

## INMOVILISMO Y COMPROMISO EN LA ARQUITECTURA MALLORQUINA. DOS OPCIONES ANTE LA VANGUARDIA RENACENTISTA

MERCEDES GAMBUS SAIZ  
Universidad de las Islas Baleares

### LA DIFÍCIL INTEGRACIÓN DE LAS FORMAS RENACENTISTAS EN LA ARQUITECTURA MALLORQUINA

El comportamiento gramatical de la arquitectura mallorquina en el contexto del arte renacentista español puede ser abordado recurriendo a algunas circunstancias principales, tales como el prolongado predominio de los modos sintácticos locales, y el retraso en el contacto con la novedad italiana, así como al lento y desigual proceso de su consolidación gramatical.

La primera de las observaciones citadas nos remite al carácter conservador de la arquitectura mallorquina, incapaz de renunciar totalmente a un sistema gramatical como el gótico que desde el siglo XIII había impuesto sus formas constructivas.

En cuanto al proceso de recepción y de traducción vernácula de lo italiano, cabe situarnos en la década de 1520, cuando por primera vez Mallorca en coincidencia con el pleno renacimiento peninsular, se convirtió en escenario de experiencias clasicistas, cuyo discurrir vino pautado por una actuación predominantemente decorativa acoplada a las estructuras tradicionales, lo que favoreció una indolente y compleja evolución que no culminaría hasta finales del siglo XVII con el triunfo parcial del espacio barroco y la consiguiente desaparición de las viejas fórmulas, que únicamente pervivieron asociadas a un vocabulario secular.

La acepción decorativa con la que acabamos de definir la actuación renacentista requiere por su protagonismo la argumentación casuística, la cual desborda el marco de la esclerotización goticista, para vehicularse a través de los propiamente endógenos, es decir de las condiciones de acceso a la vanguardia renacentista por parte de la arquitectura mallorquina, entre las que cabe referir: *la asimilación ideológica del humanismo, la presencia del escultor aragonés Juan de Salas desde el año 1526, el recibimiento al emperador Carlos V en el año 1541, y la difusión de la estampa impresa.*

La incorporación temprana del humanismo al debate ideológico de la sociedad mallorquina generó un largo proceso, cuya incidencia en el discurso estético se tradujo en una progresiva sensibilización hacia la vanguardia artística italiana. Así, los contactos por razones comerciales con Italia y el Levante español a lo largo del siglo XVI, y el impulso que desde fines del siglo XV recibieron las actividades literarias y educativas desde una perspectiva humanista, constituyen argumentos significativos de los medios de homologación insular a la cultura europea, vertebrando la infraestructura óptima para acoger al nuevo lenguaje artístico.

En cuanto a la intervención del aragonés Juan de Salas en Mallorca, queda probada su autoridad entre los artífices locales como responsable de la introducción del sistema clasicista en la decoración arquitectónica. El escultor Juan de Salas, discípulo de Damián Forment, fue contratado en 1526 por el cabildo catedralicio para renovar el coro y obrar dos púlpitos con destino a la catedral de Palma. Su actuación estuvo regida por el uso del clasicismo estableciendo una serie de propuestas de singular trascendencia para el arte mallorquín, entre las que merece destacarse: la arquitectura de órdenes a efectos compositivos, el tratamiento de los repertorios decorativos de filiación clasicista en términos decididamente retóricos y la adopción de una estética naturalista en las construcciones figurativas, con especial preocupación por la graduación volumétrica y por la concepción perspectiva.

La estela dejada por Juan de Salas alcanzó efectos inmediatos, a tenor de las numerosas decoraciones arquitectónicas, que a partir del primer tercio del siglo XVI fueron practicándose en puertas y ventanas de fachadas, zaguanes y patios, ensayándose en ellas diferentes fórmulas compositivas pautadas por la lógica del orden clásico, el cual por medio de procedimientos acumulativos se convirtió en soporte de grutescos y formas híbridas, que paulatinamente y merced a otras vías de influencia, fueron enriqueciéndose con nuevos formatos, cuyo denominador común lo constituyó su mayor compromiso con el pensamiento humanista.

De mecanismo introductor puede reputarse también, la entrada triunfal que la ciudad de Palma organizó al emperador Carlos V con motivo de su venida en el año 1541. En esta fecha Mallorca fue elegida como lugar de concentración de las escuadras destinadas a intervenir en la conquista de Argel; por esta razón el emperador visitó la isla, efectuando su entrada por el puerto de Palma, ciudad en la que permaneció por espacio de cinco días. La llegada del monarca fue festejada con un recorrido urbano jalonado con numerosos arcos triunfales de carácter efímero, que fueron ornados con figuraciones y epígrafes alusivos al emperador<sup>1</sup>.

