

L A RECEPCIÓN DEL MODELO CLÁSICO EN MALLORCA. EL OFICIO DE ESCULTOR Y LA ARQUITECTURA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

MERCÈ GAMBÚS SÁIZ // ANDREU JOSEP VILLALONGA VIDAL¹

Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts. Universitat de les Illes Balears

Abstract: In this paper, an updated explanation of the humanism and Renaissance art reception in Majorca is discussed. From this point of view, new documentary data are introduced for a better understanding about the sculptors' awareness of the classic model and their new role in architectural creation.

Key words: Renaissance / Majorca / sculptor / drawing / architecture.

Resumen: En el presente artículo se expone el estado de la cuestión de la recepción del humanismo y del arte renacentista en Mallorca, a partir del cual se introducen nuevos datos documentales que permiten una mejor comprensión de la toma de conciencia de los escultores frente al modelo clásico y del nuevo papel que desempeñaron en la creación arquitectónica.

Palabras clave: Renacimiento / Mallorca / escultor / dibujo / arquitectura.

Introducción

Desde mediados del siglo XV, se documenta en el ámbito cultural mallorquín un proceso de aproximación a las formas intelectuales del humanismo europeo que se articuló en torno a la acción literaria. El latinismo, las traducciones en lengua vulgar, la mística popular, el humanismo político, la retórica, la divulgación luliana y el interés por los clásicos definieron genéricamente los rasgos más notables de la cultura literaria propia de los primeros humanistas mallorquines.

Tradicionalmente la historiografía mallorquina en su aproximación al estudio artístico de la secuencia renacentista, le ha atribuido un retraso cronológico, unas formas de escritura marcadas por numerosos solecismos estilísticos, así como mimetismos incondicionales en relación a los centros artísticos dependientes, y en general una falta de personalidad en su topografía periférica, cuya explicación pasaba por la necesaria reivindicación de la sólida y arraigada tradición gótica. No obstante las más recientes contribuciones al tema ha favorecido la reivindicación de un perfil propio en la acepción fenomenológica del renacimiento insular, al tiempo que ha adelantado la cronología que tradicionalmente tomaba como referencia la

obra del escultor aragonés Juan de Salas en Mallorca (1526-1536), para marcar los primeros pasos a partir de la acción promotora del prior Miquel Oliver en la Cartuja de Valldemossa (1505-1521) y la intervención a "la romana" de los escultores franceses Philippe Fullau y Antoine Dubois en la sillería del coro de la catedral de Mallorca (1514-1519).

El presente artículo indagará en los prolegómenos del renacimiento en el arte mallorquín a fin de caracterizar el rol desempeñado por el escultor dentro del proceso de implementación del modelo clásico, poniendo especial atención tanto en lo que se refiere a la aceptación de los repertorios formales como a la asunción de los postulados ideológicos inherentes al proceso creativo renaciente y a la consiguiente valoración de las artes y los oficios artísticos. Desde esta óptica veremos un marcado acento ornamental de la definición renacentista de la arquitectura mallorquina, una conciencia vanguardista minoritaria pero inequívoca entre algunos artistas que reivindicaron el dibujo como consubstancial para la definición de la pintura y la escultura, y un debate de modelos entre las formas del clasicismo y la cultura insular de la piedra, todos ellos definidores de las grandes líne-

¹ Fecha de recepción: 20-12-2011 / Fecha de aceptación: 3-7-2012.

as que marcarán en gran medida la personalidad insular desde el punto de vista de la trayectoria del clasicismo y que a continuación pasamos a exponer.

La renovación humanista

Precisar con relativa certeza los orígenes del pensamiento humanista en Mallorca, resulta aún hoy en día una tarea sobre la que siguen trabajando los especialistas; no obstante y desde una perspectiva global, es constatable a partir del siglo XV una cierta aproximación insular al humanismo italiano² que dejó su testimonio a través de la acción literaria en diferentes géneros y asumiendo diversas opciones entre la amplia oferta del discurso humanista. Autores destacados en los prolegómenos fueron Fray Joan Eixemenis, Lluís de Pacs, Francesc Prats y Fernando Valentí.

Eixemenis representó la incorporación del pensamiento humanista a la literatura piadosa. Obispo de Malta, consejero de varios monarcas de la Corona de Aragón, elaboró el texto titulado *Contemplació de la Santa Quarentena* (1406),³ adaptación de una obra del franciscano italiano Ubertino de Casale. Años más tarde y también en el ámbito de la nueva ideología cultural, Lluís Pacs⁴ escribió hacia 1440 *Doctrina moral*, una miscelánea de carácter erudito que incorporaba numerosas citas procedentes de pensadores clásicos y cristianos. Por su parte Francesc Prats, siguiendo la tradición de Eixemenis, pero en un tono más personal y en la línea del humanismo doctrinal de carácter popular, fue el responsable del primer incunable mallorquín en lengua catalana, publicado en el año 1487 e intitulado *Les set astacions e hores representant la Passió de Crist*;⁵ sin embargo fue Fernando Valentí el primer escritor mallorquín al que puede reconocérsele un talante plenamente

te humanista. Celebrado principalmente, por su traducción de las *Paradoxes* de Cicerón, en cuyo prólogo incorporó una reconstrucción histórica de la literatura catalana, considerada pionera en su género. Valentí representó al hombre culto y polifacético: jurista, escritor, traductor, hombre de negocios, de formación italiana, vinculado a los círculos culturales de la corte de Alfonso el Magnánimo y legatario de una tradición humanista confiada directamente a su propio linaje, entre el que merece destacarse a su hijo Teseo y a su nieto Fernando, quienes como él recibieron una buena parte de su educación directamente de la Italia renacentista.⁶

Conviene no obstante delimitar estos primeros instantes del pensamiento humanista mallorquín para no caer en maximalismos, pues en términos generales la cultura isleña de la segunda mitad del siglo XV seguía dominada por las formas medievales, articulándose la oferta humanista a partir de acciones estrictamente individuales. En relación a este último aspecto, la incidencia del ambiente cultural procedente de la corte aragonesa y particularmente de la etapa napolitana, fue a todas luces determinante.⁷

La incorporación del reino de Mallorca a los territorios de la Corona de Aragón fue desde los tiempos de Jaime I un foco de intercambios permanente, que a raíz del traslado de la corte a Nápoles durante el reinado de Alfonso V dejó su impronta en diferentes ámbitos de la vida insular. Por razones administrativas o políticas fueron varios los mallorquines desplazados a Nápoles, entre los que cabe recordar a Mateu Malferit, quién desempeñó el cargo de embajador real en Milán y Siena, a Francesc Axeló y a Joan Valero, ambos secretarios del rey Alfonso V, así como a Tomás Olea, bibliotecario real.

² Véase una reciente aproximación al tema desde la perspectiva histórico-artística en: GAMBÚS, Mercè, 2005, pp. 545-559 y desde el punto de vista histórico y literario en: BARCELÓ, María; ENSENYAT, Gabriel, 2000 y ENSENYAT, Gabriel, 2012, pp. 99-127.

³ TRÍAS MERCANT, Sebastián, 1985, pp. 80-82.

⁴ RIERA I SANS, Jaume, 1979, 9, pp. 117-125. En el presente estudio, Riera sale al paso del confucionismo generado en torno a la personalidad del autor de la *Doctrina Moral* comúnmente atribuida a Nicolau de Pacs, para establecer su paternidad, o bien anónima, o bien en la persona de un Pacs pero de nombre Joan o Lluís.

⁵ Acerca del misticismo afectivo y popular en la obra de Prats y de sus diversas interpretaciones, véase ELÍAS DE TEJADA, Francisco, 1949, pp. 51-71. HILLGARTH, Jocelyn Nigel, 1968-72, pp. 75-83. LLOMPART, 1972, pp. 279-306. PÉREZ, Lorenzo, 1974, pp. 143-151.

