

## La arquitectura en el reino de Mallorca, 1450-1550. Impresiones desde un mirador privilegiado

JOAN DOMENGE I MESQUIDA\*

### Resumen

*Para comprender el carácter de la actividad arquitectónica desarrollada en Mallorca entre 1450 y 1550, la catedral de Palma constituye un mirador privilegiado, conceptual y físicamente. Sin que se trate del periodo más brillante de su proceso constructivo, la actividad de los canteros e imagineros de hacia 1500 pone de manifiesto la vitalidad del gótico en su vertiente estereotómica y ornamental, así como su proyección en la arquitectura de la ciudad. La llegada del misal mallorquín impreso en Venecia en 1506, con abundante decoración a la romana, y la labra del coro por parte de dos imagineros franceses y del aragonés Juan de Salas dan muchas claves para entender la adopción, por parte de los maestros canteros, de un repertorio de formas ornamentales de carácter clasicista, que se usan con libertad y heterodoxia en estructuras arquitectónicas y módulos compositivos que continúan anclados en la tradición gótica.*

*The cathedral of Palma gives us an excellent conceptual and physical vantage point for observing the architectural activity of the island of Majorca between 1450 and 1550. This was by no means the cathedral's most outstanding phase, but the works done around 1500 show the continuing vitality of the Gothic style from both a stereotomic and a decorative point of view. These innovations were mirrored by other architectural undertakings in the city. The arrival of specific artists and works of art in the cathedral explains the spreading of the Classical-inspired ornamental forms among local stonemasons. This is the case of the Majorcan Missal, which was printed in Venice in 1506 and abounds with decorations all'antica. It is also the case of the cathedral's choir, carved by a sculptor from Aragon, Juan de Salas, and two other French sculptors. However, Majorcan stonemasons employed Classical decorative forms in a free, unorthodox manner, always combining them with architectural forms and compositional modules still anchored in the Gothic tradition.*

\* \* \* \* \*

---

\* Profesor Titular del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Dirección de correo electrónico: domenge@ub.edu. La parte de esta contribución referida al siglo XV se inscribe en el proyecto de investigación *Las artes en tiempos de Alfonso el Magnánimo: poder, mecenazgo e intercambios culturales en el Cuatrocientos* (HUM2006-07840/Arte) que se lleva a cabo en el Departamento antes mencionado. Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a M. Carbonell y a A. Muntada por sus sugerencias y valiosos matices. Asimismo a los miembros del *Arxiu Capítular de Mallorca* y de la *Biblioteca Bartolomé March* de Palma por facilitar en todo momento el acceso a los materiales indispensables para realizar este estudio. Algunas fotografías se publican gracias a la cortesía del Cabildo Catedral de Mallorca.



Fig. 1. Palma de Mallorca. Catedral. Exterior de las primeras crujiás de la nave mayor.

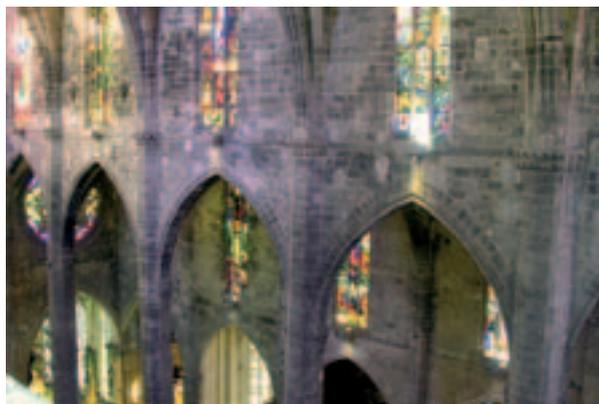


Fig. 2. Palma de Mallorca. Catedral. Interior de las primeras crujiás de la nave mayor.

*La nostra Seu a tots ens ho diu tot. Parlen a la nostra ànima la seva cabuda imponent i esglaiosa, la seva austeritat que corprèn, la solemne quietud que ni els vents ni les ones no basten a pertorbar...*<sup>1</sup> Quizás la afirmación del obispo Campins en la carta pastoral de 1904 suene aquí fuera de contexto. Puede que la catedral no alcance a decirlo todo, pero sí nos dice mucho. En lo que a la arquitectura del gótico y del renacimiento en Palma se refiere, la catedral constituye sin duda un privilegiado mirador y, viceversa, un deleite para la mirada. *Alçada la Seu a la vorera de la mar en el punt més alt de la ciutat nostra, és com la professió de fe que Mallorca fa davant els qui hi vénen; i fins la dilatada badia sembla convertir-se en hemicicle gegant enmig del qual s'aixeca la Catedral sublim*, sigue diciendo el obispo Campins en su carta. Efectivamente la *Seu* se erige en la parte más alta de la ciudad y con los 44 metros de altura de su nave mayor supera de largo todas las construcciones medievales, dominando la entera bahía: *Alta, gran, ardida, heroica, canta l'himne triomfal, / adreçant a Déu cent braços d'ossatura colossal / sobre el mar que humil li besa l'escambell del setial...*, canta el poeta Costa i Llobera en 1909.

La catedral se asoma a la bahía a través del portal meridional, no acaso llamado del Mirador, desde donde los ciudadanos contemplarían esa *mar plena de promences* que J. Sureda evoca en una inspirada e inesperada aproximación al gótico mallorquín.<sup>2</sup> Punto de partida de aquellos

<sup>1</sup> CAMPINS, P. J., «Carta Pastoral sobre la restauració de la Seu de Mallorca» (15 de agosto de 1904), *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Mallorca*, XLIV, 1904, Palma de Mallorca, Obispado de Mallorca, pp. 267-285, espec. p. 270.

<sup>2</sup> *Mentre resplendents de blancor les pedres acabades de picar enlluernaven els ciutadans que, des del mirador de la nova Seu, guaitaven la mar plena de promences (...) florien les arts i es produïa un intercanvi vivísim*



Fig. 3. Palma de Mallorca. Lonja. Exterior.



Fig. 4. Palma de Mallorca. Lonja. Interior.

que, entre nuestros artífices, buscaron novedades más allá de los confines isleños; punto de llegada de quienes, solicitados por promotores ansiosos de *modernidad*, recalaron en la isla para infundirle nuevo hálito.

Si la catedral constituye un mirador sin igual para contemplar la panorámica marítima, la terraza de su bóveda mayor y su campanario brindan una visión privilegiada del *costat de la terra*, como suelen decir los documentos [figs. 1 y 2]. La *Seu* también es un mirador en sentido figurado o conceptual. Como cualquier templo diocesano domina material y simbólicamente el territorio. Y aunque el período al que nos referiremos no sea el más relevante de su historia arquitectónica y artística, lo que en ella se formula acaba igualmente teniendo eco, marcando pautas. Son escasas las sagas de afamados canteros que quedan al margen de su fábrica y escasos los imagineros, pintores, plateros y demás artífices de renombre que no reciben encargos de o para la Seo.

La catedral del 1450 tenía un aspecto muy distinto del que hoy vemos. Precisamente durante la década de 1450-60 se lograba, *entre mil sudores y afanes*,<sup>3</sup> el cierre de la tercera y cuarta bóvedas mayores, culminando una larga y costosa campaña constructiva comenzada en 1406, con la ingenua pretensión de ultimarla en diez años. Al final se necesitarían cincuenta, lo que da idea del divergir de los deseos capitulares frente a la realidad constructiva, lenta y lastrada por las dificultades de financiación. Y esa, apenas una media catedral, va a ser el templo diocesano de los siguientes cien años, a pesar de que se fueran construyendo las capillas meri-

*d'idees i un transport incessant de cultura* [SUREDA, J., «El gòtic a Mallorca», en Sureda, J., *Mallorca i la tradició tècnica*, Mallorca, Editorial Moll, 1990 (1958), pp. 75-89, espec. p. 78].

<sup>3</sup> Es la expresión que utiliza Villanueva para referirse al largo proceso constructivo de la catedral en su conjunto (VILLANUEVA, J., *Viage literario a las iglesias de España*, vol. XXI *Viage á Mallorca*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851, p. 99).

dionales de los últimos tramos, integradas en el claustro que había a los pies del edificio. Las cuatro crujías que faltaban, o sea la otra mitad de la catedral, se edificaría ya a finales del siglo XVI, a un ritmo inusitadamente veloz, entre 1570 y 1585.<sup>4</sup>

Desde lo alto de aquella *Seu* se vería la flamante lonja recién acabada [figs. 3 y 4]. Habiendo sido comenzada hacia 1420, un nuevo contrato —a *escarada*, a destajo— de 1426 con el que fuera ya su maestro, Guillem Sagrera, preveía su conclusión en quince años. Sin embargo todavía en 1451 —veinticinco años después— Guillem Vilasclar se comprometía a tallar las *claraboies* que faltaban y las que Sagrera había dejado inacabadas al abandonar Mallorca rumbo a Nápoles.<sup>5</sup> Su marcha iba a dejar la isla huérfana, privada de un maestro de su competencia y valía.<sup>6</sup> Pero quedaría su obra, la lonja, como referente para generaciones de canteros que aprendieron de ella, repitiendo —a la vez que empobreciendo— las formas y las novedosas soluciones que *mestre Guillem* había ideado gracias, a nuestro entender, a su periplo europeo.<sup>7</sup> No sorprende pues la idea de decadencia que G. Forteza o J. Sureda plasman en su visión del gótico mallorquín postsagrero.<sup>8</sup>

En la segunda mitad del siglo XV las circunstancias no propiciarían encargos como el de la lonja, que permitieran desplegar las potencialidades creativas de los maestros de obras. Pero no es menos cierto que la tendencia historiográfica a priorizar la concepción frente a la ejecución,

<sup>4</sup> En 1587 el *sotsobrer* o administrador de la fábrica podía escribir: *ja fonc acabada la obre* [DOMENGE, J., «La construcción de la catedral de Mallorca entre 1400 y 1460: *l'obra de les dues archaedes majós*», (en prensa)].

<sup>5</sup> Para la lonja véase la clásica monografía de ALOMAR, G., *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Barcelona, Editorial Blume, 1970. También las recientes aportaciones reunidas en CLIMENT, F. (coord.), *La lonja de Palma*, Palma de Mallorca, Govern de les Illes Balears, 2003.

<sup>6</sup> Su actividad en el *Mezzogiorno*, en cambio, dejaría una rica y fructífera herencia, de gran calado técnico. Incluso la huella sagreriana se dejaría sentir en la Valencia de Dalmau, Baldomar y Pere Compte. Sobre la actividad de estos maestros, véase ZARAGOZÁ, A., *Arquitectura gótica valenciana, siglos XIII-XV*, València, Generalitat Valenciana, 2000, pp. 134-152, 161-166; ZARAGOZÁ, A. y GÓMEZ-FERRER, M., *Pere Compte arquitecte*, València, Ajuntament de València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007.

<sup>7</sup> Hemos delineado su hipotético itinerario en DOMENGE, J., «Guillem Sagrera», en Garofalo, E., Nobile, M. R. (a cura di), *Gli ultimi indipendenti. Architeti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, Palermo, Edizioni Caracol, 2007, pp. 59-93, espec. pp. 64-66, y pp. 70-71; DOMENGE, J., «Guillem Sagrera y lo modern de son temps», en prensa.

<sup>8</sup> *Després de Sagrera (d'un capteniment estilístic tan vital i tan pur), començà el llarguíssim procés de la decadència del gòtic mallorquí* [FORTEZA, G., «Influències de Guillem Sagrera en l'arquitectura religiosa de Mallorca», en Seguí, M. (a cura de), *Guillem Forteza: Estudis sobre arquitectura i urbanisme*, 2 vols., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984, vol. 2, pp. 100-102]. Forteza había publicado el artículo en 1935. *Després de Sagrera es pot dir que les influències que va rebre Mallorca ja no foren prou enèrgiques per arribar a posar una nota original en les obres dels mallorquins (...) la mateixa llotja ja no és més que la flor tardana d'aquella plenitud de vida, de l'alegria de viure que caracteritza dos segles de vida mallorquina* [SUREDA, J., «El gòtic a...», *op. cit.*, p. 86].

sin duda ha contribuido a delinear un panorama arquitectónico para el cuatrocientos más desértico de lo que en realidad fue.<sup>9</sup> Si bien salta a la vista que escasearon los nuevos proyectos, la actividad constructiva que registran las fuentes documentales es incesante, tanto en el ámbito público como en el privado. Hay que lamentar empero la escasa correspondencia entre la información documental y lo conservado.<sup>10</sup>

Las necesidades edilicias eran múltiples: tenían que acabarse iglesias y conventos, cuando no añadir nuevas capillas u otras dependencias, como los claustros. Las vetustas murallas y puertas de *Madina Mayurqa* —conquistada por las tropas catalanas de Jaume I en 1229— todavía delimitaban el perímetro urbano, pero estaban tan degradadas que exigían continuas reparaciones. El abastecimiento de agua a la capital comportaba la construcción y mantenimiento de las acequias. Una ciudad en la que el comercio era *fuelle de vida* requería tener a punto instalaciones portuarias aptas para un fluido intercambio de mercancías. La circulación de personas y su acceso a la capital para vitalizar las actividades económicas que allí se concentraban obligaba a reparar y/o construir puentes. Las familias más pudientes querían manifestar materialmente su poder económico y su ascenso social con casas de nueva planta, o bien engrandeciendo y ennobleciendo las de sus antepasados. A estas necesidades hay que sumar todavía la paulatina reconstrucción de la *vila d'avall*, después de que en 1403 un intenso aguacero que desbordó *Sa Riera* inundara toda la parte baja de la ciudad, destruyendo gran cantidad de inmuebles.<sup>11</sup>

Los protagonistas de las actuaciones más comprometidas son maestros pertenecientes a importantes sagas de canteros, fieles a tipologías, técnicas y formas góticas, que contribuyen a la creación de una industria de la piedra que había ya rebasado los límites de la isla.<sup>12</sup> Sagrera, Vilas-

<sup>9</sup> Especialmente si se compara con el dinamismo constructivo impulsado por la monarquía autóctona (1276-1343). Véase DURLLAT, M., *L'art en el regne de Mallorca*, Mallorca, Editorial Moll, 1989 (1962).

<sup>10</sup> Las aportaciones documentales han sido constantes por parte de G. Llopart, M. Barceló y R. Rosselló. Aparecen exhaustivamente reseñadas en el todavía inédito artículo de CARBONELL, M., «Sagreraiana parva». Agradecemos al autor que nos haya facilitado una copia del mismo.

<sup>11</sup> Los jurados de la *Ciutat desolada de Mallorques* tras la desgracia pidieron ayuda a los *consellers* de Barcelona, notificándoles que el 14 de octubre tuvo lugar *el diluvi de aygues sobre aquesta miserable e desolada illa de Mallorques (...) com fossen aqui (...) notables hedificis, dins spay de mige fins una hora derrocha tots los alberchs e casas dalt en abis e son perits de MD alberchs ensus ab tots los habitants (...) e tots los ponts qui eran en la Riera per los quals se pessava de la una vila al altre...* [DAMIANS, A., «Ayguat en Mallorca en 1403», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, Palma de Mallorca, Societat arqueològica Lul·liana (a partir de ahora se citará con las siglas BSAL), 1899-1900, pp. 289-90]. Véase también LLOPART, G., «La casa medieval: morfología e iconografía», en Llopart, G., *La pintura medieval mallorquina*, 4 vols., Palma de Mallorca, Luis Ripoll, 1977, vol. I, pp. 229-252, espec. p. 229.

<sup>12</sup> Recordemos que en 1384 el obispo y capítulo de Girona solicitaban información sobre la piedra de la isla para ver si *seria profitosa* en su catedral. Luego, en 1406, Martí l'Humà requirió pie-

clar, Boscà, Forcimanya, Creix, Cifre, Seguals son las familias que han dejado una estela más visible en los documentos. Entre ellos hallamos a los *sobreposats* del gremio de canteros, a los responsables de las obras reales, a los maestros mayores de la catedral, e incluso a algún vez picapedrer como representante de los *menestrals* en el Gran i General Consell: es el caso de Guillem Vilasclar en 1464.

### Nuevas y viejas fábricas religiosas

A lo lejos de nuestro mirador se vislumbraría el levantamiento de una fábrica de nueva planta: la iglesia de la Anunciación del Hospital General<sup>13</sup> [figs. 5 y 6]. Siguiendo la tendencia generalizada en el cuatrocientos de agrupar los hospitales de una misma ciudad, los jurados de Palma acordaron en 1456 *fer unió e construir hun notable hospital (...) així com a Barchinona e en altres parts se fa*. La petición, atendida por el Magnánimo, fue ratificada por el papa Calixto III dos años más tarde.<sup>14</sup> Daba comienzo así el nuevo Hospital General, cuya historia constructiva es sin embargo algo confusa. La obra se iniciaría poco después de conseguir las

---

dra de Santanyí para el palacio real de Barcelona. Alfonso el Magnánimo encargaría importantes partidas para las obras del Castelnuovo de Nápoles (1446-1454) [DOMENGE, J., «La construcción de...», *op. cit.*, (en prensa)].

<sup>13</sup> Ya fuera del alcance de nuestra visión, se construía el centro de la observancia franciscana: el convento de *Nostra Dona dels Àngels*, más conocido como convento de Jesús. Fundado en 1441 por fray Bartomeu Catany, toda aproximación al mismo tiene que basarse en dos fotografías publicadas a fines del siglo XIX y en las ruinas del claustro *integradas* en la actual clínica mental de Jesús. Para las fotografías, véase PARERA, M. (dir.), *Mallorca artística, arqueológica, monumental*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1991, láms. XXIX-XL (el libro se publicó por primera vez en Barcelona en 1899 y luego en 1907). El estado actual del claustro se puede ver en D. A., *El franciscanisme a Mallorca*, Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, CAM, 2007, pp. 66-69. La iglesia, configurada por tres tramos de nave única parece seguir fielmente la tradición trecentista. En los inicios de su construcción intervino el sobrino de Guillem Sagrera, Antoni —luego activo en Nápoles—, pues el rey Alfonso V intercedía a su favor en 1450, al pedir que el convento le abonara las cantidades debidas. Para una descripción de los elementos de la iglesia y de sus peculiaridades, véase BARCELÓ, M. y ROSSELLÓ, G., *La ciudad de Mallorca. La vida cotidiana en una ciudad mediterránea medieval*, Palma, Lleonard Muntaner, 2006, pp. 128-129. El claustro, considerado habitualmente del siglo XVII —y a veces fechado en 1593—, es una *fábrica más moderna que la iglesia, muy alejada de la estructura gótica de la del convento de franciscanos claustrales intramuros (ibidem, p. 129)*. Es posible, sin embargo, que su construcción se iniciara antes y siguiera un tipo desarrollado en ámbito catalán desde fines del siglo XV, caracterizado por robustos contrafuertes y por el uso de arcos rebajados más pequeños, aunque en los casos catalanes —como Santa María de Jerusalem o Sant Bartomeu de Bellpuig— se utilice en el primer piso y adopte soluciones formales distintas. En nuestro caso las columnas poligonales y todos los detalles de los arcos, incluso la particular y virtuosa solución de pétreos bajantes, están resueltos con precisos cortes de cantería. Para los claustros barceloneses, véase D. A., *L'art gòtic a Catalunya, Arquitectura II*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 243-252.