La incidencia de este hecho histórico en el comportamiento del arte mallorquín merece ser recordado, entre otros a causa de su eficacia como refrendo institucional al sistema renacentista, lo que permitió que a partir de esta fecha se convirtiera en el lenguaje plástico por excelencia de los grupos sociales dirigentes, generando asimismo un mayor interés por el conocimiento del pensamiento humanista.

Igualmente la novedad que supuso el empleo de una gramática aúlica de naturaleza clasicista modulada a partir de la metamorfosis urbana, permitió la multiplicación de gestos miméticos e irreflexivos en el uso de los morfemas decorativos procedentes de la vanguardia renacentista, cuya fijación paradigmática tipificó el quehacer de la arquitectura mallorquina durante más de un siglo. Cuando en el año 1541, Palma hubo de acometer la recepción a Carlos V, ateniéndose a las normas estéticas que en ese momento regían el trato dado a la imagen imperial la actividad artística insular se hallaba en una fase de aproximación al clasicismo renacentista, manteniendo la tradición en los modos

estructurales, de ahí que el evento mencionado provocara el aceleramiento del proceso, obligando a la aceptación epidérmica de lo italiano a causa de su proyección emblemática, del que se extrajeron un buen número de estilemas, sin conciencia de su valor semántico, ni de su ubicación diacrónica en el código clásico.

En este orden de cosas, es preciso destacar el ascendiente del grabado en la difusión de los repertorios decorativos, provocando entre los artífices isleños un enriquecimiento de sus posibilidades creadoras. El canal mediador de estos registros se configuró en torno al contacto peninsular, siendo la estampa veneciana, así como la obra de los italianos Fra Antonio de Monza y Nicoletto Rosex de Módena, las principales fuentes de inspiración <sup>2</sup>.

## CONSTRUCTORES Y ESCULTORES. SU ENTORNO PROFESIONAL

Si como punto de partida, admitimos la relación existente entre el uso de la gramática renacentista y el nuevo concepto de artista, parece lógico suponer que la progresiva aceptación de la dialéctica humanista y sus modos artísticos por parte de la sociedad mallorquina del siglo XVI, comportaran a su vez variaciones cada vez más renovadoras en el ámbito del proceso creador.

Testimonios como el del pintor Jaime de Oleza y Calvó, demuestran hasta que punto se había renovado la idea del artista a fines del siglo XVI. En su testamento otorgado el 14 de febrero de 1596, dispuso que los grabados y dibujos de su propiedad fueran destinados a una academia de pintura, en el caso de que su fallecimiento la hubiera logrado instituir:

*“... Y si per cas jo de vida meva havia fundat un Seminari o Academia de pintura per a lo qual affecta he jo juntat de molt temps ansa lo de susdit rhesor para lexarlo en deposit de dita Academia ...”* <sup>3</sup>.

La clientela por su parte se interesaba cada vez más por las fórmulas artísticas de procedencia italiana, y reclamaba en consecuencia el concurso de aquellos artistas expertos en el referido modelo, incitando a los artífices locales a aprender de los maestros foráneos que trabajaron en la isla <sup>4</sup>.

Sin embargo debemos evitar el riesgo de caer en tentaciones maximalistas, por cuanto la asimilación del renacimiento en Mallorca, tal como ya hemos anotado, devino un proceso dilatado y desigual; por ello la nueva definición social del trabajo artístico fue perfilándose a través de una lenta progresión, variable en intensidad y efectos, que en última instancia vino mediatizada por la autoridad de las instituciones gremiales.

En el curso del siglo XVI, los diferentes trabajos artísticos se organizaban como el resto de oficios a través de asociaciones de carácter corporativo, las cuales funcionaban en Mallorca desde el privilegio del rey Juan I, otorgado en Portopí el 18 de noviembre de 1395, por el que se concedió a los oficios de menestrales la facultad de constituirse en colegios profesionales <sup>5</sup>.

En lo tocante a los oficios artísticos, existieron en Mallorca corporaciones que aglutinaban a los albañiles, pintores, bordadores y escultores, siendo los albañiles los primeros que dispusieron de colegio profesional.

Acerca del *oficio de albañiles*, hay noticias de su existencia como corporación desde el año 1364, en el que se le concedió la licencia para que construyera una capilla en la parroquial de Santa Eulalia con destino a sus fines religiosos <sup>6</sup>.