⁶ La abundante historiografía generada por la figura de Fernando Valentí, ha sido revisada incorporando nueva documentación de archivo e incidiendo fundamentalmente en el perfil humanista del escritor a través del análisis de su obra literaria. Véase BARCELÓ, María; ENSENYAT, Gabriel, 1996.

⁷ En relación a los primeros compromisos individuales con la cultura humanista, véase entre otros: ELÍAS DE TEJADA, Francisco, 1963. TRÍAS MERCANT, Sebastián, 1985, pp. 99-153. MAS VIVES, Joan, 1991 pp. 348-352. HILLGARTH, Jocelyn Nigel, 1992, pp. 37-46.

A Mateo Malferit, jurista, diplomático y funcionario real, le es reconocida su inclinación por los temas lulianos, hasta el punto de atribuírsele unos comentarios a *L'Art* de Ramón Llull, así como un opúsculo en defensa del pensamiento de Llull, titulado *Addiuncula ad Matthaëum Palmerium florentinum, de temporibus*. Por su parte el jurista Joan Valero destacó también por sus aficiones literarias y artísticas. Acerca de estas últimas, constituye un testimonio excepcional, por lo inédito que resultaba en Mallorca por estas fechas (fines siglo XV), el altorrelieve de factura renacentista que le representaba de perfil y que incorporaba una inscripción alusiva a él mismo y a su primera mujer Simona Sala, realizado con toda probabilidad en Italia y que tuvo como destino la sepultura familiar sita en la sacristía del desaparecido convento de Santo Domingo en Palma.⁸

La fascinación que la cultura italiana ejercía entre determinados ambientes isleños fue calando progresivamente, de modo que, además de la acción literaria, también el mundo de las bibliotecas y la organización educativa se dejó seducir por ella. A estos efectos, baste mencionar las modificaciones que van detectándose en los contenidos de las librerías particulares, fundamentalmente a partir del último cuarto del siglo XV. En ellas van adquiriendo mayor presencia, materias como: la geometría, la astrología, la geografía, la medicina, el derecho, la gramática, y fundamentalmente la li-

teratura clásica y moderna, así como textos de filosofía, en especial de ética, metafísica y teología. Entre los autores, destacan los greco-latinos, medievales y en menor medida los contemporáneos.⁹

Parejo al creciente interés que el mundo del libro despertaba entre los círculos cultos mallorquines, ha de situarse la creación de la primera imprenta en Mallorca, sita en el colegio luliano de Miramar, cercano a la localidad de Valldemossa, donde en el año 1485 y por iniciativa de Francesc Prats, Nicolau Calafat y Bartomeu Caldentey, se estampó la obra de Jean Gerson, *Tractatus de regulis mandatorum*.¹⁰ Es verdad que esta empresa tuvo una breve existencia, tan sólo dos años, pero creó un precedente indiscutible que se concretaría eficazmente a partir del año 1540 en las experiencias tipográficas de Fernando Cansoles, Gabriel Guasp y otros más.

En el campo educativo, el avance ideológico del humanismo se formalizó durante la segunda mitad del siglo XV, por un lado con la constitución de diferentes escuelas rurales, todas ellas comprometidas con la difusión del lulismo,¹¹ por el otro con la creación de la Universidad Luliana de Mallorca en el año 1483, según privilegio otorgado en Córdoba por el rey Fernando el Católico. Para justificar esta fundación se argumentó la necesidad de dotar a la isla de un mayor nivel cultural mediante la creación de estudios superiores, lo que sin duda habría de repercutir en el abarata-

⁸ Jovellanos fue el primero en reconocer la originalidad y calidad del citado altorrelieve, al describir el convento de Santo Domingo antes de su demolición: "...En la sacristía de esta iglesia existen dos hermosas piezas, que merecen alguna memoria en la historia de las Artes. La una un facistol de bronce..., la otra es más moderna y pertenece a un ilustre escritor mallorquín Juan Valero.... Redúcese a un busto que representa a este insigne varón sobre una columna de mármol blanco en cuyo plinto se lee; *Testa Joanis Valerii*. Pegada a la misma columna resalta en lo alto de ella una lápida en la que se lee la siguiente memoria: *Qui primam quotidie missam celebraturus est qualibet feria quarta, pro anima honorabilis Simonae Sala, uxoris primae honorabilis Joannis Valerii, Alfonsi excelsi regis secretarii, celebrare teneatur cum absolutione super eius tumulum apud maius altare facienda*". JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1830) 1945, pp. 46 y 47.

A fines del siglo XIX, G. Llabrés se interesó de nuevo por este retrato, siguiendo sus vicisitudes tras el derribo del convento dominico. Llabrés en su comentario destacaba la incompreensión de los artífices locales que al acoplar el relieve en el mausoleo familiar, optaron por soluciones tradicionales como la entalladura goticista del marco: "...Si nos fijamos en la testa, obsérvese que está bien perfilada y delicadamente hecha, y tanto el conjunto como los detalles denuncian que el artista que la modelara estaba familiarizado con los modelos clásicos antiguos. Por otro lado el marco es estrictamente gótico, incluso los dos ángeles policromados que soportan el escudo gótico en cuyo campo dorado distínguese, aunque borrosamente, el ala negra, cifra de los Valeros, siendo de factura abocetada... toda la entalladura del marco, incluso las letras de la leyenda parecen tan arcaicas que no se avienen con el tratamiento de la testa..." LLABRÉS, Gabriel, 1891, pp. 69-71 (contiene una reproducción gráfica en la lámina LXXVIII). Una última aportación sobre las significación de Juan Valero nos la suministra CATEURA BENNÀSSAR, Pau, 1991 pp. 47-52.

⁹ La investigación a través de inventarios llevada a cabo por Llopart y Hillgarth sucesivamente, ha contribuido a acrecentar el caudal informativo acerca de los intereses culturales del lector mallorquín del siglo XV, permitiendo conclusiones por razones estadísticas. Véase LLOMPART, Gabriel, 1975, pp. 193-240. HILLGARTH, Jocelyn Nigel, 1991. Cfr. También AGUILÓ, Estanislao, 1898, pp. 417, 435 y 448. La calidad y cantidad de libros de corte humanista recogidos en los inventarios practicados a este destacado bibliófilo mallorquín, entre el 28 de noviembre de 1493 y el 21 de octubre de 1497, constituye un testimonio excepcional, digno de ser mencionado.

¹⁰ MUNTANER BUJOSA, Juan, 1958, pp. 467-503.

¹¹ Las escuelas rurales que conciliaron el lulismo con el pensamiento humanista fueron fundamentalmente: la de Randa, la del Puig de Santa Magdalena en Inca y la de Miramar en Valldemossa. Cfr. TRÍAS MERCANT, Sebastián, 1985, p. 103.

miento de costos provocados por las salidas de estudiantes a la península. Paralelamente, el interés por los temas lulianos se reveló como un acicate fundamental en el proceso de institucionalización de la enseñanza universitaria. Desde mediados del siglo XV, la obra de Ramón Llull venía desatando encendidas polémicas en Mallorca, contribuyendo a polarizar la dinámica cultural isleña desde una perspectiva humanista.

Antecedentes universitarios como las fundaciones de Beatriu de Pinós en el año 1478 y de Agnés de Quint en el año 1481, tuvieron como móvil el fomento del lulismo, constituyendo la creación de la Universidad el corolario de un proceso que tuvo como catalizador la ingente obra de Llull, tal como lo atestigua la denominación luliana de la susodicha institución universitaria.

