigua fábrica de la parroquial de Campos, que estaba en construcción en 1525, cuando era maestro N. Cerdá, pero aun las bóvedas se concluyeron en 1556; lamentablemente esta fábrica fue transformada a mediados del siglo XIX, y sólo nos ha llegado el antiguo campanario, en el que intervino el albañil Antonio Genovard (1597). Este mismo maestro inició en

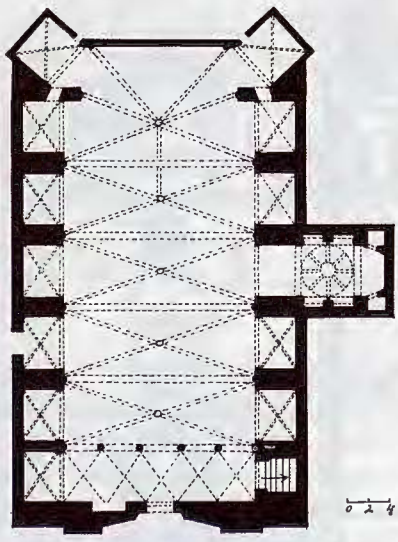


Planta de la iglesia parroquial de Petra. (Archivo Diocesano)

Interior de la iglesia parroquial de Petra. (Archivo Mas)

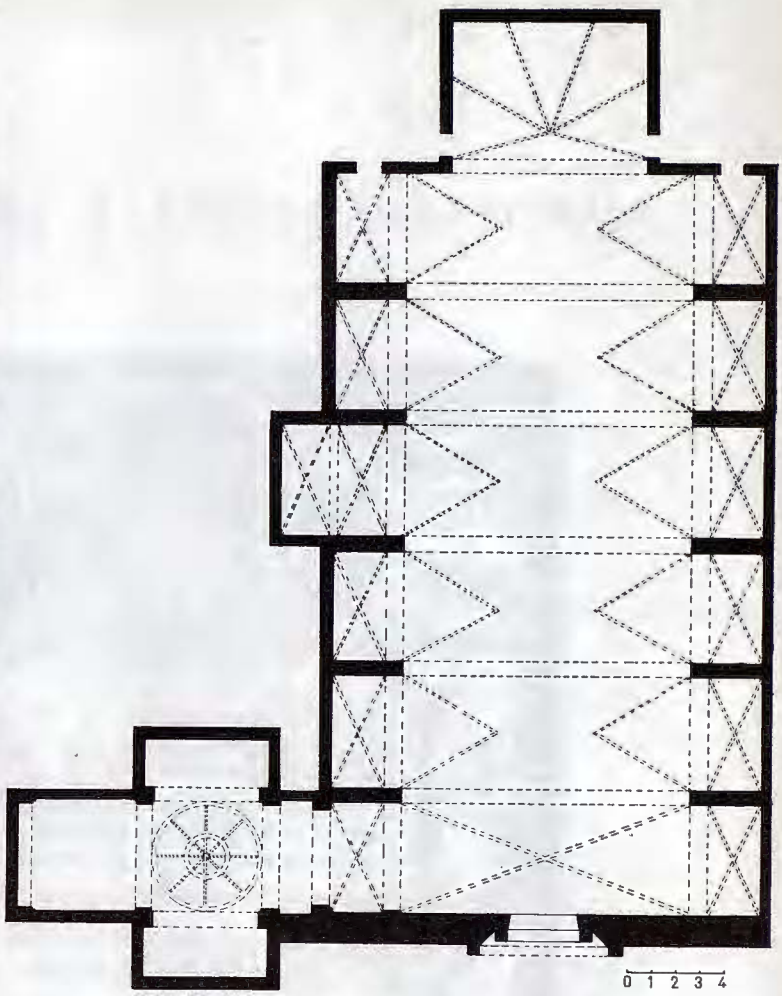


Planta de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Muro. (Seminario de Historia del Arte).



Planta de la parroquia del Salvador de Artá. (Seminario de Historia del Arte).

Interior de la iglesia de Montesión.
Foto: Mas

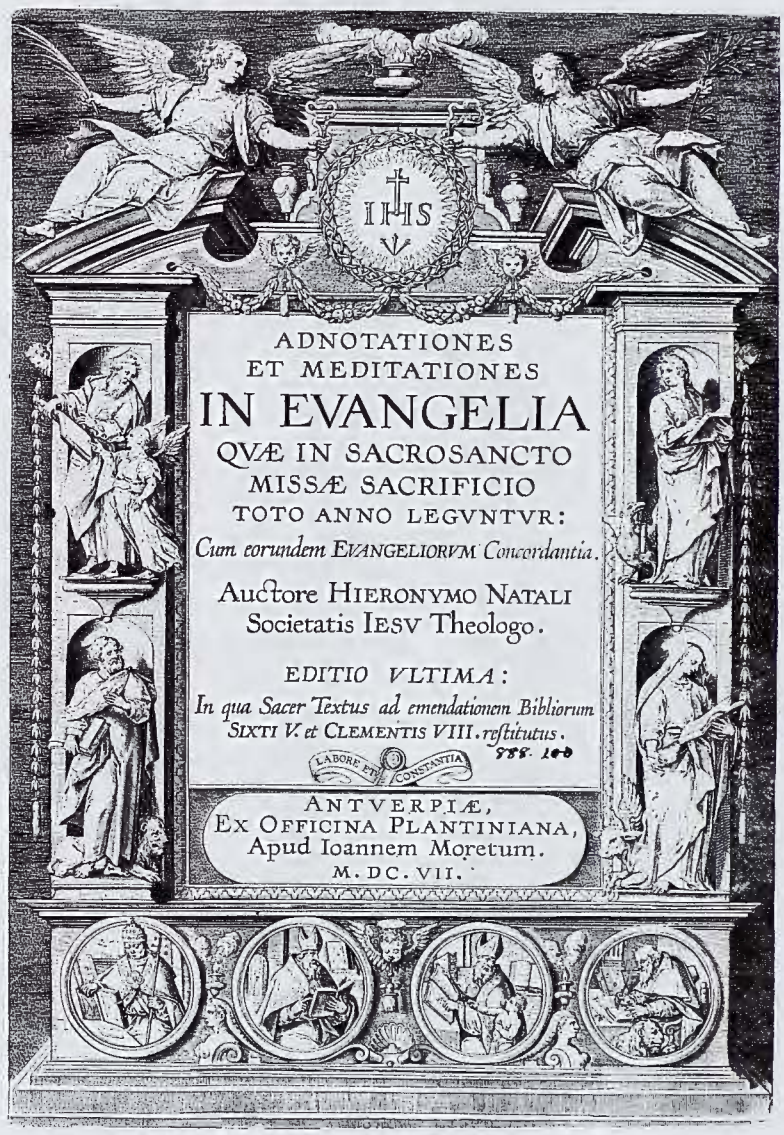


Palma. Planta de la iglesia de Montesión. (Seminario de Historia del Arte)

1582 la parroquial de Petra, que avanzaba con lentitud, ya que seis años más tarde estaba aún en el ábside, y las capillas se completaron en el siglo XVIII. Otras fábricas coetáneas son la iglesia parroquial de Muro (empezada en 1570), así como la de Artá, que se hacía con mucha lentitud, pues en 1612 se hallaba terminado tan solo el ábside y un tramo de la bóveda. Mejor conocemos la obra de la parroquial de Felanitx, en la que trabajaron Jorge Genovard (1572), Antonio Canet y Sebastián Sagrera (1596); la cabecera fue transformada por Alcántara Peña (1866).

Finalmente hemos de analizar la iglesia jesuítica de Montesión, en Palma, que, según el rector Bartolomé Coch, se empezó en 1571 de acuerdo con la «traza de Roma»; esto último no puede tomarse sino en un sentido muy amplio, ya que la fábrica palmesana sigue el modelo mallorquín que venimos comentando. Tiene nave de cañón ligeramente apuntado, como los arcos de las capillas, bajo las tribunas; la mayor novedad reside en la cubrición de la bóveda con lunetos, quedando la crucería para el presbiterio y las capillas laterales; el arcaismo del ábside queda manifiesto en la resolución de los ángulos por el sistema de trompas, tan habitual en la arquitectura mallorquina del siglo XIV. La fábrica se hizo con gran rapidez, ya que en 1576 estaban realizados cuatro tramos, más de la mitad de la obra; la portada y la decoración de estucos de la bóveda corresponden al siglo XVII. Por unas cosas y por otras, el templo jesuítico de Palma fue lo más avanzado que se hizo durante el siglo XVI en Mallorca.

MANIERISMO Y CONTRARREFORMA



La obra del P. Nadal fue decisiva en la difusión de la *devotio moderna*.

MANIERISMO Y CONTRARREFORMA

Introducción

El capítulo precedente está dedicado al arte del siglo XVI y tiene como sustrato cultural el desarrollo del Humanismo en el medio mallorquín. Pero ya observamos en la segunda mitad del siglo XVI la presencia de nuevas corrientes culturales; tales son las del Manierismo y Contrarreforma, que prolongan su coexistencia hasta bien avanzado el siglo XVII. Estas interferencias complican el esquema cultural de Mallorca. En otras partes de Europa, las tendencias culturales de Manierismo y Contrarreforma son fenómenos claramente distintos; aquí, por el contrario, aparecen mezclados; por ello nos proponemos estudiarlos en un capítulo conjuntamente; luego, en capítulos posteriores, veremos el pleno desarrollo del Barroco.

El fenómeno manierista tiene una base histórica que ayuda a su comprensión. Casi todas las facetas de la actividad espiritual indicaron la presencia de un cambio que tanto se notó en el campo estético como en otros aspectos de la cultura. Suceso histórico de importancia clave fue el *Sacco* de Roma en 1527 por las tropas españolas, duro golpe asestado a la ciudad de más prestigio espiritual de Occidente. El surgir de los primeros brotes del Manierismo coincide con los inicios de la crisis religiosa europea. Para reaccionar frente al desastre de la Reforma, la Iglesia Católica promovió el fenómeno contrarreformista fundando varias órdenes religiosas y estableciendo una política espiritual frente al creciente protestantismo.

Mallorca tuvo una notable participación en Trento a través de Fr. Juan Jubí, que, además de teólogo, humanista y obispo, fue un religioso humilde; su lulismo está en estrecha vinculación con el del catalán Luis Juan Vileta, defensor de la ortodoxia conciliar. La publicación de los decretos de Trento encontró en Mallorca al riguroso obispo Diego de Arnedo, que implantó las reformas de que tan necesitado estaba el clero insular; su tarea fue completada por el obispo siguiente, también de la confianza de Felipe II, el valenciano Juan Vich y Manrique, que tuvo gran influencia en el campo artístico, según veremos. Pero la figura más destacada fue la del padre jesuita Jerónimo Nadal, personaje clave de la Compañía a mediados del siglo XVI y asistente a Trento en 1562.

La obra del P. Nadal merece un comentario por cuanto fue decisiva en la difusión de la *devotio moderna* neerlandesa del siglo XIV, y a la que los *Ejercicios* ignacianos dieron su

EVANGELICAE HISTORIAE IMAGINES
Ex ordine Euangeliorum, quæ toto anno in Missæ sacrificio recitantur, In ordinem temporis vitæ Christi digestæ.
Auctore Hieronymo Natali Societatis IESV Theologo
Antuerpiæ Anno Dnī M.D.XCVI.
SVPERIORVM PERMISSV.

Esta obra del P. Nadal fue una de las más importantes en cuanto a la difusión de los ideales de la Contrarreforma.

Grabado 59 del volumen *Evangelicae Historiae Imagines* del P. Nadal.

forma definitiva; este método era evangélico y plástico al mismo tiempo, así que las ilustraciones tuvieron en él una gran importancia. Este método, pues, combinaba oración, ciencia bíblica y arte plástico; tal aparece en el volumen de las *Evangelicae historiae imagines...*, publicado en Amberes en 1593, más uno segundo aclaratorio *Adnotationes et meditationes in evangelia,* aparecido en 1595. El primero está ilustrado con 153 láminas, cuyo dibujo es de Bernardo Passaro, un colaborador del P. Nadal, y en otras intervino Martín de Vos. Es bien significativo que la obra fuera editada en Amberes, que se convirtió en el gran centro editorial de la actividad contrarreformista; por ello los grabados fueron realizados por artistas flamencos como Antonio, Jerónimo y Juan Wierx, Adrián y Juan Collaert y Carlos de Mallerij. El éxito de esta obra fue rápido y considerable; así en el mismo 1595 hubo de ser reeditada en Amberes, en 1607 se hicieron ediciones en Amberes y Maguncia y todavía lo fue en Amberes en 1707. Sobre la influencia artística de la obra del P. Nadal, el orientalista Pasquale D'Elia ha demostrado que contribuyó a la génesis del primer arte chino de signo cristiano, no copiando las láminas sino interpretándolas. Queda bien claro que la aportación de Mallorca, a través del P. Nadal, fue decisiva para la formación y difusión del espíritu de la Contrarreforma.

El arte en Mallorca presentará un predominio de las ideas contrarreformistas, aunque envueltas en formas manieristas. Estudiaremos, pues, diferentes aspectos de los fenómenos aludidos, tratando de buscar una sistematización en aras de la claridad.

Manierismo: nuevo concepto estilístico

El manierismo, como estilo pictórico, es conocido ya desde el siglo XVI, pero como estilo arquitectónico es un descubrimiento de la crítica contemporánea. No pocas veces los historiadores de arte se preguntaron: ¿Existe una arquitectura manierista del mismo modo que hay una pintura? ¿Por qué no? ¿Acaso los arquitectos se vieron libres de la incertidumbre espiritual de la época? ¿No fueron muchas construcciones diseñadas por arquitectos activos o educados en la pintura o escultura manieristas? Podemos responder a estas preguntas porque las investigaciones en torno al Manierismo han cobrado mayor interés en los últimos tiempos. Por lo que respecta al arte mallorquín es la primera vez que se interpreta desde este punto de vista.

El Manierismo surgió del seno del Renacimiento hasta personalizarse como un estilo anticlásico. Explicaremos esto: dos de las características más importantes del Renacimiento fueron sus relaciones con la naturaleza y con la antigüedad clásica. El artista del Renacimiento fue a las fuentes antiguas para lo arquitectónico, lo figurado y lo ornamental. Lo arquitectónico estaba a la vista en numerosas ruinas, cuyas construcciones Vitrubio había sistematizado; sobre todo los artistas italianos del Renacimiento contemplaron las ruinas de la cultura grecorromana como una segunda y más perfecta naturaleza, reproduciéndola con cierta libertad, aunque sin apartarse demasiado.

Tras la meta de perfección que logró el Renacimiento durante los dos primeros decenios del siglo XVI, desapareció la relación que el artista guardaba con la antigüedad y la naturaleza, pues éstas no fueron observadas directa-

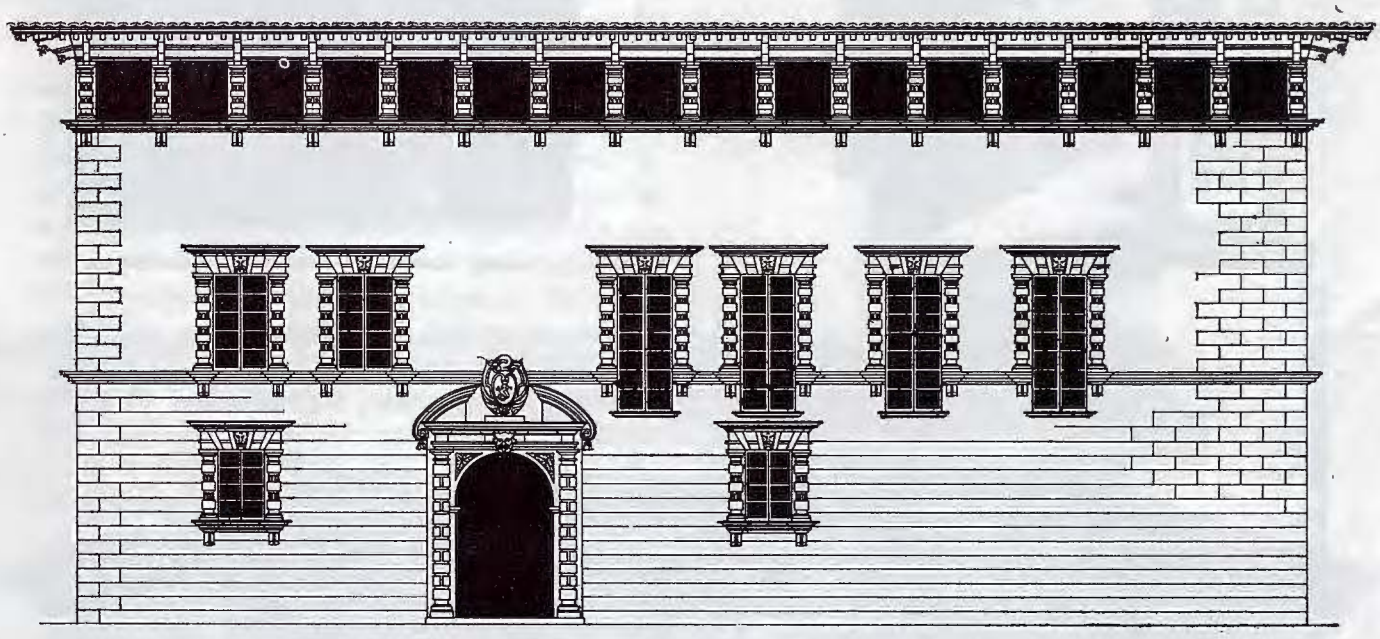
mente sino que el artista empezó a interpretarlas en forma cada vez más personal, y en ese momento surgió el Manierismo. Así que este estilo consistirá en la formulación y desarrollo de una serie de principios, cuya esencial relación con la Antigüedad habrá desaparecido.

No pocas dificultades encierra el análisis de la arquitectura mallorquina desde el punto de mira del Manierismo, por tanto ya se comprenderá lo que de provisional pueda tener nuestro estudio; pese a ello no hemos querido dejar de aplicar a la arquitectura mallorquina los más recientes puntos de vista de la historia del arte. Antes de analizar algunos de los principales fenómenos manieristas, es preciso tener en cuenta la cronología del arte mallorquín, ya que la periodización del Manierismo italiano de 1520 a 1600 no tiene validez para el área insular. La psicología isleña hizo que este estilo sufriera los arcaismos propios del ambiente, así que las manifestaciones manieristas las veremos a lo largo del siglo XVII y aun penetrar en el siglo XVIII.

Los efectos anticlásicos

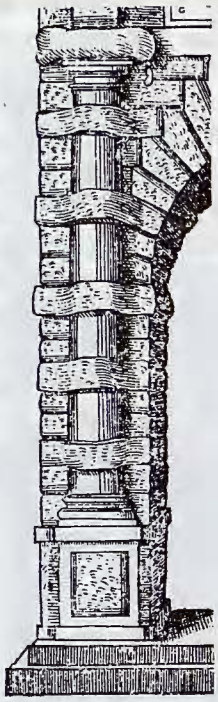
El deseo de novedad fue introduciendo licencias tanto en los elementos clásicos del Renacimiento como en la sintaxis de los mismos; estas libertades tuvieron como motivación la reacción anticlásica que el manierismo comporta o la inspiración heterodoxa de la antigüedad cuyas soluciones buscó el arquitecto manierista por afinidad.

El manierismo apuntó preferentemente a la destrucción de la función sustentante de los soportes, tendiendo a convertir la columna en un elemento meramente decorativo: el medio más expresivo para lograr esto fue cinchar o cubrir los soportes con bandas, a veces de labor rústica. El fenómeno fue muy frecuente porque lo difundieron los grabados de Serlio; aparece esto a menudo en Vignola, aunque Ammanatti, en el patio del Palacio Pitti, fue uno de los primeros en desvalorizar la función del soporte.



El palacio de Belloto o "Ses Carasses" es obra de un acusado manierismo. (Archivo Sagrera)

La fachada del Palacio Belloto, vulgarmente «Ses Carasses», en la calle de San Felio, ejemplifica lo que estamos diciendo, pues las semicolumnas que flanquean la puerta y las ventanas están fajadas al gusto manierista. La dependencia de Italia se explica quizá porque el constructor de la casa, a mediados del siglo XVII, fue el mercader italiano Domingo Belloto, casado en 1621 con la palmesana Juana Rius y honrado por Felipe IV, en 1644, con el título de noble de Mallorca. Esta obra es de un indudable Manierismo, pero no tan italianizada como parece a primera vista, pues los tradicionalismos hispánicos se advierten en la colocación de la puerta fuera del eje de simetría de la fachada y en la persistencia del *porxo*.



Un modelo de columna fajada de Serlio.

Palma. Santa Clara. Retablito de la titular.

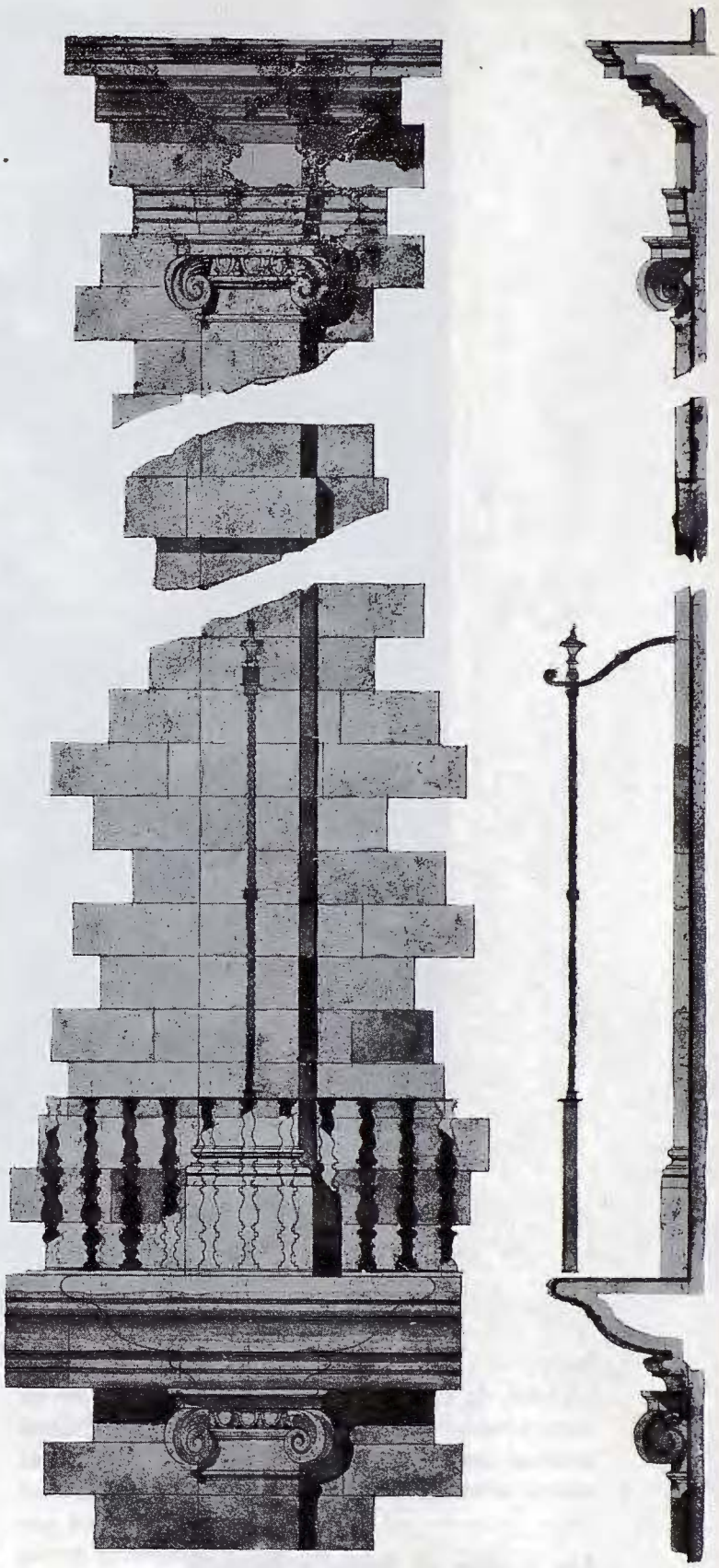
Palma. Fachada del Ayuntamiento. (Col. Escuela de Artes Aplicadas)

El principio de la dualidad

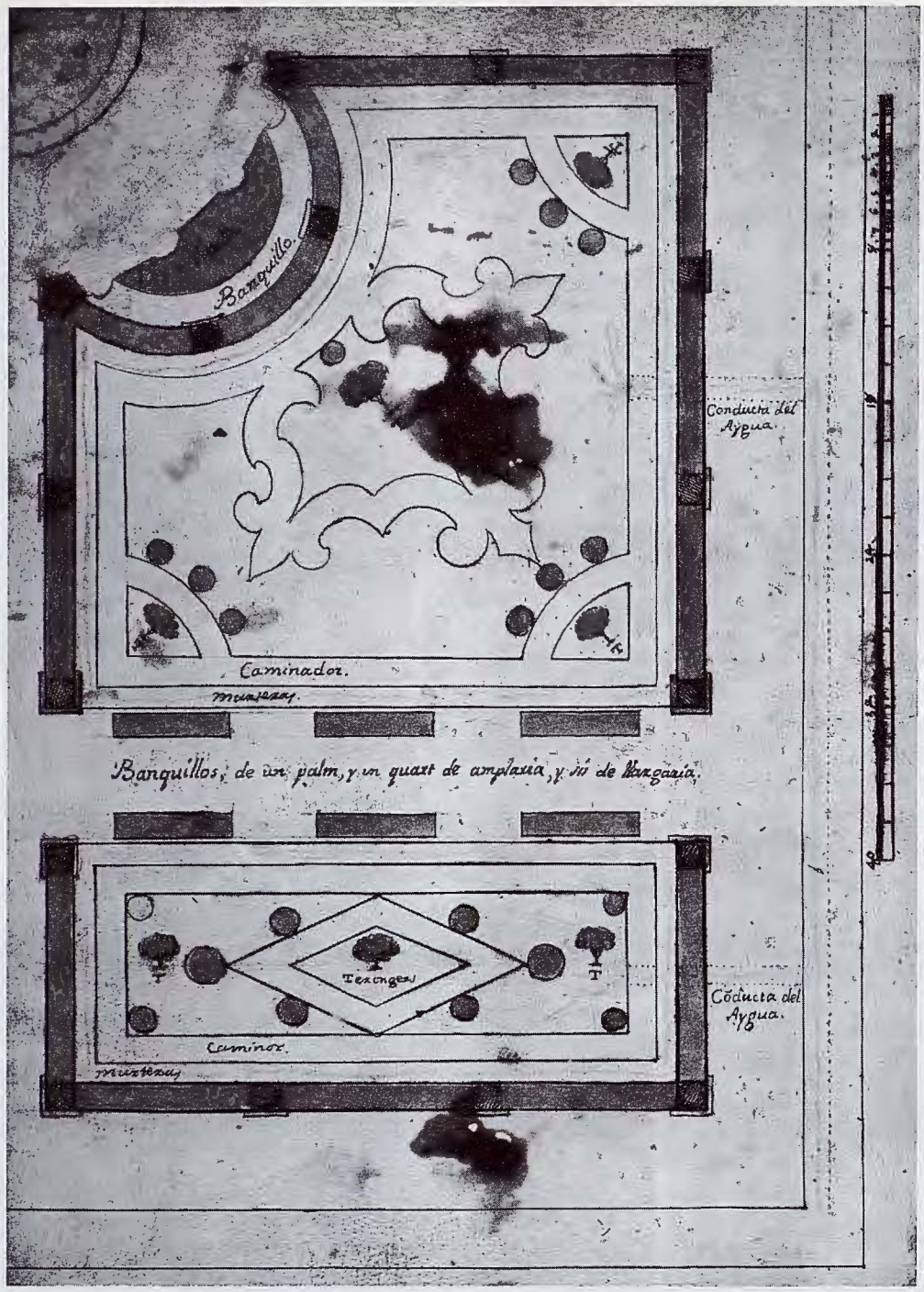
Es el Manierismo un estilo eminentemente dualístico; no es de extrañar que el fenómeno de la doble función sea muy frecuente. Sedlmayr, al insistir sobre las investigaciones de Panofsky en este punto, afirmó que el Manierismo presenta un abierto contraste entre las partes de la imagen, por ello se buscan las disonancias hasta producir una característica discordancia interna.

Este fenómeno lo tenemos expreso en la espléndida fachada del Ayuntamiento de Palma, cuyo italianismo es evidente, solo españolizado con el remate del asombroso alero. Los viajeros franceses del siglo pasado destacaron de una manera vaga el carácter florentino de este monumento palmesano, diciendo uno de ellos al respecto: «Monument fort remarquable est le palais de l'Ayuntamiento, ouvrage du seizième siècle, dont on compare avec raison le style à celui des palais de Florence». Este juicio de la compañera de Chopin se encuentra también en las obras posteriores de Gaston Vuillier y de Jean Baptiste Laurens. Pero, además de Florencia, lo que recuerda esta importante fachada son los ritmos del manierismo romano (Peruzzi). Aparentemente la fachada está compuesta con equilibrio y claridad en su estructura, pero cuando se la examina con detenimiento se aprecia el conjunto formado por la adición de tres fachadas, de las que la central es la menos importante, pese a la anchura de la actual tribuna del cuerpo inferior; las portadas laterales, flanqueadas por sendas ventanas, tienen ritmos completos, que no encuentran correspondencia en el cuerpo central. Insistimos en la doble función de las portadas laterales, más importantes que la central; con ello se ha logrado una discordancia típicamente manierista. El Manierismo del piso bajo no es tan claro en los superiores, sobre todo en el piso noble, realzado con un bello balcón corrido. Como veremos más adelante, los vanos del cuerpo inferior se flanquean con soportes manieristas, lo mismo que el alero, aunque tanto en éste como en otros detalles decorativos se nota ya la pujanza del barroco.

No se conoce al autor de obra tan significativa; parece que en 1666 se hallaba construido hasta el piso principal y cinco años más tarde debía de hallarse hasta el segundo. El imponente alero es obra del escultor mallorquín Gabriel Torres (1680), que superó con sus proli-



Ayuntamiento de Palma. Detalles del balcón y del piso noble. (Col. Escuela de Artes Aplicadas)

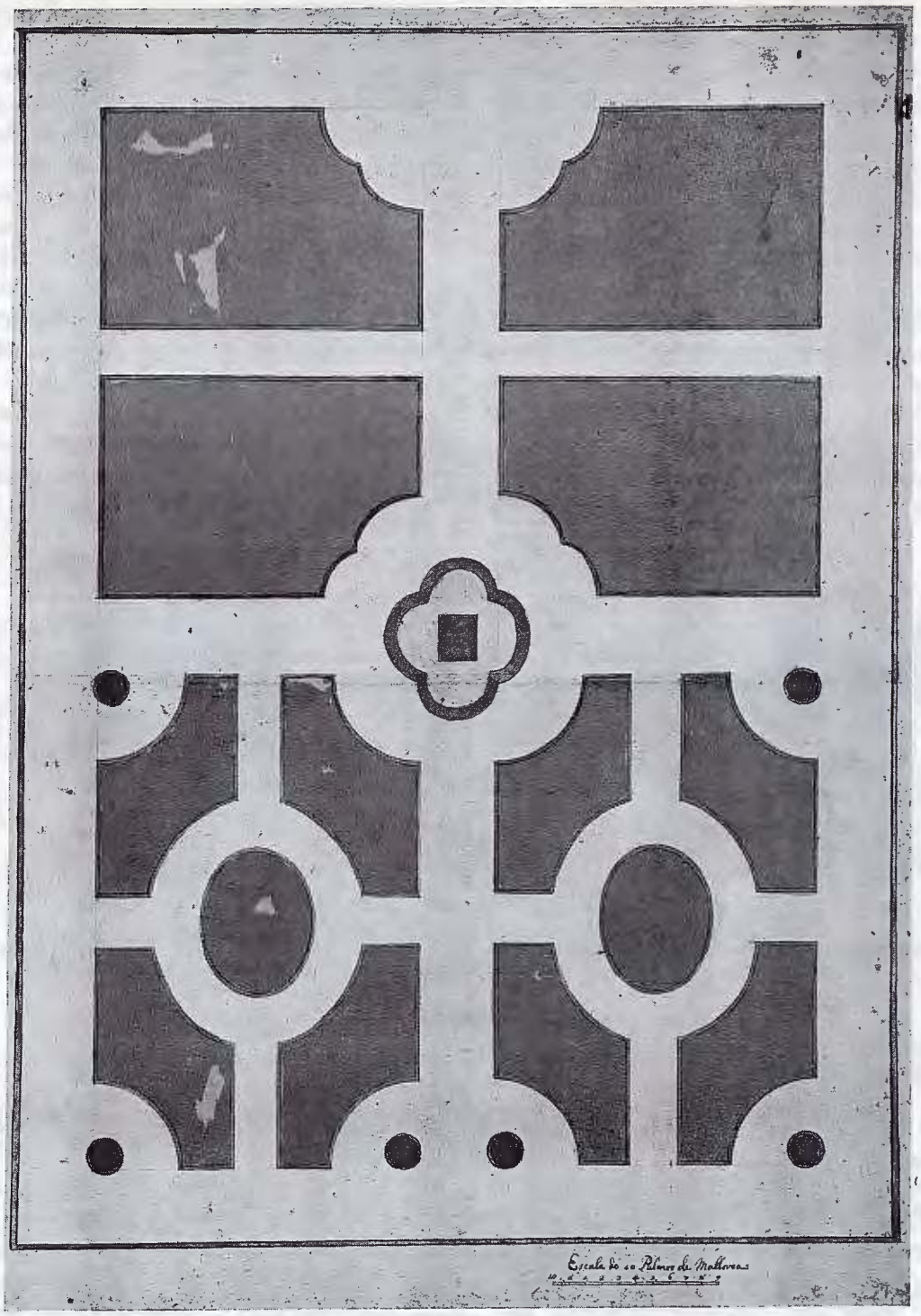


Proyecto de jardín inspirado en Serlio. (Archivo Vivot)

jas y ricas molduras a los modelos aragoneses. La idea de colocar atlantes en las vigas no es completamente original y en la misma Palma tenía el precedente del púlpito grande de la catedral, obra de Juan de Salas (1529).

Las huellas de Serlio y Palladio

Ya estamos viendo que las influencias de la vecina Italia encontraban eco en Mallorca, lo que no era nada nuevo, sino la persistencia de una ley histórica en lo que concierne a la historia cultural mallorquina. Ahora la influencia iba a ser más fuerte por cuanto el Manierismo fue un estilo eminentemente internacional, y a ello contribuyó el desarrollo de la imprenta, que permitió la multiplicación mecánica de la imagen a través del grabado o estampa. Uno de los rasgos del arte manierista fue precisamente la proliferación de los grabados, que tan-



Proyecto de jardín inspirado en Serlio. (Archivo Vivot)

to desempeñaron un papel didáctico como de difusión; no solo fue un progreso técnico, parece que hubo una marcada predilección del artista manierista para que fueran reproducidas sus ideas gráficamente.

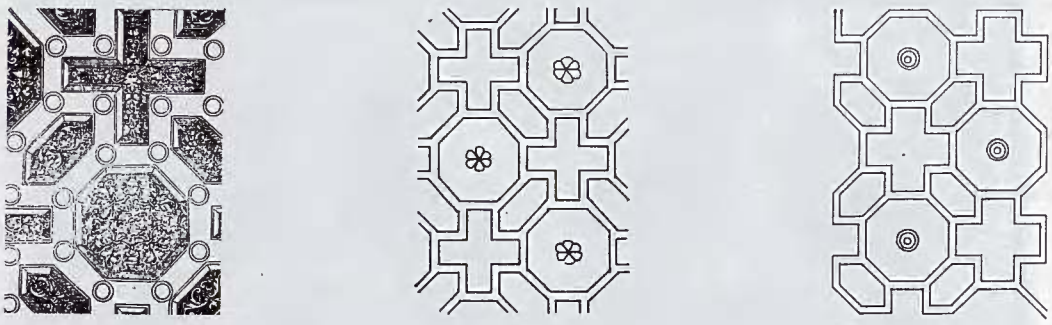
Durante el siglo XVI la estampa y el grabado jugaron un papel decisivo difundiendo por los lugares más apartados del mundo occidental la nueva moda estilística. Los documentos históricos y las modernas investigaciones críticas han dado a conocer que los artistas poseyeron grabados y que de ellos se sirvieron ya para aprender a dibujar, como Spranger, o para inspirarse, como hizo la mayoría. Estas costumbres explican mejor las transmisiones de las formas. Fuera de Italia las ruinas clásicas

eran muy escasas, y en general, el artista, falto del contacto con los monumentos de la Antigüedad, tuvo que recurrir a la fuente de los libros y de los grabados, con lo que la idea que creaba no era sino el reflejo de otro reflejo.

Por lo que a la arquitectura mallorquina concierne, ésta se vió sometida, como toda la europea, a Sebastián Serlio, el mayor difusor del Manierismo, gracias a sus libros, editados numerosas veces y traducidos al latín, francés, inglés, alemán, holandés y español no sólo en el siglo XVI sino también en el XVII. Gracias a Serlio, algunos principios del Manierismo italiano adquirieron carácter internacional, y los modelos decorativos que tomó de la Roma antigua fueron imitados e interpretados. Por su obra impresa la cultura clásica tuvo un florecimiento, aunque fuera en buena parte de sentido anticlásico.

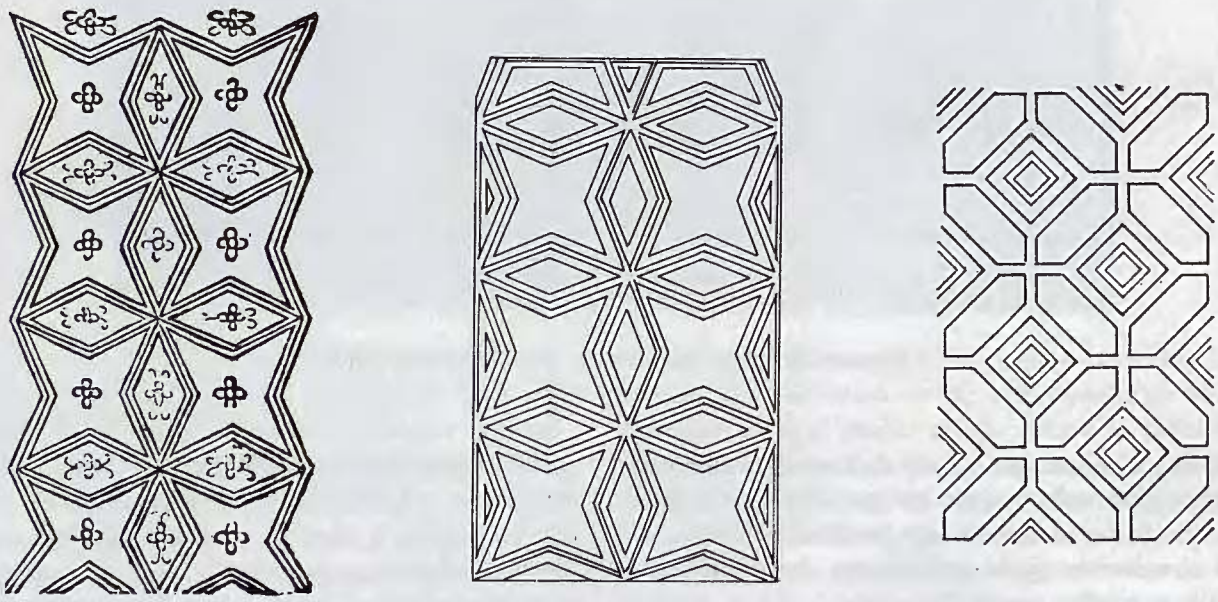
Serlio fue un teórico con gran capacidad para enseñar la arquitectura, no un compilador de tratadistas anteriores sino uno de los primeros europeos que concibió la idea de enseñar la arquitectura por medio de dibujos. Se sirvió de las enseñanzas, escritos y dibujos de su maestro Peruzzi, el fundador del primer manierismo romano. Pronto se convirtió fuera de Italia en el maestro indiscutible de varias generaciones: su manual fue el recetario deseado por los prácticos.

La huella de Serlio en Mallorca queda patente en una serie de trabajos en madera, especialmente en techumbres artesonadas. Dos monumentos palmesanos, la iglesia de Santa Mar-



A B C

Composición decorativa con base en cruces, octógonos y exágonos, existente en el artesonado de Santa Margarita (B) y en el cancel de San Francisco (C), ejemplos ambos derivados del precedente de Serlio (A).



A B C

Modelo decorativo de Serlio (A) con su derivación en una puerta de la calle Fortuny n.° 1, de Palma. Otro modelo emparentado con Serlio es el cancel de Santa Catalina de Sena (C).

REGOLE
GENERALI
DI ARCHITETTVRA DI
SABASTIANO SERLIO
BOLOGNESE
SOPRA LE CINQVE
MANIERE
DEGLI EDIFICI
CIOE
THOSCANO, DORICO, CAONICO,
CORINTHIO, E COMPOSITO,
CON GLI ESSEMPI DE L'ANTIQVITA,
CHE PER LA MAGGIOR
PARTE
CONCORDANO
CON LA DOTTRINA
DI VITRVVIO.
Con noue Additioni, & castigationi, dal medesimo Autore in questa terza editione fatte: come ne la seguente carta è notato.
IN VENETIA M.D.XLIIII.
Con Priuilegio Apostolico & Venitiano.

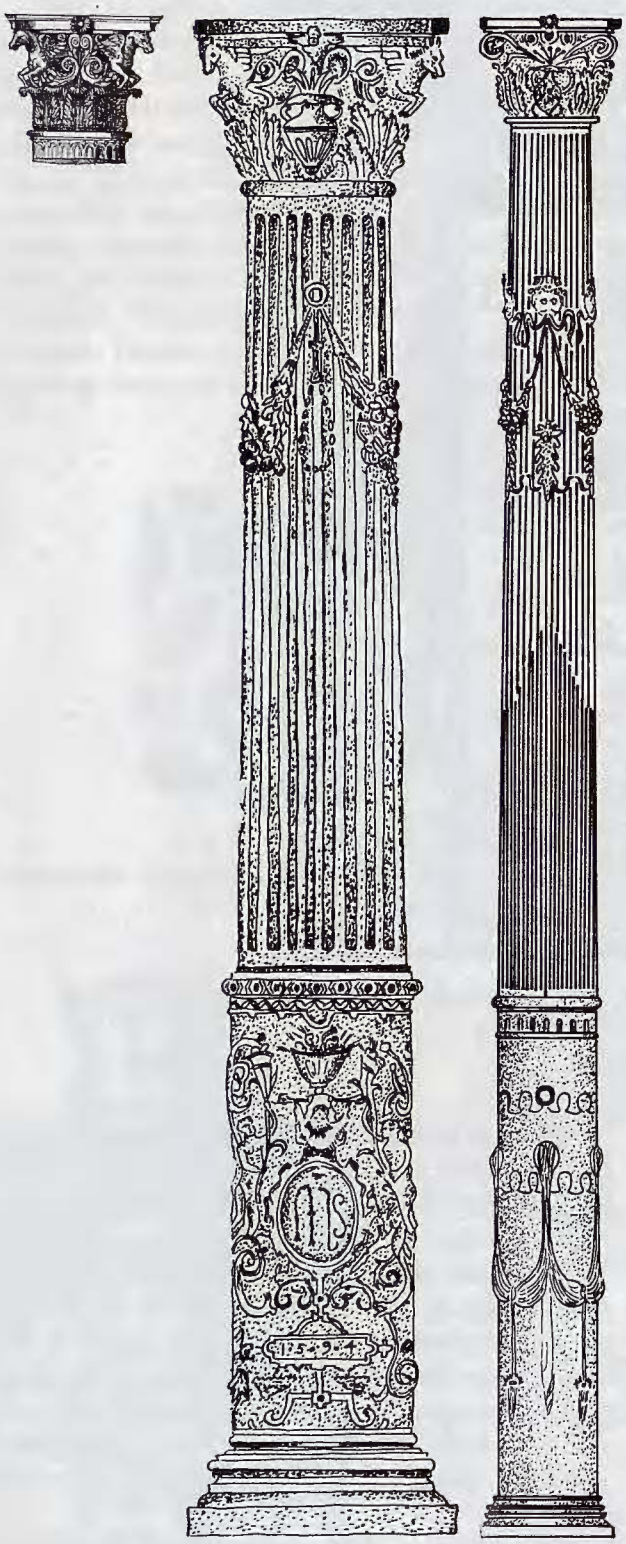
Ejemplar de Serlio que fue manejado por el arquitecto Fr. Miguel de Petra. (Biblioteca Provincial).

garita y el cancel de San Francisco, presentan una composición derivada del *Libro Cuarto*, a base de una combinación de casetones octogonales, exagonales y cruciformes. Fue este diseño uno de los preferidos en todo el Occidente, y fuera de España hemos hallado imitaciones en Méjico, Perú, Brasil y Colombia. Serliesca es la composición de una puerta de la calle Fortuny n.° 1, con motivos en forma de estrellas de cuatro puntas, modelo que no fue muy corriente. A la familia de los tipos de Serlio pertenece la techumbre del cancel de Santa Catalina, en Palma, que representa una serie de exágonos entrelazados con un cuadrado entre ellos. Luis Plantalamor ha descubierto estos y otros motivos de tradición mudéjar.

En el archivo Vivot de Palma hemos hallado proyectos de jardines, tal vez del siglo XVIII, que derivan de las muestras que da Serlio en su *Libro Cuarto;* las reproducimos para que el lector compare. Aunque estos testimonios sobre la circulación de los libros de Serlio en Mallorca son contundentes, tenemos además el testimonio de un arquitecto mallorquín que puso en el libro que reproducimos, de su puño y letra: *A uso de fray Miguel de Petra, Capuchino, año 1792, quien lo aplica a la librería de su convento.*

La impronta de Palladio queda bien clara en los capiteles de las columnas gruesas de la portada de la catedral, realizadas hacia 1592 por Miguel Verger. Vitrubio no hubiera duda-

do en calificar de monstruoso este tipo de soporte; tan extraños capiteles son semejantes a los del templo romano de Marte, y representativos de una fase anticlásica de la arquitectura romana. Desconocemos si Verger, el diseñador de estas columnas, estuvo en Italia; más lógico parece pensar que el préstamo de este motivo antiguo le llegara por medio de una fuente impresa, estampa o grabado; el vehículo bien pudo ser el famoso tratado de Andrea Palladio *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia 1570). También este libro circuló ampliamente por el mundo hispánico, como lo demuestra un capitel semejante que identificamos hace un decenio en la portada de la catedral de Tunja (1598-1600), en Colombia. La aparición casi simultánea de un mismo motivo decorativo tanto en Palma como en Tunja es la mejor prueba que tenemos acerca del carácter internacional del Manierismo. Miguel Verger, en Palma, y Bartolomé Carrión, en Tunja, dejaron la huella de un motivo «palladiano» en ciudades bien distantes del Imperio español.



Tipos de columnas manieristas de la portada de los pies de la catedral. Compárese su capitel monstruoso con el que va reproducido al margen y que publicó Palladio en su famoso tratado.

Los soportes antropomorfos

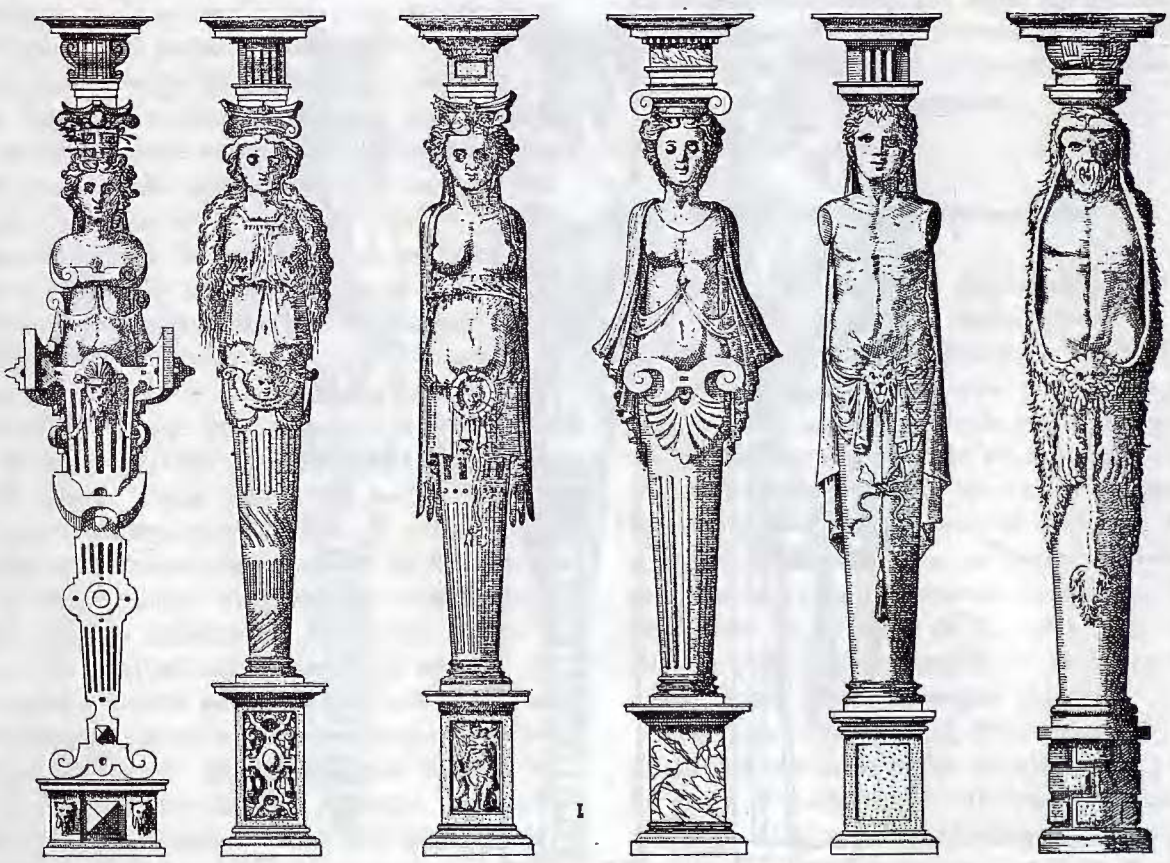
El tratadista Serlio es el punto de arranque para una comprensión de la gran variedad de soportes que vemos en los tratados y en las obras arquitectónicas; este tratadista vió lo esencial de Vitrubio en la idea del *decor*, y por ello se convirtió al momento en el teórico del Manierismo. El vitrubianismo subjetivo de Serlio, basado en lo decorativo, se desarrolló preferentemente fuera de Italia. Describió los cinco órdenes destacando el carácter y género de cada uno de ellos, y concibió la columna con sentido antropomórfico, ya que guardaba relación con el habitante del edificio, simbolizando su carácter.

Todo esto contribuyó a que una de las características más acusadas del Manierismo fuera la humanización de los soportes a semejanza de las antiguas cariátides. El caos espiritual en que vivió el hombre manierista explicaría el carácter ambiguo que adquirieron algunos elementos arquitectónicos, pareciendo como si la masa pétrea se hubiera metamorfoseado en formas humanas; así las cariátides, hermes y mascarones vinieron a encarnar las energías ocultas de la piedra. Se pueden distinguir dos grupos de figuras soportantes: uno en el estricto sentido antiguo, el cual deriva de las descripciones vitrubianas de las cariátides y de los persas; y el otro típicamente manierista, que sus-

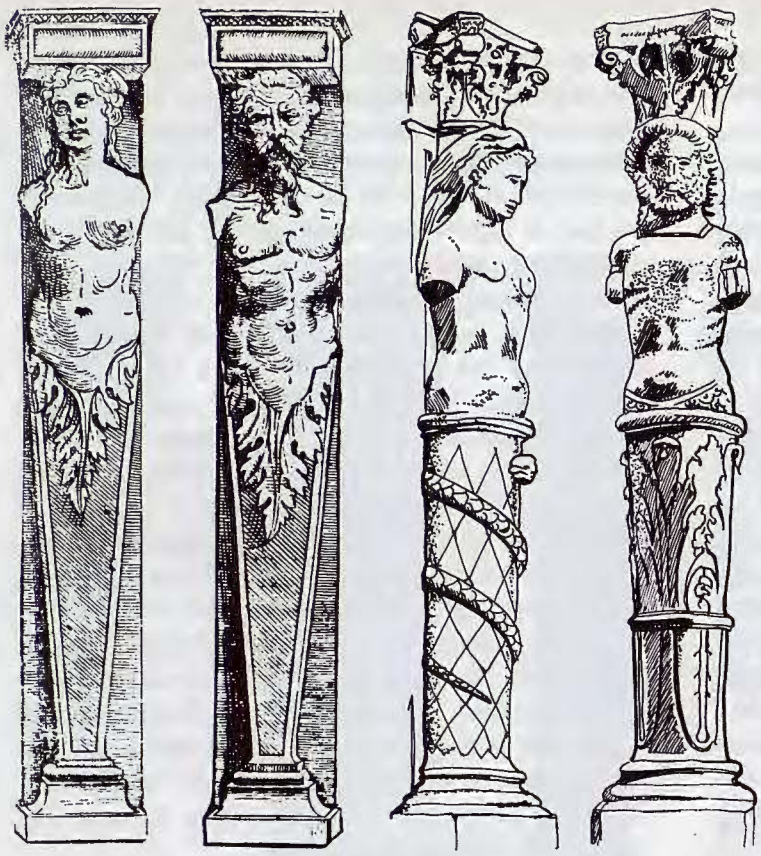
tituye a los hombres o mujeres por figuras simbólicas de virtudes, vicios u otras personificaciones.

Los primeros ejemplos en Palma, por cierto excelentes, se encuentran en una portada de la calle San Felio, junto al palacio Belloto, probablemente de la segunda mitad del siglo XVI. A primera vista derivan del conocidísimo prototipo del que se sacaron tantas interpretaciones: la portada del *Tercero y Quarto Libro de Architectura* de Serlio, que figuran tanto en el original como en la versión castellana de Villalpando (Toledo 1552); no vamos a insistir en el hecho tan reconocido de la influencia de los estípites animados de Serlio, lo que fue evidente por la difusión de su manual. Si bien se desconoce la cronología de los ejemplares de Palma, parecen coetáneos de los soportes antropomorfos estipitescos que los Corral hicieron en la capilla de San Pedro de Palencia (1551-68), también masculinos y femeninos; los de Palma nos parecen más originales por cuanto no tienen base tronco-piramidal sino tronco-cónica, lo que da pie para pensar que deriven de los ejemplares flamencos de Vredeman de Vries, difundidos por su obra *Caryatidum vulgus termas vocat sive athlantidum* (Amberes 1565). El anónimo artista palmesano acentuó su carácter manierista al dotarles de un sentido simbólico, ya que la figura femenina parece ser Eva y la masculina será Adán.

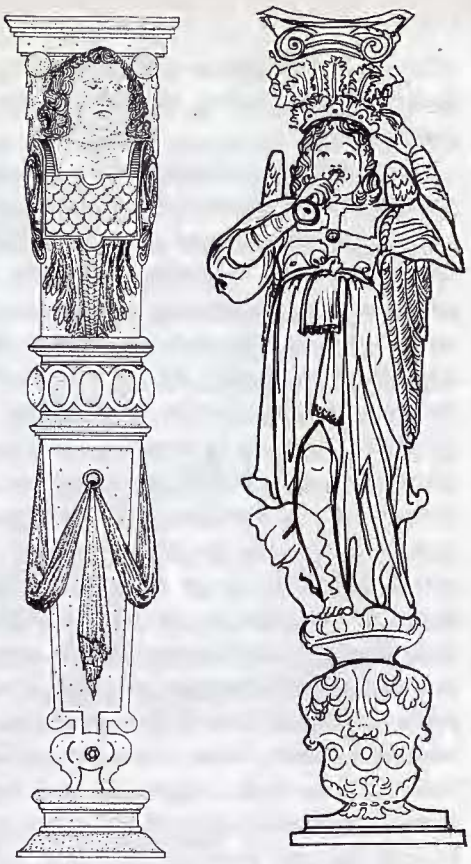
Los soportes antropomorfos no faltan en Palma. Dos bellas variantes hay en el retablito manierista del convento de Santa Clara, de fines del siglo XVI, pero los más conocidos se deben al escultor y arquitecto Jaime Blanquer Homs, quien en 1629 debió de realizar los que flanquean la hornacina del camarín de la Virgen de Lluc, patrona de Mallorca, aunque fuera de la ciudad de Palma. De mediados del siglo XVII deben ser los similares del retablo catedralicio de la Virgen de la Grada, y poco posteriores los magníficos del vano central del Ayuntamiento, antes comentado; el último hito de la serie serían las cariátides (no estípites) del retablo de la Virgen Asunta de la iglesia del Socorro, atribuible al equipo que trabajó en la fachada del Ayuntamiento.



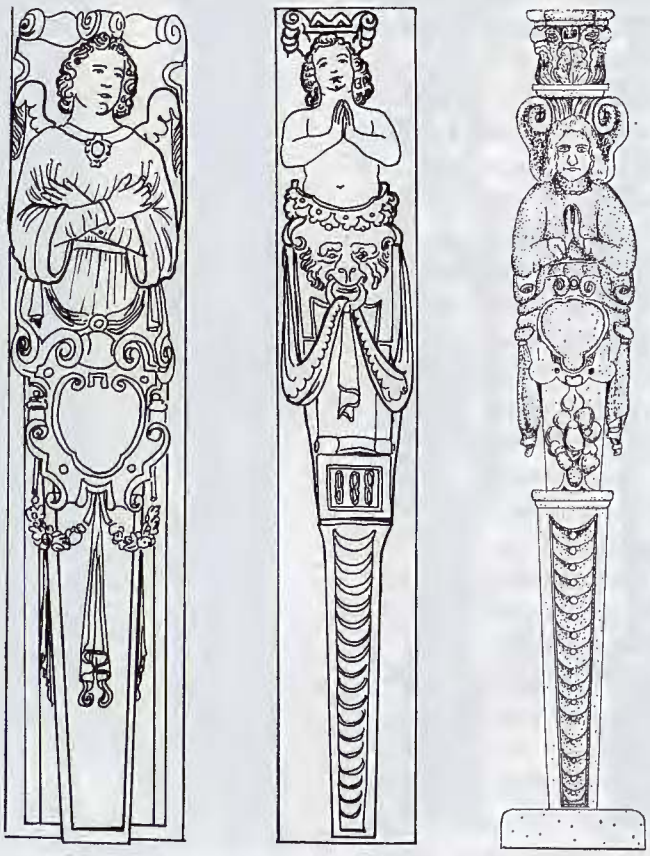
Series de soportes antropomorfos de la obra de Jan Vredeman de Vries: *Caryatidum vulgus termas vocat sive athlantidum.*



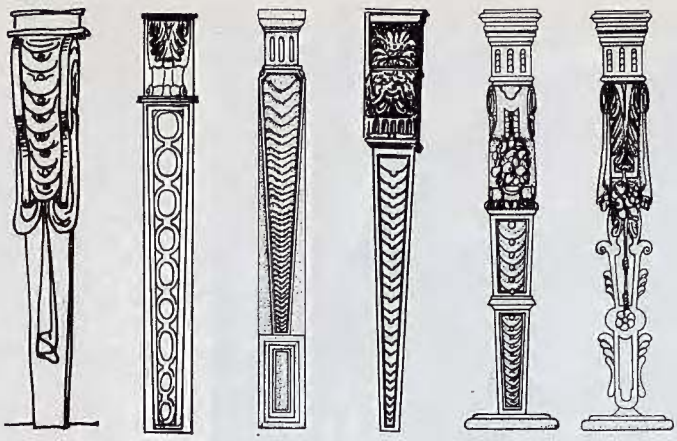
Estípites antropomorfos de la portada del famoso tratado de Serlio, y las versiones de Adán y Eva en la calle de San Felio, Palma.



Soportes antropomorfos de la fachada del Ayuntamiento y de la iglesia del Socorro, ambos en Palma. (Seminario de Historia del Arte).

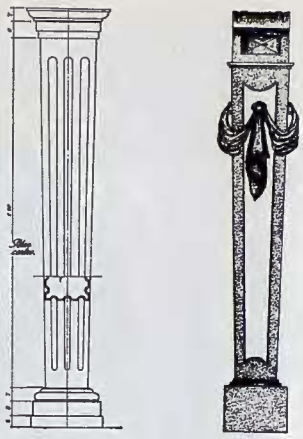


Estípites antropomorfos de los retablos de la Virgen de la Grada, en la catedral, del retablo mayor de Lluc, y de la portada de San Francisco de Lluchmayor. (Seminario de Historia del Arte)



A B C D E F

Estípites del retablo del Rosario de las Jerónimas (A), de la portada de la Concepción (B), de una casa de Campos (C), del Ayuntamiento de Palma (D), y de la portada de San Francisco de Lluchmayor (E y F).



Estípites tardíos del siglo XVIII: patio de la casa del Dr. Andreu y del tambor de la cúpula de San Antonio Abad de Palma.

Los soportes inestables

El más característico es el estípite, neto soporte manierista, ya que ninguno expresa mejor el carácter anticlásico del manierismo; por su falta de estabilidad aparece frecuentemente como pilastra. Etimológicamente *estípite* significa estaca; es, por tanto, un soporte de base puntiaguda o al menos más estrecho por la base que por el resto. Este modelo de soporte pasó al barroco y adoptó formas complicadas que no deben confundirse con las manieristas.

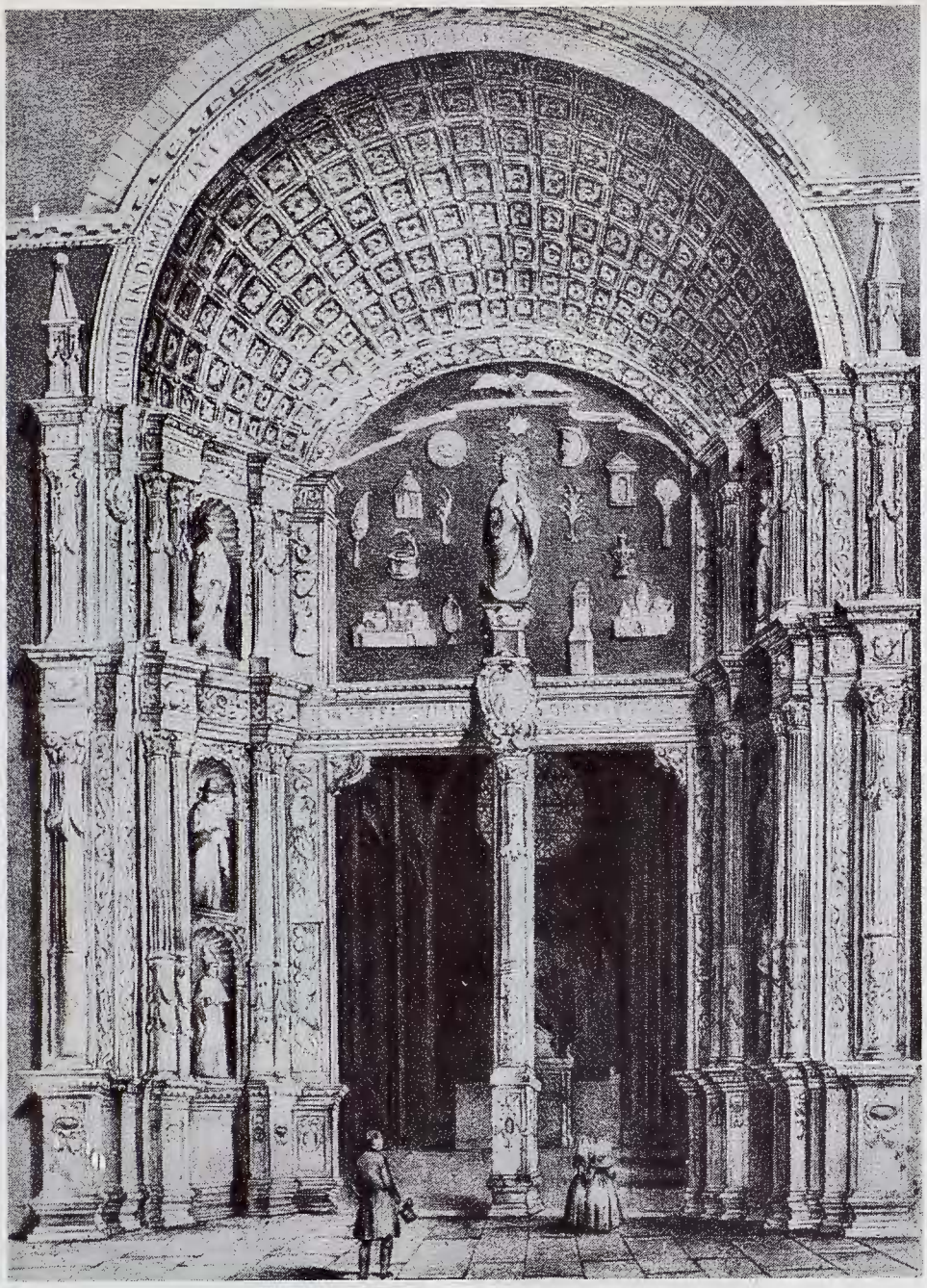
El modelo de estípite manierista más frecuente en Palma es el tipo de pilastra con el cuerpo decorado con escamas. Lo encontramos ya en el retablo de Corpus Christi de la catedral (1599), en las hornacinas de las santas Ninfa y Cristina. Los ejemplares más conocidos y logrados son los de las portadas laterales del Ayuntamiento, que por el mismo taller debieron de ser repetidos en la portada de la iglesia de Santa Clara, por citar solo las obras más importantes; una variante de este modelo se halla en la puerta de la iglesia de la Concepción y en el cuerpo superior del retablo de la Virgen Asunta (iglesia del Socorro). Sobre la génesis de este modelo palmesano pienso que haya sido a través de algún grabado; solo así se explicaría que un ejemplar semejante se encuentre separando los lienzos que hay en los muros del claustro de San Agustín, de Quito.

El modelo de estípite que más pervivió fue el derivado de Miguel Angel, netamente geométrico; se encuentra en la portada lateral de la iglesia palmesana de Santa Cruz, y es tal vez del siglo XVII. No se conoce al arquitecto, pero sí al escultor que hizo la estatua de Santa Elena: el catalán Onofrio Borrellas, que tal vez intervendría en el diseño arquitectónico. Modelos más tardíos son los estípites del patio de la casa del Doctor Andreu (hoy del poeta Colom), de la segunda mitad del siglo XVIII, sin duda alguna los más bellos; contrastan las limpias formas geométricas de estos estípites con el ambiente rococó de la mansión.

Los programas contrarreformistas

La presencia de un fuerte espíritu contrarreformista en el arte mallorquín está unida al obispo Juan Vich y Manrique, valenciano de nacimiento, pero doctorado en Salamanca en 1570. Su conocimiento de la crisis religiosa del momento histórico quedó evidenciado con motivo del encargo que le dio Felipe II para que fuese a Roma a tratar con el Papa los problemas de la Contrarreforma. Durante su episcopado se hicieron dos grandes programas monumentales: la portada de los pies y el retablo del Corpus Christi, ambos en la catedral, así como otros menores, según veremos.

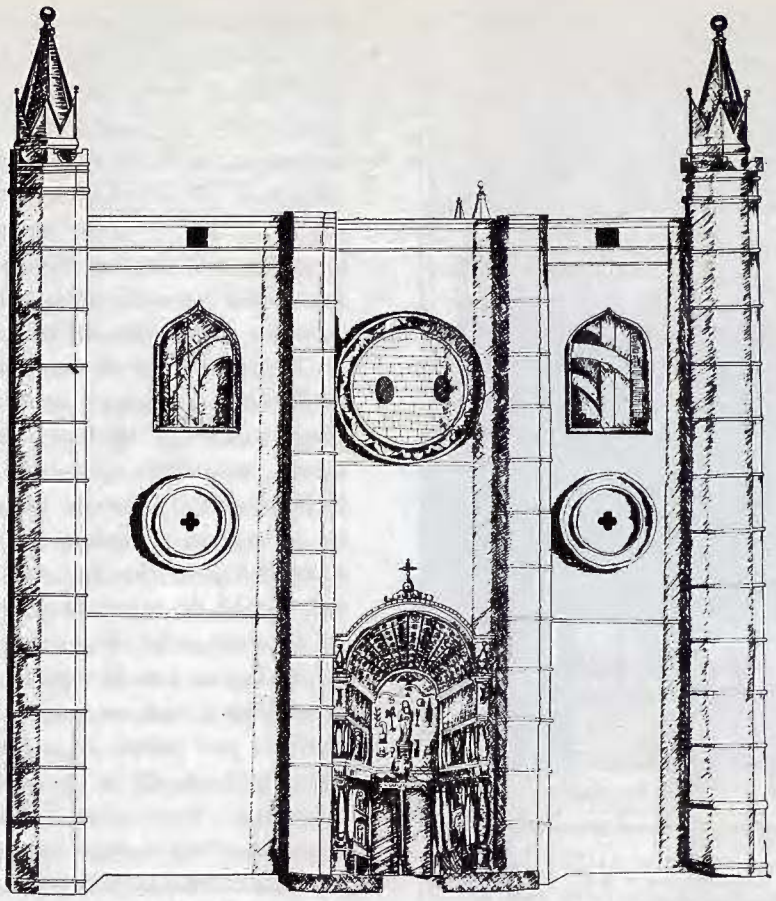
La gran obsesión del obispo Juan Vich fue el culto a la Inmaculada; no solo luchó por verla en la portada de la catedral, sino que procuró que Mallorca la declarara su patrona. Verdad es que él no trajo una devoción nueva a la isla, pues aquí desde los tiempos de Ramón



Portada de la catedral. (Dibujo del *Panorama* de Furió, siglo XIX)

Llull se rendía este culto mariano. Este teólogo mallorquín fue calificado como *el Doctor de la Inmaculada,* entre otras razones porque enseñó en la Sorbona este misterio antes que Scoto, y por este punto los dominicos hicieron la guerra a las doctrinas lulianas durante varios siglos. El pueblo y la Iglesia mallorquina también participaron de estos deseos desde el siglo XIV, y a este ambiente vinieron a sumarse los fervores concepcionistas del obispo Vich y Manrique, quien a poco de tomar posesión en 1575 estableció la solemnidad de la fiesta de la Concepción, que debía celebrarse con grandes festejos.