Los primeros estatutos conocidos del referido gremio datan del año 1405, siendo objeto de sucesivas modificaciones en los años 1487, 1506, 1514 y 1674 <sup>7</sup>.

El colegio de albañiles, a los que se asociaban también los yeseros y los canteros tuvo como patronos a la Virgen María y a los Cuatro Santos Coronados, a los que honraban en la mencionada capilla de la iglesia de Santa Eulalia.

Atendiendo a la normativa recogida en los diferentes estatutos de esta corporación, puede observarse desde el siglo XVI un mayor interés por los aspectos profesionales; así en la reglamentación de 1487, para ejercer el oficio bastaba la autorización de los mayordomos, una vez probado el aprendizaje durante cuatro años bajo la tutela de un maestro, sin embargo en las ordenanzas de 1506, se incorporó además el examen para poder alcanzar el grado de maestro. En 1674 se completó esta disposición con el establecimiento de un periodo de formación de cuatro años más en calidad de oficial; asimismo se especificó la obligación de realizar proyectos en el examen para acceder a la maestría <sup>8</sup>.

Igualmente estos estatutos contemplaban la inquietud del gremio por la falta de reconocimiento social del albañil, imputándolo entre otras causas a la despreocupación formativa de los maestros una vez obtenida la licencia, instandóseles a una constante superación <sup>9</sup>.

En cuanto al capítulo profesional de los *pintores, bordadores y escultores* cabe recordar que fueron los pintores los primeros en establecerse corporativamente.

En el año 1486 una representación de los maestros pintores solicitó al lugarteniente del Reino, la constitución de su cofradía bajo la advocación de San Lucas y la autorización de sus estatutos, argumentando el incremento del oficio y la costumbre gremial que reglamentaba la vida profesional de la menestralía mallorquina <sup>10</sup>.

La vida de esta asociación no debió ser muy prolongada, de acuerdo con la información facilitada por el «Repertorio de las Actas Capitulares» de la catedral de Palma, según el cual el 18 de septiembre de 1511, el Cabildo autorizó el establecimiento de la cofradía de pintores y bordadores, en la que figuraba como patrona Ntra. Sra. del Claustro o de la Grada, cuya capilla se hallaba en la catedral <sup>11</sup>.

El nuevo colegio, que como hemos indicado admitió también a los bordadores, presentó su reglamento el día 30 de abril de 1512, siendo revisado el 27 de agosto de 1518 <sup>12</sup>.

Posteriores vicisitudes condujeron a esta cofradía a una profunda remodelación que conllevó al ingreso de los escultores, de acuerdo con la licencia expedida por el cabildo el 20 de junio de 1578 <sup>13</sup>. Sin embargo las constantes tensiones internas surgidas entre los tres grupos colegiados motivó la petición de los pintores para segregarse y constituirse en corporación autónoma, la cual fue autorizada en el año 1602 <sup>14</sup>.

El menoscabo social de los bordadores, así como el debilitamiento de su gremio tras la separación de los pintores, provocó la supresión de la cofradía de Ntra. Sra. del Claustro. Igualmente el reducido número de profesionales de la pintura sumió a este colegio en un profundo languidecimiento del que no salió hasta que de nuevo se tomó la decisión de unir sus esfuerzos al de los escultores. A tal efecto el 1 de abril de 1651, fue presentada una solicitud al lugarteniente del Reino para que autorizara los estatutos de una nueva cofradía bajo la advocación de San Lucas <sup>15</sup>.

Cotejando la normativa correspondiente a los años 1486, 1513 y 1651, pueden comprobarse las diferencias existentes entre las dos primeras y la tercera.

Las reglamentaciones de 1486 y 1513 son prácticamente idénticas en el conjunto, acusando aún la tradición tardomedieval; así en lo relativo a la formación profesional, ambas establecen un periodo de aprendizaje bajo la supervisión de un maestro, dejando el arbitrio de éste el tiempo de su duración <sup>16</sup>.

Transcurrida la fase de aprendizaje, el candidato a maestro debía superar un examen que difería según se tratará de obtener la licencia como pintor de retablos, maestro de tapices o bordador de motivos florales <sup>17</sup>.