En el año 1497 este centro de estudios superiores impartía enseñanzas de Artes y Humanidades, además de contar con las cátedras subvencionadas por las fundaciones de Beatriu de Pinós y Agnés de Quint, así como con las lecciones patrocinadas por el lulista mallorquín Bartomeu Caldentey.¹²

La renovación de las artes

La pintura mallorquina desde finales del siglo XIV y vía Valencia se había abierto a la corriente del gótico internacional y al gusto burgués, acogiendo a su vez la estética flamenca, mediado el cuatrocientos, lo que le permitió desarrollar una cultura perceptiva naturalista a través de registros como el detallismo, la recreación de los fondos paisajísticos o la delectación fisonómica. Esta prodigalidad hacia las tendencias internacionales, sin duda favorecida por la dialéctica cultural generada en el seno de la Corona de Aragón, permitió la llegada a Mallorca por estas fechas del francés Pere Niçard y del italiano Alfonso Sedano, exponentes ambos de unos modos visuales cada vez más condicionados por el ojo realista que ya había en-

contrado un placentero destino en el ambiente pictórico insular de la segunda mitad de la centuria, dominada por los obradores de Joan Desí, Martí Torner o Pere Terrens.¹³

En el ámbito escultórico es de sobras conocido el favor que entre los artifices locales obtuvo la fábrica y decoración del portal catedralicio del Mirador, dirigida por Pere Morey a finales del siglo XIV y en el que intervinieron los artistas nórdicos Rich Alamant y Jean de Valenciennes, dando origen a un influyente taller local de maneras borgoñonas, en el que destacaron Antoni Canet, Pere de Sant Joan y muy especialmente el personalísimo Guillem Sagrera, quién influyó hasta bien entrado el quinientos en parte del panorama decorativo mallorquín. A la tradición borgoñona debe sumarse la importación de imaginaria italiana procedente de los círculos del Magnánimo,¹⁴ en la que los acentos clasicistas de filiación renacentista iban progresivamente impregnando la cultura perceptiva local en un marco de indecisiones estilísticas.

Por todo ello y una vez se hubo desarrollado el marco ideológico propicio, al que hemos de añadir la aproximación naturalista a través de la transformación de los modos artísticos medievales, el testigo pasó a la intermediación como fórmula de acercamiento entre la clientela mallorquina y los artistas comprometidos con el nuevo estilo artístico del renacimiento italiano.¹⁵

La influencia que históricamente ha generado el comercio como factor de intercambio humano e ideológico, constituye un argumento recurrente en el caso mallorquín, que bien puede explicar por razones de su política comercial, los lazos que a lo largo del siglo XV estableciera con Valencia, Nápoles y Génova fundamentalmente.

Desde mediados del siglo XV, la participación mallorquina en la actividad comercial del Mediterráneo occidental se había visto considerablemente mermada debido a la depresión que su economía

¹² Para el proceso de institucionalización de la Universidad de Mallorca entre otros, véanse los siguientes estudios: LLADÓ FERRAGUT, Juan, 1973. CATEURA BENNÀSSAR, Pau, 1983, pp. 9-20. SANTAMARÍA, Álvaro, 1984.

¹³ Acerca de los hábitos visuales y del coleccionismo pictórico en Mallorca entre los años 1450 y 1520, véase SASTRE, Jaume, 2003, pp. 47-88.

¹⁴ Gabriel Alomar dio noticias de algunas de estas obras, estableciendo filiaciones y su localización actual. Véase ALOMAR, Gabriel, 1970, pp. 276-286.

¹⁵ Acerca del papel desempeñado por la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo como vehículo de transmisión de las ideas artísticas, cfr. las diferentes comunicaciones que sobre el tema se desarrollaron en la Sección 2ª del XI Congreso del CEHA, celebrado en septiembre de 1996 en Valencia y dedicado al Mediterráneo y el Arte Español. Igualmente se ha ocupado de este asunto el "Il Col·loqui Art i Cultura a l'Època del Renaixement. Corona d'Aragó", que tuvo lugar en Tortosa del 11 al 13 de julio de 1997 y el XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. "La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnánimo", que se desarrolló en Nápoles, Caserta y Capri entre el 18 y 24 de septiembre de 1997.

mercantil venía padeciendo, entre otras causas: por el cambio de coyuntura económica de los países mediterráneos, de los que dependía su relación comercial, centrada en la redistribución de mercaderías; por la ausencia mallorquina en el tráfico atlántico tras el descubrimiento del Nuevo Mundo; por la inestabilidad interna de carácter socio-político provocada por los levantamientos foráneos; por el recrudescimiento de las incursiones corsarias y la ofensiva turca que fomentó el aislamiento insular a través de tácticas decididamente defensivas; y finalmente por la intensificación de la actividad agropecuaria orientada en términos de autoabastecimiento.¹⁶

La debilitada posición del tráfico marítimo mallorquín determinó su dependencia del puerto valenciano, a la sazón el más activo del litoral mediterráneo español. A su vez, la conexión valenciana con Italia facilitó el acercamiento isleño, en especial a los puertos de Génova y Nápoles.

Si a los factores económicos unimos los de orden político, como la pertenencia de Mallorca a los países de la Corona de Aragón, podemos una vez más afirmar en este ámbito, la privilegiada posición de Valencia en lo cultural, como bien puede reconocérsele a tenor del episodio napolitano, configurándose paulatinamente en referencia obligada para la membración del nuevo gusto artístico mallorquín.

Un hito indiscutible para ilustrar esta situación, lo constituye el retablo mayor de la Cartuja de Valldemossa, el cual viene a representar en el actual panorama historiográfico el primer testimonio documentado de la presencia renacentista en el arte mallorquín, así como el claustro de Santa María de definición clasicista.¹⁷

En la crónica manuscrita de la Cartuja, fechada en el año 1705, se especifica que durante el priorato del P. Miguel Oliver (1505-26), se sustituyó el primitivo retablo por otro nuevo, realizado en Valencia, el cual fue dorado y pintado en Valldemossa, siendo su precio final de 400 libras mallorquinas.¹⁸ Al hilo de las fuentes cartujanas, otros estu-

dios han designado a Damián Forment y a Fernando de Coca como responsables de las labores escultóricas y pictóricas respectivamente.¹⁹ Este último extremo ha quedado definitivamente probado con la publicación del contrato entre el prior P. Oliver y el pintor Fernando. Aunque el documento hallado es incompleto, registra la fecha del 21 de junio del año 1512, indicando que la labor de imaginería estaba inconclusa en esta fecha, así como reconoce para el trabajo pictórico la cantidad de 100 libras.²⁰

En este contexto, no estará de más establecer algunas observaciones previas que permitan argumentar la elección de un taller valenciano para obrar el retablo en cuestión. Al respecto y en primer lugar, baste insistir una vez más en la probada seducción artística que Valencia venía ejerciendo entre los círculos cultos de la isla, como lo demuestra, entre otros, el intercambio constante que la pintura gótica mallorquina había mantenido con las formas valencianas, intercambio que se había intensificado a lo largo del siglo XV. En segundo lugar, es preciso recordar la estructura centralizada y jerárquica que determinaba el sistema organizativo de la orden cartujana, para así entender la fluida relación que se podía establecer entre diferentes cartujas, máxime si como en el caso de la de Valldemossa, por su adscripción a la provincia cartujana de Catalunya,²¹ hubo de mantener necesariamente contactos periódicos con las cartujas valencianas, pertenecientes a su misma jurisdicción. En tercer y último lugar, valgan algunas anotaciones acerca de la personalidad del promotor de este retablo el prior M. Oliver.

El P. Oliver, natural de Palma, fue prior de la Cartuja de Valldemossa entre los años 1505 y 1526, siendo junto al prior Berenguer Roig (1434-75), uno de los principales impulsores de su desarrollo arquitectónico a lo largo de la primera etapa. Durante el priorato del P. Oliver, se llevó a cabo una importante labor constructiva y decorativa, que afectó entre otros, al acabamiento del claustro de la Monja, a la fábrica del claustro de Santa María, a la construcción del retablo mayor, además de in-

¹⁶ En relación a la problemática de la economía mallorquina en la segunda mitad del siglo XV, véase: SEVILLANO, Francisco; POU, Juan, 1974, pp. 153-192. JUAN VIDAL, José, 1976, pp. 87-113. SANTAMARÍA, Álvaro, 1981, pp. 134-141.