<sup>14</sup> GILL, A., *La Sang. Història i devoció*, Palma, Consell de Mallorca, 2002, pp. 13-15 y pp. 107-111; BARCELÓ, M. y ROSSELLÓ, G., *La ciudad de Mallorca...*, *op. cit.*, pp. 338-39. Alma de esta unificación fue el *fill notabilíssim del convent de Sant Francesc de Palma* fray Bartomeu Catany, adalid de la observancia en Baleares.

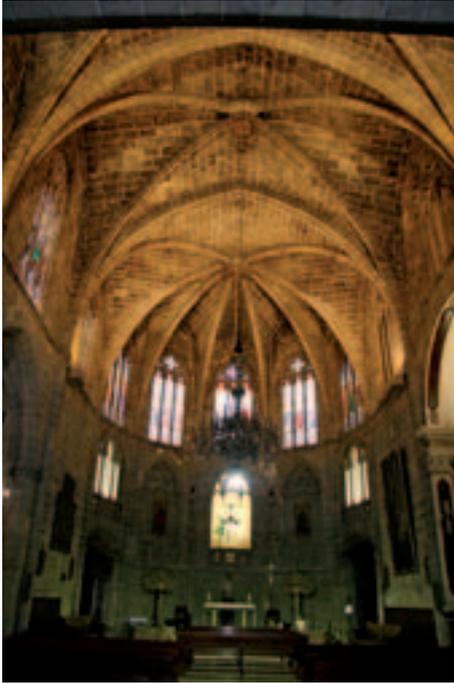


Fig. 5. Palma de Mallorca. Iglesia del Hospital General. Vista hacia el presbiterio.

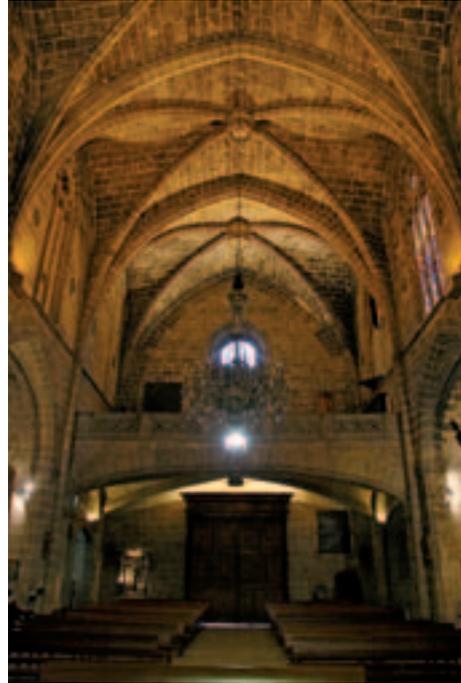


Fig. 6. Palma de Mallorca. Iglesia del Hospital General. Vista hacia los pies.

autorizaciones real y papal, con Mateu Forcimanya al frente del proyecto, pero el incumplimiento por parte de los promotores de las condiciones acordadas habría impulsado al maestro a buscar mejor suerte en Nápoles. En 1467 los jurados reclamarían de nuevo la presencia de Forcimanya, pues era *bon mestre en son art e tal que en aquest regne no se'n trobaria un altra semblant d'ell, ço és de subtilitat de son ofici*. Al parecer le convencerían para que regresara de la ciudad partenopea, pero la historia iba a repetirse y lo prometido se quedaría en papel. Forcimanya, disgustado, regresaría pronto a Nápoles, donde trabajaría al servicio del rey Ferrante en Castelnuovo, Gaeta, Sessa, y probablemente también en Fondi para Onorato Gaetani.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Tal vez la declaración de los jurados no pueda tomarse al pie de la letra, pero es reveladora de la situación en que se hallaba la construcción en Mallorca, aun cuando no faltasen canteros para otros menesteres. Sobre la actividad de Forcimanya en Mallorca y Nápoles, véase ALOMAR, G., *Gui llem Sagrera...*, *op. cit.*, pp. 242-251; FILANGIERI, R., «Architettura e scultura catalana in Campania nel secolo XV», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, XI, 1930, pp. 121-136, espec. pp. 130-131, y pp. 134-135. Aporta nueva documentación relativa a su estancia en Mallorca BARCELÓ, M., «Notes sobre alguns *picapedres* a la Mallorca tardomedieval», *BSAL*, 56, 2000, pp. 103-116, espec. pp. 103-106.

Forcimanya pudo intervenir en la traza y primeras obras del complejo hospitalario, del que no se conserva casi nada, excepto el pórtico de entrada, muy alterado. En realidad la iglesia es obra más tardía. En 1487 los jurados exponen la necesidad de una *esglesia condassent a la casa d'aquell, per quant la qui vuy hi és és molt xicha e los officis se han a fer en lo pati de la dita case*.<sup>16</sup> Las obras pudieron desarrollarse a buen ritmo gracias al inicial impulso económico del Gran i General Consell que, a petición de los jurados, otorgó 300 libras a condición de que figuraran sus armas en la primera clave [fig. 7]. El ejemplo sería seguido por algunas ilustres familias de la oligarquía mercantil. Heráldica y documentos así lo corroboran, fijando también algunas pautas cronológicas sobre el avance de la edificación: Felip de Pacs i de Galiana, *àlies* de Conilleres, no sólo fue administrador de la fábrica<sup>17</sup> sino que, a tenor de las armas que figuran en la clave de la primera crujía [fig. 8], asumió la financiación de la bóveda. Además en su testamento (1499) legó 40 docenas de piedra para el portal de la iglesia del hospital y 10 libras a Amador Creix y al maestro que debía de realizar el portal. Todavía más importante sería la aportación económica de la familia Tomàs. En 1493 Gaspar Tomàs, *donzell* de Mallorca, hizo donación de 300 libras para acabar la tercera clave, y Melcior Tomàs nombró el hospital heredero universal de las dos terceras partes de su patrimonio, además de legarle una considerable suma de dinero.<sup>18</sup> No es de extrañar pues que las armas de esta familia presidan la tercera y cuarta claves, y que asimismo se repitan en los muros laterales de estas dos crujías [fig. 9]. De los anteriores datos se infiere que la fábrica recibió un decidido impulso en la última década del siglo XV y que se ejecutó con notable rapidez. Amador Creix, miembro de una de las estirpes canteras más activas y afamadas de la Mallorca del cambio de siglo, parece ser el maestro principal, mientras el cantero Pere Güells se encarga de la provisión de la piedra.<sup>19</sup>

La iglesia es de estructura puramente gótica: nave única con ábside poligonal y tres tramos con capillas entre los contrafuertes<sup>20</sup>. Si en su dis-

<sup>16</sup> GILI, A., *La Sang...*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>17</sup> En su inventario se hallan registrados los libros de cuentas de la fábrica relativos a 1491 y 1493; el último se refiere a la obra de la tercera crujía: *Libre de la obre per la tersa clau de la església del Ospital General* [LLOMPART, G., «Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XIII-XVI)», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 46, 1973, pp. 83-114, espec. pp. 87-88].

<sup>18</sup> GILI, A., *La Sang...*, *op. cit.*, pp. 21-23.

<sup>19</sup> Acerca de los Creix, véase BARCELÓ, M., «Notes sobre alguns *picapedres...*», *op. cit.*, pp. 106-111.

<sup>20</sup> ALOMAR, G., *Guillem Sagrera...*, *op. cit.*, p. 246. En su tratado *Vertaderes traçes del Art de picapedrer* (1653), el maestro Josep Gelabert explica la forma de trazar un ábside de estas características, partiendo de los ejemplos de Santa Eulalia, de Sant Nicolau y del desaparecido convento del Carmen. Según su parecer incurren en error los *menestrals* que llaman a este tipo de ábside *cap de iglesia vui-*

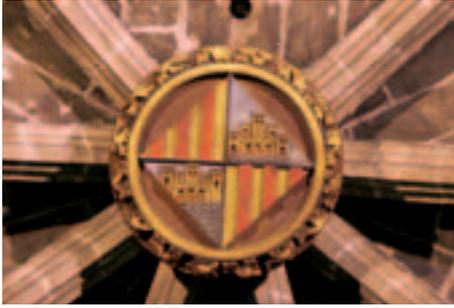


Fig. 7. Palma de Mallorca. Iglesia del Hospital General. Clave del Gran i General Consell.



Fig. 8. Palma de Mallorca. Iglesia del Hospital General. Clave de Pacs de Conilleres.



Fig. 9. Palma de Mallorca. Iglesia del Hospital General. Clave de los Tomàs.

posición general permanece anclada por completo en la tradición, algunos detalles técnicos y formales muestran como el tiempo no pasa en vano, ni todo es un simple calco de lo ya experimentado: la molduración cóncava y las aristas vivas de los arcos y nervios difieren de las formas convexas y redondeadas de antaño; las claves de tipo *campaniforme* son más pronunciadas; algunos detalles, como el peculiar injerto de los arcos diagonales

en el *formeret* —en la primera capilla de planta trapezoidal del Evangelio [fig. 10]— muestran los avances en el campo de la estereotomía; la ornamentación vegetal de las impostas se hace más compleja y variada...

Estos cambios no sólo se aprecian en fábricas de nueva planta, sino que tienen igualmente su reflejo en construcciones que venían edificándose, con lentitud y constantes interrupciones, desde la enérgica etapa del reino privativo de Mallorca. En realidad la mayoría de parroquiales de Palma necesitarían centurias para concluirse. No obstante el culto que

tevat. Matiza Gelabert que *lo sert és que té 7 peñades y ninguna de ellas surt de vuitevat y per tat* (sic) *no's pot dir vuitevat*. Luego incluye el ábside del Hospital y los de Sant Francesc, Sant Domingo y Santa Creu en el mismo tipo, pues aunque no sigan todos la misma traza, sí tienen *molt gran semblanza* [GELABERT, J., *De l'art de picapedrer*, Palma, Diputació Provincial de Balears, 1977, pp. 268-69]. Sobre Gelabert y su tratado, considerado desde la perspectiva histórico-artística y no técnica, véase GAMBÚS, M., «*De l'art de picapedrer* de Josep Gelabert: un testimoni literari de la arquitectura mallorquina del siglo XVII», *Mayurqa*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 22, 1989, pp. 777-785.

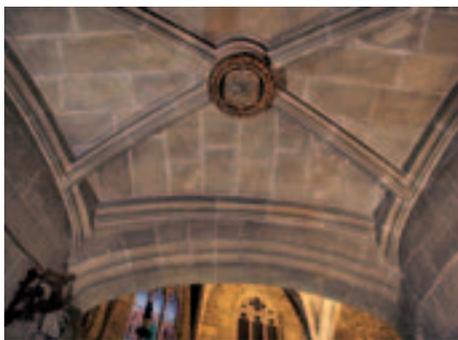


Fig. 10. Palma de Mallorca.  
Hospital General. Capilla.



Fig. 11. Palma de Mallorca.  
Iglesia de Sant Jaume. Interior.

daba garantizado por la convivencia —informe pero al fin y al cabo funcional— de viejas y humildes fábricas con las nuevas cabeceras y los primeros tramos de edificaciones más ambiciosas.<sup>21</sup> A pesar de su aparente unidad, la parroquial de Sant Jaume [fig. 11] es sin duda el resultado de campañas constructivas espaciadas en el tiempo, como ya advirtiera M. Durliat.<sup>22</sup> En efecto, los torales que delimitan la tercera crujía se demarcan de las molduras convexas de la parte anteriormente edificada y sintonizan con las formas utilizadas en el Hospital General. La compra de piezas de madera, procedentes de las cimbras de la catedral, por parte de los obreros de Sant Jaume en 1491 resultaría un claro indicio para situar con más precisión las obras del sector central de la iglesia.<sup>23</sup> En las dos últimas crujías se retomaría, tal vez ya en el siglo XVI, la molduración de la parte más antigua del templo.

Todavía más flagrante resulta el caso de Santa Creu que no llegaría a culminarse, conservándose todavía hoy la crujía occidental de la antigua construcción, más estrecha [figs. 12 y 13]. La dificultad y esfuerzo

<sup>21</sup> La sustitución, en el último tercio del siglo XIV, de la vieja iglesia de Lluçmajor (Mallorca) por otra más grande y noble se puede seguir detalladamente gracias a las actas del pleito que se desencadenó a raíz de las desavenencias económicas entre los jurados de Lluçmajor y los *ciutadans* [FONT, B., *Historia de Lluçmajor*, vol. II, *El siglo XV*, Mallorca, Ayuntamiento de Lluçmajor, 1974, pp. 450-460; DOMENGE, J., «Des matériaux anciens pour une nouvelle église à Lluçmajor (Majorque, c. 1400)», en «Chasteaus abatuz est demi refez». *Recupero, riciclo e uso del reimpiego in architettura*, Colloquio Internazionale, Roma, 2007, (en prensa)].

<sup>22</sup> És fàcil constatar per la moltlluració molt variada dels torals i les ogives, que els treballs pertanyen a diverses campanyes. A la nau, unes nervadures i pilastres amb gorges que separen arestes vives, no semblen anteriors al segle XV, com tampoc els pesats capitells amb decoració de fullatges exuberants. Inclús algunes claus de volta semblen datar del segle XVI (DURLIAT, M., *L'art en el regne...*, op. cit., pp. 101-102).

<sup>23</sup> El administrador de la fàbrica recibe del *mestre major de fusta*, Andreu Salort, diez sueldos por IIII cayrats o peses restaven de les síndries que no eren bons per la seu, e per consell del dit Salort s'eren vanuts a Sant Jaume, als obrés [Arxiu Capitular de Mallorca (A.C.M.), Fàbrica, reg. 1.751, f. 39].



Fig. 12. Palma de Mallorca.  
Iglesia de Santa Creu. Exterior.



Fig. 13. Palma de Mallorca.  
Iglesia de Santa Creu. Exterior (ca. 1650).

que supondrían la renovación y ampliación de las viejas parroquiales tiene aquí un caso ejemplar. Comenzada durante la etapa del reino independiente, al finalizar el trescientos (1392) del *capitis novi eiusdem ecclesie* tan sólo se habían levantado *quatuor filatas lapidum*, o sea, prácticamente nada. Era necesario impulsar la obra para dar cabida a las celebraciones dominicales y fiestas solemnes —especialmente la de la Invenición de la Santa Cruz—, de ahí que los parroquianos soliciten a los obreros arbitrar las medidas necesarias *saltem capud dicte ecclesie perficere*.<sup>24</sup> Durante el periodo que nos incumbe la obra debió proseguir, pero a ritmo acusadamente lento. Las fechas que se leen junto a las claves delatan la dificultad de la empresa, aunque ya en 1445 se hable de *la nova església que se està pujant*. Al parecer la bóveda que cubre el ábside no se cerraría hasta 1646, y las de los tramos de la nave llevan fechas correlativas entre 1728 y 1779.<sup>25</sup> De todos modos la diferencia cromática de la piedra utilizada en los elementos probablemente sea el resultado de reformas, con lo que las fechas podrían referirse a estas intervenciones más tardías. Sea como fuere estamos ante un ejemplo paradigmático del que es un proceso constructivo extremadamente largo y lento, toda vez que muestra la vigencia del gótico hasta fines del XVIII, dándose prácticamente la mano con la tendencia neogótica que irrumpiría en la siguiente centuria.

<sup>24</sup> ROSSELLÓ, J., *Els pergamins de l'Arxiu parroquial de Santa Creu*, Palma, Consell Insular de Mallorca, 1989, vol. I, pp. 174-75.

<sup>25</sup> DURLIAT, M., *L'art en el regne...*, op. cit., pp. 102-103. Varios testimonios gráficos del siglo XVII ilustran la convivencia de la vieja fábrica con el nuevo ábside: el plano de Antoni Garau (1644) o la panorámica de la ciudad que se ve en el monumental conjunto pictórico de la Inmaculada y miembros franciscanos de la casa real aragonesa (ca. 1650), conservado en el trascoro del convento de San Francisco [fig. 13].

## El cambio de siglo en la catedral

La erección de las naves catedralicias quedó paralizada, recordémoslo, en 1460. A fines de los años setenta se decidía introducir en la tercera capilla del Evangelio —entonces dedicada a santa Ana y luego a la Piedad— una nueva bóveda que permitiera instalar el órgano [fig. 14]. Se encargaron del cometido el maestro mayor Arnau Piris y su eficaz colaborador Joan Sagrera. Las cuentas (1478-1479) permiten seguir con detalle el proceso de construcción de esta bóveda, desde la búsqueda, extracción y transporte de la piedra hasta la colocación de la clave, pasando por el armado y desmontaje de las cimbras, la construcción del caracol y la puerta para subir al órgano, etc.<sup>26</sup> Siguiendo los modos de construir tradicionales, la bóveda queda perfectamente integrada en el espacio de la capilla, aunque la escultura de la clave —la Virgen con el Niño flanqueada por ángeles músicos— y de las ménsulas —los símbolos de los evangelistas—, muestran el limitado talento escultórico del maestro, tal vez el mismo Joan Sagrera.

Las nuevas formas góticas afloran en cambio en *l'obra del cloquer*, que ocupa a los canteros durante la década de los ochenta [figs. 15 y 16]. Así, se proyectó un cuerpo octogonal en la cima de la torre campanario, probablemente con la intención de destacarla dado que quedaba casi a la misma altura de la nave mayor. La obra avanzó con lentitud entre 1481 y 1487, bajo la dirección de Arnau Piris, colaborando con él Joan Sagrera, *son companyó*, y otros miembros de esta familia (Guillem y Miquel, este último hermano de Joan).<sup>27</sup> Aunque permanece inacabada, se conservan los arcos de molduras cóncavas y aristas vivas en consonancia con la praxis común del período. En 1490, seguramente ante el colapso de la cuarta crujía el Capítulo se vio obligado a concentrar los esfuerzos financieros en la reconstrucción de la misma, quedando frustrado para siempre el recrecimiento del campanario.

La fábrica catedralicia se reactivaba en las postrimerías del cuatrocientos con el portal de *l'Almoina*, justo a los pies de nuestro mirador<sup>28</sup>

<sup>26</sup> A.C.M., Fábrica, regs. 1.746 y 1.747.