Por su parte el reglamento del año 1651 desarrolló en lo profesional una regulación más precisa que las anteriores, contemplando los temas relativos a la formación, examen y modalidades profesionales desde una óptica más rigurosa y con mayor conciencia del carácter liberal con que pintores y escultores debían abordar sus creaciones. Al respecto deben considerarse los avances sociales que ambas profesiones habían ido alcanzando en España a lo largo del siglo XVII <sup>18</sup>, lo que sin duda debió influir en la redacción de los mencionados estatutos.

La práctica del oficio fue articulada a partir de un tiempo de aprendizaje bajo la tutela de un maestro, cuya duración quedaba pactada en el correspondiente contrato suscrito por ambos <sup>19</sup>.

A continuación el aprendiz adquiría el grado de oficial, habiendo de pasar seis años con un maestro, lo que le facultaba para acceder al correspondiente examen <sup>20</sup>.

Asimismo la corporación entendía que el ejercicio del taller era insuficiente para la formación del futuro maestro, por ello instituyó un Academia donde se impartían cursos prácticos los domingos y días festivos, a los que obligatoriamente debían acudir aprendices y oficiales antes de acceder al examen de maestría <sup>21</sup>.

El contenido del examen consistía en la realización de una obra a elección de los mayordomos y administradores de la cofradía, que el aspirante debería ejecutar en el taller de un maestro, presentándola al tribunal en el plazo estipulado. De acuerdo con la calidad de la pieza realizada, se le otorgaba el título de maestro a todos los efectos o con ciertas limitaciones <sup>22</sup>.

Este sistema de examen sin embargo no constituía una novedad, pues a pesar del desconocimiento que tenemos acerca del anterior colegio, autorizado en 1578, puede afirmarse que la regulación de 1651 parece inspirada mayoritariamente en la precedente, tal como nos lo confirma entre otros, el acta de examen de escultor Jaume Blanquer, fechada en 1603, y en consecuencia conforme a la legislación del año 1578 <sup>23</sup>.

En lo concerniente a las facultades profesionales de pintores y escultores, también el reglamento de 1651 facilita una información bastante exhaustiva, al destacar como función común a los pintores y escultores la de pintar y dorar <sup>24</sup>.

Por alusiones pueden deducirse como prerrogativas específicas del escultor, la labor de bulto o relieve, y para el pintor además de trabajos sobre lienzos, tablas, papel, cuero y metal, otros como los de iluminación de manuscritos, diseño de cartas de navegar y de naipes, así como la decoración de paños de altar, cortinas, cofres, arquíbankos y escudos <sup>25</sup>.

No obstante el perfil profesional que acabamos de observar, lo cierto es que durante los siglos XVI y XVII, periodo coincidente con la introducción y posterior desarrollo del sistema clasicista de acuerdo con los modos renacentistas y del primer barroco, las

profesiones artísticas a través de sus corporaciones acusaron la tradición tardomedieval, de tal modo, que como hemos anotado de acuerdo con los estatutos de 1651 los pintores y escultores no sólo realizaban funciones polivalentes, sino también eran asociados a otros artesanos, como los guarnicioneros, bordadores y grabadores; del mismo modo que los albañiles eran identificados con los yeseros y canteros, reduciéndose sus tareas a los aspectos técnicos y de ejecución.

En consecuencia el influjo de la nueva ideología humanista quedó circunscrita tan solo a la enfatización de los temas profesionales, especialmente entre escultores y pintores, en detrimento del conservadurismo de los albañiles, provocando como lógico colateral, un mayor protagonismo de los primeros en la implantación de la gramática clásica en Mallorca, alcanzándose los mayores logros en la pintura, composiciones retablisticas y decoraciones arquitectónicas, frente a las estructuras edilicias que continuaron fieles a la tradición medieval. De excepcional puede reputarse el caso de algunos escultores, auténticamente comprometidos con las formas sintácticas vanguardistas, que en ocasiones fueron reclamados para diseñar edificios y elementos tectónicos de singular envergadura, desbordando los límites de las funciones asignadas por sus reglamentaciones profesionales <sup>26</sup>.

## EL APEGO A LA TRADICION EN EL DISEÑO ARQUITECTONICO

Presumiblemente, de todos los medios de los que disponemos para justificar el gesto continuista de la arquitectura mallorquina en la edad moderna, ninguno más directo y expresivo que el que nos ofrece el manual seicentista de Josep Gelabert, titulado «*De l'Art de Picapedrer*».

El texto en cuestión constituye un documento excepcional, fundamentalmente por su singularidad, ya que a falta de desmentido puede ser considerado como el pionero de la tratadística local, al tiempo que representa el único testimonio de literatura artística que conocemos en Mallorca a lo largo del siglo XVII.