¹⁷ GAMBÚS, Mercè; SABATER, Tina, 1999, pp. 223-237.

¹⁸ Biblioteca de Catalunya. PUIG, Alberto, 1705, f. 112v y 113.

¹⁹ J. RAMIS DE AIREFLOR, Juan; BOUTROUX DE FERRÁ, Ana M^a; ALONSO FERNÁNDEZ, Antonio, 1973, pp. 39 y 157, nota 14.

²⁰ LLOMPART, Gabriel, 1988, p. 47.

²¹ La provincia cartujana de Catalunya estaba definida geográficamente por los territorios de la antigua Corona de Aragón. Acerca del sistema organizativo de la provincia cartujana y su incidencia sobre las relaciones artísticas entre cartujas con especial referencia al caso mallorquín, véase BAUÇA DE MIRABÓ, Concepció, 2008.

crementar el patrimonio artístico de la Cartuja con numerosas pinturas, tapices, vidrieras, piezas de orfebrería y mobiliario.²²

Seguramente los numerosos viajes realizados por el P. Oliver a lo largo de su dilatada vida religiosa contribuyeron a orientar sus gustos artísticos, sensibilizándolo hacia las formas renacentistas. Así en los años previos al encargo del retablo mayor, y tras una estancia en Lyon para asistir en el año 1508 a las sesiones del Capítulo general, estancia que aprovechó para adquirir diversos tapices, además de otros objetos artísticos con destino a la cartuja de Valldemossa, se trasladó sucesivamente a las cartujas de Montealegre en Barcelona, Porta Coeli en Valencia y Val de Cristo en Segorbe,²³ residiendo en ellas por espacio de un año. Probablemente fueron los contactos con la zona levantina los que determinarían su confianza en el prestigioso taller de los Forment a la hora de contratar la fábrica del retablo mayor, ya que también en estas fechas ajustó en Valencia la realización de una cruz procesional en plata dorada.²⁴

La trascendencia que el retablo cartujano ha podido tener para la historia del arte renacentista mallorquín es a todas luces incuestionable, habida cuenta que fue la vinculación del escultor aragonés Juan de Salas como oficial de Damián Forment en el año 1526, la que determinó su traslado a Palma para concluir las obras del coro catedralicio. La incidencia de este imaginero aragonés en la escultura exenta y el relieve decorativo paupérrimo, como ya es sobradamente conocido, la asimilación del renacimiento por parte de los escultores locales.²⁵

En el terreno pictórico la lección de Fernando,²⁶ orientó los gustos hacia los autores procedentes de la escuela valenciana, y aunque esta relación cons-

tituya un aspecto insuficientemente estudiado, es posible justificar a partir de la actividad de Fernando en Mallorca, la elección del taller valenciano de Vicente Macip para intervenir, a mediados del siglo XVI, en un retablo con destino a la Catedral de Palma, obra atribuida a Juan de Juanes²⁷ y que con toda probabilidad determinara la llegada a Palma, hacia 1544, del pintor cordobés Mateo López, formado en Valencia y emparentable estilísticamente con la manera de los Macip. Al respecto parece una hipótesis altamente fiable que fuera Mateo López el encargado por el taller de los Macip para transportar y acoplar el mencionado retablo. A partir de aquí, y considerando su establecimiento definitivo en Mallorca, y su proyección profesional a través de su hijo del mismo nombre y de linajes tan decisivos como el de los Oms, puede fácilmente articularse una línea de continuidad que recorre gran parte de la pintura renacentista insular.²⁸

En síntesis, considerado el caso del renacimiento mallorquín como modelo cultural propio, éste hubo de gestarse a través de una amplia red de mediadores, directos e indirectos, entre los que tuvieron un papel relevante: la creación de las condiciones ideológicas óptimas mediante el paulatino acomodo del pensamiento humanista en la sociedad mallorquina, la orientación naturalista de la cultura artística gótica, la referencia clasicista a través de los artífices valencianos, y finalmente la actitud vanguardista de determinados promotores y clientes procedentes de los estamentos religiosos, que optaron por desafiar en condiciones desiguales a la muy arraigada tradición artística local.

El escultor en el renacimiento insular

Paralelamente a estas primeras manifestaciones de giro estilístico hacia el Renacimiento, el siglo

²² En cuanto al priorato del Padre Oliver, puede consultarse principalmente el manuscrito ya citado: Biblioteca de Catalunya. PUIG., Alberto, 1705, pp. 9 y ss. Una síntesis de la crónica manuscrita, puede hallarse en J. RAMIS DE AIREFLOR, Juan; BOUTROUX DE FERRÁ, Ana M^a; ALONSO FERNÁNDEZ, Antonio, 1973, pp. 41-47. Para un estudio más exhaustivo, cfr. BAUÇÀ DE MIRABÓ, Concepció, 2008.

²³ En la cartuja castellanense de Segorbe, estuvo varios años como procurador antes de ser nombrado prior de la de Valldemossa.

²⁴ Biblioteca de Catalunya. PUIG., Alberto, 1705, 113.

²⁵ GAMBÚS, Mercè, 1995. GAMBÚS, Mercè, 2007, pp. 63-92. GAMBÚS, Mercè, 2008, pp. 255-280.

²⁶ De la obra de Fernando de Coca en Valldemossa, se conserva la pintura atribuida que conmemora la fundación de la Cartuja. En ella, además de la meritoria construcción perspectiva, cabe anotar desde el punto de vista iconográfico, la representación de un interesante retrato de grupo en el que figuran los fundadores de la Cartuja, entre los que se incluyen personajes coetáneos, entre ellos el propio prior Oliver. En relación a la fortuna crítica de esta obra, véase: POST, Chandler Rathfon, 1970, pp. 433-445; J. RAMIS DE AIREFLOR, Juan; BOUTROUX DE FERRÁ, Ana M^a; ALONSO FERNÁNDEZ, Antonio, 1973, pp. 117, 118, 157 y 158, nota 14; LLOMPART, Gabriel, 1980, pp. 281-283; GAMBÚS, Mercè, 2008, pp. 255-280. Para la etapa italiana de Fernando de Coca, véase. BALDINI, Nicoletta, 2004.

²⁷ PALOU, Joana M^a; PARDO, José M, 1984.

²⁸ Sobre el taller de los López véase: LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana M^a; PARDO, José M^a, 1988. CARBONELL, Marià, 1996.

XVI vio afianzarse, especialmente en su segunda mitad, la figura del artista moderno. Esta modernidad fue asumida tanto en sus registros formales como en su pensamiento estético por al menos una parte de los artífices locales. Ciertamente es que esta asunción de la ideología y la sintaxis clásica no fue ni de lejos completa, pero al fin y al cabo tampoco tenía por que serlo. Los artistas insulares vieron en el arte renacentista una oportunidad de enriquecimiento léxico (o de homologación estilística con la producción de los centros artísticos hispanos y europeos) y como una plataforma para la autoafirmación social. Este proceso se llevó a cabo de forma muy lenta y desde postulados eminentemente pragmáticos, especialmente en lo que al ámbito de la teoría artística se refiere, puesto que no se generó (que sepamos hoy en día) ni un solo texto teórico sobre pintura o escultura.

En general el artista mallorquín nunca se creyó en la tesitura de promover una sustitución estilística que borrara cualquier vestigio de su propia tradición vernácula por un discurso clasicista de inspiración italiana. Muy al contrario, aún cuando los estilemas renacentistas se convirtieron en un repertorio formal excluyente, el arte insular siguió contemplando la sintaxis clásica con una acusada laxitud gramatical, manteniendo un firme sentido de lo empírico tanto en técnicas artísticas como en apreciaciones teóricas. El proceso resultante fue, por tanto, una cuestión más de sinergia entre los modos vernáculos y el nuevo lenguaje estilístico del renacimiento que claramente un proceso de sustitución sintáctica.