<sup>27</sup> Las obras del *cloquer* se pueden seguir a través de los libros contables (A.C.M., Fábrica, regs. 1.750-1.757). A fines de 1485 Joan Sagrera es nombrado maestro mayor (VILLANUEVA, J., *Viage literario...*, *op. cit.*, p. 111). Durante estos años quedaron anotadas en la documentación esporádicas presencias de maestros valencianos, reflejo de un incesante vaivén que se evidencia todavía más en el ámbito de las artes plásticas coetáneas. En 1484 un *Joan Vallencià picapedrer* trabaja unos días con los Sagrera (A.C.M., Fábrica, reg. 1.752, f. 52) y en 1490 aparece un *Johanot valensià*, carpintero (A.C.M., Fábrica, reg. M-1.758, f. 46).

<sup>28</sup> Cabe decir que ya se había intentado veinte años atrás; lo certifica un pago de 1478 por los desplazamientos de los obreros y maestros a la cantera *per fer arancar peres per fer los fonaments del por-*



Fig. 14. Palma de Mallorca. Catedral.  
Bóveda de la capilla de la Piedad  
para la instalación del órgano



Fig. 15. Palma de Mallorca. Catedral.  
Vista general del remate superior  
inacabado del campanario.



Fig. 16. Palma de Mallorca. Catedral.  
Campanario. Detalle.

[fig. 17]. Tomemos consciencia de la lentitud de los procesos constructivos dado que medió una centuria entre la construcción del portal meridional, o del Mirador, y su simétrico en la parte que da a la ciudad. Los preparativos para la construcción se inician en 1498 bajo la supervisión de Joan Sagrera: cava de cimientos; provisión de piedra, cal y yeso; recogida de escombros; compra de tablas de madera y realización de las plantillas por

parte del *mestre major de l'obra de fusta*, Andreu Salort. El 19 de agosto el obispo procedía a bendecir la primera piedra del portal, ofreciéndose colación a los maestros y a sus ayudantes.<sup>29</sup>

Aunque Joan Sagrera fuera maestro mayor, el Capítulo confió en la pericia técnica de un presbítero de la catedral con veleidades artísticas: Francesc Sagrera, hijo del célebre Guillem. El haber crecido en el seno de una estirpe de canteros y haber convivido largamente con las obras de la catedral ayudaría a explicar su inclinación *picapedrera*. En efecto, una referencia de 1499 señala que Francesc Sagrera eligió y trazó el por-

*tal e per los dos arcs dels òrguens* (A.C.M., Fàbrica, reg. 1.746, f. 70 v.). El albarán (f. 84 v.) todavía es más detallado, al especificar que se inspeccionó la cantera *d'on s'a a tallar la pere per los fonaments del portal qui's ha a fer davant la casa de l'almoyna*. Poco después llegarían a la catedral seis barcadas de graons para los cimientos del portal *volen fer* (*ibidem*, ff. 40, 92).

<sup>29</sup> A.C.M., Fàbrica, reg. 1.763, *passim*.



*Fig. 17. Palma de Mallorca. Catedral. Portal de l'Almoïna.*

tal, además de realizar las plantillas.<sup>30</sup> Sin embargo en esta última tarea contaría con la colaboración de ambos maestros mayores, el de piedra y el de madera. La pérdida de los documentos relativos a 1499-1501 impide seguir con detalle el avance de la obra. A fines de 1501 todavía se pagan a Joan Sagrera las tablas usadas para otros *motllos*. Mosén Sagrera no debió de ejercer solamente como tracista, sino que también intervino en la escultura, pues en 1501 recibe pagos *per sis filades de fulles grosses (...) i per quatre filades de fulles petites*. Tampoco esta labor de talla sería un trabajo exclusivo del Sagrera eclesiástico: en 1503 Simó, mozo del maestro Joan Sagrera, cobraba por haber ayudado a Francesc *alls fullages dell portal*.<sup>31</sup>

En líneas generales no debe sorprender el parecido de este portal trazado por Francesc Sagrera con el que su padre Guillem había construido en la lonja [fig. 18]. Pero se desmarca de éste por la arquería ciega que flanquea el florón y que tal vez se inspira en la del portal de Santo Domingo, como Alomar apuntó destacando asimismo el interés del portal de *l'Almoina por la finura y elegancia de su escultura ornamental*.<sup>32</sup>

El modelo catedralicio iba a tener su eco en la arquitectura parroquial de la ciudad. El portal de los pies de Sant Nicolau presenta un indudable parentesco, bien por la tipología, bien por la ornamentación arquitectónica y vegetal; ésta es más abundante pero menos refinada, lo que revelaría la mano de un tallista poco diestro [fig. 19]. No es de extrañar que Alomar pensara en Francesc Sagrera como autor y viera en el portal una *copia servil del de la Lonja, interpretado en forma decadente y con calidad inferior en las esculturas*.<sup>33</sup> Pero en lo que atañe a los portales de Sant Nicolau es obligado retrotraernos a mediados del siglo XV. Cuando en 1451 el cantero Martí Creix pactaba la construcción de una capilla en el convento trinitario de Palma, se comprometía a realizar las ménsulas de los arcos con la misma *pedra fort* que estaba utilizando en el portal de Sant Nicolau.<sup>34</sup> La duda está sembrada: ¿a qué portal se refiere el cantero? ¿al de los pies o al lateral, orientado hacia levante? Probablemente se trate de este último. Su tipología es cercana a la del portal de *Santa Maria de Gràcia*, anexa a la iglesia del *Socors* y el tímpano está decorado con una *flamboyante* tracería ciega y una ménsula con ángel de sagreriana memoria. Únicamente las opulentas hojas que perfilan la arquivolta exterior y

<sup>30</sup> PIFERRER, P., *Recuerdos y bellezas de España: Mallorca*, s.l., 1842, p. 264.

<sup>31</sup> A.C.M., Fábrica, reg. 1.764, ff. 45, 47; A.C.M., Fábrica, reg. 1765, f. 40.

<sup>32</sup> ALOMAR, G., *Guillem Sagrera...*, *op. cit.*, p. 218.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>34</sup> El encargo venía de los representantes de la cofradía de tejedores de lino, quienes querían construir la capilla gremial en la iglesia del Sant Esperit del convento de trinitarios de Palma. Publica el documento BARCELÓ, M., «Notes sobre alguns *picapedres...*», *op. cit.*, p. 107.



*Fig. 18. Palma de Mallorca. Lonja de mercaderes. Portal oriental.*



*Fig. 19. Palma de Mallorca. Iglesia parroquial de Sant Nicolau. Portal de los pies.*



*Fig. 20. Palma de Mallorca. Iglesia parroquial de Sant Nicolau. Portal oriental.*



Fig. 21. Palma de Mallorca. Iglesia parroquial de Sant Nicolau. Portal oriental. Detalle.



Fig. 22. Palma de Mallorca. Catedral. Portal de l'Almoïna. Detalle.



Fig. 23. Palma de Mallorca. Iglesia parroquial de Sant Nicolau. Portal de los pies. Detalle.

el florón parecen indicar una cronología posterior, cercana al otro portal y al de *l'Almoïna*. No es descartable que al labrarse el ingreso meridional de Sant Nicolau se interviniera también en éste, enriqueciendo su decoración con los elementos señalados<sup>35</sup> [figs. 20 y 21].

Que el portal de los pies fue objeto de una remodelación en los años del cambio de centuria parece cierto a tenor de la representación que de él se hace en el retablo de Sant Jordi de Pere Niçard (1468-1470). Aunque la *Ciutat de Mallorca* que el pintor representa como trasfondo de la lucha entre el caballero y el dragón sea *una ciutat de Llegendà Àuria*, con toques realistas e idealistas y templos góticos a la manera del norte, se ha resaltado la fiel representación de la fachada

<sup>35</sup> Sea como fuere el portal tardogótico se respetaría al ser enmarcado en 1713 por otro de formas clásicas, dando como resultado una asombrosa combinación [fig. 21] (MOREY, B., *Parroquia de San Nicolás de Bari*, Palma, 2003, p. 49). Para Alomar la decadencia del portal meridional todavía se acentuaría más en éste (ALOMAR, G., *Guillem Sagrera...*, *op. cit.*, p. 218).

de Sant Nicolau, deduciéndose una ejecución anterior a 1470.<sup>36</sup> Sin embargo cotejando la pintura con el portal saltan a la vista las diferencias. En la obra de Niçard el arco es marcadamente conopial, el tímpano tiene tracería ciega, las armas que flanquean el florón no son las que vemos en la fachada y la tracería del rosetón poco tiene que ver con la compleja traza de la real. En efecto, el portal debía existir antes de 1470, pero nada impide que a inicios del siglo XVI fuera objeto de remodelación y añadidos, como pudo suceder con el lateral. El carácter de la decoración vegetal de ambos portales se revela como una copia burda, pesada y complicada, de la que los Sagrera habían tallado en *l'Almoïna* al filo del 1500 [figs. 22 y 23].

El portal de *l'Almoïna* durante unos años debió reducirse a un lienzo mural colocado entre dos estribos, que daba paso al espacio abierto del claustro, ubicado entonces en el lugar donde se edificarían las últimas crujías de la catedral a fines de siglo. No es hasta 1517-1518 que se construye la bóveda de cinco claves, correspondiente al portal, siendo maestro mayor Jaume Creix, hijo del Martí que mencionamos en relación al portal de Sant Nicolau, y hermano de Amador, maestro de la iglesia del Hospital General. La solución empleada se aleja del sistema habitual de cubrición de las restantes capillas. Probablemente se optó por este singular tipo de bóveda para realzar o solemnizar el acceso,<sup>37</sup> y *solemne* debió de ser el acto de bendición de la misma, en septiembre de 1518, con asistencia de los patrocinadores —*compares* y *comares*—, repique de campanas, sonar de trompetas y colación a quienes ayudaron a subir la clave central<sup>38</sup> [fig. 24].

Al menos desde mediados del cuatrocientos los canteros de la isla practicaban este tipo de cubierta. Bartomeu Vilasclar y Bartomeu Prats realizaron en 1446 la que cubre el vestíbulo de Castelnuovo, en Nápoles, con las armas del Magnánimo en la clave central y sus divisas en las cuatro restantes.<sup>39</sup> Luego, en 1470, Cristòfol y Joan Vilasclar, parientes de

<sup>36</sup> LLOMPART, G., «País, paisatge i paisanatge a la taula del Sant Jordi de Pere Niçard», en D. A., *El Cavaller i la Princesa. El sant Jordi de Pere Niçard i la Ciutat de Mallorca*, Palma, Sa Nostra y Consell de Mallorca, 2001, pp. 59-89, espec. pp. 81-84.

<sup>37</sup> La bóveda se realizó con piedra blanca del *Cap d'en Feliu* (A.C.M., Fábrica, reg. 1.771, ff. 101-102, y f. 131). El carpintero de la obra, *mestre* Salort, se encargó del montaje de *les síndries per la capela dal portal major* (*ibidem*, f. 109).

<sup>38</sup> Además de las 34 libras y 8 sueldos entregados por miembros de los principales linajes de la oligarquía ciudadana (A.C.M., Fábrica, reg. 1.771, f. 4), se recaudaron otras 40 libras, 8 sueldos, 9 dineros el día de la *benedicció de la clau de la capela après lo portal* (*ibidem*, f. 6). Para los gastos de *representación*, véase ff. 93-95.

<sup>39</sup> Publica el documento FILANGIERI, R., «Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo», *Archivio storico per le province napoletane*, Nápoles, anno XXIII, 1937, p. 305. La intervención de Vilasclar no se limita a dicha bóveda, sino que luego se integra en el heterogéneo equipo de *mes-*

Bartomeu, junto con el cantero Simó Xavarí se comprometían a realizar el zaguán del palacio episcopal con varias bóvedas, una de ellas *a sinch claus segons es en la mostra*, utilizándose piedra blanca de la catedral procedente del Cap Blanc. Ignoramos si se alteró el proyecto, optando por una cubierta plana de madera o si las bóvedas fueron sustituidas más tarde por el techo que todavía se conserva. Sea como fuere, en los capiteles de los arcos que comunican el zaguán con el patio y en las enjutas de los mismos se ven ángeles con las armas del obispo Francisco Ferrer, la herálica real y la fecha de 1473.<sup>40</sup>

Tal vez siguiendo el modelo catedralicio, en la trecentista iglesia conventual de San Francisco se construyeron sendas bóvedas de este tipo. Una de ellas corresponde a la séptima capilla del Evangelio, antiguamente utilizada como acceso lateral —en el exterior se conserva el portal tapiado—, lo cual sugiere nuevamente una forma de monumentalización de los accesos. La otra bóveda debió de sustituir la cubierta original al dignificarse la capilla de Ramon Llull con la construcción de una imponente sepultura en la que interviene Francesc Sagrera, el eclesiástico hijo de Guillem<sup>41</sup> [fig. 25].

La bóveda de cinco claves parece que se utilizó, a tenor de los ejemplos conservados, para prestigiar determinados espacios, pues se trataba de un tipo de cubierta más compleja que requería un mayor dominio de la estereotomía: *Aquesta trasa no és per tot hom (...) té molta més mestransa*, atestigua todavía en 1653 el cantero Josep Gelabert, subrayando su dificultad al describir la forma de trazarla [fig. 26]. Como cabía esperar de una mirada atenta y técnica como la suya, la precisión del corte de piedras de la bóveda de la catedral tenía que merecer su elogio: *a la iglesia de la Ceu n-i a una en obra molt ben obrade de molluras y molt curiosa*.<sup>42</sup>

---

*tres muradors e pedrapiquers* que trabajan en Castelnuovo. Véase COMPAGNA, A. M. (a cura di), *Fonti aragonesi*, Nápoles, presso l'Accademia, 1979, p. 125. Si la procedencia e identidad de Prats permanecen todavía en la penumbra, el contexto familiar y profesional de Vilasclar es conocido: era miembro de una de las principales sagas mallorquinas de canteros, cuyos principales representantes fueron Guillem —colaborador de Sagrera en las obras de la lonja, además de delegado del gremio y encargado de las obras municipales— y Cristófol Vilasclar, maestro de las obras del rey en la isla y proveedor de piedras para Castelnuovo. Menos conocido, Bartomeu Vilasclar puede ser el cantero que aparece en su Felanitx natal ocupando diversos cargos públicos antes de su periplo napolitano (BARCELÓ, M., «Notes sobre els Vilasclar, *picapedres*», *BSAL*, 49, 1993, pp. 127-140; BARCELÓ, M., «Semblança de Guillem Vilasclar», en *I Jornades d'Estudis Locals de Felanitx*, Felanitx, Ajuntament de Felanitx, 2001, p. 38-41; DOMENGE, J., «Guillem Sagrera», *op. cit.*, p. 78).

<sup>40</sup> FRONTERA, F., «Documentos inéditos del Pontificado del Rdm. D. Francisco Ferrer, Obispo de Mallorca (1467-1475)», *BSAL*, XVI, 1916, pp. 134-135; ALOMAR, G., *Guillem Sagrera...*, *op. cit.*, p. 232.

<sup>41</sup> Para la sepultura *ibidem*, pp. 213-217. Dado que la intervención de Francesc Sagrera en el sepulcro es de 1487, la reforma de la capilla, incluida la bóveda, podría fijarse en torno a esta fecha.

<sup>42</sup> *curiosa* en la acepción mallorquina de *limpia*, precisa, bien obrada. En realidad ya había expresado su admiración en el elogio general de la catedral: *en perticular una (capella) que n-i-a de*



Fig. 24. Palma de Mallorca. Catedral. Bóveda de cinco claves correspondiente al portal de l'Almoïna.



Fig. 25. Palma de Mallorca. Iglesia de San Francisco. Bóveda de cinco claves de la capilla de Ramon Llull.

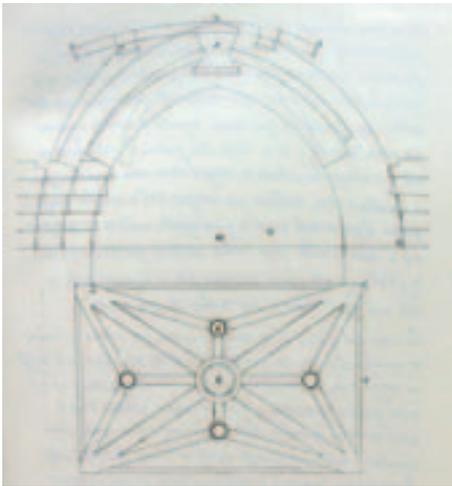


Fig. 26. Dibujo del manuscrito Verdaderas traças del Art de picapedrer de Josep Gelabert (1653).

### 1529: la gòtica casa de l'Almoïna y la renacentista ventana de Can Juny

Si bien los nuevos repertorios *al romano* ya se habían asomado en la catedral en las primera décadas del siglo XVI con el *missal mallorquí* impreso en Venecia (1506) y con la labra del coro por parte de escultores franceses (1514), la arquitectura *capitular*, en lo que a obra de cantería se refiere, continuaba mostrando un marcado acento gótico. Lo ejemplifica la nueva librería que se construye en la casa de l'Almoïna, anexa al campanario, considerada por Alomar como un *bello y raro ejemplar de arquitectura civil del último*

*sinch claus ab la qual estan enserrades tantes curiositats y tantes fineses* [GELABERT, J., *De l'art de picapedrer, op. cit.*, pp. 250, 282]. Como ha subrayado E. Rabasa, *lo verdaderamente singular del tratado de Gelabert es su descripción minuciosa de dieciséis tipos de bóveda de crucería gòtica*. Véase el análisis que el autor realiza de la traza que Gelabert propone para la bóveda de cinco claves de planta cuadrada [RABASA, E., «De l'art de picapedrer (1653) de Josep Gelabert, un manuscrito sobre estereotomía que recoge tradiciones gòticas y renacentistas», en Arenas, M. *et alii* (eds.), *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2007, vol. II, pp. 745-754].

gótico, asignable a *algún discípulo sagreriano anónimo*.<sup>43</sup> La fecha inscrita en la ménsula del balcón (1529) sitúa la casa en un momento de transición gótico-renacentista, según S. Sebastián: *aparentemente medieval por las ventanas del piso noble, pero de un diseño renacentista a juzgar por el equilibrio en la composición de sus vanos*.<sup>44</sup> A. Cirici destaca su excepcionalidad al comentar que es *una construcción muy atípica en todos los sentidos y la tilda de caballeresca y romántica*; analiza además el esquema compositivo de los vanos de cada uno de los rectángulos que componen la fachada, separados por la horizontal del balcón<sup>45</sup> [fig. 27].