Lo que nos interesa ahora es la forma cómo se expresó el misterio de la Concepción de María en la portada de la catedral palmesana. La Virgen aparece en el eje de la composición, sobre el parteluz, bajo el gran arco, en el tímpano, rodeada de los atributos característicos de la *Tota Pulchra.* Precisamente, el obispo Vich y Manrique en la importante reunión de 12 de septiembre de 1575 mandó que en todas las iglesias y monasterios se hiciese todos los

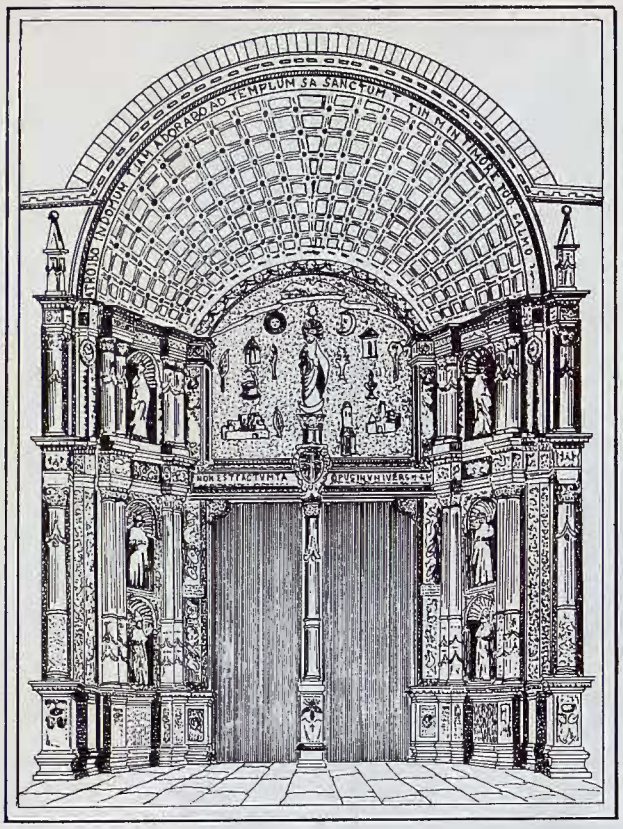


Fachada de la catedral antes de la reforma del siglo XIX. Dibujo de la Casa de la Almoina.

días, después de completas, la conmemoración de la Concepción con la antífona de la «Tota Pulchra». En la segunda mitad del siglo XVI los fervores concepcionistas cristalizaron en un tipo iconográfico, revelado en Valencia al padre jesuita Martín Alberro, cuando en la vigilia de la Asunción pronunciaba estos versos del *Cantar de los cantares*: «Toda hermosa eres, mi amiga, y mancha no hay en ti» (IV, 7). El pintor Juan de Juanes consiguió transcribir con el pincel esta visión del jesuita.

Este modelo iconográfico de la Inmaculada sería representado en la portada, en la que aparece la Virgen rodeada de los símbolos marianos. Estos son el espejo (*Speculum sine macula,* Sap. VII, 26), la ciudad (*Civitas Dei.* Salmo LXXXXVI, 3), el pozo (*Puteus aquarum viventium.* Cant. de los Cantares IV, 15), el árbol (*Virga Jesse floruit.* Ezech. VII, 10), el lirio (*Sicut lilium inter spinas.* Cant. de los Cantares II, 2), el templo del Espíritu Santo (*Templum Spiritus Sancti.* I Cor. VI, 19), el sol (*Electa ut sol.* Cant. los Cant. VI, 9), la estrella (*Stella maris.* Himno litúrgico), la luna (*Pulchra ut luna.* Cant. de los Cantares VI, 9), la puerta del cielo (*Porta coeli.* Gen. XXVIII), el rosal (*Plantatio rosae.* Eccles. XXIV, 18), la fuente (*Fons hortorum.* Cant. de los Cant. IV, 15), la palma (*Palma exaltata,* Eccl. XXIV, 18), el jardín cerrado (*Hortus conclusus.* Cant de los Cant. IV, 12) y la torre o fortaleza (*Turris David cum propugnaculis.* Cant. de los Cant. IV, 4). El honor concedido a María fue tan grande, que no lo ha gozado ningún rey de la tierra, según declara la inscripción bíblica colocada sobre el dintel de la puerta: *Non est factum tale opus in universis regnis* (3.° Reg. cap. X).

El programa de esta portada no es solo la Inmaculada y sus símbolos, ya que la Virgen aparece en un contexto alegórico de gran trascendencia. La figuración real de la puerta principal de la catedral fue trasladada en un plano alegórico a la misma Virgen María. Numerosas inscripciones bíblicas, colocadas en cartelas manieristas en la parte del basamento, hablan del carácter de la *Porta Coeli,* pero este tema iconográfico conlleva la presencia de otro personaje: Cristo, que figura en un medallón



Portada de los pies de la catedral, siglo XVI. (Seminario de Historia del Arte).

del parteluz. El programa de la *Porta Coeli* de Palma es muy complejo; tanto consta de imágenes y símbolos como de textos bíblicos, interpolados para aclarar el misterio del templo. No podían faltar las referencias a los grandes profetas del Antiguo Testamento; así, Ezequiel y Daniel están figurados en las jambas de la puerta, el primero en correspondencia con San Pedro, y el segundo con San Pablo.

Además del manifiesto simbolismo bíblico, claramente referido al templo como Casa de Dios y Puerta del Cielo, no debemos olvidar el simbolismo remoto de la portada con arco en la tradición clásica, cuando se lo consideró como el marco adecuado para las ceremonias del triunfo y de la venida del emperador. Estas ceremonias, continuadas en la Edad Media, empezaban en la puerta del templo, que, por la naturaleza religiosa del acontecimiento, fue considerada como *Porta coeli.* La presencia de este portal celestial en la catedral de Palma quedaría explicada desde este punto de vista por tratarse de una fundación real.

Dentro de este orden de ideas hay que tener presente algo que salta a la vista: el gran portal tiene carácter de arco triunfal, como señalan los grutescos de los trofeos que adornan las jambas y retropilastras. Los romanos asociaron el arco con los cielos, así que la *Porta Triumphalis* vino a convertirse en el *Arcus Divorum,* ideas estas que tomaron de los etruscos, para quienes el arco fue un simulacro de Jano, la antigua divinidad celeste, un dios solar comparable a Júpiter, y considerado como el «guardián de la puerta de los cielos» (E. B. Smith).

Profundo fue el simbolismo de esta obra de la Contrarreforma; en ella se combinan dos tradiciones: la bíblica y la clásica, con tal riqueza simbólica que más parece una obra de la Edad Media que no del siglo XVI, cuando ya la iconografía había iniciado su decadencia. Parece lógico pensar en la influencia decisiva que debió de tener el obispo Vich y Manrique.

La otra gran obra del arte contrarreformista en Mallorca fue el retablo catedralicio de Corpus Christi, que se juzga terminado en 1599; se realizó, por tanto, al mismo tiempo que el retablo pétreo de la portada que acabamos de comentar, bajo el obispado de Vich y Manrique. Uno de los objetivos de la Contrarreforma fue la defensa de los sacramentos, especialmen-

Institución de la Eucaristía. Hornacina central del retablo de Corpus Christi, en la catedral de Palma.

te de la Eucaristía, tema central de este retablo catedralicio. Es una composición destinada a exaltar el Amor; por ello el eje simbólico va de la Caridad, en lo alto, hasta la Santa Cena; los santos de las calles laterales son imitadores de Cristo (S. Francisco de Asís), apóstoles (S. Ma-

tías) o portadores del emblema de la *Charitas* (S. Francisco de Paula); finalmente la mención del Bautista pudiera estar en relación con Juan Anglés, el mecenas de la obra. La iconografía contrarreformista se completaba con las santas mártires Ninfa y Cristina, cuyo culto se había renovado con las nuevas investigaciones sobre los héroes de la primera época del cristianismo.

Otro de los temas preferidos del momento histórico fue el de la exaltación del martirio; por ello no es de extrañar que un retablo de la iglesia palmesana de San Francisco esté dedicado a la Conmemoración de los Diecinueve Santos Mártires Gorcomienses. Tal hecho se refiere al ahorcamiento de once frailes recoletos, un dominico, dos premonstratenses, un canónigo regular de San Agustín y cuatro sacerdotes regulares, que los calvinistas tenían prisioneros en Gorcum (Holanda) y sufrieron el martirio en 1572. Llama la atención que un hecho tan próximo fuera conmemorado en la iglesia franciscana a fines del siglo XVI.

Si bien no es asunto de la Contrarreforma, en Mallorca tuvo mucha difusión en este momento el *retablo-rosario,* tema de procedencia medieval y de origen alemán. Hay dos variantes en torno a la protagonista de la composición, según que los quince misterios se ordenen como medallones formando una guirnalda más o menos circular (así en la tabla del Maestro de Calviá) o que su ordenación sea rígida en cuadro como en el retablo del convento palmesano de las Jerónimas, de fines del siglo XVI; es este de forma similar y coetáneo al retablo de Santo Domingo, en la iglesia de San Pedro, de Mota del Marqués (Valladolid), también dedicado al Santísimo Rosario.

La obra compleja de Jaime Blanquer

Este arquitecto, escultor y decorador, es una figura clave en este arte de tránsito del siglo XVI al XVII. Su obra resulta compleja por cuanto participa del Protorrenacimiento y Manierismo y anticipa ya el Barroco. Desconocemos si tuvo formación fuera del ambiente insular, aunque su obra denuncia que tuvo muy en cuenta los grabados de las procedencias más diversas, lo que explicaría en cierto modo el carácter complejo de su producción.

Pieza clave en su arte y en el de Mallorca es el retablo de la capilla catedralicia de Corpus Christi, que es interesante por la diversidad de corrientes estilísticas que presenta, vigentes a fines del siglo XVI: Protorrenacimiento Manierismo y Barroco. La obra en conjunto apunta hacia el barroco, y su esquema de calles laterales ligeramente convergentes se repetirá durante los siglos XVII y XVIII. La diversidad de soportes que ofrece la obra es magnífica y podemos clasificarlos así:

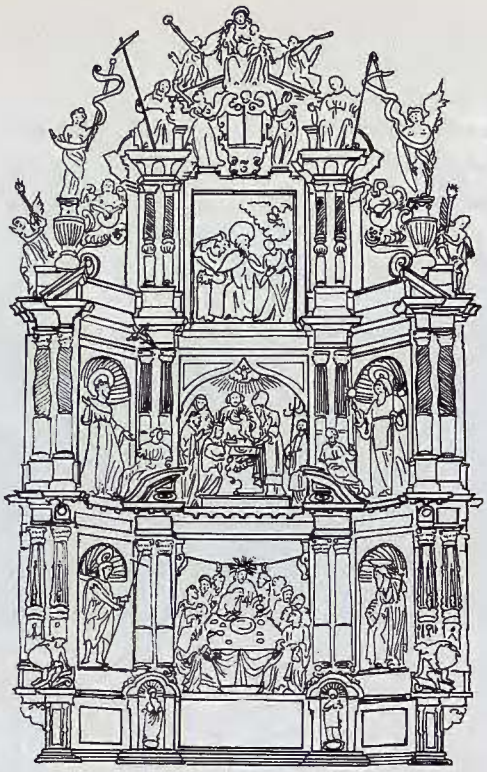
El primado de San Pedro, un tema contrarreformista. Retablo de San Jerónimo, de la catedral de Palma. (Arch. Mas).

Protorrenacentistas. Tales son las columnas abalaustradas del tercer cuerpo y otras de la predela. Otra variante son las columnas anilladas del primer cuerpo con fuste totalmente enmascarado con grutescos; no olvidemos que en este momento se está haciendo la portada de los pies de la catedral, donde hay una excelente manifestación de este repertorio decorativo.

Manieristas. De este carácter son unos estípites con cabeza de querubín, que flanquean las hornacinas de las santas Ninfa y Cristina. Y también lo son las columnas de los extremos de la escena de la Presentación en el Templo, de fuste estriado, anilladas en el tercio inferior y adornadas de pirámides u obeliscos con escamas. Los adornos geométricos de las pilastras laterales también parecen tener este carácter, semejante a lo mudéjar.

Barrocas. Así son casi las columnas extremas del segundo cuerpo, con anillo y fuste estriado de perfil salomónico. Como se ve, en esta obra aparece no solo el esquema, sino muchas de las variantes decorativas que vamos a encontrar sobre todo en el siglo XVII.

La indecisión de Blanquer entre Manierismo y Barroco vuelve a manifestarse en su última obra conocida, el retablo mayor del santuario mariano de Lluc, que había concluido en 1629; de este conjunto forman parte naturalmente el sagrario y la hornacina del camarín. Manieristas son los angelotes de cuerpo estipitesco de



Retablo de Corpus Christi, catedral de Palma. (Seminario de Historia del Arte)

los laterales del retablo y los soportes antropomorfos de base estipitesca de la hornacina de la Virgen. El sagrario constituye un retablo manierista en miniatura, en estrecha conexión con el retablo de Corpus Christi.

Estos estípites antropomorfos de Blanquer tuvieron su trascendencia; ellos parecen ser los responsables de otros que veremos en el retablo catedralicio de la Virgen de la Grada, a mediados del siglo XVII, y aun los veremos repetirse en la portada de San Francisco de Llucmayor

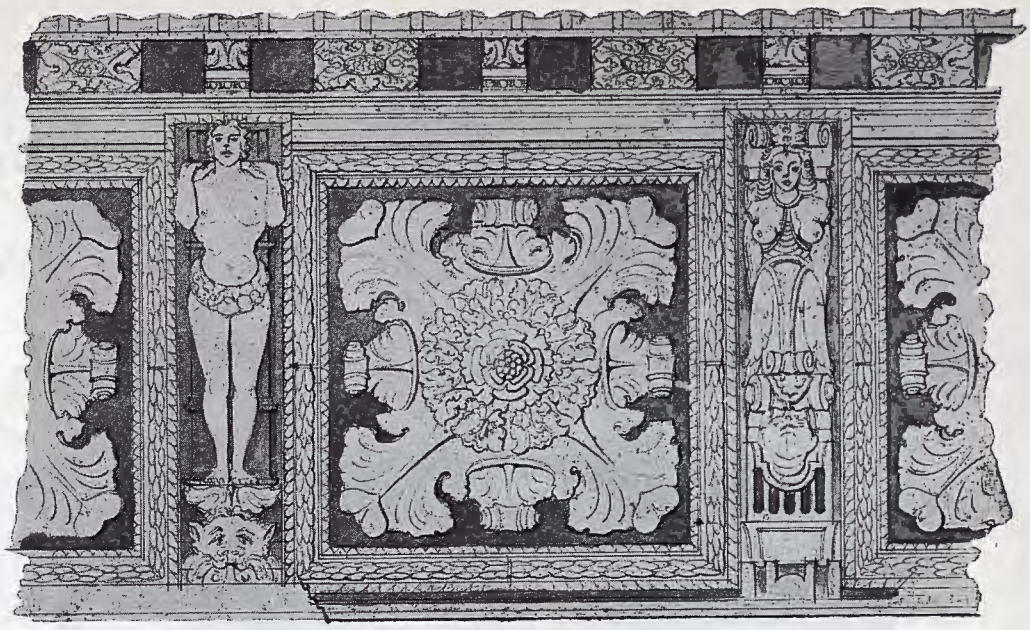
A Jaime Blanquer atribuimos tres retablos de la iglesia palmesana de San Francisco, dos de ellos de composición similar: el del Beato Salvador de Horta y el del Descendimiento, y el tercero es el de los Mártires Gorcomienses. Los dos primeros presentan calle central muy desarrollada y laterales en convergencia, aunque coronadas de templetes de base elipsoidal. Presentan el mismo tipo de columna vista en el segundo cuerpo del retablo de Corpus Christi. Son, los tres, obras de fines del siglo XVI o principios del XVII, y si no son de Blanquer pertenecen a un seguidor o discípulo. Soporte este que veremos repetirse en la iglesia franciscana de Lluchmayor. En la iglesia de Campos hay una imitación del retablo de Corpus Christi.

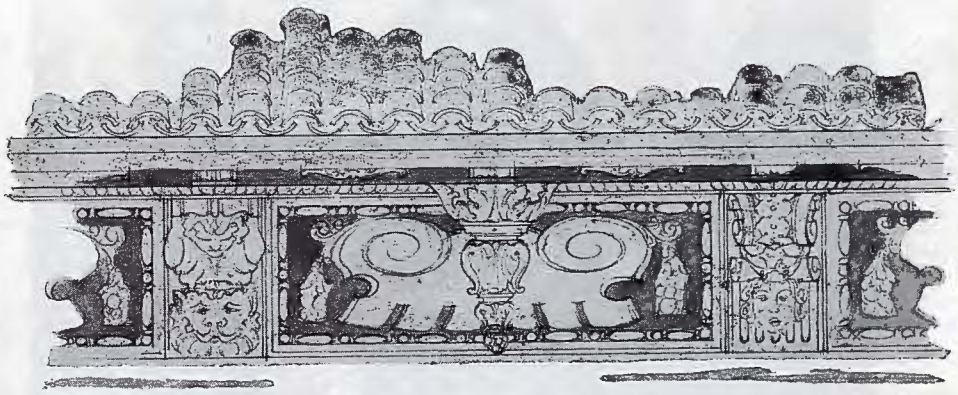
Gabriel Torres, otra figura indecisa

Pese a lo poco conocido de la obra de este artista, ella nos demuestra que probablemente tuvo formación insular e individual, sin más academia que los grabados y los tratados. Esto explicaría la presencia de muchos elementos manieristas y un pujante sentimiento barroco. Aunque está documentada su intervención en la fachada del Ayuntamiento en 1680, el proyecto de levantarla se remonta a 1649 y se la cree terminada hasta el alero hacia 1675. Desconocemos si hubo un proyecto unitario, pero es probable que se trate de una creación de este decorador. El Manierismo de la fachada del Ayuntamiento es evidente, según indicamos al tratar de la dualidad, el principio básico de este estilo. Fachada tan italianizante se terminó siguiendo la constante aragonesa de un alero muy saliente: «Uno de los tesoros artísticos más bellos de la ciudad — escribe el Archiduque —, construido en la madera *llenyam vermell,* ricamente esculpido con sus once figuras masculinas y femeninas que emergen de hermosos follajes y que corresponden a las vigas de sostén de dicho alero». Para estas vigas antropomorfas, Gabriel Torres, aparte de inspirarse en grabados, pudo tener en cuenta los atlantes del púlpito de la catedral (1529). Se completa la decoración del rico alero manierista-barroco con grandes plafones de flores estilizadas y otras pinjantes.

Lo que más deseamos resaltar son los marcos ricamente decorados de las puertas, ventanas y tribuna central del Ayuntamiento, finamente esculpidos. Su repertorio formal está en estrecho parentesco con algunos retablos, según veremos, y ello nos confirmaría en que era un escultor quien trazó esta fachada, un ensamblador de retablos metido a arquitecto. De sus elementos destacaremos como característicos los estípites que flanquean las puertas laterales, y cuyo origen se encuentra en le retablo de Corpus Christi, y aun volveremos a verlos en una obra coetánea del Ayuntamiento, la portada del templo conventual de Santa Clara, y en una portada de la villa de Campos. Los soportes antropomorfos de la tribuna parecen derivar de fuentes flamencas. Antes de dejar el Ayuntamiento debemos mencionar un mueble que tiene el estilo de Gabriel Torres: es el «arcón» de las insaculaciones, de clara filiación manierista y en el que aparecen de nuevo los atlantes, aunque provistos de alas.

Sineu. Convento de Concepcionistas. Detalle del marco del lienzo de Santa Teresa.





Ayuntamiento de Palma; detalles del alero. (Archivo de la Escuela de Artes Aplicadas)

A Gabriel Torres se pudieran atribuir una serie de retablos que presentan semejanzas con los elementos de la fachada del Ayuntamiento y otros derivan de la gran fuente del retablo de Corpus Christi. Elemento común es un soporte de base abalaustrada, con una parte bulbosa entre dos astrágalos, a veces decorada con cabecitas de amorcillos; sobre este elemento bulbiforme hay cariátides o soportes de ascendencia salomónica. Entre los ejemplares palmesanos de mediados del siglo XVII hemos de incluir los retablos de San Sebastián (en Santa Clara), Virgen de la Esperanza (Capilla de los Desamparados en el Socorro), Virgen Asunta, San Agustín y Cristo (los tres en el Socorro) y Cristo de la Sangre (en la iglesia del Hospital General). En el retablo de la Virgen Asunta deben subrayarse dos figuras que flanquean el cuerpo superior y que llevan instrumentos musicales; derivan de los ángeles de la terminación del retablo de Corpus Christi; nos recuerdan a las figuras femeninas o sirenas con charangos de la arquitectura barroca del Perú. Otra pieza que se podría vincular al taller o escuela de Gabriel Torres es el monumental retablo mayor de la parroquial de Esporlas, a donde llegó en 1841 procedente del convento palmesano de Santa Margarita. Gabriel Torres intervino en 1677 en el convento de Concepcionistas de Sineu, y a él podría atribuirse el magnífico marco del lienzo de la Visión de Santa Teresa.

EL PRIMER BARROCO

Palma. Montesión. La Inmaculada, lienzo atribuído a Bestard.

Exaltación de la Inmaculada

El sentimiento religioso de la sociedad palmesana del siglo XVII tuvo un punto focal, tal fue la exaltación de la concepción de María. A la tradición medieval local hay que unir la campaña contrarreformista del obispo Juan Vich y Manrique, antes comentada. En general, las autoridades y el pueblo compartían este fervor mariano y solo se producía de vez en cuando la nota discordante de los Dominicos que no aceptaban la excepción de María del pecado original y en este ambiente tan tenso cometieron en 1615 el «temerario arrojo» de publicar un impreso en tal sentido; para desagraviar a la Virgen el virrey no solo dispuso una solemne función religiosa sino que en el patio del Palacio Real montó un tablado en el que se representaba cómo la Virgen atacaba a una hidra de siete cabezas que reventaba en cohetes y vistosos fuegos. Tras de estos artificios que tanto enardecían a la concurrencia popular, no solo quedaron malparados los Dominicos, sino que el virrey, para que el hecho no se reprodujera, publicaba en 1616 un bando prohibiendo escribir contra la Purísima so pena de destierro.

Este ambiente de fervor concepcionista vendría a desembocar en 1628 en la declaración de la Inmaculada como Patrona de Mallorca. Tal acontecimiento se celebró el 20 de Mayo con grandes ceremonias y una procesión alegórica en la que participaron las parroquias y conventos de Palma. Cabe destacar la representación de los Carmelitas, que hicieron desfilar al profeta Elías y a varios santos vinculados a su orden: Santa Isabel de Hungría, Santa Angela de Bohemia y San Cirilo de Alejandría; estos dos últimos se veían atacados por los herejes Nestorio y Wiclef vestidos de turcos. Con los Carmelitas compitieron los franciscanos, que representaron en los cuatro compartimientos de una cruz cuadrada los siguientes temas: Scoto defendiendo el dogma ante dos filas de religiosos, y lo mismo hacía el predicador Francisco de Mayronio; en otro estaban Llull y Scoto, y finalmente la aparición de la Virgen a este defensor de su concepción purísima; sobre Cristo y la Inmaculada aparecía en el remate la Santísima Trinidad. Esta serie de temas en una procesión no era sino la escenificación de un retablo y de una verdad religiosa.

Este retablo animado cuajó en piedra en la portada de la iglesia franciscana de Palma, gracias al mecenazgo del rey Felipe IV, de la nobleza mallorquina y de algún particular devoto como la señora Juana Mas y Mercer. Terminada la fachada de los pies del templo franciscano en 1626, se comprende que se pensase poco después, tras de estas exhibiciones religiosas, en plasmarlas en piedra; nada mejor, pues, que una portada-retablo cobijada en esta forma absidal. Ha sido el recuerdo más duradero que nos ha llegado de aquellos fervores concepcionistas. En la portada franciscana está la Virgen en el vértice de dos triángulos simbólicos: en la base de uno están en correspondencia San Francisco y Santo Domingo, y en la del otro aparecen dos de sus más celosos defensores, tales son Scoto y Llull; éste, además de ser mallorquín, fue un apasionado por este privilegio de la Virgen, tanto que mereció el título de Doctor de la Inmaculada. Sobre el remate aparecía la figura caballeresca de San Jorge, a cuya cofradía pertenecía la nobleza mallorquina que también tomó la empresa de defender a María como lo hiciera el santo caballero con aquella princesa.

Unido al culto de la Inmaculada aparecía la defensa de Ramón Llull, venerable personaje de la historia de Mallorca que no era aceptado por todos. Ya en el siglo XVII estallaron las primeras luchas entre lulistas y antilulistas, produciéndose en 1699 el destrozo de una imagen de Llull con la consiguiente campaña de reacción popular.

Los fervores apostólicos del Colegio de Montesión

Los Jesuitas fueron la orden religiosa que con más entusiasmo vivió la época barroca. En su colegio de Palma parece haberse educado la nobleza mallorquina y su intervención en la vida de la ciudad fue decisiva hasta su extinción en la segunda mitad del siglo XVIII.

Ellos, a través de sus alumnos, participaron en los festejos cívico-religiosos, sobre todo con desfile de carros triunfales y representaciones teatrales como las que realizaron en 1622 sobre la vida de San Ignacio de Loyola en el patio del Palacio Real.

La mejor muestra de su prestigio social y religioso es la magnífica portada-retablo de su iglesia, con un programa muy concreto que responde a sus anhelos apostólicos. Esta portada tiene un triángulo simbólico con la figura de la Virgen en el vértice superior, y las de San Ignacio de Loyola y de San Francisco Javier en los inferiores. La portada es similar y coetánea de la que se proyectó para la obra del padre jesuita Juan Bautista Escardo titulada *Rhetorica christiana,* publicada en Mallorca en

Proyecto de portada para la *Rhetorica Christiana* de Juan Bautista Escardó.

1647; en lugar de la Virgen está Cristo desfilando en un carro triunfal arrastrado por el tetramorfos, y como Señor del Mundo da a sus hijos Ignacio y Javier la consigna de ir a predicar por todas partes. Este dibujo que debía de figurar en la portada del libro del P. Escardo, no aparece, sin duda porque el autor pensaba que en lugar de Cristo debía estar la Virgen, como en la portada. Precisamente, confiesa el autor citado en el prólogo de su libro que se resolvió dedicarlo a Ella, ya que es Emperatriz de los Cielos, predicadora de los predicadores, y maestra de los Apóstoles y Evangelistas. La presencia de los dos santos jesuitas no fue solo un recurso compositivo sino que ambos también aparecieron juntos en los festejos de 1622, nada menos que dentro de una montaña transparente que se construyó ante la Lonja, artificio este que se deshizo al fin en vistosos fuegos.

La fiesta barroca

No todo fueron manifestaciones religiosas en la sociedad del siglo XVII; todavía estaban palpitantes los ideales caballerescos, sobre todo en la aristocracia palmesana, congregada en la cofradía de San Jorge. Lugar de los torneos o estafermos fue la plaza rectangular del Borne, donde tuvo lugar uno en 10 de junio de 1646 para celebrar las paces de los Canamunt y de los Canavall; todos gozaron viendo a estos caballeros «ocupados en exercicios dignos de su nobleza» (Cfr. Campaner, *Cronicón mayoricense*).

En esta sociedad está muy vivo el amor a la monarquía; así los acontecimientos de la familia real tuvieron su eco festivo o triste. El natalicio del infante don Felipe fue celebrado el 19 de mayo de 1658 con fuegos artificiales dentro del mar, mojiganga, estafermo y desfile de carros triunfales. Seis años más tarde, a causa de la muerte de Felipe IV se levantó en la catedral un gran catafalco con más de 450 luces y unas 130 hachas.

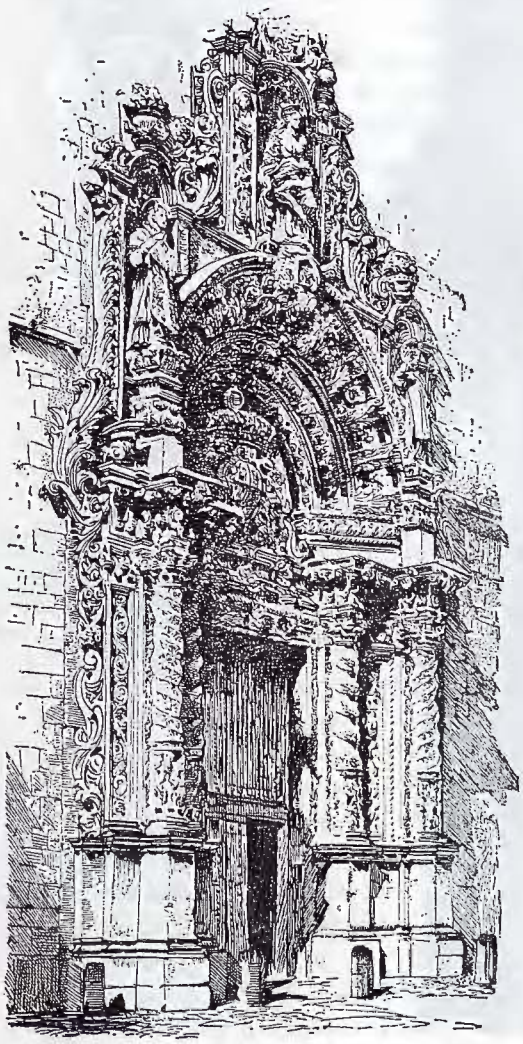
La fiesta barroca no se para, y esta sociedad gusta de las escenas patéticas, como reflejan las composiciones plásticas alusivas al martirio. Pero no se detiene ahí; organiza como espectáculo la pena de muerte; esta sociedad gusta de los asesinatos, robos, violencias, etc., y basta recorrer las crónicas del siglo XVII para percatarse del ambiente trágico que vive la sociedad mallorquina. Lo que conviene destacar es el espectáculo de la muerte, que las sentencias de los jueces organizan meticulosamente acumulando horrores hasta el momento final. Famoso fue el asesinato del doctor de la Audiencia, Jaime Juan de Berga, cuya trama supera en interés a una novela policíaca; la muerte del asesino Antonio Gibert, en 1619, se llevó a cabo en un carro de cuatro ruedas tirado por dos caballos, que había sido construido a propósito; en él iba el reo, desnudo hasta la cintura, en calzoncillos blancos y auxiliado por cuatro jesuitas; se le cortaron el puño y la oreja derecha delante de la casa del difunto, pero hubo de ser indultado de otras mutilaciones para que llegara vivo al patíbulo de la Plaza de

Santa Eulalia, donde fue descuartizado, y su cabeza colocada en la Torre *dels caps* de la cuesta de la Seo. No parece sino que el arte se confundía con la vida, aun cuando se tratara de la misma muerte. La sociedad mallorquina del siglo XVII vivió con intensidad la problemática espiritual de su tiempo.

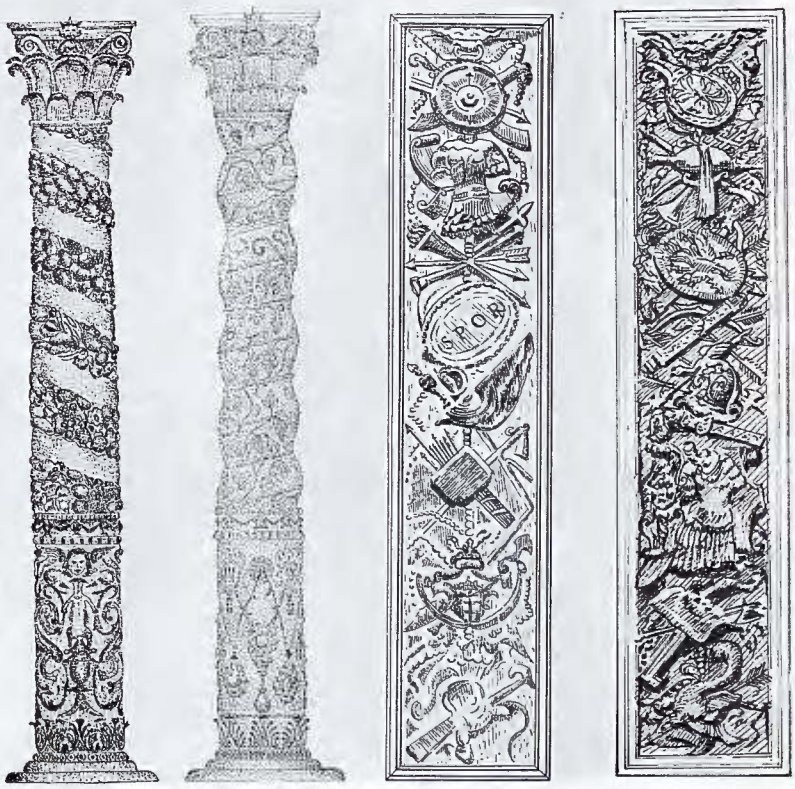
Portadas-retablos absidales

En Mallorca tuvo notable repercusión una de las soluciones más características del barroco español: la portada absidal, forma que, como ha destacado Kubler, aparece diagonalmente en la geografía española, desde Murcia a San Sebastián, con numerosos ejemplos en Navarra y la Rioja, y aun se encuentran en Teruel obras tan monumentales como la Colegiata de Alcañiz. El mismo historiador ha destacado la funcionalidad de esta solución, ya que «el hondo retroceso de la portada se utiliza para incrementar el área donde pueda alojarse la escultura religiosa, destinada a la función didáctica y a proteger las labras de las inclemencias del tiempo». Precedente de esta solución que juzgamos tan hispánica es la exedra, con un ejemplo renacentista tan conocido como el *nicchione* de Bramante en el Belvedere del Vaticano; por lo que a España se refiere, el ejemplo más antiguo es la portada de Santa María de Viana (1546).

La portada de la iglesia palmesana de Montesión es el primer ejemplo barroco en esta área geográfica, y se supone diseñada ya en 1624, aunque la terminación se demoró mucho tiempo (1683). No mucho antes había sido terminado en Palma el magnífico ejemplar de la catedral, que realizó Verger a fines del siglo XVI (1594-1601), aunque con detalles estilísticos del Protorrenacimiento y del Manierismo. La solución barroca de Montesión aparece en estrecha conexión con la catedralicia, pero se produjo la sustitución de los soportes manieristas por las columnas barrocas recargadas de elementos decorativos; menor fue la originalidad en cuanto a las pilastras, decoradas como las catedralicias con roleos vegetales y trofeos. Poco feliz estuvo al colocar sendas hornacinas flanqueando el frontón curvo. La portada de



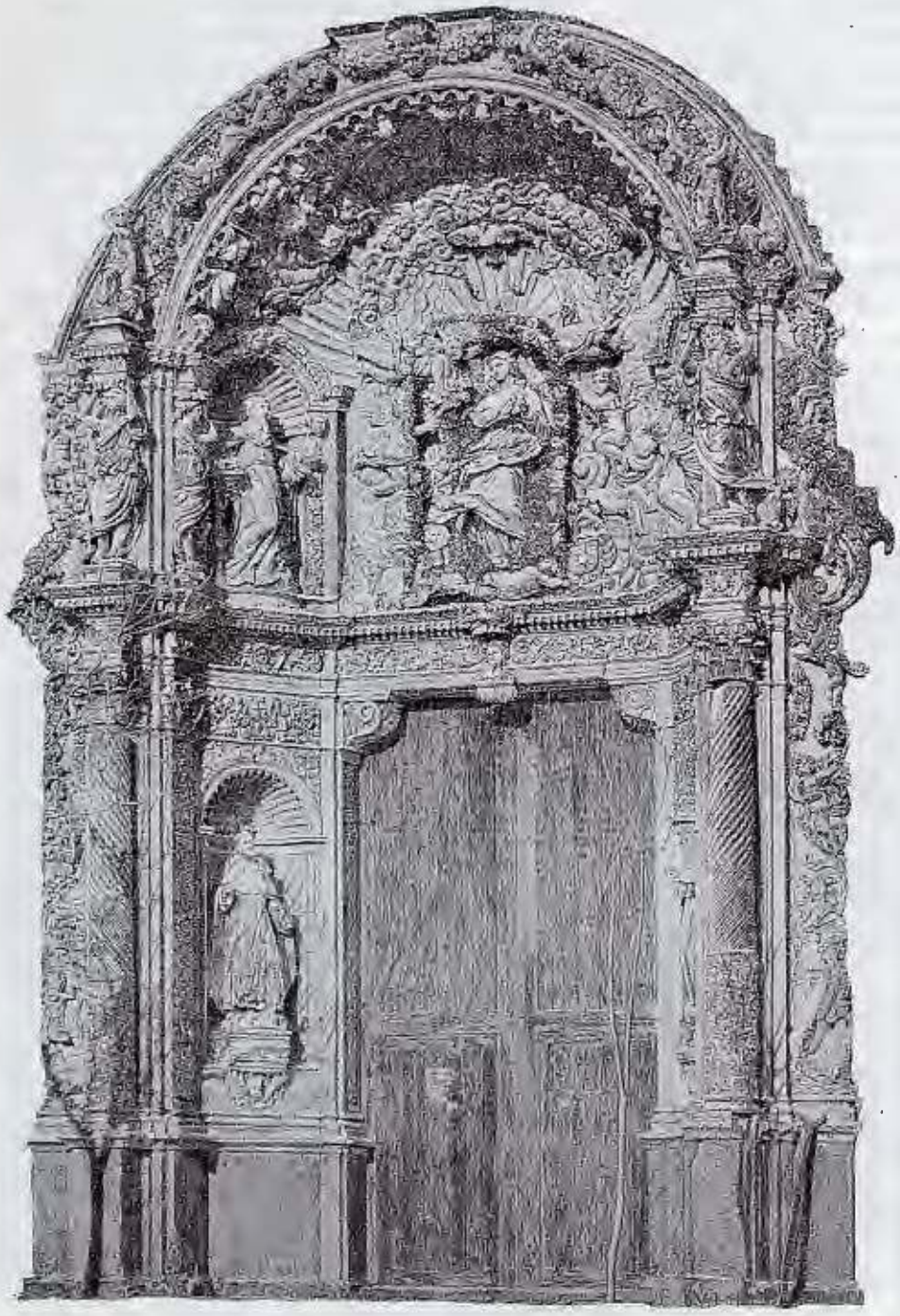
Palma. Montesión. Portada absidal.

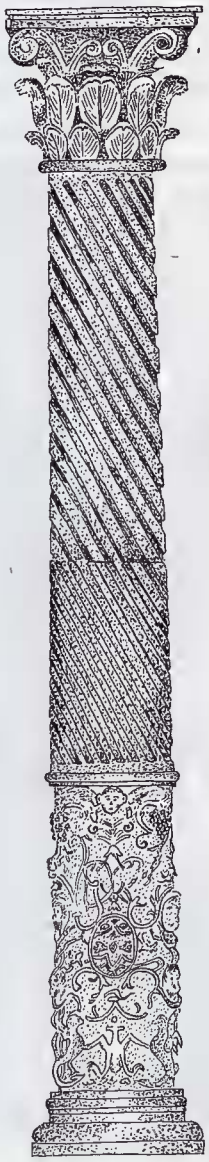


Palma. Montesión. Detalles de columnas y pilastras.

Montesión destaca por su fina labra y por ser la primera muestra ya barroca, aunque con recuerdos manieristas; supera a todo cuanto hasta entonces se había hecho y se la puede considerar como la primera gran obra del barroco salomónico en Palma.

Esta obra siempre llamó la atención y creemos que vale recordar el juicio que le mereció a un cronista dieciochesco (1759): «Este Templo de los Padres de la Compañía, que es verdaderamente magnífico, está tan lleno por dentro de primores de arte, que parece que no cabiendo allá dentro la inundación, rebosó a fuera, y se quedó para adorno de su portada. La piedra de que se formó, sin duda olvidó su dureza, o la dexó un tantico, mientras se havía de labrar, y recibir en si las figuras, según la idea del entallador; y que luego bolvió a recobrar la misma dureza, para permanecer en la figura, que le havian dado, a pesar de las lluvias, del tiempo y aun del contratiempo, y si no diganlo las mismas figuras, que en ella se ven.



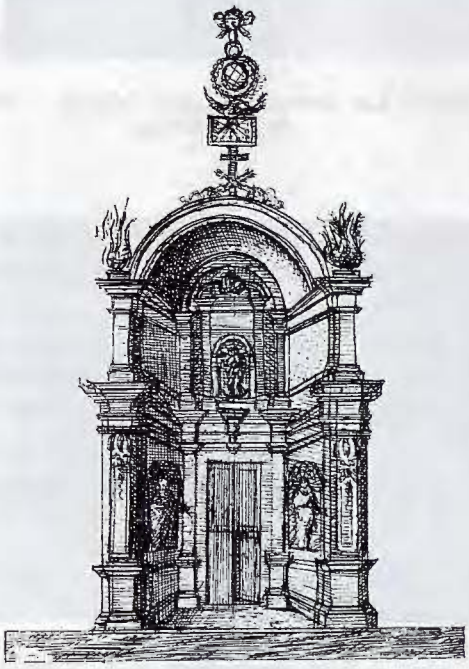


Palma. San Francisco. Portada y detalle de columna. (Archiduque.)

Allí se admiran tres Estatuas de cuerpo entero, en lo mas eminente la Purísima Concepción, y a los dos lados sobre una repisa San Ignacio y San Xavier, y están tan perfectamente entalladas que no pudieran haver recibido mejores facciones, aunque la materia huviera sido de barro, de cera o de madera. Todo lo demás de este hermoso frontis, que son columnas, pedestrales, cornisas, y el arco principal se ve quaxado de flores, ramilletes, cogollos, follajes, triunfos y otros primores y abilidades, que si tuviera sentido esta fabrica, sin duda se enamoraría de si misma».

Más celebrada ha sido la portada de la iglesia palmesana de San Francisco, pero la historia de su construcción ha sido un tanto compleja. Destrozado el tramo de la nave de la iglesia en 1580, sólo en 1618 se levantó la fachada, que vino a concluirse tres años después, y la bóveda del tramo final se terminó en 1626. El problema en discusión es el de la portada en sí, y para resolverlo hay que tener en cuenta a los mecenas de la obra, que fueron Felipe IV, la Cofradía de San Jorge, el Colegio de Mercaderes y la ayuda de doña Juana Mas y Mercer (su blasón figura al pie de la Inmaculada) hasta su conclusión. Si el citado Rey fue uno de los mecenas, quiere decir que antes de 1665, fecha de su muerte, la obra de la portada estaba en marcha. Como presunto candidato del diseño de la portada habría que hablar de Pedro Horrach, quien de 1635 a 1638 construyó la gran cisterna del claustro, y a él precisamente atribuye Furió la paternidad. Sí es evidente que la portada fue realizada en dos fases: en la primera se hizo hasta el friso con las figuras de Santo Domingo y de San Francisco, mientras que en la segunda se realizó la gran venera con la Virgen y las imágenes de Llull y Scoto. Cabe suponer que la muerte de Horrach dejó la obra huérfana y entonces se buscó un digno sucesor, motivo por el cual vino Herrera, al parecer procedente de Italia; queda por averiguar si su paso por las Baleares fue fortuito o por el contrario venía ya reclamado para ejecutar la obra. Ya Kubler, sin compulsar documentos, dió la paternidad a Horrach y no anduvo equivocado, al parecer. La actividad de Francisco Herrera para concluir la obra corresponde a los tres últimos años del siglo XVII; frente al estilo rígido, manierista, de la primera fase, él puso en juego un estilo barroco, naturalista, lleno de gracia y movimiento; allí, en torno a la Virgen rodeada de ángeles, hay una danza escultórica, que contemplan las cariátides, sucesoras de los atlantes manieristas; lo más hermoso es la Virgen, en posición similar a la de la portada de Montesión y derivada de esta, aunque más barroca. Hermosa resulta la guirnalda de angelotes que rodea la portada, con dos monstruos marinos a los extremos.

Santa Margarita, Parroquia. (Foto Mas.)

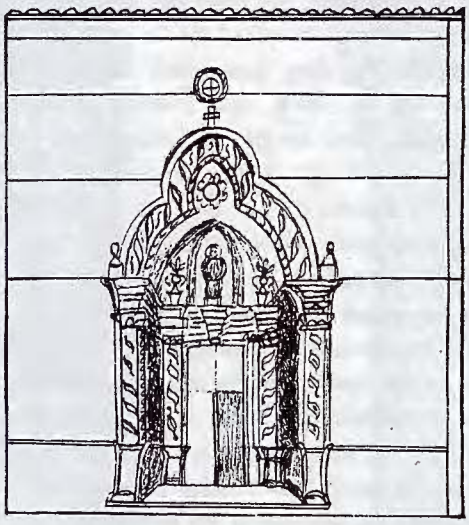


Lluchmayor. Convento de Franciscanos. (Berard.)

Si el diseño de la obra fuera de Pedro Horrach, él siguió la constante de la portada-retablo absidal ya conocida en Palma. Con respecto a esta obra, Kubler ha destacado la fina calidad de la arquitectura mallorquina, como un trabajo de artesanía, aunque realizado sobre diseños no originales, sino derivados de modelos italianizados del siglo XVI.

Estos ejemplos palmesanos de portada-retablo no cayeron en el olvido; ellos fueron tenidos en cuenta a la hora de construir otros más tardíos en Palma o en otros lugares de la isla. Los que más recuerdan la portada de la catedral son las portadas de las parroquiales de Santa Margarita (fuera de Palma) y de Felanitx; y la más desarrollada es la de la iglesia del Convento Franciscano de Lluchmayor; sigue en interés la del convento palmesano de las Jerónimas, con decoración arcaizante en las pilastras; la menos desarrollada es la del Convento de Mínimos, en Campos (1716).

Palma. Las Jerónimas. Portada absidal y detalle de las pilastras.



Campos. Convento de Mínimos. (Dibujo del siglo XVIII.)

Arquitectura civil

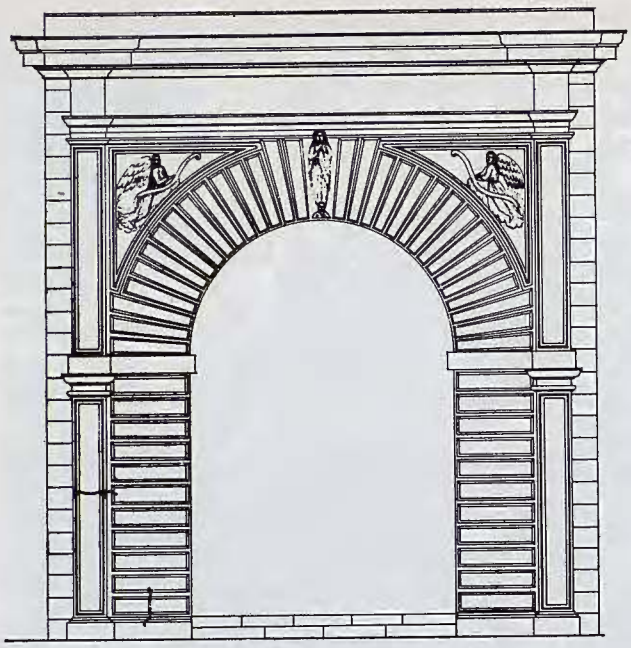
El siglo XVII hereda una serie de construcciones pendientes del siglo XVI; tal fue en primer término la continuación del plan de amurallamiento de la ciudad, y en segundo la continuación de la Casa de la Inquisición y del Palacio Episcopal. La política hospitalaria, de tanta tradición en la isla, cuajó en el Lazareto de Alcudia.

Conocemos las murallas de la Palma medieval por el fondo urbano del cuadro de Nisart dedicado a San Jorge. Ya en el siglo XVI hubo un replanteamiento del valor de éstas de acuerdo con los nuevos tiempos y necesidades; se levantaron algunos baluartes y trozos de cortinas hasta que en 1575 se hizo un plan definitivo por el ingeniero italiano Jacobo Palcaro, alias Frantin, ayudado de ingenieros españoles; en 1580 fue sustituido por su hermano Jorge Falcaro, cuando se fortificó el arrabal de Santa Catalina. Las obras continuaron durante el siglo XVII, y en 1620 el ingeniero español Antonio Saura realizó la Puerta del Muelle, de clara derivación manierista; el momento de fervor concepcionista en que se vivía determinó que la puerta fuera concebida como un arco triunfal dedicado a la Inmaculada. A mediados del siglo XVII fueron terminadas las puertas de Santa Catalina, Jesús y Pintada, y en 1670 lo fue la de Hornabeque, mientras que la Puerta del Campo se concluyó en 1690. La obra ingente de la muralla demandaba muchos recursos, y por ello en el siglo XVIII continuó por la parte de la costa, desde la Puerta del Mar hasta el baluarte del Muelle. Se empleó en su construcción piedra de marés en grandes sillares.

Palma. Plano de la ciudad, 1644, por Antonio Garau.

San Lorenzo des Cardassar. Torre de la Punta de N'Amer. (Archivo Ysasi.)

Pollensa. Torre d'Albercutx. (Archivo Ysasi.)

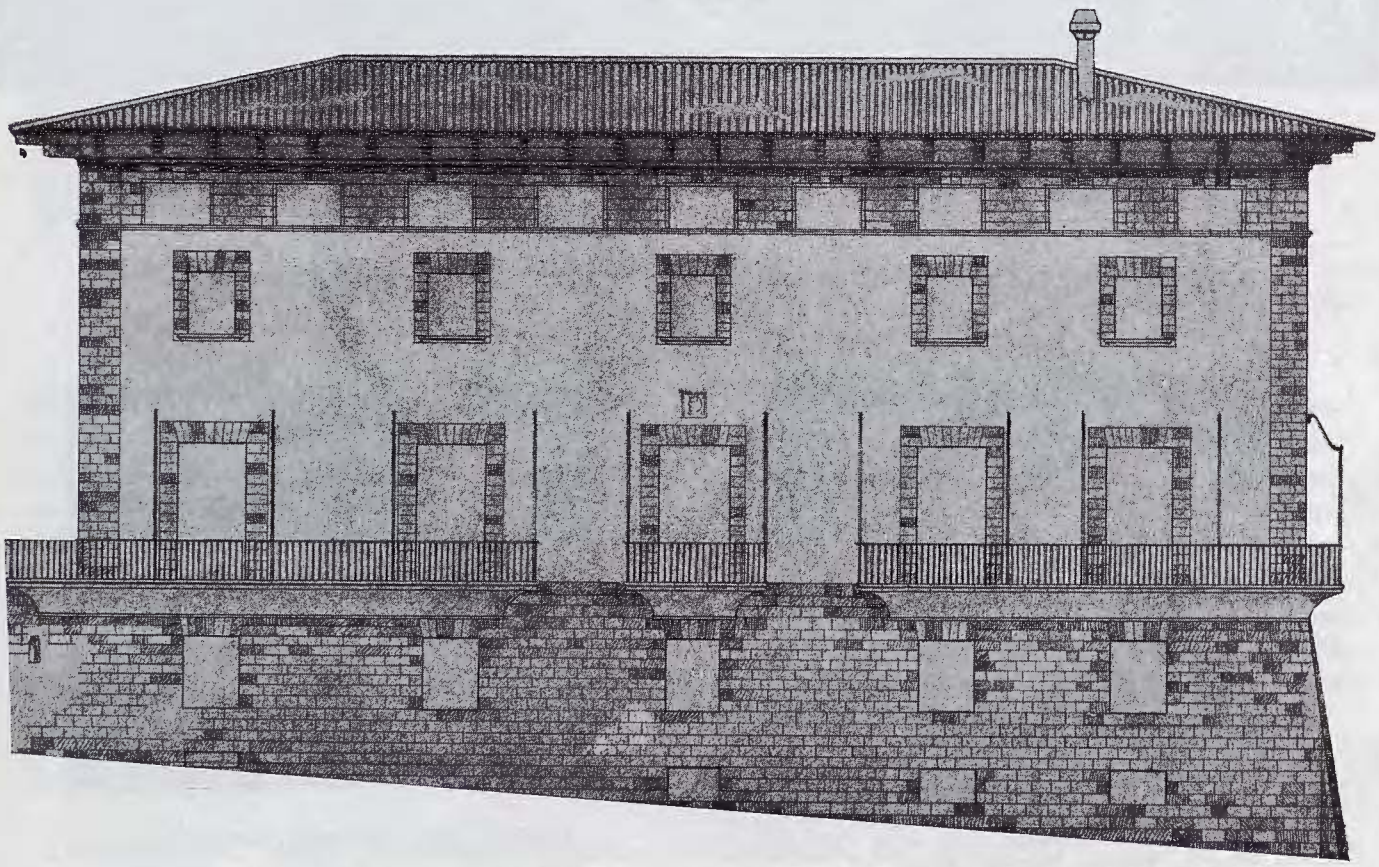


Palma. Puerta del Muelle. (Archivo Sagrera.)

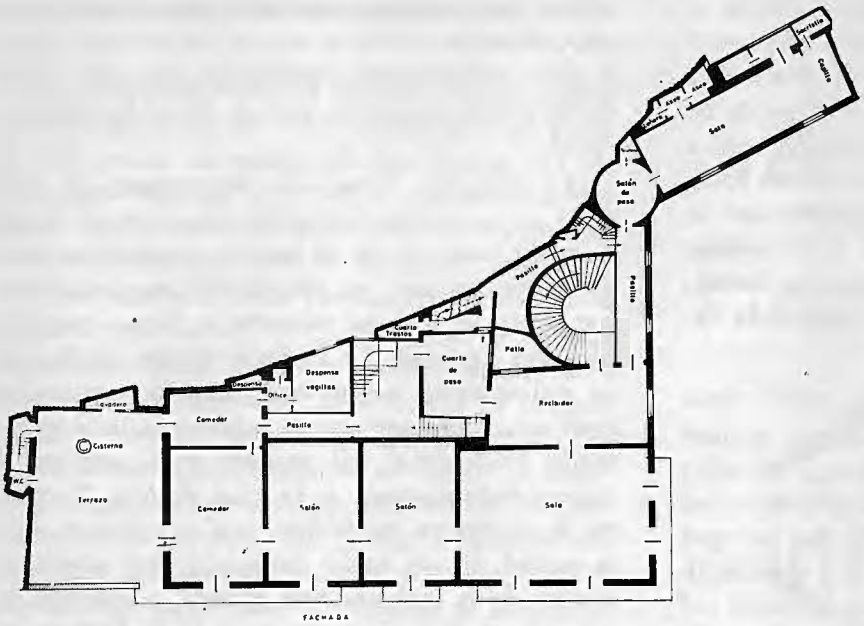
También el Palacio Episcopal fue una obra completada a lo largo de los siglos. A este momento corresponde la fachada, de gran severidad, de acuerdo con la sencillez franciscana del obispo Simón Bauzá, mecenas de la obra en 1616. Se desconoce quién sea el autor de este noble mensaje arquitectónico, de acuerdo con las tradiciones insulares y con la severidad herreriana del momento arquitectónico en España.

Este tono de severidad se continúa en una obra construida a fines del siglo XVII, es la Casa del Marqués de la Torre, mandada construir por Francisco Truyols según contrato suscrito con los canteros José y Matías Rosellons (1696); los planos los realizó el ingeniero Martín Gil de Gainza, encargado de la obra de las murallas de la ciudad; así se comprende, pues, que un maestro de fortificaciones dejara una fachada tan sobria y regular como la que mira al mar, con balconaje que casi abarca toda la fachada. La irregularidad de la planta se explica porque está adosada a casas antiguas y junto a la muralla en la misma Portella, en un espacio que fue concedido a Nicolás Truyols en 1698. La obra de forja de los balcones de la fachada del mar la realizó el herrero Juan Antonio Mora (1738).

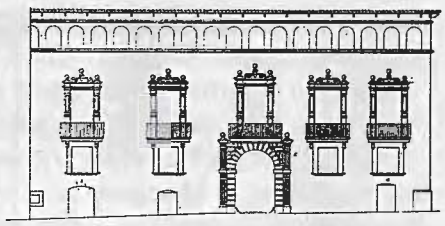
Obra del siglo XVII pudiera ser la casa de la familia Mas del Pla del Rey, en la Plaza de la



Palma. Casa del Marqués de la Torre. Fachada del Mar. (Archivo Sagrera.)



Palma. Casa del Marqués de la Torre. Planta. (Archivo Sagrera.)

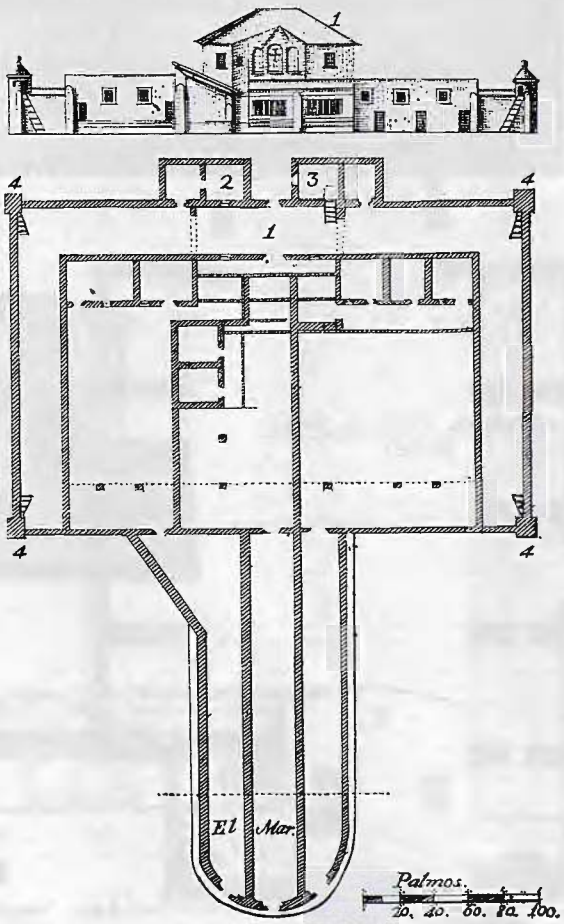


Palma. Casa Mas del Pla del Rey. (Archivo Bartolomé Ferrá.)

Seo de Palma, que B. Ferrá restauró en 1887; interesante es el ingreso con sabor manierista, que recuerda una de las portadas de Son Forteza, en Puigpunyent.

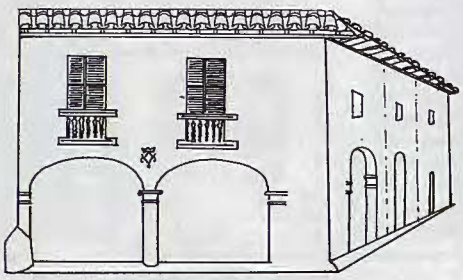
El Hospital de Alcudia, que Berard calificó de Lazareto, se remonta al siglo XIV, ya que a mediados de éste recibía legados, pero el viejo edificio fue transformado a principios del siglo XVII, y ya en 1618 se habla de una portada nueva y se proyecta construir un dormitorio en el segundo piso; las obras vinieron a terminarse hacia 1640. A juzgar por las referencias del plano de Berard, este lazareto distaba de Alcudia 2.200 pasos y tenía un espigón que llegaba hasta el mar; su planta rectangular presentaba cuatro torres en los ángulos, que cumplían la misión de parlatorios; a ambos lados de la puerta había dos departamentos, uno para el custos y otro para la tropa de guardia, mientras que en el centro de la construcción estaba el cuarto del superintedente o regidor, junto a la capilla, cuyo volumen destacaba en el conjunto.

En 1679 el maestro Miguel Bestard, alias Tou, hizo la fachada de la Casa Consistorial de Santa María del Camí, con soportales en el piso bajo siguiendo una tradición medieval de la Corona de Aragón; tan sencilla construcción es casi el único ejemplo de un modelo arquitectónico que debió de tener en Mallorca más muestras.



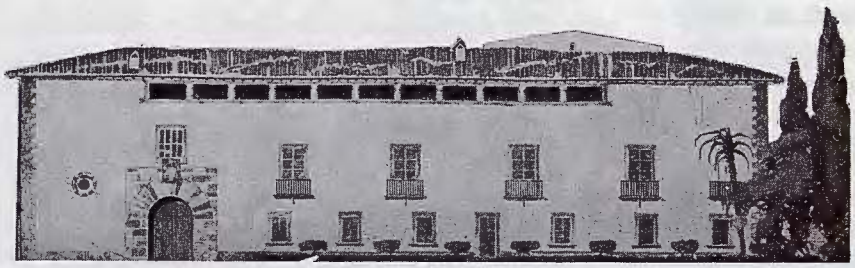
Alcudia. El Lazareto. (Berard.)

De las casas señoriales del siglo XVII en el campo de Mallorca es preciso hacer una selección. Dentro de la tendencia tradicional está la Alquería, en la carretera de Sóller, cerca de Buñola; presenta el ingreso desplazado casi a un ángulo y el *porxo* aparece en la forma habitual. Primoroso es el sentido polícromo que se logra al combinar los materiales. Este mismo sentido se advierte también en la casa Sarriá, cerca de Establiments, con su espléndida fachada italianizante, apoyada lateralmente por contrafuertes hasta la altura del primer piso; el piso noble queda subrayado por una serie de balcones, mientras que el *porxo* ha desaparecido.

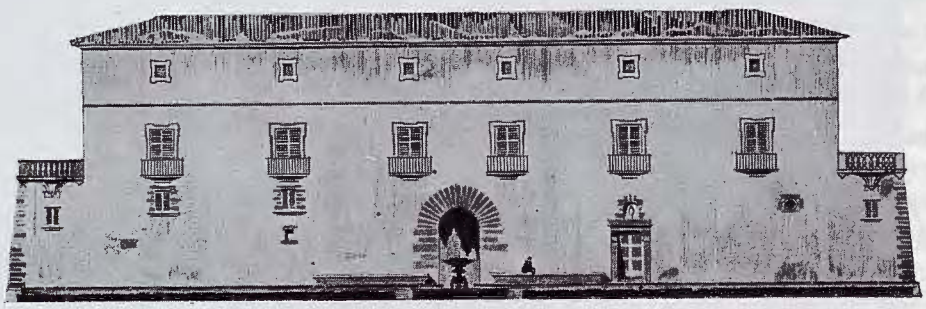


Santa María del Camí. Casa Consistorial. (Seminario de Historia del Arte.)

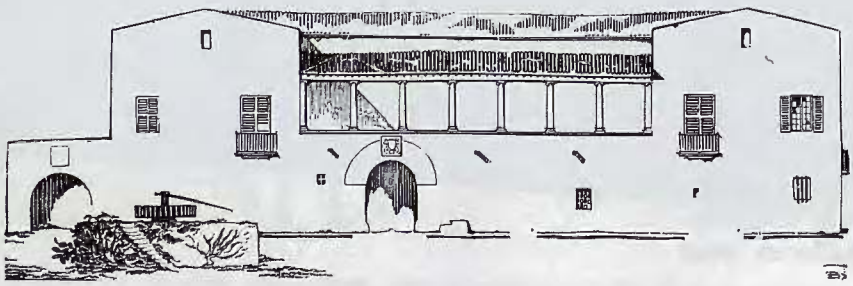
La mansión rural más importante de este siglo es la de Son Zaforteza, no lejos de Puigpunyent, ubicada en un paraje encantador, junto a una cascada; su colocación en una altura con terrazas le hizo recordar a Byne los templos del Yucatán. La fachada Norte es de gusto italianizante según muestran dos portadas laterales, mientras que el ingreso central es de estilo tradicional. El modelo más original y menos monumental es la casa de Son Homar, en la carretera de Sóller, que no parece sino la mitad de un vasto complejo; así queda al centro de la fachada una galería, a manera de precedente de lo que veremos en la Granja; el ingreso, de tipo tradicional, se coloca en forma asimétrica.



La Alquería, cerca de Bunyola. (Byne.)



Establiments. Finca de Sarrià. (Byne.)



Son Homar, en la carretera de Sóller. (Byne.)

El modelo tradicional de templo

Esta primera fase del Barroco apenas supuso innovaciones, así que predominó el viejo modelo gótico de iglesia de nave única con capillas laterales. La estructura característica del gótico tardío perduró aquí por mucho tiempo y sólo paulatinamente se iniciaron pequeños cambios que afectaron fundamentalmente a la cubierta, que en vez de crucería fue de bóveda de medio cañón. Cambios menos importantes fueron los decorativos, tales como la presencia de pilastras estriadas y entablamentos corridos. Pero lo fundamental no varió: el sentido del espacio, que se mantuvo con las proporciones características del gótico levantino con una nave muy amplia aunque de un verticalismo no muy acentuado. En cuanto al alzado se aprecian dos variantes: las iglesias conventuales suelen tener una tribuna sobre las capillas laterales, tribuna que falta en las parroquiales. Estudiaremos los principales ejemplos siguiendo un orden cronológico.

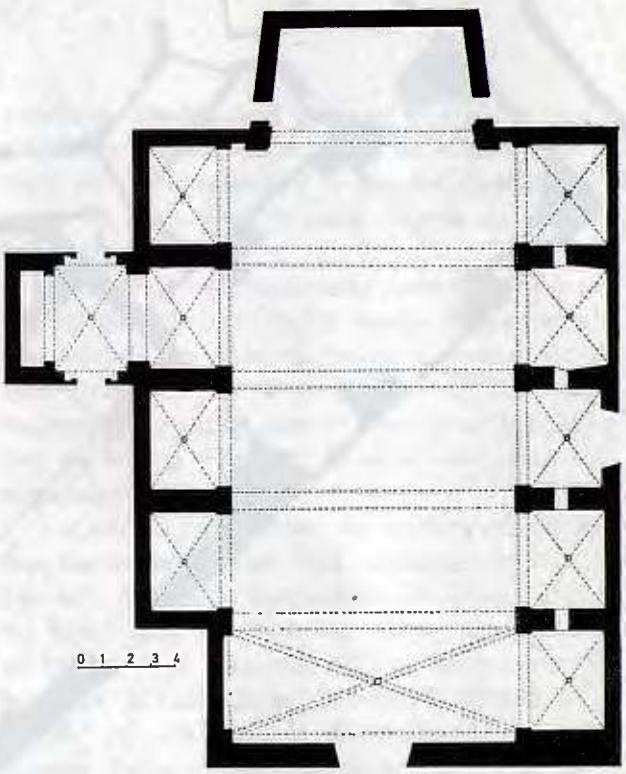
La primera piedra de la iglesia conventual de la Concepción, en Palma, fue colocada en 1614. La mayor novedad es el ábside profundo de lados convergentes, lo mismo que la bóveda de éste, que aparece ligeramente abocinada. Los muros laterales presentan sobre las celosías unos espacios para ser decorados, así que su interior contrasta con el espíritu sobrio de los muros del gótico levantino, lo que habrá que achacar a la influencia del barroco. La cubierta de la amplia nave es bóveda de medio cañón (1681) y exteriormente cabe mencionar la portada, que parece coetánea de las de Santa Clara y del Ayuntamiento, ambas en Palma. Se desconoce quién sea el autor de los diseños, aunque parece deducirse que se pidieron planos a diferentes maestros.

A principios del siglo XVII se empezó la iglesia dominicana de Manacor, ya que en 1617 estaba avanzada la obra, y es muy semejante a la de la Concepción; destacamos su claustro con baquetones estriados helicoidalmente tanto por influencia gótica como por la moda de la columna melcochada, tan frecuente en este siglo.

La actual iglesia de San Felipe Neri corresponde a la de los desaparecidos Trinitarios, templo éste que fue empezado en 1618. Responde al mismo modelo de ábside en convergencia y capillas laterales con tribuna, aunque ésta es de gusto ecléctico por la reforma del arquitecto Pedro Alcántara Peña (1883). El actual templo de San Felipe engloba una curiosa capilla octogonal, resto de la antigua parroquia del Santo Sepulcro, lo que explicaría su forma; hoy se nos aparece bajo la restauración de Alcántara Peña; está dedicada a la Virgen de los Dolores, cuyo culto se incrementó desde el siglo XVI, ya que en 1521 fue agregada a la capilla de la misma advocación de San Juan de Letrán. Parece que la obra en su forma actual de octógono cubierto con bóveda de crucería y girola circundante se realizó en 1544, con siete altares que consagró el obispo carmelita Fr. Rafael Llinás. Véase el tema iconográfico en un grabado de Muntaner (1759).

La reedificación de la actual iglesia de San Miguel, en Palma, se empezó en 1632, pero to-

Son Forteza, cerca de Puigpunyent. (Byne.)



Palma. La Concepción. Planta. (Seminario de Historia del Arte.)

Manacor. Santo Domingo. Claustro. (Mas.)

Palma. San Felipe Neri. Planta de la iglesia y capilla de los Dolores. (Archivo Ferrá.)

davía en 1646 no se había cubierto; la importante capilla de la Virgen de la Salud fue empezada en 1646, quedando terminada en 1653. Es un ejemplo más de la serie que estudiamos desde el punto de vista estructural. Subsiste de la obra antigua la torre y la portada, con bellas estatuas góticas.