Ello es claramente perceptible en los primeros pasos que los escultores dieron durante el siglo XVI hacia estrategias más amplias de consolidación del papel social desempeñado por el artista. El auge de las artes durante la centuria renacentista, que a su tradicional función pedagógica y devocional en materia religiosa sumó el rol de agente activo en los procesos de diferenciación social y legitimación política, incentivó el proceso de ordenación laboral de los oficios artísticos en torno al tradicional marco corporativo establecido por el gremio. En este sentido es importante destacar que los primeros artistas en organizarse colectivamente fueron los pintores, quienes lo hicieron en 1486.²⁹ Las causas alegadas fueron las habituales

en este tipo de casos: el número creciente de artistas y la necesidad de imponer el sistema de exámenes como mecanismo eficaz para la regulación del acceso a la maestría, a fin de contener una eventual devaluación en la calidad del oficio.

A lo largo del siglo XVI la corporación de los pintores fue agregando diferentes colectivos artísticos, como los bordadores (1512) y los escultores (1578).³⁰ Es esta última adhesión la que interesa ahora, puesto que viene a exponer tácitamente cual era la situación laboral y social de los profesionales de la escultura en las últimas décadas del siglo. Sin duda se trataba de una corporación poco numerosa y con un limitado margen de acción, toda vez que los encargos retablisticos, con alguna que otra importante excepción, habían sido acaparados por los pintores, especialmente tras el establecimiento en la isla del pintor Mateu López, cuya importación de modelos tipológicos valencianos consolidó el éxito de su taller polarizando la redefinición estilística del mercado pictórico.³¹ No obstante, volviendo a la cuestión gremial, hay que hacer notar que el asociacionismo gremial de los artistas mallorquines es una prueba más de la aceptación del clasicismo desde la órbita de las prácticas vernáculas y no como proceso sustitutivo, fenómeno éste que puede ser generalizado obviamente al más amplio contexto hispano, puesto que no es posible entrever en el mantenimiento de la organización gremial la pervivencia del pensamiento estético medieval más allá de sus límites epocales. Toda vez que el gremio fue entendido en la España moderna, no como un vestigio anacrónico de la condición artesanal de los oficios artísticos, sino como una institución renovada y eficaz que permitía establecer un marco jurídico desde el cual fuera factible plantear reivindicaciones de liberalidad, ingenuidad o nobleza de las artes. En este sentido basta citar, a modo de ejemplo, el conocido pleito entre Francisco Pacheco y Juan Martínez Montañés a causa del dorado del retablo mayor del convento de Santa Clara de Sevilla, en el que Pacheco llevó a los tribunales el viejo debate renacentista del parangón, para defender, en última instancia la normativa gremial.³² También en Mallorca la historia del corporativismo artístico de la edad moderna arroja luz sobre esta lectura gremial de la ideología clasicista, ha-

²⁹ LLABRÉS, Gabriel, 1926, pp. 375-376.

³⁰ GAMBÚS, Mercè, 1987, pp. 157-172. Sobre la problemática gremial de los oficios artísticos en la Mallorca tardomedieval véase: DOMENGE, Joan, 1990, pp. 381-398.

³¹ LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana M^a; PARDO, José M^a, 1988, p. 52.

³² BROWN, Jonathan, 1980, p. 64. CALVO SERRALLER, Francisco, 1991, pp. 185-191.

ciendo añicos cualquier lectura simplista en términos de oposición entre gremio y academia como marcos institucionales que representan respectivamente, al artista como artesano o como profesional liberal, puesto que en la isla será el gremio el encargado de fomentar la práctica académica por imperativo legal a través de las ordenanzas gremiales de 1651 y 1706.³³

Frente a esta situación sería lícito argumentar que tales logros se produjeron ya muy tardíamente dentro de las secuencias estilísticas del barroco, o que incluso es muy probable que dichas academias no llegaran a funcionar con normalidad o que lo hicieran sólo durante breves períodos de tiempo.³⁴ Pero debe tenerse en cuenta tanto la existencia de una correlación entre los postulados teóricos de los diferentes siglos de la edad moderna que minimiza desde el ámbito social, la cesura estilística entre renacimiento y barroco, y la presencia de indicios que, ya en el tardorrenacimiento, señalan la toma de conciencia de los escultores respecto a la concepción liberal de las artes y no solo de la escultura, sino de la posibilidad de ejercer tareas multidisciplinares amparándose en el origen común de los diferentes lenguajes artísticos dentro del marco conceptual del *disegno*.

En este sentido cabe destacar las figuras de los Gaspar Gener, padre e hijo, y Antoni Verger, incluso podríamos llegar a la primera generación de escultores del seiscientos en la que Jaume Blanquer o Nicolau Roig se nos aparecen como claros exponentes de la tradición tardorrenacentista que anuncia ya la retórica barroca. Gener senior y Verger son sin duda los decanos de este grupo de artistas. Sus obras y especialmente algunas fuentes documentales indirectas nos los describen como profesionales polivalentes. Ejercieron de tracistas, mostrándose familiarizados con el lenguaje arquitectónico de los órdenes columnarios, usados como eje vertebrador de portadas y retablos en sus acepciones morfológica, decorativa y simbólica pero no

como modos del vitruvianismo, ni siquiera en el uso del módulo columnario como garante de un sistema de proporciones clásico. Y aunque fueron básicamente escultores, ejecutaron trabajos propios del oficio de pintor, especialmente en lo que se refiere al policromado de imágenes escultóricas y no solamente como una etapa más del proceso de creación de la imagen escultórica, sino como encargo independiente, coloreando imágenes que otros habían tallado. En este sentido podemos citar la contratación, por parte de Gaspar Gener senior, de la policromía de un crucifijo de la iglesia parroquial de Sineu en 1580.³⁵ Dicha imagen había sido tallada hacía más de 60 años y su paso por diferentes emplazamientos dentro del templo parroquial le había ocasionado un deterioro considerable que ni siquiera una primera restauración llevada a cabo por el pintor Baltasar Buira había conseguido paliar.³⁶ En cualquier caso interesa hacer notar que Gener se presenta como *ymaginayre pintor* (imaginerero pintor), una titulación ambigua que quizá no se refiera tanto, en su acepción pictórica, a la realización de obras figurativas como a la labor de policromado, ya que se desconoce la existencia de ninguna pintura atribuible a Gener y en cambio sí ha sido constatada positivamente su intervención en el acabado policromo de otras obras escultóricas.³⁷ Por su parte Antoni Verger también aparece documentado como pintor, en este caso en la catedral mallorquina, donde al parecer se encargó, entre otras obras, de pintar unos ángeles. Dato del que se tiene constancia gracias al desacuerdo sobre la remuneración económica de Verger.³⁸

Ambos escultores pertenecía a la misma generación y mantenían una relación de amistad y admiración mutua. En este sentido, Verger no tiene reparos en definir a su compañero y amigo en estos términos:

[...] *dit Gaspar Gener major [...] era sculptor y en le sua art home de abilitat rara y perticular y com a tal obrava y sculpia en or y argent, matall, ferro llenyam, marfil, mabre, vidre, pedres precioses y qualsevol altre materia.*³⁹

³³ GAMBÚS, Mercè, 1987, p. 162. VILLALONGA, Andreu, 2003, pp. 135-159.

³⁴ CARBONELL, Marià, 2002, p. 24.

³⁵ Archivo Diocesano de Mallorca (en adelante ADM) 17/47/17, f. 8v.

³⁶ ADM 17/47/17, f. 26v.

³⁷ SACARÉS, Miquela; VENY, Catalina M^a, 1998, p. 48.

³⁸ ADM 17/131/3. No obstante y a pesar de la importancia de la información no es posible ser más concreto, debido al mal estado de conservación de la documentación judicial que generó el caso, limitándose el acceso de los investigadores a la ficha archivística del sumario.