A la evocación historiográfica queremos ahora sumar algunos datos. La fecha de la ménsula se corresponde en efecto con el año en que se renovó *lo front de la Almoina per la libreria*, suponemos que integralmente. La intervención se llevó a cabo para instalar la biblioteca capitular en el primer piso de esta casa, encargándose de ello el entonces maestro mayor Miquel Burguera y su equipo. La documentación nos ha revelado datos suficientes para reseguir el proceso constructivo, desde la compra de un madero para la cimbra del portal en 1529, hasta la adquisición de piedra de Santanyí para el *renbador* de la librería en 1536;<sup>46</sup> podemos imaginar esta baranda como unas tracerías caladas —al igual que las de las escaleras de los patios— que acentuarían el carácter gótico de la fachada.

A nuestro entender, lo realmente novedoso de esta casa es el corte preciso de las piedras del balcón y de las ventanas, así como el diseño del artesonado de la librería. Es más, la presencia de un balcón atravesando todo el ancho de la fachada no tiene precedentes en Mallorca; el énfasis horizontal viene compensado con *un importante desarrollo en sentido vertical, gracias a una enorme escocia de piedra*. No le falta intuición a Cirici al señalar que este balcón era lugar privilegiado para contemplar las procesiones u otras ceremonias que se desarrollaran en la puerta de la vecina catedral. Así se justificaría también el banco que corre a ambos lados del portal y las grandes ventanas que permitirían una segunda línea de espectadores en un plano más elevado.<sup>47</sup> Cabe recordar que al erigirse esta fachada tan sólo se habían edificado las cuatro primeras crujías de la catedral y que el portal de *l'Almoina* tenía una importancia clave para la salida

<sup>43</sup> ALOMAR, G., *Guillem Sagrera...*, *op. cit.*, p. 218 y p. 229.

<sup>44</sup> Sin salir de la órbita sagreriana, Sebastián piensa en algún discípulo del maestro que hubiera trabajado en Italia (SEBASTIÁN, S. y ALONSO, A., *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma, Estudio General Luliano, 1973, p. 25).

<sup>45</sup> CIRICI, A., *Arquitectura gòtica catalana*, Barcelona, Lumen, 1968, p. 257.

<sup>46</sup> A.C.M., Fábrica, reg. 1.781, f. 71; A.C.M., Fábrica, reg. 1.787, f. 162. Miquel Burguera proporcionó piedra para *lo revolt del portal de la Almoina* y para la escalera (A.C.M., Fábrica, reg. 1.782, f. 95 v.). La fachada se realizó mayormente con *pedra blanca del Cap d'en Feliu* (*ibidem*, f. 140).

<sup>47</sup> CIRICI, A., *Arquitectura gòtica...*, p. 257.

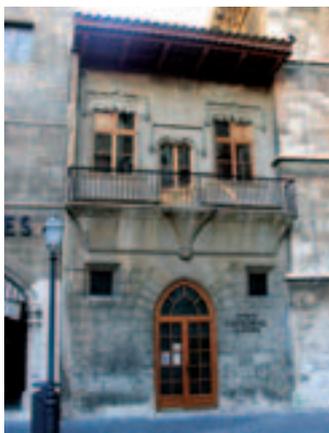


Fig. 27. Palma de Mallorca.  
Fachada de la Casa de  
l'Almoïna.

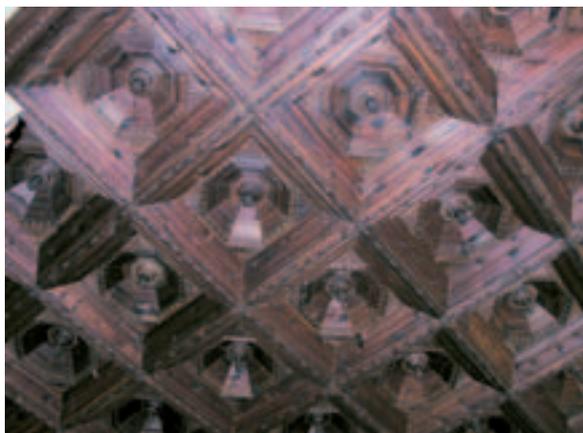


Fig. 28. Palma de Mallorca. Casa de l'Almoïna.  
Techumbre de la librería.

y entrada de procesiones. La casa era pues un palco privilegiado para contemplar o solemnizar determinadas celebraciones, algunas tan singulares como la llegada del emperador Carlos V en 1541. Después de atravesar el arco triunfal que el Capítulo le había preparado en la plaza, entró en la catedral mientras sonaban *moltas trompetas que estaven en la trona o ranguera de la librería de la Seu que hix en dita plaça*.<sup>48</sup>

En la fachada de *l'Almoïna* llaman la atención los distintos tipos de ventanas usadas. Los discretos y bien cortados vanos cuadrados de la planta baja están resueltos en el interior con el llamado capialzado «de San Antonio», una de las muchas formulaciones que a partir del siglo XV constituyen el *extenso y novedoso catálogo de soluciones de cortes del piedra*.<sup>49</sup> Las ventanas de la planta noble, con rebajadísimo arco conopial, baquetones cruzados, afiligranadas tracerías y alfiz, acentúan poderosamente la imagen gótica de la fachada y, como veremos, tuvieron sus réplicas en otras casas cercanas.

La construcción de la techumbre de la librería [fig. 28], en la planta noble de *l'Almoïna*, merecería un estudio monográfico basado en las abundantes referencias documentales contenidas en los libros de obra y debidamente contextualizado, teniendo en cuenta los precedentes y el eco

<sup>48</sup> *Libre de la benaventurada vinguda del Emperador y Rey Don Carlos...*, impreso en Palma de Mallorca por Mestre Ferrando de Cansoles, estampador (1542). El texto íntegro está reproducido en CAMPANER, A., *Cronicon mayoricense*, Palma, Luis Ripoll, 1967 (1881), pp. 305-340, espec. p. 331.

<sup>49</sup> ZARAGOZÁ, A., *El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: un estado de la cuestión*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2008, p. 40.

que luego tuvo en Palma. La llegada de las nuevas formas pudo darse aquí gracias a la cultura del maestro Vicenç Tremolet —tal vez de origen y/o de formación valencianos— que fabricó este imponente artesonado de casetones octogonales enmarcados por una retícula cuadrada y decorado con balaustres, pechinas y otros elementos de carpintería decorativa. Las cuentas de la fábrica permiten seguir su construcción, desde la compra de la madera en Valencia por parte del carpintero Vicenç Tremolet<sup>50</sup> —artífice de la cubierta y hermano del entonces *mestre major de fusta* de la catedral, Pere Tremolet<sup>51</sup>— hasta la talla de detalles como las *copiyes* o pechinas que llenan los ángulos de los casetones.<sup>52</sup>

Sin duda una techumbre de este tipo representaba una novedad con respecto a los habituales *teginats* de tradición medieval y su impacto en la arquitectura civil pamesana está fuera de duda. En los *estudis* de Can Villalonga se ven soluciones que recuerdan, aún con sus diferencias, aspectos del artesonado capitular.<sup>53</sup> Su fortuna perduró traspasando el umbral

---

<sup>50</sup> Aunque Valencia fuera desde mucho antes un importante puerto de aprovisionamiento de madera para la construcción, el viaje de Tremolet a esta ciudad para comprar el material no puede menospreciarse. No estará de más recordar algunas soluciones similares a las del *teginat* catedralicio, como las del Castell d'Alaquàs, concretamente el trazado y diseño del artesonado que cubre la llamada sala de los octógonos. Véase el análisis tipológico y constructivo de los techos de este castillo en PALAIA, L., «La construcción de artesonados en el siglo XVI en Valencia, habilidad o geometría», en Huerta, S. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2005, pp. 831-839.

<sup>51</sup> En 1521 todavía el carpintero de la catedral era Andreu Salort, sin embargo en 1523 aparecen documentados ya los hermanos Tremolet en labores variadas como la construcción o reparación de cuezos, bancos, escaleras, campanas... En 1527 P. Tremolet recibe un salario como *mestre de l'obra* —entiéndase de los trabajos de carpintería— pues Miquel Burguera es maestro mayor de las obras de cantería (A.C.M., Fábrica, reg. 1.780, f. 90 v.). Tremolet se mantendrá en el cargo hasta mediados de siglo. Ambos hermanos aparecen en el contrato (1526) por el que Juan de Salas se compromete con tres presbíteros beneficiados de la parroquial de Santa Eulalia (Palma de Mallorca) a esculpir *figure de Assumptione beatissime Virginis*; Vicenç como fiador *precibus et amore dicti magistri Joannis de Sales*, y Pere como testimonio. Luego en 1527 y 1530 Pere está documentado en trabajos para la cartuja de Valledemossa [GAMBÚS, M., «L'obra de l'escultor Joan de Salas a Mallorca (1526-1538). Noves aportacions», *BSAL*, 64, 2008, pp. 255-280, espec. p. 259, y p. 270]. Todo parece indicar una relación estrecha entre el escultor y los *lignifabri*, que se acusaría más en los años siguientes con su colaboración en la catedral. Puede que se conocieran con anterioridad a su estancia en Mallorca, pero cabe recordar que los hermanos carpinteros están documentados en la catedral antes de la llegada de Juan de Salas.

<sup>52</sup> Entre los gastos de la fábrica se registran la compra del *lleyam*, el seguro, los portes, la descarga de las maderas y la subida de las mismas hasta la catedral (A.C.M., Fábrica, reg. 1.782, *passim*, espec. el capítulo, *Dates fetes per mi, Vicens Valero, per lo cost del lleyam he fet venir de València per la obra de la llibreria*, ff. 127-131). Los registros siguientes evidencian la prosecución de los trabajos en el artesonado, con la compra de nuevas maderas, clavos... y pagos a Vicenç Tremolet por la cubierta de la librería (A.C.M., Fábrica, reg. 1.783). En abril de 1531 se remuneraban los serradores que habían preparado la madera para la labra de las pechinas (A.C.M., Fábrica, reg. 1.784, f. 82). La pérdida de la documentación correspondiente al período 1532-1535 impide conocer la finalización de la techumbre.

<sup>53</sup> Conocida también como Can Bordils —actual sede del Archivo Municipal de Palma— se sabe que la antigua casa fue reformada en el siglo XVI por los Sureda-Sanglada. Para la historia y

del siglo. Ochenta y cinco años después de su ejecución todavía se consideraba digno de réplica; así en 1614 al construirse la sede del Consulado de Mar, los *defenedors* del colegio de mercaderes lo elegían como prestigioso modelo de la techumbre que los carpinteros Pere Genovart y Bernat Salom ejecutaron en la sala dels *consells*.<sup>54</sup>

Cuando en la sombra de la catedral Miquel Burguera y los hermanos Tremolet construían *l'Almoina*, en una casa de la vecina parroquia de Santa Eulalia se labraba una ventana de características muy diferentes. Nos referimos a la que hoy puede verse en una de las fachadas del Palau Marc, procedente de la casa conocida como Can Juny o Can Savellà, en la calle del mismo nombre.<sup>55</sup> Llama la atención el medallón esculpido con la efigie del emperador Carlos V y la inscripción *CAROLUS IMPERATOR AÑO 1529*. Tanto la decoración de las columnas que enmarcan el vano, como los relieves del friso y los roleos que flanquean el *clipeo* delatan la mano de un refinado decorador que domina el repertorio clasicista, habitualmente identificado con el aragonés Juan de Salas, activo en nuestra catedral desde 1526. La láurea que perfila el retrato *es norma en el repertorio de Damián Forment*, maestro de Juan de Salas, lo que sería un argumento a favor de la atribución. No sabemos los motivos que habrían llevado a representar en esta casa la efigie de Carlos V en tal fecha. S. Sebastián no descarta que obedeciera simplemente a un acto de deferencia hacia el emperador y que la fecha se refiera al año de ejecución.<sup>56</sup> Sin embargo la lacónica noticia proporcionada por Bover, *Juan Despí y Juñy fué armado caballero por el rey D. Cárlos V*,<sup>57</sup> puede arrojar nueva luz

---

reformas de la casa véase MURRAY, D. G. y PASCUAL, A., *La casa y el tiempo*, Palma, José J. de Olañeta, Editor, 1991 (1988), vol. I, p. 88-89.

<sup>54</sup> La dependencia que intuíamos entre ambos artesanados quedaba confirmada por la información documental —generosamente comunicada por M. Carbonell— relativa a la concordia para la construcción del *teginat* del consulado. Al parecer la cubierta del *Consolat* fue completamente reformada en 1802. A comienzos de siglo XX fue dibujada con toda precisión para ilustrar la obra de BYNE, A. y STAPLEY, M., *Decorated Wooden Ceilings in Spain*, Nueva York y Londres, C. P. Putnam's sons, 1920, lámina 32. Fullana la incorporaría después en su imprescindible diccionario, aunque con ligeras variantes, para ilustrar la voz *cassetó* [FULLANA, M., *Diccionari de l'art i dels oficis de la construcció*, Mallorca, Editorial Moll, 1988 (1974), p. 96].

<sup>55</sup> El periplo de la ventana hasta alcanzar su emplazamiento definitivo ha sido desandado en varias ocasiones (YSASI, R. DE, *Palma de antaño*, Palma, José J. de Olañeta, Editor, 1998, pp. 90-91). Para la historia de la casa, MURRAY, D. G. y PASCUAL, A., *La casa...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 293-294. La ventana aparece fotografiada todavía en su original ubicación a fines del siglo XIX en PARERA, M. (dir.), *Mallorca artística...*, *op. cit.*, lám. LIII.

<sup>56</sup> SEBASTIÁN, S., «La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI», *Mayurqa*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, V, 1971, pp. 99-113, espec. pp. 100-102; SEBASTIÁN, S., «Arquitectura del Protorenacimiento en Palma», *Mayurqa*, VI, 1971, pp. 5-33, espec. p. 24.

<sup>57</sup> BOVER, J. M., *Nobiliario mallorquín*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor y Librería Ripoll, 1983 (1850), p. 138.

acerca de quien y por qué razón se mandaría labrar la ventana con el retrato imperial [fig. 29].

En todo caso tenemos constancia de que la tercera década del siglo XVI, con la sucesión de las victorias de Carlos V y su coronación, fue un momento decisivo en la construcción de una imagen imperial que se iría desmarcando del imaginario caballeresco borgoñón para adaptarse a los cánones del renacimiento italiano. La imagen de la ventana no se corresponde con ciertos retratos glorificadores y alegóricos, sino que resalta el aspecto concreto y humanizado de Carlos V, quien aparece colocado de tres cuartos y no de perfil, como suele representarse en las medallas.

Luce rico traje cortesano, sombrero con un broche del águila bicéfala y sobre los hombros un soberbio collar de eslabones circulares, que no es empero el del emblemático toisón de oro. El formato circular del retrato induciría a pensar en un modelo derivado de alguna medalla o moneda, pero los ejemplos conocidos nos acercan más bien a *una imagen simbólicamente romana del César*, especialmente los de Leone Leoni.<sup>58</sup>

1529, en que coinciden la reforma de la casa de *l'Almoïna* y la talla de la ventana con la efigie imperial, evidencia como convive la tenaz tradición gótica en los trabajos de cantería con la recepción de los nuevos artesonados de madera y repertorios ornamentales de carácter ya clásico en la escultura. Estamos ante un bilingüismo que no es en absoluto una anomalía ni algo exclusivo del quinientos en la isla, sino lugar común de la extensa geografía artística peninsular que, sin dar la espalda a su pasado, no ignora las propuestas antiguas emanadas de Italia. No es *el inicio de un*



Fig. 29. Palma de Mallorca. Ventana con medallón de Carlos V (1529). Vista general.

<sup>58</sup> Véase CHECA, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987; CHECA, F., «Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI», en Checa, F. (comis.), *Carolus*, (catálogo de la exposición, Toledo, 2000-2001), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 11-33, espec. pp. 25-26. Para las medallas de Leone Leoni y otros artistas, *ibidem*, pp. 532-543.

*proceso continuo de asimilación del gusto y manera italiano. Del lenguaje y sentido clásico,*<sup>59</sup> sino más bien la recepción puntual de nuevas formas y repertorios.

### Ecós de un coro a la romana

La ventana de Can Juny no es el primer testimonio de los nuevos aires que soplan en la isla. Mientras Burguera y los Tremolet trabajaban en *l'Almoína*, un escultor venido de Aragón, Juan de Salas, se encargaría de labrar una parte del coro y los púlpitos de la catedral. Burguera y Salas acabarían siendo cuñados al casar con sendas hijas de Jaume Creix, el anterior maestro de la catedral. Considerado el renovador de la plástica del siglo XVI en Mallorca, la presencia de Salas en la catedral acabaría siendo más determinante que la de otros episodios de las primeras décadas del siglo, que es de justicia recordar.

En 1506 se acabó de imprimir en el taller veneciano de Lucantonio Giunta el *Missale secundum usum alme maioricensis ecclesie cum multis missis nuper additis* [fig. 30]. La iniciativa partía del obispo Antonio de Rojas —que presidió la diócesis entre 1496 y 1507— y de los canónigos de Mallorca, quienes fijaron el texto a partir de los antiguos misales utilizados en la iglesia madre.<sup>60</sup> Delegaron la responsabilidad de cuidar de la edición en el *magistri Jacobi Hirdis, librarii maioricensis*. Nada tiene de extraño que se acudiera a Venecia, y concretamente al obrador del florentino activo en la ciudad lagunar desde 1477, Lucantonio Giunta, pues estaba especializado en la edición de libros litúrgicos con bellas ilustraciones. En la misma imprenta de Giunta, y con las mismas planchas, se estamparía en 1509 el *Misale iuxta ritum Alme Ecclesie Valentine*.<sup>61</sup> Llegaron

<sup>59</sup> NIETO, V., MORALES, A. J. y CHECA, F., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 9.

<sup>60</sup> En realidad, la decisión episcopal y capitular remonta como mínimo a 1499, año en el que Rojas fija un primer acuerdo con el mercader Jaume Bennàsser y el librero Jaume Irdís para disponer del misal a comienzos del 1500. Por razones que se desconocen, la iniciativa se retrasaría unos años (SEGÚI, G., *El misal mallorquí de 1506*, Barcelona, Edicions de la Facultat de Teologia de Catalunya, 2003, espec. el capítulo «Història de la redacció», pp. 67-71). Cabe señalar que se trata del único misal pretridentino publicado por la diócesis de Mallorca, antes de la adopción del misal romano de 1570.