La fábrica de la iglesia conventual de Santa Clara, en Palma, no es la primitiva sino la tercera desde su fundación; resto de la anterior parece ser la parte correspondiente a los pies. Tanto la portada, en conexión con las del Ayuntamiento y de la Concepción, como las gigantescas columnas del presbiterio, con su fuste tripartito y enmascarado de grutescos, entran más dentro del quehacer de un decorador que de un arquitecto, que bien pudiera ser Gabriel Torres, y por tanto obra del último tercio del siglo XVII. Su esquema espacial es uno más de la serie que venimos considerando, nave única dentro de la variante conventual. Bóveda con lunetos tiene también la iglesia conventual de San Francisco, de Lluchmayor.

A finales del siglo XVII los Agustinos construyeron la iglesia del Buen Socorro, uno de los templos conventuales más monumentales de Palma; tiene amplia nave, cubierta con bóveda de medio cañón, en la que constan las fechas de 1691, 1692 y 1694; ya en el siglo XVIII se hizo la hermosa capilla de San Nicolás Tolentino, por Francisco Herrera, pero ésta corresponde a la segunda fase del barroco que estudiamos en otro capítulo.

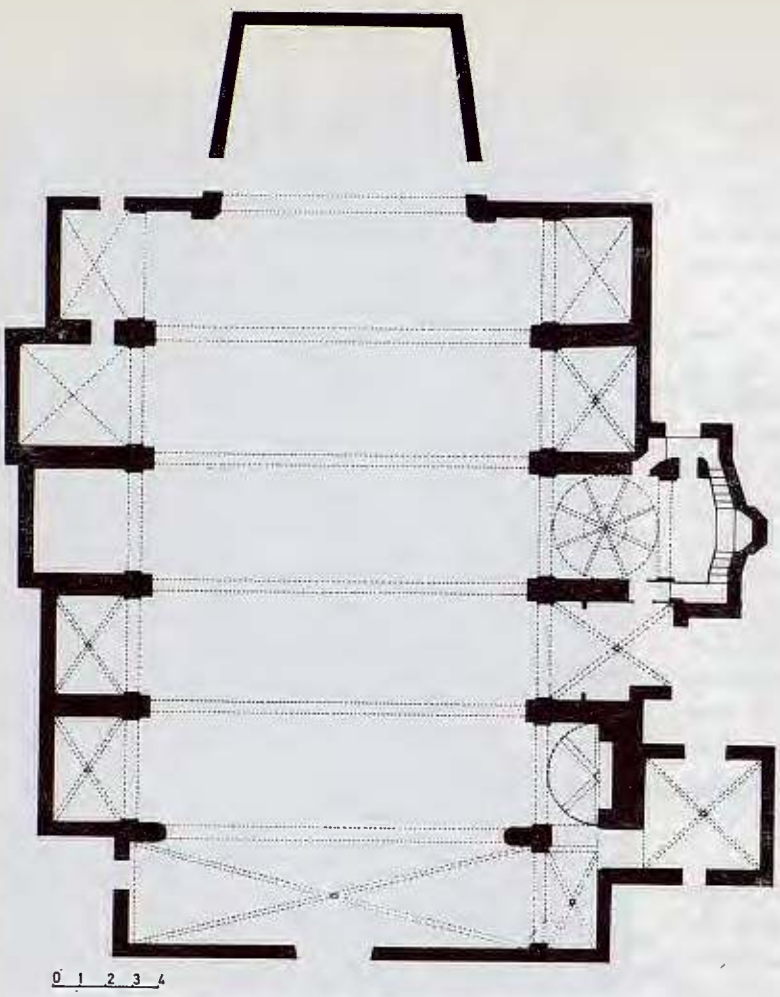
El maestro Onofre Perelló en 1646 trazó la iglesia conventual de San Agustín, en Felanitx, que tiene capilla mayor de muros convergentes, ábside conquiforme y cubrición con bóveda de medio cañón. La capilla lateral de San Nicolás corresponde al segundo barroco y fue diseñada por el maestro Miguel Oliver; tiene planta cruciforme centralizada, cubierta con cúpula peraltada y linterna. Poco queda del claustro adjunto, que ofrecemos en una reconstrucción de Maimó. En la segunda mitad del siglo el maestro palmesano N. Oliver se dice que dió la traza para la parroquial de Porreras (1667), que vino a terminarse en 1714 y aun la capilla del Rosario se finalizó en 1742. Obra del siglo XVII en Palma fue la desaparecida iglesia del Carmen, también de nave única y con presbiterio de lados convergentes, y que conocemos por un dibujo de Bartolomé Ferrá. Otra de las iglesias del siglo XVII que debe incluirse es la de San Feliu de Llubí, que sigue el modelo que

Grabado de Muntaner (1759) sobre la Virgen de los Dolores, venerada en San Felipe Neri.

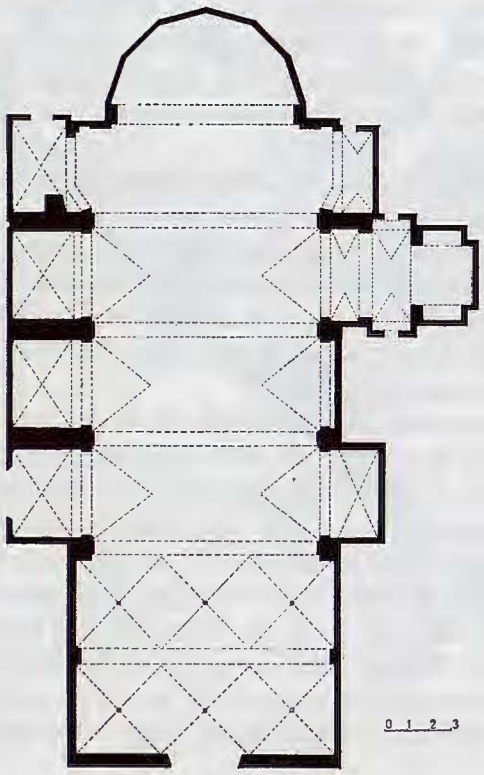
venimos comentando pero en el siglo XIX fue ampliada en la cabecera con un crucero en altura, en doble tramo, y la capilla mayor abocinada, en cuyo arco triunfal consta la fecha de 1881.

Dentro de este apartado hemos creído que los templos de nave única que se cubren en ella con bóveda de crucería, como si fueran de gótico tardío, deben de estudiarse un poco separadamente, aunque solo sea por este detalle sobre su forma especial de cubrición. Los más importantes son:

La iglesia conventual de la Merced, en Palma, fue empezada en 1621, siguiendo planos, al parecer, del fraile mercedario Fr. Pedro Barceló; bendecida en 1661, las obras prosiguieron de 1668 a 1705 y aun en 1775 se terminaron las bóvedas; la fachada se acabó en la última fecha citada, tal vez bajo la dirección del maestro Gaspar Palmer, que entonces trabajaba en la sacristía. La solución de la crucería en fecha tan tardía es consecuencia de su arcaismo.

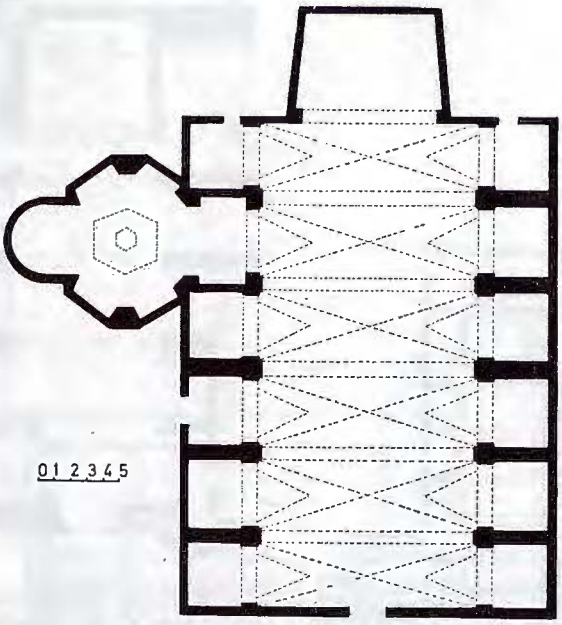


Palma. San Miguel. Planta. (Seminario de Historia del Arte.)

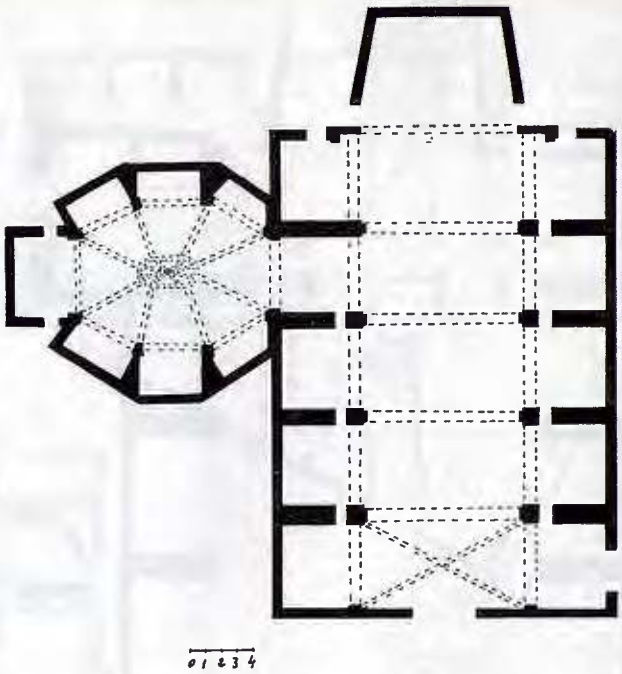


Palma. Santa Clara. (Seminario de Historia del Arte.)

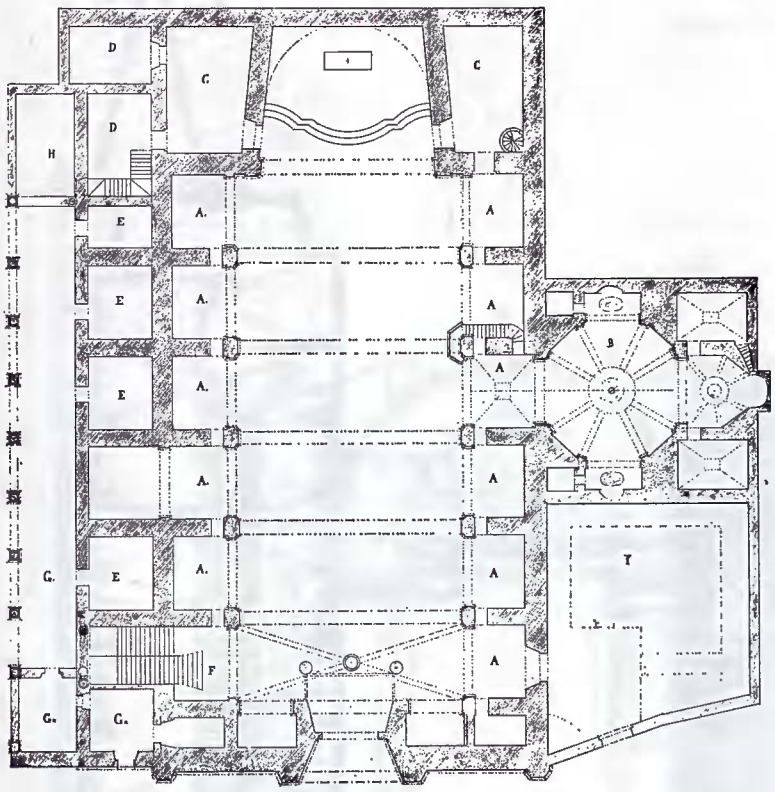
Palma. Fachada de Santa Clara.



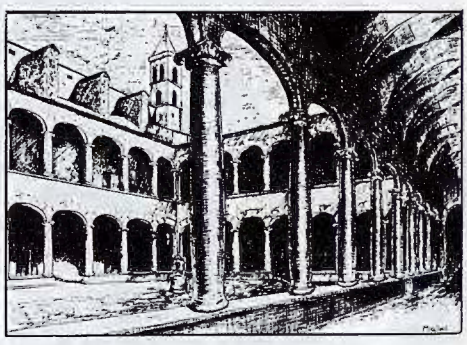
Lluchmayor. San Francisco. (Seminario de Historia del Arte.)



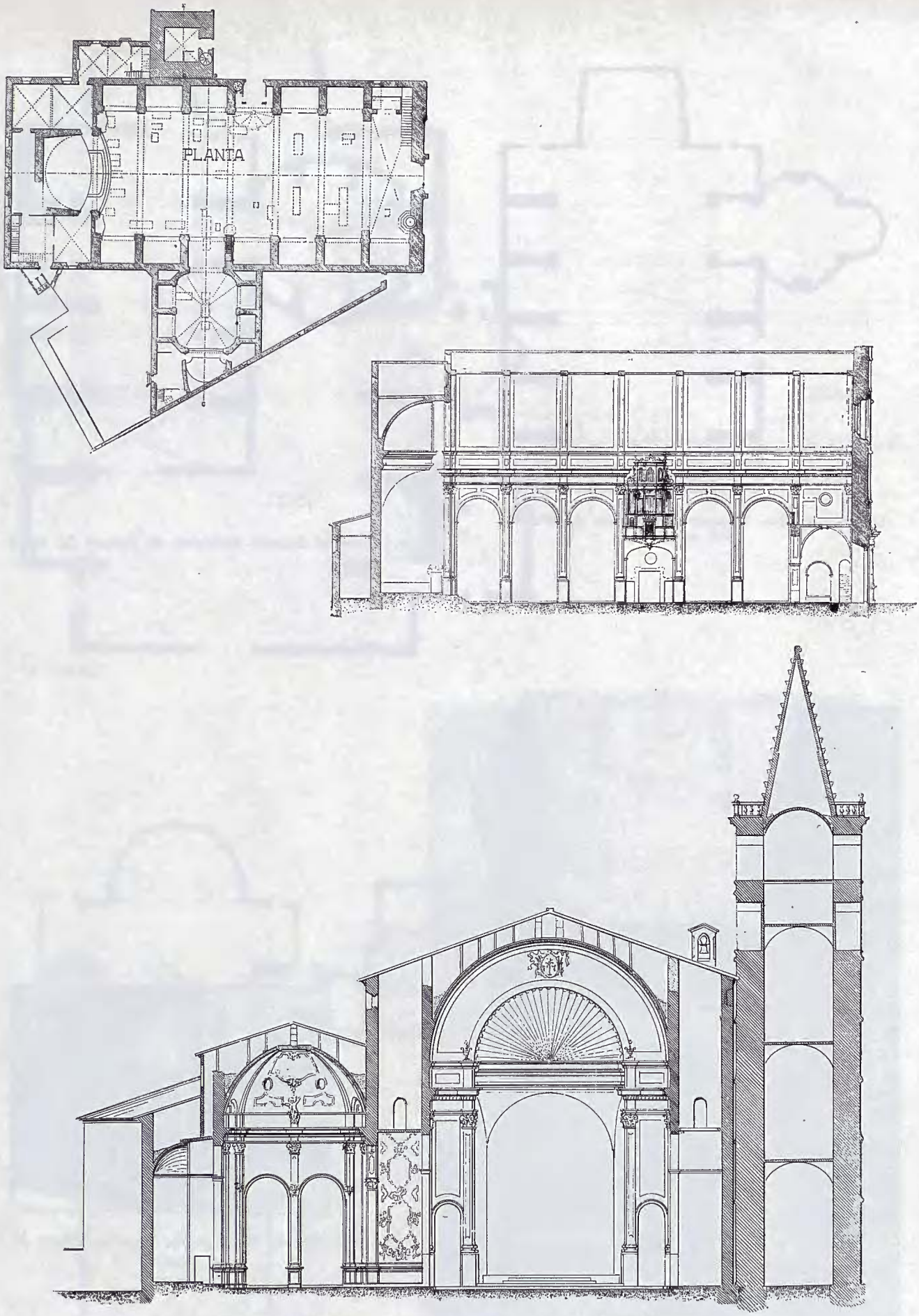
Palma. Iglesia del Socorro. (Seminario de Historia del Arte.)



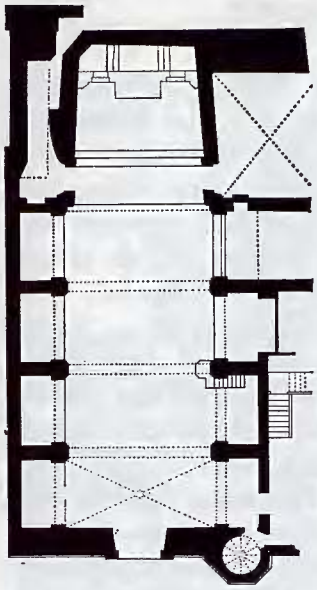
Felanitx. San Agustín. Planta (Archivo Diocesano.)



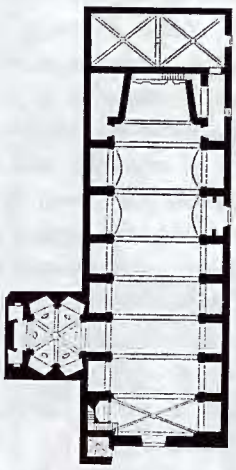
Felanitx. San Agustín. Claustro. (Dibujo de Maimó.)



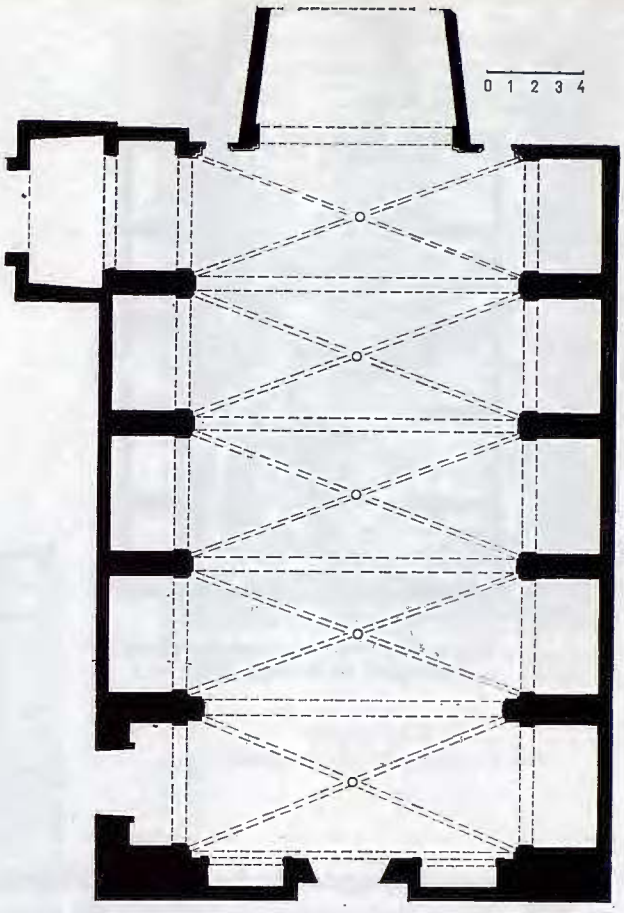
Porreras. Parroquia. Planta y cortes longitudinal y transversal. (Archivo Parroquial.)



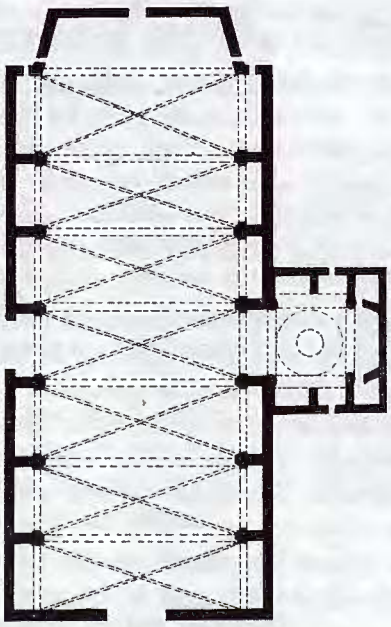
Palma. Iglesia del Carmen (desaparecida). (Archivo Ferrá.)



Llubí. Parroquia. Planta. (Seminario de Historia del Arte.)

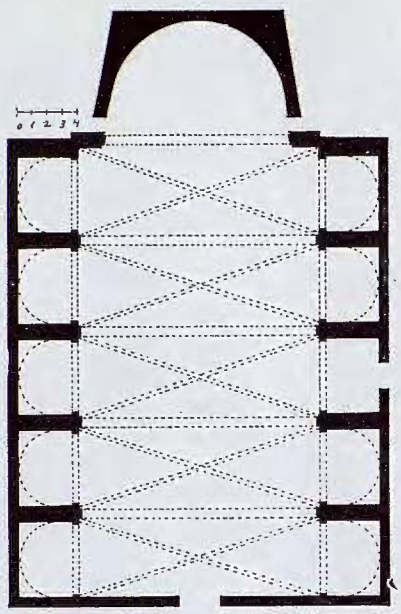


Palma. La Merced. Planta. (Seminario de Historia del Arte.)



Sa Pobla. Parroquia. Planta. (Museo Municipal.)

Sa Pobla. Parroquia. Interior. (J. Juan.)



Muro. Convento de Mínimos. Planta.
(Seminario de Historia del Arte.)

La iglesia parroquial de Sa Pobla se empezó en 1696 «del millor modo», con diseño del maestro cantero Agustín Hisern, ya que se le pagó «un full de paper imperial per la planta». Como ya vió Quadrado, parece que tuvo en cuenta el ejemplo palmesano de la iglesia del Socorro, aunque la cubrición fue diferente. Consta de siete tramos, cubiertos con bóveda de crucería y nervios de estriado helicoidal, de claro gusto arcaizante. No siendo iglesia conventual, conserva sendas galerías corridas, como en la citada iglesia del Socorro. La traza de la capilla del Rosario fue diseñada por el fraile dominico Jaime Garau. Contribuyeron a la decoración de tan importante fábrica los escultores Pedro Payeras, Domingo Ferrer y Pedro Bauzá.

De fines del siglo XVII es la iglesia parroquial de Algaida con fechas de 1680, 1681 y 1685 en las arandelas de la nave; fue reformada en 1786 cuando se colocó el zócalo de azulejos rococó. De la misma época y características es la iglesia de Banyalbufar (1690). Sigue las mismas constantes la iglesia del Convento de Mínimos, de Muro, realizada de 1703 a 1730, aunque con el ábside semicircular; pese a ser del siglo XVIII, responde al espíritu del anterior.

El modelo de templo cupulado

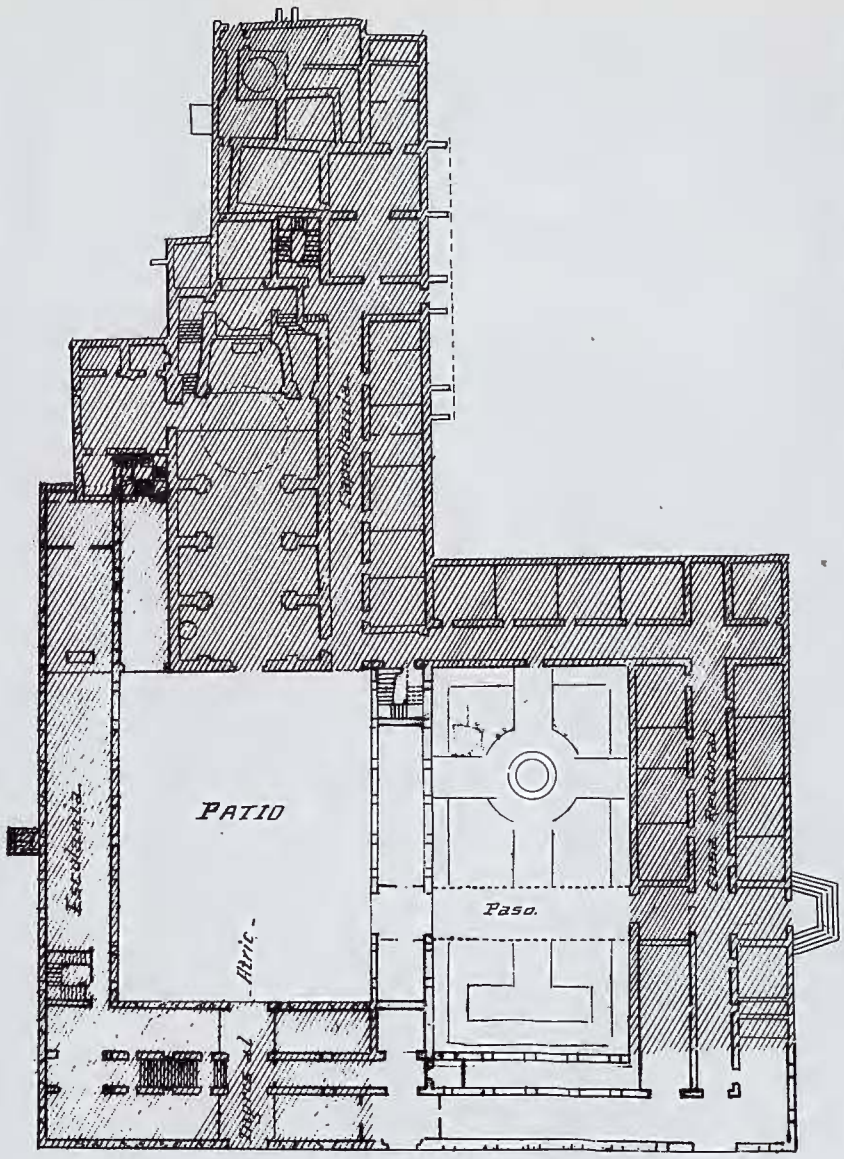
El tipo de planta de iglesia derivada del *Gesú* de Roma o vignolesco no es frecuente, ya que persiste la influencia del esquema gótico de nave única con capillas laterales. Durante los siglos XVII y XVIII veremos repetirse un modelo con cúpula en el crucero, pero de una sola nave; las capillas laterales, más o menos profundas, no se comunican entre sí. Creemos, pues, que se trata del esquema habitual de la nave única con cúpula en el crucero. No es sino una variante del esquema medieval, que tenía, por otra parte, numerosos ejemplos en la Península. Aquí en Mallorca tuvo menos aceptación que el modelo tradicional que acabamos de comentar. Consideraremos, entre otros:

La iglesia del Santuario de Lluc, cuya planta fue encargada a Jaime Blanquer, quien estuvo ayudado por el ingeniero militar Antonio Saura. Empezada la obra en 1622, un año después fue consagrada la cabecera, pero solo se terminó en 1684 cuando se decoraron las bóvedas y paredes del presbiterio con relieves de madera dorada. Este ejemplo es el modelo más estrechamente relacionado con el de Vignola, y las capillas laterales se comunican entre sí. Por sugerencia de Gaudí el obispo Campins mandó extender la decoración del presbiterio al resto de la iglesia, con lo que se consiguió un interior que nos recuerda por su sensación de *horror vacui* a algunos templos coloniales de la zona de los Andes.

La iglesia de las Teresas, cuyo proyecto de fundación se remonta a 1614-23. La donación del canónigo Bartolomé Llull puso en 1634 la obra en marcha y se debió de terminar en 1648. Es un modelo sencillo, sin capillas, con cúpula y linterna sobre el crucero, y bóveda de medio cañón.

Las monjas capuchinas vinieron de Zaragoza en 1662 y solo seis años más tarde se trasladaron al lugar donde está la iglesia de la Purísima, que debía de estar terminada. Tiene planta muy semejante a la de las Teresas, salvo que el tramo adjunto del crucero tiene capillas laterales con cubierta de arista; los dos tramos de los pies tienen bóveda de medio cañón con lunetos, más el crucero con la cúpula característica.

Para la fundación de Santa Catalina de Sena, en Palma, allegaron fondos Fray Julián Font y Roig y Juan Despuig. La iglesia fue



Monasterio de Lluc. Planta. (Archivo Episcopal)

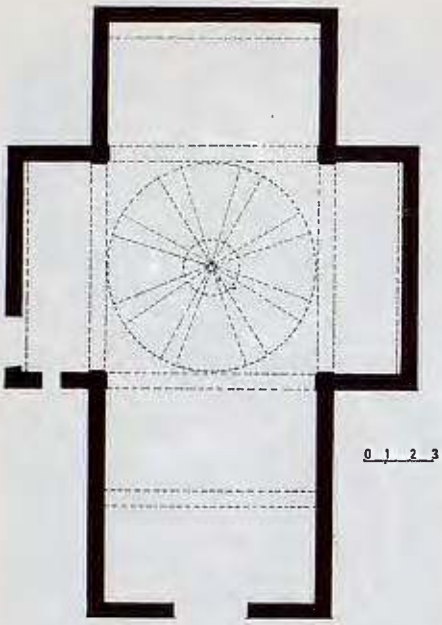
Virgen de Lluc.
(Grabado de Muntaner, 1790)

bendecida en 1680, pero no debía de hallarse terminada. Estructuralmente es uno de los mejores templos por sus proporciones, ya que el crucero tiene las mismas que los dos tramos de la nave; el enorme ámbito del crucero se divide a su vez en dos capillas poco profundas; la enorme cúpula tiene linterna, y el ábside es convergente de acuerdo con la tradición mallorquina. La cubierta en los dos tramos es bóveda de medio cañón.

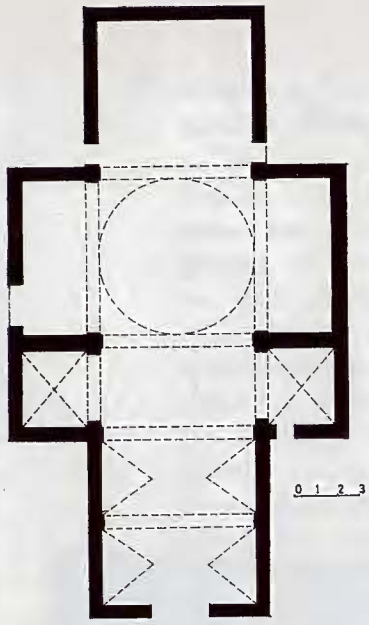
El planismo de las fachadas

Las fachadas mallorquinas del siglo XVII responden a dos tipos, según sean de edificios civiles o eclesiásticos; las de los primeros responden a los ideales del Manierismo según las hemos estudiado. La fachada eclesiástica evoluciona del modelo netamente gótico de fines del XV; tiende a la desornamentación y al *amor vacui* hasta dar con lo que puede considerarse una invariante de la arquitectura mallorquina. Persistirá como recuerdo medieval el rosetón. La gran superficie se dividirá en una o varias partes por largas cornisas. La ornamentación que acusa los cambios estilísticos quedará reservada a la portada, generalmente de tipo absidal o retraída de la superficie del muro.

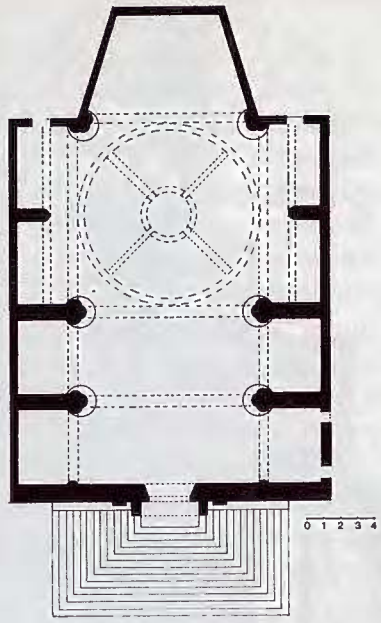
Aunque desapareció en la reforma del siglo XIX, conocemos cómo fue la fachada de los pies de la iglesia palmesana de Santa Eulalia.



Palma. Las Teresas.
(Seminario de Historia del Arte)



Palma. La Purísima.
(Seminario de Historia del Arte)

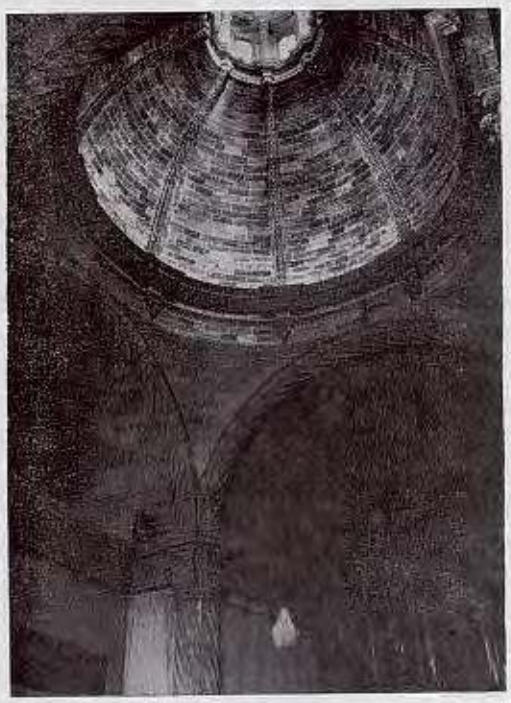


Palma. Santa Catalina de Sena.
(Seminario de Historia del Arte)

La obra se empezó en 1621 según el proyecto de Jaime Blanquer, pero no sabemos si le afectó la consulta de maestros que hubo en 1628 cuando amenazaba ruina el último tramo de la iglesia. Tuvo terminación en forma de espadaña, con la gran superficie dividida en dos cuerpos; la portada, bajo el arco apuntado, acusaba el manierismo entonces vigente, pero es de gran interés ya que puede considerarse como el precedente de lo que veremos a mediados de siglo en el Ayuntamiento y en Santa Clara. Una tardía consecuencia de la fachada de Santa Eulalia fue la de la iglesia de Lluc, construida en 1691, siguiendo sin duda los planos de Jaime Blanquer de 1622, pero quedó sin terminar, así que fue completada en 1925 por el arquitecto Roca, que hizo una coronación ecléctica, aunque respetuosa con la tradición de Blanquer, tal vez por conocer algún dibujo antiguo.

Casi al mismo tiempo que la fachada de Santa Eulalia se hizo la de los pies del convento franciscano de Palma. En ella persiste el rosetón centrando la composición. No hay cornisas que dividan la superficie, y la terminación es mucho más armónica, con dos torrecillas flanqueando el hastial. Es el modelo más logrado de fachadas del primer barroco, ya que debió de ser realizado hacia 1620, y posteriormente enriquecido con la famosa portada.

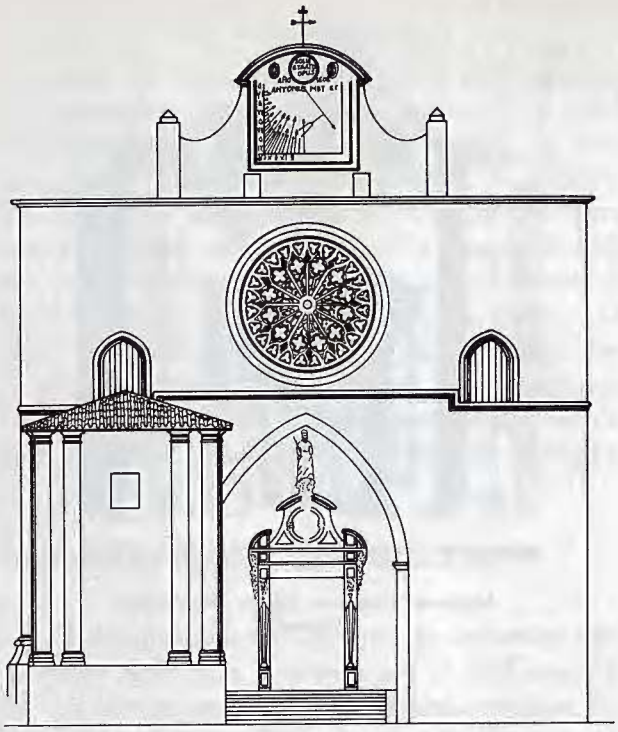
Poco después de 1605 se debió de emprender la portada absidal de la parroquia de Felanitx, en la que intervino Juan Sagrera, y que es una imitación de la que poco antes había hecho Miguel Verger en la catedral de Palma; sobre la portada absidal hay un óculo. La hermosa terminación barroca es ya obra del siglo XVIII, trazada por el capuchino Cayetano de Mallorca en 1764; en lugar de torres se coloca-



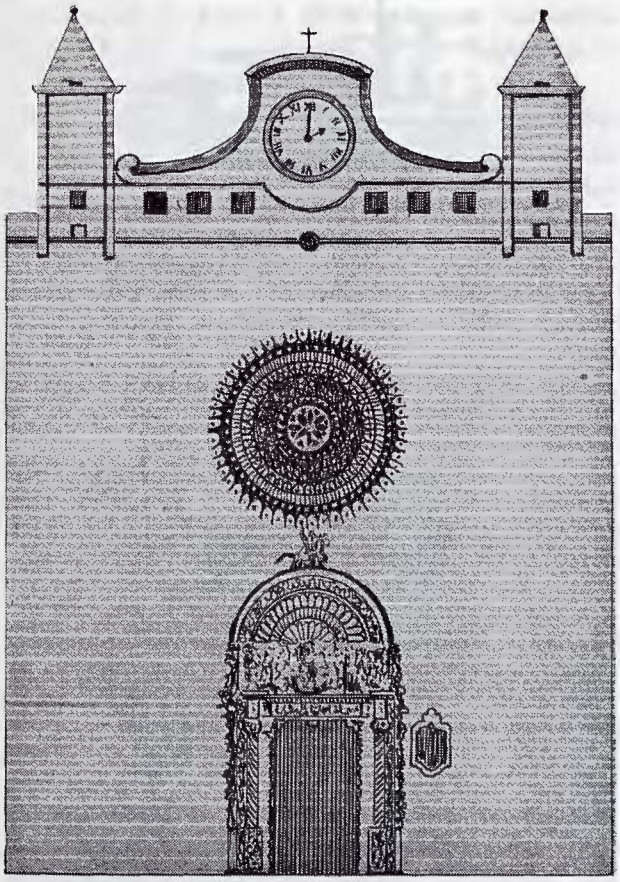
Palma Santa Catalina de Sena. Cúpula.

ron pirámides de tradición vignolesca. El lugar elevado del templo y su escalinata valoran notablemente el efecto de esta fachada. Con ella parece emparentada la del Convento de Dominicos de Manacor, aunque de estilo más unitario, pese a la distinta altura de las torres.

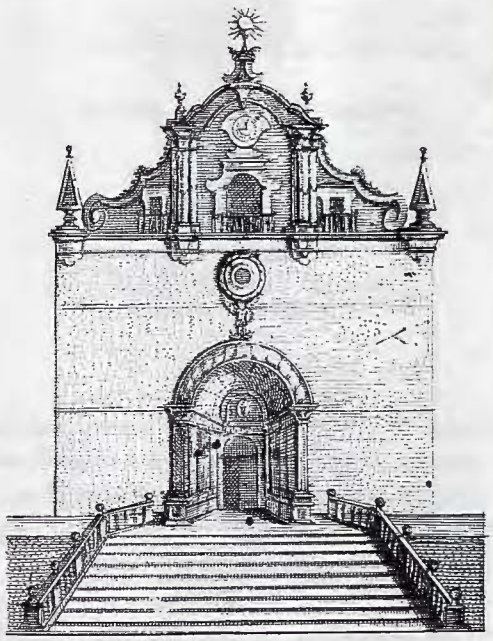
Grupo aparte forman las fachadas de tradición gótica, como la del Convento de Agustinos de Felanitx, con torrecillas en los ángulos; destaca el cuerpo central y solo por esto diríamos que denota ya su carácter de época. Recientes transformaciones le han hecho perder el to-



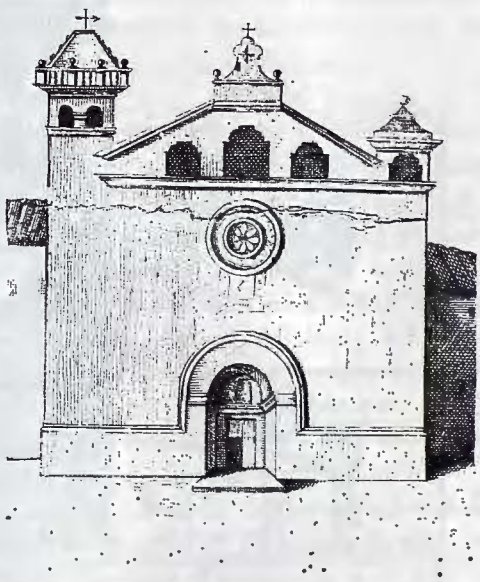
Palma. Santa Eulalia. Fachada antigua de los pies. (Archivo Parroquial)



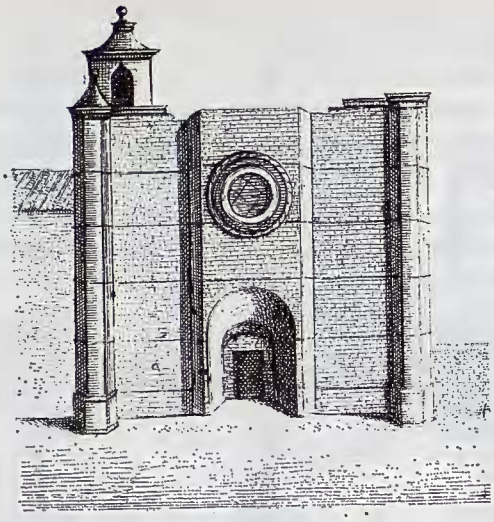
Palma. San Francisco. Portada de los pies. (Furió, *Panorama Balear*)



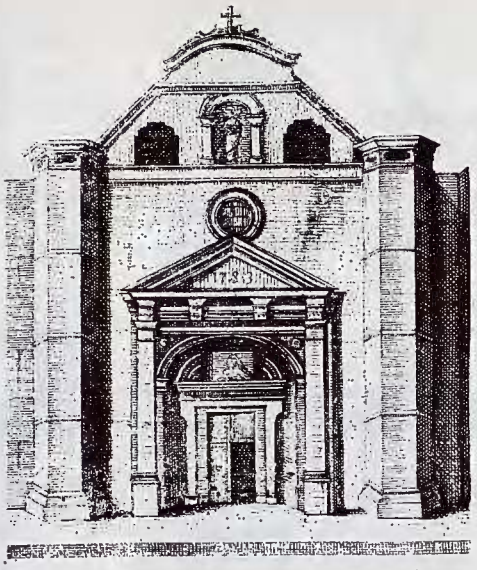
Felanitx. Parroquia. (Berard)



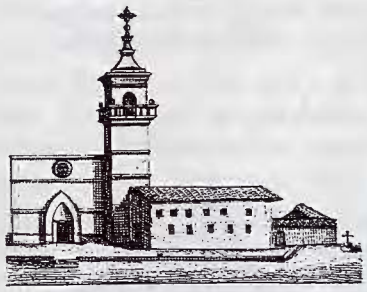
Manacor. Santo Domingo. (Berard)



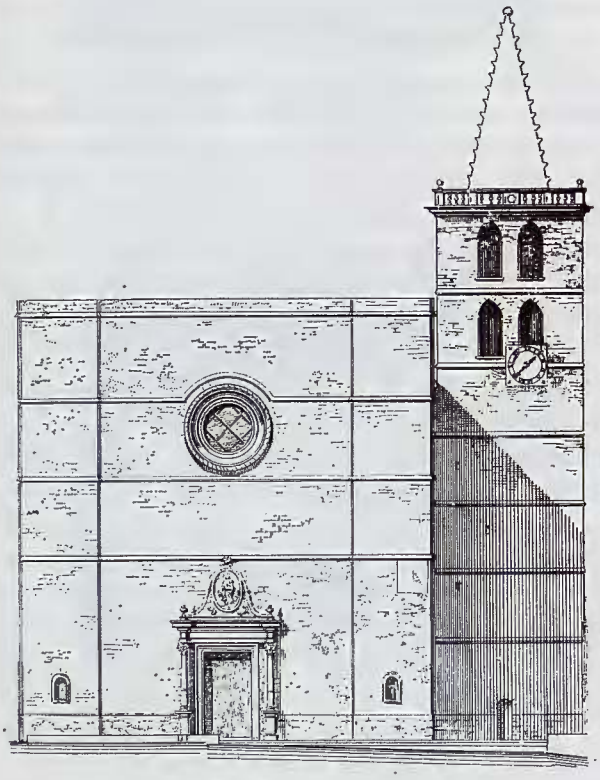
Felanitx. San Agustín. (Berard)



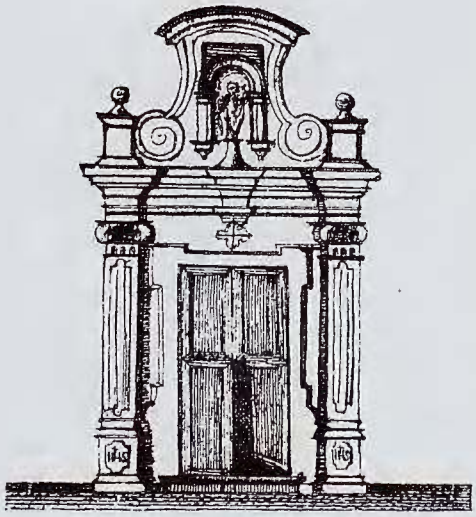
Manacor. Antigua iglesia parroquial. (Berard)



Lloret o Llorito. Parroquia. (Berard)



Porreras. Parroquia. (Archivo parroquial)



Pollensa. Santo Domingo. Portadita. (Berard)

no antiguo y por ello conviene verla en el grabado de Berard. Por este mismo dibujante conocemos la antigua fachada de la parroquial de Manacor (desaparecida), que también estuvo flanqueada por sendas torrecillas; la portada sufrió una reforma en la época dieciochesca (1783). El modelo de tradición gótica, aunque sin torres, se mantiene en la iglesia de Lloret, con una gran torre a un lado, inspirada, al parecer, en la de San Francisco de Palma. La más monumental realización de este tipo fue la de la parroquial de Porreras, de la segunda mitad del siglo XVII. Como ejemplo minúsculo hay que citar la de Santo Domingo de Pollensa.

Variedad de soportes en el siglo XVII

El salomónico es un tipo de columna con su fuste retorcido, y vino a ser el más expresivo del dinamismo barroco. Apenas existen las columnas de fuste liso, abundando las que tienen tanto las espiras como el resto del fuste profundamente revestido de pámpanos y de guirnaldas. Para comprender el valor de los ejemplares mallorquines es preciso hacer una revisión de la génesis de la columna salomónica en el mundo occidental y especialmente en la Península Ibérica.

La más antigua columna de fuste retorcido se conserva en Roma, adonde fue llevada, según la tradición, por el emperador Tito, después de la destrucción del templo de Jerusalén, a fines del siglo I, aunque la crítica arqueológica atribuye esta columna a los finales del siglo IV. Por esta supuesta procedencia, del templo de Salomón, ha recibido el nombre con que la conocemos hoy. La idea de los soportes de fuste helicoidal no se perdió en la Edad Media, pero solo volverían a surgir en su forma característica en el siglo XVI, cuando Rafael copió columnas salomónicas en los cartones de sus tapices (1515-16); luego aparecieron en la Fuente de las Columnas de la villa Este en Tívoli (1573) y Bernini las consagró en su famoso baldaquino de San Pedro (1633) al colocarlas en el lugar más visible de la cristiandad.

Por lo que a España respecta, Otero Túñez ha conseguido fechar las más antiguas, las que labró Bernardo Cabrera en 1625 para la Capilla de las Reliquias, en Santiago. Doce años después, en opinión de Sancho Corbacho, aparecieron en el retablo mayor de la Cartuja de Jerez de la Frontera. En Granada, Gallego y

Roma. Vaticano. Columna salomónica del siglo IV.

Burín las consiguió fechar en 1630, cuando las realizó Francisco Díaz del Ribero. Vemos, pues, que los españoles las realizaron al mismo tiempo que el gran Bernini, de quien se derivan gran número de las columnas torsas de España, Europa e Hispanoamérica.

No hay que olvidar la influencia de los tratadistas, que las reprodujeron en sus libros. Dos españoles hay que tener en cuenta, aunque son de fechas tardías, lo que quizá explique su pervivencia. Interesante es la portada del libro de Juan Caramuel *Architectura civil recta y obliqua, considerada y dibuxada en el templo de Ierusalen* (1678) y la del tratado de Atanasio Genaro Brizguz y Bru titulado *Escuela de Arquitectura Civil,* que reproduce ejemplares de Nuestra Señora de Val-de-Grâce, en Paris, y del baldaquino de Bernini, en el Vaticano; la citada portada de Caramuel es muy significativa por cuanto es una evocación del templo de Salomón, lo que nos hablaría del valor simbólico que los hombres del siglo XVII dieron al retablo; no en vano fue el mueble característico del altar, considerado como un centro del mundo o microcosmos.

La aparición de la columna salomónica en Palma es realmente en fecha temprana, aunque el soporte no está claramente definido. Lo vemos en el segundo cuerpo del retablo del Bea-

Caramuel: *Arquitectura civil recta y oblicua...* (1678). Portada. Es una representación simbólica del templo de Salomón.

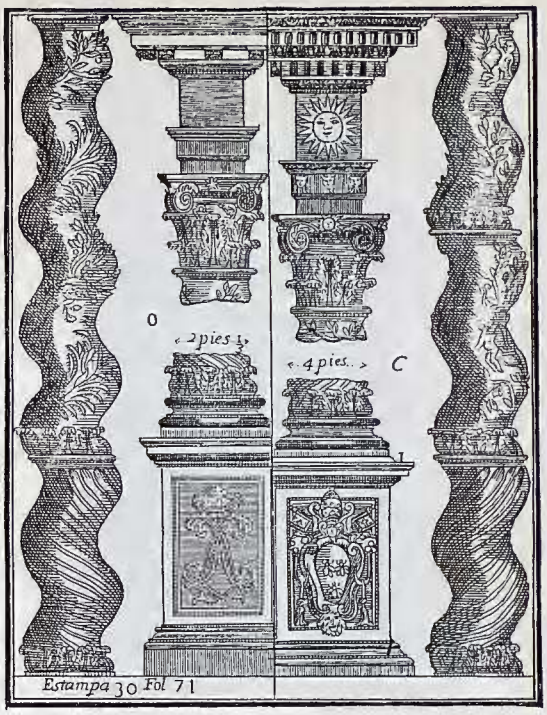
Caramuel. Representación de la columna salomónica en su libro.

to Ramón Llull, de la iglesia palmesana de San Francisco, obra encargada por el canónigo Bartolomé Llull y terminada en 1611. El anónimo maestro que hizo esta pieza es tal vez el autor del vecino retablo de la capilla de la Pureza, en la misma iglesia. El retablo del Beato es muy conocido porque de él se publicó un grabado en el libro apologético de J. B. Sollerio: *Acta B. Raymundi Lulli Mayoricensis* (Amberes 1708). Si se compara esta ilustración con el retablo se aprecian notables diferencias, lo que acaso se deba a la libertad con que obró el artista que hizo el grabado, tal vez lejos de Palma. Cronológicamente, pese a lo oscuro de la fecha, los siguientes modelos salomónicos son los de la portada de Montesión, tal vez de 1624.

Rafael Blanquer las usó en el retablo del Cristo, de la iglesia palmesana de Santa Eulalia, en 1646 (obra destruida por un incendio en 1971). El ensamblaje de este retablo era sencillo, con predela y un solo cuerpo, entre columnas salomónicas, que sostienen un frontón de tres curvas, sin base, con leve sentido ascendente. Lo más interesante es el tipo de columna de fuste salomónico, aunque con el tercio inferior estriado a la manera de Bernini; las partes superiores se hallan enmascaradas con un tallo de vid dispuesto helicoidalmente siguiendo las espiras, con gran abundancia de pámpanos y de racimos.

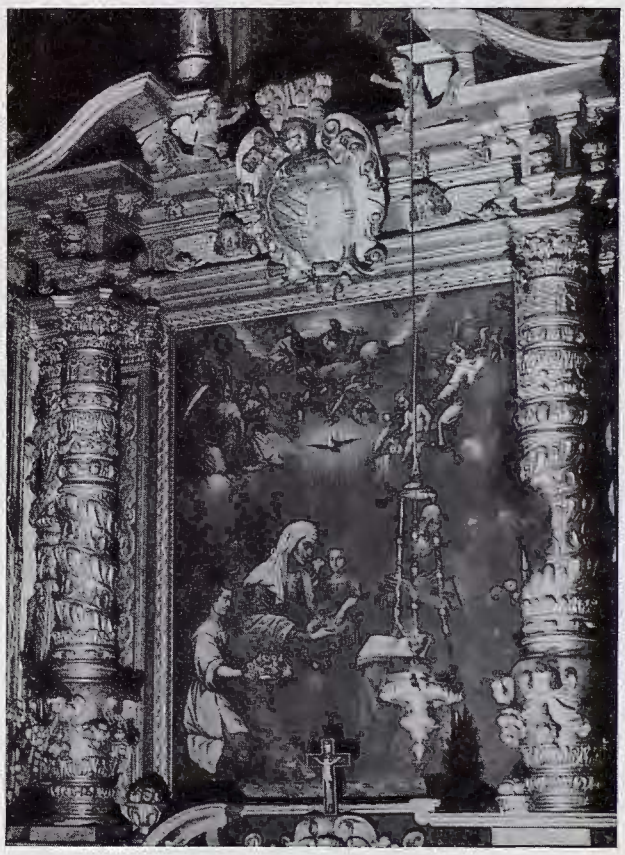
La fecha de 1653, signada en el banco del retablo de la Natividad, de la iglesia palmesana de Santa Eulalia, sirve para denominar a un autor anónimo, muy vinculado al arte de Blanquer, como «Maestro de 1653». El mencionado retablo es obra de un solo cuerpo, pero de un progreso barroco en cuanto que la hor-

Palma. San Francisco. Retablo del Beato Ramón Llull. (Grabado del siglo XVIII)



Briguz y Bru: *Escuela de Arquitectura civil.* Portada con las columnas salomónicas de Val-de-Grâce y del Vaticano.

Palma. Santa Eulalia. Retablo (desaparecido) del Cristo, obra de Rafael Blanquer. (Seminario de Historia del Arte)



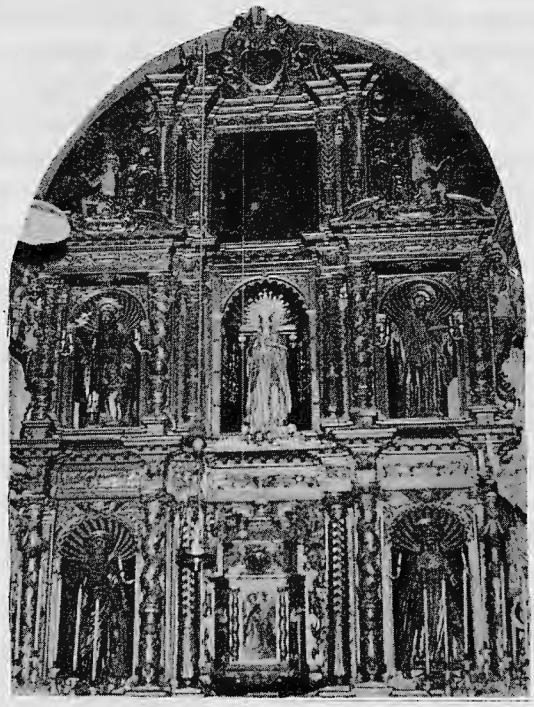
Palma. Montesión. Retablo de Santa Ana (Mas)

Palma. Santa Eulalia. Detalles de los retablos del Cristo, de la Natividad y de San Bartolomé, respectivamente.

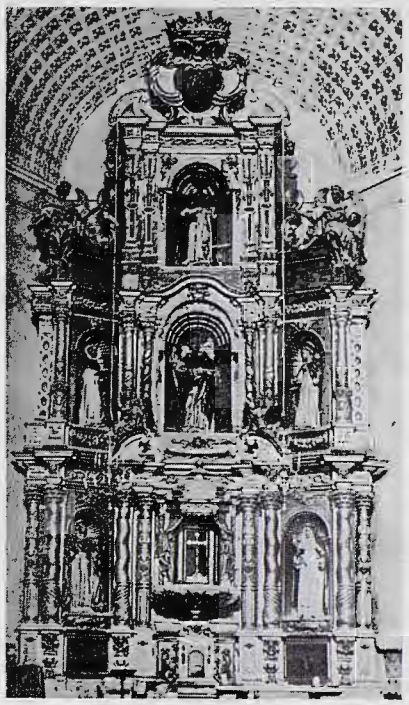
nacina está entre sendos pares de columnas, dispuestas en dos planos. Menos novedad ofrecen sus columnas, que son de dos tipos: las exteriores, de fuste salomónico, aunque con anillo en el tercio inferior; las columnas interiores tienen el fuste tripartito y están todavía dentro del espíritu del plateresco y del manierismo. Precisamente este tipo de columna se da con escasas variantes en el retablo de San Bartolomé de la misma iglesia de Santa Eulalia, y en el retablo del Cristo de la iglesia de San Jaime. La producción de este maestro, llena de huellas manieristas, parece hallarse en conexión con los retablos del Cristo y de San Juan Bueno, ambos en la iglesia palmesana del Socorro, con el retablo mayor de la iglesia conventual de la Concepción y con el antiguo retablo de Santa Margarita (hoy trasladado a la parroquia de Esporlas); dentro de este grupo hay que incluir el importante retablo mayor de Santo Domingo de Manacor, tal vez realizado por el escultor Antonio Ballester, que en 1638 trabajaba en el retablo del Nombre de Jesús, en la misma iglesia. Se sale de este tipo de composición el retablo del Rosario de la parroquial de Sineu.

A un artista activo a mediados del siglo XVII en la parroquia de San Miguel de Palma le hemos llamado el «Maestro de San Miguel». Su primer retablo a considerar es el que hay en la conocida capilla de la Virgen de la Salud, que fue empezada en 1649 y solo quedó terminada en 1653, por lo que cabe suponer que en esta fecha estaría terminado el retablo. Consta este de predela, dos cuerpos y tres calles, con las laterales ligeramente convergentes; el primer cuerpo se ensambla con dos modelos de columnas, ambos anillados en el cuerpo inferior, pero uno tiene el resto del fuste de carácter salomónico, aunque cubierto de pámpanos y de racimos. El mismo tipo de columna se repite en el retablo del Cristo de la misma iglesia de San Miguel, retablo que es semejante en su estructura al anterior.

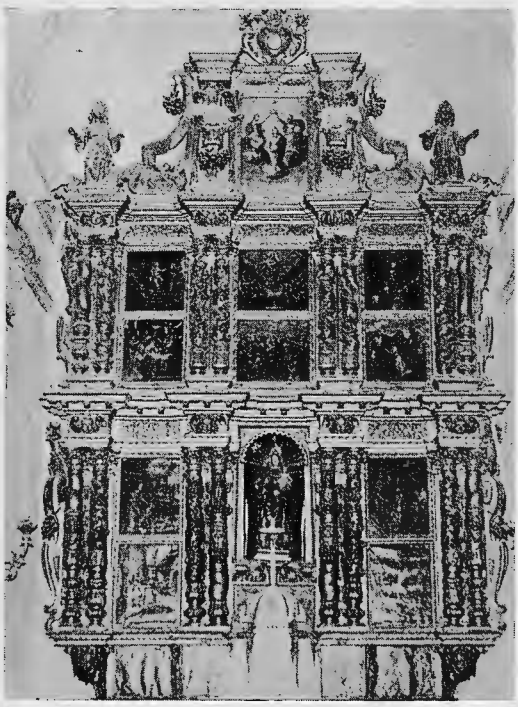
Pedro Juan Piña es un artista que aparece vinculado a una obra decorativa de larga duración, el retablo de la conocida capilla del Cristo, en la iglesia palmesana de Santa Cruz, que nos ha llegado en forma diferente de como lo concibiera, ya que intervinieron en él artistas de dos siglos diferentes. El retablo sigue el esquema habitual del siglo XVII con las calles laterales en convergencia bastante acentuada; el segundo cuerpo del retablo acusa un tratamiento diferente, contrastando el fino tratamiento de las columnas de la parte inferior con el



Palma. La Concepción. Retablo mayor.



Manacor. Santo Domingo. Retablo mayor.



Sineu. Parroquia. Retablo del Rosario.

Palma. San Miguel. Retablo del Cristo.

ligero de las de la superior. Entre los modelos de columna de Pedro Juan Piña está la columna anillada en el tercio inferior y fuste salomónico en los dos tercios superiores. En la misma iglesia de Santa Cruz, en una capilla de la cabecera hay un retablo atribuible a Pedro Juan Piña, realizado totalmente dentro del espíritu del siglo XVII; en la parte baja tiene estructura semejante al anterior, con calles laterales en convergencia, y tipos semejantes de columnas.

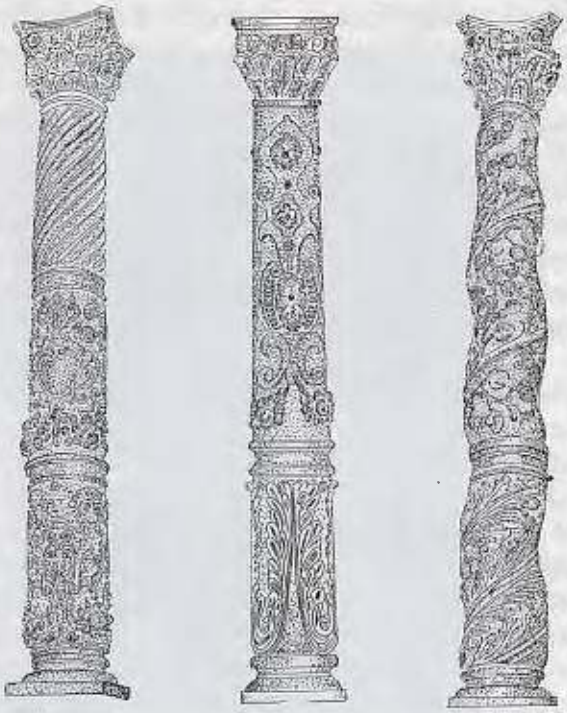
La iglesia de Santo Domingo de Pollensa y el claustro adjunto fueron construidos en el siglo XVII, y precisamente las cuentas de la cofradía del Rosario nos declaran que en 1651-52 los artífices Juan y Gaspar Homs, así como el escultor Miguel Carbonell (datos aportados por Lladó), realizaron el retablo de la citada cofradía, y probablemente intervinieron en los restantes, pues todos acusan unos modelos de columnas semejantes, con un anillo en el tercio inferior, y resto del fuste en forma melcochada o salomónica.

Mencionamos a otro artista, Mateo Juan, que hizo el retablo mayor de las Teresas, en Palma, aunque ni por estructura ni por los detalles ofrece novedades dignas de acusarse, dada la fecha de 1700 en que se realizó; responde plenamente al espíritu del siglo XVII. Otro maestro de escaso interés es José Aversó, que trabajó a fines del siglo XVII, a él se atribuyen varios retablos de la iglesia palmesana de La Merced: San Ramón Nonato, San Antonio (antes San Felipe) y el de San Marcial. Repiten el mismo tipo de columna y las decoraciones son de gusto arcaizante, con influencia del manierismo.

La estructura de los retablos del siglo XVII presenta poca variedad, y en sus modelos más monumentales no es sino una consecuencia del retablo catedralicio de Corpus Christi. Mayor variedad de soluciones presentan los retablos de un solo cuerpo, en su mayor parte relacionados con el modelo escenográfico; aquí reproducimos uno del convento de Franciscanos de Inca, y el de San Sebastián, del convento palmesano de Santa Clara. Uno de los más novedosos es el de la Virgen de Lluc, en San Nicolás de Palma.

Más difícil resulta clasificar la gran variedad de soportes que hay en los retablos mallorquines del siglo XVII, todavía pendientes de estudios más sistemáticos que nos den su verdadera clave. Por ello vamos a clasificar de una manera formal los diferentes tipos de columnas que hemos podido catalogar, aunque este inventario es insuficiente dada la gran variedad de soportes que recrearon los artífices mallor-

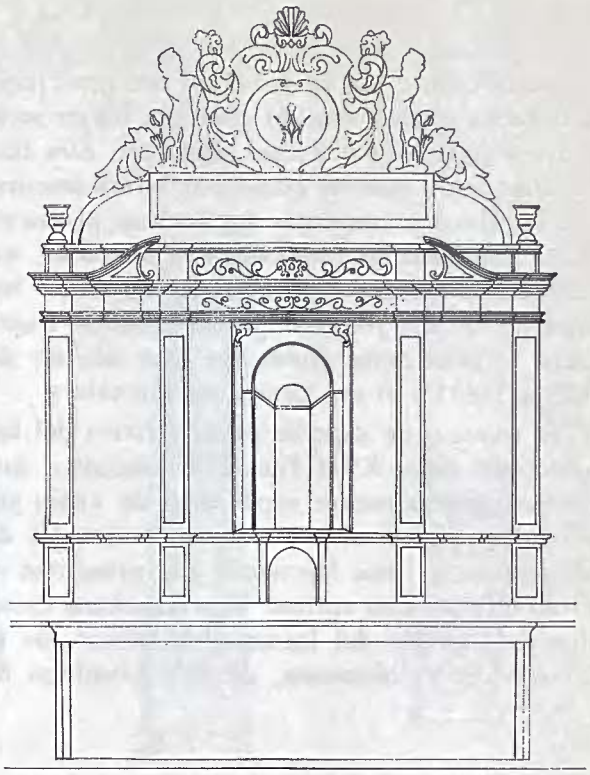
Palma. Santa Cruz. Columnas de retablos del maestro Pedro Juan Piña.



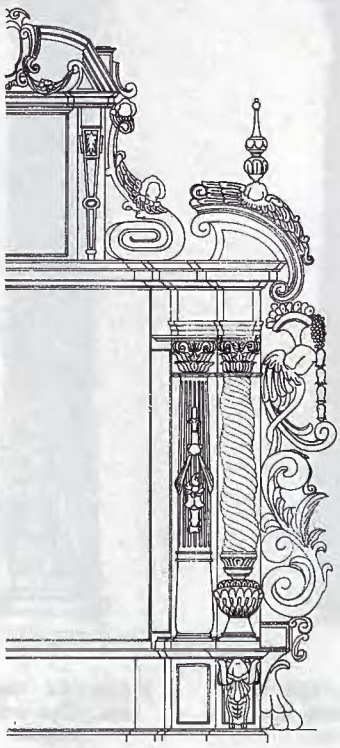
Pollensa. Santo Domingo. Diferentes tipos de soportes. (Seminario de Historia del Arte)

quines del siglo XVII. Siguen modelos arcaizantes heredados del Protorrenacimiento, según vemos en la portada y en el retablo del Beato Ramón de la parroquia de Felanitx, este último con dos profundos astrágalos. Vienen después los modelos de inspiración manierista con anillo en el tercio inferior, con los tercios superiores decorados en retícula o con cabezas de clavo; así los vemos en un retablito de una celda de la Cartuja de Valldemossa y en el retablo mayor de la iglesia palmesana de la Concepción. El modelo más extendido es el que tiene los dos tercios superiores en forma melcochada, así los vemos en retablos de San Francisco de Lluchmayor (derivados del de Corpus Christi), en el retablo de San Vicente y en otros dos más de la parroquia de Felanitx, en el retablo del Rosario de Orient, y finalmente en un retablo de Santo Domingo de Pollensa. Estriado de tipo vertical hay en el citado retablo de San Sebastián del convento de Sta. Clara de Palma.

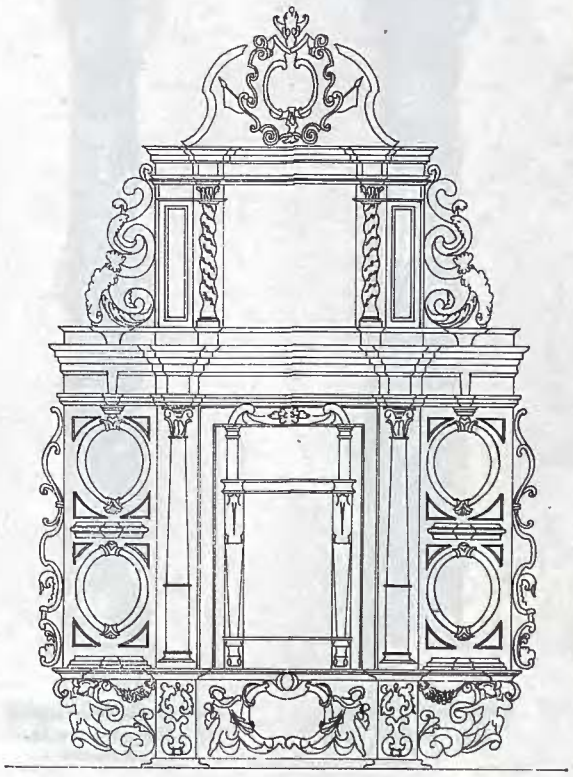
Los artífices mallorquines se recrearon dividiendo el soporte con dos anillos, quedando este tripartito y con diversidad de ornamentaciones; modelos así hay en la Cartuja de Vall-



Inca. Retablo de la iglesia de San Francisco.



Palma. Santa Clara. Retablo de San Sebastián.



Palma. Retablo de la iglesia de San Nicolás.

demossa, en San Francisco de Lluchmayor y en los templos palmesanos de la Magdalena y Santa Eulalia; este último es quizá el modelo más interesante por la variedad del repertorio utilizado y por su sentido plástico; no en vano pudiera atribuirse a Rafael Blanquer. Aun fueron más lejos con ese gusto por lo ornamental que les llevó a combinar las formas protorrenacentistas con las manieristas y barrocas; así salieron elementos tan caprichosos como los soportes de los retablos palmesanos de Santa Clara y Montesión (fechable este último de 1673 a 1683) y el del Cristo de Fornalutx.