³⁹ "Dicho Gaspar Gener mayor era escultor y en su arte, hombre de habilidad rara y particular y como tal trabajaba y esculpía en oro y plata, metal, hierro, madera, marfil, mármol, vidrio, piedras preciosas y cualquier otra materia". Archivo del Reino de Mallorca (en adelante ARM). AA. Gremis. 542/15, f. 36v. Debemos hacer constar que la foliación del sumario es fragmentaria. Por una parte encontramos en el margen superior derecho una primera numeración, de época, que abarca los primeros 19 folios. Mientras que los folios 41 a 49 presentan en el margen inferior derecho una numeración contemporánea a lápiz. En cualquier caso, para mayor concreción, citamos el número de folio aunque esté sin foliar en el documento original.



Fig. 1. Gaspar Gener sénior. Relieve de la Natividad perteneciente al retablo mayor de la parroquia de Sineu.

Este panegírico aparece en el sumario de un pleito que en 1603 enfrentó a Gaspar Gener junior con el gremio de plateros, causado por las interferencias laborales del escultor, dedicado también a labores de orfebre sin haber sido examinado como tal. El sumario de esta causa, citado por primera vez recientemente pero cuya transcripción es aún hoy inédita,⁴⁰ es sin duda alguna una de las fuentes archivísticas más interesantes para el estudio del artista mallorquín de la época moderna. No sólo por la aportación positivista de datos inéditos sobre artistas y obras sino básicamente por ser uno de los escasos testimonios documentales en los que los propios artífices tratan de definir la naturaleza misma del lenguaje artístico. Una de las lecturas derivadas del estudio de este sumario se ha referido a la defensa que Gaspar Gener junior hace de la interdisciplinariedad de la escultura en referencia a la noción medieval del arte como conocimiento práctico, como habilidad técnica, alejando el posicionamiento ideológico de los escultores insulares de metas más avanzadas en el debate teórico, como aquellas que consideraban fundamental el proceso intelectual vinculado al concepto del *disegno*.⁴¹ No obstante una lectura circunscrita, no tanto a la definición del lenguaje escultórico como *art de cisell i de relleu* (arte de cincel y de relieve), sino centrada en la argumentación de Gener junior, amparada por el ejemplo paterno y por el valioso testimonio de artistas de

prestigio como Antoni Verger o el pintor Joan Oms, de porqué los plateros son ajenos a este medio de representación visual, ha de facilitarnos un nivel de información diferenciado. En este sentido la interpretación del trabajo escultórico como simple capacidad mecánica o técnica ejercida sobre diversos materiales puede resultar insuficiente. El propio Gener y sus testigos reconocen implícitamente dos partes diferenciadas en el proceso artístico: la invención y la ejecución. A la primera la reconocen y citan a través de su manifestación gráfica: el dibujo, mientras que a la segunda, y solamente a la segunda, se refiere propiamente la definición técnica de la escultura:

*Posa que los argenters en Mallorca quant donen examen no acostumen de demenar ni demanen de est art de cissell y relleu per ço qui entre ells es cosa olvidada y fora de llur abilitat per no tenir los argenters de Mallorca dibuix y es ver.*⁴²

Lo que diferencia al artista del artesano según el posicionamiento ideológico de Gener no es tanto la incapacidad de los plateros para el trabajo en relieve o el uso del cincel sino el hecho de que esta incapacidad viene dada por su desconocimiento del dibujo, considerado, en consonancia con las principales corrientes de pensamiento estético europeas, como fundamento i substrato común de las artes mayores, precisamente aquello que Vasari definió como artes del *disegno*, de rigurosa actualidad, podríamos decir, en el panorama teórico

⁴⁰ CARBONELL, Marià, 2002, p. 13.

⁴¹ CARBONELL, Marià, 2002, p. 13.

⁴² "Pone que los plateros de Mallorca cuando dan examen no suelen preguntar ni preguntan sobre este arte de cincel y relieve, por cuanto entre ellos es cosa olvidada y fuera de su habilidad por no tener los plateros de Mallorca dibujo y es verdad". ARM. AA 542/15, f. 19.

español, pues solo dos años antes Gaspar Gutiérrez de los Ríos había incorporado el concepto de *las artes del dibuxo* a la tratadística hispana en su *Noticia general para la estimación de las artes*.⁴³

Por ello es de capital importancia que Gener haga frente común con los pintores, a los que entiende, junto a los escultores, como expertos en dibujo y a los que acuden los orfebres cuando se les presentan problemas de diseño para ellos irresolubles, aun cuando no se trate de representaciones figurativas sino del desarrollo de objetos propiamente suntuarios, argumento que redundaba en una concepción del dibujo centrada en la invención y no en un sentido meramente mecánico como ejercicio gráfico:

*Posa que quant alguns argenters han volgut deboixar algunes coses propies en son art com son recades, joells etc. Per esser los stat demenat en examen an acudit y de ordinari acuden a nels pintors o en casa del dit Gener y es ver.*⁴⁴

Por su parte el pintor Joan Oms corrobora la afirmación expuesta por Gener basándose en su propia experiencia profesional:

*E dix que dit capitol conte veritat que quant los argenters volen dibuxar algunes coses acuden a los pintors o sculptors y asso scab ell testimoni per que algunes vegades dits argenters an acudit an sa casa per dibuxar algunes coses y no scab mes.*⁴⁵

Ante tales argumentaciones los orfebres intentaron argumentar que, en contra de las afirmaciones de Gener, que había entre ellos quienes sí tenían conocimientos de dibujo, e incluso que éste se había beneficiado de las enseñanzas de Joan Puig, un platero que el escultor tenía contratado para la realización de trabajos mecánicos en los encargos suntuarios satisfechos por su taller. No obstante la argumentación del gremio es poco consistente por imprecisa y fue atacada con dureza por los testigos aportados por la parte demandada. En este sentido

no deja de ser sintomático que Gregori Gener, hermano menor del escultor demandado, y a la sazón platero de profesión, declarara como testigo citado por su gremio y, en cierta medida, contra su propio hermano. Cuando testimonia sobre los conocimientos de dibujo de los plateros parece reconocer implícitamente que aunque hay orfebres que saben dibujar (al menos lo suficiente para desempeñar su oficio), el dominio del dibujo no es una característica común a todo el colectivo, ya que no especifica que todos sepan dibujar sino que hay algunos que saben hacerlo: *E dix que vuy en dia hia en dita argenteria alguns mestres y jovens qui saben deboix bastant per lo seu art.*⁴⁶

El testimonio aportado por Antoni Verger sobre la posibilidad de que Gaspar Gener hubiera podido aprender su arte a partir de las enseñanzas del orfebre Joan Puig es de suma importancia, pues da un giro al argumento en torno al dibujo para definir el orden jerárquico del taller de Gener, al tiempo que afirma claramente que el dibujo se halla en el origen del conocimiento escultórico:

*Dixit veritat conte dit capitol que dit Joan Puig argenter no podía ensenyar a dit Gaspar Gener de scultura puis ell no tania ningun deboix.*⁴⁷

Del mismo tenor fueron las declaraciones hechas por Nicolau Dameto, el cual se autoproclama experto en materia artística para poder valorar las habilidades y conocimientos de artesanos y artistas, tomando como referente el ejemplo de la trayectoria profesional de Gaspar Gener senior, padre del demandado:

*[...] Era home en le sua art de habilitat molt rara y com a tal obrava y sculpia or, argent, metall [...] y aço sce jo per haverho vist y entendre del dit art.
[...] los argenters no sabien fer la mitat del que dit Gener sabia y lo que dits argenters sabien fer nou feian tant be com dit Gener.
[...] los argenters en Mallorca no tenen deboix y aço dix jo per saberho y entendre de dita art.*⁴⁸

⁴³ CALVO SERRALLER, Francisco, 1991, pp. 61-87. HELLWIG, Karin, 1999, pp. 156-160.