<sup>61</sup> Ya en 1482 se había impreso un misal de rito valenciano, al que siguieron luego los de 1492 y 1509. En 1483 se editaba allí el *Missale mixtum toletanum*, y en 1509 el veneciano Bernardino de Tridinio imprimió uno para La Seu d'Urgell. Véase CHECA, F. (comis.), *Carolus, op. cit.*, p. 351 (ficha del Misal valenciano de 1509, redactada por M. Falomir). El autor señala que, a pesar de no haberse identificado al artífice de los grabados del misal valenciano, se puede constatar que muchos fueron ya utilizados por el impresor en el *Missale ordinis Vallisumbrogae* de 1503. Sobre la influencia que tuvieron los libros litúrgicos estampados por las grandes firmas venecianas en la xilografía catalana, y en

así a la isla 200 misales destinados al culto de las parroquias de la diócesis, pero con ellos también recaló un extenso repertorio de imágenes —escenas y figuras sacras— y motivos ornamentales —arquitecturas clasicistas, *candelieri*, orlas, grutescos, bucráneos— que no podían dejar indiferentes a los artífices locales cuyos clientes pudieran poner a su disposición una obra tan ricamente ilustrada. Aunque todavía no se haya calibrado el impacto que tan nutrido repertorio iconográfico estaba destinado a ejercer,<sup>62</sup> Sebastián ya advirtió que la representación de Dios Padre acompañado por ángeles músicos del misal fue copiada literalmente en el friso de la capilla de las reliquias, en la sacristía de la catedral<sup>63</sup> [figs. 31 y 32].

Esta capilla, o armario, se construyó a raíz del acuerdo capitular del 29 de agosto de 1516, según el cual se delegaba la realización a los maestros *lapicidas* de la obra y se financiaba a expensas de la fábrica: la deuda se saldaría *ex elemosinis et promissionibus factis pro dicta Capella fienda*. La decisión fue respetada, como prueban los gastos de la fábrica de 1516-1517. Trabajaron en la capilla los canteros Miquel y Julià Burguera, *mestre* Creix, puntualmente Joan de Candia y el carpintero *mestre* Salort con su mozo. La obra avanzó con celeridad, pues en mayo de 1517 ya podían colocarse debidamente los relicarios.<sup>64</sup> Ningún pago explicita quien fue el *imaginaire* que esculpió el marco clasicista de la capilla; se supone que *el decorador* se sirvió de las estampas de Fra Antonio da Monza, cuyo eco se siente igualmente en obras burgalesas y salmantinas.<sup>65</sup> Aunque Juan de Salas no llegara a la catedral hasta 1526, se ha pensado en él como artífice de esta obra. Ciertamente nada impide que la talla del marco sea posterior a la capilla y que Salas sea su artífice, pero cabe recordar que está activo en la catedral el imaginero francés Felip Fillau cuando ésta se construye en 1517, lo que permitiría ampliar

---

especial en la obra del taller de Montserrat dirigido por Rosenbach, véase CORNUDELLA, R., «La difusió del gravat en el Renaixement a Catalunya. Imprenta i gravat entre el Gòtic i el Renaixement, ca. 1518-1550», en *Actes del I, II i III col·loquis sobre art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó (Tortosa 1996-1999)*, Tortosa, Ajuntament de Tortosa, 2000, pp. 221-260, espec. pp. 225-226.

<sup>62</sup> M. Falomir [CHECA, F. (comis.), *Carolus*, *op. cit.*, p. 351] refiriéndose al misal valenciano de 1509 constata asimismo que la historiografía ha prestado poca atención a este tipo de obras al plantear la introducción en España de las formas al romano.

<sup>63</sup> SEBASTIÁN, S. y ALONSO, A., *Arquitectura mallorquina...*, *op. cit.*, p. 18. En el misal el mismo friso se repite al menos en los folios correspondientes a las festividades de San Esteban y Todos los Santos.

<sup>64</sup> A.C.M., Fábrica, 1.770, ff. 173-174. Entre los ingresos se anotan las *rabudes per la capella de las reliquies*, entregadas por el *custos* de la sacristía, Gaspar Olivar (f. 87). J. Miralles recoge el acuerdo capitular y el documento que informa de la conclusión de la capilla y de cómo se dispusieron los relicarios en la misma [MIRALLES, J., *Las Reliquias y Relicarios de la Catedral de Mallorca* (Monumenta Maioricensia, I), Palma, 1961 (1908), pp. 16-18].

<sup>65</sup> SEBASTIÁN, S. y ALONSO, A., *Arquitectura mallorquina...*, *op. cit.*, p. 19.



*Figs. 30 y 31. Misal malloquín, Venecia, 1506.*



*Fig. 32. Palma de Mallorca. Catedral. Sacristía. Capilla de las reliquias. Detalles del friso superior y de la pilastra.*

el registro de candidatos, a la espera que los documentos puedan finalmente fijar la autoría.

En 1514, doce años antes de la llegada de Juan de Salas, los canónigos obreros Joan Borràs y Llorenç Abrines firmaban contrato con los maestros *Antonius Duboys d'Alba Villa et Philipus Fillo de Orlenis per la obre de lenyam faedora de dit cor, ço és dels respallés y crosses e polseres y sobrepolseres que se ha de llevarar con roble de Flandes*. A tenor de lo pactado, las *crosses* tienen que ser *a la romana*, según la traza y *crossa* ya realizada por maestro Antonio, mientras los *respallés seu dossers* tienen que obrarse *a la plana ab les finestres e entretelements gentils e diversificats*, de acuerdo con lo empezado por el carpintero Bartomeu Pol. En las *polseres* se esculpirán *istòries del testament vell y nou o altres coses ecclesiàstiques y decents*, siguiendo las indicaciones del reverendo Capítulo o de algún otro maestro en sacra teología. A diferencia de los doseles, los canónigos quieren que en las *sobrepolseres* no se siga el modelo de los tabernáculos e imágenes realizadas por Pol, sino que se labren *uns trihunfos ab lletons* —el término se usaba entonces como sinónimo de *nadó*, por lo que suponemos que se pedía la representación de *putti* o *amorini*—. Pero los maestros franceses tienen que integrar y adaptar en el coro la obra de Pol, a saber diez sillas ya instaladas en el coro y otras piezas todavía en el palacio episcopal, lugar en el que se obraba<sup>66</sup> [figs. 33 y 34].

Entendemos que en parte debían de seguirse las pautas, seguramente a la manera gótica, de Bartomeu Pol, pero la intervención de los franceses aportaba elementos a la romana, que debían formar parte del repertorio conocido y practicado por ambos imagineros, especialmente por *mestre Phalip*, pues al morir Antoni a fines de 1514 su intervención en el coro resultaría más bien testimonial. El compromiso asumido por los canónigos obreros de proporcionar a los escultores extranjeros una casa donde *habitar e menjar y dormir*, así como *un lloc hont puxen fer y llevarar dita obra (...) segons que per la comoditat d'ells y de la obra millor se porà fer y trobar* sería respetado y tiene su reflejo en la contabilidad de la fábrica. El carpintero de la catedral, *mestre Salort*, se ocupó de adecuar debidamente unas estan-

<sup>66</sup> A.C.M., C.P.S., reg. 16.075. Además de pactar, como de costumbre, la remuneración y el tiempo de ejecución, el Capítulo, previsor, mandaba a los maestros ejecutar la obra *de clavilla*, evitando al máximo *la clavó de ferro*. La razón de tal exigencia está clara: facilitar el montaje y desmontaje del coro por si tuviera que trasladarse. La historia había mostrado que podía darse el caso. Dan a conocer la existencia del contrato LLOMPART, G., MATEO, I. y PALOU, J. M., «El cor», en Pascual, A., *La Seu de Mallorca*, Palma, José J. de Olañeta, Editor, 1995, pp.107-121, espec. pp. 108-109, y p. 113. Las cláusulas contractuales están comentadas en GAMBÚS, M., «La incidencia artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coca (1512-15), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-1519) y Juan de Salas (1526-1536)», *BSAL*, 63, 2007, pp. 63-92, espec. pp. 78-84.



Figs. 33 y 34. Palma de Mallorca. Catedral. Sillería del coro.

cias en la casa de la obra para *mestre Phalip, fuster frensés*. También tenemos noticia de los materiales utilizados por éste en la obra del coro —maderas de Tortosa y Flandes, cola fuerte, clavos, candelas para trabajar de noche— y de las remuneraciones de su trabajo en ducados, incluidos los albaranes.<sup>67</sup>

Nada sabemos sin embargo de sus respectivas trayectorias personales y profesionales, ni del porqué de su elección por parte del Capítulo. M. Gambús sugiere que el diversificado, *internacional* y eficaz taller de los Forment, entonces ubicado en Valencia, pudiera ser el lugar donde el Capítulo catedralicio hallaría a los artífices que necesitaba para su coro.<sup>68</sup> A pesar de las alteraciones sufridas a comienzos del siglo XX con la intervención de Gaudí en la catedral, quedan las huellas de la intervención de Fillau. Más que su lenguaje plástico en los relieves figurativos,<sup>69</sup> debieron de ser las arquitecturas y detalles ornamentales a la romana, con guirnaldas, aves y *putti*, lo que tuvo mayor repercusión en el ámbito de la cantería decorativa.

La actividad de los franceses no pasó desapercibida, pero la huella del aragonés Juan de Salas (Zaragoza, ca. 1497-Valencia, 1538), quien les sucede en la fábrica del coro, sería sin duda más profunda en el ámbito local. Salas debió recibir su primera formación en el taller paterno y luego completarla con Damián Forment. Cuando éste se establece en Cataluña, Salas toma rumbo a Mallorca. En 1526 firma contrato con el capítulo para el obraje del portal del coro y dos *crosses* de la sillería, según la traza pre-

<sup>67</sup> La documentación conservada se refiere al periodo 1516-1519 (A.C.M., Fábrica, regs. 1.770, 1.771, 1.772).

<sup>68</sup> La presencia en el taller de Forment de un criado llamado Nicolás, originario de Orléans, sería un argumento a favor de la hipótesis (GAMBÚS, M., «La incidencia...», *op. cit.*, p. 84).

<sup>69</sup> *Amb una important recerca de moviment, composició i perspectiva complexes i ben resoltes, formes plenes, carneses, vigoroses, arrodonides...* (LLOMPART, G., MATEO, I. y PALOU, J. M., «El cor», *op. cit.*, p. 113). Véase también PALOU, J. M., «Fillau, Philippe», en *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a Balars*, Palma, Promomallorca, 1996, vol. 2, pp. 164-165.

sentada, y en 1529 suscribe un nuevo acuerdo para los púlpitos y el friso que recorría el cancel del coro [fig. 35]; se compromete asimismo a fabricar la reja, hoy perdida. Calificado como *decorador exquisito que sabía manejar con propiedad el repertorio italiano*,<sup>70</sup> su intervención en la catedral, sumada a los otros encargos que tuvo durante su estancia isleña,<sup>71</sup> proporcionó un muestrario de elementos formales y rasgos estilísticos a la romana destinados a trascender, a ser modelo de referencia para canteoros forjados en la tradición gótica, obligados a ceder a la moda que los clientes requerían para sus nuevas moradas. Los tallistas de portales y ventanas activos en Palma a partir de los años treinta copian, aún simplificándolos o alterándolos, los tipos de soporte que formula Salas en el coro y se nutren de su extenso repertorio grotesco: *candelieri*, vegetales estilizados, guirnaldas, *amorini*, bichas y monstruos que hallan una estimulante fuente de inspiración en las estampas del grabador Nicoletto Rosex da Modena.<sup>72</sup>

J. Sureda afirmaba de forma concisa y acertada que *els constructors dels palaus civils de Palma ja es limitaren a posar finestres, columnes, galeries renaixentistes damunt edificis que encara conserven el mòdul gòtic*,<sup>73</sup> perpetuando los sistemas constructivos y compositivos anteriores. Y, si sus referentes fueron los escultores del coro, no es extraño que sean estos elementos arquitectónicos lo único que muestre cierta sintonía con las formas renacentistas.

<sup>70</sup> SEBASTIÁN, S. y ALONSO, A., *Arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 20-23. Todavía en palabras de los mismos autores, *este decorador aragonés introdujo abiertamente el repertorio decorativo del Protorenacimiento, poniendo especial atención en un variopinto bestiario: esfinges, perros, grifos, peces y extraños mamíferos, casi todos con alas, más una gran variedad de aves de difícil clasificación.*

<sup>71</sup> Desde 1526 hasta dejar Mallorca en 1537 realiza otras esculturas y pinturas para varias parroquias y cofradías [CARBONELL, M., «Salas, Joan de», en *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a Balears*, Palma, Promomallorca, 1996, vol. 4, pp. 209-213 (con la bibliografía precedente)]. Recientemente M. Gambús ha releído la historiografía sobre el escultor aragonés, subrayando la incidencia que el taller de Damián Forment tuvo en Salas y en otros maestros, cuyo rol es esencial en la introducción de las formas renacentistas en Mallorca (GAMBÚS, M., «La incidencia...», *op. cit.*, pp. 84-91). Ha propuesto asimismo ampliar el catálogo de obra documentada y atribuida al célebre imaginero (GAMBÚS, M., «L'obra de l'escultor...», *op. cit.*, pp. 255-280).

<sup>72</sup> SEBASTIÁN, S. y ALONSO, A., *Arquitectura...*, *op. cit.*, p. 19. Como señala V. Nieto, esta forma de proceder en la decoración de edificios, *a través de motivos representados en estampas, explica las repeticiones y coincidencias que ofrecen obras muy distantes.* Así, no es de extrañar que la influencia de Nicoletto da Modena esté presente en la portada de la Universidad de Salamanca (NIETO, V., MORALES, A. J. y CHECA, F., *Arquitectura...*, *op. cit.*, p. 79) o en los dos frentes ornamentados del coro de la parroquia de Santa María de Salvatierra en Álava. Véase UGALDE, A. I., «El Coro de la Parroquia de Sta. María de Salvatierra: una loa al emperador», *Ondare*, Donostia, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 17, 1998, pp. 345-363, espec. p. 355.

<sup>73</sup> SUREDA, J., «El gòtic...», *op. cit.*, p. 86.



*Fig. 35. Palma de Mallorca. Catedral. Portal del coro contratado por Juan de Salas y reubicado en la entrada de la antigua capilla de Santa Catalina.*

### *Un par de ventanas, una puerta, un patio, una escalera*

La llegada del misal impreso en Venecia y la actividad de *mestre Felip* y Juan de Salas en el coro catedralicio dan muchas claves para entender aspectos de la arquitectura civil de la capital. Bien es cierto que si nuestro mirador ya no permite ver la angostura de las calles donde se ubicaban las grandes mansiones, continúa en cambio sirviendo para entender el carácter de la arquitectura señorial. Este otro capítulo, especialmente el del desarrollo arquitectónico y artístico, está todavía por escribir; el cometido es difícil por múltiples razones. A las escasas referencias documentales conocidas y a los constantes cambios de propiedad de los inmuebles hay que sumar las transformaciones sufridas a lo largo de los siglos XVII-XVIII, seguidas por nuevos afanes de modernización en las centurias sucesivas.<sup>74</sup> El

<sup>74</sup> Con cierta ironía comentaba G. Llopart en 1977: *no conozco ninguna casa medieval conservada intacta hasta hoy, lo que no quiere decir que no exista sino que sería conveniente que quien pudiera nos la indicara* (LLOPART, G., «La casa medieval...», *op. cit.*, p. 233).

deseo de renovación cede a fines del ochocientos al derribo parcial o total de algunas de las más bellas moradas de origen medieval. En el mejor de los casos sobrevivieron elementos arquitectónicos, reubicados en otros edificios o arrinconados en fondos museísticos. Al silencio documental, que impide trazar una secuencia cronológica y nos priva de conocer a los artífices, tenemos que sumar una historiografía —si así puede llamarse— interesada sólo por el vano, o sea, puertas y ventanas, o como mucho patios y escaleras.

Como paliativo nos quedan las sugerentes descripciones de viajeros que callejearon por la ciudad antes de las cuantiosas pérdidas que se dieron en torno a 1900; además sus *románticas* ilustraciones asumen un valor iconográfico de primer orden. Igual mérito tienen las reflexiones de los eruditos coetáneos sensibles a la historia urbana y al patrimonio arquitectónico de la ciudad que, con rabia e impotencia, presenciaron tales destrucciones y evocaron con nostalgia el valor, interés y belleza de lo perdido. Ya en 1871 Bartomeu Ferrà denuncia que *la bella Arquitectura, entre nosotros gime olvidada y poco menos que desconocida (...) Son tantas y tantas las mutilaciones innecesarias que en el trascurso de pocos años estamos observando, que, a seguir este paso, pronto habrán desaparecido una infinidad de construcciones de un mérito artístico sumamente raro.*<sup>75</sup> Lamentablemente sus presagios se cumplirían, como lo atestigua cuarenta años más tarde su hermano Miquel, en una conferencia de inequívoco título: *La ciutat qui s'en va.*<sup>76</sup> Ellos lograrían ver aún obras que han desaparecido o se han transformado radicalmente y que tan sólo podemos conocer por testimonios gráficos.

No es de extrañar que la mirada de aquellos visitantes se fijara en la decoración de los vanos, pues las nuevas formas renacientes se dejan ver

---

<sup>75</sup> FERRÀ, B., *Las casas de Palma y sus reformas*, Palma, Luis Ripoll, 1979, p. 5, y p. 12. El texto fue escrito en 1870 y publicado al año siguiente. Quadrado, que ya se había quejado amargamente en 1851, lo hacía de nuevo treinta años después al advertir que si despertaran nuestros abuelos ó si retrocediendo el tiempo cuatrocientos años, se reconstruyera á los ojos de uno de nosotros la antigua ciudad, que tambien es polvo casi toda; cualquiera de los dos se creyera extrangero en su propia casa, y dudara en reconocerla [QUADRADO, J. M. «La ciudad de Mallorca (Palma) en el siglo XV», *BSAL*, III, 1889, pp. 51-55, espec. p. 51]. La nota de la Redacción que acompaña el artículo de Quadrado da una idea de la rapidez con que se sucedían las destrucciones.