El modelo de soporte característico del barroco del siglo XVII fue el salomónico, que aparece generalmente recubierto de vides cuyos tallos siguen el movimiento helicoidal de las espiras; es más frecuente que presenten el tercio inferior con anillos. Reproducimos ejemplos del retablo del Rosario de Orient, de la Cartuja de Valldemossa, de Sto. Domingo de Pollensa y de la iglesia palmesana de San Nicolás.

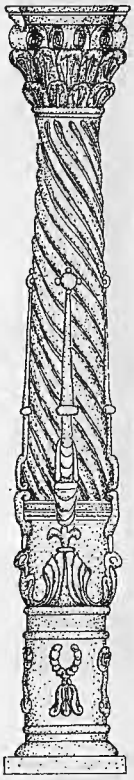
Los últimos soportes a considerar son los antropomorfos, que derivan de los ya conocidos del manierismo, tan frecuentes en Palma. Se trata generalmente de ángeles o cariátides con ropajes ampulosos y gestos grandilocuentes, que están flanqueando las hornacinas o cuadros centrales de retablos de carácter escenográfico. Entre otros citaremos los ejemplos palmesanos de Santa Clara y de las Jerónimas, de los Franciscanos de Inca, de la parroquia de Banyalbufar, de la parroquia de Alcudia y de la Consolación de Santanyí; los más originales se hallan en el órgano de la parroquia de Felanitx, pero son atlantes musicales, obra de los hermanos Damián y Sebastián Caimari (1696-99). Cerramos este capítulo con una curiosa alusión a la fauna barroca tal como la vemos en un bajorrelieve del retablo mayor de las Jerónimas de Palma.

Felanitx. Parroquia. Del retablo del Beato.

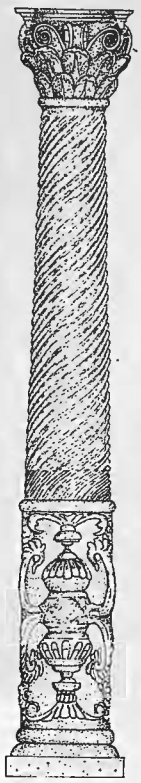
Felanitx. Parroquia. De la portada.

Valldemossa. Cartuja. Del retablo de una celda.

Palma. La Concepción. Del retablo mayor.



Lluchmayor. Del retablo de la iglesia de S. Francisco.



Felanitx. De diversos retablos de la parroquia.

Orient. Parroquia. Del retablo del Rosario.

Pollensa. Del retablo de Santo Domingo.

Palma. Santa Clara. Del retablo de San Sebastián.

Valldemossa. De la Cartuja.

Valldemossa. Cartuja.

Lluchmayor. San Francisco.

Palma. Santa Magdalena.

Palma. Santa Eulalia.

Palma. Santa Clara. Del retablo de San Sebastián.

Palma. Montesión. Del retablo de Santa Ana.

Fornalutx. Del retablo del Cristo.

Orient. Del retablo del Rosario.

Valldemossa. Cartuja.

Pollensa. Santo Domingo.

Palma. Retablo de la iglesia de S. Nicolás.

(Seminario de Historia del Arte)

Palma. Iglesia de Santa Clara.

Inca. Iglesia de San Francisco.

Banyalbufar. Parroquia.

Palma. Iglesia de San Jerónimo.

Santanyí. Del retablo de la ermita de Consolación.

Palma. Detalle del retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo.

(Archivo del Seminario de Historia del Arte)

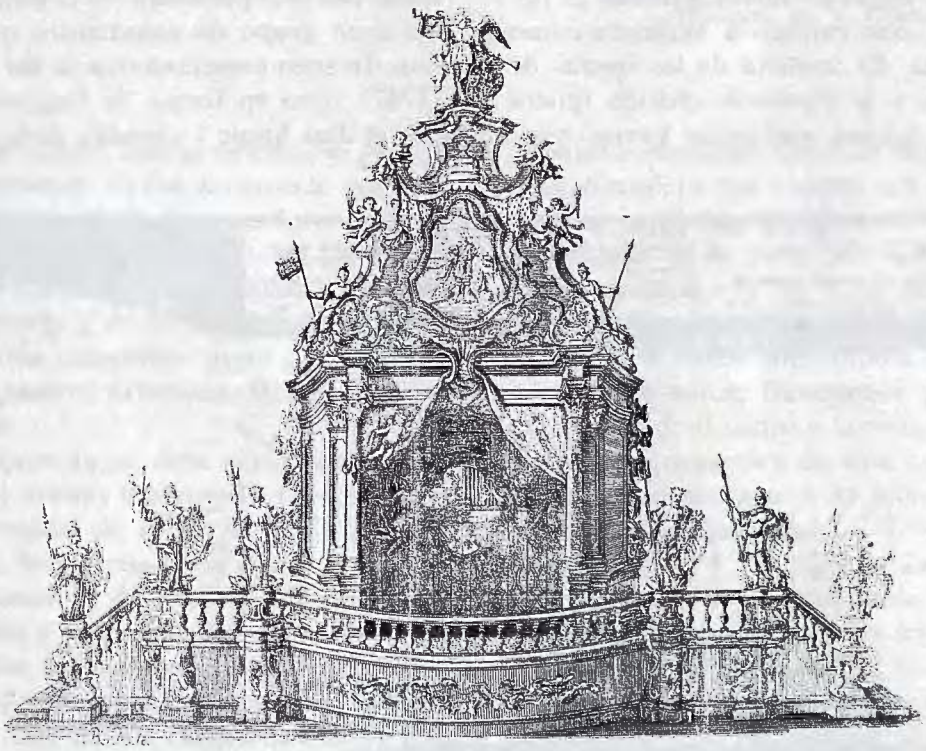
Las Cavalleros de la Ciudad de Palma del Reino de Mallorca que corrieron las R.s fiestas de Sortijas, y Cintas, erigieron este Arco triunfal con iluminacion transparente en la entrada del Circo quadrilongo formado en la plaza del Borne, en celebridad de la proclamacion del S.or D.n Carlos IV. Rei de las Españas dia 12 de Julio de 1789.

La exaltación mitológica de Mallorca

El decreto de la Nueva Planta supuso para Mallorca, desde 1716, la pérdida de su gobierno tradicional; así el Grande e General Consejo pasó a ser el Ayuntamiento, de acuerdo con la política centralista inspirada por los Borbones. La nueva situación, más que impuesta, fue «consentida» en Mallorca; tal es como la juzga Santos Oliver; apenas hubo resistencia, y la omnipotente monarquía se impuso. Convertida la nobleza mallorquina en una clase burocrática, ello explica quizá el entusiasmo con que se celebraron en Palma las fiestas de proclamación de los reyes borbónicos Fernando VI (1747), Carlos III (1759) y Carlos IV (1789).

Más que destacar el sentido adulatorio de estos actos oficiales, según se ha hecho, queremos subrayar cierto sentido de la exaltación de Mallorca como tierra singular en el concierto de los dominios del Imperio español; la exaltación se hizo a través de la mitología, que fue el medio de expresión del hombre barroco. Muy semejantes fueron los programas de proclamación de los reyes Fernando VI y Carlos III. En ambas ocasiones se puso en la Plaza de Cort un tablado pegado a la fachada del Ayuntamiento; centro de la composición fue el retrato del rey proclamado, entre las figuras alegóricas de la Inmortalidad y de la Fortuna, sirviendo de remate aquella deidad que es «toda ojos, para verlo todo; y toda boca para hablarlo todo, ya se ve que era la Fama». Podemos darnos idea de estos monumentos provisionales a juzgar por los diseños hechos por Bordoy (1759) y por Fr. Alberto de Borguny.

Repito que lo interesante es el elogio mitológico de Mallorca a través de las estatuas de la balaustrada, dedicadas a Thetis, Aníbal,



Monumento levantado en la Plaza de Cort, con motivo de la proclamación de Carlos III (1759). Grabado de Bordoy.

Tablado levantado para la proclamación de Fernando VI. Grabado de Fr. Alberto de Borguny (1747).

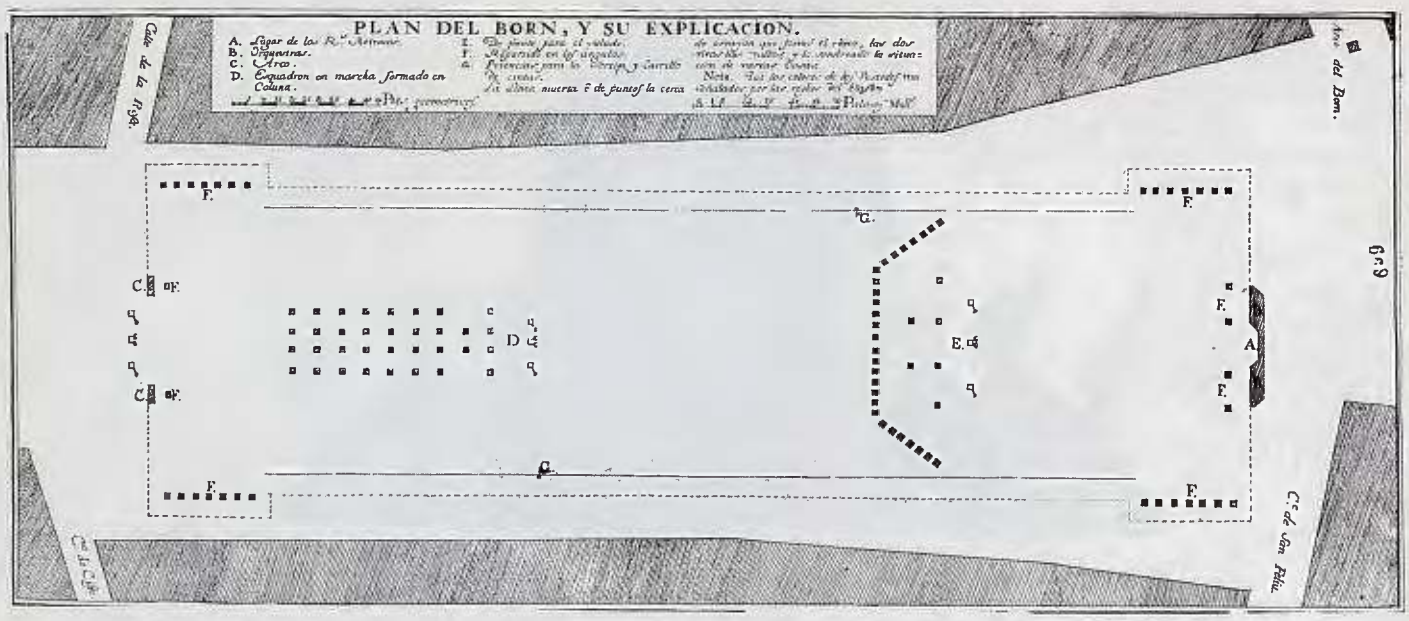
Ceres, Hércules, Venus y Marte, mientras que en el programa de Carlos III fueron Minerva, Belona, Thetis, Neptuno, Marte y Apolo. Por lo que respecta al programa de Fernando VI, sólo Ceres aludía a las riquezas agrícolas de Mallorca, mientras que Marte y Thetis hacían referencia al espíritu belicoso de los naturales isleños, lo que explica que Aníbal y Hércules aparecieron como capitanes baleáricos; la presencia de Venus se justificaba con el juicio de Jaime I, que calificó a Mallorca como la isla más bella. El cronista de las fiestas de Carlos III llega a la hipérbole cuando quiere interpretar las figuras que antes hemos mencionado, al decirnos que Apolo y Palas, «venerados por Dioses de la Sabiduría, podían venir para aprender a Mallorca», y no menos decía de los restantes dioses en comparación con las virtudes que tenían los mallorquines.

Diferente fue el programa mitológico pensado con motivo de la proclamación de Carlos IV (1789), en el que la exaltación de Mallorca quedó confiada a Ceres y a Neptuno; ahora lo importante fue el homenaje al Rey, representado por Júpiter que recibía el acatamiento de los demás dioses.

Continúa la fiesta barroca

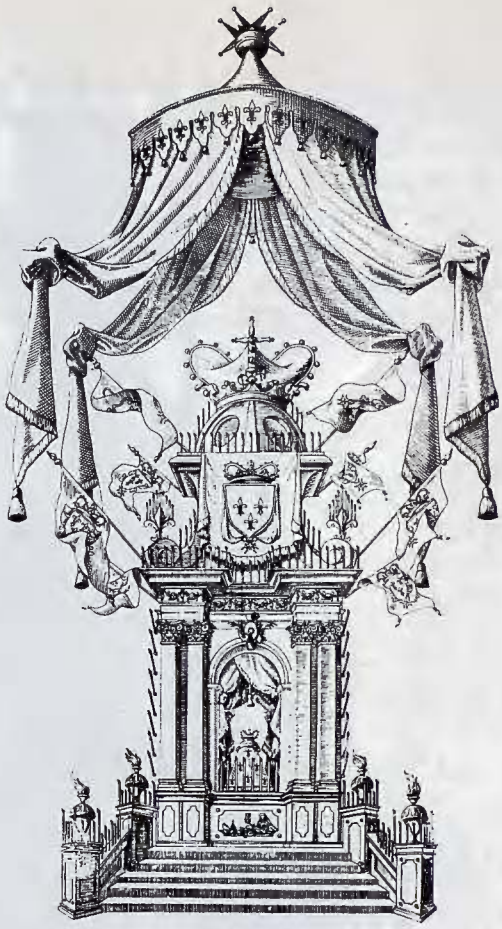
Durante el siglo XVIII prosiguieron las manifestaciones cívico-religiosas que ya hemos visto en la centuria anterior, y la calle fue el escenario teatral de aquellas fiestas que tanto entusiasmaron a la sociedad mallorquina. Nunca como hasta ahora se vieron tantos carros triunfales por las calles de Palma, ya fuera con motivo religioso o profano. Sitio predilecto de los desfiles y estafermos fue el Borne.

Las fiestas de canonización de San Luis Gonzaga (1727) fueron motivo para la exhibición de un carro triunfal a lo divino, en forma de nave, con este personaje en la popa, capitaneando a un grupo de estudiantes que lo vitoreaban. Imagen semejante fue la del Carro del Sol (1747), pero en forma de fragata, capitaneado por el dios Apolo y circuído de los planetas; es-



Plano del Borne, en Palma, con motivo de los festejos de la proclamación de Carlos IV.

Carro triunfal en forma de fragata, diseñado por Fr. Alberto de Borguny. Biblioteca de la Diputación.

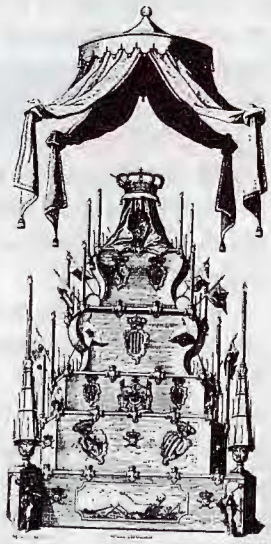


Túmulo para las exequias de Luis XIV en Palma, dibujado por José Dardaron (1715). (Biblioteca de la Diputación).

te hermoso carro con que se celebró la proclamación de Fernando VI iba arrastrado por seis mulas y acompañado de doce esclavos moros, vestidos de turcos. En los desfiles de 1759 estuvo presente el carro de los artesanos con las figuras de Mercurio y de Hércules, acompañado éste por las dos columnas, junto a las cuales estaban los famosos artesanos Matheo Juan y Gabriel Ferrer.

En este momento no debe olvidarse la figura curiosa del artista mallorquín Cristóbal Vilella, pintor áulico de la corte de Carlos IV, académico de San Fernando y socio de mérito de la Real Sociedad de Mallorca. Expresó su agradecimiento a la monarquía española, a la que tanto debía, con motivo de la proclamación de Carlos IV, inventando carros triunfales y decoraciones. Uno de los carros diseñados por él iba arrastrado por un caballo marino, que montaba Neptuno. Otro de sus carros resultó más complejo por cuanto era una representación de la isla de Mallorca en forma de galera, conducida en su proa por el Mediterráneo de tipo antropomorfo; en la isla había un trono bajo un cielo planetario con las figuras de Apolo y Diana, a cuyos pies estaba Mallorca, como matrona heroica, flanqueada por el Placer y la Voluntad; el canto y la música completaban los efectos teatrales de este carro, pues a las voces de cuatro genios se unían las notas musicales que interpretaban Orfeo, el Deseo, la Perseverancia y el Ingenio. De sus caprichos decorativos el más comentado fue el que hizo en su propia casa, en la calle del Sitjar, con idea tomada del libro II de *Las Aventuras de Telémaco* de Fénelon, que representaba el Reino de Amphitrite con las figuras alegóricas de Mallorca, España y los Reyes.

Catafalco real de mediados del siglo XVIII. Palma. (Biblioteca de la Diputación).



Catafalco para las exequias de Bárbara de Braganza. Palma 1759. Diseño de Muntaner.

El triunfo de la muerte

La incorporación de Mallorca al trono de Felipe V hubo de celebrarse más que con una fiesta, con las exequias por la muerte de Luis XIV, en 12 de Diciembre de 1715: El diseño del túmulo lo realizó el artista italiano José Dardarón, y de esta obra dijo un cronista que «fue lo mejor que en aquel género se había hecho en Mallorca». El Marqués de Lede ordenó hacer exequias en todas las villas de la isla, aunque sólo tenemos noticia del «fúnebre obelisco» levantado en el templo de Santiago de Alcudia. Menos importancia revistieron las exequias del rey español Luis I (1725), debió de ser semejante al de la Reina Bárbara, muerta en 1759 y diseñado por Muntaner.

El catafalco más hermoso se hizo para las exequias de Carlos III en 1789, aunque desconocemos quien sea su autor. El zócalo fue muy semejante al comentado de la reina Bárbara, pero el resto era una composición de jugosas curvas para cobijar a las estatuas de las tres Parcas y de la Tristeza; en el remate aparecían los trofeos del rey difunto, a los pies de la Fama. La costumbre de levantar catafalcos continuó en el siglo XIX, pero ya no se hizo nada semejante.

Catafalco para las exequias de Carlos III. Palma 1789. (Archivo Histórico de Mallorca).

Sentimiento de una nueva fase estilística

Un problema interesante es el de la percepción estilística en la mentalidad de los mallorquines, y no sólo el de un cambio de estilo sino el de un progreso dentro del barroco hacia una fase más expresiva: Tal es en esencia la problemática del paso del siglo XVII al XVIII.

Aunque no son muchos los testimonios literarios que conocemos, ellos nos permiten poner en claro la acentuación del barroquismo que se ha producido en esta fase dieciochesca. Los Jesuitas, en las fiestas de 1727, engalanaron las capillas laterales de su iglesia palmesana, de tal manera que «formavan a lo lejos una tan nueva vistosa fabrica, que ni se permite a los términos de la eloquencia el explicar quanto embelesava la vista su hermosura». Y para el altar mayor se preparó «con todos los primores del artificio, una bellísima perspectiva de cinco hezenas, que llenando todo el espacio del presbiterio hasta su bóveda, rematava con una gloria trasparente iluminada, en que se descubría como glorioso el grande Patriarcha S. Ignacio de Loyola... que infundía majestad y lucimiento a tan sobervio edificio». Los nuevos efectos barrocos quedan bien patentes con sólo estas citas.

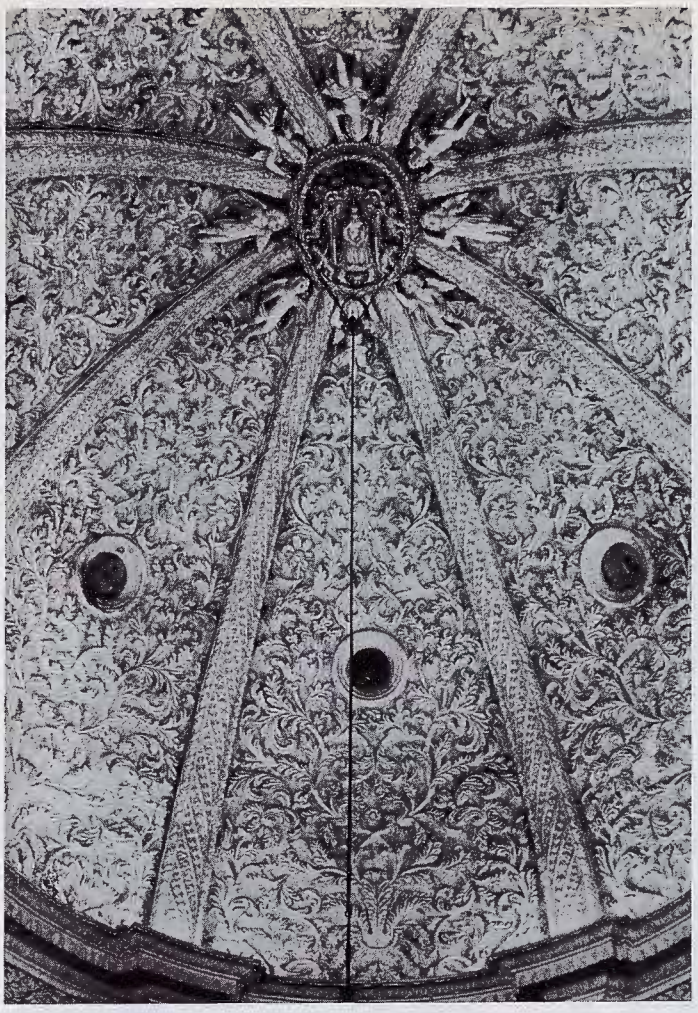
Una fábrica tan novedosa como la de San Antonio Abad no podía por menos que impresionar a un público como el mallorquín, aunque estuviera aferrado a soluciones rutinarias y tradicionales como fueron generalmente las insulares. El sermón pronunciado el año de 1768 con motivo de la inauguración de esta iglesia palmesana pondera los valores de riqueza y espacio que caracterizan a la nueva obra; tampoco pasó desapercibida al P. Cosme Femenía la estructura, así decía en su glosa: «Falta ahora reparar en su forma. Esta según las reglas del Arte, es Ovada, a diferencia de la Iglesia antigua». Su intuición aun fue mas allá, y señaló de una manera inconsciente la dependencia que tal obra tenía con Roma y hasta realizó una extraña interpretación iconográfica.

Triunfo de la planta elíptica

Para valorar las plantas elípticas del barroco en Mallorca es preciso hacer un estudio retrospectivo de la planta oval, que no es frecuente en el mundo hispánico. Tal tipo de planta tiene antecedentes en el siglo XVI según justifican la sala capitular de la catedral de Sevilla y el vestíbulo oriental del proyecto de Machuca para el palacio granadino de Carlos V. En cuanto a los modelos italianos que más influencia ejercieron hay que citar uno incluído por Serlio en su *Quinto Libro* (1547), y dos construcciones de Vignola: San Andrés de Roma (1550) y Santa Ana de los Palafreneros (c. 1570). Un modelo italiano vino a España, el de Vicenzo Danti para El Escorial (c. 1570), que incluía una basílica oval, pero se ha perdido. Un ejemplar español fue realizado entre 1590 y 1599, la iglesia del Colegio Agustiniano de Doña María de Aragón, en Madrid, que lamentablemente fue destruído; se lo juzga relacionado con la obra romana de Francisco Volterra, S. Giacomo degli Incurabili, levantada con anterioridad a 1588. En opinión de Kubler la «adopción de plantas ovales, desde 1590, es posiblemente la más vigorosa prueba que podemos presentar respecto a la reacción contra los rectangulares y severos perfiles del estilo herreriano».

Entre las creaciones españolas ovales del siglo XVII hay que citar la iglesia de las Bernardas de Alcalá (1617-1626), obra de Sebastián de la Plaza, y Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, proyectada entre 1647 y 1652 por Diego Martínez Ponce de Urrana; Kubler ha indicado que el templo valenciano se parece al de San Giacomo degli Incurabili (o al Corso), que antes señalamos.

En Mallorca la planta elíptica aparece en el siglo XVII, tal es el caso de la Sala Capitular de la catedral, proyectada en 1696 y concluída en 1701. Se desconoce al autor y no pudo ser Francisco Herrera, que arribó a Mallorca en 1697. Este artista navarro que venía de Italia hizo el segundo ejemplo de planta elíptica con cúpula del mismo tipo, en la iglesia palmesana del Socorro al construir la capilla de San Nicolás Tolentino, terminada en 1707. Francisco Herrera realizó un tipo de planta oval, inscrita en un octógono alongado con el eje mayor perpendicular al de la iglesia; cada lado del octógono alberga una capilla. Su alzado carece de interés por cuanto la cúpula es vaída y peraltada, con linterna; el intradós, de acuerdo con el principio del *horror vacui*, se cubrió con una decoración de estucos que no tienen la finura de los del ejemplar catedralicio antes mencionado. Este tipo de capilla llamó la atención y en muchas iglesias parroquiales de la



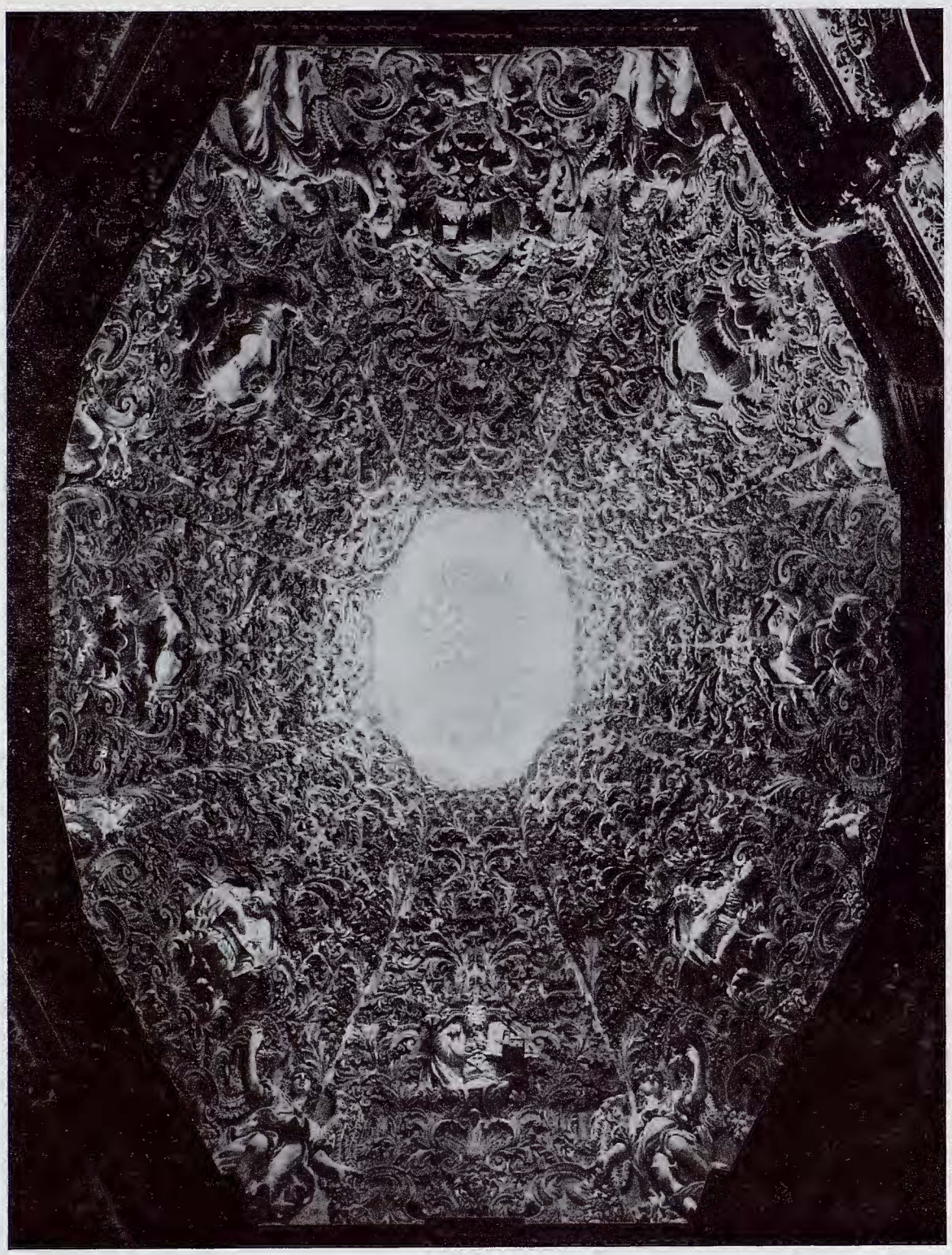
Palma. Cúpula de la sala capitular de la catedral. (Foto Mas).

Palma. Torre de la iglesia del Socorro, atribuida a Francisco Herrera (Foto Mas).

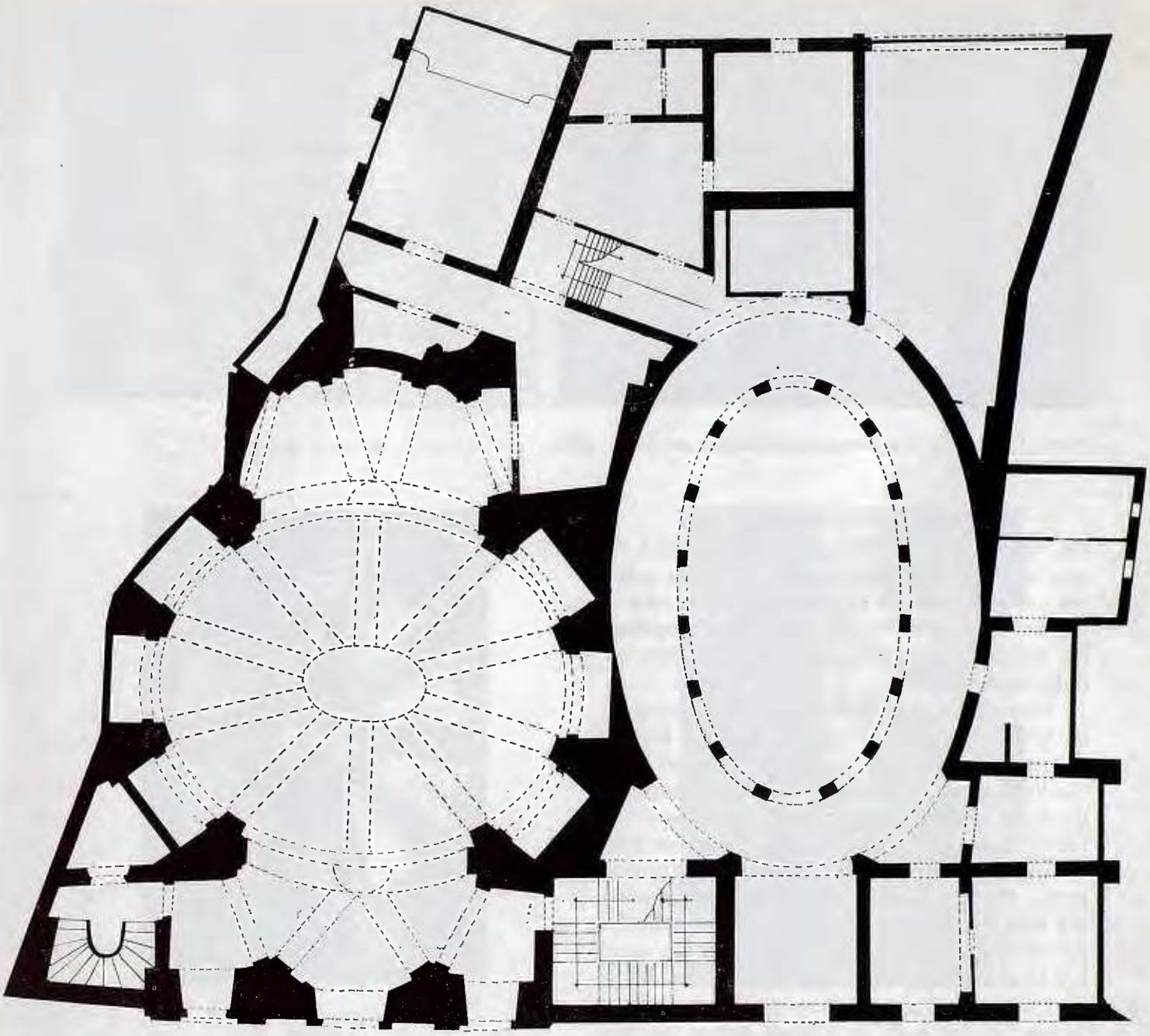
isla encontraremos estas construcciones anexas, realizadas en los siglos XVIII y XIX. Al espíritu de novedad que representa Herrera se atribuye la curiosa y esbelta torre del Socorro, realizada en los años que construyó la capilla de San Nicolás.

El modelo de planta oval más interesante es el de la iglesia de San Antonio Abad, en Palma, que hay que relacionar con las tendencias francoitalianas que surgen en Madrid a mediados del siglo XVIII, cuando Ventura Rodríguez logró las más hermosas variaciones espaciales de tipo elíptico en San Marcos de Madrid. La aparición de este modelo en Palma es coetánea del interés que en Hispanoamérica despierta la planta oval en el siglo XVIII, en ejemplos como la desaparecida iglesia mejicana de Santa Brígida (1740 - 44), creada por el ingeniero Luis Díez Navarro, al que se atribuye la del Hospicio de San Vicente, en El Salvador, y que repite casi el modelo mejicano; la planta oval se sigue por tercera vez en la iglesia del Corazón de Jesús (1758-66), en Lima, atribuída a Cristóbal de Vargas; y, finalmente, un jesuita anónimo diseñó hacia 1753 la iglesia del convento de Santa Teresa, en Cochabamba (Bolivia), más complicada que las anteriores, lo mismo que la mejicana de la iglesia del Pocito (1777-91).

Lo singular del caso de San Antonio de Palma es la correspondencia que existe entre la iglesia y el claustro anejo, ambos con planta elíptica. El eje mayor de la elipse del claustro es perpendicular a la calle, mientras que el eje mayor del templo es paralelo a la calle. Pero la iglesia es más compleja ya que su espacio está formado realmente por dos elipses que se cruzan perpendicularmente haciendo destacar dos espacios elipsoides para albergar el presbiterio y el ingreso; esta interpenetración de

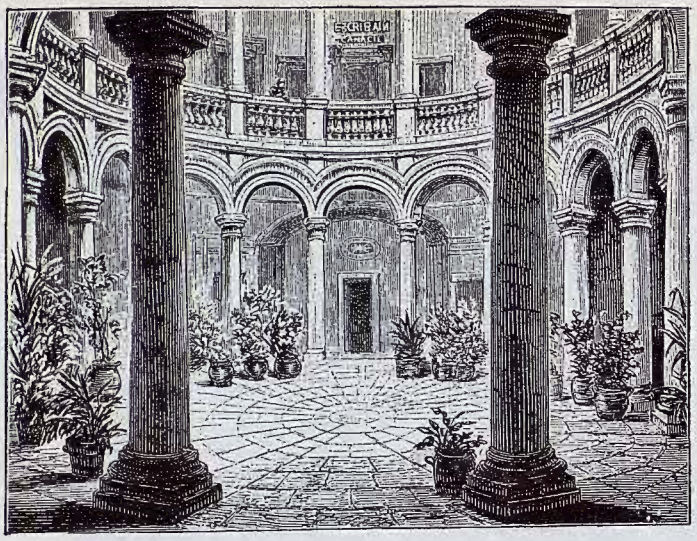


Francisco Herrera. Cúpula de la capilla de San Nicolás Tolentino, en la iglesia del Socorro, de Palma. (Foto Mas).

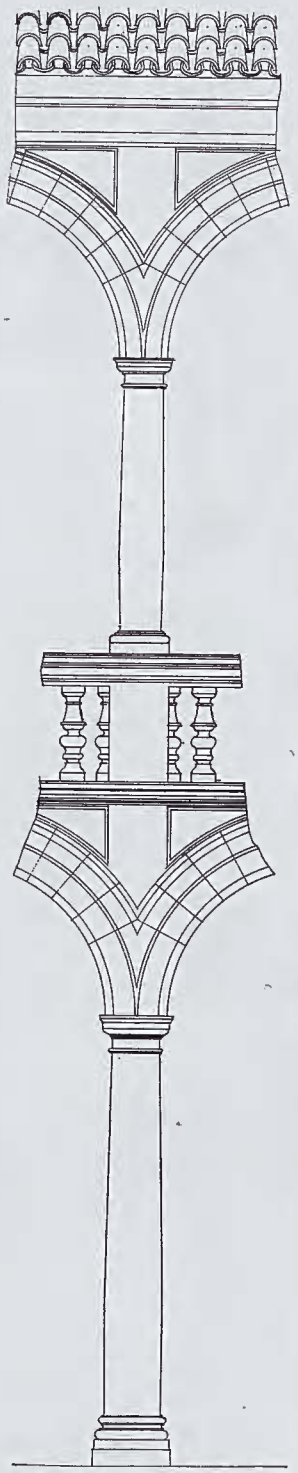


Palma. Planta de la iglesia y claustro de San Antonio Abad. (Seminario de Historia del Arte).

espacios le da cierta semejanza con la creación de Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane (1662-67), en Roma, aunque el ejemplo de Palma no es tan complejo y los muros carecen del dinamismo y tensión típicamente borrominescos. San Antonio de Palma es un modelo que parece ya predecir la frialdad neoclásica; en planta, además de los espacios elipsoidales del presbiterio y de los pies, muestra seis capillas laterales, de planta rectangular, bajo arcos de medio punto que sostienen unas tribunas. No podía faltar la pintura como elemento configurador del espacio barroco, así todo el tambor está decorado con murales sobre la vida del santo titular de la iglesia; unos estípites de raigambre miguelangelesca, con una guirnalda en la parte superior separan los distintos paneles. Lo más logrado es la cúpula, provista de una linterna que aloja al Espíritu Santo; está pintada simulando mármoles de color y decorada con unos medallones ovalados, que muestran flores y ángeles. Como creación, esta igle-



Palma. Claustro de San Antonio Abad (dibujo de Wood, XIX).

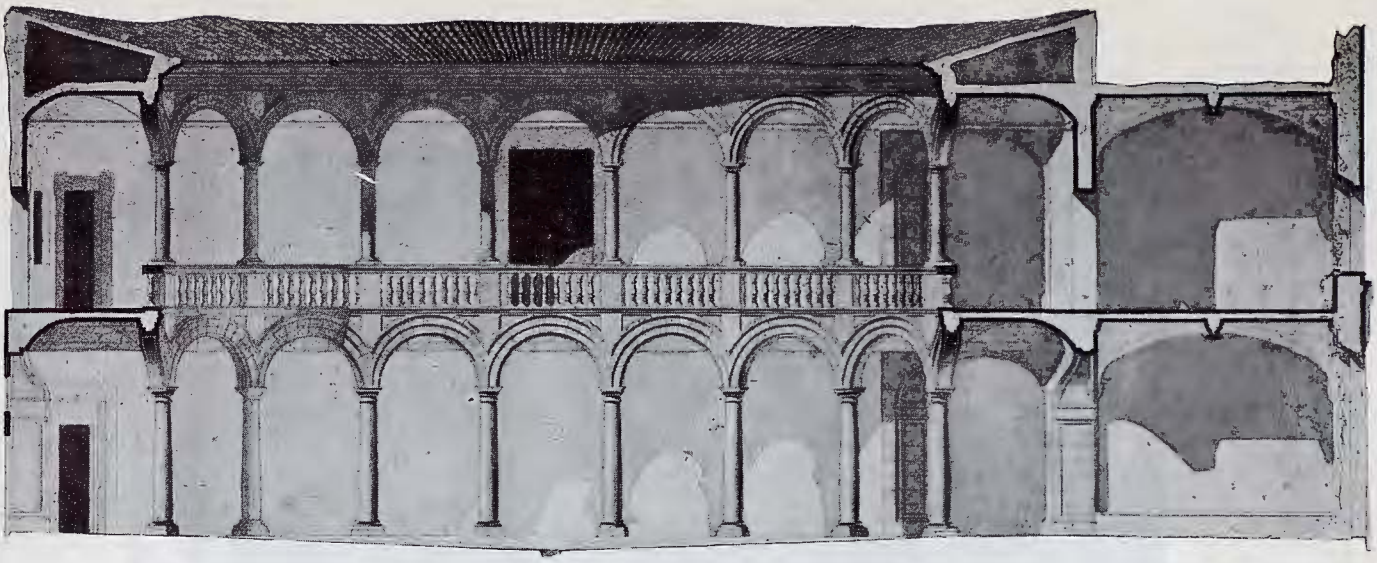


Palma. Detalle del claustro de San Antonio Abad. (Escuela de Artes Aplicadas).

sia, en conjunto, resulta falta de jugosidad, lo que tal vez se explique porque el diseño original fue interpretado por maestros educados a la manera tradicional, que apenas comprendían los juegos plásticos y espaciales del barroco italiano.

Interesante es el problema de la paternidad de la obra, pero no puede ser resuelto de forma satisfactoria por cuanto se barajan tres candidatos, que ya recoge Quadrado; los Mesquida, el catalán Jorge Costa y un italiano no identificado. La atribución a los Mesquida está basada en una tradición, que recoge primeramente Furió y hasta la mantuvo en nuestro siglo Bartolomé Ferrá; la base de esta tradición parece residir en que se los vió construir, pero los Mesquida eran arquitectos tradicionales y no parece fácil el atribuirles una obra tan novedosa; al levantar los planos hemos podido observar que las elipses no son perfectas, lo que tal vez deba explicarse por esa falta de academia de un maestro tradicional. Ellos tal vez siguieron los planos diseñados por otro.

La atribución de la obra a Jorge Costa la dan primeramente Bover y Moragues, quienes afirman que han visto un plano firmado por Costa, el cual lo presentó al comendador Gelabert en 14 de Julio de 1729, y hasta declaran lo que se le pagó por este diseño, es decir, doce libras y dieciocho sueldos. Estos autores declararon haber buscado en el archivo de la iglesia la documentación de la obra, así que su argumentación tiene más valor que la tradición que asigna la obra a los Mesquida. Del arqui-



Palma. Corte del claustro de San Antonio Abad. Dibujo de Juan Mateu Marcó.

Cúpula de San Antonio Abad. (Foto J. J. Tous.)

San Antonio Abad, detalle del interior. (Foto J. J. Tous.)

tecto catalán Jorge Costa no conocemos otras intervenciones, lo único que sabemos es de la existencia de otro arquitecto catalán, Pedro Costa (1699-1761), que tal vez fuera familiar suyo; Kubler al analizar la obra de este último ha visto que Pedro Costa estaba influído por Fernando Galli-Bibiena y Conrado Rudolf. Es de suponer que hubiera contactos entre Jorge y Pedro Costa, con lo cual quedaría perfectamente explicado el italianismo que acusa San Antonio, tanto en la iglesia como en el claustro.

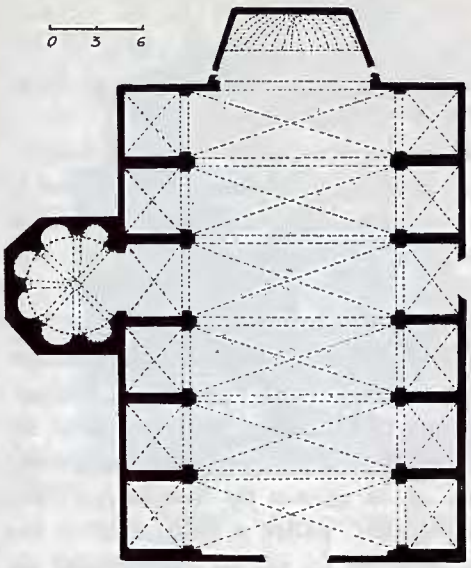
Mención breve merece la capilla de las Almas, en la parroquial de Campos, de la segunda mitad del siglo XVIII, de planta oval, cubierta con cúpula del mismo tipo; el cronista Talladas, coetáneo de la construcción dice que es de estilo del P. Pozzo. Claramente se ve la filiación italiana que se daba a este tipo de plantas. La planta oval aún tendría un eco tardío en Mallorca, tal sucedió en 1869 cuando la familia Binimelis cedió los terrenos para la construcción de la iglesia parroquial del pueblo llamado S'Horta. Los planos originales sufrieron

Palma. Interior de la iglesia de San Antonio Abad, altar mayor. (Foto J. J. Tous.)

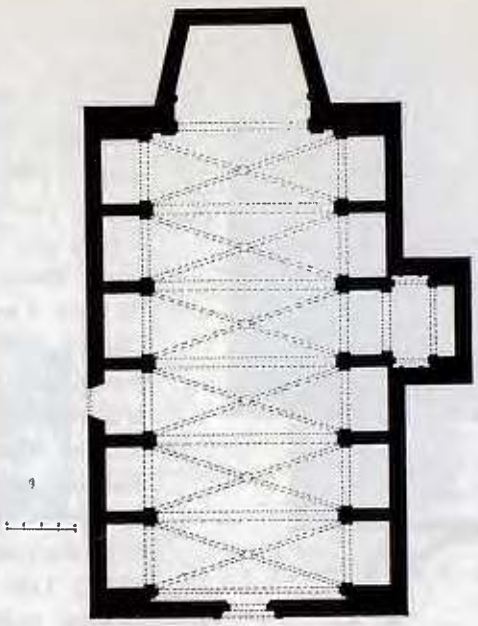
una transformación en 1882, y acusan claramente la influencia neoclásica. La cubrición se hizo con una gran cúpula elíptica vaída, con lo que pierde gracia al compararla con la de San Antonio, a la que sin duda tuvo como precedente. La planta oval de la parroquial de S'Horta tiene diez capillas laterales. Permanece en el anonimato el autor que preparó los planos.

Persistencia de la nave con crucería gótica

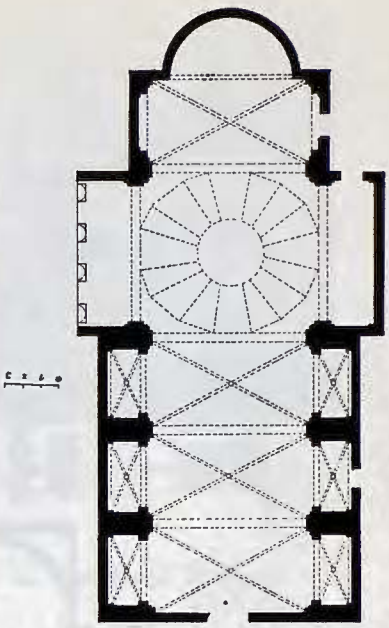
Ya hemos insistido en el carácter arcaizante del arte mallorquín, y por ello no debe de extrañarnos la persistencia en los siglos XVIII y XIX de la nave única cubierta con bóveda de crucería. Maestro arcaizante fue Lucas Mesquida, que siguió esta solución tanto en la parro-



Santa María del Camí. Planta de la parroquia. (Seminario de Historia del Arte.)



Campanet. Planta de la parroquia. (Seminario de Historia del Arte.)



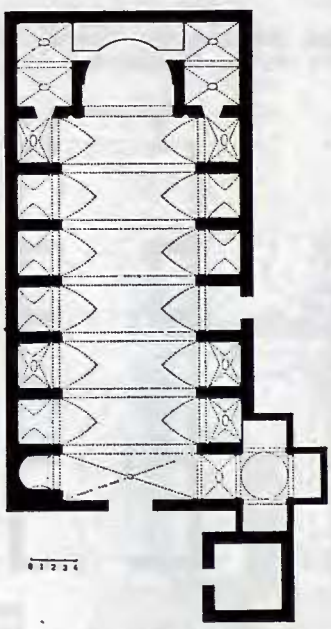
Palma. Planta de Sta. Magdalena. (Seminario de Historia del Arte.)

quial de Sóller, terminada en 1747, como en la de su pueblo natal, Santa Marí del Camí (1714-37). La misma solución de la nave cubierta con bóveda de crucería hay en la parroquia de Campanet (1717 - 74), también con cabecera de muros convergentes. De este mismo modelo es la iglesia de Buñola, realizada por el maestro Miguel Garcías (1740-79). Una de las últimas fábricas de esta serie fue la iglesia del convento de Sóller (1769-1815), por lo que cabe suponer que se cubrió ya en el siglo XIX con el mismo tipo de bóveda y asimismo mantuvo el ábside conquiforme.

El modelo general de nave con bóveda de crucería presenta una combinación con el tipo cupulado en el crucero. Quizá ningún ejemplo más monumental que la parroquial de Binissalem (1666-1727); cuando se puso la cúpula era maestro Bernardo Cabrer, pero ya en 1745 hubo que desmontar la linterna. Se caracteriza por tener unos brazos profundos con bóveda conquiforme, lo mismo que el presbiterio. También la iglesia conventual de la Magdalena, en Palma, es una solución ecléctica, con cubierta de crucería en la nave, más crucero con cúpula sobre pechinas; su arcaismo lo subrayan las pilastras del crucero con sus estrías helicoidales, continuadas en el intradós de los arcos (1740). Una solución semejante se llevó a cabo en la iglesia parroquial de Valldemossa, construcción del siglo XVII, que fue ampliada en la cabecera (1718) con crucero de cúpula.

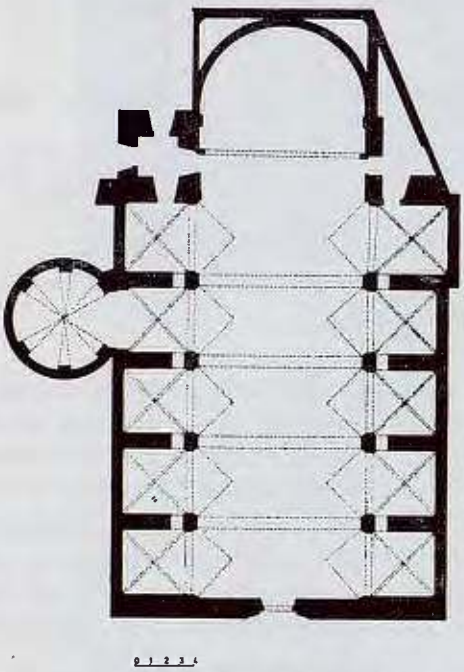
El modelo de nave con bóveda de medio cañón con lunetos.

Cronológicamente, la primera iglesia de este tipo sería la parroquial de Inca, en la que trabajaba ya en 1708, como primer cantero Miguel Tomás Moragues, al que siguió el cantero Pedro José Llompard. El primero debió de morir antes de 1746 cuando al hacer el camarín del ábside se pidió información a un tal Carbonell, al carpintero Arrom y al cantero Miguel

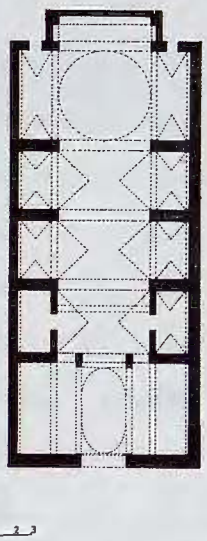


Inca. Planta de la parroquia. (Seminario de Historia del Arte.)

Inca. Parroquia. Dibujo de la Col. Buades.



Palma. Planta de San Cayetano. (Seminario de Historia del Arte.)



Palma. Planta de la iglesia de la Casa Misión. (Seminario de Historia del Arte.)

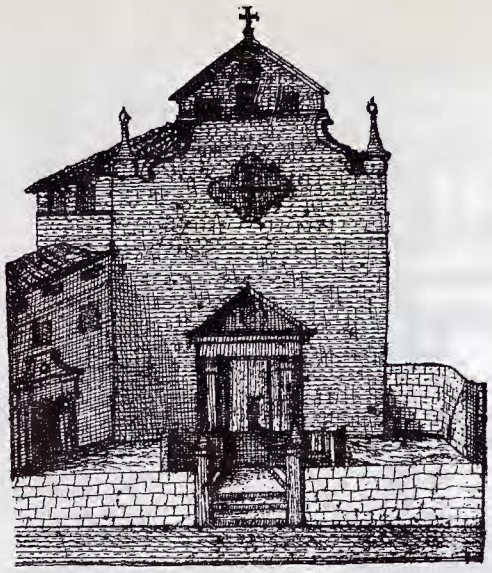
Pedro Llompard. Por toda esta serie de noticias parece que el responsable de los planos primitivos bien pudiera haber sido Miguel Tomás Moragues, pero su proyecto sería al final transformado, si es que existió.

La parroquia de Puigpunyent (1737) fue dirigida por los maestros del lugar Bartolomé y Juan Moyá. Posterior fue la discutida iglesia de San Cayetano, de Palma (1752-79); no nos parece aceptable la atribución tradicional de los planos a Lucas Mesquida, que fue un maestro retardatario, y parece más lógico pensar en los maestros Guillermo Pascual y Gaspar Palmer, documentados en la construcción de la iglesia teatina en 1770. De Antonio Mesquida, hijo de Lucas, es la iglesia de Santanyí (1786-1812). Los Mesquida, padre e hijo, dieron los planos primitivos de la iglesia parroquial de Lluchmayor, que luego fueron modificados por Isidro Velázquez. Este modelo de templo fue provisto a veces de crucero, como en la Casa Misión de Palma (1736-64), que además tiene tribunas, dado que es iglesia conventual. La decoración general de este templo es de un rococó exquisito, cual si fuera una tacita de plata.

Fachadas y portadas

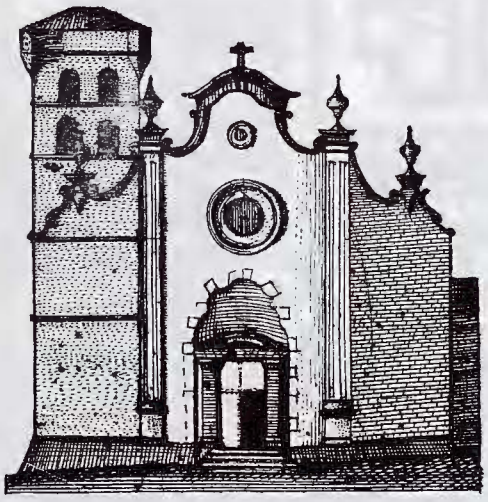
No hay apenas cambios notables en el siglo XVIII frente a los esquemas ya vistos en el siglo XVII; se mantiene la misma forma de componer con arreglo a variantes más o menos conocidas. Sólo la terminación de los hastiales con sus juegos mixtilíneos o de curvas y contracurvas así como algunos toques de rocalla nos señalan esa progresión típica del barroco. Reproducimos algunos dibujos del siglo XVIII, en su mayor parte de Berard para ver mejor las obras, pues a lo largo de los siglos XIX y XX sufrieron varias transformaciones.

La fachada más arcaizante es la de la iglesia de la Compañía de Pollensa con una espadaña central en la terminación. El Convento de la Concepción de Sineu mantiene la fachada sencilla, con óculo y hastial mixtilíneo; la torre que vemos hoy perdió la gracia que muestra en el grabado; es del siglo XVIII, lo mismo que la parroquial de San Juan, uno de los ejemplos más abarrocados en cuanto que el hastial ascendente abarca los tres lienzos de la fachada, y sus juegos de curvas son ya de derivación borrominesca. Los mismos juegos barro-

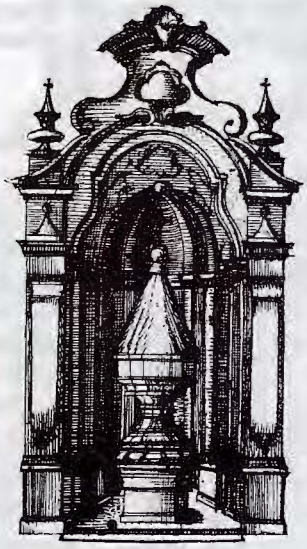


Pollensa. La Compañía (Berard).

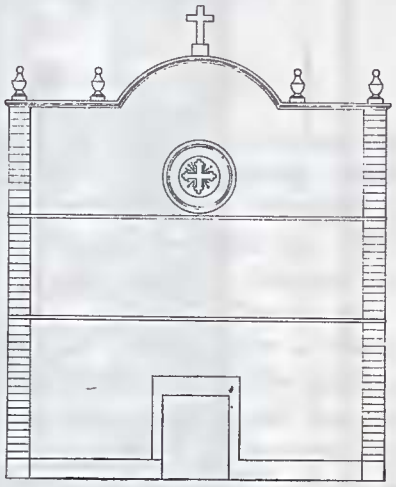
Sineu. Convento de La Concepción (Berard).



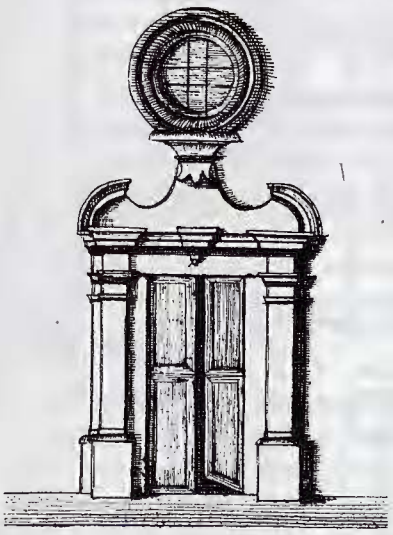
San Juan. La Parroquia (Berard).



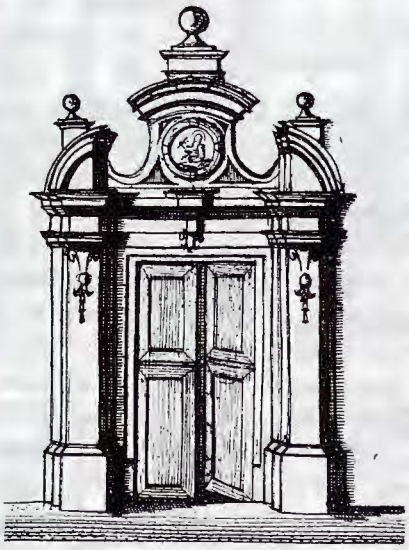
San Juan. Parroquia, detalle del baptisterio (Berard).



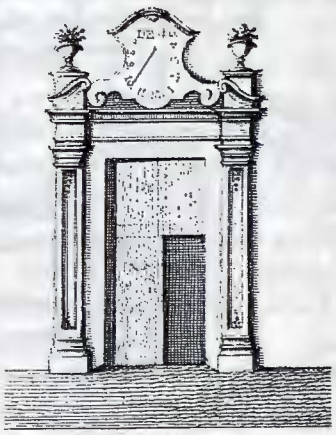
Porreras. Oratorio de la Santa Cruz. (Seminario de Historia del Arte.)



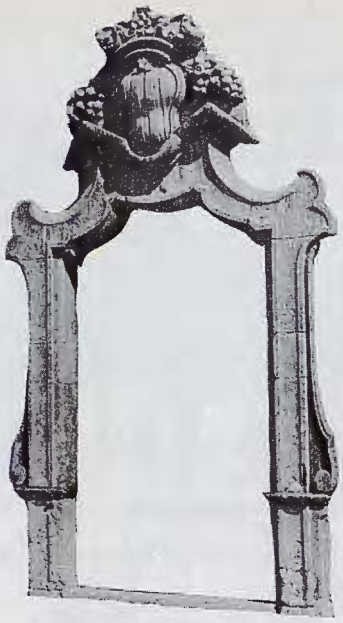
Sóller. Parroquia, portadita de 1747. (Berard.)



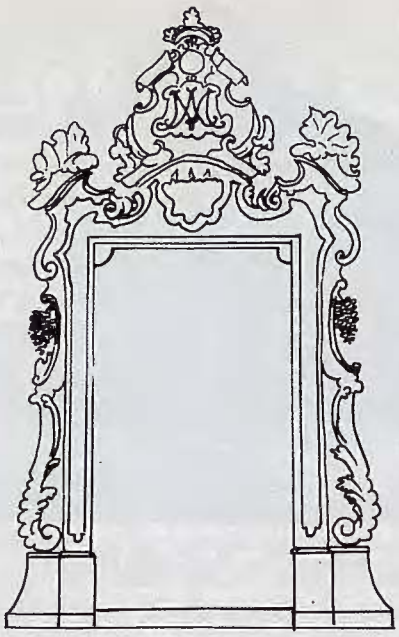
Sóller. Parroquia, portadita de 1782. (Berard.)



Sineu. Parroquia, portadita de 1783. (Berard.)



Santa María del Camí: Parroquia, portada de los pies.



Santa María del Camí. Parroquia, portada lateral. (Seminario de Historia del Arte.)

cos vuelven a apreciarse en el baptisterio de la misma iglesia, obras ambas que deben de corresponder a fechas avanzadas del siglo XVIII. La tendencia más tradicional aparece en el oratorio de Santa Cruz de Porreras (1722).

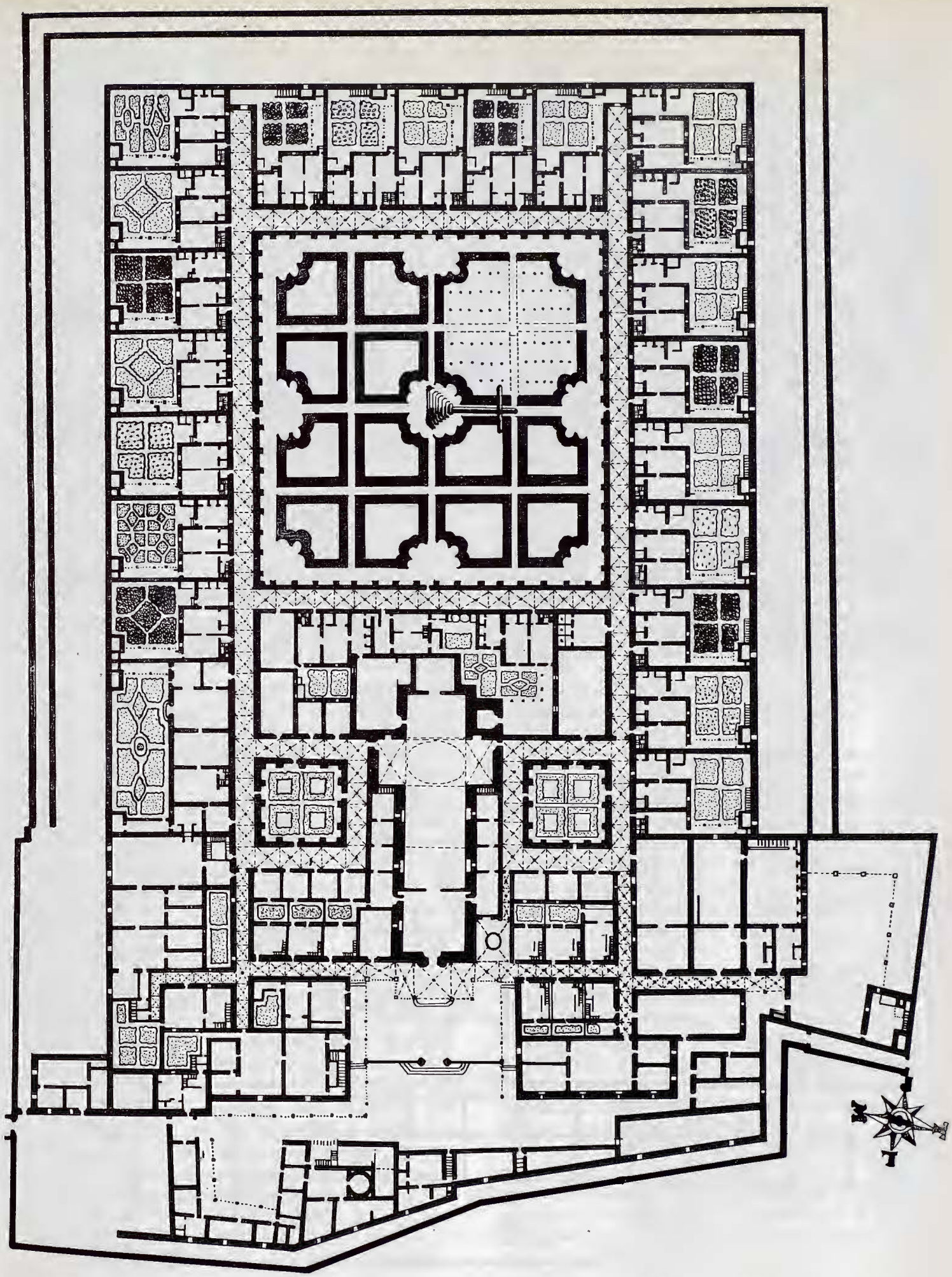
Los mismos efectos, aunque atenuados, vuelven a verse en dos portaditas de la parroquial de Sóller, fechadas en 1747 y 1782. Entre esta serie de obras hay que incluir una portada de la parroquial de Sineu, también de la misma época (1783). Las obras más ricas son las dos portadas de la iglesia de Santa María del Camí, con deliciosos toques de rocalla.

Una planificación conventual: la Cartuja

El deseo de crear aquí un monasterio cartujo partió de unos monjes mallorquines de la cartuja valenciana de Porta Coeli, que solicitaron del rey don Martín que les concediera el palacio de Valldemossa. Como tantos príncipes de fines de la Edad Media, el rey de Aragón era protector de los cartujos, así que acogió la idea con beneplácito y en 1398 envió dos comisarios que inspeccionaron el palacio y lo hallaron susceptible de transformación en convento, capaz de dar cabida a cinco frailes y dos legos como mínimo. La iglesia vieja fue consagrada en 1446. Las obras se sucedieron a lo largo de los siglos XVI y XVII, pero la Cartuja se ampliaba sin orden y el conjunto resultaba inadecuado e insuficiente; ello se explica en parte por los inconvenientes que llevaba consigo la transformación del palacio en convento cartujo.

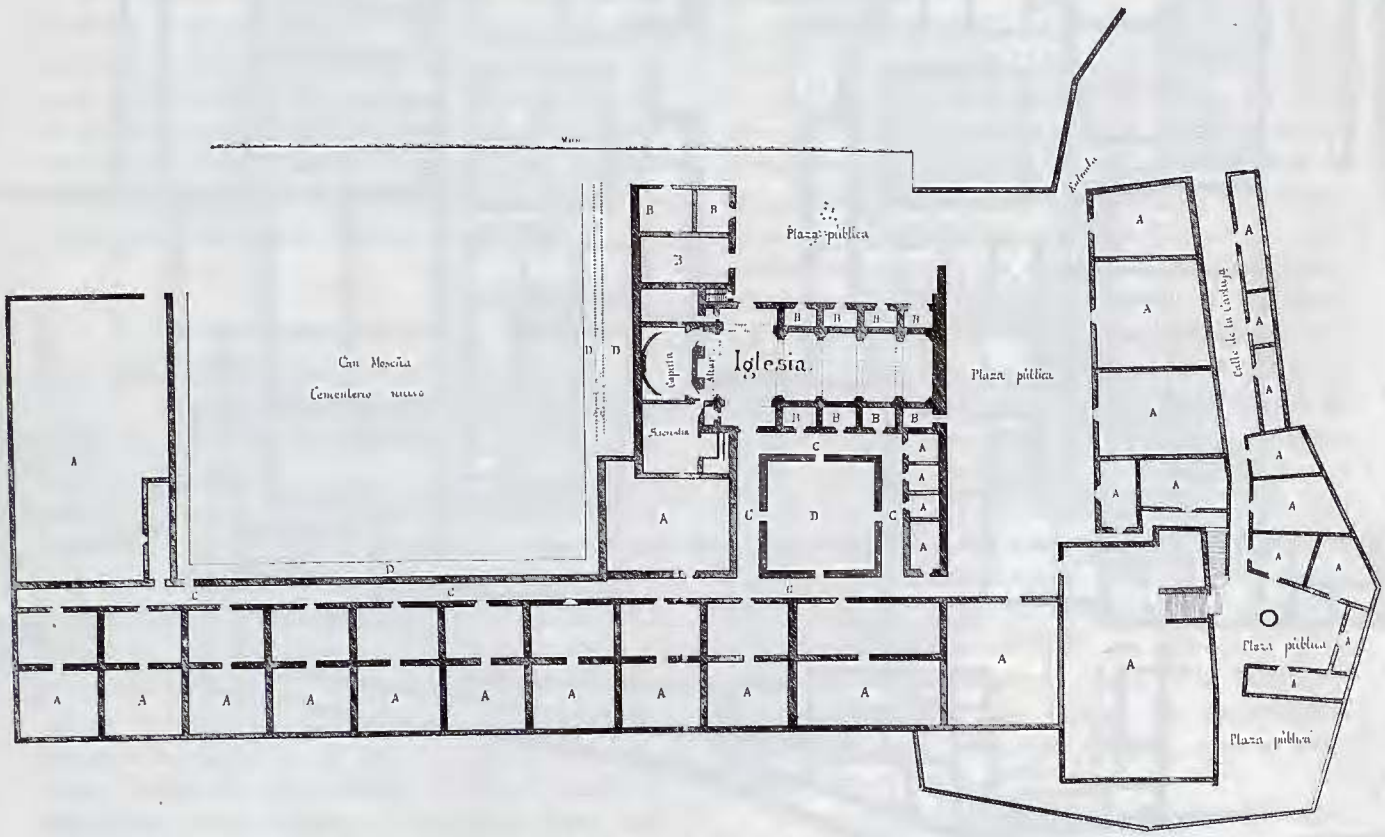
El Padre General en la visita de 1701 recomendó que se hiciera una nueva fábrica. Sólo el año de 1712 se puso en marcha esta recomendación del visitador, siendo prior el Padre Francisco Vidal, que encargó la confección de los planos a un maestro valenciano, que visitó la cartuja barcelonesa de Montalegre en compañía del maestro de obras Fr. Rafael Tomás; por encargo del prior citado hicieron un dibujo de la mencionada cartuja catalana, lo que explica la estrecha relación que hay entre la cartuja catalana y el proyecto dieciochesco de la de Valldemossa. Este nuevo plano fue aprobado por el P. Antonio de Montgeffond, General de la Cartuja, en 22 de abril de 1718. Tan vasta obra resultaba muy costosa y hasta 1750 las obras progresaron con lentitud. Así se explica que en 1737 la comunidad pidiera al arquitecto Lorenzo de Solís un plan más reducido, que no fue aceptado; en 1739 se hizo otro plan, que dieron por bueno los arquitectos Sebastián Sans y Jacinto Cocchi, que lo revisaron aún en 1803.