⁴⁴ "Pone que cuando algunos plateros han querido dibujar algunas cosas propias de su arte como son pendientes, joyas etc por habérselo pedido en examen han acudido y de ordinario acuden a los pintores o a casa de dicho Gener y es verdad", ARM. AA 542/15, f. 19-19v.

⁴⁵ "Y dijo que dicho capítulo contiene verdad pues cuando los plateros quieren dibujar algunas cosas acuden a los pintores o a los escultores; y eso lo sabe el testigo porque en ocasiones dichos plateros han acudido a su casa para dibujar algunas cosas y no sabe más" ARM. AA 542/15, f. 32v.

⁴⁶ "Y dijo que hoy en día hay en dicha [calle de la] platería algunos maestros y jóvenes que saben dibujo bastante para su arte" ARM. AA 542/15, f. 68.

⁴⁷ "dixit verdad contiene dicho capítulo que dicho Joan Puig platero no podía enseñar a dicho Gaspar Gener de escultura pues él no sabía nada de dibujo". ARM. AA 542/15, f. 39v.

⁴⁸ "Era hombre en su arte de habilidad muy rara y como tal trabajaba y esculpía en oro, plata, metal[...] y yo lo sé por haberlo visto y por entender de arte[...] los plateros no sabían hacer la mitad de lo que dicho Gener sabía y lo que dichos plateros sabían hacer no lo hacían tan bien como dicho Gener[...] los plateros en Mallorca no saben de dibujo y esto lo digo por saberlo y entender de dicho arte". ARM. AA 542/15, f. 41-44.



Fig. 2. Antoni Verger. Pormenor del tímpano de la portada de la catedral de Mallorca.

En definitiva, la realidad gremial, el desarrollo plástico del ornato arquitectónico, la polisemia de los oficios artísticos y una clara preocupación cultural y educativa por parte de los escultores insulares, manifestada tanto a través de las fuentes archivísticas citadas como mediante la acumulación de grabados y libros en sus talleres,⁴⁹ se convierten en claros indicios de su posicionamiento ideológico dentro de la valoración humanista de las artes como disciplinas liberales, basadas en el principio del *disegno*, cuya naturaleza interdisciplinar consolidará, durante las secuencias estilísticas barrocas, una amplia indefinición de los límites laborales de la escultura, propiciando el papel arbitral del escultor en el desarrollo estilístico tanto de la arquitectura como de las artes plásticas.

El clasicismo renacentista y la cultura propia. A modo de conclusión

El 7 de mayo del año 1653, concluía Josep Gelabert, maestro de obras mallorquín, el manuscrito titulado "Vertaderas traçes de l'Art de Picapedrer",⁵⁰ su autor se ocupaba de diferentes asuntos relativos al oficio de la cantería y de la construcción. Se trata de un manual de estereotomía concebido en términos pedagógicos y estructurado en dos partes profusamente ilustradas; la primera describe las trazas manuales más básicas: arcos,

portales, ventanas, bóvedas, escaleras..., etc.; la segunda parte está dedicada a la exposición de aquellas monteas que requieren una mayor maestría, entre las que se encuentran bóvedas, cúpulas, plantas de capillas y otras. En el prólogo, el autor justificaba la elaboración de su manual en virtud de la disparidad y arbitrariedad de opiniones existentes entre los albañiles en relación a la práctica de las trazas, privando las experiencias particulares. Frente a ello, Gelabert se impuso la tarea de buscar normas que facilitarían la ejecución satisfactoria de las trazas, como expresión de identidad y de conservación de la tradición constructiva mallorquina.

La obra de Gelabert ha pasado por derecho propio a constituirse en la más minuciosa, aunque incompleta crónica constructiva de la arquitectura de Palma en el siglo XVII. Su conciencia profesional le llevó a afirmar la calificación artesanal de *l'art de picapedrer* frente a la arquitectura, recordando en este contexto la autoridad del escultor al que responsabilizaba de las formas cultas de la arquitectura, expresadas éstas en la acción de embellecimiento de naturaleza ornamental que él relacionó con el uso de las formas a *lo modern*⁵¹ de tradición clasicista.⁵²

Gelabert constituye el testimonio escrito de un sentimiento de identidad cultural, que desde el

⁴⁹ GAMBÚS, Mercè, (1987) 1998, p. 424.

⁵⁰ GELABERT, Josep, (1653) 1977. Una edición bilingüe y comentada desde los postulados metodológicos de la estereotomía puede encontrarse en: RABASA, Enrique, 2011.

⁵¹ Gelabert alude a "lo modern" en su acepción sinónima a "la romana".

⁵² Cfr. GAMBÚS, Mercè, 1989, pp. 777-785.

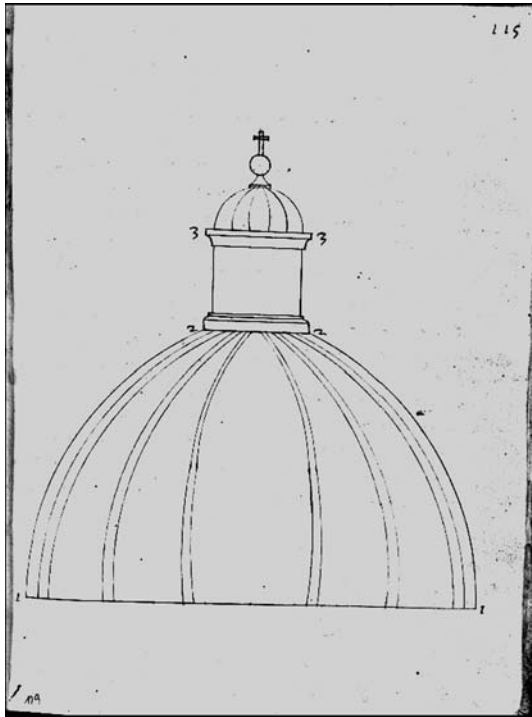


Fig. 3. Joseph Gelabert. "Vertaderes traces de l'art de picapedrer". Trazo que reproduce la cúpula de la iglesia conventual de Santa Teresa de Palma.

orgullo profesional del maestro de obras acaba por identificar tradición histórica y mediterraneidad en clara voluntad de diferenciación respecto al lenguaje culto de la arquitectura clasicista europea. Gelabert impulsó un proceso de actualización del discurso técnico del saber estereotómico, incorporando soluciones formales y planteamientos metodológicos nuevos, pero con la mirada puesta en el pasado y en la conciencia de que la construcción como práctica debe compartir su escritura con la tradición intelectual de la arquitectura encarnada por la escultura como renovación del gusto.

Referencias bibliográficas

- AGUILÓ, Estanislao. "Inventari dels bens y heretat den Miquel Abeyar, notari". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1898, 7, pp. 417, 435 y 448.
- ALOMAR, Gabriel. *Guillem Sagrera y la arquitectura gòtica del siglo XV*. Barcelona y Madrid: 1970.
- BALDINI, Nicoletta. *La Bottega di Bartolomeo della Gatta. Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo fa quattro e cinquecento*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 2004.
- BARCELÓ, Maria; ENSENYAT, Gabriel. *Fernando Valenti i la seva família*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.
- BARCELÓ, Maria; ENSENYAT, Gabriel. *Els nous horitzons*

culturals a Mallorca al final de l'edat Mitjana. Palma: Documenta Balear, 2000.