<sup>76</sup> *L'antiga Ciutat de Mallorca (...) era no fa molt, una vetusta població plena de caràcter, de sabor arqueològic i de suggestió poètica (...) un animat conjunt pintoresc y monumental digne de figurar, y en bon lloc, en la serie interessantíssima de les ciutats històriques d'Espanya (...) Se son raspats y repintats y desfressats de no-rè, quant no destrossats totalment per ferhi una obra nova, patis y finestres y nobles casals particulars* [FERRÀ, M., «La ciutat qui s'en va», *BSAL*, XIV, 1912-1913, pp. 33-38, espec. p. 35; publicado de nuevo en FERRÀ, M., *Articles i assaigs* (a cura de F. Lladó), Mallorca, Editorial Moll, 1991, pp. 61-76]. Una hojeada al singular álbum que realizara R. de Ysasi a comienzos de siglo XX puede dar idea de lo perdido y en qué fecha se produjeron los derribos (DE YSASI, R., *Palma de antaño*, Palma, José J. de Olaneta, Editor, 1998).

casi de manera exclusiva en ellos. Sorprendentemente la puerta de entrada se mantuvo ajena a los cambios, persistiendo el tradicional arco de medio punto con largas dovelas, cuando en área castellana la portada supuso, por su carácter decorativo y escultórico, un ámbito privilegiado en la inicial adopción de formas italianas.<sup>77</sup> Las estructuras arquitectónicas, módulos compositivos y disposición espacial de las casas permanecieron invariables a lo largo del período contemplado. Sólo podemos imaginar la configuración de los espacios mediante la lectura de los inventarios que resiguen y nombran las distintas estancias de la casa —con la limitación que ello supone en cuanto a su comprensión arquitectónica— la cual además iba variando *por resta y adición de elementos, al compás de los tiempos*.<sup>78</sup>

A mi entender mantienen toda su vigencia las palabras del Archiduque Luis Salvador de Austria, escritas allá por 1880, en *Las Baleares por la palabra y el grabado*, su magna obra sobre el archipiélago: *Las casas son sólidas y bien construídas (...). Sus fachadas son sencillas y serias (...). El viajero queda sorprendido por el gran número de casas que parecen verdaderos palacios, y se entusiasma con los hermosos detalles arquitectónicos que descubre a cada paso. Es curioso, sin embargo, que la vista sólo se fije en detalles, como un par de ventanas, una puerta, un patio, una escalera, y que no se encuentre una casa que sea completa en su riqueza arquitectónica, para ser considerada como un todo acabado*.<sup>79</sup>

A pesar de lo perdido, la observación del Archiduque puede evidenciarse de forma tangible con un puñado de ejemplos que han logrado sobrevivir y que, sólo después de una catalogación exhaustiva y un estudio de conjunto, podrán articularse u ordenarse en una secuencia cronológica fiable, evidenciando las distintas opciones que convivieron en Palma sin solución de continuidad. Fijémonos pues en algunos de esos *hermosos detalles arquitectónicos* a que se refiere el que fue un gran enamorado de Mallorca.

Junto con la puerta de medio punto, el elemento que sin duda conforjó unidad a las fachadas de Palma hasta avanzado el siglo XVI fue la

---

<sup>77</sup> NIETO, V., MORALES, A. J. y CHECA, F., *Arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 70-71. En realidad, más bien se trata sólo de una apariencia renacentista, pues la organización arquitectónica del conjunto se presenta *cargada de interpolaciones goticistas, soluciones compositivas tradicionales y de indecisiones e imprecisiones en el tratamiento de las relaciones de armonía y proporción* (*ibidem*, p. 81).

<sup>78</sup> Véanse los nombres de las estancias de las casas, a partir de la lectura de algunos inventarios en LLOMPART, G., «La casa medieval...», *op. cit.*, pp. 234-237.

<sup>79</sup> ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR, *La ciudad de Palma*, Palma, Imprenta Mossén Alcover, 1954, p. 24, y p. 26. Esta obra constituye el tomo IV del *Die Balearen*, publicado en 9 volúmenes en Leipzig, entre 1869 y 1891.

*finestra coronella*, o *finestra ab corones*, como se dice en un documento que arroja luz sobre la probable etimología del término<sup>80</sup> [fig. 36]. Puede que Alomar esté en lo cierto al observar que *la nostra ciutat més que cap altra s'oferia al visitant amb aquest vistós element arquitectònic absolutament dominant*.<sup>81</sup> De ascendencia tal vez oriental, tal vez románica, y apellidadas gótico-bizantinas o arábigo-bizantinas, en realidad las ventanas ajimezadas que se adoptan de modo generalizado en la casa medieval mallorquina derivan de tipologías catalanas, que a su vez entroncan con la tradición románica.<sup>82</sup> Sin embargo los arcos (o *corones*) de nuestras ventanas son siempre de medio punto y con pocas dovelas, a diferencia de las formas apuntadas, lanceoladas, conopiales... que tienen las catalanas, valencianas o sicilianas. La variedad de las ventanas de Palma reside más bien en el número de columnas que las dividen: las más antiguas suelen ser bíforas con una sola columna, como en la recuperada fachada lateral de La Sapiència, pero el tipo que se impuso habitualmente fue el de dos columnas, como puede verse en Can Serra o Can Weyler [fig. 37], y se veía antes de sus radicales transformaciones en Can Burgues o Can Tomàs des Pedrís des Born. Debieron ser más excepcionales las ventanas de tres columnillas, como las del convento de La Concepció, que con anterioridad había sido casa de la familia Safortesa.<sup>83</sup> Si sumamos a los ejemplares conservados o documentados las cicatrices que de estas ventanas se ven en las fachadas de Palma,<sup>84</sup> podemos convenir con Lladó que *no hay casa antigua que no las haya tenido* y ratificar la expresión usada por Alomar al referirse a la Ciutat de Mallorques gótica: *la ciutat de les finestres coronelles*.

A partir de la segunda mitad del siglo XV estas ventanas debieron convivir con otras modalidades de indudable matriz gótica. Nos hemos referido ya a las ventanas con arco conopial rebajado, tracerías y baque-

<sup>80</sup> En realidad en un documento de 1438 se dice literalmente: *farem una finestra ab dues corones* (LLOMPART, G., «Huguet Barxa, autor del retablo del *Passio Imaginis* de Felanitx», *Archivo Español de Arte*, 50, 1977, pp. 328-335, espec. p. 330). Solía considerarse que la palabra derivaba del italiano *colonnelle*, pues la columnilla que separa los vanos de las *coronelles* es su elemento más característico. Véase LLADÓ, J., *Rincones de Palma, I, Las ventanas coronelles*, Palma, 1930, p. 4.

<sup>81</sup> ALOMAR, G., *El patrimoni cultural de les Illes Balears. Idees per a una política de defensa i protecció*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 1994, p. 47.

<sup>82</sup> Véanse algunos ejemplos en GARRIGOU, P., *Demeures médiévales, coeur de la cité*, París, Rempart, 1999, pp. 10-11.

<sup>83</sup> Lladó publicó una fotografía anterior a la restauración de G. Alomar, que las muestra tapiadas (LLADÓ, J., *Rincones de Palma...*, *op. cit.*, p. 14).

<sup>84</sup> Recordemos, a título de ejemplo, las de Can Montenegro, Can Dameto de Sa Quartera o las que se recuperaron con la restauración de Ca la Gran Cristiana, actual sede del Museo de Mallorca. Los dibujos contenidos en las obras de Piferrer y del Archiduque permiten ampliar el catálogo de *coronelles* con ejemplos que sobrevivieron hasta comienzos del siglo XX.

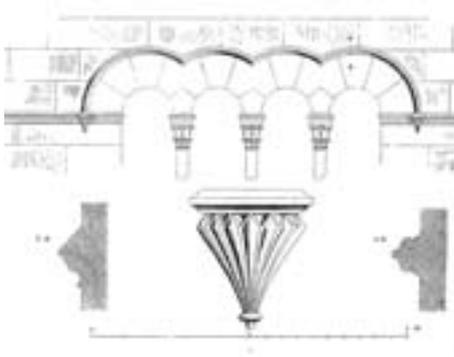


Fig. 36. Palma de Mallorca.  
Archiduque Luís Salvador de Austria.  
Ventana coronella (ca. 1880).



Fig. 37. Palma de Mallorca. Can Weyler.  
Ventanas coronelles.



Fig. 38. Ventanas de la derribada  
Casa Valentí Ses Torres  
(ahora en Son Berga, Establiments).

tones cruzados de la casa de *l'Almoina*, fechables en 1529. El tipo reaparece en algunas fachadas de Palma, como las de Can Vivot y Can Ordines d'Almadrà, aunque con ligeras variantes; en éstas el alfiz es rectangular, a diferencia del de *l'Almoina* que reproduce la forma apuntada del arco conopial. Cabe recordar también el caso aislado de la ventana geminada que se conserva en la *Societat Arqueològica Lul·liana*, procedente de alguna casa señorial. Igualmente perfilada por arcos conopiales muy rebajados, destacan las caladas tracerías de diseño tardogótico que remontan los arcos, así como el resto de su profusa ornamentación arquitectónica, zoomórfica y vegetal.<sup>85</sup>

Afortunadamente al derribarse la casa de los Valentí Ses Torres se salvó de la destrucción un interesante conjunto de ventanas, conservadas en la *possessió* mallorquina de Son Berga (Establiments) [fig. 38]. Bóforas

<sup>85</sup> Si la atribución de la ventana a Francesc Sagrera que propone Alomar nos parece cuestionable, convenimos con él que el estilo se desmarca del de las ventanas de la Casa Valentí, de donde es tradición que procede (ALOMAR, G., *Guillem Sagrera...*, *op. cit.*, p. 225).

o tríforas, les faltan las columnas pero queda la abundante decoración vegetal que recorre los arcos conopiales. Estas ventanas pueden relacionarse con la ornamentación de los portales de *l'Almoína* y de Sant Nicolau; a pesar de su *sagrerianismo*, Alomar optaría por atribuir las a un ignoto imaginero que bautizó con el nombre de Maestro del Palacio Valentí.<sup>86</sup> Los prominentes y diversos florones fitomórficos aparecen flanqueados por un nutrido repertorio de motivos emblemáticos: las tres torres de su heráldica, la divisa de la calderita con el aspersorio, la del cuerno con el mote *Vox clamantis in deserto*, los distintivos de peregrino —bordón, sombrero, rosario, calabaza, bolsa— y las filacterias con versos tomados del Salmo 127, 1, que pueden ser leídos como una invocación al Señor para construir la casa y proteger la ciudad. Semejante riqueza emblemática reclama un estudio que indague en el porqué y las circunstancias que llevaron a la familia Valentí a servirse de ella, según los hábitos de los entornos letrados de la época. En efecto, esta familia alcanzó un importante rol cultural entre los siglos XV y XVI, con Ferrando Valentí y su hijo Teseu, doctores en leyes, formados en la Italia humanista. Sin embargo lo que de humanista tienen sus escritos es similar a lo que de renacentista tiene la casa, es decir, poco o casi nada. La situación es parecida a la que se dio con los hombres de letras relacionados con de la corte del Magnánimo y otras sagas de juristas que vivieron en torno a 1500, como los Berard, Muntanyans, Olesa o Verí.<sup>87</sup>

Siendo la ventana *le signe de reconnaissance le plus immédiat et le plus parlant de la façade*,<sup>88</sup> pues en ella confluyen funciones prácticas, proyecciones sociales e intenciones estéticas, no debe sorprender que pueda convertirse en escaparate idóneo para las novedades *all'antica*. Así, en algunas fachadas de tradición gótica se han conservado testimonios interesantes de este afán por *demonstrar que s'estava al dia, a la moda*.<sup>89</sup> Además

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp. 251-252. Cabe señalar que en una ventana se cambió la decoración fitomórfica por un conjunto de *amorini* desplegando filacterias. Ninguna inscripción ni documento ha revelado la cronología de esta casa. Sí sabemos que en 1542 estaba en obras la morada de un miembro de la familia Valentí, mosén Guillem, pues la fábrica de la catedral le vendía piezas de *pedra fort* para los arcos de la casa (A.C.M., Fábrica, reg. 1.794, f. 45 v.).

<sup>87</sup> Aunque hubo en la isla personalidades que se interesaron por los estudios humanísticos, no se puede hablar en términos generales de *un humanisme en estat pur a Mallorca*, sino más bien de la persistencia de una tradición puntualmente salpicada por otros intereses más *à la page* [BARCELÓ, M. y ENSENYAT, G., *Els nous horitzons culturals a Mallorca al final de l'edat Mitjana*, Palma, Edicions Documenta Balear, 2000, pp. 9-10 (prólogo de J. N. Hillgarth)]. Específicamente para la familia Valentí, véase BARCELÓ, M. y ENSENYAT, G., *Ferrando Valentí i la seva família*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

<sup>88</sup> GARRIGOU, P., *Demeures...*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>89</sup> CARBONELL, M., «L'art del renaixement al barroc», en Belenguier, E. (dir.), *Història de les Illes Balears*, Barcelona, Edicions 62, 2004, vol. II, pp. 493-523, espec. pp. 504-505. El mismo autor, en una



Fig. 39. Palma de Mallorca.  
Can Olesa. Ventana de la planta noble.

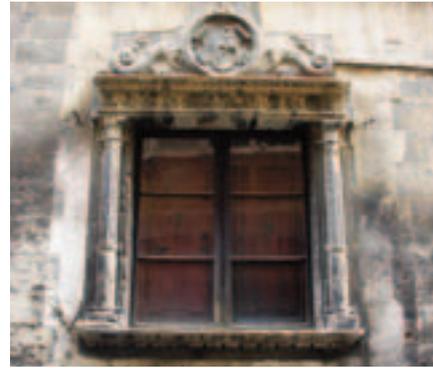


Fig. 40. Palma de Mallorca.  
Can Olesa. Ventana de la planta baja.



Fig. 41. Palma de Mallorca.  
Can Villalonga. Ventana de la planta baja.

de la citada ventana de Can Juny con la representación de Carlos V (1529), lo ponen de manifiesto las de Can Olesa y Can Villalonga. En el primer caso la familia Descós, propietaria de la casa en el quinientos, debió sustituir las viejas ventanas (*¿coronelles?*) de la planta noble por tres vanos enmarcados por pilastras con su correspondiente entablamento, que constituyen un muestrario de los nuevos repertorios ornamentales que *la catedral puso a disposición*; roleos, mascarones, aves estilizadas, etc. se repiten de forma similar en las ventanas del lado norte y del centro [fig. 39], mien-

tras la del lado sur presenta una decoración *a candelieri* de talla más refinada.<sup>90</sup> Las tres son coronadas por una venera como la que Juan de Salas colocó en el remate superior del portal del coro, o como las que podían conocer los canteros a través de los frontispicios impresos en libros.

contribución todavía en prensa («Arquitectura del segle XVI»), señala que la mayoría de ventanas renacentistas datan de la segunda mitad de siglo.

<sup>90</sup> El arquitecto Guillem Reynés dibujó detalladamente las de los extremos (SEGÚI, M., GONZÁLEZ, E. y REYNÉS, G., *Guillem Reynés Font. Una trajectòria interrompuda*, 2 vols., Palma, Guillem Reynés Corbella, Editor, 2008, vol. I, pp. 138-139).

Muy parecida es una ventana de Can Sureda d'Artà, aunque las pilas-tras aquí tengan pedestales.<sup>91</sup> Esta ventana se ha querido relacionar con la construcción de un portal, una escalera y una ventana, que pactaron el jurista Antoni de Verí y el cantero Sebastià Ysern en 1509,<sup>92</sup> lo que a nuestro entender supondría una cronología demasiado temprana. Recordemos que Salas no llega a la isla hasta dieciséis años más tarde. Un contrato como éste no puede venir más a propósito para constatar una costumbre muy extendida: la de renovar partes concretas de la casa prescindiendo de *unidad estilística*. Al recorrer las calles de Palma el Archiduque lo comentaba a su manera: *Casi parece que uno u otro propietario quería poseer algo hermoso, según su gusto particular, y ha dedicado toda su atención y esfuerzo a una pequeña parte de su casa.*<sup>93</sup>

Nos quedaban pendientes las ventanas de los bajos de Can Olesa. No resulta fácil discernir si los Descós mandarían redecorar o bien realizar de nuevo las ventanas de los *estudis* en esta misma reforma.<sup>94</sup> La del lado norte se alinea con la del piso principal, mientras la otra queda ligeramente desplazada, evidenciando la falta de un proyecto unitario que respetara el orden y correspondencia de los elementos integrantes de la fachada. El tipo de ventana tampoco sigue el modelo del de la planta noble: tienen columnas —similares a las que Salas utiliza en el portal del coro— con su entablamento rematado por los blasones de los Descós, flanqueados por grutescos, en los que de nuevo resuena el eco salesiano [fig. 40]. Comparándolas entre ellas y con el portal del coro salta a la vista la libertad y heterodoxia con que los *picapedrers* utilizaron el repertorio ornamental que tenían a mano.

Esa diversidad se acusa todavía más al ampliar el muestrario. Así, en los *estudis* de Can Villalonga la decoración a la romana se aplica a pilas-tras con pedestales en los que se tallan bustos de perfil —en la ventana occidental que lleva las armas de Sureda-Moià— y guirnaldas, en la oriental, que preside el blasón de los Sureda-Sanglada [fig. 41].<sup>95</sup> Incluso se

<sup>91</sup> La casa fue de la familia Verí y se halla en la calle del mismo nombre. Acerca de los múltiples cambios de propiedad a lo largo de su historia, véase MURRAY, D. G. y PASCUAL, A., *La casa...*, *op. cit.*, vol. I, p. 126.

<sup>92</sup> Conocido desde antiguo, el contrato se publica de nuevo en BARCELÓ, M., «Nous documents sobre l'art de la construcció», *BSAL*, 59, 2003, pp. 221-248, espec. pp. 242-243.

<sup>93</sup> ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR, *La ciudad de Palma...*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>94</sup> Conviene recordar que los *estudis* eran las habitaciones de la planta baja a las que se accedía desde el zaguán y eran locales de variado uso: despachos administrativos, apartamento del heredero, refugio para el contrabando, etc. Véase DE MONTANER, P. y OLIVER, M., *Patios de Palma*, Palma, Guillermo Canals Editor, 2006, vol. I, pp. 11-12.

<sup>95</sup> Al comentar la influencia de la techumbre de la librería de la catedral ya nos referimos a esta casa, conocida por Can Bordils y actualmente sede del Archivo Municipal. Una lápida con la



Fig. 42. Palma de Mallorca.  
Can Sureda d'Artà. Portal.



Fig. 43. Palma de Mallorca.  
Can Ordines d'Almadrà. Portal del zaguán.

distinguen por la corona y el marco de cuentas que rodean las armas, así como por los motivos que las flanquean. A tenor de lo que vemos, cualquier intención de regularidad no parece algo que se contemple. Si nuestro propósito ahora fuera un recorrido exhaustivo por todos los rincones de la Palma antigua, descubriríamos otros muchos ejemplos de la libertad con que fueron usados los repertorios al romano y de la discreta calidad de esta escultura de aplicación arquitectónica.

En el mencionado contrato de 1509, el cantero Ysern se comprometía a *fer un gentil portal de studi, de pedra de Sanctagní, ab les armes dalt que tendran dos àngels o letons y les altres pessés obrades al hacustumat*.<sup>96</sup> Sería difícil encontrar otra *descripció* más ajustada al conjunto de pequeños portales labrados a fines del siglo XV y durante la primera mitad del XVI en los zaguanes de las mansiones de Palma, algunos conservados *in situ*, otros perdidos o desplazados de su lugar original.<sup>97</sup> Las jambas se resuelven a base de baquetones cilíndricos con basas poligonales, a veces mol-

fecha de 1554 colocada en la escalera de la casa procede —junto con el portal que da acceso a los *estudis*— de una casa derruida de la familia Villalonga. Por tanto no puede tomarse como referencia cronológica para las ventanas que comentamos. Véase MURRAY, D. G. y PASCUAL, A., *La casa...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 88-89.