El plano del grandioso proyecto del siglo XVIII todavía se conserva en una celda. Esta



Valldemossa. Plano de la Cartuja.

Valldemossa. Vista de la cartuja proyectada. (Cortesía del Dr. Abbadie.)



Valldemossa. Plano de la Cartuja del siglo XIX. (Archivo Episcopal.)

Valldemossa. Claustro de la Cartuja. Dibujo de Wood.

Valldemossa. Claustro de la Cartuja. Dibujo de Wood.

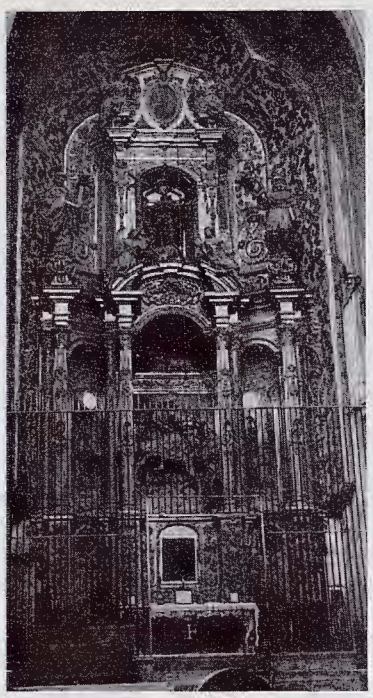
interesante muestra bien merece una revalorización pese a que no se llevó a cabo. Para comprender mejor su interés e importancia hemos de hacer una revisión histórica para entender su génesis. Las órdenes conventuales fundadas en la Edad Media son deudoras del espíritu benedictino, tal es el caso de los cartujos, fundados por San Bruno en 1084 para la profesión de una vida austera en aras de un ideal contemplativo. El monacato medieval es deudor en gran parte de San Benito en lo que respecta a la ordenación de un vasto conjunto como lo es un monasterio, pese a que él no dejó unas ordenanzas arquitectónicas. Los cartujos, desde el siglo XII, darían una nueva versión del esquema monástico cluniacense, y ahora sí se puede hablar de una ordenación monumental por el género especial de vida que lleva el cartujo, muy diferente del de otras órdenes regulares. Los locales de uso común se reducen a una iglesia, un refectorio, una sala capitular y un pequeño claustro; además existe un claustro grande donde están las celdas de cada uno de los religiosos, que son como casitas de dos plantas: en el entresuelo está el taller, con su ventanilla por donde recibe la comida, y una puerta que lleva a un jardincillo cerrado, que el monje cultiva a su gusto; el piso superior contiene el dormitorio, un oratorio y la biblioteca. Ya hemos indicado la relación que hubo entre la cartuja de Valldemossa y la de Montalegre, pese a que la mallorquina no se llevó a cabo, podemos hacernos una idea por un dibujo del conjunto, que está tomado del libro *Maisons de l'Ordre des Chartreux,* III, 181-182 (Parkminster 1916).

Francisco Herrera como ensamblador

Ya hemos aludido a la importante figura de este artista navarro, que trajo a fines del siglo XVII los aires renovadores de Italia; hemos considerado su figura como arquitecto al construir la capilla de San Nicolás Tolentino, en la iglesia palmesana del Socorro. Apenas hemos analizado su intervención en la famosa portada de San Francisco de Palma porque en ella se limitó a seguir los diseños de otro, tal vez Horrach.

Su primera obra de carácter renovador fue el retablo de San Antonio de Padua, en la catedral, debido al mecenazgo del canónigo Antonio Figuera, y empezado a construir en 1714. Redujo el retablo a una sola calle con un notable énfasis escenográfico, viniendo a ser la hornacina la puerta central del escenario, donde aparece el titular ante un grupo de hombres y mujeres; sólo a los extremos surge el sentido alegórico al colocar dos ángeles con los símbolos de la Fortaleza y de la Templanza. Parece que tuvo en cuenta los efectos teatrales de la lámina 48 de la *Perspectiva Pictorum* del Padre Pozzo (Roma 1700).

Palma. Retablo de San Antonio de Padua, en la catedral. (Foto Mas.)



Palma. Retablo de San Martín, en la catedral. (Foto Mas.)

Andrea del Pozzo: *Theatrum integrum.* (Cortesía de Gabriel Alomar.)

Andrea del Pozzo: *Capitellum compositum.*

Andrea del Pozzo: *Capitello capriccioso*

Palma. Detalle del retablo de la Capilla de la Comunión, en San Jaime. (Seminario de Historia del Arte.)

Palma. San Felipe Neri, retablo mayor.
(Foto J. J. Tous.)

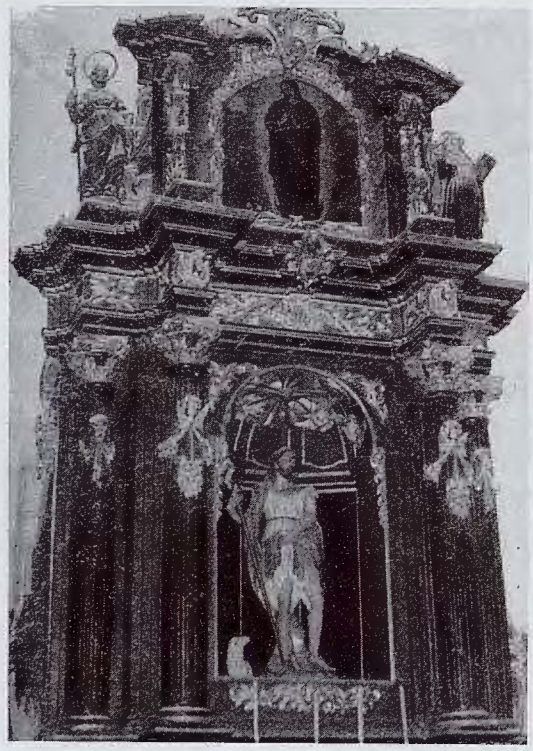
Palma. La Merced, retablo mayor.
(Foto J. J. Tous.)

Su segunda obra fue el retablo catedralicio de San Martín, realizado hacia 1722 por encargo del canónigo citado arriba. Aquí usó el esquema tradicional del siglo XVII con las calles laterales en convergencia, aunque destacando el movimiento tanto en sentido vertical como en profundidad, presentando distintos planos en perspectiva para destacar los efectos escenográficos; los capiteles parecen estar inspirados en los que pone el P. Pozzo en la lámina 30 de la obra mencionada. Menos interés tiene otro retablo documentado, el de San Sebastián de la catedral, diseñado en 1711 y terminado en 1754 con un espíritu distinto del propio de Herrera. Se habla de otras intervenciones de este artista, introductor del espíritu romano en el barroco mallorquín del primer cuarto del siglo XVIII, pero son obras inexpresivas, que nada nuevo añaden a su personalidad.

Si no es de Francisco Herrera será de alguno de sus discípulos, el retablo de San Pedro Regalado, en San Francisco de Palma (1711). También son deudores del espíritu de Herrera el retablo de la actual capilla de la Comunión, en San Jaime, y el retablo mayor de Santa Catalina de Sena, ambos en Palma; del primero son característicos los amorcillos superpuestos de las pilastras, derivados de los de la portada de San Francisco, y el de Santa Catalina de Sena repite estos *putti* y los capiteles de las columnas son similares a los que pone el P. Pozzo en la lámina 31 del mencionado libro y llama «caprichosos».

El discípulo más importante, al parecer, de Francisco Herrera fue Andrés Carbonell, que empezó en 1713 el retablo mayor de San Felipe Neri, en Palma; mantiene el esquema tradicional del siglo XVII con calles laterales en convergencia, diversidad de planos y sentido ascensional. Un decenio más tarde realizó su obra más feliz dentro de los ideales barrocos, el retablo mayor de La Merced, en Palma, por cuanto tiene dinamismo ascensional, planos convergentes y divergentes, con las calles laterales de curvas cóncavas. Todo el retablo queda cobijado bajo cortinajes que penden de un dosel con guardamallera; preciso es tener en cuenta la fecha temprana en que aparecen estas modalidades, que superan el repertorio

Palma. Soporte del retablo de la Piedad, en Santa Eulalia. (Seminario de Historia del Arte.)



Valldemossa. Parroquia, retablo de San Juan. (Seminario de Historia del Arte.)

conocido de su maestro. El retablo mayor de la Merced da pie para atribuirle el retablo de San Serapio, de la misma iglesia palmesana, también con ejes divergentes en su planta.

La vida de Andrés Carbonell se prolongó activa hasta mediados del siglo XVIII ya que, en opinión de Bover, hizo en 1747, el retablo de San Sebastián, y, tal vez, el de la Virgen del Rosario (1762), ambos en Banyalbufar; el primero parece corresponder al actual de San José, y los dos muestran las características que vemos ya en el comentado de La Merced. Otra obra prohijable a Carbonell es el retablo de San Benito, en la catedral, que debió de ser realizado hacia 1738, y presenta en su templete cierta semejanza con el retablo de San Martín de la misma catedral, y en los cortinajes se ve su conexión con el citado retablo de La Merced.

Los maestros arcaizantes

Todavía en el siglo XVIII persistió el gusto arcaizante por el soporte salomónico así como por las decoraciones características del siglo anterior. Reciente aportación documental de Jaime Lladó nos da a conocer que el escultor Gaspar Homs (homónimo de otro del siglo anterior) intervino en el retablo de la Piedad de la parroquia palmesana de Santa Eulalia (1707); este mismo artista contrató en 1729 el retablo de San Juan, en la parroquia de Valldemossa, y a él se atribuye el retablo mayor de la misma iglesia, aunque fue realizado en 1720. Si bien estas obras de Valldemossa difieren del de la Piedad, todos acusan un espíritu arcaizante. El de la parroquia de Santa Eulalia sigue los gustos de Rafael Blanquer, aunque la columna de tradición salomónica tiene un astrágalo en el tercio inferior, en lugar de un anillo; lo más característico es el bulbo de la parte baja que supone una vuelta a las tradiciones del Protorrenacimiento, tan fuertes en Mallorca.

Presencia de un artista milanés: José Dardarón

Ya hemos visto con Francisco Herrera cómo las influencias italianas fueron acrecentándose. A la presencia de tratados y grabados italianos vino a sumarse la actividad de artistas italianos, como el milanés José Dardarón, personaje que figura ya en Palma en 1712 por tanto no parece satisfactoria la explicación de haber sido atraído por el Marqués de Vivot.

Tras la victoria de los Borbones, este pintor extranjero vino a convertirse poco menos que en el pintor oficial, así que ya en 1715 los Jurados del Reino le encargaron de hacer el diseño para el túmulo de las exequias fúnebres del rey francés Luis XIV, obra que hemos reproducido. En 1724 el Ayuntamiento de Palma le encargó un retrato del rey Luis I, y el documento lleva el visto bueno del Marqués de Vivot, cuyo palacio debía de estar entonces decorando, especialmente los techos con temas de la mitología, amorcillos, niños, flores, festones y las famosas batallas de Alejandro, según explicamos al tratar del palacio.

La obra más importante de Dardarón como decorador eclesiástico fue el antiguo retablo mayor de la catedral, trasladado en 1904 al arrabal de Santa Catalina; la obra se debió al mecenazgo del canónigo Francisco Togores y de Oleza, hijo de los condes de Ayamans, y fue realizada de 1726 a 1729 con la colaboración del escultor Juan Deyá. Ya Bover vió en el siglo pasado que Dardarón estaba influído por su compatriota Andrés del Pozzo, cosa que se advierte sobre todo en el dinamismo de la planta así como en el juego de ejes divergentes, pero fue más allá de Pozzo en el desarrollo y dinamismo de la calle central. No podía concebirse en Mallorca forma más abarrocada del retablo en cuanto a su estructura.

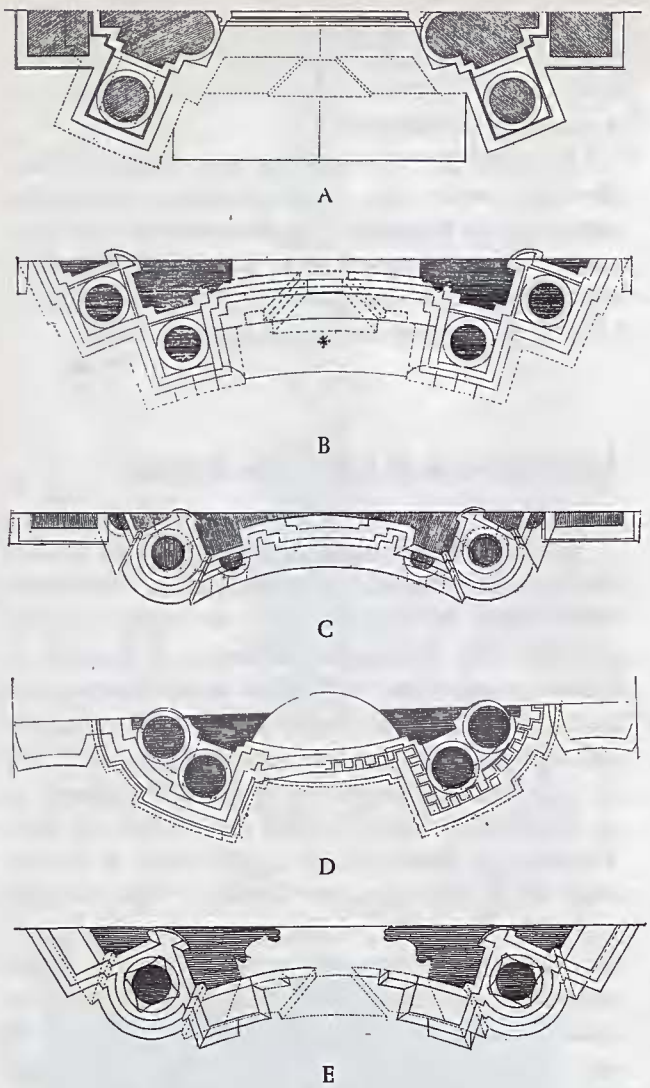
Fue un desacierto colocar esta obra en el presbiterio de la catedral obstruyendo la visibilidad; esto, unido al cambio subsiguiente de gusto en el siglo XIX, motivó que se lo tomara como blanco de las iras neoclásicas, así el viajero Juan Cortada en 1845 dice acerca de él que es tan «feamente barroco que no puede mirarse» para luego desear que echen al fuego aquel pesado castillo de madera. No menos radical fue el juicio de Francisco Casasnovas en 1898 quien afirma al referirse a este retablo catedralicio «El pésimo gusto del churrigueresco retablo que ocupa el centro del presbiterio nos dispensa de ocuparnos de él, como no sea para desear sinceramente que el Cabildo acuerde su desaparición». Menos mal que no fue destruído sino tan sólo desterrado a una iglesia reciente.

Se atribuye a Dardarón una obra hermana de ésta, pero más impresionante, el retablo mayor de la parroquia de Binissalem, con mármoles de color que dan la nota de riqueza. La obra de imaginería es de Pedro Juan Obrador (1765). El retablo fue bendecido en 1780.

Acentuación de la influencia de Pozzo

El influjo del tratadista italiano, el jesuita Andrés del Pozzo, se mantendría constante hasta fines del siglo XVIII; su huella ya está presente en Francisco Herrera, y pasado el primer tercio casi todos los ensambladores se inspiran en él. Es significativo el testimonio del siglo XVIII, así que cuando se quería decir que una obra era de tendencia italiana se la identificaba con el estilo de «Poza», tal hace Talladas al describir la capilla oval de las Almas, en la parroquia de Campos. Sólo algunos tipos de retablos tuvieron aceptación, aquellos de plantas con ejes convergentes y divergentes en distintos planos; en cuanto a los alzados gozaron de predilección los modelos de una calle con tensión verticalista, de frontones sin base de tipo mixtilíneo. Reproducimos una selección de ellos para que el lector juzgue.

Juan de Aragón, el arquitecto y retablista, fue uno de los artistas más vinculados a los modelos del tratadista jesuita, tal muestra en el retablo de la Inmaculada, en la catedral, terminado en 1742, que, como el modelo italiano, está ensamblado con columnas salomónicas, cosa que no fue frecuente; compárese con la figura 26 de la *Prospettiva de pittori e architetti* del citado tratadista. Por las mismas fechas intervino en el retablo barroco más complejo de cuantos se hicieron en Palma, el mayor de la iglesia de San Francisco (acabado en 1739), del que probablemente fue su director a juzgar por el prestigio que tenía. El retablo es un conjunto que se extiende orgánicamente a los muros laterales para abrazar las tribunas del coro, realizadas en 1745. Es obra de acentuado barroquismo, con dinamismo tanto en planta cuanto en alzado. Colaboraron con Juan de Aragón, Gabriel Coll y Jerónimo Berard. Dado que este artista in-



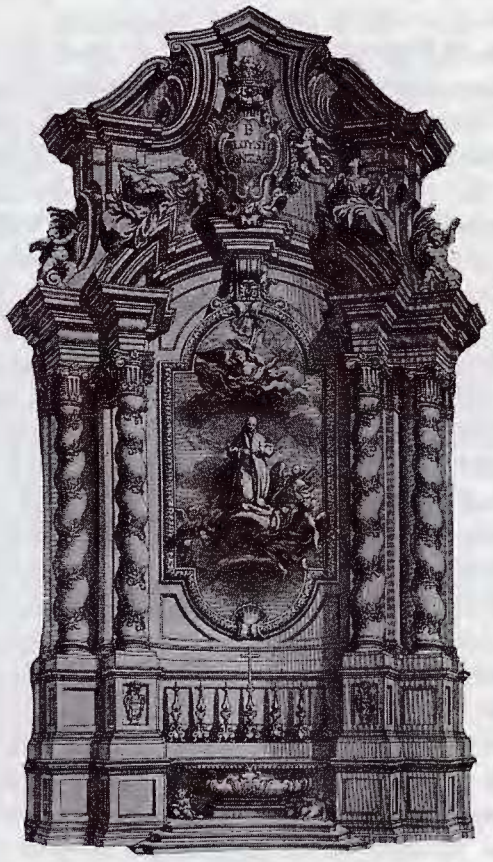
Plantas de retablos de Andrea del Pozzo: A (fig. 79), B (S. Luis Gonzaga), C (fig. 46), D (fig. 61) y E (fig. 66).

Palma. Retablo de la Inmaculada, en la catedral. (Foto Mas.)

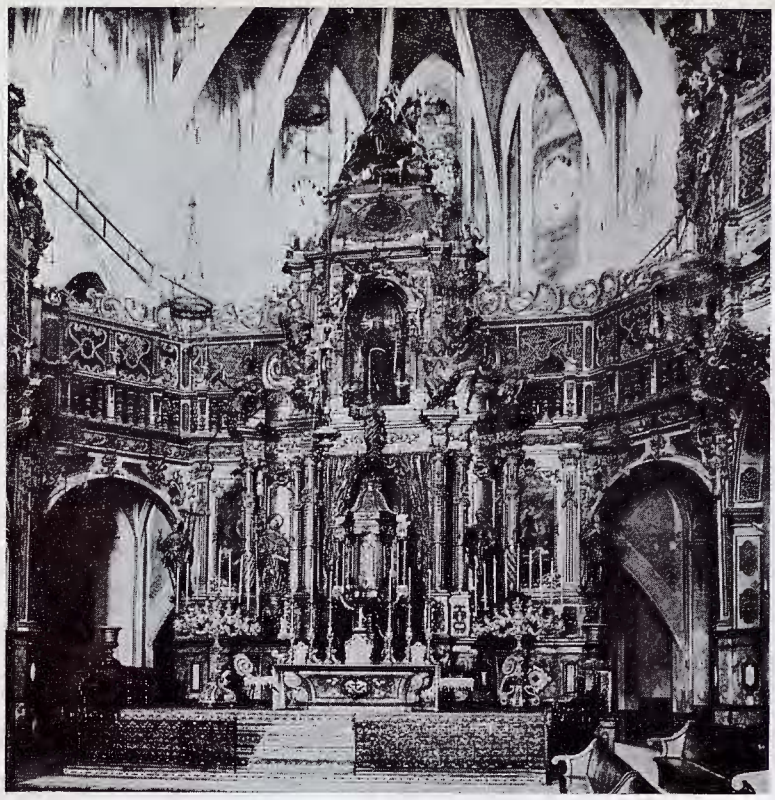
tervino en Felanitx se le pueden atribuir obras coetáneas que muestran influencias de Pozzo, como el retablo de San José de la iglesia de Horta, que procede de la capilla del Rosario de la parroquial de la citada villa, y otro tanto podríamos decir del retablo mayor de la capilla de San Nicolás Tolentino, en San Agustín de Felanitx (c. 1748).

Otras obras atribuídas a Juan de Aragón son el retablo de San Buenaventura (1742) y el de San Antonio de Padua (1744), ambos en San Francisco; así como los retablos de la iglesia del Socorro: el mayor (después de 1745) y el de la Virgen de la Correa, todos ellos en Palma.

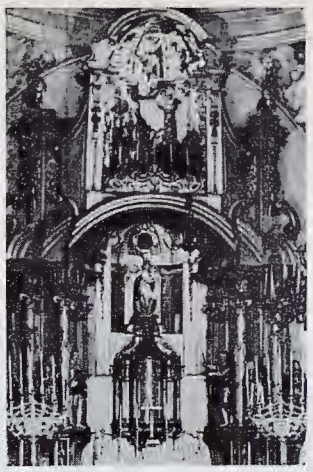
Juan Borrás es uno de los últimos en seguir las huellas de Pozzo, tal muestra en el retablo mayor de la iglesia palmesana de la San-



Andrea del Pozzo. Retablo de San Luis Gonzaga, muy imitado en Mallorca. (Cortesía de Gabriel Alomar.)



Palma. San Francisco, retablo mayor (Foto J. J. Tous)



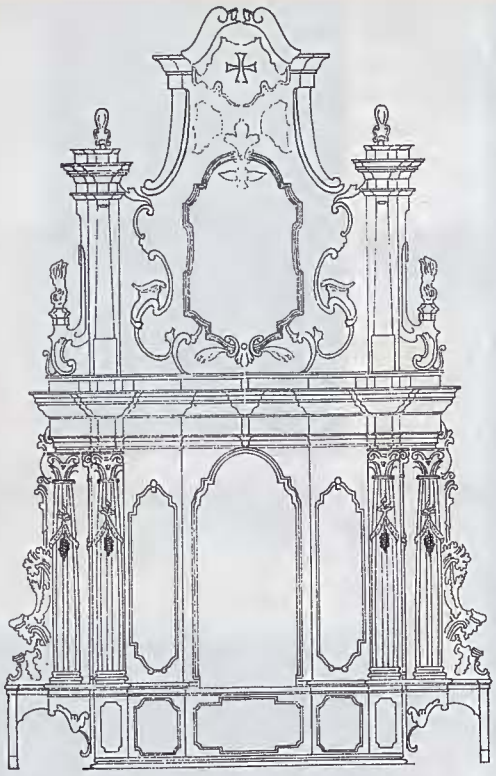
Palma. Iglesia del Socorro
(Foto J. J. Tous.)

Palma. Iglesia de Santa Cruz, retablo mayor.
(Foto Seminario de Historia del Arte.)

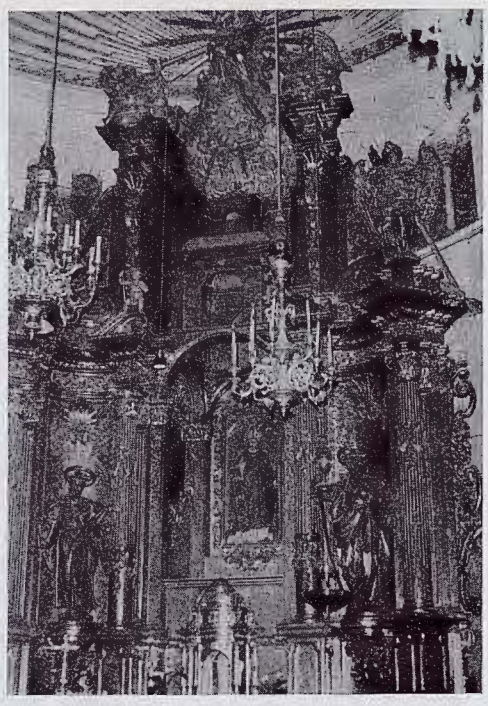
ta Cruz (1784-93), obra debida al mecenazgo del General Barceló; además del dinamismo de los modelos italianos, destaca en éste su aspecto monumental. Retablo hermano es el del Sagrado Corazón, en la misma iglesia, pero no tan rico ni logrado.

Quizá el retablista más importante de fin de siglo fue Pedro Juan Obrador, también influido por el P. Pozzo, como puede verse comparando la planta del retablo mayor de la parroquia de Campanet (1773-74) con algunas de las plantas del tratadista italiano, que hemos reproducido. Según Medel realizó las imágenes de San Pedro y San Pablo del retablo mayor de la parroquia palmesana de San Nicolás, y bien pudiera atribuírsele el ensamblaje del retablo, con influencia de Pozzo en la planta y de Dardarón en los efectos verticales de la calle central. A Obrador podría atribuirse el retablo mayor de la iglesia palmesana de San Antonio Abad, también de planta curva y ejes convergentes, cuyo sentido barroco se exalta al emplear mármoles de colores y refinados detalles decorativos de gusto rococó. Otra de las obras prohijables sería el retablo mayor del convento de Mínimos de Santa María del Camí, que originariamente estuvo en la parroquia de San Jaime, de Palma, pero en 1891 fue trasladado al vecino pueblo de Santa María. Dentro de su estilo está el retablo mayor de la parroquia de Montuiri.

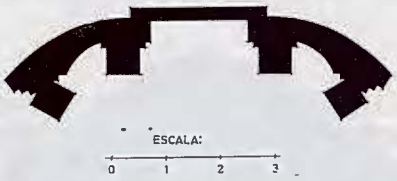
Un último eco de la influencia de Pozzo se advierte en el retablito de la Inmaculada, de la capilla del Rosario, en la parroquia de La Puebla, aunque ya con muchos detalles decorativos del rococó, según corresponde a una obra de fin de siglo.



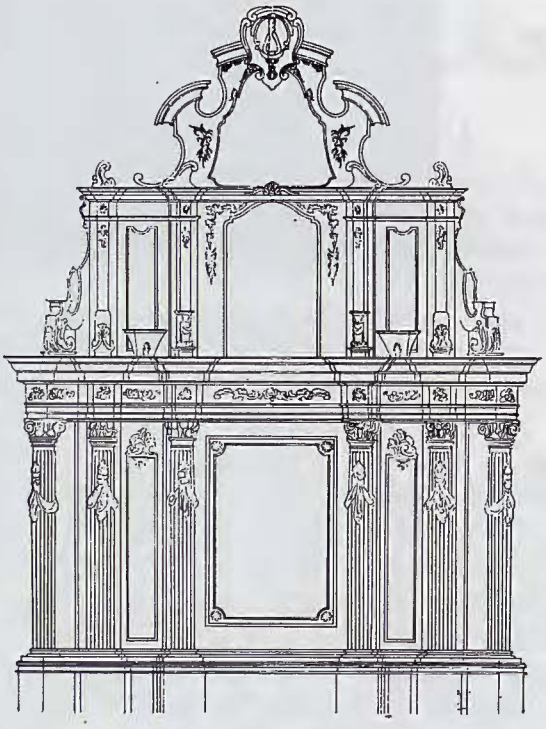
Palma. Santa Cruz, retablo del Sagrado Corazón. (Seminario de Historia del Arte.)



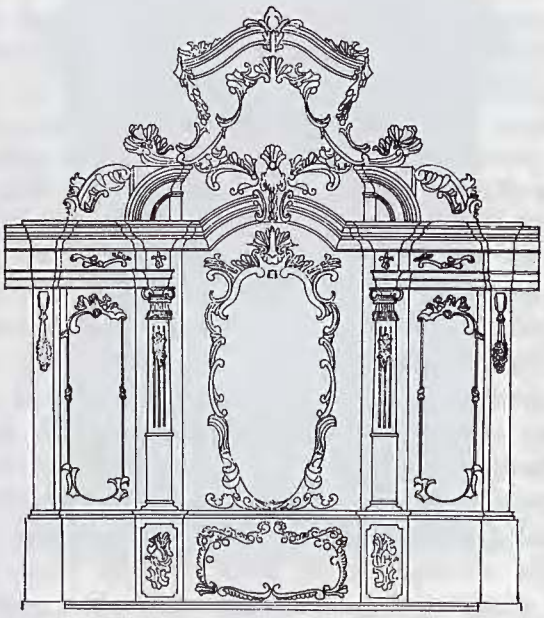
Palma. San Nicolás, retablo mayor. (Foto Seminario de Historia del Arte.)



Palma. San Nicolás. Planta del retablo mayor. (Seminario de Historia del Arte.)



Montuiri. Parroquia, retablo mayor. (Seminario de Historia del Arte.)



La Puebla. Parroquia, retablo de la Inmaculada. (Seminario de Historia del Arte.)

La influencia germánica

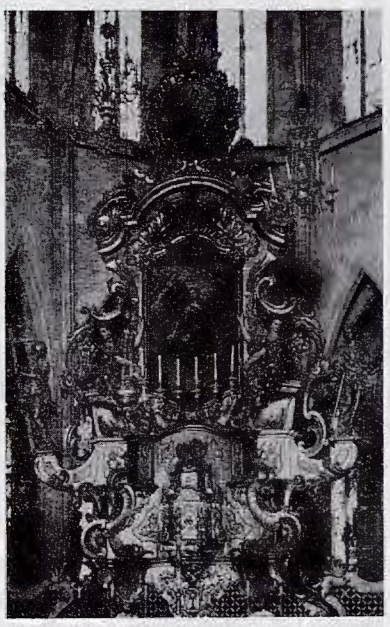
Durante la segunda mitad del siglo XVIII hay que contar en Mallorca con una nueva tendecia en la orientación estética del barroco, tal es la huella germánica a través de unos grabadores excepcionales, los hermanos Joseph Sebastián y Johann Baptist Klauber. Su obra se difundió por medio de las ilustraciones de las *Historiae Veteris et Novi Testamenti* (Augsburgo, 1748) y de las letanías marianas, obra de mediados del siglo XVIII. La figura que personifica esta tendencia es la del polifacético artista Fr. Alberto de Borguny (1707-70). Lamentablemente ha desaparecido buena parte de su obra, ya que trabajó con materiales efímeros, y éstos se desintegraron al desmontarlos del convento de Santo Domingo. Tal sucedió con la capilla del Rosario, decorada siguiendo «los más extraños pensamientos e ideas que puedan imaginarse» en opinión de Bonaventura Serra, y no fue más favorable el juicio del neoclásico Jovellanos quien afirmó que los retablos de esta capilla estaban «llenos de garambainas y relumbrones».

Composición decorativa de Fr. Alberto de Borguny (1737). (Biblioteca de la Diputación.)

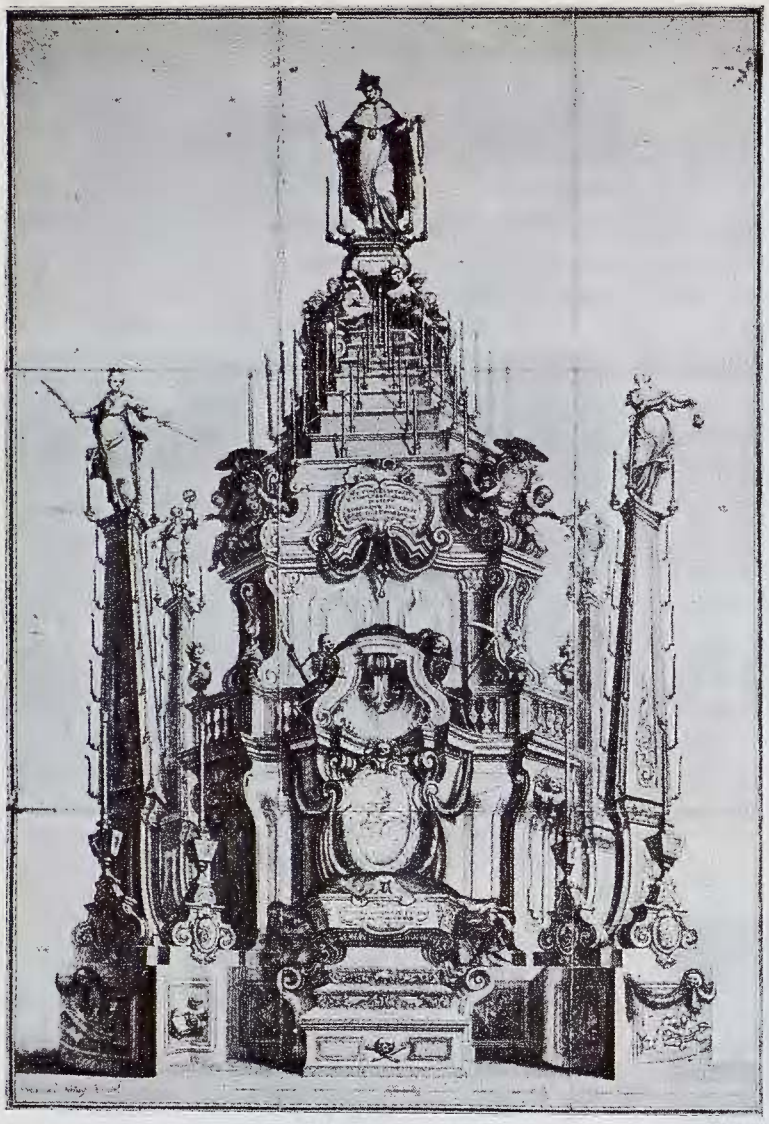
De la destrucción de Santo Domingo se salvaron el retablo de la Purísima, en San Cayetano de Palma, y el famoso órgano de Jorge Bosch, obra realizada por Fr. Alberto y que hoy se halla en la parroquia de Santanyí; es un auténtico alarde barroco, lo mejor de cuantas obras nos han llegado del artista dominico, y un claro anticipo de las libertades modernistas de Gaudí.

Santanyí. Parroquia, órgano (antes en Santo Domingo de Palma). (Foto Seminario de Historia del Arte.)

De mediados del siglo XVIII son las obras documentadas como el grabado que hizo sobre el proyecto de Manuel Vinyals para el catafalco del P. Ripoll, en Barcelona (1748); un año después Gregorio Herrera realizó su pro-



Palma. Santa Eulalia, retablo mayor. (Foto Mas.)



Catafalco del P. Ripoll. Grabado de Fr. Alberto de Borguny (1784).

Palma. San Miguel, retablo de las Animas. (Seminario de Historia del Arte.)

Palma. Palacio Palmer, puerta rococó. (Foto Mas.)

yecto para el retablo mayor de Santa Eulalia, que es como una gigantesca custodia. Quadrado, tan incomprensivo ante el barroco, al tratar de esta obra habló del «fantástico aunque disonante retablo, churrigueresco engendro del fecundo lego dominico». Menos afortunado estuvo Fr. Alberto en el retablo mayor de Santa María del Camí (1762), alarde escenográfico cual si se tratara de una obra de arquitectura provisional, pues debemos de recordar que en 1747 hizo el retablo con motivo de la proclamación de Fernando VI. Antes de 1757 realizó el retablo mayor de la parroquia de Santa Eugenia.

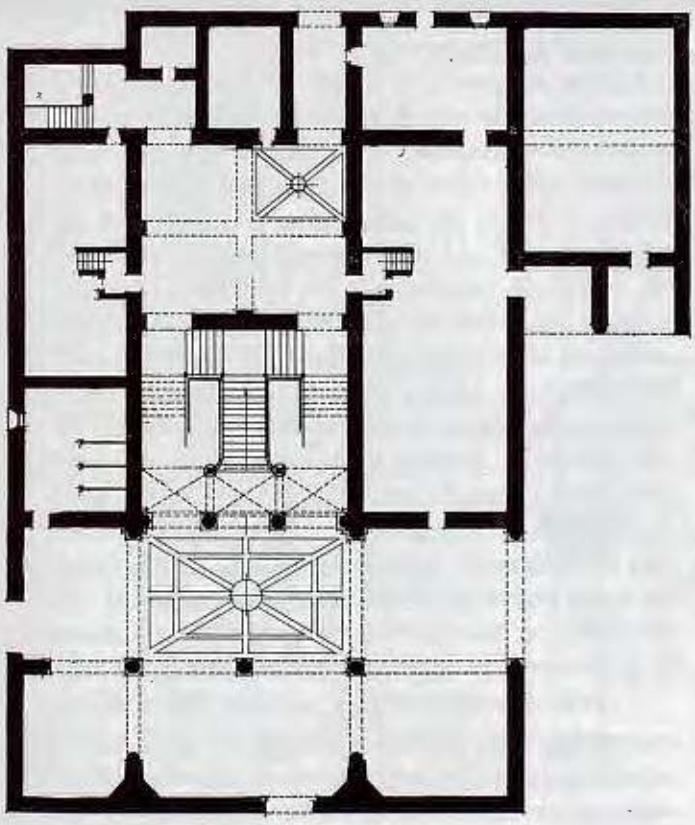
Entre las atribuciones, que deben de ser muchas por la fecundidad de Borguny, se encuentra el retablo mayor de San Pedro de Sencelles, el mayor de la iglesia palmesana de La Misión (después de 1764), y el similar a éste, el retablo de las Animas, en San Miguel de Palma. Otras obras dentro de la misma tendencia son el retablo mayor de las Capuchinas de Palma y el retablo del Cristo de la parroquia de Valldemossa, sean o no de Fray Alberto. La carpintería y ebanistería nos dejaron en muebles y puertas, preciosos ejemplares rococó, tal como se ve en la casa Dezcallar o palacio Palmer.

Palacios del siglo XVIII en Palma

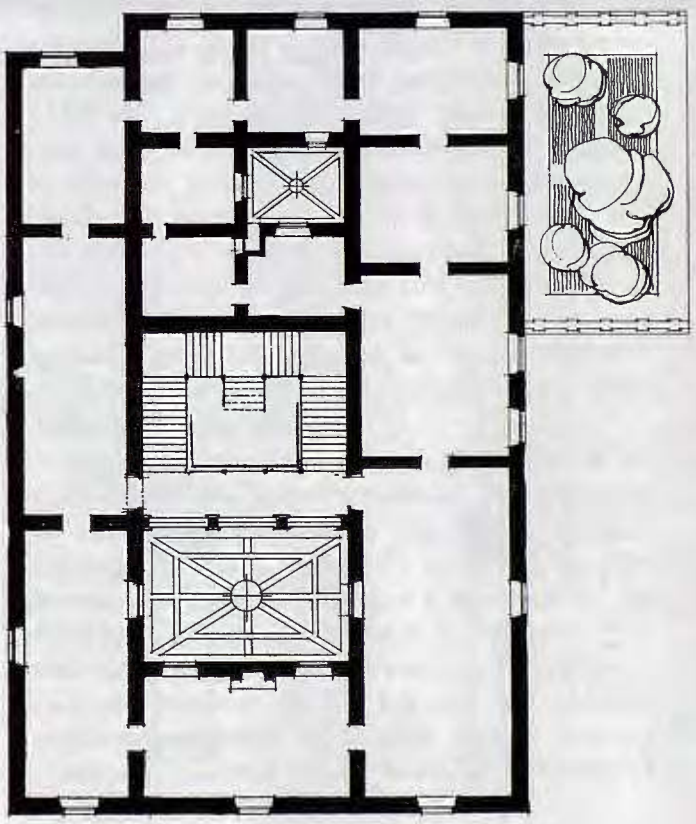
La arquitectura civil dieciochesca en Palma trajo una ruptura con la tradición de la ciudad y supuso una superación de lo hecho anteriormente; ella responde claramente a las corrientes de la influencia francesa introducida por los Borbones. Ninguno como el *Palacio Vivot* representa mejor este nuevo capítulo del arte palmesano. El constructor de esta mansión en su forma actual fue Juan Sureda y Villalonga, que por ser afecto a la causa de Felipe V hubo de pagar seis mil doblones a los austríacos, pero, triunfante la causa filipina, el monarca le concedió el título de Marqués de Vivot (1717), el de regidor perpetuo del Ayuntamiento de Palma y otras mercedes. Es preciso tener en cuenta estos antecedentes políticos para comprender mejor la orientación estética que veremos en esta mansión.

La génesis del mayor palacio del barroco de Palma fue una casa de la familia Despuig que Juan Sureda heredó por vía materna a principios del siglo XVIII; pronto compró las casas adyacentes de la calle Zavellá y las fusionó en una construcción unitaria a la que se llama en 1712 «casa nova». Pese a esto creemos que la planificación de la actual mansión debe ser posterior a 1725. La planta es un rectángulo con fachadas a dos calles, con ingreso principal por la de Zavellá, por una puerta asimétrica que da a un vasto zaguán con un patio en el centro, ante la escalera imperial, que nos lleva hasta la logia del piso principal o noble. Aunque se desconoce el nombre del arquitecto, la disposición del patio con una columna en el eje de la escalera y la puerta asimétrica parece indicar la presencia de un español, aunque con influencias exteriores. Cabe destacar las vigorosas columnas de mármol rojo, de capitel corintio y de un acusado éntasis que casi les da aspecto abombado; en el arranque de la escalera, los soportes son estípites. No sólo es barroca la decoración sino sobre todo el sentido espacial de la escalera fusionada con el patio, en forma tal como ningún palacio había mostrado hasta entonces en Palma. No menos interesantes son las decoraciones de estucos y de las pinturas murales, obra de extranjeros como el italiano José Dardarón, al que se atribuyen las batallas de Alejandro Magno; distinta es la decoración de la biblioteca, que es una interpretación local de las lacas chinas.

Las decoraciones mitológicas de las salas principales parecen obedecer a un programa, que sólo hemos descifrado en la Sala del Tro-

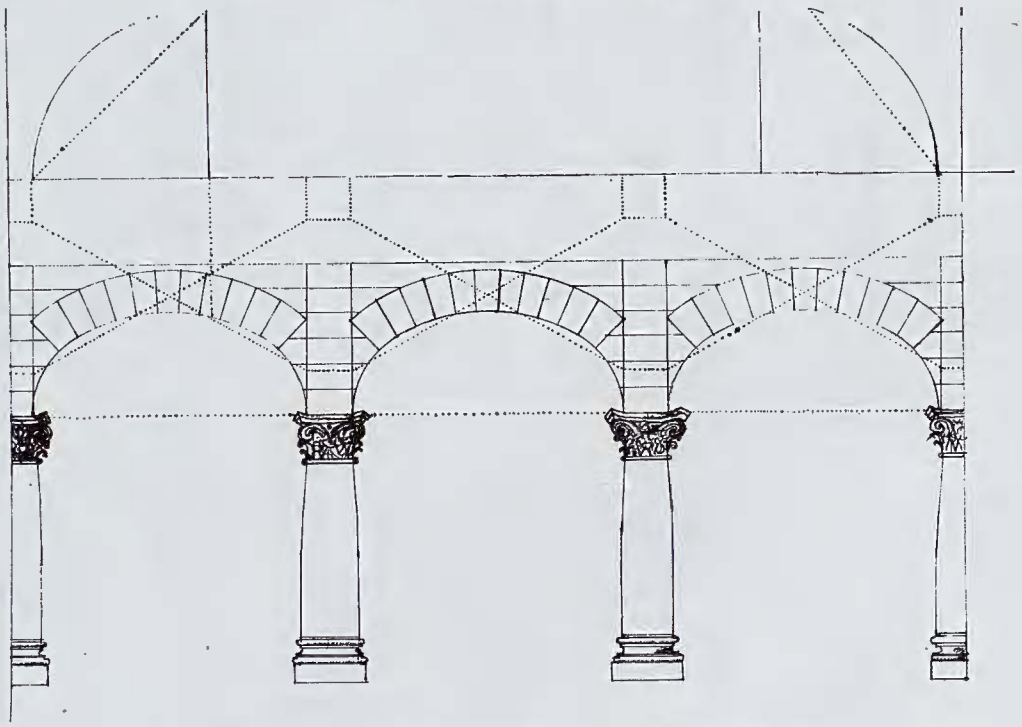


Palma. Planta baja del palacio Vivot. (Byne.)



Palma. Planta principal del palacio Vivot. (Byne.)

Palma. Palacio Vivot, corte. (Escuela de Artes Aplicadas.)



Patio del palacio Vivot. Dibujo original. (Archivo Vivot.)

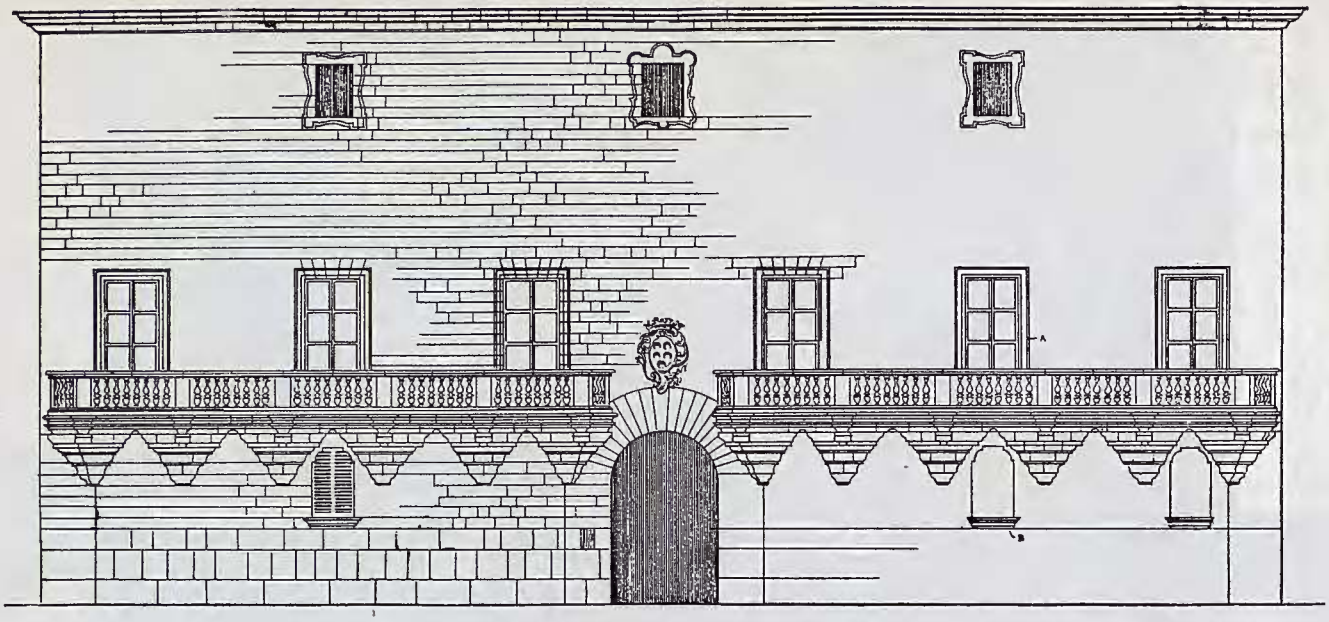
Ch. Lebrun: "Entrada de Alejandro en Babilonia". Grabado sobre el lienzo original, reproducido en palacio Vivot.

no, pues allí, don Juan Sureda, que tanto debía a Felipe V, quiso hacer algo semejante al «salón de las empresas del rey» que el arquitecto Felipe Juvara proyectó en 1736 en La Granja; parece evidente el deseo de adular a Felipe V en aquel salón destinado a la recepción del rey cuando éste viniera a Palma, y nada mejor para esto que evocar las hazañas de Alejandro, aquel espejo de reyes y capitanes. Los frescos representan la «Tienda de Darío», la «Entrada en Babilonia», el «Paso del río Gránico» y la «Batalla de Arbelas». Figuraciones éstas que según la estética de la época comportaban un sentido moral, la exaltación de las virtudes monárquicas: la caballerosidad, el valor, el dominio de sí mismo, el poder, etc. Este programa ideológico y alegórico con base en los *Triunfos de Alejandro* era una consecuencia del que desarrolló en Versalles el pintor Le Brun para Luis XIV. Dardarón para reproducir los ejemplares franceses se sirvió de grabados, uno de los cuales se encuentra en el archivo del palacio y que reproducimos.

La *Casa Berga* (hoy Audiencia) es el segundo palacio del barroco dieciochesco en Palma. Su origen se remonta a 1760 cuando la casa vieja de Gabriel de Berga y Zaforteza sufrió en 1760 una profunda transformación por obra del maestro Gabriel Pons, ayudado del carpintero Juan Rotger y del escultor Juan Deyá; el mencionado Pons lo conocemos porque terminó algunas capillas de la parroquia de Petra (1749-68). Tres aspectos hay que destacar en este palacio: la fachada, el patio y la escalera, si bien la reciente restauración le ha hecho perder no poco carácter. En la fachada de marés destaca el enorme balcón corrido, con molduras salientes de acusado aire barroco y gran novedad. El patio, irregular, tiene al fondo una escalera imperial, resuelta en forma similar a la ya vista en el de Vivot, aunque no da semejante impresión espacial.

La *Casa Morell* es cronológicamente el último de los tres grandes palacios dieciochescos de Palma. Fue construido por Miguel Vallés y Orlandis, a quien Carlos III concedió los títulos de Vizconde de Almadrá y Marqués de Sollerich (1770) en «atención a la calidad y lustre» de la casa; aun intervino en la recuperación de Menorca de los ingleses así que fue nombrado Grande de España (1783). Fue un generoso mecenas de la Sociedad Económica de Amigos del País (muerto en 1790).

La planta por acomodarse a una calle en dia-

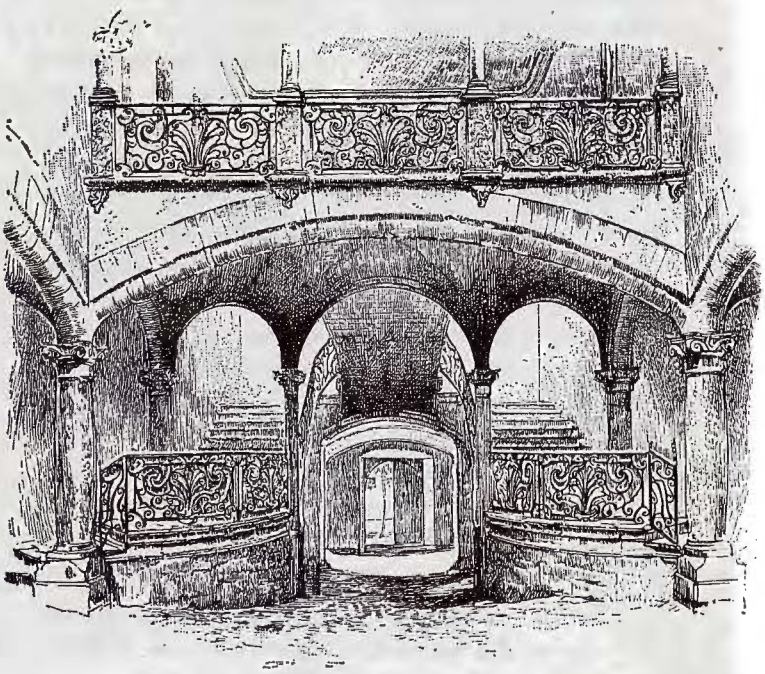


Palma. Palacio Berga, hoy Audiencia Provincial. (Dibujo de Prentice.)

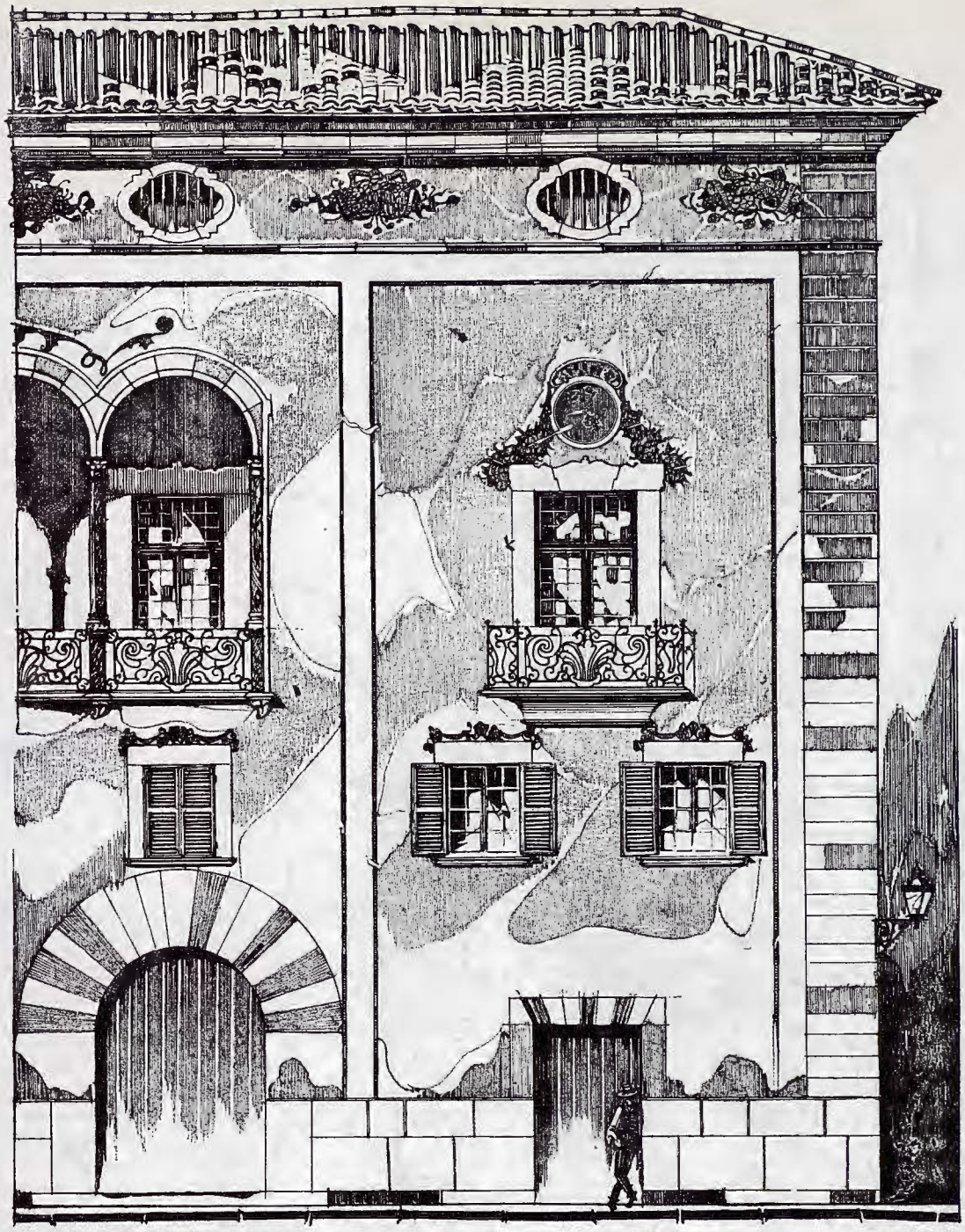
gonal es irregular, aunque no lo es su cuerpo central, donde hay un zaguán y patio con solución de la escalera imperial en forma distinta a la ya vista en los otros palacios para dar paso a una rampa central que llevaba a las caballerizas; la escalera presenta en el primer tramo dos laterales, que se unen en uno hasta alcanzar la logia. Pese a este juego la impresión espacial no es tan generosa como en los ejemplos antes comentados. En cuanto al estilo general de la casa vemos una combinación de Luis XV con otros detalles de la sobria tradición mallorquina; en cuanto a los materiales destacan las columnas de mármol rojo, traído de la finca de Sollerich, con puertas de pino rojo barnizado, en medio de alegres enmarques barrocos. Lo más interesante es la fachada del Borne, llena de gracia y color, aunque hoy desfigurada en el piso bajo. La paternidad de la construcción se atribuye a Gaspar Palmer, que trabajaría en ella hacia 1763.

A continuación de las mansiones citadas debe incluirse la *Casa del Doctor Andreu* (calle Zanglada n.º 12), que no puede compararse en dimensiones pero sí por la calidad artística; en cuanto a la disposición no sigue los modelos extranjeros sino los tradicionales, con la escalera adosada a los lados del patio y los ejes dispuestos en simetría acodada. El zaguán y el patio conservan el pavimento primitivo con el brocal del pozo al fondo; la solución de los hierros es de un barroco delicioso y avanzado, con el que contrasta el diseño geométrico de los estípites de raigambre miguelangelesca.

Junto a la Portella está la *Casa Formiguera*, una de las más impresionantes de la ciudad por el balcón corrido; la debió de construir Antonio Joaquín Ferrer de Sant Jordi y de Sola



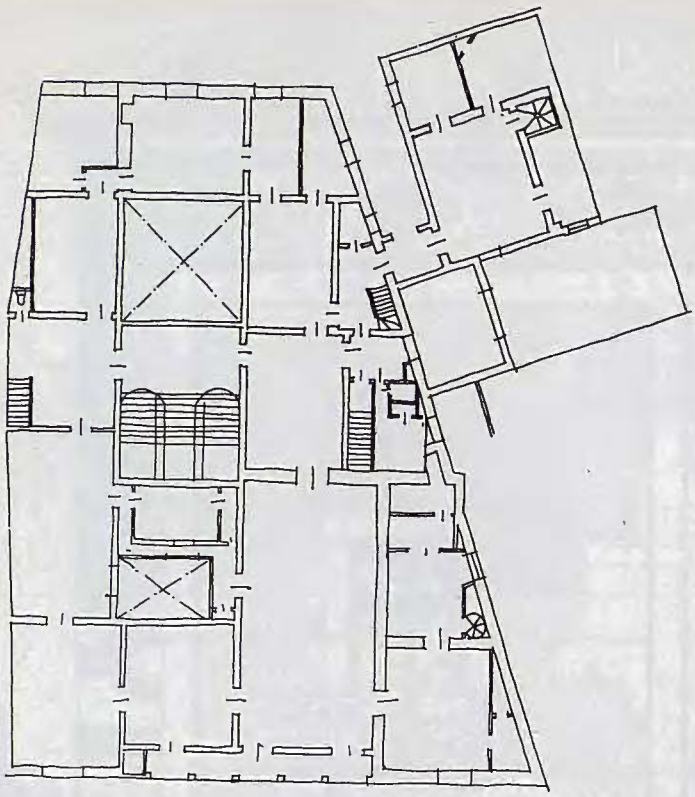
Palma. Escalera del palacio Morell. Dibujo de Wood.



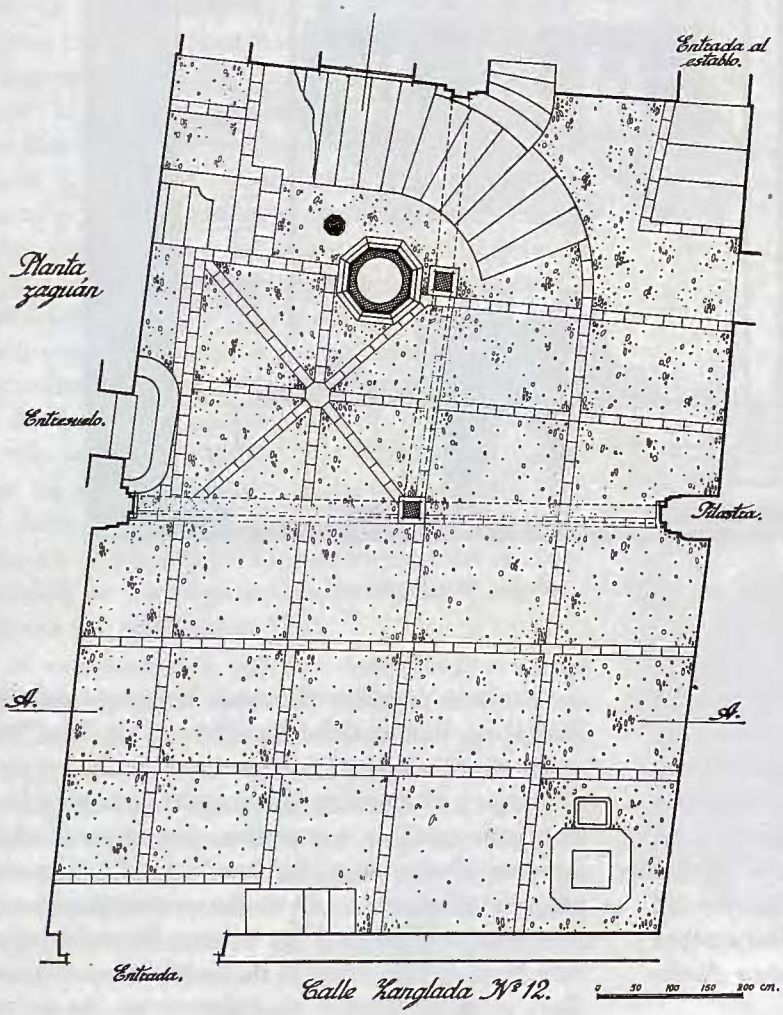
Palma. Fachada principal del palacio Morell (Byne.)

(1723-88), quien en 1761 fue nombrado regidor perpetuo de Palma y ostentó el título de Conde de Santa María de Formiguera. La construcción hubo de acomodarse a un solar pequeño lo que obligó a una solución singular, con un arco sobre la calle, escalera y puertas en los ángulos; merecen destacarse la solución del *porxo* y la del piso *mezzanino*. Los balaustres de madera del enorme balcón presentan diversidad de diseño barroco.

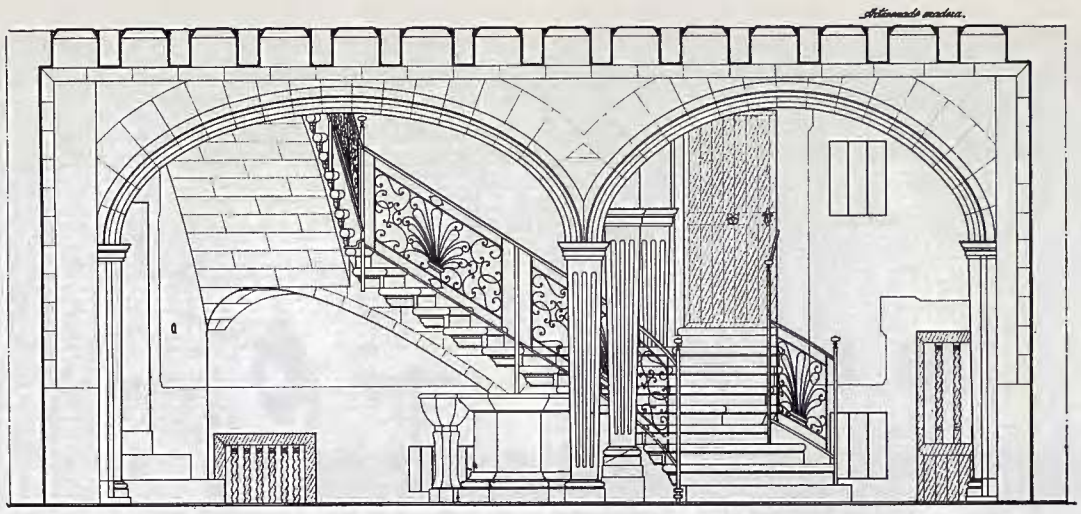
En esta relación de casas barrocas del siglo XVIII en Palma debe incluirse la de Juan Marqués por la solución ingeniosa de la escalera, el patio y el zaguán; los tramos laterales de la escalera quedan separados por muros, abiertos con óculos para dar luz a aquella. «La solución es admirable: el tramo convergente superior alarga el patio y los tramos laterales se elevan bajo cobijo, detrás de particiones fenestradas, para aumentar el aislamiento de la casa



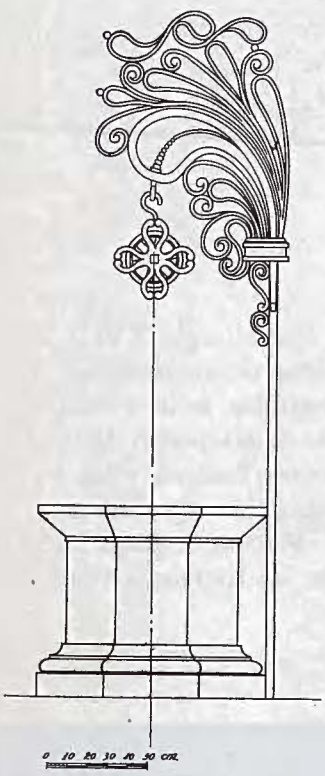
Palma. Planta del palacio Morell. (Archivo Sagrera.)



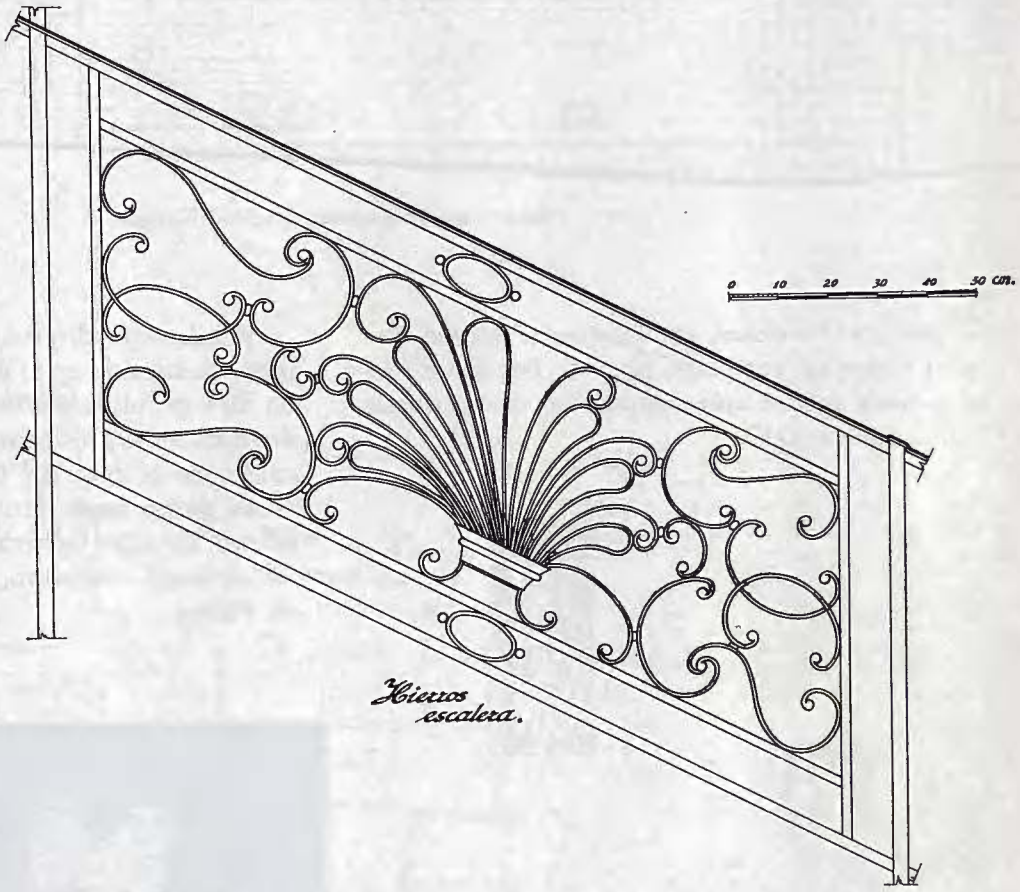
Palma. Planta del patio de la casa del Dr. Andreu. (Archivo Ferragut.)



Palma. Corte del patio de la casa del Dr. Andreu. (Archivo Ferragut.)