- BAUÇÀ DE MIRABÓ, Concepció. *La Real Cartuja de Jesús de Nazaret de Valldemossa. Formació y evolució de su patrimoni histórico-artístico*. Palma: José J. de Olañeta Editor, 2008.
- BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- CARBONELL, Marià. "Lopez, els". *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*. III., 1996, pp. 32-43.
- CARBONELL, Marià. *Art de cisell i de relleu. L'escultura mallorquina del segle XVII*. Palma: José J. de Olañeta Editor, 2002.
- CATEURA BENNÀSSAR, Pau. "La fundació de l'Estudi General de Mallorca". *Estudis Baleàrics*, 1983, 11, pp. 9-20.
- CATEURA BENNÀSSAR, Pau. "Trabajo y fortuna en el Renacimiento: el caso de Juan Valero, secretario real". En: *América y Mallorca: del predescubrimiento hasta el siglo XX*, I, 1991, pp. 47-52.
- DOMENGE, Joan. "Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals (segles XIV-XVI)". En: *IX Jornades d'Estudis Històrics Locals*, Palma: 1990, pp. 381-39.
- ELÍAS DE TEJADA, Francisco. "Las tres corrientes secundarias. Valoración del pensamiento político mallorquín medieval". *Studia Monographica et Recensiones*, 1949, III, pp. 51-71.
- ELÍAS DE TEJADA, Francisco. *Historia del pensamiento político catalán*, II, Sevilla: Ediciones Montejuorra, 1963.
- ENSENYAT, Gabriel. "Humanisme i Renaixement a Mallorca. Noves dades nova periodització". *Ehumanista/IVITRA*, 2012, 1, pp. 99-127.
- GAMBÚS, Mercè. "El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1987, 43, pp. 157-172.
- GAMBÚS, Mercè. *El Manierismo en el arte mallorquín. Siglos XVI y XVII*. Palma: Tesis doctoral/microficha 78. Universitat de les Illes Balears (1987), 1998.
- GAMBÚS, Mercè. "De l'Art de Picapedrer de Josep Gelabert: un testimonio literario de la arquitectura mallorquina del siglo XVII". *Mayurqa*, 1989, 22, II, pp. 777-785.
- GAMBÚS, Mercè. "El escultor aragonés Juan de Salas y la introducción del Renacimiento en Mallorca" *IX Coloquios Arte Aragonés*, Caspe: 1995.
- GAMBÚS, Mercè; SABATER, Tina. "La Cartuja de Valldemossa en los inicios del renacimiento mallorquín". En: *Actas del Congreso Internacional de Scala Dei, la primera cartuja de la península ibérica. Scala Dei (Tarragona), septiembre 1996*. Morera del Montsant. Tarragona: 1999, pp. 223-237.
- GAMBÚS, Mercè. "El debate de modelos en el arte mallorquín de los siglos XVI y XVII. Entre el clasicismo y la cultura propia", En: *L'Antiguitat clàssica i la seva pervivència a les Illes Balears, XXIII Jornades d'Estudis Històrics Locals*. Palma: 2005, pp. 545-559.
- GAMBÚS, Mercè. "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)", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 2007, 63, pp. 63-92.

- GAMBÚS, Mercè. "L'obra de l'escultor Joan de Salas a Mallorca (1526-1538). Noves aportacions" *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 2008, 64, pp. 255-280.
- GELABERT, Josep. *Vertaderes traçes del Art de picapedrer de les quals sa poden aprofitar molt facilment tots los qui desitjen asser mestras aprimorats de dit Art sols sapien llegir i coneixer las cifras compost per mestra Joseph Gelabert picapedrer natural de Mallorca a 31 anys 4 mesos i 11 dias de la sua edat fet als 7 de maig de l'any 1653*. Palma: Consell Insular de Mallorca. Edició facsimil, 1977.
- HELLWIG, Karin. *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid: Editorial Visor, 1999.
- HILLGARTH, Jocelyn Nigel. "Un poema inédito de Francesc Prats sobre Ramón Llull". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1968-72, 33, pp. 75-83.
- HILLGARTH, Jocelyn Nigel. *Readers and books in Majorca. 1229-1550*, Paris, 1991.
- HILLGARTH, Jocelyn Nigel. "La cultura de las Islas Baleares en la época del Descubrimiento", En: *Les Illes Balears i Amèrica*, I, Palma: 1992, 37-46.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Memoria sobre la fábrica del Convento de Sto Domingo*, Palma: Ed. Mallorquina, (1830) 1945.
- JUAN VIDAL, José. "Las crisis agrarias y la sociedad en Mallorca durante la Edad Moderna". *Mayurqa*, 1976, 16, pp. 87-113.
- LLABRÉS, Gabriel. "Altorrelieve de Juan Valero, siglo XV". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1891, 4, pp. 69-71.
- LLABRÉS, Gabriel. "Los gremios de pintores en Mallorca. Primeres ordinacions del gremi de pintors (1486)". *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, 1926, XXI, pp. 375-376.
- LLADÓ FERRAGUT, Juan. *Historia del Estudio General Luliano y de la Real y Pontificia Universidad Literaria de Mallorca*. Palma, 1973.
- LLOMPART, Gabriel. "Francesc Prats. Devotio moderna, humanismo y lulismo en Miramar", *Actas del II Congreso Internacional de Lulismo*, I, 1972, pp. 279-306.
- LLOMPART, Gabriel. "El llibre català a la casa mallorquina (1350-1550)". *Analecta Sacra Tarraconensia*, 1975, XLVIII, pp. 193-240.
- LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina*. Palma: 1980, IV, 281-283.
- LLOMPART, Gabriel. "Identificación del "Maestro de las Predelas" y encuadre de otros más". *Estudis Baleàrics*, 1988, 29 y 30.
- LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana M^a; PARDO, José M^a. *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*. Palma, 1988.
- MAS VIVES, Joan. "Mallorca. La literatura", *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, IX, 1991, pp. 348-352.
- MUNTANER BUJOSA, Juan. "La primera imprenta mallorquina. Los impresores Caldentey y Calafat". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1958, 21, pp. 467-503.
- PALOU, Joana M^a; PARDO, José M^a. "Sobre una taula de Joan de Joanes a Mallorca i la pintura del segle XVI". *Quaderns de Ca la Gran Cristiana*, 3, 1984.
- PÉREZ, Lorenzo. "Una nueva versión del poema de Francisco Prats sobre Ramón Llull". *Estudios Lulianos*, 1974, XVIII, pp. 143-151.
- POST, Chandler Rathfon, *A history of spanish painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1970, XII.
- RABASA, Enrique *El manuscrito de cantería de Joseph Gelabert*. Madrid: Edita Fundación Juanelo Turriano, 2011.
- RAMIS DE AIREFLOR, Juan; BOUTROUX DE FERRÁ, Ana M^a; ALONSO FERNÁNDEZ, Antonio. *Historia Documental de la Real Cartuja de Valldemossa* Palma: 1973.
- RIERA I SANS, Jaume. "Sobre l'autor de la 'Doctrina Moral' (segle XV)". *Randa*, 1979, 9, pp. 117-125.
- SACARÉS, Miquela; VENY, Catalina M^a. *La retaulística els segles XVI-XVIII a l'església parroquial de Porreres*. Porreres: 1998.
- SANTAMARÍA, Álvaro. "En torno a la evolución del modelo de sociedad en el Reino de Mallorca (siglos XIII-XVIII)". *Estudis Baleàrics*, 1981, 3, pp. 134-141.
- SANTAMARÍA, Álvaro. *La promoción universitaria en Mallorca. Época de Fernando el Católico*. Palma, 1984.
- SASTRE, Jaume. "L'obra pictòrica com element decoratiu sumptuari i devocionari a les llars medievals mallorquines, en el transit a la Modernitat". *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, 2003, 59, pp. 47-88.
- SEVILLANO, Francisco; POU, Juan. *Historia del puerto de Palma de Mallorca*. Palma: 1974, pp. 153-192.
- TRÍAS MERCANT, Sebastián. *Història del Pensament a Mallorca*. Palma, Editorial Moll, 1985.
- VILLALONGA, Andreu Josep. *Plets i art religiós a Mallorca (segles XVI-XVIII). La sèrie documental causes civils com a font per a la història social de l'art*. Palma: Universitat de les Illes Balears. Tesis doctoral inédita, 2003.