<sup>96</sup> BARCELÓ, M., «Nous documents...», *op. cit.*, p. 242. Por lo descrito, este portal podría ser el que todavía se encuentra en el rellano de la escalera de la antigua casa Verí, más conocida como Can Sureda d'Artà [fig. 43].

<sup>97</sup> Lavedan lamenta en 1936 la escasa conciencia patrimonial: (...) *ce précieux trésor d'architecture a été singulièrement malmené depuis un siècle. Des maisons qu'il eût été facile de conserver on été entièrement démolies; des fenêtres ou des portes on été brochantées comme de simples meubles* [LAVEDAN, P., *Palma de Majorque et les Îles Baléares*, París, Henri Laurens, 1936, p. 107].

duradas, y pequeños capiteles con decoración vegetal. Anclados por lo general en la tradición, no sorprende que en el contrato de 1509 se mandara labrarlos *según la costumbre*, que por entonces no sería otra que la gótica. También el arco suele enmarcarse con baquetones cruzados y presenta formas diversas, siendo una de las más habituales los rebajadísimos carpaneles. La decoración heráldica, a menudo en láureas y sostenida por ángeles preside las puertas, como en el caso documentado. Esta decoración queda enmarcada por un alfiz con ménsulas de inspiración vegetal, animal, humana o híbrida en sus extremos inferiores [fig. 42].

Respetando el esquema descrito, los portales *evolucionaron* con arcos de tracerías cada vez más complejas; también varía, toda vez que se enriquece, la decoración que acompaña a los blasones: guirnaldas, grifos u otros monstruos, sirenas aladas o figuras femeninas, que se metamorfosean en roleos vegetales, delatan un incipiente conocimiento de nuevos ornamentos por parte de los *picapedrers*.<sup>98</sup> Incluso la forma del escudo manifiesta la voluntad de apertura cultural de los promotores. En el zaguán de Can Ordines d'Almadrà —una casa que había pertenecido a la familia Vivot— llama la atención un portal [fig. 43]. Aún conservando una estructura de tradición gótica, en el espacio delimitado por el alfiz se talló dentro de una guirnalda el blasón familiar colgado con sogas que sujetan atrevidos *putti* —es una versión peculiar de otro relieve que hoy preside la portada del *Estudi General Lul·lià*—.<sup>99</sup> A los lados, sendas figuras femeninas de medio cuerpo invitan al silencio con el dedo índice sobre los labios. Con la otra mano despliegan filacterias —que *rompen* la mol-



Fig. 44. Palma de Mallorca.  
Can Verí. Portal.

<sup>98</sup> En el mencionado álbum de dibujos de R. Ysasi (DE YSASI, R., *Palma de antaño*, *op. cit.*, pp. 74-80) pueden verse unos cuantos ejemplares, algunos fuera de su lugar original, que afortunadamente recuerda el autor. Es el caso del que llevaba el blasón de los Berard y procedía de una casa de la calle de la Almudaina (*ibidem*, p. 80). Al ser colocado en el ábside de la iglesia de Santa Eulàlia se sustituirían las armas por la cruz de la titular. Otro, procedente de Can Tomàs des Pedrís des Born, también escaparía de la destrucción hallando *refugio* en la misma parroquial. Véase QUIROGA, S. (a cura de), *La reforma de l'església de Santa Eulàlia de Palma (1889-1912)*, Palma, Ajuntament de Palma, 2008, p. 50. Por su decoración, M. Gambús lo ha incluido en el catálogo de Juan de Salas (GAMBÚS, M., «L'obra de l'escultor...», *op. cit.*, p. 264).

<sup>99</sup> SEBASTIÁN, S., «Arquitectura del...», *op. cit.*, pp. 10-13.

dura superior del arco— en las que se lee un verso de la sátira II de Juvenal condenando la hipocresía: *Tu nube atque tace / donant arcana cylindros*.<sup>100</sup> Ni los detalles del marco del blasón, ni la cita clásica escrita en las filacterias son suficientes para plantear el *espíritu* o *sentido humanístico de la época* ni para sugerir un explícito cambio de rumbo en las artes plásticas. Aunque hubieran incorporado a sus lecturas algún que otro clásico, los parámetros ideológicos de los *homes de lleis*, eclesiásticos, lulistas... de Mallorca, seguían siendo tradicionales. Y en el portal *pesan* todavía, y mucho, las *peses obrades al hacustumat*, remitiéndonos de nuevo al contrato de 1509.

En el mismo zaguán, enfrente de la puerta que acabamos de comentar, hay otro portal con idénticas armas, trabajado al romano, que muestra como en la segunda mitad del quinientos los nuevos ornamentos acabarían formulando una nueva tipología de portal, como había acontecido con las ventanas renacentistas antes citadas. No es éste un caso aislado, sino que en otras casas como Can Sureda d'Artà o Can Verí<sup>101</sup> [fig. 44] se *ennoblecieron* los portales de los *estudis* con columnas de fuste liso, capiteles de volutas y frisos decorados con ángeles, motivos vegetales y zoomórficos. Las formas sin duda beben de referentes clásicos, pero sin el más mínimo sentido de orden y coherencia. Ponen de manifiesto, además, las limitadísimas habilidades figurativas de nuestros canteros, que difícilmente merecerían el apelativo de imagineros.

Desde los zaguanes, con sus notables artesonados medievales y portales como los que acabamos de mencionar, se accedía a los patios. Pero buscaríamos en vano el patio genuino mallorquín de 1450-1550, a pesar de que se cuenten por cientos, sean la sigla de nuestras casas señoriales, y Palma pueda llamarse *ciudad de patios*<sup>102</sup> [fig. 45]. Al igual que otras partes de las residencias, también los patios antiguos no escaparon al afán transformador y en muchas casas de origen gótico fueron magníficamente reformulados en los siglos XVII y XVIII. Es probable que el patio precedente pueda subyacer *solapado, condicionando la nueva distribución, oculto, cegado (...)*<sup>103</sup> y que todavía sea posible sacarlo a la luz. Ésta fue la sorpresa

<sup>100</sup> Alomar pensó que se trataba de un epigrama de Marcial (ALOMAR, G., *Guillem Sagrera...*, *op. cit.*, p. 252). Véase también SEBASTIÁN, S. y ALONSO, A., *Arquitectura...*, *op. cit.*, p. 17; CARBONELL, M., «Arquitectura del...», *op. cit.*, (en prensa).

<sup>101</sup> Para Can Verí, véase RAMIS DE AYREFLOR, J., «La casa de Verí, monumento histórico-artístico», *BSAL*, 30, 1953, pp. 669-674; MURRAY, D. G. y PASCUAL, A., *La casa...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 300-301. Cabe señalar la puntual aparición de las formas clásicas en el portal de una construcción religiosa: el oratorio de Sant Feliu. Pero convive con otros ornamentos de carácter gótico, como las *flamboyantes* tracerías ciegas que recorren la parte superior del oratorio. El portal ha sido recientemente atribuido a Juan de Salas por GAMBÚS, M., «L'obra de l'escultor...», *op. cit.*, p. 263.

<sup>102</sup> DE MONTANER, P. y OLIVER, M., *Patios de...*, *op. cit.*, pp. 9, 18.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 27.

que deparó el patio de Can Calders que muestra ahora importantes vestigios de su fábrica trecentista. La sucesión de arcos apuntados, aunque cegados, evoca inevitablemente las residencias urbanas de Barcelona e incluso las galerías de los castillos reales de Palma y Perpinyà.

Durante el periodo que tratamos debió de producirse un cambio importante —y no necesariamente en sentido renacentista<sup>104</sup>— en la configuración de la planta baja de los patios, y más concretamente de su alzado. Se suplantaban los arcos apuntados por escarzanos a veces muy rebajados —con o sin molduras—, que se sostienen en robustos pilares de sección cuadrada y canto recortado. Sus impostas llevan labradas las armas del propietario con ángeles tenantes u otra decoración, según una fórmula recurrente. El cambio permitía el ensanchamiento y apertura del zaguán, ganándose visibilidad desde la calle. En muchas de las casas mencionadas por los portales de sus *estudis*, se ve también la incorporación de estos arcos escarzanos.

Sin duda el elemento más llamativo del patio era la escalera de acceso a la planta noble, pero los ejemplos conservados escasean. La de Can Oleo constituye la mejor muestra, con su baranda de diez plafones de rosetones calados de alternante diseño flamígero, separados por pináculos. La obra tiene sus mejores referentes en la arquitectura catalana del cuatrocientos, y en especial en la monumental escalera del Palau de la Generalitat de Barcelona. El modelo se repitió, aunque con variantes, pero se perdieron bellos ejemplares de los que sólo quedan los dibujos. A. Byne reunió en una misma lámina la de la casa Oleo —sin ser del todo fiel al diseñar uno de los rosetones— y otro ejemplar que ubica en la calle del Agua<sup>105</sup> [fig. 46]. En esta última baranda, decorada también con exquisitos rosetones calados, desaparecen los pináculos y toman su lugar sinuosas filacterias con el mote que debía haber adoptado la familia —normalmente éste solía reproducirse en la parte superior de las puertas—; el dibujo de Byne nos permite leer el mote aunque no compren-

<sup>104</sup> Tal vez se siguiera lo ya experimentado en obras de arquitectura civil catalana, como la ampliación cuatrocentista del Palau de la Generalitat, en Barcelona, con arcos que formalmente se asemejan a dinteles y que contrarrestan visualmente el efecto vertical de la galería de la planta noble.

<sup>105</sup> BYNE, A., *Casas y jardines de Mallorca*, Palma, José J. de Olañeta, Editor, 1999 (Nueva York, 1928), lám. 160. Byne (p. 30) señala sintéticamente su parecido con las catalanas: *La escalera gótica tiene un parapeto de piedra calada, semejante al que puede verse en las casas medievales de Barcelona*. La escalera de la calle del Agua debió reconstruirse en una propiedad de Son Pardo, en las afueras de Palma —como atestigua una antigua fotografía— pero hoy se halla en paradero desconocido. Agradezco la notificación a M. Quiroga. Sobre Can Oleo, véase también MURRAY, D. G. y PASCUAL, A., *La casa...*, *op. cit.*, vol. I, p. 93. Laurens al visitar Mallorca en 1840 también hizo litografiar un patio con una imponente escalera del mismo tipo, pero sin identificar la casa (LAURENS, J. B., *Souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque*, París, Arthus Bertrand, 1840, lám. 43) [fig. 46].



Fig. 45. Palma de Mallorca. Patio desaparecido. Grabado publicado por Laurens (1840).

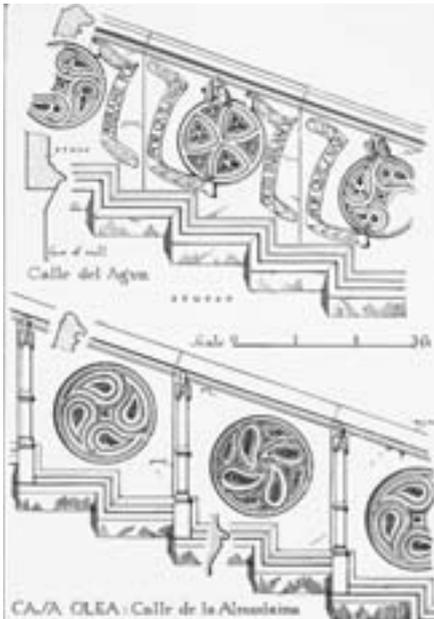


Fig. 46. Palma de Mallorca.  
Dibujos de escaleras de A. Byne (1928).



Fig. 47. Palma de Mallorca. Escalera  
desaparecida. Dibujo publicado por el Archiduque  
Luis Salvador de Austria (ca. 1880).

derlo. Los plafones calados, junto con los pilares situados en el arranque y el remate de la rampa de la escalera —por lo general remontados con esculturas zoomórficas— constituyen los detalles más interesantes desde el punto de vista decorativo.<sup>106</sup> Sin embargo hubo barandillas macizas, sin calar, ritmadas tan sólo por pináculos, como la que el Archiduque vio en la calle de la Campana<sup>107</sup> [fig. 47], caracterizada igual que las restantes por la moldura que decora exteriormente la barandilla, marcando el perfil de los peldaños. Es una característica compartida por la arquitectura civil de las ciudades del levante peninsular, y que tiene igualmente su reflejo en la Italia aragonesa.

### Can Burgues, Can Fuster y Can Catlar

Una aproximación a la arquitectura de las grandes casas urbanas de la baja edad media no debería limitarse al análisis de elementos particulares, o sea, puertas y ventanas. Pero la historia, como hemos visto, no lo pone fácil. Tenemos que conformarnos con ampliar nuestro campo de estudio a las fachadas y patios, utilizando para ello material gráfico. Aunque enmascarados, es probable que todavía existan en Palma vestigios de arquitectura civil trecentista. No obstante los mejores ejemplos —parcialmente conservados, cabe subrayarlo de nuevo— se fechan a partir del siglo XV; probablemente tienen origen más antiguo, pero debieron de adoptar su característica fisonomía entre 1450 y 1550,<sup>108</sup> cuando la baja nobleza rural se traslada a la capital, los ricos mercaderes se ennoblecen, y quienes ostentan cargos importantes en la administración real se esfuerzan por materializar explícitamente su poder a través de las residencias urbanas. Es el tiempo, se ha dicho, *de las generaciones que consolidan herencias, agregan edificios y engrandecen la casa como insignia y voluntad de permanencia*.<sup>109</sup>

Sin ninguna pretensión de exhaustividad, una rápida mirada a Can Burgues, Can Fuster y Can Catlar puede ilustrar la variedad de fórmulas que conviven en la mansión urbana de este período; lejos de poderse

<sup>106</sup> El Museo de Mallorca conserva un conjunto de *tableros de balaustrada* que presentan un variado muestrario de diseños flamígeros, lo que revela la capacidad de los canteros en la labra de estos repertorios (*Museo de Mallorca, salas de arte medieval*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 47).

<sup>107</sup> ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR, *La ciudad de Palma...*, *op. cit.*, p. 93. También reproduce la de la casa Oleo, p. 72.

<sup>108</sup> ALOMAR, G., *Guillem Sagrera...*, *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>109</sup> DE MONTANER, P. y OLIVER, M., *Patios de...*, *op. cit.*, p. 28.

considerar *como un todo acabado* —retomando la expresión del Archiduque—, estas casas muestran más bien hasta qué punto nos adentramos en un período de simbiosis formales e hibridaciones constructivas.

Aunque radicalmente transformada, la fachada de Can Burgues puede restituirse a partir de un dibujo de B. Ferrà<sup>110</sup> [fig. 48]. Esta casa fue la residencia de una de las más acaudaladas e influyentes familias de Mallorca, y al parecer la más poderosa. Había forjado su riqueza en la práctica del comercio y la navegación, además de tejer unas calculadas estrategias matrimoniales que le llevaría a entroncar con las principales familias mallorquinas y catalanas. Entre 1458 y 1556, Francesc Burgues, su hijo Gregori y su nieto Francesc fueron sucesivamente procuradores reales.<sup>111</sup> No sorprende así que pudieran acometer la construcción de una inmensa casa —la más valorada de la ciudad, según los impuestos de *talla*—, que daba nombre a la manzana en donde se hallaba: *Illa de don Francesc Burgues*. Esta mansión se construyó a partir de la unión de dos inmuebles. La documentación permite saber que al morir Gregori Burgues en 1505 la casa estaba en obras; que en 1538 se compraba un tercer edificio para anexionarlo, y que nuevamente se reformaba en 1556, al fallecer su hijo Francesc.<sup>112</sup> En este inmueble residió por unos días el emperador Carlos V en 1541, pero no en su *benaventurada vinguda* camino de la campaña de Argel, sino a la vuelta de la frustrada expedición, según narran las crónicas: el 26 de noviembre llegaba *Sa Cesàrea Magestat (...)* y *apostas en casa de Don Francesch Burgues, Procurador reyal de Mallorca*.<sup>113</sup> Viene al caso pues recordar el comentario del 13 de octubre que el emperador hizo acerca de las calles y casas de la ciudad en su desfile, después de pasar ante la de los Burgues: *¡O que buenas calles y paredes como parecen bien! ¿son tan buenas dentro como defuera?* Y no es de extrañar, ya que para festejar el evento se había puesto esmero en reedificar y reparar *molts lochs de la ciutat que ab la ruyna dells la enletgian*.<sup>114</sup>

<sup>110</sup> El dibujo de Ferrà, tal vez un tanto idealizado, se reproduce en CAMPANER, A., *Cronicón...*, *op. cit.*, p. 184; ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR, *La ciudad de Palma...*, *op. cit.*, pp. 121-122. Sobrevivieron a las transformaciones del ochocientos unas impostas con el blasón familiar (MURRAY, D. G. y PASQUAL, A., *La casa...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 305-306).

<sup>111</sup> JUAN, J. y SÁNCHEZ, E., *Els Burgues. Una nissaga de poder*, Mallorca, El Tall editorial, 2003, pp. 7-8.

<sup>112</sup> *Ibidem*, pp. 149-150. A través de la documentación se pueden recorrer las estancias que tuvo la casa.

<sup>113</sup> AGUILÓ, E., «Relació inèdita de la vinguda a Mallorca del emperador Carles V, y de sa expedició a Alger, escrita per Gabriel Sampol, notari», *BSAL*, 10, 1904, pp. 231-233. En esta misma crónica queda claro que al llegar en octubre *Sa Magestat posa an el seu castell, y tots los altres senyors foren apostats molt be per la ciutat*.

<sup>114</sup> CAMPANER, A., *Cronicón...*, *op. cit.*, pp. 313, 321.

A pesar de su sobriedad decorativa, la fachada era imponente: portal principal de medio punto en el lado izquierdo, cuatro ventanas cuadradas con baquetones góticos en los *estudis* de la planta baja, seis *coronelles* triples en la planta noble, además de la galería superior. La tipología derivaba de la que fue común en la arquitectura catalana ya desde el siglo XIII, pero cuyos ejemplos más característicos pertenecen al cuatrocientos.<sup>115</sup> En *Ciutat de Mallorca* este modelo, que sin duda tenía precedentes menos monumentales en el siglo XIV, parece que se difundió a partir de la segunda mitad del XV, con ejemplos tan destacables como: Can Weyler, la desaparecida casa de Can Bonapart o Can Tomàs des Pedrís des Born, completamente transformada. Sin embargo en Can Burgues la secuencia de arcos de medio punto en la parte alta [fig. 49] rompe con la tradición de la galería tardogótica de sagreriana memoria —ausente también en los casos que acabamos de mencionar, pero tan común en otras casas cuya cronología supera ampliamente el 1550—. La galería de Can Burgues no consigue conferir carácter renacentista a la casa, aún cuando la familia no era ajena a las nuevas tendencias culturales, pues en la biblioteca de Gregori Burgues, inventariada en 1505, no faltaban Séneca, Salustio, Aristóteles, Ovidio, etc. ni tampoco las obras de Petrarca y Boccaccio.<sup>116</sup>

A nuestro entender la fachada de Can Burgues tiene un paralelo próximo en València, lo que constituye otra muestra más de los estrechos vínculos artísticos que se dieron entre la isla y el levante a partir del siglo XV, intensificándose todavía más en la centuria sucesiva. A pesar de las alteraciones sufridas, el palacio valenciano de los Borja<sup>117</sup> presenta la misma monumentalidad, idéntica forma y ubicación del portal, parecidos tipos de ventana y similar galería superior. La distinta morfología de las *coronelles* y de los arcos de la galería casi pueden obviarse ante las grandes similitudes de ambos palacios.