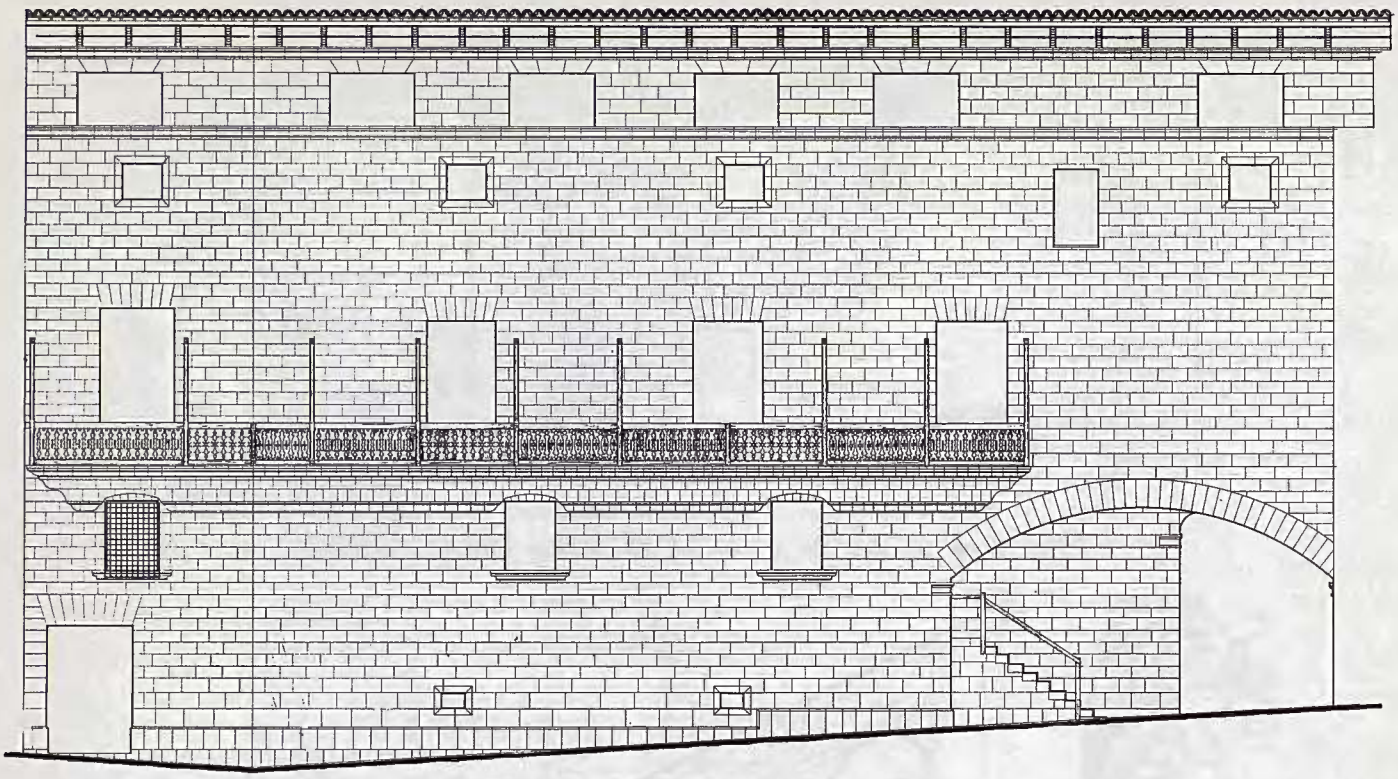
Brocal de la cisterna de la casa del Dr. Andreu. (Archivo Ferragut.)



Balaustrada de la escalera de la casa del Dr. Andreu. (Archivo Ferragut.)

frente a la calle» (Kubler). Dentro de la tendencia tradicional está la *Casa de la Cofradía de San Pedro y San Bernardo,* terminada en 1775, con planos que se atribuyen a Antonio Mesquida; la labor decorativa de las portadas se atribuye a Miguel Thomas y parece acusar influencia de los Klauber.

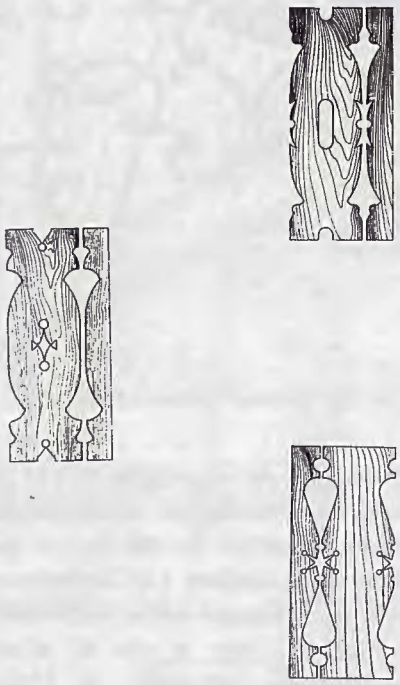
Aunque trasformada, hay que hablar de la *Casa de Montenegro,* en la que se advierten restos medievales y de los siglos XVII y XVIII. Las particiones y modernas construcciones han desfigurado el interior de una de las casas más importantes de la ciudad. Los hermanos Juan y Lorenzo Despuig fueron unos calificados seguidores de Felipe V por lo que el primero fue nombrado regidor perpetuo de Palma y el segundo Obispo de Mallorca en 1749. Pese a las transformaciones aun se conservan restos



Palma. Casa Formiguera. (Archivo Ferragut.)

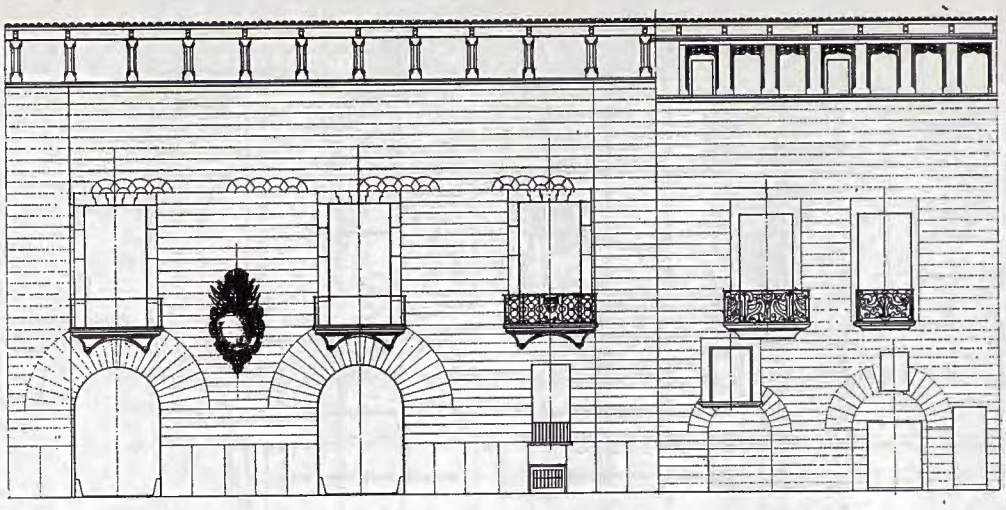
de pinturas murales, semejantes a las del Palacio Vivot, tal vez como obra de Dardaron; en la fachada aun se aprecian huellas de las obras realizadas en 1737.

Finalmente diremos que el siglo XVIII supuso un cambio en el diseño de los balcones, de un aire decididamente barroco. Sólo a manera de muestra reproducimos el antepecho de la escalera de la casa del Doctor Andreu y los balcones de las casas Truyols y Ferragut, en la calle del Estudio General. Valdría la pena hacer un catálogo completo de los hierros artísticos de Palma.

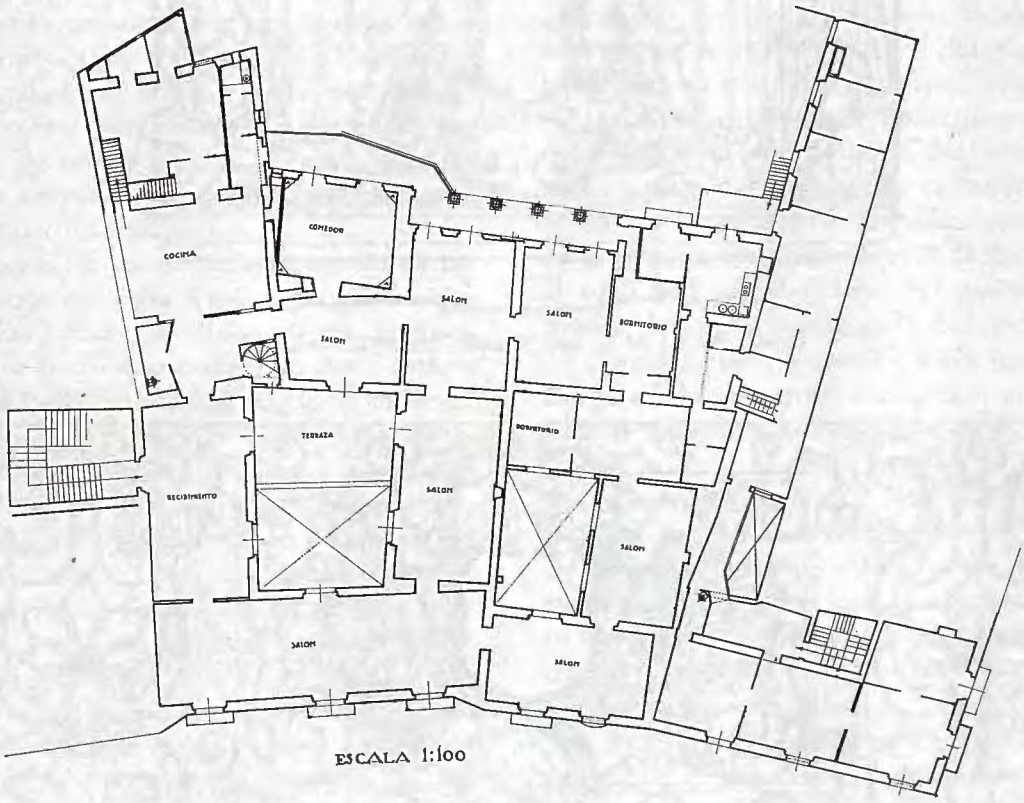


Palma. Casa Formiguera. Balaustres del balcón corrido. (Archivo Ferragut.)

Palma. Casa de Juan Marqués (Foto Mas.)



Palma. Palacio Montenegro. (Archivo G. Alomar.)

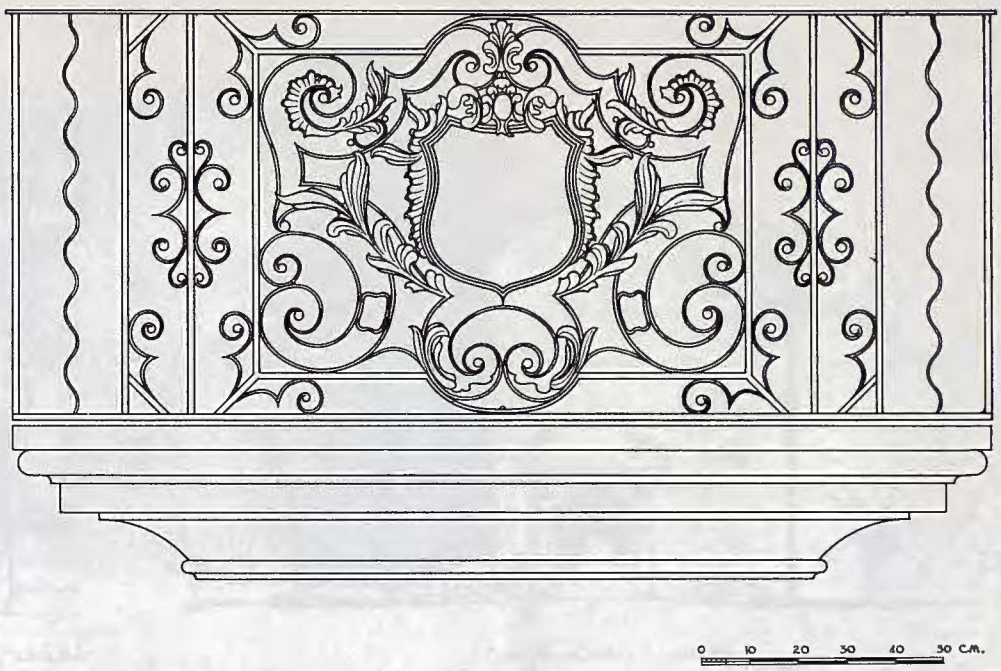


Palma. Planta principal del palacio Montenegro. (Archivo G. Alomar.)

Palma. Balcón de la casa Truyols. (Archivo Ferragut.)

Hierros balcón

Palma. Balcón de la casa Truyols. (Archivo Ferragut.)



Palma. Balcón de casa Truyols. (Archivo Ferragut.)

Residencias campestres

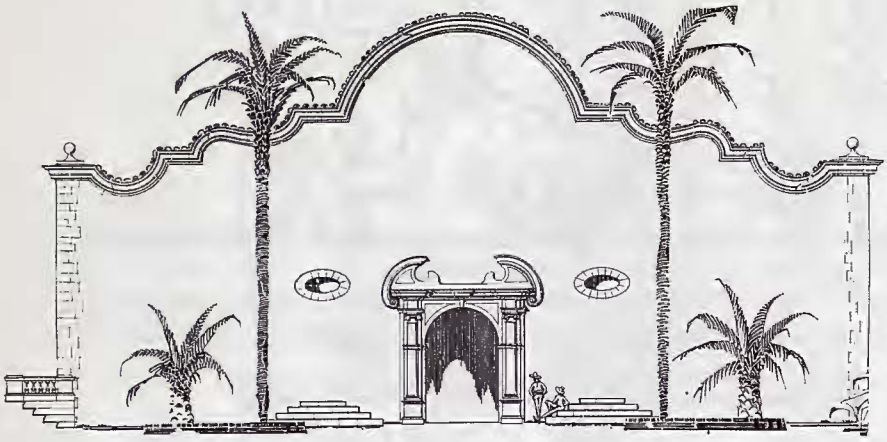
Durante el siglo XVIII se va a acentuar el deseo de construir en el campo amplias mansiones, allí donde las familias de la clase noble y burguesa tienen fincas rurales; la clase adinerada no sólo prestigia sus residencias urbanas sino también las rurales. Esta tendencia se había señalado en el siglo XVII, pero ahora tendrá un matiz perfectamente definido. No todas serán de nueva planta, lo más corriente será que se amplien las viejas construcciones y se remodelen los conjuntos.

La conocida finca de Alfabia conserva un resto venerable del siglo XIII en un núcleo del siglo XV; las obras de remodelación barroca parece que se realizaron cuando la finca estuvo en poder de la familia Berga. Dado el carácter comprensivo de la fachada, ésta tiene que desarrollarse horizontalmente pero con un hastial de perfil mixtilíneo muy logrado, lo mismo que la portada de mármol, con su frontón partido de aletas pendientes. Una parte de sus jardines son de esta época, donde está la pérgola y la fuente. El paraje, junto a la carretera de Sóller y al pie de la montaña, en un lugar donde abundan las aguas, no puede ser más encantador.

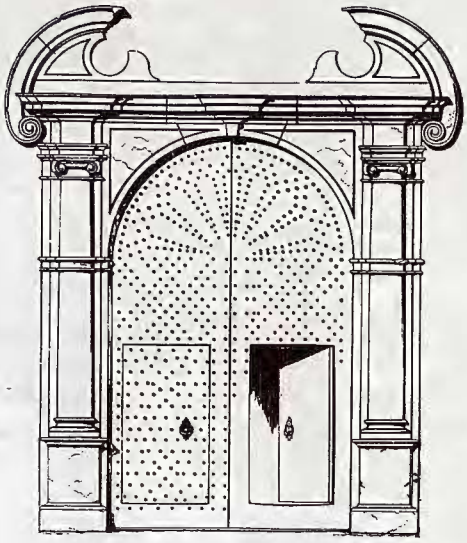
No menos poética es la ubicación de la Granja, cerca de Esporles, en la ladera de una montaña, junto a un torrente. La finca en su origen perteneció a los monjes cistercienses de Santa María la Real, quienes la vendieron en el siglo XV a la familia Vida, pero ésta en 1665 lo transfirió a los Fortunys. Ya Byne señaló que este conjunto arquitectónico es uno de los más importantes de la isla, y que la masa de la estructura sigue un esquema cuidadosamente preparado. Se cree que la ampliación de la casa antigua se realizó a fines del siglo XVII y que se debió de terminar a principios del XVIII (1716). Los aditamentos posteriores han sabido respetar la composición destacando su aspecto pintoresco. La fachada de los jardines presenta una galería entre dos alas, que le da ligereza y transparencia; en esta fachada destaca el tono general marfileño en contraste con la piedra de arcos, columnas y balaustrada.

Construcción de nueva planta fue la de Son Berga (Establiments), construída en 1770 por Cecilia Zaforteza y Berga; la obra fue rápida ya que la fachada se terminó en 1776, y parece del mismo maestro que realizó la casa de la familia Berga (hoy Audiencia) en la ciudad. Byne señaló los refinamientos insólitos en el tratamiento de la fachada. Se completa el efecto señorial de la casa con los jardines que tiene dando vista a Palma.

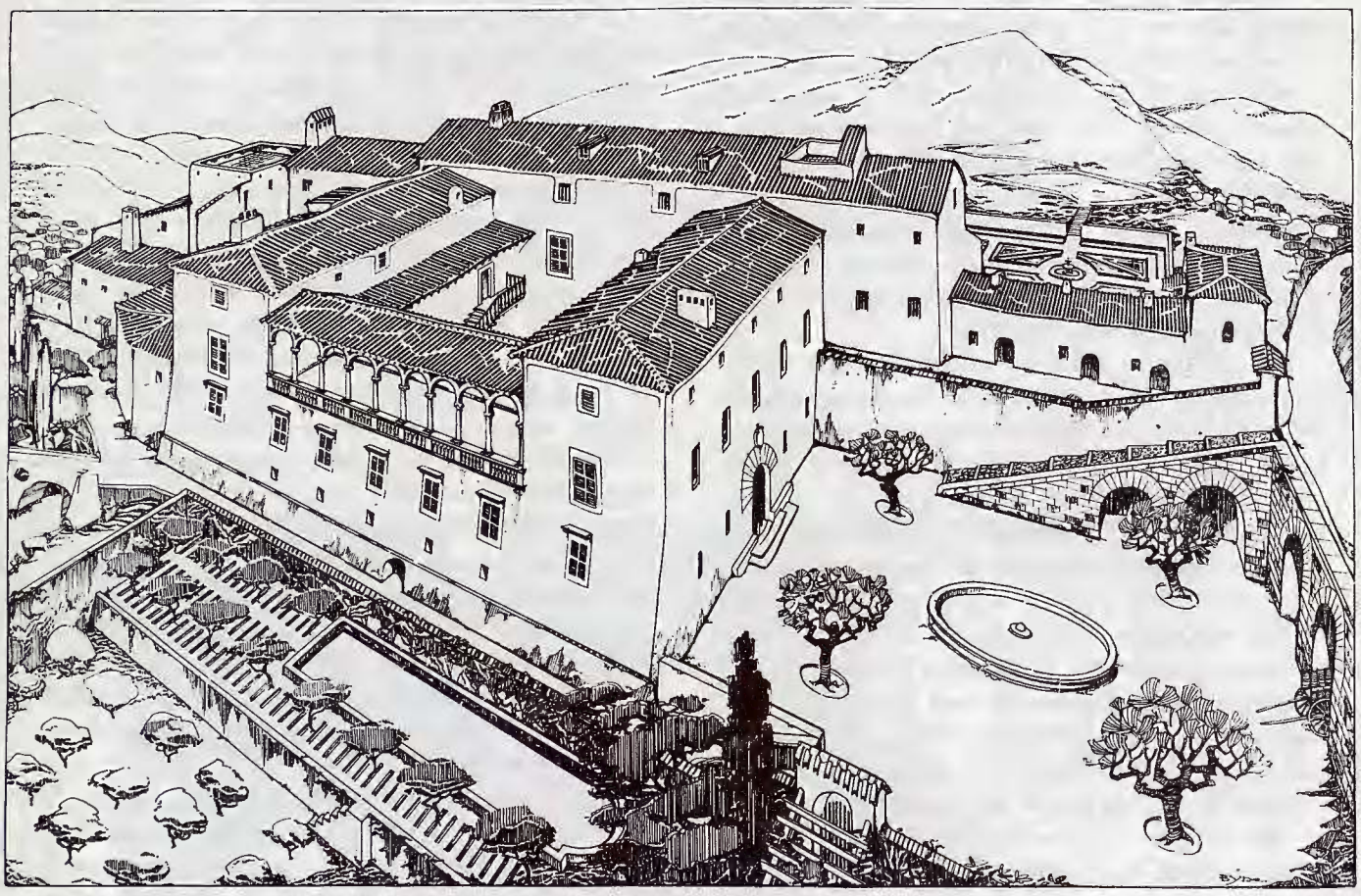
De menor escala es Son Cigala, cerca de Son Rapiña, construída partiendo de una antigua torre de defensa, que ha sido transformada en un magnífico mirador. Su fachada disimétrica se sale de los esquemas habituales.



Alfabia. Fachada (Byne.)

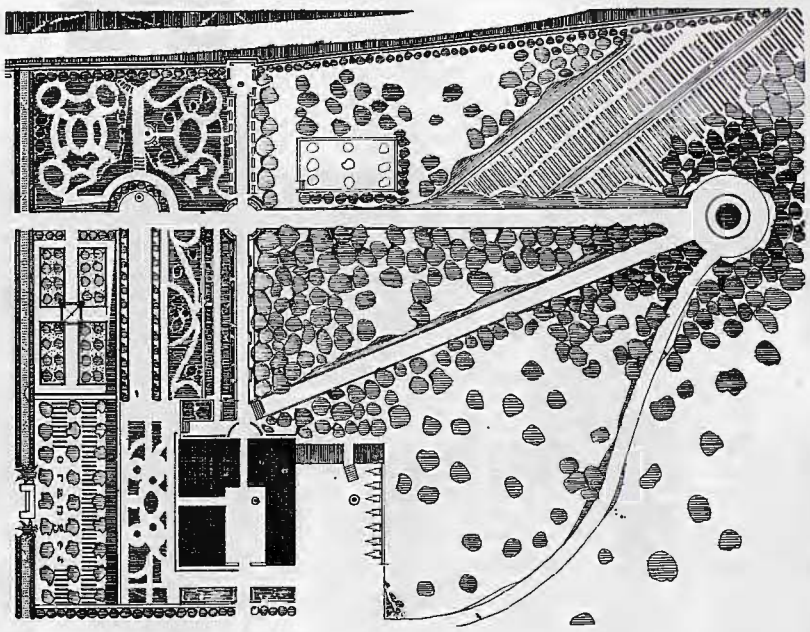


Alfabia. Portada del siglo XVIII (Byne.)



Esporlas. La Granja. Vista de conjunto (Byne.)

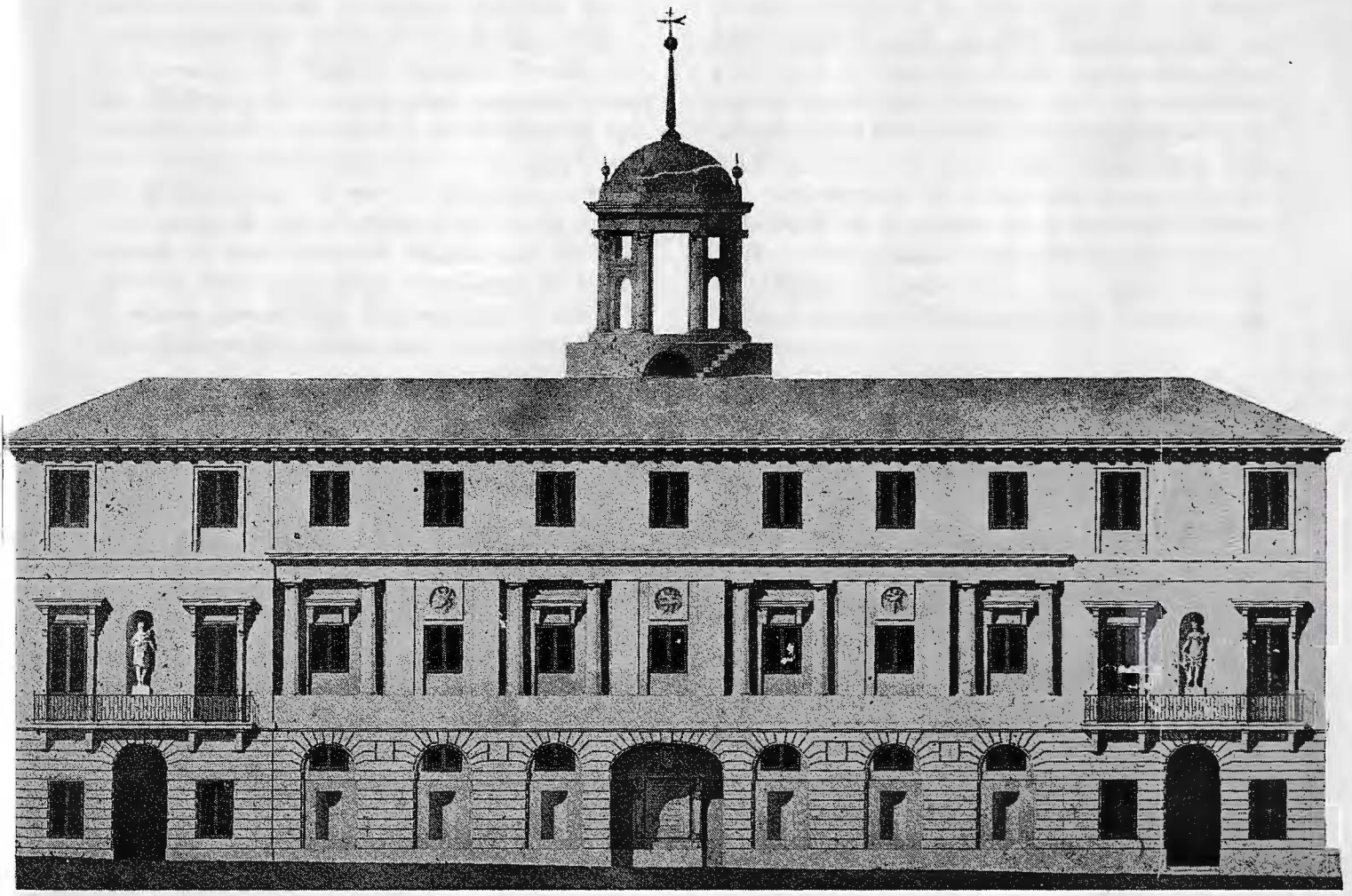
Establiments. Son Berga. Dibujo anónimo.



Establiments. Jardines de Son Berga (Byne.)

Son Rapiña. Casa de Son Cigala.

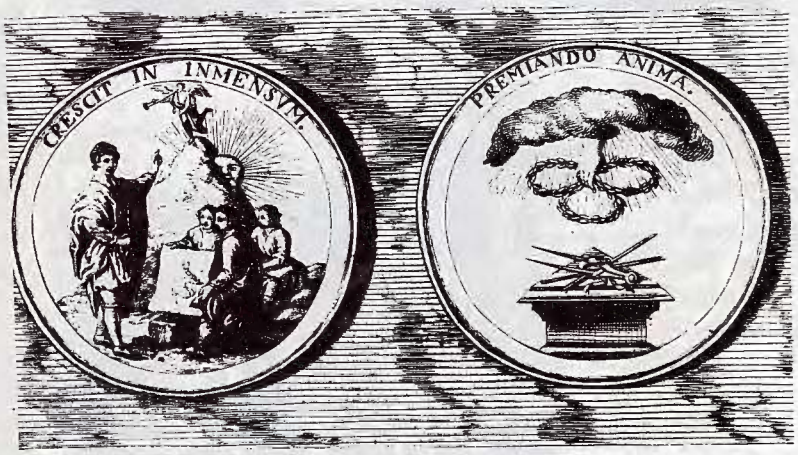
EL NEOCLASICISMO



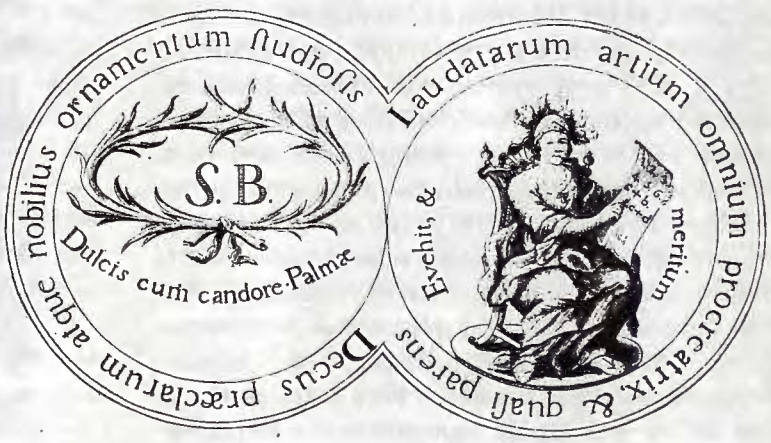
Proyecto de Isidoro Velázquez para restaurar el Consulado de Mar. (Archivo G. Rabassa.)

EL NEOCLASICISMO

Languidecía la sociedad barroca, mas pronto soplaron vientos reaccionarios, que partieron de un grupo selecto de personas estudiosas e interesadas por el saber universal, que se constituyeron en forma de sociedades. La Sociedad Vascongada de Amigos del País fue la primera fundada (1765), sirviendo de pauta para las restantes: Madrid, Valencia, Sevilla, etc. En Mallorca fue creada esta sociedad como reacción contra los deseos de la nobleza, que pretendía reinstaurar en 1777 la antigua Cofradía de San Jorge, lo que fue denegado por una real orden, la cual disponía a su vez la constitución de una Sociedad Económica de Amigos del País; esta debía introducir en la isla la nueva mentalidad. Tal sociedad — decía la Idea Universal — «tiene por objeto los importantes de mejorar la Agricultura, perfeccionar y promover las Artes, la Industria, el Comercio, la pesca, la minería y todo ramo político, económico y lucrativo de la isla de Mallorca» (Cfr. Santos Oliver). Sin duda, el fomento de la industria fue una de las metas que más significación tuvieron para aquellos espíritus; ello explica que la reforma de las ordenanzas gremiales fuera bien acogida por los hombres agrupados en la Sociedad Económica de Amigos del País. Como ha demostrado Isabel Moll Blanes, «la reforma de dichas ordenanzas significaba para los ilustrados de la Sociedad Económica — impregnados varios de ellos por un cierto espíritu liberal — como una espita abierta hacia la mejora, el fomento y la liberación de la industria».



Medallas de premio para los alumnos de la Sociedad Económica de Amigos del País, diseñadas por Juan Muntaner (1779).

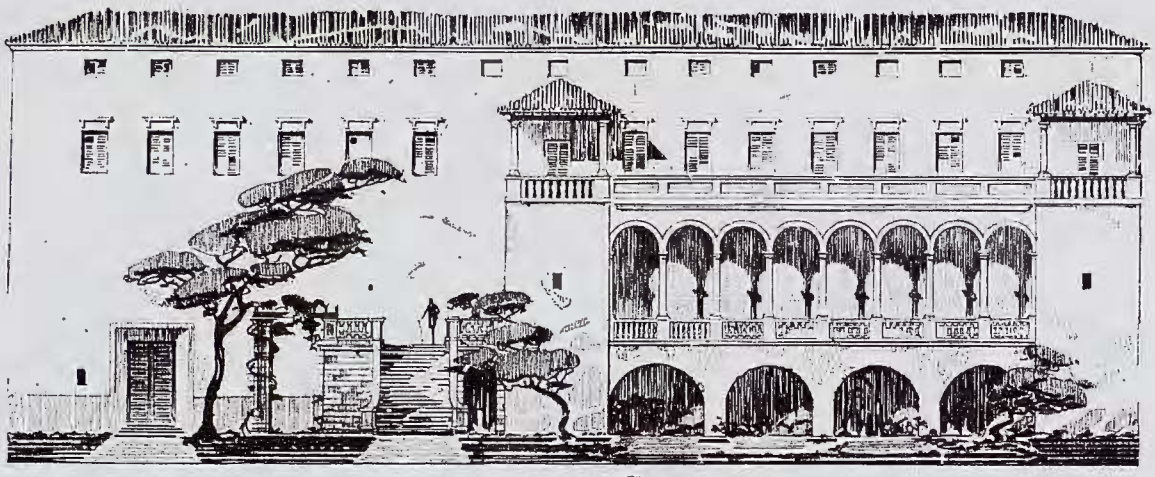


Otras medallas de premio de la Sociedad Económica de Amigos del País, diseñadas por Ballester (1779).

La citada sociedad en Baleares quedó constituída en 25 de Septiembre de 1778, e hizo la inauguración en 14 de Enero de 1779 en la Real Universidad con discurso de Antonio Desbrull. Este prestó su casa para celebrar las clases; él mismo explicaba, así como el capuchino Fr. Miguel de Petra. Pronto se les unió Juan Muntaner como profesor de dibujo, sin devengar sueldo. Para el sello distintivo de la sociedad el padre capuchino citado propuso seis modelos, y el grabador Julián Ballester acuñó una medalla para los premios: «En el anverso resalta una matrona de opulentas formas, especie de Minerva, sentada en un sillón, que sostiene con la mano izquierda y señala con la derecha un pliego lleno de números y fórmulas algebraicas. En el reverso figuran unas graciosas palmas entrelazadas y en el centro las iniciales S. B.»

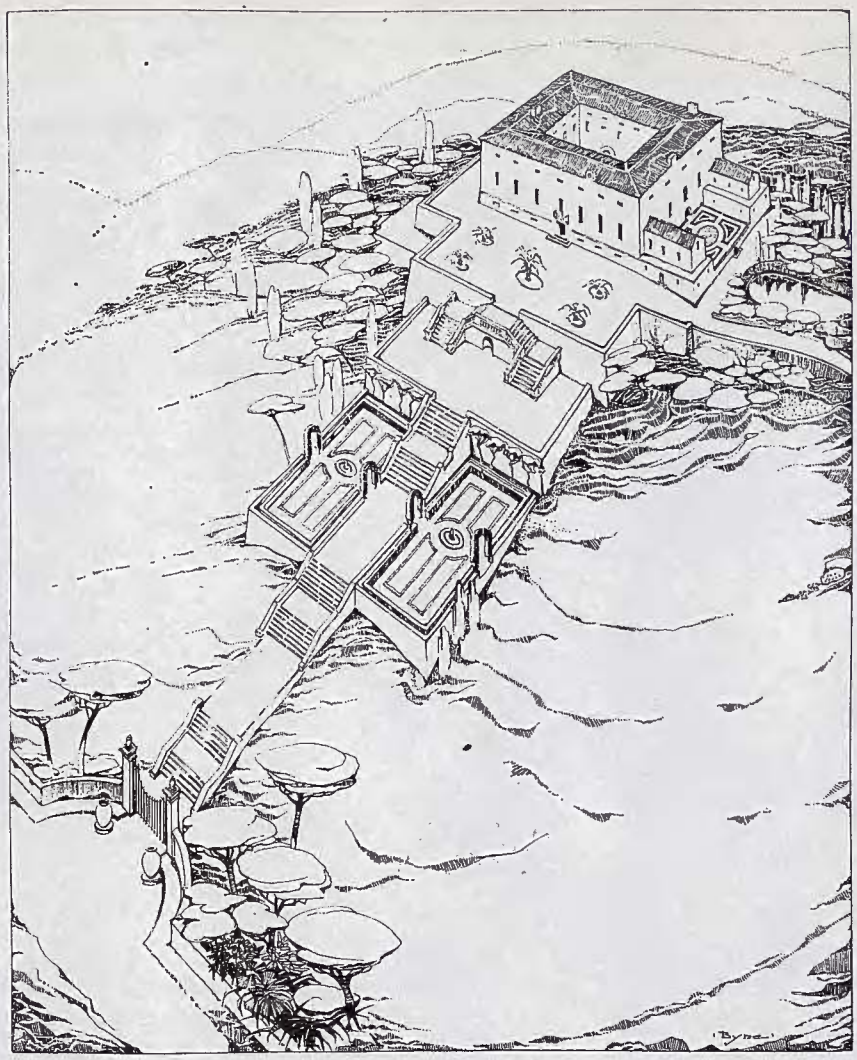
La introducción del Neoclasicismo en Mallorca está unida a la figura insigne de Antonio Despuig (nacido en 1745), que desde 1778 figuró en la Sociedad Económica como protector de la escuela de dibujo. Sus viajes por Italia en 1781 y 1783 despertaron sus aficiones arqueológicas; patrocinó, desde 1787 a 1796, excavaciones en Arriccia, de donde sacó cerámica, bronces y esculturas para su colección. Su mecenazgo artístico se manifestó en la concesión de premios y en el pago a profesores de la Real Academia de Nobles Artes fundada en Palma, pero su obra más duradera fue la creación de un museo de antigüedades y de pintura, fundamentalmente italiana. Para instalar el museo en su residencia campestre de Raixa, vinieron a Mallorca los escultores Pascual Cortés y Luis Melis, y los escarpelinos Juan Tribelli y Francisco Lazzarini, contratados por tres años.

Por lo que atañe al campo arquitectónico, hay que mencionar la ampliación de la casa campestre de Raixa y la planificación de los jardines, obra del arquitecto italiano Juan Lazzarini, que hizo un viaje de tres meses para trazar un plano comprensivo de lo existente y de lo que debía añadirse. Ya en 1773 soñaba Despuig con retirarse a Raixa, lo que reitera en



Residencia campestre de Raixa. (Byne.)

Escalinata de los jardines de Raixa. (Wood.)



Residencia campestre de Canet. (Byne.)

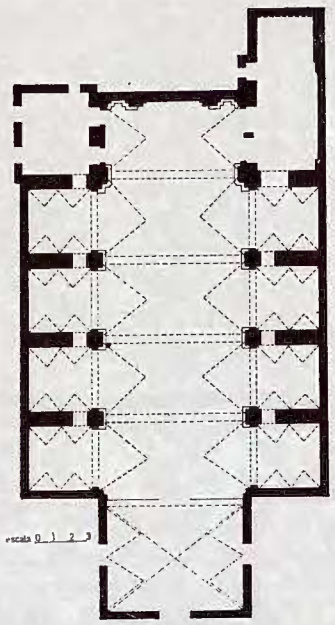
1793: «¡Si supieras cuántas veces estoy pensando en Raixa!» Y habla del traslado de sus colecciones de Roma y de que se está llevando a cabo una remodelación del palacio y jardines.

Poco antes se había realizado la finca de Canet, en la carretera de Esporles a S'Esglaieta, dotada de una monumental escalera que salva el desnivel existente entre la falda de la colina y el valle, y que puede considerarse como un precedente de la de Raixa; el gran cuadrilongo de Canet, con la *clastra* al centro, es de una severidad neoclásica; debió de ser construído hacia 1785, cuando se hizo el aljibe por el dueño Juan de Torrella.

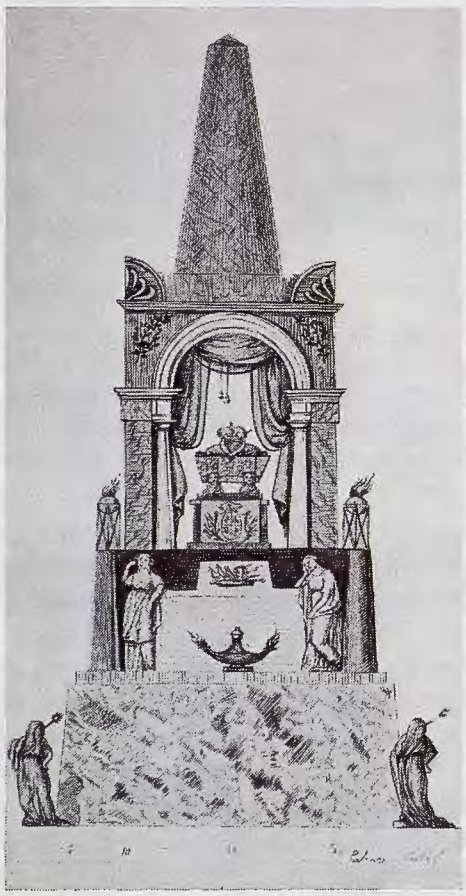
El mallorquín Fr. Miguel de Petra es uno de los iniciadores del Neoclasicismo, y resume las dos facetas de teórico y práctico. Ingresó en los Capuchinos en 1755 y llegó a explicar matemáticas en la Universidad de Mallorca; por sus aficiones artísticas y científicas parece un espíritu de la ilustración; realizó numerosos viajes, formó un museo y biblioteca y dejó varios escritos. Su obra más admirada es el baptisterio de la catedral, con su elegante cuerpo de pilastras jónicas, que flanquean lienzos de Luis Antonio, José Camarón y José Vergara; aquí está una de las piezas más deliciosas de este estilo neoclásico; es la pila bautismal, ovalada y acampanada, en forma de sarcófago, de una sola pieza y en mármol rojizo del país; tan rico conjunto lo realizó en 1794. Como el convento capuchino había sido demolido, realizó el diseño del nuevo templo, siguiendo la tradición de la nave única, que cubrió con bóveda de medio cañón con lunetos. A Fr. Miguel de Petra se le atribuye la capilla de los Cuatro Santos Coro-

nados, en la parroquia de Santa Eulalia. Hizo también dibujos para la terminación de la iglesia de la Cartuja de Valldemossa, que no agradaron a Jovellanos.

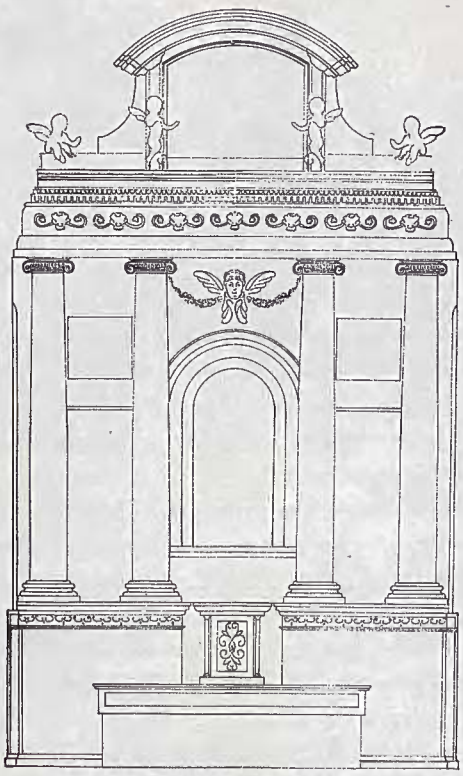
Está por realizarse un estudio monográfico sobre la influencia neoclásica en Mallorca, que se dejó notar en la arquitectura provisional y en el mueble, y por supuesto en la arquitectura civil. Los pocos catafalcos que nos han llegado son de gran pobreza si los comparamos con los barrocos, signo inequívoco de un cambio de mentalidad. Es bien significativo que el mismo catafalco sirviera para las exequias de la reina María Josefa Amalia (1829) y de su esposo Fernando VII (1834); presenta altar bajo arco y remate piramidal. Retablo neoclásico de la primera época es el del Ecce-homo de la iglesia de Santa Eulalia de Palma, atribuído a Fr. Miguel de Petra; posterior es uno de la iglesia palmesana de San Nicolás, obra de *l'Adrià*.



Palma. Iglesia del convento capuchino, obra de Fr. Miguel de Petra.



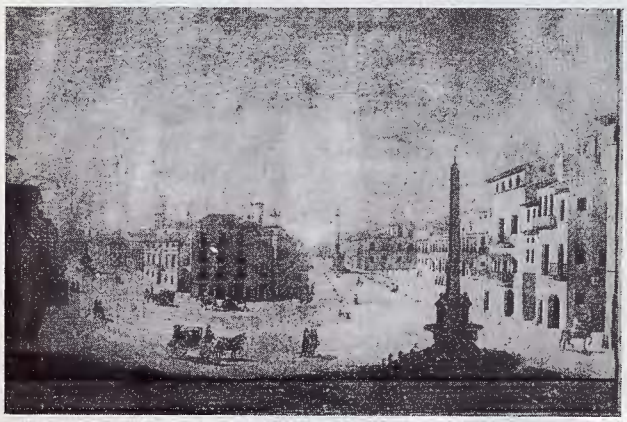
Catafalco empleado en las exequias de Fernando VII y de su esposa. Catedral de Palma.



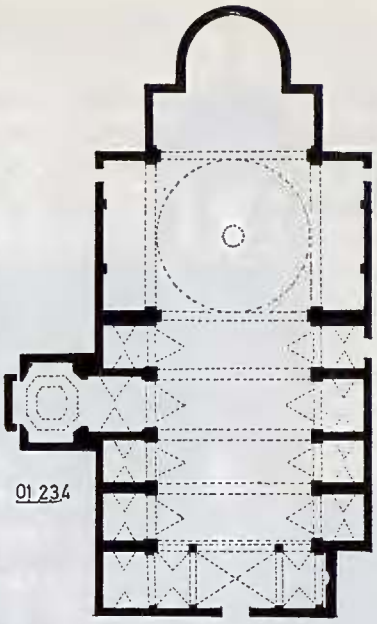
Palma. San Nicolás. Retablo realizado por l'Adrià. (Seminario de Historia del Arte.)

La figura de Isidro González Velázquez (1765-1829).

Mallorca tuvo la oportunidad de beneficiarse de la presencia de un gran artista neoclásico venido de Madrid, que se había educado con Villanueva en la Academia de San Fernando y había viajado por Francia e Italia y hasta conocía Grecia. Su obra más lograda fue la Casita del Labrador, en Aranjuez, y la más conocida es el Monumento a los Héroes del 2 de Mayo de 1808, en Madrid. Está por averiguarse con claridad la causa de su venida a Mallorca, aunque parece deducirse que lo hizo por orden de Fernando VII, de quien era arquitecto de cámara, para dar el plano de urbanización del Borne, que promovía entonces el Marqués de Coupigny, Capitán General de Mallorca. Su proyecto de amplia avenida, fuentes monumentales y obeliscos, recuerda lo visto en Roma y las reformas recientes de Madrid.

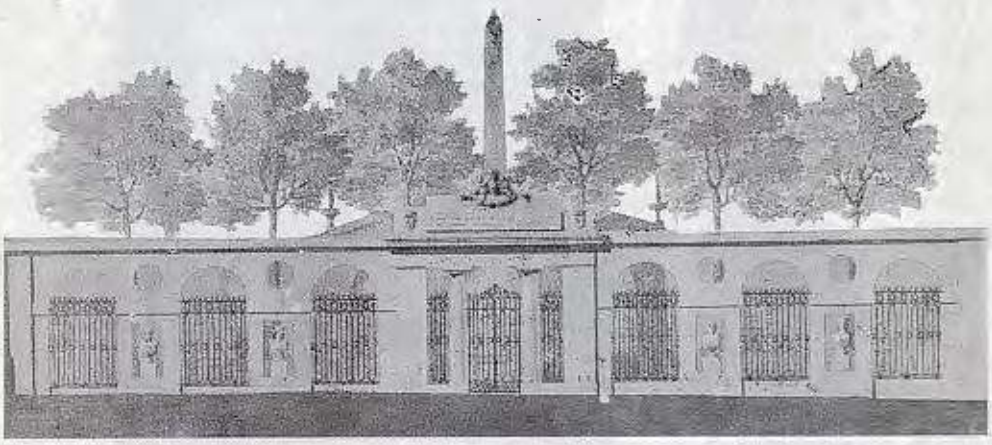


Isidro González Velázquez. Plano de urbanización del Borne. Col. Massot, Marratxí.



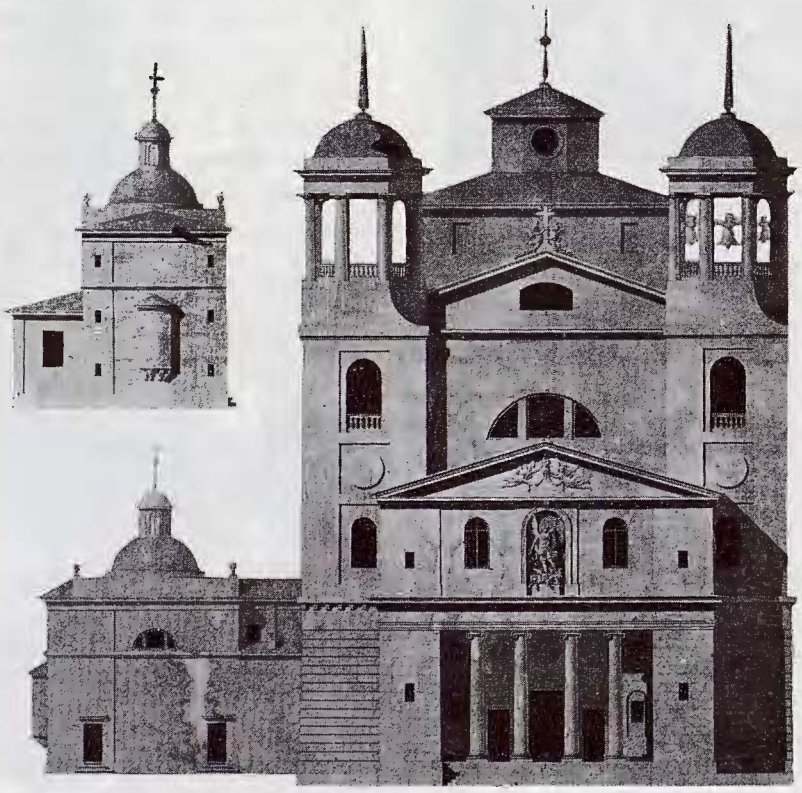
Lluchmayor. Planta de la iglesia parroquial.

Fue una lástima que no se realizara el proyecto, apenas empezado, de la remodelación del Consulado del Mar; obra que, de haberse terminado, hubiera seguido en importancia a la citada Casa del Labrador; a juzgar por el proyecto, que publicamos, vemos que su estilo es mucho más depurado. Para establecer una unión con la Lonja gótica, hizo un proyecto para cerrar el jardín que hay entre ambas construcciones. Triste ha sido la historia de este sector urbano; todavía sigue tal como lo viera González Velázquez, y bien merecía una dignificación.

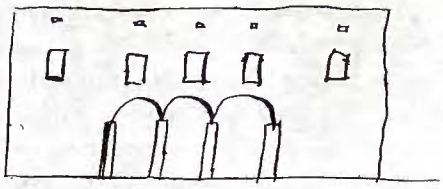


Isidro González Velázquez. Jardín de la Lonja. Col. G. Rabassa.

Isidro González Velázquez. Corte longitudinal de la iglesia parroquial de Lluchmayor. (Archivo parroquial.)



Isidro González Velázquez. Fachada principal y ábside de la iglesia parroquial de Lluchmayor. (Archivo parroquial.)



La Puebla. Dibujo del antiguo Ayuntamiento. (Archivo Vivot.)

Aun intervino este notable arquitecto en otra obra, pero fuera de Palma; en la parroquial de Lluchmayor. La empezó el albañil Antonio Mesquida en 1800, pero al llegar al crucero no fue capaz de montar la cúpula, y pese a haber consultado a Fr. Miguel de Petra, se decidió que la revisara Isidro Velázquez. La documentación no dice que Velázquez diera el proyecto de esta iglesia parroquial, sino que para resolver el problema del crucero se pensó en traer de Palma a Isidro González Velázquez, quien estuvo en 1813 para solucionar los problemas planteados. Se conservan los dibujos de cortes y alzados que dio este gran arquitecto, y éstos dan pie para pensar que introdujo cambios importantes, hasta el punto que la obra que hoy vemos más bien parece suya. Contentos quedaron los de Lluchmayor ante la competencia de Isidro González Velázquez, y le encargaron otros proyectos: El Ayuntamiento, el Matadero, la Carnicería, la Pescadería, el Hospital y el Porche o Tinglado para la Plaza. En 1815 realizaba el proyecto de la cúpula el maestro Pedro Juan Bauzá, el autor del Ayuntamiento de La Puebla, obra ésta mandada construir por orden del Consejo Supremo de 5 de Mayo de 1812. La torre de la iglesia de Lluchmayor, que tanto recuerda a la que proyectó para el Consulado del Mar, fue realizada en 1818 por el maestro Julián Durán. Obra tan monumental como esta parroquial necesitó del concurso de otros arquitectos neoclásicos, como Tomás y Lorenzo Abrines (1838), y de Antonio Sureda y Villalonga, que realizaba la fachada en 1853. Vemos que este templo rural resume cronológicamente el desarrollo del Neoclasicismo en Mallorca. Aun hizo Isidro González Velázquez un proyecto que ni siquiera se llegó a empezar: el de la iglesia parroquial de Manacor.

La promoción hospitalaria.

El movimiento hospitalario se inició en la Edad Media, especialmente por obra del Papa Inocencio III. Característica ya de los hospitales medievales fue la especialización: *nosocomios* o de enfermos solitarios, *brephotrophus* o de niños expósitos, de ancianos, de peregrinos, lazaretos o de leprosos, etc. Por lo que respecta a Palma, la fundación de la Casa y Hospital de San Antonio Abad data de 1230, estuvo a cargo de los canónigos regulares de San Agustín y se especializó en la cura del «fuego de San Antonio»; del mismo año data también el Hospital de San Andrés, que estuvo en la plaza de Cort. Durante los siglos XIV y XV se fundaron en Palma los hospitales de Nuestra Señora de Montserrat (1302), del Call (1377), de Nuestra Señora de Gracia, de Santa Magdalena, de Santa Catalina de los Pobres (1343) y otros.

Era comprensible que la existencia de tantos hospitales preocupara al Grande y General Consejo; de ahí que pidiera al Papa Calixto III, por mediación de Alfonso V, una bula para la fusión de todos los hospitales en uno, y el Papa expidió el documento pertinente en 1458. Se empezó la fábrica en terrenos cedidos por Miguel Vell y los hermanos Rubí. Se desconoce la extensión de las obras realizadas, pero por la época cabe suponer que todavía no se hicieran con arreglo al plan cruciforme que Filarete instauró en 1467 en el *Ospedale Maggiore* de Milán, modelo que los Reyes Católicos adoptaron en su política sanitaria. Se siguió, pues, en este primer hospital la estructura típicamente medieval, y se fue cambiando y transformando según las necesidades. Alma de la centralización hospitalaria en Palma fue el franciscano Fr. Bartolomé Catany, teólogo y predicador de gran celo, que mereció ser enterrado en la iglesia del hospital (1462). Hasta 1713 la tutela del hospital corrió a cargo del Grande y General Consejo; a partir de este momento pasó al Ayuntamiento de Palma, pero en 1841 se encargó de su mantenimiento la Diputación Provincial, que realizó diferentes reformas, aunque ninguna de ellas tenga un valor importante desde el punto de vista estilístico.

En la introducción de este capítulo hemos tratado de la significación que tuvo la Sociedad Económica de Amigos del País en el cambio de mentalidad, con la introducción de nue-

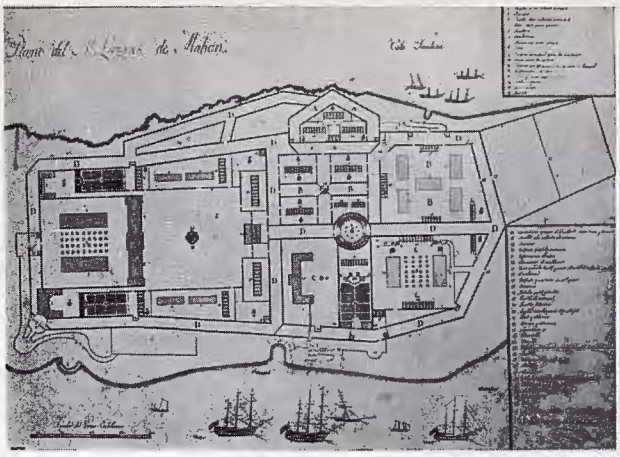
Palma. El Hospital, planta baja. (Archivo de la Diputación Provincial.)

Fr. Bartolomé Catany en un grabado barroco de la casa Guasp.

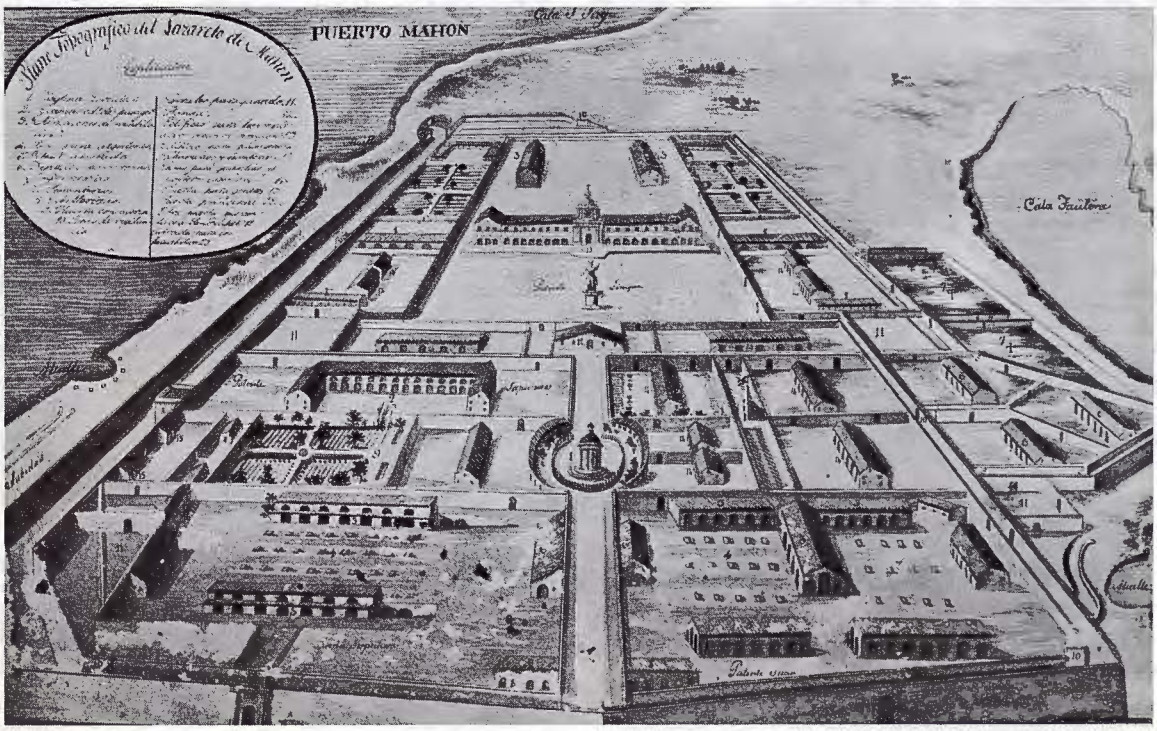
Xilografía Guasp de tema hospitalario.

vas técnicas y apertura de métodos científicos. Desde el punto de vista médico y hospitalario es curiosa la aportación de los médicos José Llabrés, Joaquín Jaquotot y Rafael Evenent, quienes antes de un año de instituída la Sociedad presentaron un estudio titulado *Breve instrucción de el modo y medios de socorrer a los muertos aparentes,* que en 1779 fue impreso en castellano y mallorquín.

El acontecimiento más importante que se produjo en la política sanitaria, dentro del mundo baleárico, fue la construcción del Lazareto de Mahón. Si bien este monumento se sale del área geográfica de nuestro trabajo, debe hacerse una mención y comentario, a juzgar por su importancia. Obra tan vasta fue realizada por un equipo formado por un arquitecto y tres ingenieros (1793-1807), y en ella se invirtieron más de cinco millones y medio de reales de vellón. Resultó en conjunto una obra ecléctica, que superó a cuantos modelos fueron tenidos en cuenta, según expresión de un escritor coetáneo de la construcción. El edificio se encuentra en un islote, ceñido por una muralla general con cinco torres vigías, capilla, cementerio, locutorio y tres enfermerías; lo más interesante es la capilla, situada al centro de una composición circular, para que muchos enfermos pudieran oir la santa misa. Cada enfermería tiene cocinas, pozo de agua potable, baños, sahumerios y servicios comunes. Parece que para este vasto conjunto hospitalario se tuvo en cuenta la publicación del cirujano parisiense Antonio Petit, publicada en 1774 bajo el título *Mémoire sur la meilleure manière de construire un hôpital de malades.* Quizá nunca con tanta rapidez como ahora las ideas foráneas tuvieron su repercusión en el mundo balear; ello era, fundamentalmente, consecuencia de la apertura a las nuevas ideas no sólo sanitarias sino también estéticas. La «arquitectura de la revolución» conjugó los valores higiénicos con los simbólicos, y ello tuvo una repercusión rápida en el medio balear, precisamente en la creación de este vasto conjunto hospitalario, de carácter internacional, del puerto de Mahón. Dado el alto nivel de este monumento, bien merecía que se le hiciera una mención aquí.

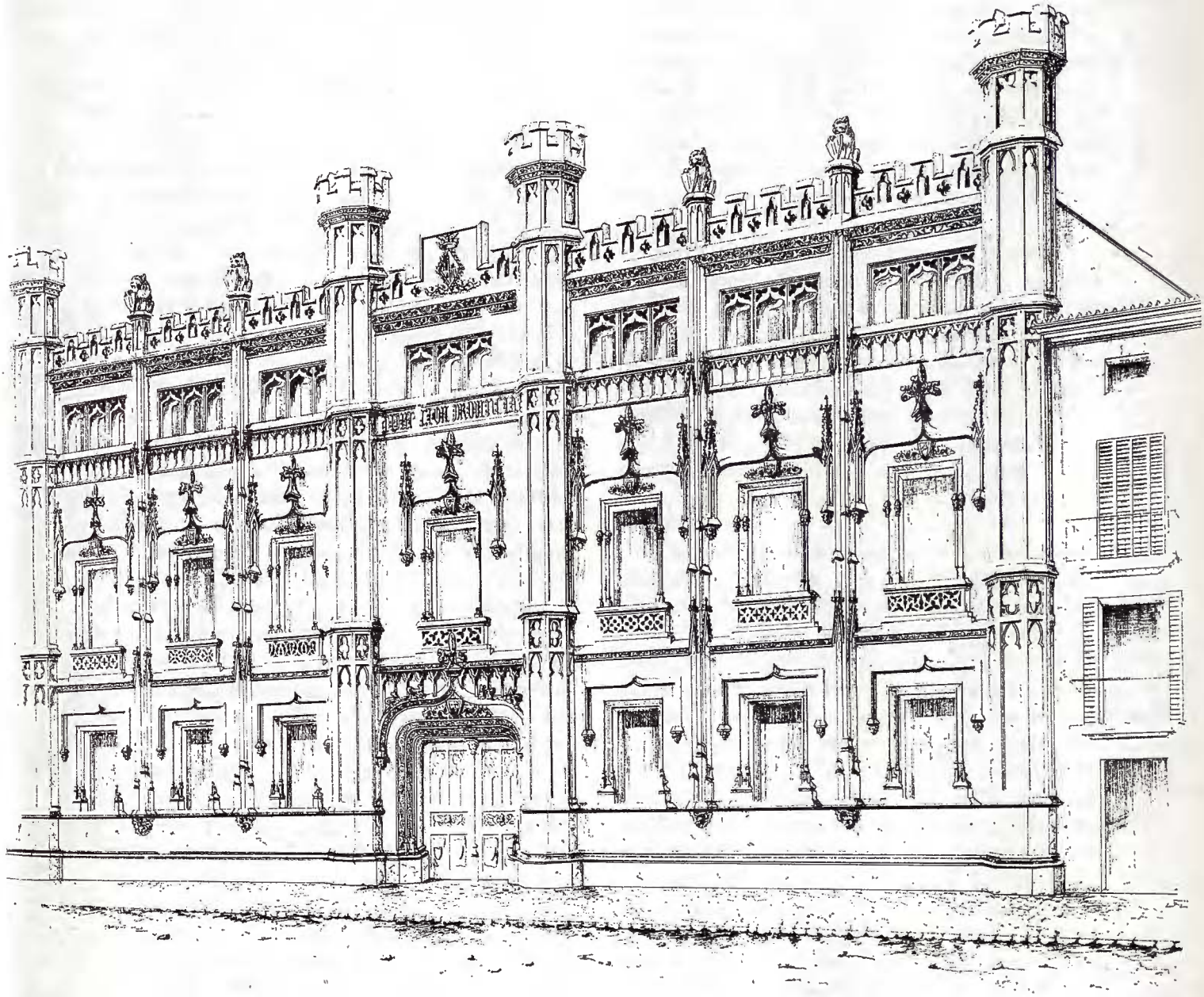


Mahón. Plano del Lazareto.



Mahón. Vista de conjunto del Lazareto. Dibujo del XIX.

EL ECLECTICISMO



Fachada de la Diputación Provincial. Dibujo original de Joaquín Pavía y Birmingham.
(Archivo Diputación.)

EL ECLECTICISMO

Esta palabra viene de un vocablo griego que significa «escoger», y como concepto arquitectónico expresa una forma de construir a base de elementos tomados de diferentes estilos según le pareciera más conveniente al arquitecto o al cliente. Este amaneramiento de las formas fue una auténtica epidemia que afectó a gran parte de los arquitectos del siglo XIX, con lo que adquirió el carácter de un supuesto «estilo internacional».

El eclecticismo se vió favorecido por el auge que tomaron los estudios arqueológicos desde mediados del siglo XVIII. El Romanticismo, de raigambre literaria, se recreó en la reproducción de épocas pretéritas, así que los restos que ofrecían las excavaciones parecían la forma más objetiva para reconstruir un pasado casi destruido. A la resurrección de las formas clásicas contribuyeron los conocidos libros de Winckelmann, de Letarouilli, de Normand, etc.; y por lo que a nuestra patria respecta, fueron decisivas las publicaciones de Caveda, de Cruzada Villamil, de Street, de Gil de Dorregaray, etc. Más que por razones científicas, por móviles sentimentales se despertó una laudable defensa de las ruinas y de lo antiguo, que ya justificó Joshua Reynolds en un discurso de 1786 al afirmar que uno de los principios de la arquitectura es el de «impresionar la imaginación mediante la asociación de ideas. De esta manera, sentimos una natural veneración por lo antiguo; cualquier edificio que nos recuerde las costumbres y las maneras del pasado, tal como los castillos de los antiguos caballeros, es seguro nos proporcionará este placer». Estas palabras, en boca del Presidente de la Real Academia de Londres, tendrían un lamentable influjo.

Lo importante eran los valores asociativos, tan comprensibles para la burguesía, y no los valores puramente visuales; así los arquitectos, en lugar de ser artistas, se convirtieron en narradores de historia. La nueva clase rectora de la sociedad surgida de la revolución industrial hizo el eclecticismo como un estilo cortado a su medida, falto de calidad artística pero adecuado para la ostentación de aquellos nuevos ricos.

Como consecuencia de esta falta de sentido de lo artístico, «ya a comienzos del siglo XIX, el baile de máscaras de la arquitectura se encuentra en toda su animación: clásico, gótico, italianizante e inglés antiguo. Al llegar a 1840, los libros de modelos para constructores y sus clientes incluyen numerosos estilos más: Tudor, Renacimiento francés, Renacimiento veneciano y otros. Esto no significa, sin embargo, que continuamente a lo largo del siglo XIX se emplearan todos estos estilos. Se preferían unos a otros según la moda. Ciertos estilos estaban asociados con determinados tipos de construcción».

Estas palabras de Pevsner nos muestran a qué extremos de falta de sinceridad artística se había llegado. Ante esta crisis los hombres más perspicaces (Daly, Ruskin, Gautier, Van de Velde, etc.) clamaron por la aparición de una nueva época. Al final del siglo XIX escribía Berlage: «Nuestros padres y abuelos, al igual que nosotros, han vivido y viven todavía en un ambiente horrendo, no conocido jamás. El engaño es la regla general; la sinceridad, una excepción».

Antes de analizar los ejemplos más significativos de Mallorca, convendrá hacer una revisión rápida de la historia social y económica de la isla durante los dos últimos tercios del siglo XIX. El año 1828 fue el punto de partida de la recuperación económica, que se afianzó dos años más tarde al desaparecer los piratas cuando los franceses conquistaron Argel. Los cambios administrativos que trajo Isabel II en su mayoría de edad supusieron para Mallorca la liberación de ciertos impuestos y la supresión de los conventos. Este movimiento liberal trajo consigo un predominio del espíritu castellanista, que llevó a la Sociedad de Amigos del País (1835) a confeccionar un diccionario mallorquín-castellano «para la desaparición en lo posible del dialecto mallorquín, a lo menos en el trato de las personas cultas». Este absurdo proyecto fracasó.

Fundamentalmente ecléctica fue la generación de 1840-70, que mantuvo el ascendente proceso económico «a pesar de tener momentos críticos que fueron superados por un nue-

vo espíritu emprendedor, antes desconocido en Mallorca, y que hizo su aparición cuando, con el progreso de las comunicaciones, el mar dejó de ser un aislante» (Bartolomé Barceló). Hubo también una renovación cultural a raíz de la supresión de los conventos al desaparecer las formas pedagógicas tradicionales; así en 1842 se abrió definitivamente el Instituto Balear, uno de los sueños de Jovellanos, y se fundaron en la misma fecha la Escuela Nacional de Maestros y el Jardín Botánico; sucesivamente se fundaron la Comisión Arqueológica, la Academia Quirúrgica, la Biblioteca Provincial y la Academia de Bellas Artes.

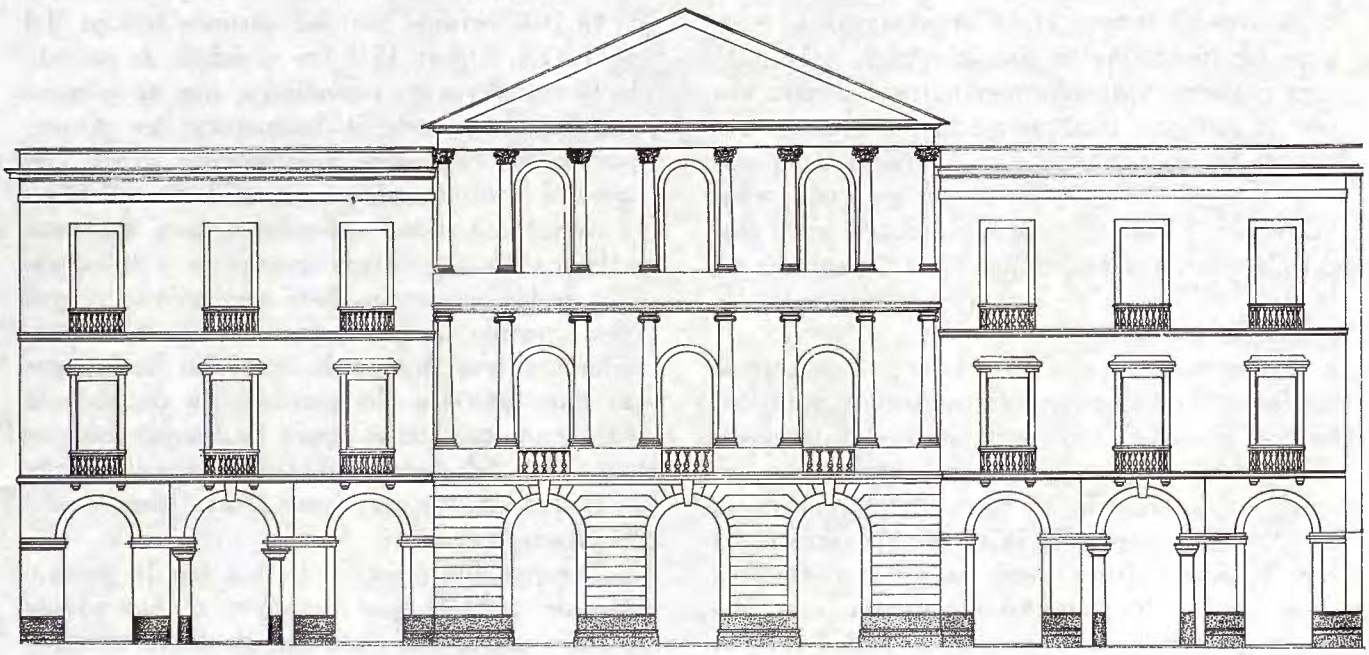
Veremos, al estudiar el eclecticismo mallorquín, que los diferentes supuestos estilos o imitaciones no respondían a una concatenación cronológica, sino que se dan mezclados, por lo que hay que acudir a una clasificación formal por razones pedagógicas.

La tendencia neorrenacentista

Más que hablar de un estilo neoclásico, hay que tratar del Neorrenacentismo de inspiración paladiana. La confusión de la arquitectura con la decoración dió origen al fenómeno que calificaremos de «fachadismo», que Ruskin en sus *Siete lámparas de la arquitectura* justificaba así: «El nombre de arquitectura debe quedar reservado para el arte que, comprendiendo y admitiendo como condiciones de su funcionamiento las exigencias y necesidades corrientes de los edificios, imprime a su forma ciertos caracteres venerables y bellos, aunque inútiles desde otros puntos de vista». Los edificios que mejor personifican esta tendencia son el Teatro Principal y las obras de los arquitectos Miguel Ferrá y Font y Juan Sureda Villalonga, entre otros.

El Teatro Principal ocupa el mismo solar que desde 1667 tuvo la Casa de las Comedias, reformada en 1824 y demolida en 1854. El primer proyecto neoclásico, de fachada más baja que la actual, lo realizó el arquitecto Juan Sureda a mediados de siglo y fue reformado a fines del mismo siglo XIX por los arquitectos Canut y Guasp, que elevaron la fachada y la embellecieron con relieves, que no se pudieron realizar, salvo el del frontón, dirigido por Ankerman, director entonces de la Escuela de Artes y Oficios.

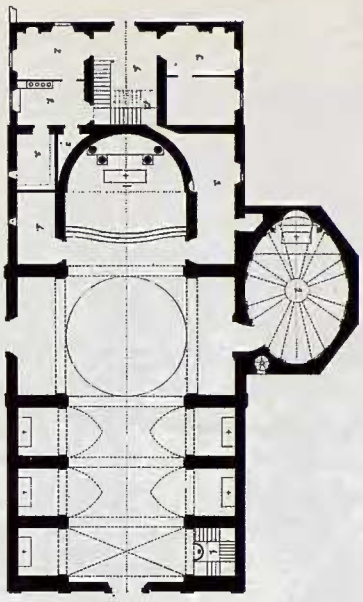
La primera obra que conocemos de Miguel Ferrá y Font son los planos de la iglesia parroquial de Sa Vileta (1853), donde se muestra vacilante entre Renacimiento y Barroco, sobre todo con respecto a lo último en la capilla elíptica del Sagrario, que no llegó a realizar. De 1854 data su proyecto para el conocido palacio del Conde de San Simón, en la calle palmesana de San Jaime (hoy restaurante Lepanto); lástima que por la estrechez de la calle no desta-



Palma. Teatro Principal. (Archivo de la Diputación.)

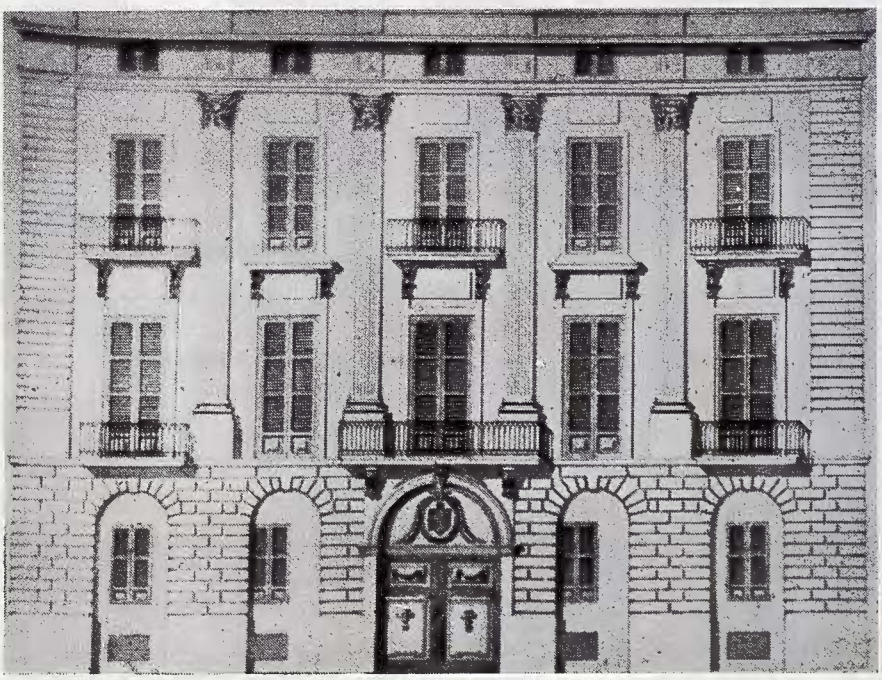
que con toda su monumentalidad la imponente fachada neopaladiana. A este momento pudiera pertenecer la casa de campo del Conde de Ampurias, hoy arruinada, pero que tuvo un hermoso patio paladiano que Byne alcanzó a ver; está en las inmediaciones de María de la Salud.

La influencia de Palladio se mantuvo pujante todavía en el último cuarto del siglo XIX, según muestra la Casa de Misericordia, realizada por el ecléctico Pavía. Lo más expresivo de este vasto conjunto son el patio y la capilla; ésta especialmente se halla inspirada en el oratorio madrileño del Caballero de Gracia, que Juan de Villanueva proyectó en 1789 bajo la influencia de Palladio. La tendencia neoclásica, a fin de siglo, influye sobre todo en Pedro Alcántara Peña, que hizo un proyecto para el oratorio de Fartáritx (1884) y una casa de la calle Figuera, en Manacor; sobre el citado oratorio manacorense de Fartáritx aun hemos encontrado un dibujo firmado por F. Llull (1896), dentro de la misma tendencia. Por lo que respecta a la arquitectura provisional, el monumento más significativo fue el catafalco del Marqués del Duero, elevado en Palma en 1875.

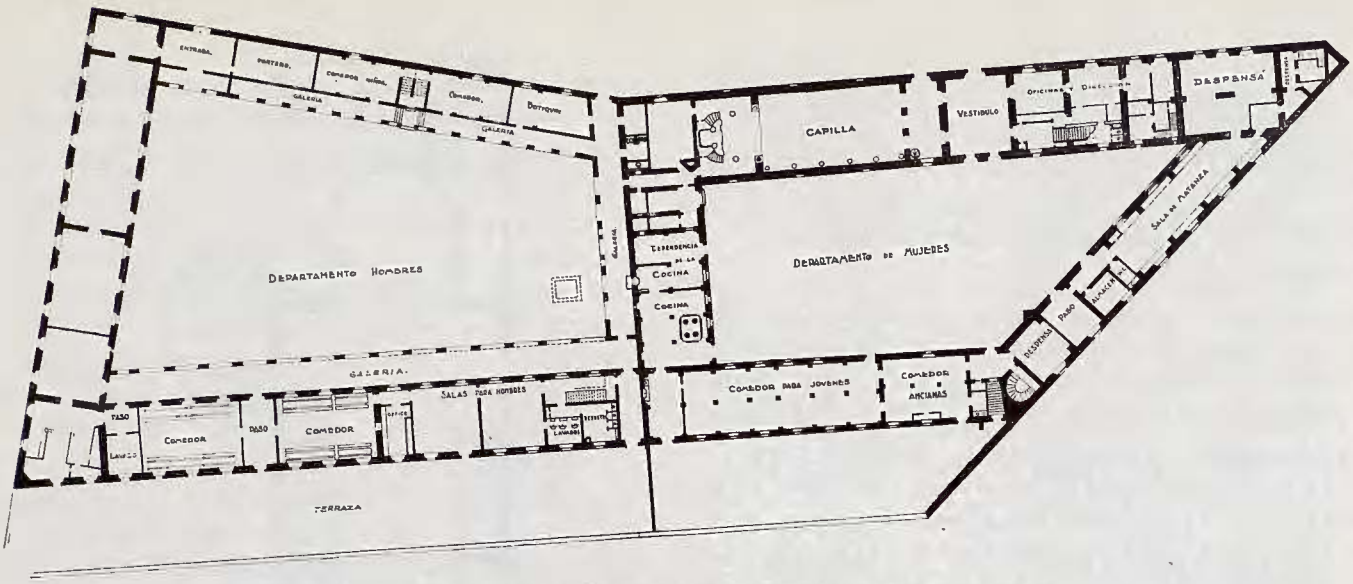


Miguel Ferrá. Iglesia de Sa Vileta. Planta. (Archivo parroquial.)

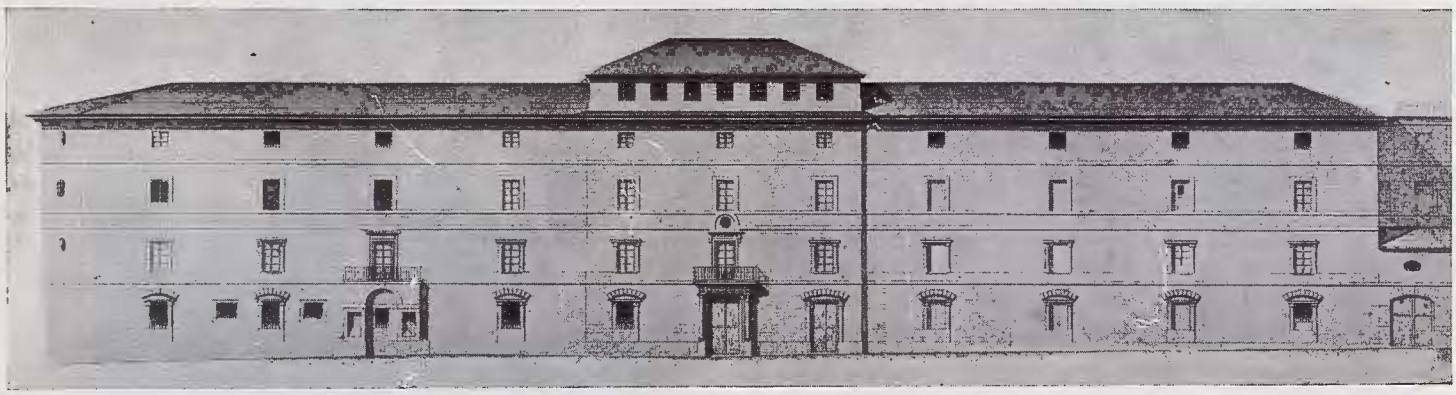
Miguel Ferrá. Iglesia de Sa Vileta. Fachada. (Archivo parroquial.)



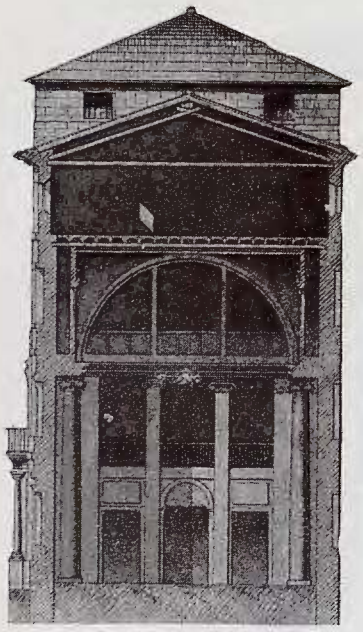
Palma. Casa del Conde de San Simón (hoy Hotel Lepanto), obra de Miguel Ferrá.



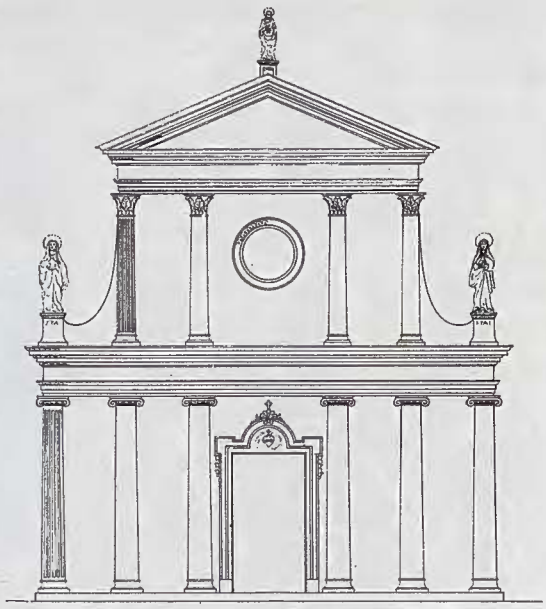
Palma. Casa de Misericordia, planta baja. (Archivo de la Diputación.)



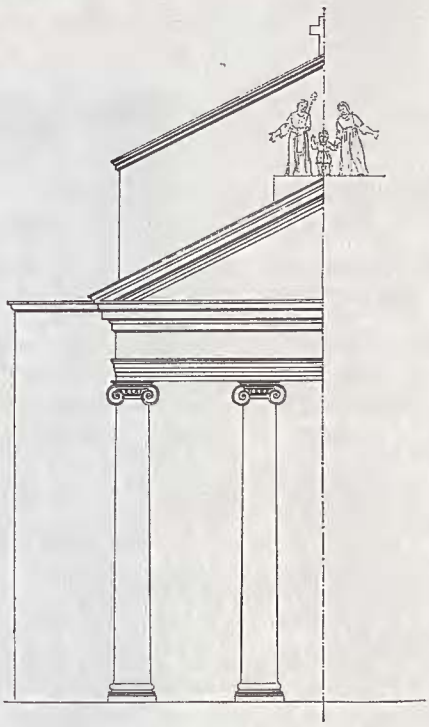
Palma. Casa de Misericordia, fachada. (Archivo de la Diputación.)



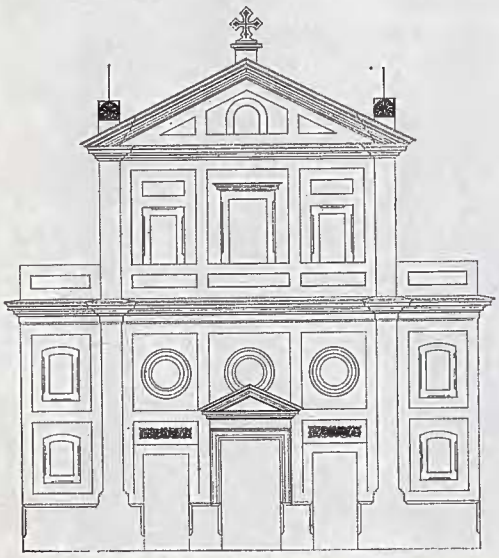
Palma. Casa de Misericordia, corte transversal de la capilla. (Archivo de la Diputación.)



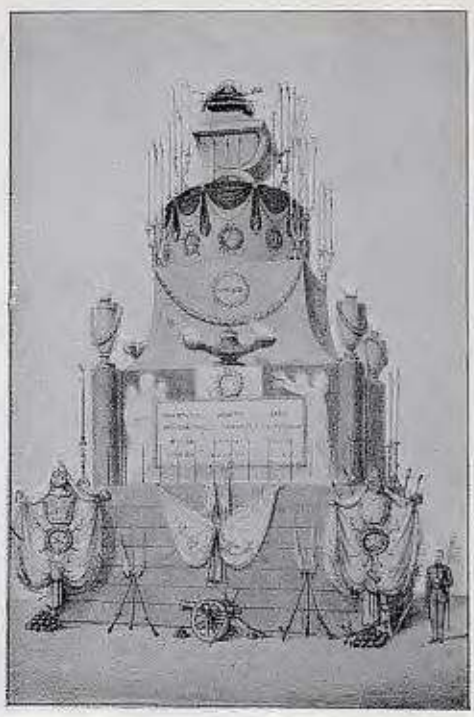
Fartàrix. Oratorio. F. Llull, 1896. (Archivo Diocesano.)



Fartàrix. Oratorio. Proyecto de P. A. Peña. (Archivo Diocesano.)



Manacor. Casa de la calle Figuera. P. A. Peña. (Archivo Diocesano.)

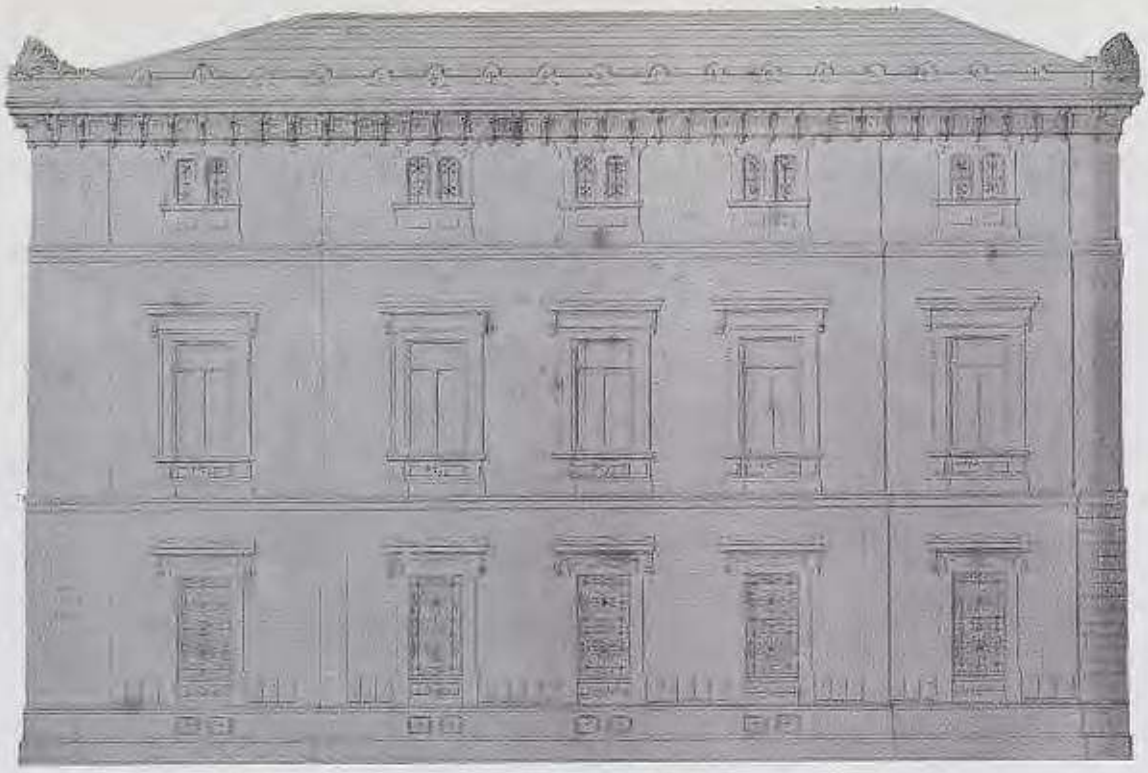


Catafalco para las exequias del Marqués del Duero. Palma, 1875.

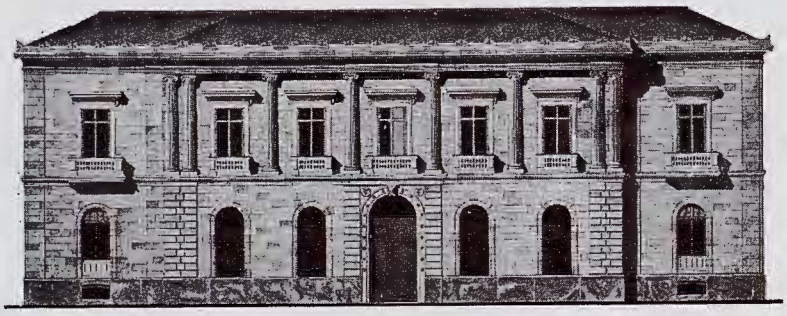
Arquitecto ecléctico de tendencia neoclásica fue Juan Sureda Villalonga, que a mediados del XIX hizo un proyecto de Plaza de Toros con ingreso principal a manera de arco triunfal de tres vanos. De sus obras hemos documentado el antiguo Banco Balear (hoy Banco de España), que realizó en 1872; en la obra intervinieron además el arquitecto Miguel Rigo y Clar y el escultor Antonio Vaquer. Lástima fue que no cuajaron los proyectos del arquitecto Rigo, un neoclásico depurado a juzgar por su proyecto de Tribunal de Comercio. Otro arquitecto al que se menciona por entonces es José Frontera. A este grupo habrá que atribuir el edificio del Banco de Crédito Balear, frente al Círculo Mallorquín, y la fachada del Ayuntamiento en la Plaza de Santa Eulalia. Fuera de Palma debe mencionarse la iglesia del Hospital, en Porreres, cuya fachada recibió en 1879 la impronta neoclásica.

Finalmente, cerramos el estudio de esta tendencia con la mención de la iglesia de San Magín, en el arrabal palmesano de Santa Catalina, obra ecléctica con influencias predominantes del neorrománico; fue proyectado por el maestro Bartolomé Ferrá, y lamentamos que no se aceptara otro proyecto que hizo con eclecticismos del arte medieval mallorquín, y una terminación cupuliforme que acusa la influencia de Gaudí. Es una muestra clara del espíritu inquieto de B. Ferrá.

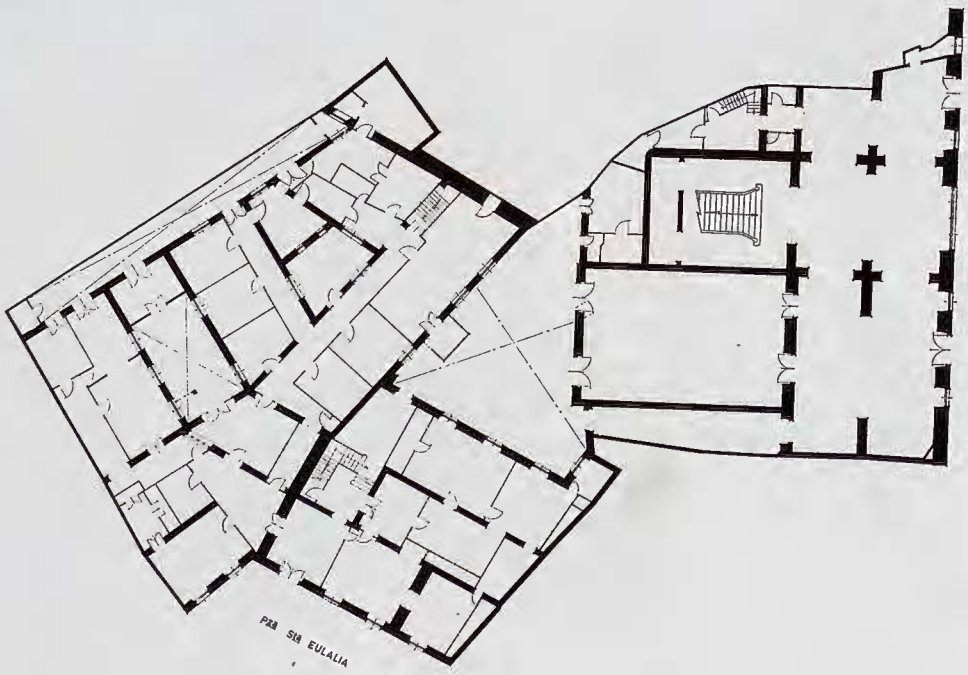
Dentro del eclecticismo, la otra tendencia importante fue la del neogótico, que se desarrolló fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XIX y perduró en obras tardías, como la iglesia de los Carmelitas, de Palma (1924). El neogótico fue propugnado por una figura notable, polifacética: maestro de obras, arqueólogo, historiador, prosista de costumbres, poeta y comediógrafo, tal fue Bartolomé Ferrá y Perelló (1843-1924). Fue un constructor de espíritu medievalista, que vivía profundamente el significado del estilo adoptado. Se daba cuenta de la responsabilidad de trabajar en un estilo por razones de tipo espiritual, así que recomendaba a los católicos dedicados al arte religioso que desempeñasen «tan delicada misión ilustrándose, no sólo con el estudio de los célebres ejemplares dados a luz en siglos anteriores, sino también ateniéndose escrupulosamente a las ordenaciones dictadas por la Sagrada Congregación de Ritos y Concilios».



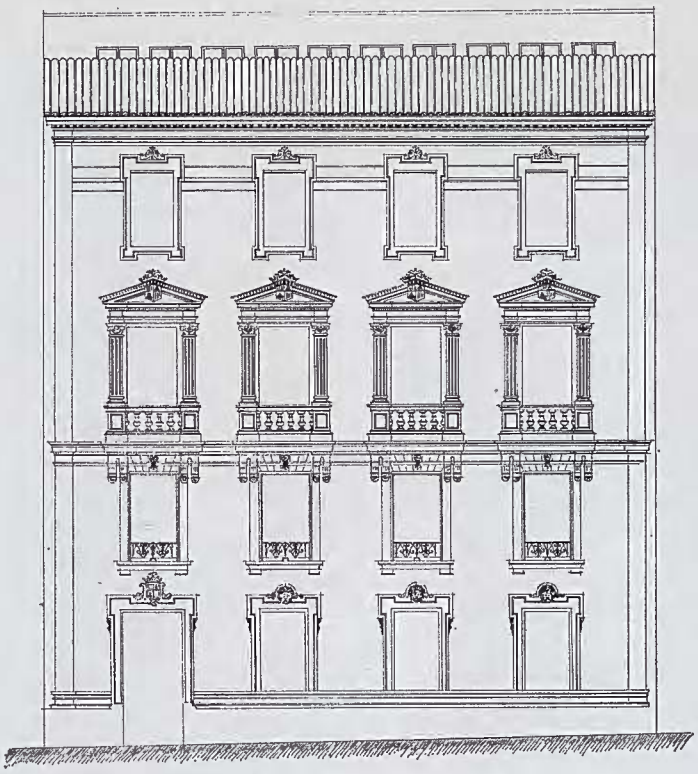
Juan Sureda y Villalonga. Banco de España en Palma (1872). (Archivo del Banco.)



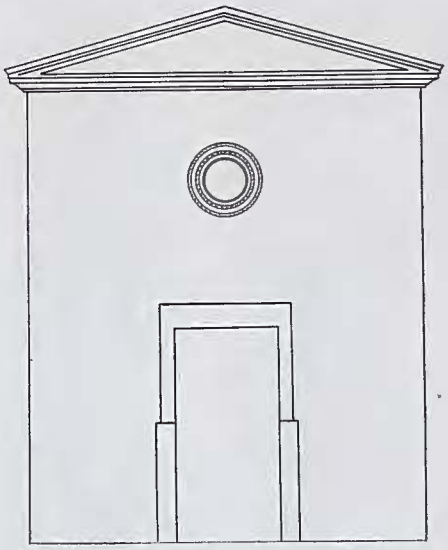
Rigo. Proyecto del Tribunal de Comercio. (Archivo Bennàsar.)



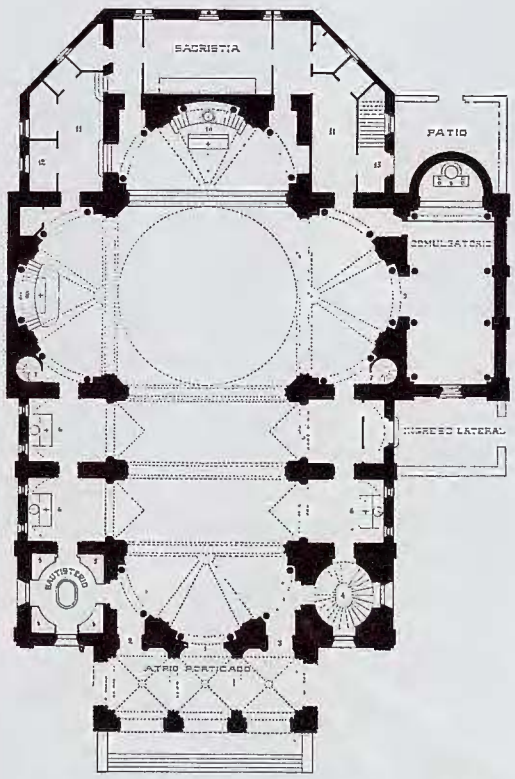
Palma. Ayuntamiento, planta baja. (Archivo Municipal.)



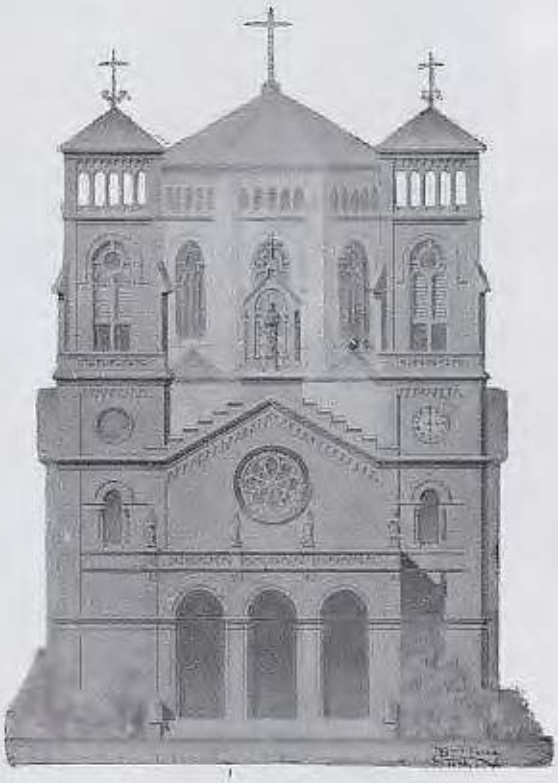
Palma. Ayuntamiento, fachada de la Plaza de Santa Eulalia. (Archivo Municipal.)



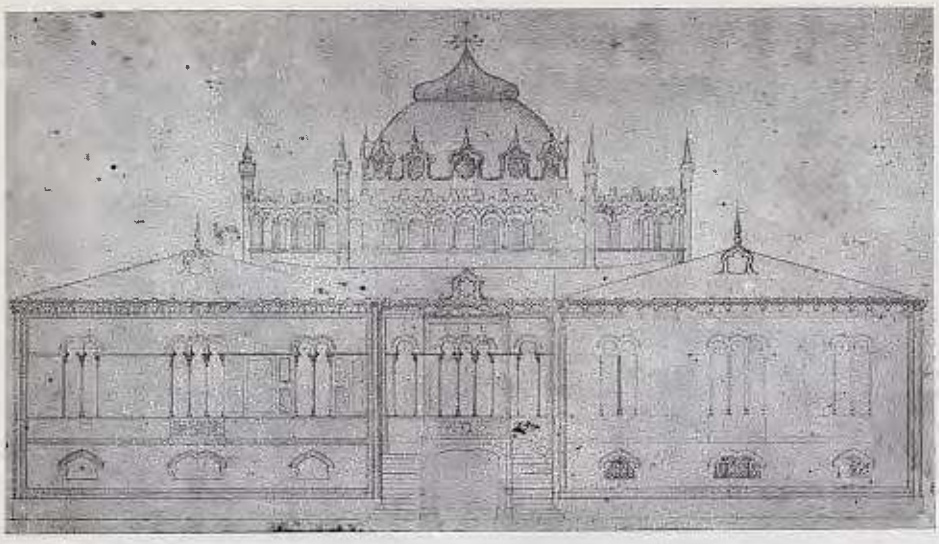
Porreres. Iglesia del Hospital. (Seminario de Historia del Arte.)



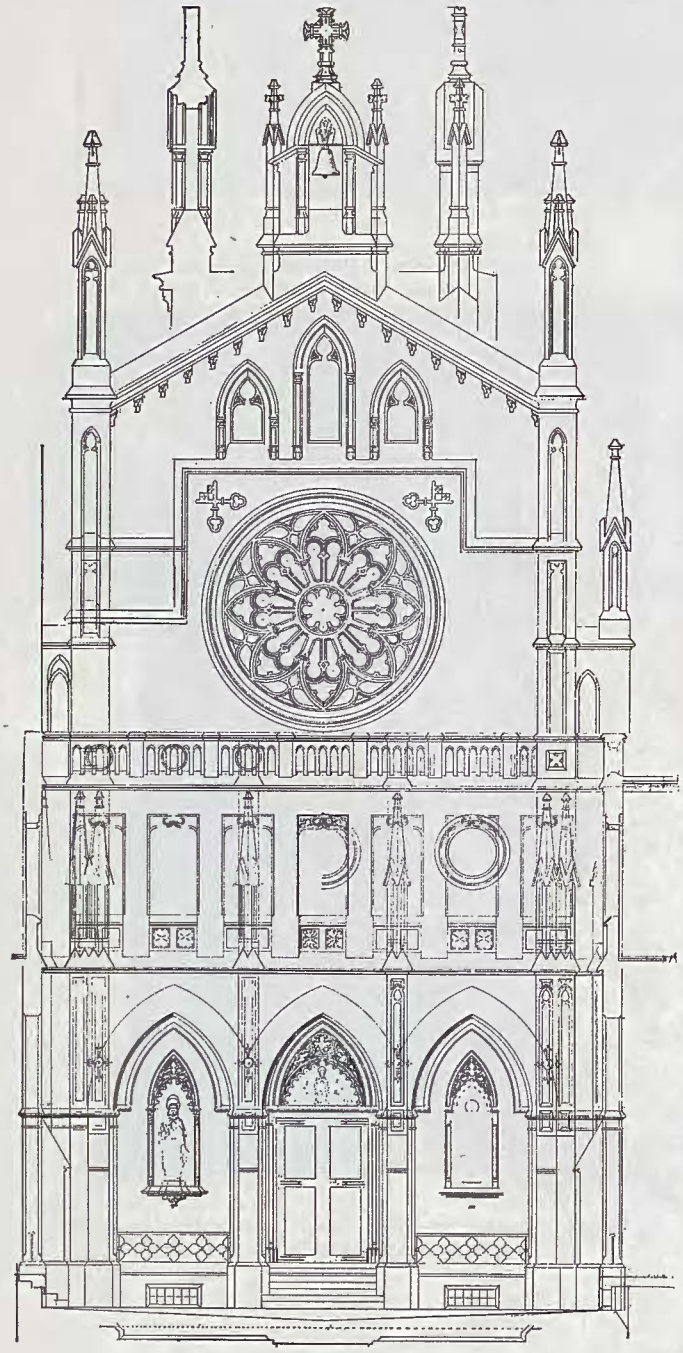
Palma. Iglesia de San Magín, planta. (Archivo Diocesano.)



Palma. Templo de San Magín, fachada. (Archivo Diocesano.)

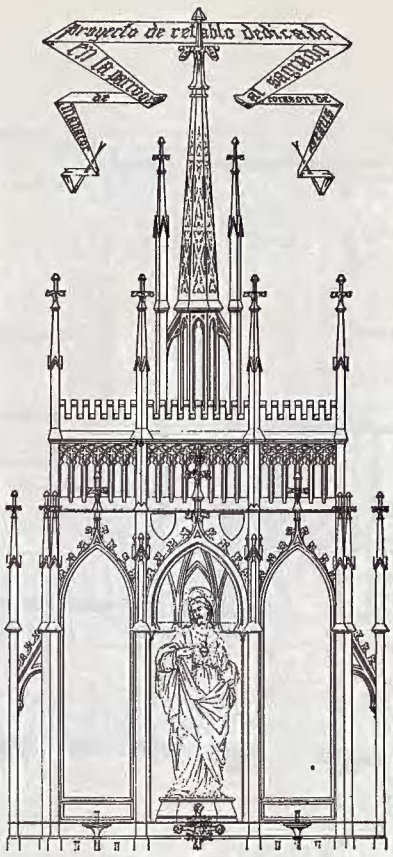


Bartolomé Ferrá. Proyecto modernista para la iglesia de San Magín.

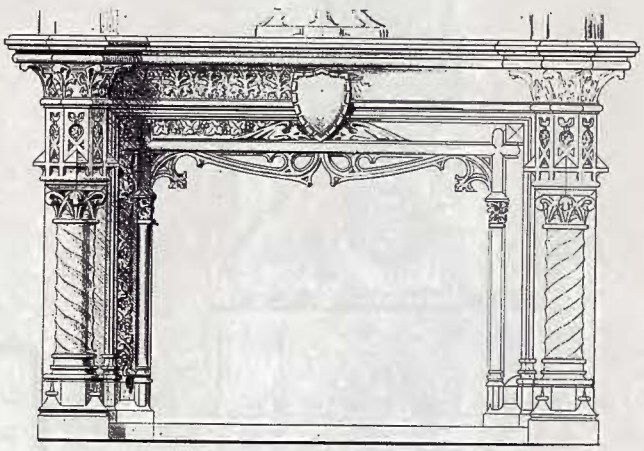


B. Ferrá. Proyecto de la iglesia del Seminario de Palma. (Archivo Ferrá.)

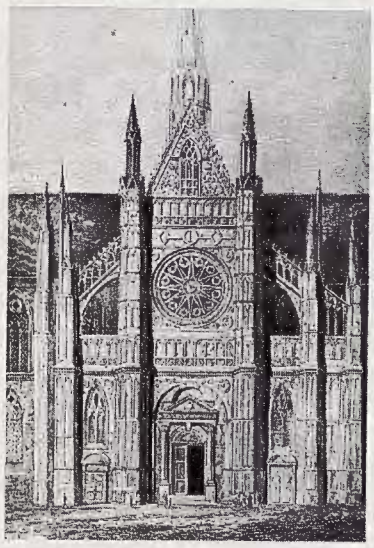
Catalina Cantarellas ha visto cómo Ferrá captó la esencia del gótico, por aquella conjunción de todas las artes bajo la dirección de la Arquitectura para estimular la devoción de los fieles congregados en un ámbito o espacio místico. Su captación del gótico no se limitó a la reproducción de las formas ojivales desprovistas de significado, sino que estudió meticulosamente los programas iconográficos y hasta precisó la elección de una determinada escena. Además del aspecto simbólico, tuvo en cuenta el valor funcional de cada elemento, lo que debió de tomar indudablemente de Viollet-le-Duc. Su espíritu inquieto vivió al tanto de los cambios que experimentaba la nueva arquitectura, y es bien elocuente en esto el proyecto que hizo de unas viviendas económicas para obreros; sintió la necesidad de perfeccionar la casa del obrero, al que había que ofrecerle «modelos científicamente estudiados que correspondan a la naturaleza de los materiales disponibles y a las necesidades peculiares de su modo de vivir».



B. Ferrá. Proyecto de retablo en la iglesia de Manacor. (Archivo Ferrá.)



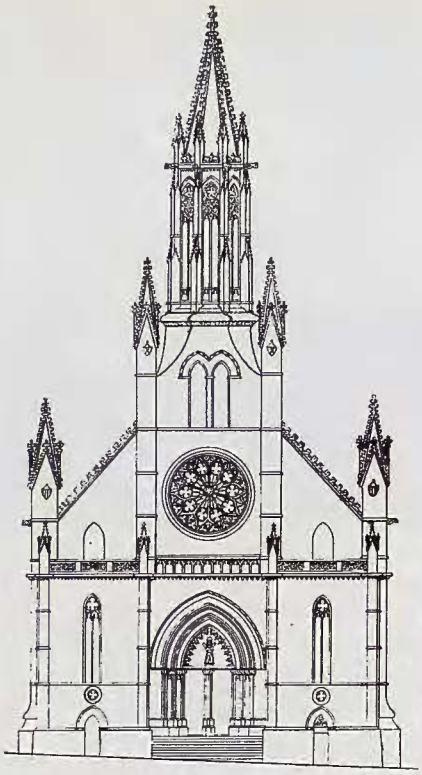
B. Ferrá. Proyecto de chimenea. (Archivo Ferrá.)



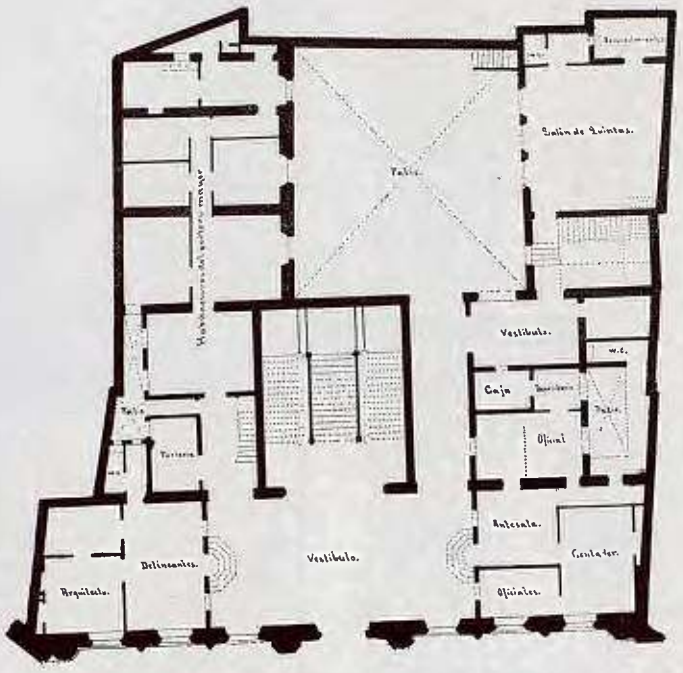
Orleans. Catedral. Posible modelo inspirador de la fachada de la catedral palmesana.

Está por realizarse un inventario y estudio de cuantas obras proyectó este maestro tan laborioso, además de templos, retablos, muebles y otros elementos decorativos. Por vía de ejemplo reproducimos algunas muestras de su archivo.

La obra de más empeño y coste del neogótico mallorquín fue la fachada de la catedral, encargada en 1852 al arquitecto Juan Bautista Peyronnet, quien parece que se inspiró en la fachada lateral de la catedral de Orleans, a juzgar por las semejanzas; las obras se dilataron hasta 1886 cuando los escultores Luis Font, Marcos Llinás, Guillermo Galmés y Lorenzo Ferrer colocaron los adornos escultóricos. Obra tan desafortunada ha sido criticada unánimemente desde los días en que fue construida, y no da mérito alguno a su autor. Otro *pastiche* neogótico fue la fachada y torre de la iglesia palmesana de Santa Eulalia, que proyectó y dirigió Juan Miguel Sureda y Verí, Marqués de Vivot, que la empezó en 1893; más afortunado estuvo en la torre de la iglesia parroquial de Binissalem.



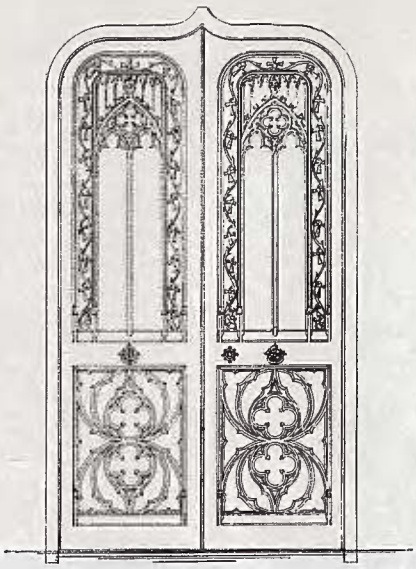
Palma. Santa Eulalia, fachada de los pies. (Archivo Diocesano.)



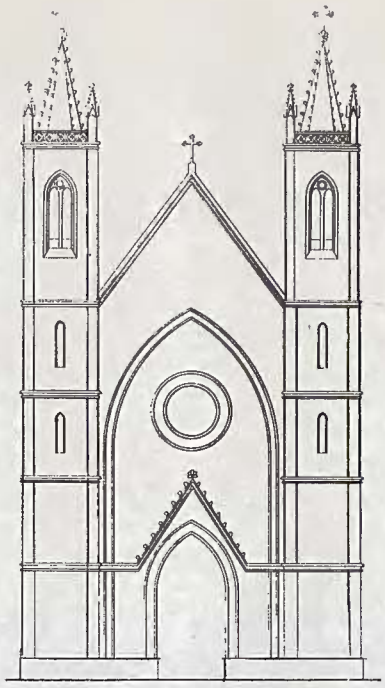
Palma. Diputación Provincial, planta baja. (Archivo de la Diputación.)

El arquitecto Joaquín Pavía y Birmingham es quien realizó las fábricas más conseguidas del neogótico en Mallorca. Su primera obra independiente fue la de dotar a la iglesia parroquial de Sineu con una cabecera, y siguiendo la costumbre buscó inspiración en algo extraño al medio del gótico levantino, así que tomó como modelo las magníficas capillas con cimborrio de Burgos de los siglos XV y XVI; cabe destacar la maestría de la construcción y su sentido espacial. Más de acuerdo con las tradiciones de la tierra fue la reconstrucción de la parroquia de Alcudia (1882), si bien la fachada obedece a modelos ultrapirenaicos. Su obra más admirada es la fachada de la Diputación Provincial, que empezó en 1882, aunque tres años más tarde se encargó de la continuación de las obras Juan Guasp. Se viene afirmando que hizo un viaje especial a Bélgica para conseguir alguna inspiración de aquel país, aunque a la hora de dar el proyecto definitivo se dejó influir, y no sin razón, por el gótico mallorquín del siglo XV. Subsiste la antigua fachada, a la que se antepuso la neogótica, que obra a manera de máscara. En el último cuarto del siglo XIX se proyectó la nueva parroquia de Calviá, que empezó a construirse en 1878, previo contrato con el albañil del lugar Antonio Salvá y Vicens, aunque parece que los planos se atribuyen al maestro Biel Lliset.

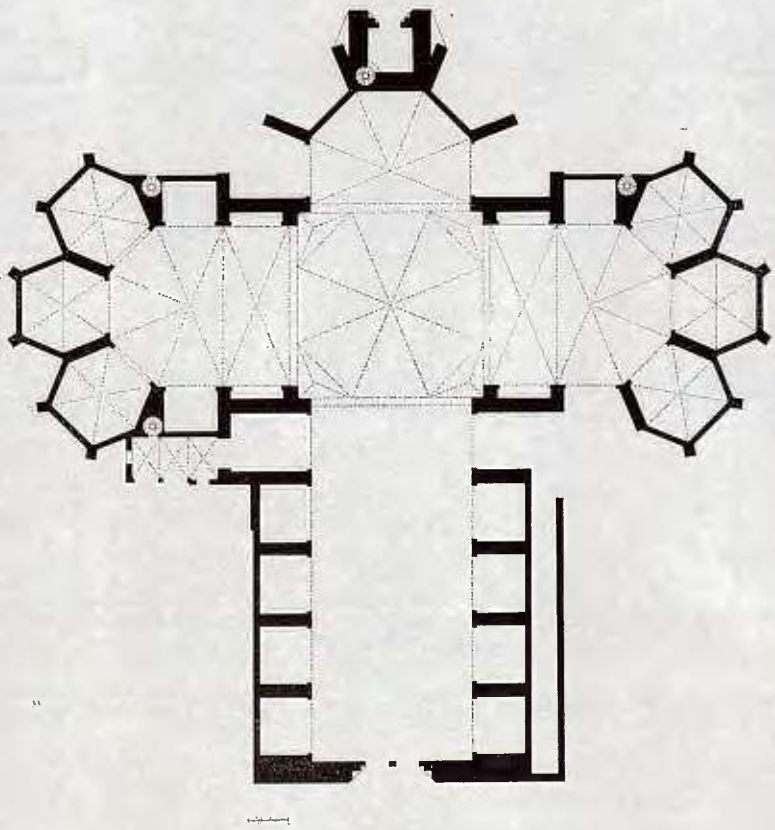
Dentro del neogótico del siglo XX hay que incluir el proyecto de Gaspar Bennásar para la iglesia parroquial de Esporles (1904), matizado de influencias flamígeras; lamentablemente su proyecto de fachada no se realizó. Gaspar Bennásar, juntamente con el ingeniero naval José Barceló, dio los planos para la iglesia arciprestal neogótica de Manacor, construcción promovida por el rector Rafael Rubí (1841-1932); resultó una de las obras más monumentales de este estilo, con aires realmente megalómanos. La última obra neogótica fue la iglesia de los Carmelitas (1924), de Palma, diseñado por el catalán Manuel Raspall, en el mismo año en que murió Bartolomé Ferrá, el mallorquín que tanto promovió esta tendencia del eclecticismo.



Palma. Diputación Provincial, puerta. (Archivo de la Diputación.)

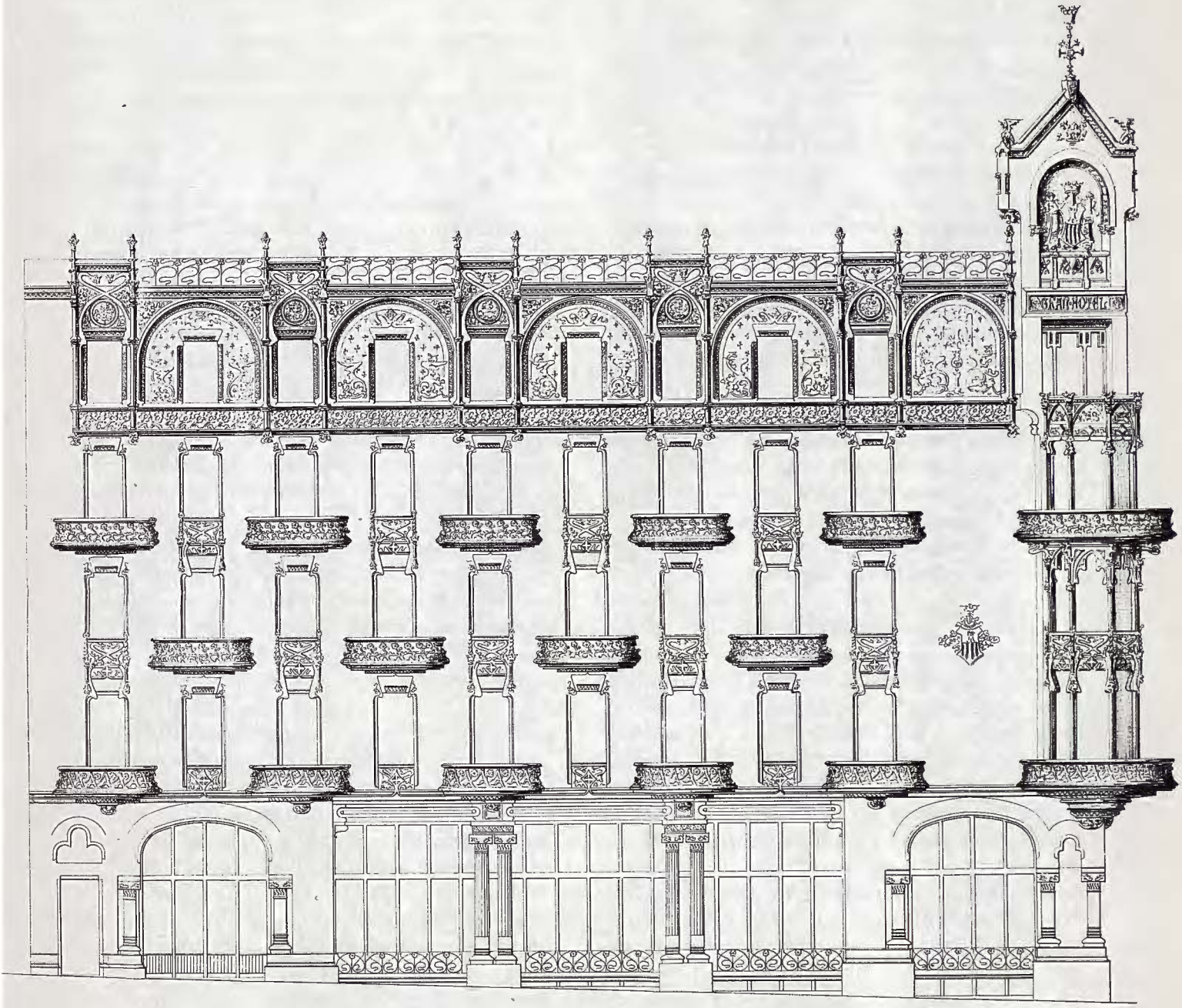


Calviá. Proyecto de la fachada de la iglesia parroquial. (Archivo Diocesano.)



Manacor. Iglesia arciprestal, planta. (Archivo Diocesano.)

MODERNISMO Y TRADICIONALISMO



Palma. El Gran Hotel, dibujo original de Luis Domènech y Montaner. (Archivo del Ayuntamiento).

MODERNISMO Y TRADICIONALISMO

Antes de considerar las numerosas creaciones del Modernismo, el estilo más importante de Mallorca después del Gótico, aun teniendo en cuenta su corta duración, será oportuno fijar un marco histórico social y cultural para comprenderlo mejor.

Este movimiento cultural se asienta sobre el esfuerzo económico realizado por la generación mallorquina de 1870-1900. La paralización del comercio con las Antillas a causa de los movimientos políticos de emancipación de nuestras colonias de Ultramar, motivó que los capitales fueran invertidos en sociedades de distinto tipo, de las que tuvieron éxito las propiamente industriales y hasta se reanimó la agricultura, que exportó sus productos a diferentes naciones europeas. La plaga de la filoxera, que en 1872 arruinó las vides francesas, trajo una inesperada demanda de los vinos mallorquines, que se mantuvo en alza hasta 1891. A fines de siglo, por influencia del general Weyler, se puso en marcha la industria del calzado, que pronto se lanzó a la búsqueda de mercados en Europa. En opinión de Bartolomé Barceló: «Este despertar, fruto únicamente del esfuerzo de los mallorquines, dio lugar al nacimiento de una conciencia regionalista basada en la autosuficiencia que se había demostrado y de la que se hizo eco y representación la clase mercantil y la intelectual».

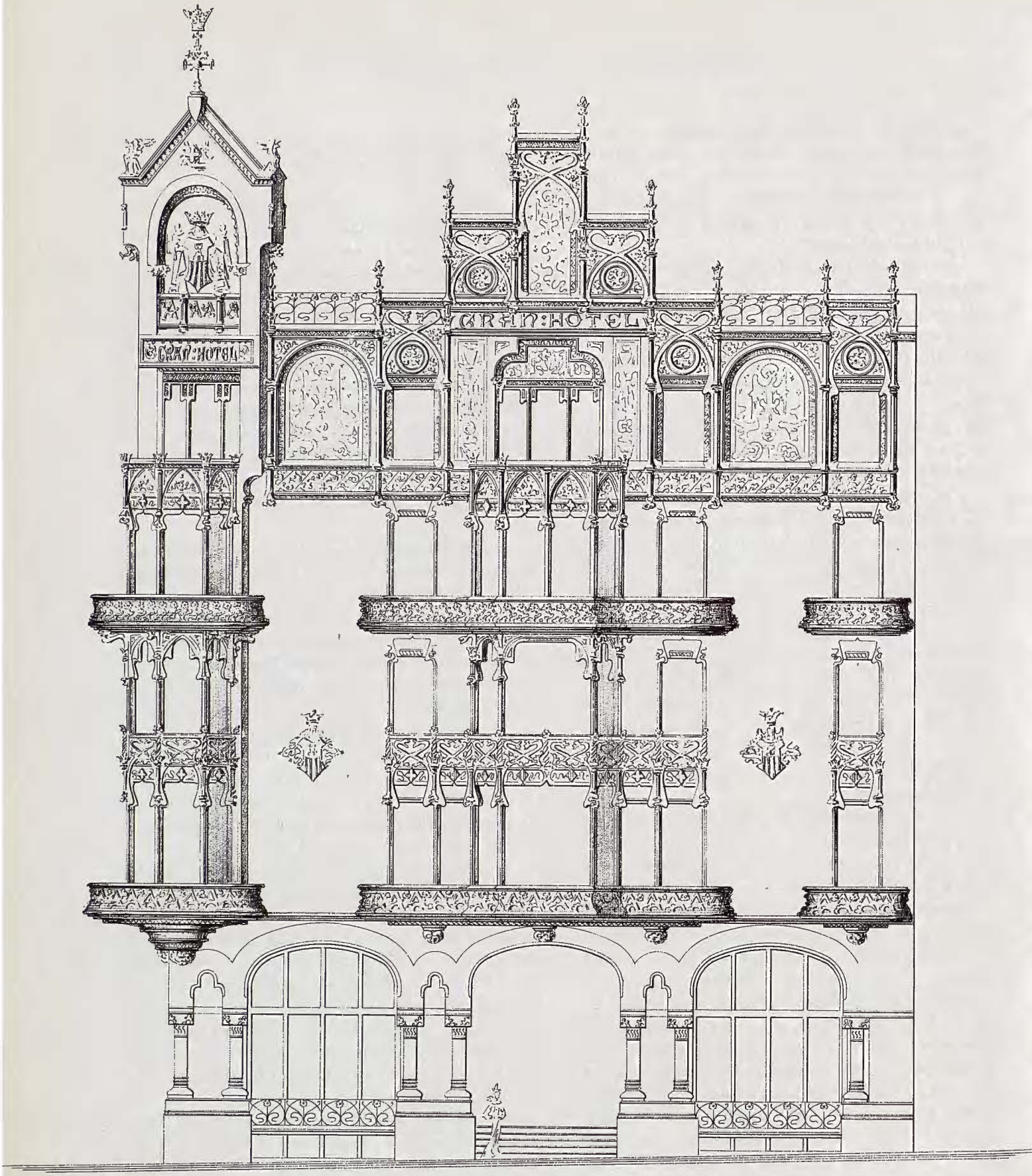
En este momento tan propicio se produjo el movimiento intelectual de la *Renaixença* que, siguiendo la herencia del Romanticismo, revalorizó la lengua, la literatura y la cultura de Mallorca. Por ello, en el primer decenio de esta generación se vio la Renaixença como un hecho consumado, y la mayoría de los escritores (Tomás y Mariano Aguiló, Jerónimo Rosselló, Miguel de los Santos Oliver, Antonio María Alcover, Costa y Llobera, etc.) escribieron en lengua vernácula y solamente los políticos residentes en Madrid (General Weyler y Antonio Maura) lo hicieron en castellano. Los intelectuales formados por la Iglesia fueron los sustentadores de este movimiento que, al igual que la *Renaixença* catalana, adoptó como su arquitectura la modernista; se comprende que fuera el obispo Campins uno de los representantes más destacados y el que motivó la venida de arquitectos catalanes tan prestigiosos como Gaudí y Rubió.

Como reacción contra el academicismo vigente a fines del siglo XIX, surgió el nuevo estilo llamado *Art Nouveau,* que en España recibió el nombre de Modernismo, desarrollándose especialmente en Cataluña, de donde irradió a otros puntos de la Península y especialmente a Mallorca. Aquí también se acogieron las nuevas ideas estéticas, sobre todo en el campo arquitectónico, manifestándose sus características en una concepción más libre del espacio y en un empleo franco de los materiales; pero sobre todo, el Modernismo fue un estilo ornamental, que propendió al tratamiento plástico-dinámico de las composiciones, de inspiración naturalista.

El Modernismo en Mallorca no es sino una continuación del estilo surgido en Cataluña. En ello influyeron dos hechos: las principales obras mallorquinas de este estilo se deben a maestros catalanes (Antonio Gaudí, Luis Domènech, Juan Rubió, Miguel Madorell, etc.) o a arquitectos mallorquines influídos por la vecina Cataluña.

En Mallorca, el Modernismo va precedido de una fase premodernista, no siempre bien delimitada. El hito más antiguo de esta fase preparatoria es la palmesana Casa Corbella, en la plaza de Cort, obra del maestro Lliteras, que acusa influencias neomudéjares. Ya hemos visto anteriormente, al tratar del inquieto y polifacético Bartolomé Ferrá, cómo entre sus proyectos para el templo de San Magín dio uno que acusaba ya los contactos con el Modernismo catalán pero sin desprenderse de sus prejuicios neogóticos. La obra más significativa de Ferrá en este momento de transición fue la Casa Barceló, en la plaza Quadrado de Palma, que proyectó en 1902, aunque en la realización el último piso fue aprovechado para la exhibición de grandes composiciones en cerámica de la Roqueta con una serie de alegorías sobre las artes industriales; ellas constituyen el mejor correlato plástico que tenemos sobre el resurgir económico e industrial de Palma.

Aun participa de este espíritu premodernis-



Palma. El Gran Hotel, obra de Luis Domènech y Montaner. (Archivo del Ayuntamiento).

ta el arquitecto Jaime Aleñá, probablemente mallorquín, que a principios de siglo figura como arquitecto municipal. Él hizo en 1900 el proyecto de planta y alzado del desaparecido Teatro Lírico. Su iniciación en el Modernismo la debió de alcanzar cuando en 1901 Domènech y Montaner le encomendó las obras del Gran Hotel. No está claro ni su personalidad ni la colaboración con Gaspar Bennàsar, ya que él firmó los planos de la Caja de Ahorros de Palma (1906) y de los almacenes El Águila (1908), obras que, sin embargo, realizó Bennàsar. Parece haber sido hombre ecléctico sin tendencia definida, lo que se aprecia tanto en la Caja de Ahorros cuanto en la casa de Guillermo Moragues de la calle de la Concepción, de Palma (n.º 38).

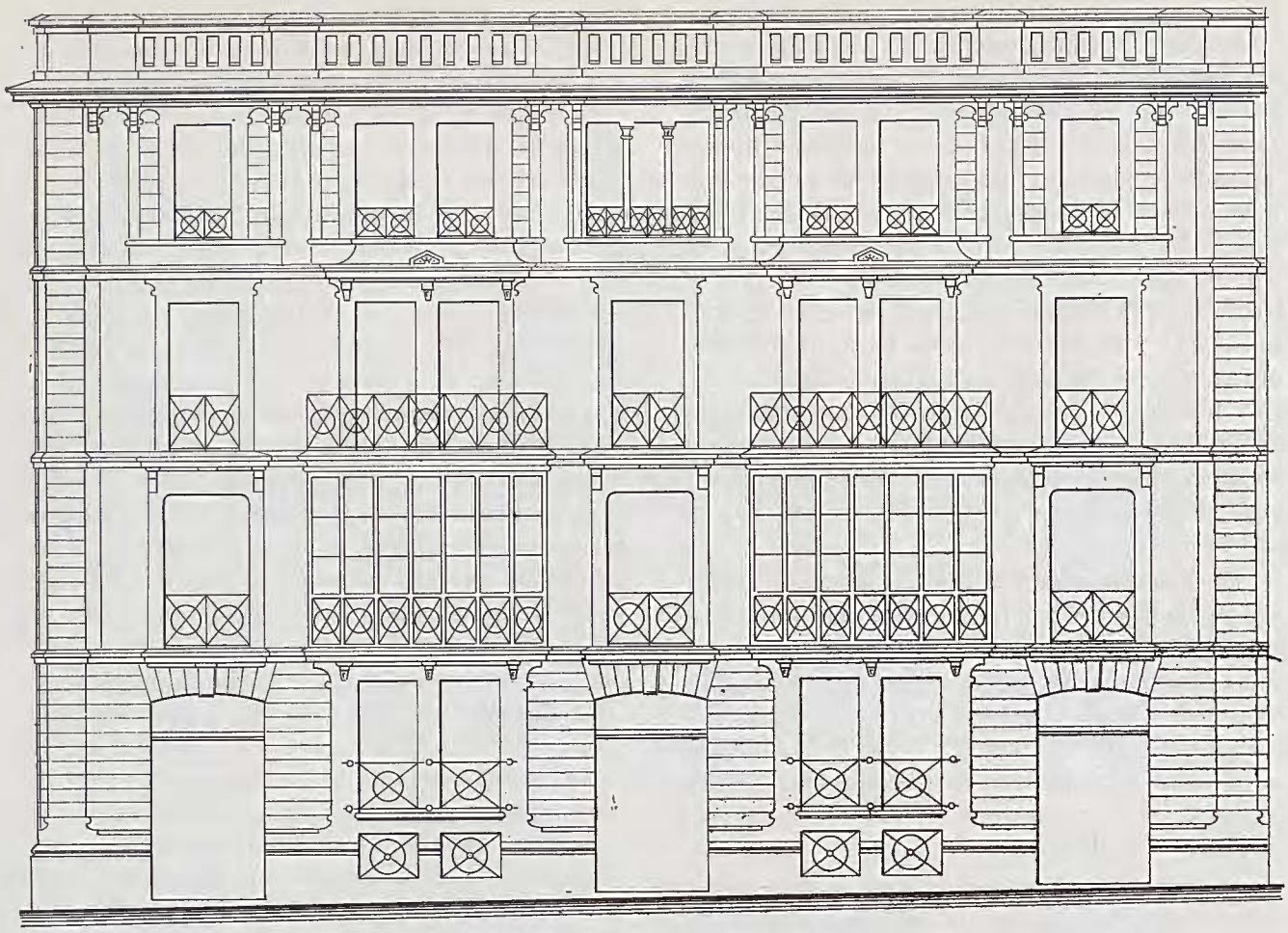
El Modernismo en Mallorca surgió trece años después del inicio del movimiento en Cataluña, así que la fecha de 1901 (principio del Gran Hotel) fue el punto de partida. Este estilo fue de corta duración, pero de una producción densa y de calidad. El Rosario Monumental de Lluc y la reforma del Círculo Mallorquín constituyen el punto final de tan brillante manifestación artística.

Miguel Seguí, al estudiar este estilo en Mallorca, ha señalado tres focos importantes: la ciudad de Palma y su periferia, Sóller y el santuario de Lluc. La presencia del nuevo estilo en Mallorca es consecuencia de la campaña de promoción turística que entonces se iniciaba, como un anticipo profético de lo que sería Mallorca en nuestros días. Precisamente el Modernismo vendría a dar personalidad a un edificio tan significativo como el Gran Hotel, para el que se pidieron planos al arquitecto catalán Luis Domènech y Montaner (1850-1923), que hizo una creación admirable por la rica ornamentación de sus fachadas, especialmente en balcones y miradores, enmarcados, a veces, con alfices. La decoración modernista presentaba águilas (en mosaicos azules, blancos y rojos) y dos esculturas — semejantes a las del Palacio de la Música de Barcelona — que servían de tenantes de la corona del escudo del Reino de Mallorca. Este edificio de cuatro plantas, lamentablemente fue amputado al convertirlo en un edificio burocrático. Los planos los presentó el citado arquitecto en 7 de enero de 1901 y en 11 de marzo del mismo año se encargó de las obras Jaime Aleñá.

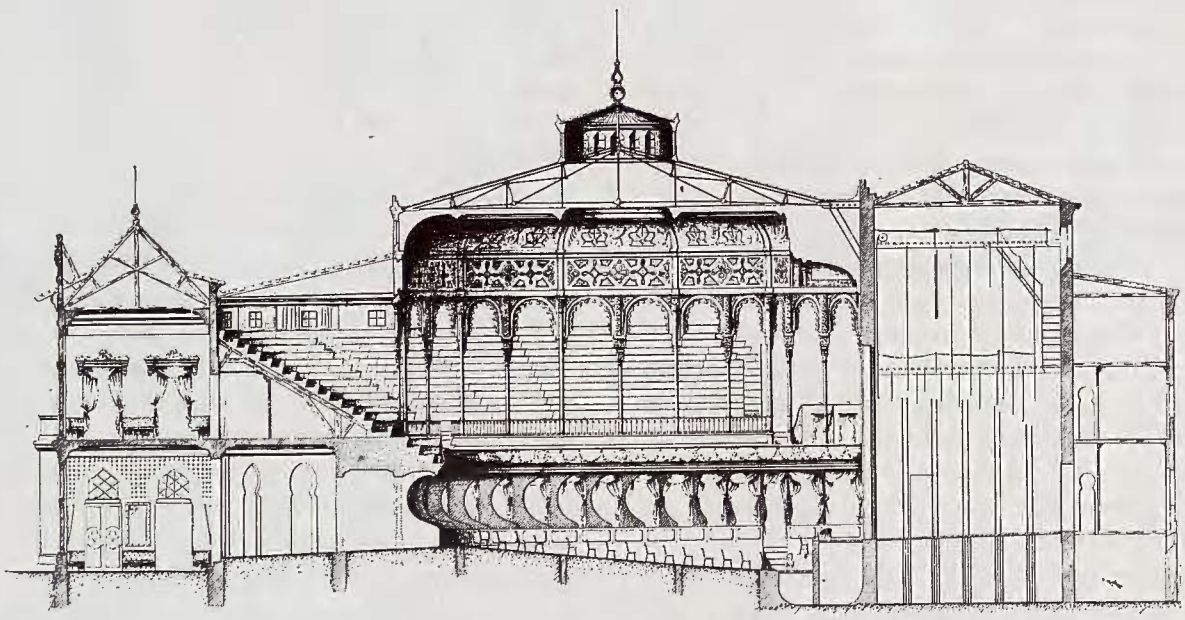
La venida de Gaudí a Palma está en estrecha relación con la figura inquieta del obispo Campins, que pretendía una restauración litúrgica de la catedral de Palma. El traslado del coro catedralicio del centro de la nave al presbiterio no fue idea original de Gaudí, sino que, desde hacía tiempo, se proponía como solución para dar más espacio a la nave central. Reiteradas veces se ha subrayado la desacertada intervención de Gaudí en la catedral palmesana, por cuanto él no era la figura más indicada para llevar a cabo una restauración; el arquitecto catalán era ante todo un creador, un creador fuera de serie, y su genio se avenía mal a un escrupuloso respeto por lo histórico. Las formas modernistas que él introdujo en el presbiterio y en los pilares contrastan con el estilo sobrio de la obra catedralicia. Él no restauraba, sino que recreaba. A su desprecio por el Renacimiento hay que achacar la pérdida del hermoso friso del coro, que Juan de Salas hizo en 1529. Por otra parte, el traslado del coro supuso el error histórico-artístico de la incomprensión del espacio gótico según la fórmula española, que lo interpreta creando espacios verdaderos dentro del conjunto. La segunda obra de importancia de cuanto realizó Gaudí fue la reforma del Santuario de Lluc con el Rosario monumental, que realizaron sus discípulos y seguidores. En 1914, tras de una discusión con un miembro del cabildo catedralicio, Gaudí abandonó la isla para no volver más.