Respecto a Can Fuster (o *posada*) de s'Estorell, conocida también como Can Ayamans, no sabemos cuál era su estructura general ni la disposición de la fachada. Es otra de las grandes residencias de la época, reformada en torno a 1531 al comprarla Felip Fuster, miembro de una

<sup>115</sup> Nos referimos a las fachadas del *palau de la Generalitat* de Barcelona —concretamente a la de la calle Sant Honorat— y de la *Casa de la Diputació del General* de Perpinyà, obra de Marc y Joan Safont, 1448-1458 (D. A., *L'art gòtic a Catalunya, Arquitectura III: Dels palaus a les masies*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003, p. 179, y p. 191).

<sup>116</sup> JUAN, J. y SÁNCHEZ, E., *Els Burgues...*, *op. cit.*, pp. 161-163.

<sup>117</sup> Este palacio valenciano dispone ya de una importante monografía de ARCINIEGA, L., *El palacio de los Borja en Valencia*, València, Corts Valencianes, 2003. La reconstrucción hipotética se plantea en ZARAGOZÁ, A., *Arquitectura gòtica valenciana, siglos XIII-XV*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, p. 207.

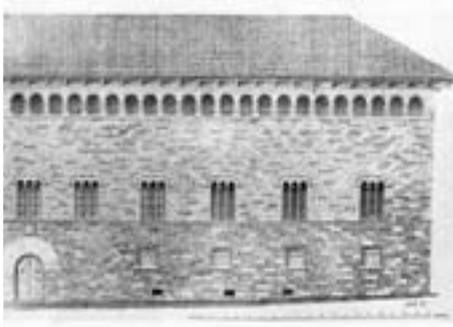


Fig. 48. Aspecto original de la fachada de Can Burgues según B. Ferrà (ant. 1881).



Fig. 49. Palma de Mallorca. Can Burgues. Galería superior.

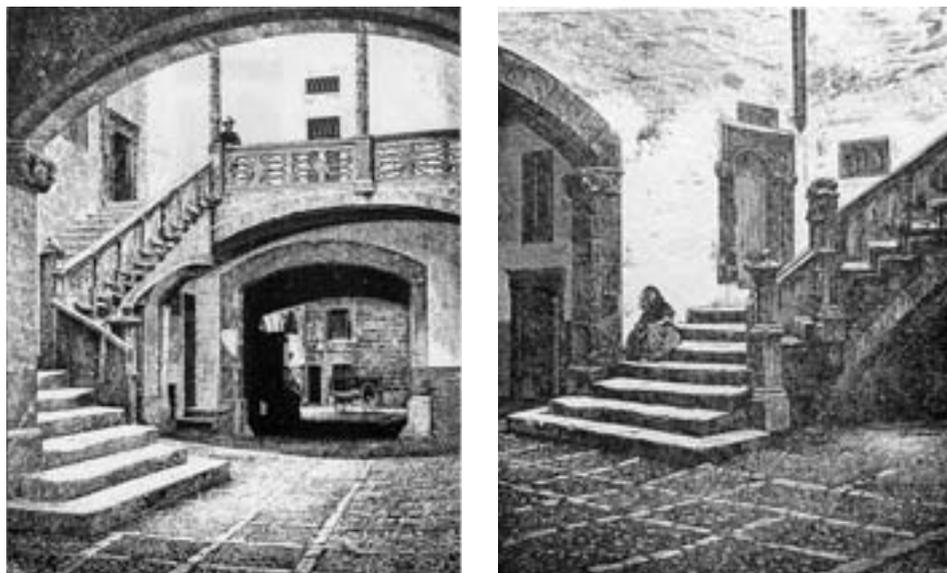
familia que alcanzó gran poder en el quinientos.<sup>118</sup> Tras las drásticas reformas de los siglos XIX y XX sólo sobrevivieron las piedras, aunque desmontadas, que luego en 1929 serían adquiridas por Arthur Byne y llevadas a Estados Unidos donde se pierde su rastro. No nos resignamos a su pérdida, confiamos en que un día reaparezcan partes de esta extraviada casa!

A falta de piedras, los testimonios gráficos [figs. 50 y 51] y algunos fragmentos conservados permiten visualizar el interesante patio, tal vez la obra que mejor refleje ese largo periodo de vacilaciones, hibridaciones o mixturas.<sup>119</sup> Su estructura general y los detalles más llamativos llevan el sello de la tradición: los rebajados arcos escarzanos que sostienen y comunican las diversas crujías; la escalera con su baranda decorada con pináculos pero privada de los típicos rosetones calados,<sup>120</sup> la barandilla de la planta noble con virtuosas tracerías flamígeras; el portal del rellano a la manera gótica o la ventana cruzada, con sus baquetones también góticos. En ese conjunto estructural y en parte formalmente gótico se insirieron marcos de portales, pilastras y columnas

<sup>118</sup> La fecha de la reforma ha favorecido la atribución de los elementos renacentistas del patio a Juan de Salas. Véanse cuatro grabados de la casa en ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR, *La ciudad de Palma...*, *op. cit.*, pp. 74-77. El dibujo de A. Ribas se publicó en CAMPANER, A., *Cronicon...*, *op. cit.*, s.p.; MURRAY, D. y PASCUAL, A., *La casa y el tiempo. Interiores señoriales de Palma*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1999, p. 63. En esta reedición resumida, aunque corregida y aumentada con nuevos materiales, se incorpora una acuarela de Fausto Morell, con una escena costumbrista ambientada en el patio.

<sup>119</sup> Utiliza la expresión para referirse en general al arte mallorquín del Quinientos (CARBONELL, M., «L'art del renaixement...», *op. cit.*, p. 493).

<sup>120</sup> Como la que había en un patio de la calle de la Campana (ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR, *La ciudad de Palma...*, *op. cit.*, p. 93) [fig. 48] o la del Palau de la Generalitat de València, muy monumental.



Figs. 50 y 51. Palma de Mallorca. Can Fuster. Grabados publicados por el Archiduque Luis Salvador de Austria (ca. 1880).

con ornamentos clasicistas a base de *candelieri*, trofeos y vegetales estilizados; esa decoración se ve también bordeando las armas de Fuster de Pacs en la fachada de la casa moderna que reemplazó la antigua *posada* de s'Estorell.<sup>121</sup>

Al tratar de los nuevos repertorios formales ya aludimos a algunas ventanas con motivos al romano que se labraron para fachadas de pura tradición gótica, sin referirnos, intencionadamente, a las de Can Catlar, pues merecen un comentario aparte. La fachada de esta casa se ha considerado unánimemente como la más lograda y renacentista de cuantas se construyeron en Palma [fig. 52]. Aunque algunos miembros de esta noble e influyente familia ostentan importantes cargos desde finales del XIII, es a mediados del XV cuando se acrecienta el poder del linaje con la obtención del *senyoriu de la Bossa d'or* por parte de Pere Descatlar i Santacoloma. Este privilegio otorgaba el control de la acuñación de moneda con el derecho de escobilla, lo que permitió a los Descatlar apropiarse

<sup>121</sup> En el patio de la casa actual se conservan dos portales, uno de ellos con motivos emblemáticos y el mote: *per un tal bé, repòs tindrà ma vida*. En otras casas, como la de Can Tomàs des Pedrís des Born, se manifestaban también las inclinaciones emblemáticas de sus propietarios; su mote era *sobir o morir* (DE MONTANER, P. y OLIVER, M., *Patios de...*, *op. cit.*, p. 20). La puerta de Can Fuster que daba acceso a la planta noble, con pilastras y entablamento decorados a la romana, se encuentra hoy en una casa de la calle Sant Miquel.

del oro y la plata sobrantes de la acuñación. Pere compró la casa en 1486 y sus descendientes, que entroncaron a lo largo del siglo XVI con las familias más pudientes de la oligarquía ciudadana, se encargaron de ampliarla y renovarla.<sup>122</sup>

En lo que atañe a la fachada la intervención más profunda llegaría en 1556, según una inscripción en letras capitales que se lee en la ventana de levante: [AN] 1556 SE FEREN LES FINESTRES [A X DE IUYN].<sup>123</sup> Estamos ante un precioso testimonio del interés que revestían los vanos y de esa praxis tan generalizada de introducir toques de novedad —entiéndase aquí *all'antica*— en estructuras precedentes, al compás de los nuevos tiempos y las nuevas modas. Por la fecha, el instigador del cambio sería Pere Abri-Descatlar i de la Cavalleria, *IV senyor de la Bossa d'or*, que fue nombrado Maese de Campo por Felipe II, tras sus victorias en Cabrera. En la fachada de Can Catlar se planteó una reforma global de todas las ventanas: las de la planta noble siguiendo la tipología de ventana cruzada [fig. 53]; las dos de la planta baja se relacionan tipológicamente con las que vimos en los *estudis* de Can Olesa, aunque aquí se aprecia un mayor interés por los motivos figurativos. Las ventanas cruzadas son un alarde de variedad y heterogeneidad en su decoración; inútil resulta el intento de ver en ellas cierta noción de orden, imponiéndose más bien el desorden.<sup>124</sup> En los medallones que coronan estas ventanas S. Sebastián propuso ver, leyendo la fachada de levante a poniente, la representación simbólica de las virtudes del propietario de la casa: fortaleza, prudencia, ¿piedad?, caridad —identificada además por la inscripción— y ¿templanza?<sup>125</sup> El carácter renacentista que la decoración escultórica de las ventanas confiere a esta fachada en el fondo es engañoso: la articulación global con evidentes asimetrías, el portal de medio punto, la estructura cruzada de las ventanas y la galería superior con arcos conopiales delatan la limitada comprensión de los órdenes clásicos y, en definitiva, del nuevo lenguaje. De hecho, haciendo una instantánea de lo que coexiste

<sup>122</sup> DE MONTANER, P., «Descatlar», en *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, Palma, vol. 4, p. 280-281; MURRAY, D. G. y PASCUAL, A., *La casa...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 32-36.

<sup>123</sup> SEBASTIÁN, S., «Arquitectura del...», *op. cit.*, p. 30. Cabe señalar que en la ventana de poniente también hay una inscripción que debe referirse a las obras, aunque su lectura no resulta fácil: [LA FA·SENS·LES·OBRES·MORTE·AS]. Queda en el aire su interpretación.

<sup>124</sup> Parafraseamos aquí los términos utilizados por M. Carbonell al caracterizar la arquitectura mallorquina de los siglos XVI-XVII (CARBONELL, M., «L'art del Renaixement...», *op. cit.*, p. 504). El mismo autor recuerda que no hay ningún edificio de la isla que en sentido estricto pueda calificarse de renacentista [CARBONELL, M., «Arquitectura...», *op. cit.*, (en prensa)].

<sup>125</sup> SEBASTIÁN, S., «Arquitectura del...», *op. cit.*, p. 29-30. Las armas familiares con el can o lebrejil rampante se repiten en una lápida colocada junto al portal y en el remate de la ventana occidental de la planta baja.

en Palma a mediados del XVI resulta interesante compararla con Can Burgues. Mientras en ésta dominan las tradicionales ventanas ajimezadas, remontadas por una galería con arcos de medio punto, en Can Catlar ocurre lo contrario: en los vanos de ambas plantas se introducen formas del repertorio renacentista, si bien en la puerta y en la galería que remata la fachada se vuelve la vista atrás.

Tomando nota de estas vacilaciones constructivas que vemos al observar fachadas y patios, puertas y ventanas podrá tejerse, pues, la historia de la arquitectura de los cien años que hemos catado. La urdimbre permanecerá invariablemente gótica y al tejer la trama, formas tradicionales convivirán con un repertorio de motivos y temas en los que se evidencia una limitada apertura a las nuevas corrientes culturales. Tal vez sea más apropiado hablar de concesiones a unas modas que los artífices sólo saben materializar de manera heterodoxa, a partir de modelos traídos por maestros extranjeros o tomados de los primeros impresos que llegan a la isla.

Puede que las formas al romano tuvieron mayor presencia en arquitecturas efímeras, como las que se construyeron para recibir a Carlos v en 1541. Sabemos que el notario Gabriel Sampol, además de escribir una crónica del acontecimiento,<sup>126</sup> fue el inventor de la traza de la pasarela de madera que los jurados prepararon en el muelle para el desembarco. Y en los demás arcos que se construyeron para tal evento se aprecia como el repertorio gótico cedió ante los motivos *all'antica*, a pesar del esquematismo de los dibujos y de las múltiples incorrecciones que se ven en su representación. Éstos fueron reproducidos en el libro que se imprimió para que los *posterios, o successors* se complacieran al conocer *tant loable novitat y tan notable gesta*. Es una lástima que la crónica no de el nombre de *lo mes legit home en Architectura que may sie estat en esta ciutat*, responsable de la invención del arco *fet a la Dorica ab tanta perfectio y artificio...* que se montó cerca de la iglesia de San Andrés.<sup>127</sup> No sabemos si es el decir de quien escribe o el reflejo real de lo que se había asimilado al menos en este campo de lo efímero.

De vuelta a la arquitectura imperecedera viene al caso la acertada observación de G. Forteza en su *Elogi de les cases senyorials de Mallorca* (1924): *La tradició constructiva del país era eminentment, francament gòtica (...) No era possible desviar-se massa d'aquesta tradició constructiva. No era possible*

<sup>126</sup> AGUILÓ, E., «Relació inèdita...», *op. cit.*, pp. 231-233.

<sup>127</sup> CAMPANER, A., *Cronicón...*, *op. cit.*, p. 315 y 322. Véase el comentario de F. Checa a propósito del simbolismo del arco que construyó la *Universitat* para solemnizar el desfile (CHECA, F., *Carlos V y la imagen...*, *op. cit.*, p. 117).

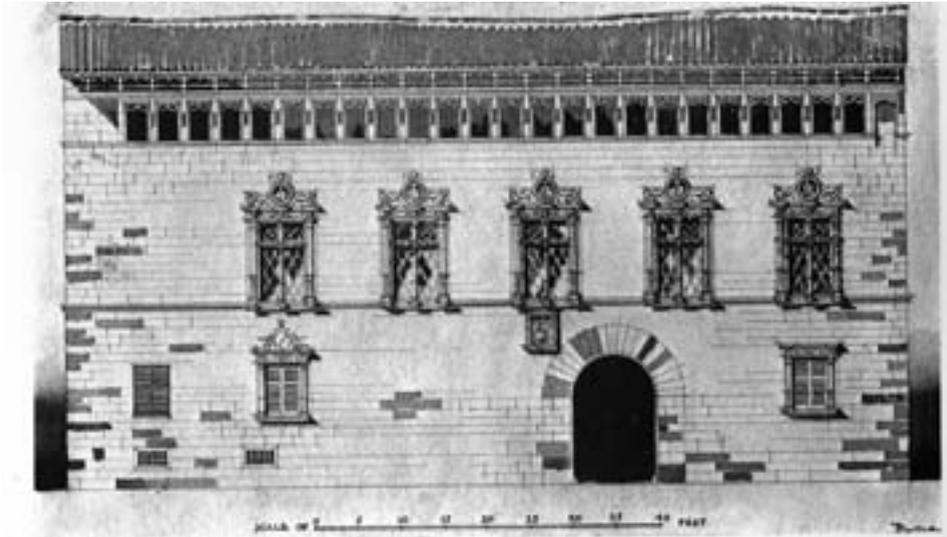


Fig. 52. Palma de Mallorca. Fachada de Can Catlar. Dibujo de A. Byne (1928).



Fig. 53. Palma de Mallorca. Can Catlar. Ventana cruzada.

*desviar-se'n gens*.<sup>128</sup> Y hasta qué grado pesaba esta tradición se ve claramente al desplegar la mirada un poco más allá, sobre la arquitectura religiosa de las parroquias rurales de la isla, donde lo gótico se blindó ante cualquier posible interferencia.<sup>129</sup> Que a los canteros les era difícil desviarse de esta tradición constructiva lo ejemplifica de manera diáfana todavía en 1653 (destaquémoslo, cien años después del periodo considerado) el *picapedrer* Josep Gelabert al escribir las *Vertaderes traçes*. En su libro late todo el bagaje constructivo del

<sup>128</sup> FORTEZA, G., «Elogi de les cases senyoriales de Mallorca», en Seguí, M. (a cura de), *Guillem Forteza: Estudis...*, op. cit., vol. 1, pp. 102-112, espec. p. 110.

<sup>129</sup> Lo evidencian de forma meridiana las parroquiales de Sineu —completamente reconstruida después de un devastador incendio en 1505— y Artá, iniciada en 1579. El estudio de la arquitectura de la *part forana* exigiría otro capítulo, del que conscientemente, aunque no por falta de voluntad, hemos tenido que prescindir en este trabajo. Véase al respecto CARBONELL, M., «Antoni Genovard», en Garofalo, E., Nobile, M. R. (a cura di), *Gli ultimi indipendenti...*, op. cit., pp. 205-219.

gótico. Y aunque exprese admiración por algún maestro de su época y por su propio padre, el tributo más sentido es a los maestros del gótico que define como *los inventós de la Munteria* (montea): *feren més ells ab lo que inventaren que nosaltros coregir algunes coses prenint axperientia de las suas obras, y axí parex que de dret los toca donar-los molt gran alebansa*. Les otorgaba merecida alabanza y no sorprende que todavía a mediados del siglo XVII dos obras maestras del gótico sean a su entender motivo de orgullo para una *illa y terra no molt gran*: la catedral, *per asser de major grandesa*, y la lonja para quien esté ávido *de curiositats, correspondentias de mollures, y obres ben trebellades*.<sup>130</sup> De nuevo las dos obras con que iniciábamos esta andadura. En vano hallaríamos otra declaración más explícita de admiración y respeto por ese gótico consustancial a Mallorca.

---

<sup>130</sup> GELABERT, J., *De l'art de picapedrer*, op. cit., p. 214 y pp. 249-250.