Juan Rubió y Bellver (1870-1952) fue el colaborador catalán más asiduo de Gaudí, y desde 1904 actuó en la catedral de Palma, interviniendo posteriormente en la decoración de la iglesia de Lluc (1909) y en el rosario monumental del mismo santuario (1909-1913). Sus obras más importantes las realizó en Sóller, tales son las fachadas del templo parroquial y del edificio del Banco, trabajos que le acreditan como artista original (1912).

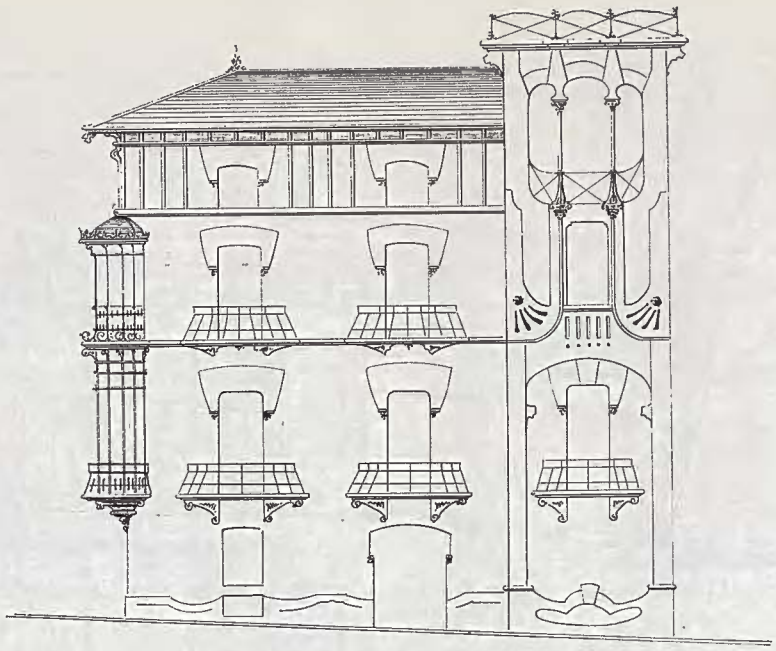
Arquitectos mallorquines influídos por Gaudí fueron Gaspar Bennàsar Moner (1869-1933) y Francisco Roca Simó. El primero obtuvo en Madrid (1899) su título de arquitecto, pero pronto se dejó influir por el modernismo catalán, y desempeñó en Palma una fecunda labor tanto en el campo arquitectónico como en el urbanístico. Aun sintió la tentación del neogótico, como acusan sus trabajos de las iglesias parroquiales de Esporles y Manacor, en esta última siguiendo lo iniciado por José Barceló Runggaldier. Está por realizarse el vasto inventario de las casas que construyó Bennàsar, pero como más importantes hay que señalar los



Palma. Casa Barceló, en Plaza Quadrado, obra de Bartolomé Ferrá. (Archivo B. Barceló)

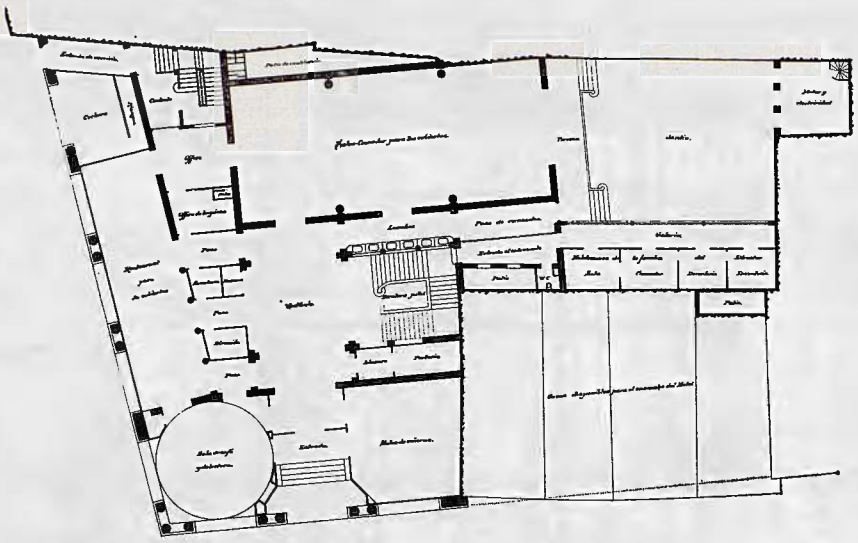


Palma. Teatro Lírico, corte. Por Jaime Aleñà. (Archivo Bennàsar).

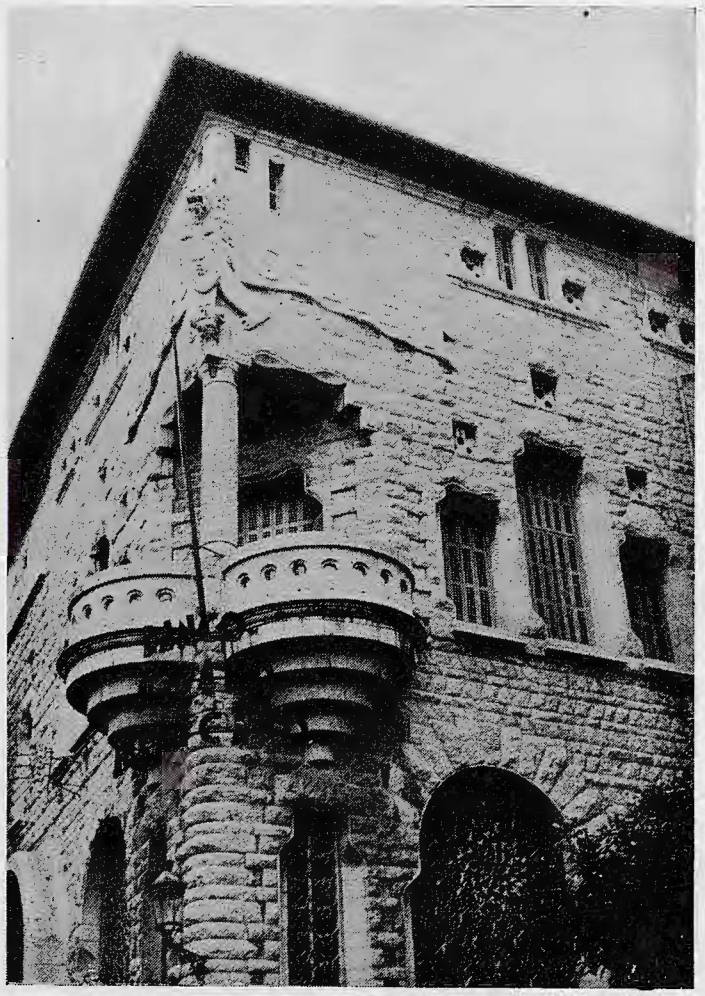


Palma. Casa de Guillermo Moragues, por Jaime Aleñà. (Archivo del Ayuntamiento).

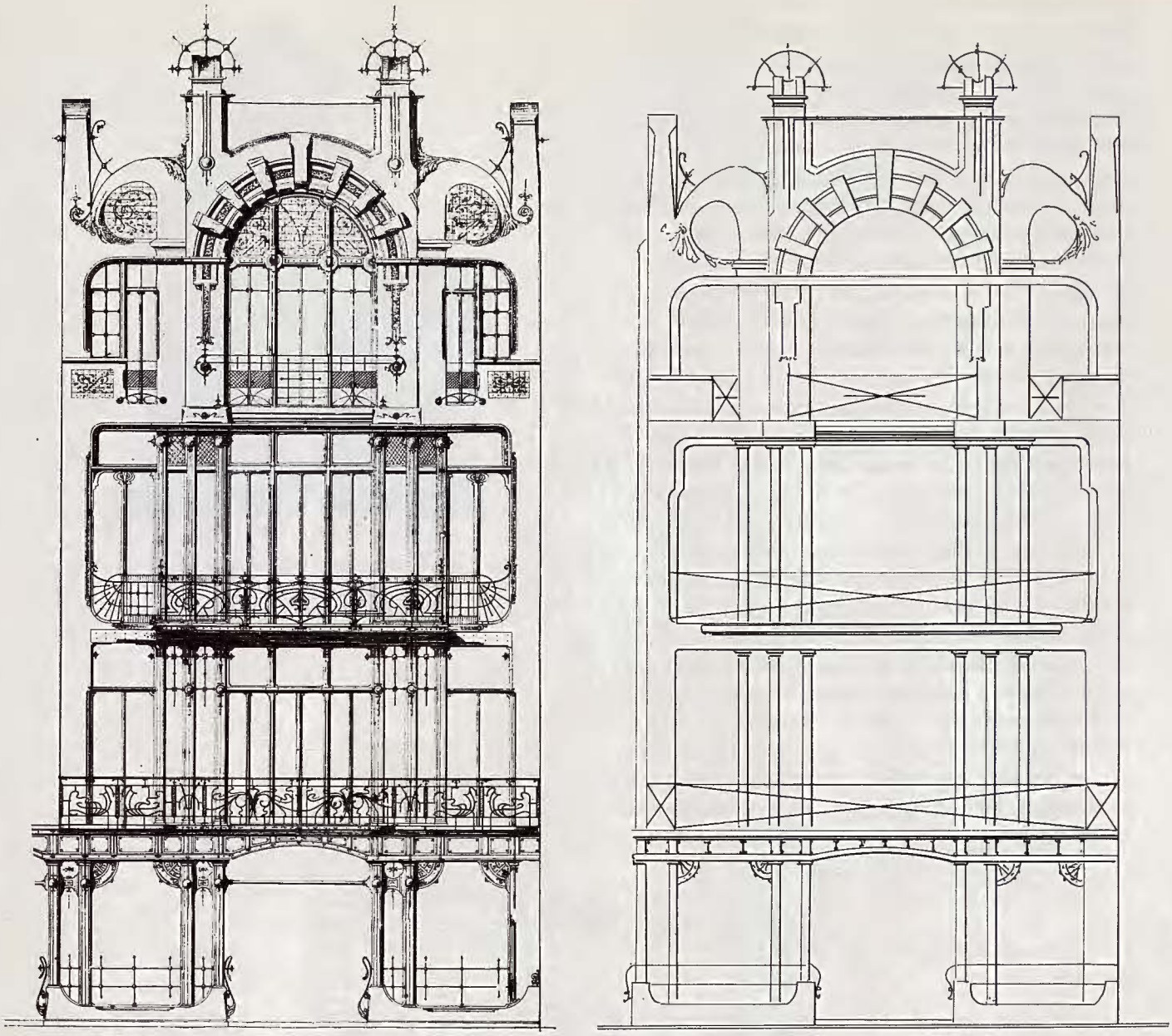
Palma. Caja de Ahorros, obra de Aleñà-Bennàsar. (Archivo del Ayuntamiento).



Palma. El Gran Hotel, planta. Por Luis Domènech y Montaner. (Archivo del Ayuntamiento).



Banco de Sóller, por Juan Rubió y Bellver. (Foto Seguí).

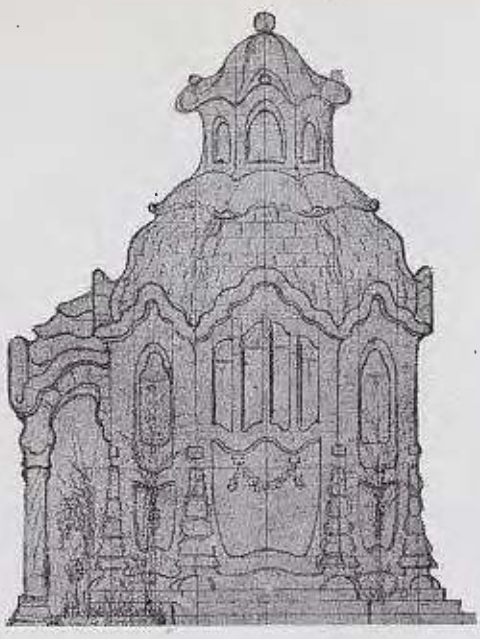


Palma. Los Almacenes El Aguila; dos fases del diseño de la portada, obra de Aleñà-Bennàsar.

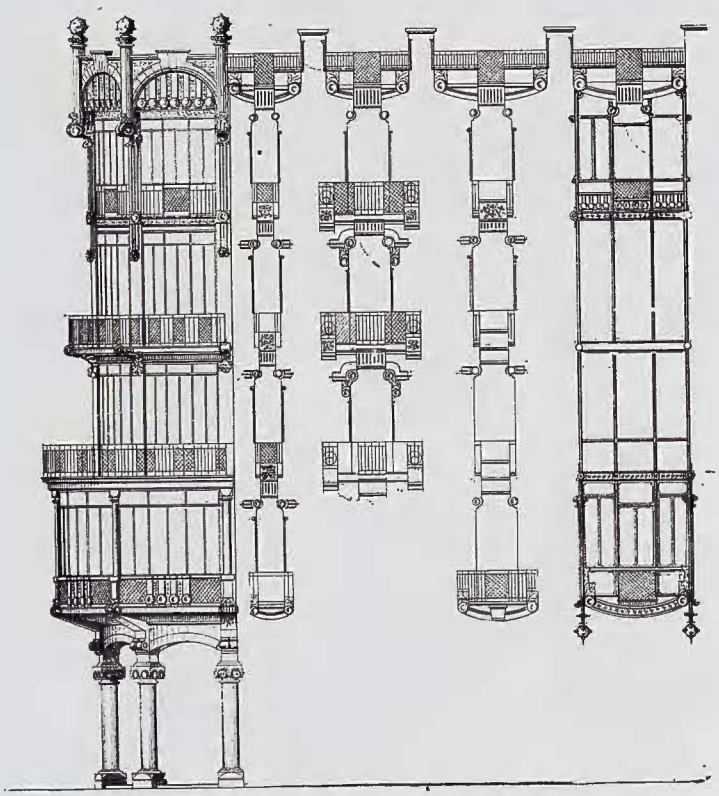
almacenes del Águila (en colaboración con Aleñá), el Hotel Príncipe Alfonso, la Escuela Graduada (1912), la Plaza de Toros de Palma (1929), la fachada del destruído Teatro Lírico, etc. Bennàsar fue artista de vigorosa personalidad, emprendedor y trabajador infatigable: llegó a ser una institución en la Palma del primer cuarto de nuestro siglo, al punto de que se le conocía como «S'Arquitecte». Las alumnas Antonia Homar Ordinas y María del Pilar Bennàsar Casasnova están preparando un trabajo para valorar la aportación de este arquitecto, autor de tantos edificios de esta ciudad de Palma tan familiar para nosotros.

Francisco Roca Simó (1874-1940) está dentro de la escuela de Gaudí, pero su actuación en Palma fue breve. Casado en 1907 con Julia Cabanillas, en 1909 emigró a la Argentina. Estudió en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, donde obtuvo el título hacia 1903, consiguiendo durante el último año de su carrera una medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes; carrera semejante a la de Bennàsar, formado en Madrid, pero convertido al Modernismo bajo la vigorosa influencia de Gaudí. Su primera obra en Palma fue la casa Pomar (avenida Conde de Sallent, esquina 31 de Diciembre), pero fue reformada en 1945

por el arquitecto Casal. En 1908 Francisco Roca hizo la puerta y verja de la calle del Sindicato para doña Concepción Roca, tal vez familiar suya, y en el mismo año dio los planos para construir en la calle de Santa Rita (n.º 11 y 13) las casas de Jaime Quetglas. La creación de más enjundia fue la casa de José Casasayas (en las esquinas de la calle de Santacilia), hoy Pensión Menorquina; los planos datan de 2 de Julio de 1908, pero al año siguiente se ausentó de Mallorca, y quedó encargado de la obra el quitecto Guillermo Reynés (22-XII-1909). Ambas casas acusan la influencia de la gaudiniana Casa Batlló y se proyectaron, como indica el dibujo original, con un paso voladizo de unión sobre la calle, pero en 16 de julio de 1909, por decisión municipal, fue denegado el permiso de realizarlo. Seis años permaneció Roca en la Argentina (1909-1915), difundiendo allá los ecos del Modernismo en una serie numerosa de obras y proyectos que ha investigado Ramón Gutiérrez, el profesor argentino de la Universidad Nacional del Nordeste. El caso de Francisco Roca en la Argentina no sería único; poco antes también emigra al mismo país el ingeniero-arquitecto José de Bassols, nacido en Palma en 1869, activo en Tucumán hacia 1908, y que ha sido estudiado recientemente por el profesor Alberto Nicolini, de la Universidad de Córdoba.

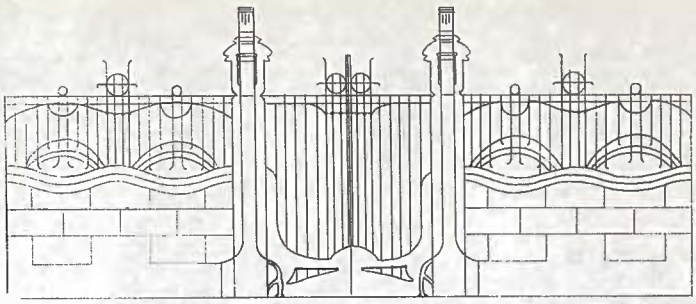


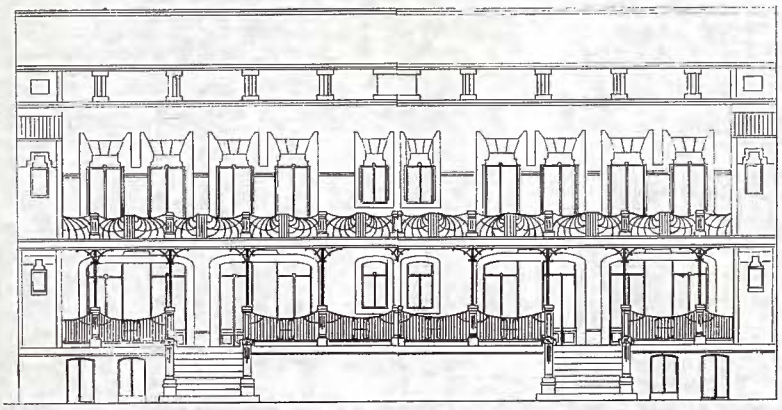
Panteón Alzamora, por Gaspar Bennàsar. (Archivo Bennàsar).



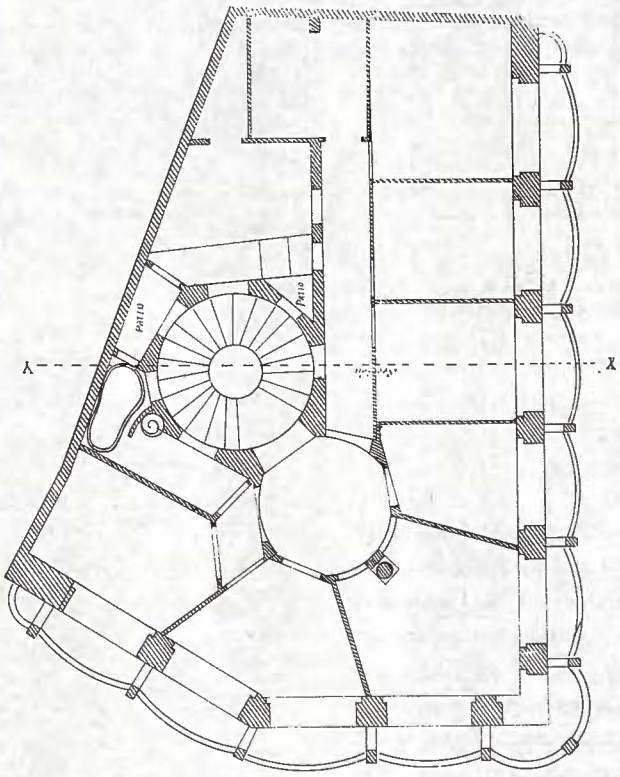
Gaspar Bennàsar. Proyecto de casa urbana.

Palma. Verja de la calle Sindicato, por Francisco Roca. (Archivo del Ayuntamiento).

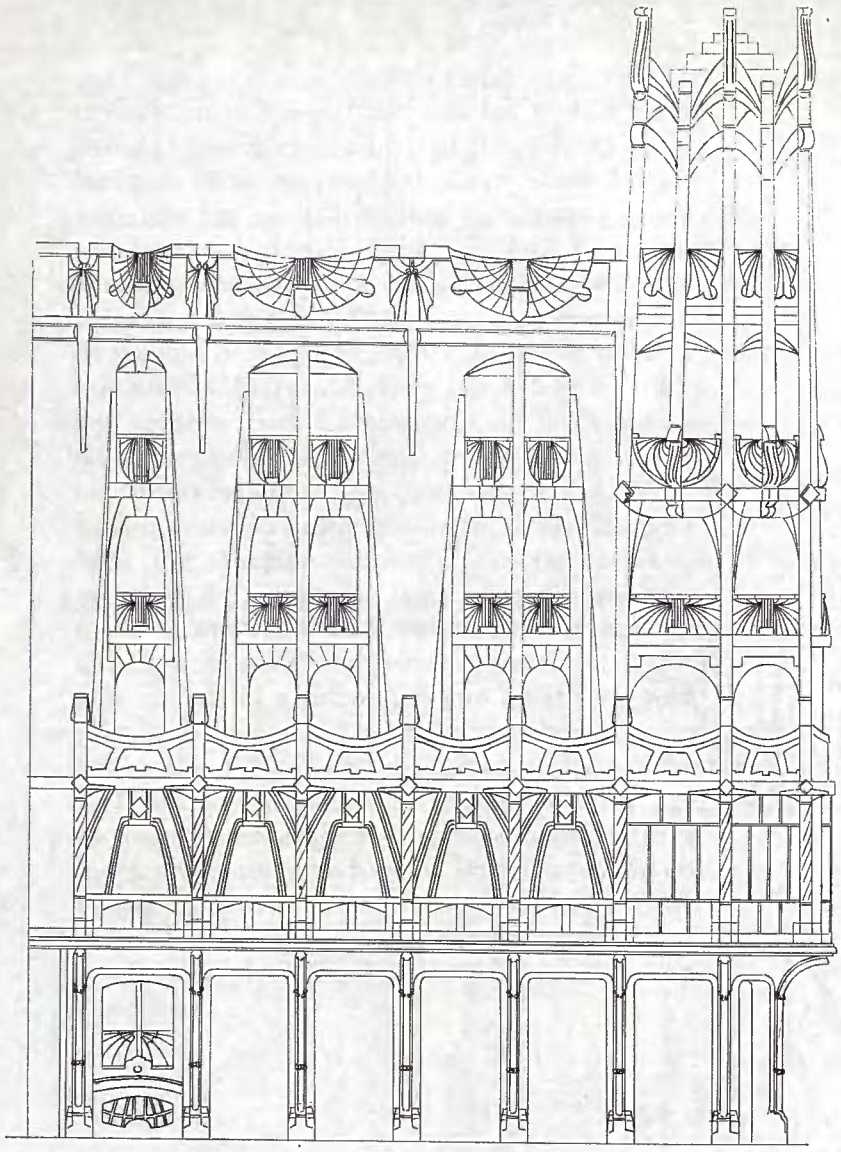


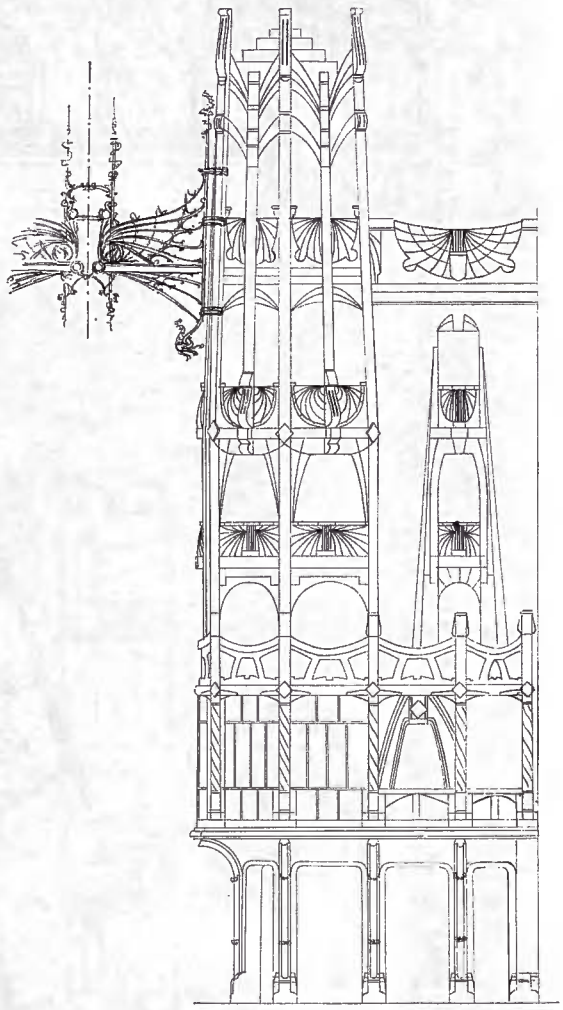


Palma. Casa de Jaime Quetglas, por Francisco Roca. (Archivo del Ayuntamiento).



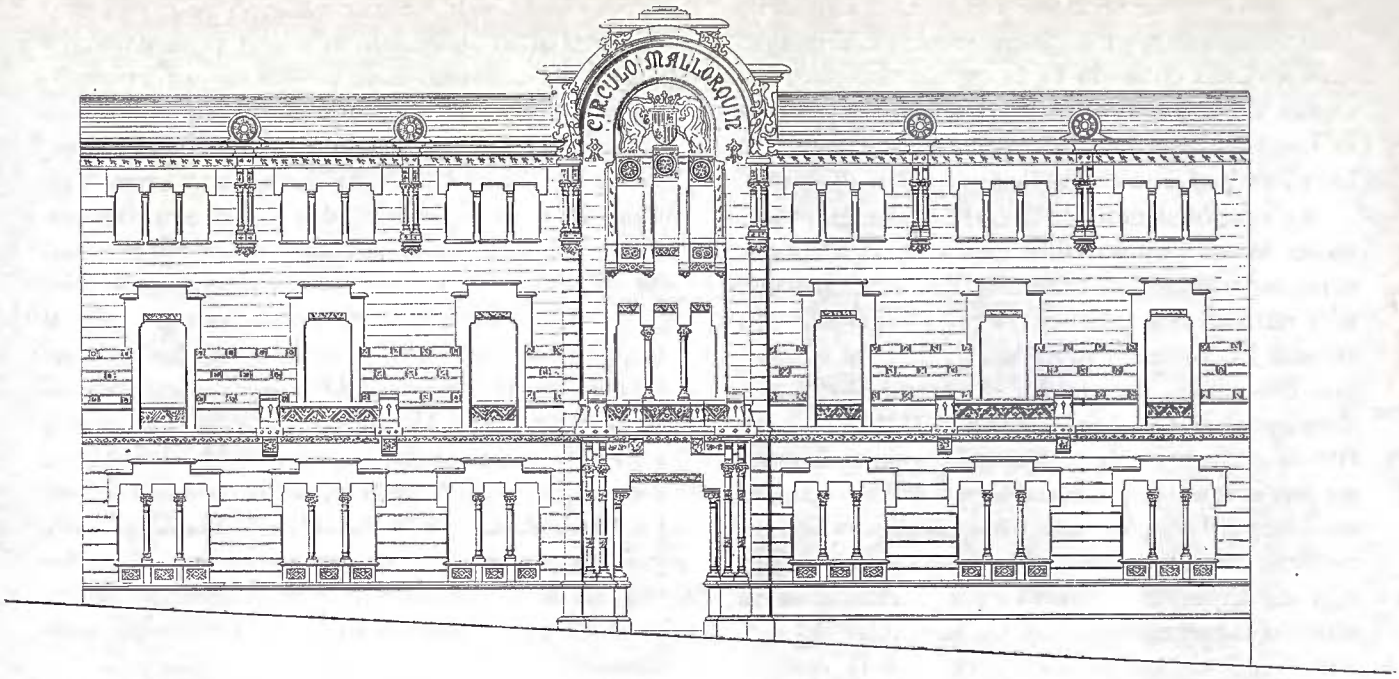
Palma. Casa de José Casasayas (Pensión Menorquina). Planta, por Francisco Roca. (Archivo del Ayuntamiento).

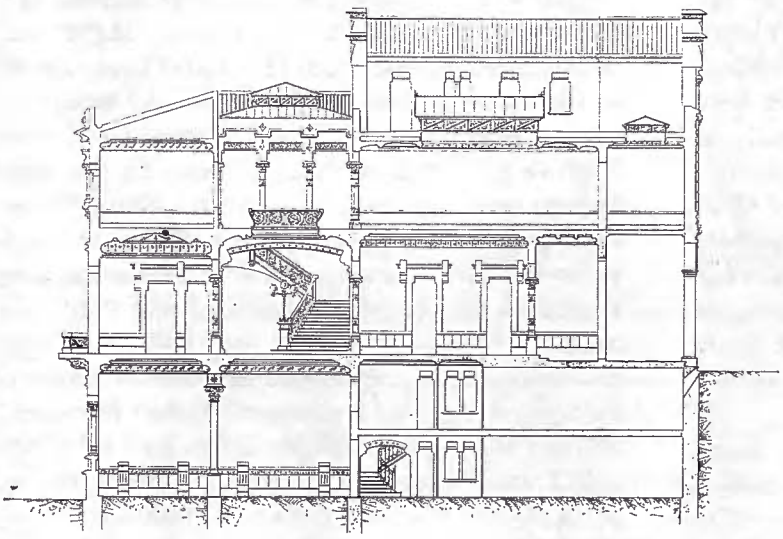




Palma. Casa de José Casasayas. Alzados, por Francisco Roca. (Archivo del Ayuntamiento).

Interesante es la obra del joyero Luis Forteza Rey, por cuanto no era un arquitecto profesional, y sin embargo, proyectó la Casa Rey (1909), acusando huellas de Gaudí, tomadas del Parque Güell y de otras obras del genial catalán; entre sus elementos decorativos destacan unos racimos de flores, unas serpientes y un enorme mascarón. Está por estudiar su actividad específica en el campo de la joyería; nosotros hemos hallado varios de sus proyectos de custodias, de las que hemos hallado una realizada en Sa Pobla (1916).





Palma. Círculo Mallorquín; fachada y corte. Por Madorell y Rius. (Archivo del Ayuntamiento).

El último edificio importante del Modernismo fue el Círculo Mallorquín, para el que hizo los planos en 1913 el arquitecto catalán Miguel Madorell y Rius, aunque las obras corrieron a cargo del arquitecto Sureda. Es ya una obra ecléctica, con elementos pseudo-egipcios y otros renacentistas. La decoración pictórica la dirigió Anckermann.

No se ha agotado el estudio del Modernismo, ya que un paseo por Palma o a través de la isla nos permitirá descubrir no pocos detalles de este estilo: verjas, pórticos, puertas, ventanas, escaparates, etc. Citamos algunos edificios palmesanos tocados de la gracia modernista: la Casa Bonet, la panadería del Teatro, el edificio de la calle Poderós, etc.

Acabamos de ver cómo el Modernismo en Mallorca tuvo una variante notable en el campo de la joyería. Aún más importante fue otra arte menor, la cerámica, que tuvo un desarrollo considerable en la fábrica de La Roqueta, fundada en Palma a fines del siglo XIX y que duró hasta pasado el primer decenio de este siglo. Además de imitaciones de Sanova, Manises y Cataluña, consiguió magníficamente los reflejos metálicos. Desapareció el archivo de la familia Aguiló en Mallorca y también los mejores ejemplares, que estaban en la casa de esta familia (calle Misión) y los de la Casa Cetre (calle de Bolsería), ambas desaparecidas. La exhibición más rica se encuentra en el piso superior de la Casa Barceló (Plaza Quadrado), en la Ca-

sa Juan de S'Aigo (calle Fiol) y en el Museo de Mallorca (restos procedentes de los últimos derribos de la calle de la Bolsería). Las decoraciones de la parte alta del Gran Hotel y las de la Casa Rey, se cree que puedan pertenecer a las manufacturas de La Roqueta (Juan Camps).

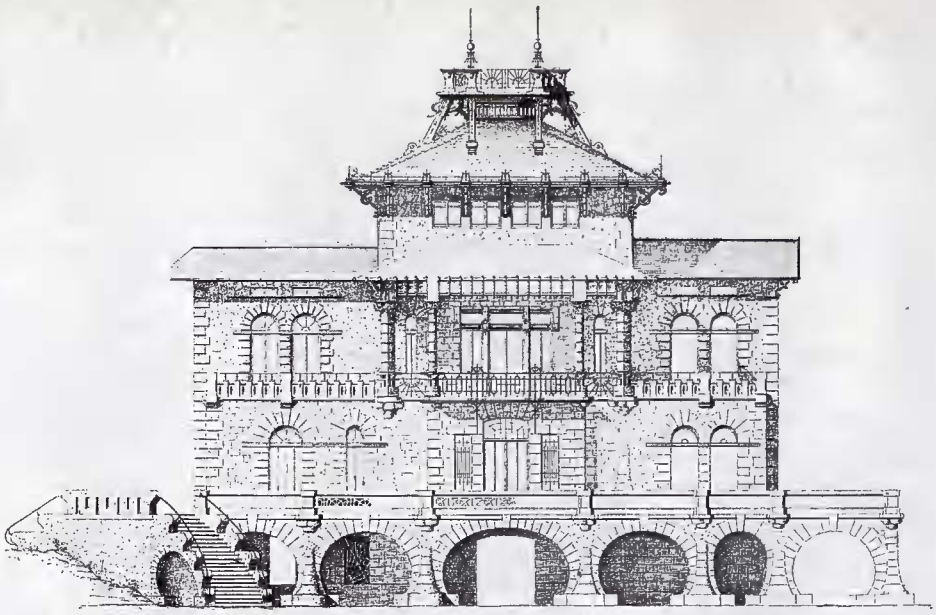
La consideración de la obra de Gaspar Bennàsar habrá dejado en el lector la idea de que este arquitecto fue más allá del Modernismo. Era natural que así ocurriera, ya que su vida superó los límites cronológicos de esta tendencia. Fue, pues, una figura de tránsito del Modernismo al Tradicionalismo. El Modernismo fue el primer movimiento que puso a España en la órbita del pensamiento arquitectónico contemporáneo, aunque, tras él, nuevamente nuestra patria, por un egocentrismo muy especial de lo español, volvió a encerrarse en sí misma; lamentablemente, los españoles del momento no se dieron cuenta de que la renovación arquitectónica de España debía de hacerse a escala universal. «El arquitecto español — escribe Carlos Flores — quiso resolver todo por sus propios medios sin buscar otro apoyo que aquel que la historia nacional pudiera ofrecerle». Ortega y Gasset denunciaría también la cerrazón del español, ante las ideas venidas de fuera, como un signo de nuestra soberbia: «Aceptar una novedad nos humillaría — escribió —, porque equivaldría a reconocer que antes no éramos perfectos, que fuera de nosotros queda aún algo bueno por descubrir».

Esta mentalidad condicionó un tanto aquel renacer de los estilos históricos y de los modos regionales, aunque en cualquier caso la solución fue más auténtica que la planteada por el neogótico en el siglo XIX, cuando lo que se quiso revitalizar fueron formas estilísticas totalmente ajenas a nuestra historia. Flores subraya con acierto que «en España *lo tradicional* se ha tomado generalmente en este sentido ilícito de repetición. Para los arquitectos de la época que comentamos, hacer arquitectura basada en la tradición consistía en incorporar a sus edificios un repertorio de elementos anecdóticos tomados del pasado. Es evidente que con tal mentalidad no podría llegarse nunca a establecer un sistema válido... Cuando los destellos del Modernismo fueron apagándose en España, comenzó a elaborarse la conclusión de que no había más salida aceptable para lograr una arquitectura española que revivir nuestros estilos de épocas pretéritas». Era difícil luchar contra una tendencia tan generalizada, y el Tradicionalismo se mantuvo en vigor hasta casi mediados del siglo XX, pues la arquitectura de la postguerra aún estuvo animada por ideas nostálgicas de un renacer imperial. Así pues, voces tan autorizadas como la de Torres Balbás, ya en 1918, se lamentaron del confusionismo reinante a propósito de la tradición española: «En nombre de ese falso y desgraciado casticismo — escribía entonces — se nos quiere imponer el *pastiche*. Fijándose en las formas exteriores de algunos edificios de esas épocas, se las trasladó a las modernas construcciones, creyendo así proseguir la tradición arquitectónica de la raza». Y para variar un poco en aquella mezcolanza de neomudéjar, neoplateresco o neobarroco, no existía empacho en tomar elementos de otros estilos de procedencia francesa o italiana, para llegar al eclecticismo más caótico.

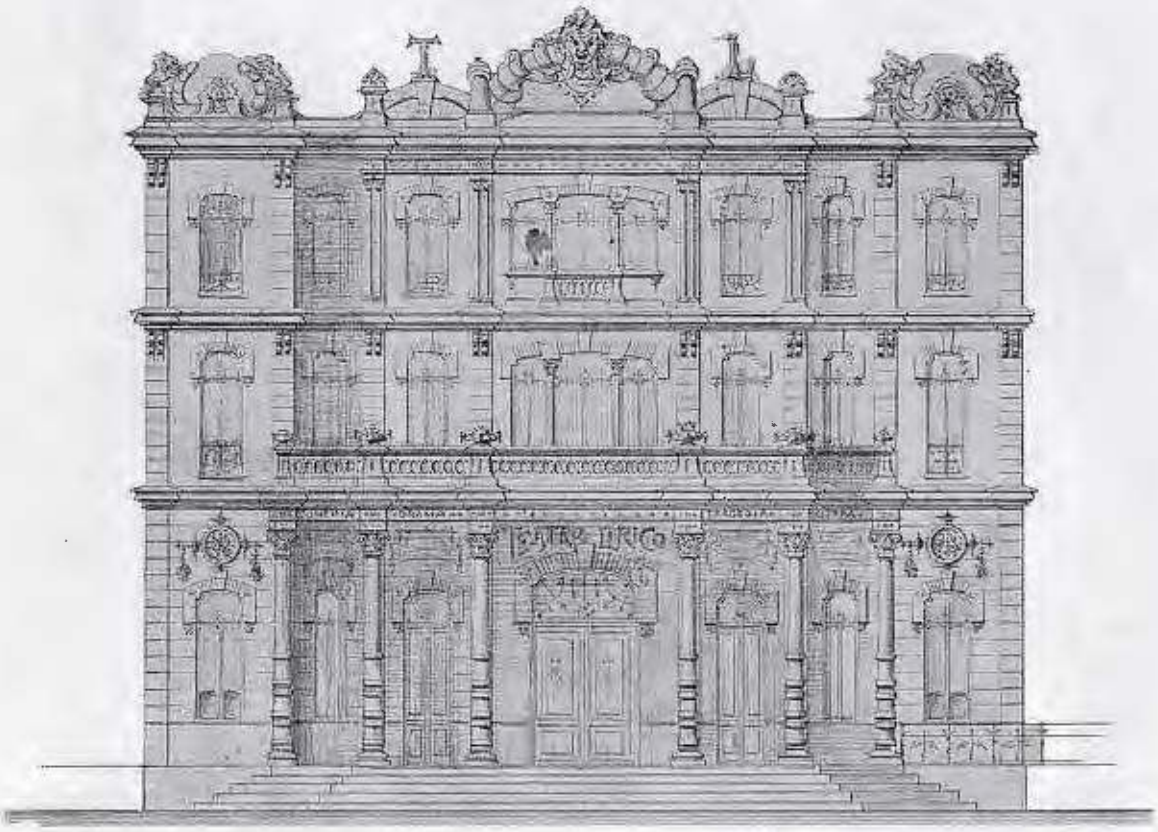
Por lo que respecta al plano académico, hay que tener en cuenta a las Escuelas Superiores de Arquitectura de Madrid y Barcelona, donde se formaron los pocos arquitectos de Baleares: Gaspar Bennàsar, Guillermo Reynés, Guillermo Forteza y Gabriel Alomar, además de los venidos de fuera, como Luis Gutiérrez Soto. Pensemos que una personalidad como Vicente Lampérez fue profesor de la Escuela de Madrid desde 1901 y director de la misma desde 1920. Los arquitectos españoles más prestigiosos de este tradicionalismo arquitectónico, fueron Antonio Palacios, Leonardo Rucabado, Aníbal González, Manuel María de Smith, Riancho, Lavin del Noval, Tomás Bilbao, etc., que terminaron su carrera durante los dos primeros decenios del siglo XX.

Previa esta introducción comprenderemos mejor el espíritu que anima a Gaspar Bennàsar, ese «hacer las cosas a lo grande» que le caracterizó y que propendía a un falso monumentalismo, siguiendo en ello una tendencia de la época. Recordemos algunas de sus obras palmesanas: casa Caubet, palacio de Son Catello, casa de las Avenidas, casa Tous, fachada del Teatro Lírico, etc.; vemos en ellas una evidente confusión estilística, aunque el Tradicionalismo no está plenamente definido.

Figuras centrales del Tradicionalismo arquitectónico en Mallorca fueron Reynés y Forteza. Guillermo Reynés y Font (1877-1918) hereda de su padre Gaspar, maestro de obras, el interés por la arquitectura, y a él sucede en 1906, al terminar la carrera de arquitecto, en el cargo



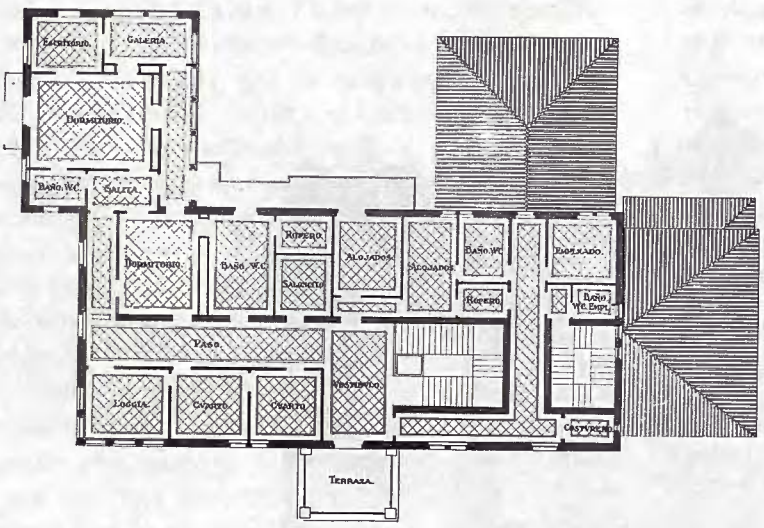
Palma. Palacio de Son Catello, obra de Bennàsar. (Archivo Bennàsar).



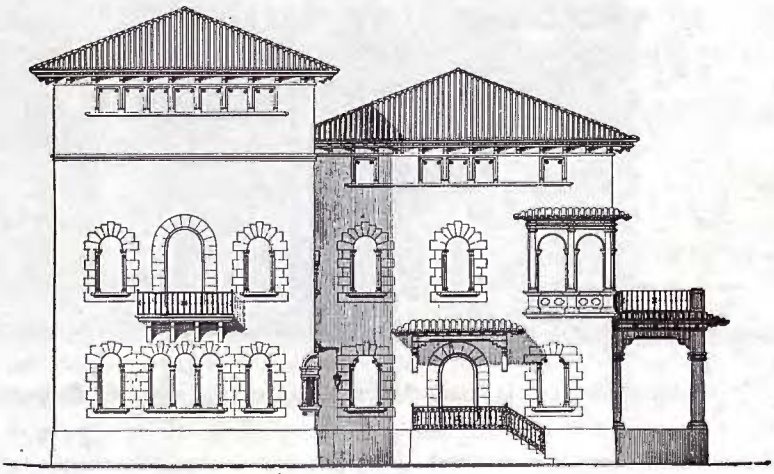
Palma. Fachada del Teatro Lírico (desaparecido), obra de Gaspar Bennàsar. (Archivo Bennàsar).

que desempeñaba en la Diputación Provincial. Su conocimiento de la arquitectura histórica regional queda manifiesto por una larga serie de restauraciones, ya que además fue arquitecto diocesano; sus servicios fueron requeridos por el Archiduque Luis Salvador, y para él preparó 24 croquis de los castillos de Santueri, Alaró y del Rey, que ilustran el libro de aquél, publicado en Praga en 1910, *Die Felsenfesten Mallorcas*. Asimismo levantó planos de los castillos palmesanos de Bellver y de la Almudaina, y en este último construyó la conocida torre *d'es Caps*. Su conocimiento de la arquitectura doméstica de Mallorca se puso de manifiesto al levantar unos meticulosos planos del palacio Morell —o Marqués de Sollerich—, que fueron premiados en 1914 en el «Concurso de la Casa Española» que patrocinaba el académico Vicente Lampérez. La formación histórica de Reynés dió a su personalidad un contenido humanista que le convirtió en una de las figuras más representativas de su época, pero su vida fue truncada a los 41 años.

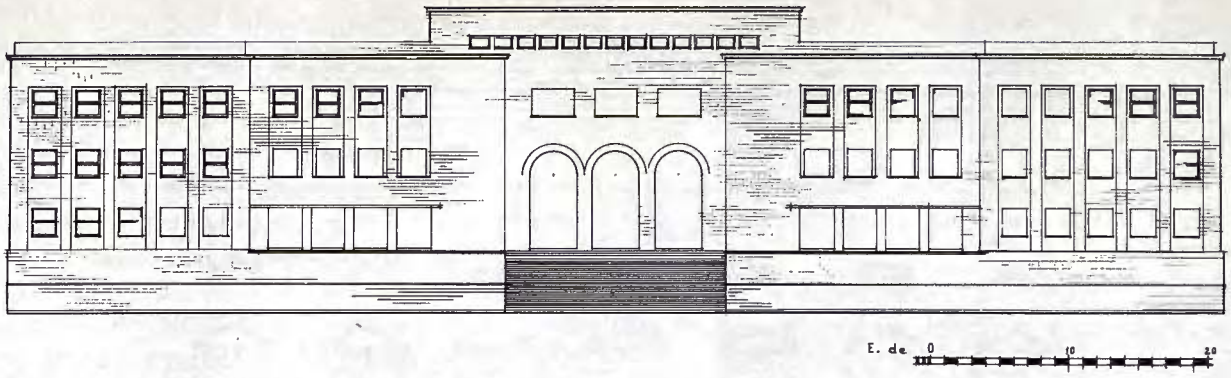
Lo más valioso de su producción es la primera fase, cuando recibe el legado modernista de Francisco Roca Simó, en 1909, y colabora hasta 1914 con los arquitectos Gaudí y Rubió en las distintas obras que se realizan en el Santuario de Lluc bajo el impulso del obispo Campins. Después de 1912 intervino con Rubió y con artistas insulares en una de las últimas obras del Modernismo: el retablo catedralicio de San Bernardo. Para la familia March Servera realizó lo más expresivo dentro de la arquitectura regionalista, según vemos en la oficina central de la Banca March (calle de San Miguel de Palma), en el palacio March (calle del Arquitecto Reynés) y en la casa veraniega de Cala Ratjada. Esperamos que la familia Reynés dé a conocer el archivo de este arquitecto,



Palma. Museo Saridakis; planta principal. Obra de Forteza. (Archivo Saridakis).



Palma. Museo Saridakis; fachada. Obra de Forteza. (Archivo Saridakis).



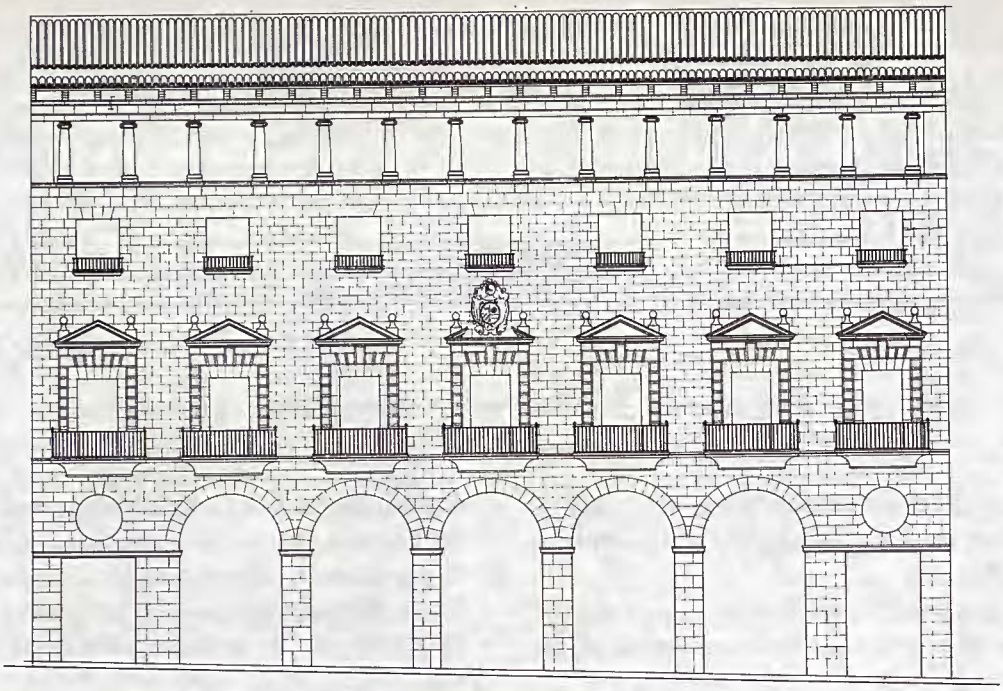
Palma. Grupo Escolar Jaime I. Obra de Forteza. (Archivo Escuela de Artes Aplicadas).

y entonces se podrá conocer mejor su significación dentro de la arquitectura mallorquina del siglo XX.

Muerto prematuramente Reynés, la dirección de la arquitectura mallorquina pasó al joven Guilermo Forteza Piña (1892-1943), que en 1916 obtuvo el título de arquitecto; fue nombrado en 1921 arquitecto director de construcciones escolares, y en 1933, arquitecto municipal. Su vinculación al Tradicionalismo venía determinada por su formación barcelonesa, donde tuvo oportunidad de conocer a Gudiol, Puig y Cadafalch y otros, que despertaron su interés por la historia artística; sus conocimientos históricos quedaron evidenciados por una serie de ensayos sobre las lonjas levantinas y las casas señoriales de Palma; pero donde estuvo más brillante fue en la hipótesis sobre la génesis de la catedral de Palma, verdaderamente ingeniosa, que sólo ha podido ser superada gracias a las investigaciones documentales de Durliat. Con estos precedentes era natural que Forteza derivara hacia una arquitectura tradicionalista, realizando bajo esta inspiración varias casas en Palma y distintas escuelas rurales; citaremos como obras más expresivas el convento de las Salesas, la casa Alzamora y la residencia Marivent (hoy Museo Saridakis); esta última es la más lograda de todas por su volumetría, bien estudiada en armonía con el paisaje. A veces mezcla al legado mallorquín influencias italianas, como en la Clínica Munar o en la iglesia del Molinar. Sus actividades como arquitecto municipal le llevaron a importantes reformas urbanísticas, como el proyecto de escalinata frente al Portal del Mirador de la catedral, y a la realización de dos plazas, la Mayor y la de García Orell. Obra tardía de Forteza fue la del Grupo Escolar Jaime I, que supone una repulsa de la arquitectura regionalista; si bien oficialmente los planos son de Forteza, contó con la colaboración especial del arquitecto alemán Carlos Hack y del dibujante Miguel Fullana. En esta obra, una de las primeras de la arquitectura moderna en Palma (c. 1935), se supo armonizar la sobriedad de sus fachadas con los muros nobles del próximo baluarte de San Pedro.

Dentro del grupo de los arquitectos no mallorquines que cultivan el tradicionalismo y el eclecticismo en la fase posmodernista, hay que mencionar en primer lugar al madrileño Gómez Acebo, autor de los planos del vasto conjunto del Instituto Ramón Llull, de la Escuela de Artes Aplicadas y de la antigua Biblioteca Provincial, así como del Instituto Femenino. Las obras se realizaron de 1912 a 1916 bajo la dirección de los arquitectos mallorquines Jaime Aleñà y José Alomar. Más que regionalista, es obra de gusto ecléctico, de un diseño pobre; resultó un conjunto un tanto desangelado, inferior a la obra desarrollada por Reynés o Forteza.

La etapa final de la arquitectura tradicionalista en Mallorca está representada por los arquitectos Luis Gutiérrez Soto, José Ferragut Pou y Gabriel Alomar Esteve, que están activos en esta tendencia en el decenio 1940-50. Gutiérrez Soto pertenece a la generación de 1925, ya que terminó la carrera en 1923; pese a formar pare del grupo de jóvenes que reaccionaron contra el marasmo regionalista, a raíz de la terminación de la Guerra Civil sintió la tentación de la llamada del arte tradicionalista que le impulsaba a la búsqueda de una arquitectura nacional. Su primera obra de esta tendencia regresiva fue el palmesano Palacio March, junto al Círculo Mallorquín, diseñado en 1939, y en Madrid realizó el Ministerio del Aire (1943-51); para la obra de Palma tuvo en

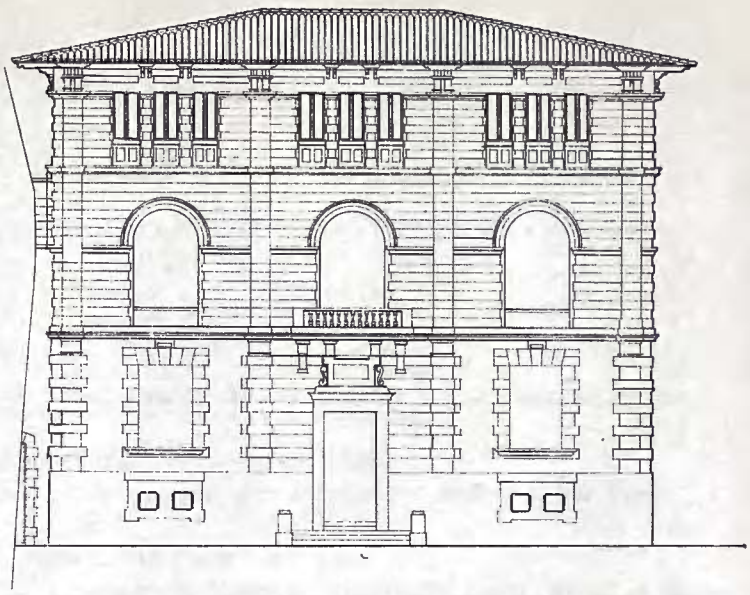


Palma. Casa Villalonga Mir, en la Avenida de Jaime III. Obra de Gabriel Alomar (Archivo Alomar).

Palma. Colegio de San Francisco. Proyecto de J. Ferragut (Archivo Ferragut).

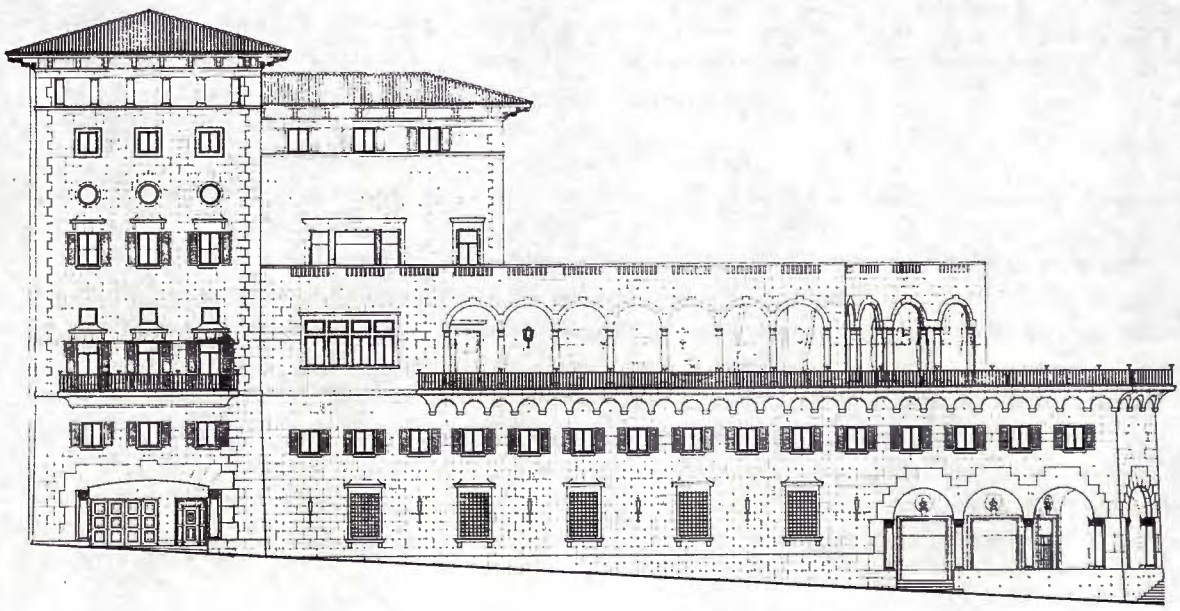
cuenta no pocos elementos de las mansiones barrocas de la misma ciudad de Palma y aun del ámbito catalán, resultando un conjunto pintoresco.

José Ferragut Pou (1912-68) vió su carrera interrumpida por la Guerra Civil, así que no consiguió el título hasta 1942. Su tarea de arquitecto diocesano le familiarizó con la arquitectura histórica, pero de sus obras dentro de la manera tradicionalista destacaremos el Colegio de San Francisco, de Palma, sobre todo por la diversidad volumétrica que logró en torno al espacio urbano de la plaza, teniendo como superficie de referencia la gran fachada de la iglesia. El epígono de esta generación es Gabriel Alomar Esteve, palmesano como el anterior; nació en 1910 y obtuvo el título de arquitecto en Barcelona en 1934. Sus estudios históricos y tareas de restauración le han familiarizado con la arquitectura regionalista. De sus obras cabe destacar algunas fachadas de la Avenida de Jaime III, en Palma. Ante todo Alomar ha destacado por sus estudios de urbanismo, ya que se graduó en esta especialidad en el Instituto Tecnológico de Massachussets y ha publicado interesantes libros a este respecto; por lo que al ambiente insular se refiere destacaremos *La Reforma de Palma de Mallorca* (1950). Alomar ha contribuido decisivamente al cambio de la fisonomía urbana, pues él planificó una arteria tan monumental como la Avenida de Jaume III así como la reciente ordenación de los Jardines del Palacio de la Almudaina, que tanto encanto han dado al corazón de la ciudad.



Palma. Escuela de Artes y Oficios. Proyecto de Acebo. (Archivo del Instituto Ramón Llull).

Es hora de interrumpir esta historia, ahora, en el momento en que desaparece el Tradicionalismo y surge la arquitectura moderna. Los autores han intentado por primera vez el análisis y clasificación de cuatro siglos y medio del quehacer arquitectónico de Mallorca; no han pretendido decir la última palabra, sino abrir un primer camino. En adelante resultará más fácil a los historiadores que nos sigan hacer una interpretación cultural de la Historia de Mallorca. Quizás la tarea más penosa ha caído sobre nosotros: es la suerte que corresponde a los pioneros.



Palma. Palacio March. Obra de Luis Gutiérrez Soto (1939). Archivo del Ayuntamiento.

BIBLIOGRAFIA

(La sigla B.S.A.L. corresponde al "Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana", de Palma de Mallorca.)

ALCOVER, A. M.ª *El Bisbe Campins*. Ciutat de Mallorca, 1915.

ALOMAR, G. *Antiguas inscripciones lapidarias en las calles y patios de la ciudad de Palma*. "Papeles de Son Armadans", n.º L. Palma, 1960.

ALOMAR, G. *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*. Barcelona, 1970.

ALONSO FERNÁNDEZ, A. *La Iglesia de San Antonio Abad, obra singular del barroco en Mallorca*. "Mayurqa", n.º 8.

ALONSO FERNÁNDEZ, A. *Patrimonio artístico de Valldemossa*. "Mayurqa", n.º 5.

ALONSO FERNÁNDEZ, A. *El Barroco en Palma*. Tesis de Licenciatura (inédita). Seminario de la Facultad de Filosofía y Letras, Palma.

ARNAU, Fr. J. *Crónica del convento de la Orden de la Merced*. B.S.A.L., t. XXXI.

AZCÁRATE, J. M. *Monumentos Españoles*, 3 vols. Madrid 1953-54.

BARCELÓ, B. *La vida económica de Mallorca en el siglo XIX*. "Boletín de la Càmara de Comercio de Palma", n.º 32.

BESTARD Y MAS, A. *La Casa de la Villa de Santa María del Camí*. B.S.A.L., t. XXXIII.

BLANCO TRIAS, P. *El Colegio de Nuestra Señora de Montesión*. Palma, 1948.

BYNE, A. y STAPLEY, M. *Spanish architecture of the XVI century*. New York, 1971.

BYNE, A. y STAPLEY, M. *Majorcan houses and gardens*. New York, 1928.

CAMÓN AZNAR, J. *La arquitectura plateresca*. Madrid, 1945.

CAMPANER, A. *Cronicón mayoricense*. Palma, 1967.

CANTARELLAS, C. *Bartolomé Ferrá*. "Mayurqa", n.º 9.

CHUECA GOITIA, F. *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, 1947.

CHUECA GOITIA, F. *Arquitectura del siglo XVI*. Madrid, 1953.

DAMETO, J., MUT, V., ALEMANY, G. *Historia General del Reino de Mallorca*. Palma, 1841.

DURLIAT, M. *L'art en el regne de Mallorca*. Palma, 1964.

FERRÀ, B. *Monumentos a Raimundo Lulio*. B.S.A.L., t. III.

FLORES, C. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid, 1961.

FORTEZA, G. y otros: *Guillermo Forteza, Arquitecto*. Palma, 1946.

FURIÓ, A. *Diccionario de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma, 1839.

GARÍ-JAUME, L. *Iglesia y claustro de San Francisco*. Palma, 1965.

GAYA NUÑO, A. *Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, 1966.

GIEDION, S. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona, 1955.

GUASP GELABERT, B. *Indice de los documentos sobre la fundación del convento de Monjas Teresas de Palma*. B.S.A.L., t. XXXII, 307.

HILLGARTH, J. N. *Nuevos datos sobre Juan de Salas y los púlpitos de la catedral*. B.S.A.L., t. XXXI.

JIMÉNEZ VIDAL, A. *La portada de San Francisco de Asís*. B.S.A.L., t. XXXI.

KERRIGAN, A. *Gaudí en la catedral de Palma*. "Papeles de Son Armadans", n.º XLV. Palma, 1959.

KUBLER, G. A. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1957.

LAMPÉREZ Y ROMEA, V. *Arquitectura civil española desde el siglo I hasta el XVIII*. 2 vols. Madrid, 1922.

LAVEDAN, P. *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*. Paris, 1935.

LEISTIKOW, D. *Edificios hospitalarios en Europa durante diez siglos*. Ingelheim am Rhein, 1967.

LÓPEZ MOLINA, J. y ESTEBAN DE ABIZANDA, R. *El Hospital Provincial de Baleares, 1456-1960*. Palma, 1961.

LORENTE JUNQUERA, M. *La evolución de la arquitectura en España en los siglos XVIII y XIX*. "Arte Español", Madrid, 1947.

LLABRÉS Y SALVÁ, A. *El neogótico en Palma*. B.S.A.L., t. XXXIII.

LLADÓ FERRAGUT, J. *Las ventanas del Renacimiento*. Palma, 1935.

MATHEU MULET, P. A. *Guías de la catedral de Palma. Retablos y capillas.* Palma, 1955.

MATHEU MULET, P. A. *Guía de la catedral de Palma. Capillas claustrales.* Palma, 1956.

MATHEU MULET, P. A. *Palma de Mallorca monumental.* Madrid, 1958.

MARTINELL, C. *Arquitectura i escultura barroques.* Vol. III. Barcelona, 1963.

MEDEL, R. *Manual del viajero en Palma de Mallorca.* Palma, 1849.

MIRALLES TRIAY, G. *Historia de la villa de Campanet.* Palma, 1953.

MOLL BLANES, I. *La reforma de las ordenanzas gremiales en Mallorca.* (Inédito).

MUNAR, G. *Santuarios marianos de Mallorca.* Palma, 1968.

MUNTANER BUJOSA, J. *Datos para la historia de las Bellas Artes en Mallorca.* B.S.A.L. tomos XXXI, XXXII, XXXIII.

MUNTANER BUJOSA, J. y MASCARÓ PASARIUS, J. *Torres y Atalayas de Mallorca.* Separata del "Corpus de Toponimia".

OLIVER, M. de los S. *Mallorca durante la primera revolución.* Palma, 1901.

OROZCO DÍAZ, E. *El teatro y la teatralidad del barroco.* Barcelona, 1959.

PASCUAL, N. *San Vicente de Paúl en Mallorca.* "Anales de la Congregación de la Misión de la Provincia de Barcelona". Palma, 1960.

PÉREZ MARTÍNEZ, L. *El Cristo de Santa Cruz.* Palma, 1956.

PEVSNER, N. *Esquema de la arquitectura europea.* Buenos Aires, 1958.

PIFERRER Y QUADRADO. *Islas Baleares.* Barcelona, 1881.

PONS, A. *Biografía de don Pere d'Alcàntara Penya.* Sóller, 1923.

PONS FÁBREGUES, B. y otros. *Mallorca artística, arqueológica y monumental.* Barcelona, 1904.

PRENTICE, A. N. *Renaissance architecture and ornamentation in Spain.* Londres, 1890.

RAMIS DE AYREFLOR Y SUREDA, J. *El canónigo don Antonio Figuera (1669-1747).* Palma, 1950.

RAMIS DE AYREFLOR Y SUREDA, J. *La casa Belloto.* B.S.A.L., t. IX.

RODRÍGUEZ, M. *Lazareto de Maon o Memoria descriptiva de sus obras.* Maon, 1803.

ROSSELLÓ VERGER, V. M.ª *Mallorca. El Sur y el Sureste.* Palma, 1964.

ROTGER, J. *L'església de Sineu.* Palma, 1944.

ROTGER, J. *Les monges del Palau de Sineu.* Palma, 1945.

ROTGER, M. *El Seminario Conciliar de San Pedro.* Palma, 1900.

RULLÁN, J. *Historia de Sóller.* 2 vols. Palma, 1875 y 1876.

SAGRISTÀ, E. *Gaudí en la catedral de Mallorca.* Castellón, 1962.

SALVÀ, J. *El Cardenal Despuig.* Palma, 1964.

SANTAMARIA, A. *Mallorca del Medievo a la Modernidad.* Palma, 1970.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Arquitectura del Protorrenacimiento en Palma.* "Mayurqa", n.º 6.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI.* "Mayurqa", n.º 5.

SEGUÍ AZNAR, M. *Arquitectura modernista en Mallorca.* "Boletín de la Cámara de Comercio de Palma", n.º 674. Palma 1972.

SUREDA Y VERÍ, L. M. *Memoria sobre las obras complementarias de la fachada y restauración del templo parroquial de Santa Eulalia de Palma de Mallorca.* (Inédito). Archivo de Santa Eulalia. 1893.

TALLADAS, J. *Historia de la villa de Campos.* Palma, 1889.

TERRASA, G. y TALLADAS, F. *Historia de Lluchmayor,* Palma, 1934.

TORRENS, F. *Templo parroquial de Petra.* B.S.A.L., t. XVI.

VENTAYOL, P. *Historia de Alcudia,* vol. II. Palma, 1928.

VENY BALLESTER, A. *La Real Casa de San Cayetano de Palma de Mallorca.* Roma, 1971.

VERRIÉ, E. P. *Guía de Mallorca.* Barcelona, 1948.

VIDAL I TOMÁS, B. *La nueva iglesia de Santanyí.* Santanyí, 1962.

ZAFORTEZA Y MUSOLES, D. *La ciudad de Palma,* vol. II. Palma, 1954.

WEYLER Y LAVIÑA, F. *Historia orgánica de las fuerzas militares de Mallorca.* Palma, 1962.

INDICE ONOMÁSTICO

INDICE TOPOGRÁFICO

SUMARIO GENERAL

ESTE LIBRO SOBRE EL ARTE MODERNO DE LA ISLA DE MALLORCA ACABOSE DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES DE GRAFICAS MIRAMAR EN LA CIUDAD DE PALMA DE MALLORCA A LOS TRES DIAS DEL MES DE MARZO DEL AÑO MIL NOVECIENTOS SETENTA Y TRES.

GRAFICAS MIRAMAR, Torre del Amor, 6 — Palma de Mallorca

Depósito Legal, P. M. 183 — 1973 I. S. B. N. 84-400-5682 6