De origen mallorquín, Josep Gelabert nació en febrero del año 1622. Se inició en el aprendizaje de la albañilería siguiendo la tradición familiar. En el año 1644 obtuvo la maestría, y en 1651 emprendió la elaboración del presente texto, el cual concluyó en 1653 <sup>27</sup>. Falleció en el año 1668 a causa de un accidente laboral <sup>28</sup>.

En cuanto al manuscrito «*Del l'Art de Picapedrer*», constituye un tratado de estereotomía organizado en dos partes principales; la primera describe las trazas calificadas como manuales, tales como: arcos, portales, ventanas, bóvedas, escaleras ... etc.; la segunda está dedicada a la exposición de monteas que requieren una mayor maestría, entre las que también se encuentran: arcos, portales, ventanas y escaleras, además de pechinas, cúpulas, plantas de capillas ... etc.

Aún cuando “*Del l'Art de Picapedrer*” es antes que otra cosa un manual práctico destinado al ejercicio de la albañilería, con el doble objetivo de facilitar la tarea a los principiantes y de corregir los criterios dispares y arbitrarios que se observan entre los profesionales en lo tocante a la resolución de las trazas; lo cierto es que además el referido texto constituye para el historiador local una fuente inagotable de información, en especial como crónica arquitectónica de la ciudad de Palma en el siglo XVII.

Igualmente nos revela la opinión de un profesional acerca de su oficio, al establecer ocasionalmente la distinción entre albañilería y la arquitectura. Así en el prólogo al

intentar disculpar el posible deslizamiento de errores, argumenta su posición como albañil, lo que le permite recordar al lector la ausencia en Mallorca de precedentes bibliográficos sobre técnicas constructivas, reconociendo sin embargo la existencia de textos dedicados a otras ciencias y artes entre ellas la arquitectura <sup>29</sup>.

Pero es en la segunda parte cuando el tema es abordado de forma más precisa, en efecto al discurrir acerca del diseño de una bóveda apuntada con terceletes para una torre de planta redonda, Gelabert asocia su forma a la de una cúpula como las ubicadas en las iglesias de las Teresas, Olivar y San Jaime, y para confirmar su parecer presenta un perfil de la cúpula de las Teresas, al tiempo que pondera el primor e ingenio de su traza y excusa la ausencia en el dibujo de las cornisas, fajas, vasas y capiteles, por entender que el albañil está incapacitado para ejecutarlos salvo que esté muy instruido en la arquitectura <sup>30</sup>.

Con esta afirmación establece Gelabert la diferenciación entre las dos actividades por razones de calidad. Mientras al albañil parece atribuirle un trabajo de naturaleza técnica, al arquitecto le confiere el embellecimiento del edificio mediante la modulación ornamental; solo así puede entenderse el criterio restrictivo en el uso del orden clásico, cuya facultad confiere al arquitecto; al igual que la alusión hecha en el prólogo a aquellos que componen «*a lo modern*» sirviéndose de las fuentes impresas, con lo cual se refería naturalmente a determinados textos de la tratadística europea que desde el siglo XVI veían circulando por Mallorca, los cuales facilitaron la difusión de los repertorios decorativos de la arquitectura renacentista entre los escultores mallorquines <sup>31</sup>.

Al respecto recordemos su mención al artífice local Joan Antoni Homs al que califica de escultor y arquitecto, término inexacto este último por cuanto Homs era tan solo escultor y en esta época aún no estaba oficialmente reconocida en Mallorca la titulación de arquitecto <sup>32</sup>.

Sin embargo esta aparente confusión dispone de una explicación muy sencilla cuya fundamentación enlaza con la reflexión histórica. Si nos atenemos por un lado a la lectura eminentemente decorativa que la arquitectura mallorquina hizo del clasicismo renacentista primero y del barroco después, y por el otro lado recordamos que las tareas de ornato en la arquitectura venían siendo desempeñadas por los escultores, restando los albañiles como simples técnicos, estamos en condiciones de entender porqué a un escultor se le tilda también de arquitecto <sup>33</sup>, y porqué el conservadurismo y la tradición caracterizaban la vida arquitectónica insular desde el siglo XVI.

Esta última idea nos la puede aclarar mucho mejor el propio Gelabert al tratar el tema de la montea que él identifica con el diseño y construcción de capillas. Reconoce este autor la secular calidad del arte de montea en Mallorca, pues a excepción de las trazas correspondientes a las capillas cuadrada y rectangular, el resto presenta en su opinión una admirable corrección, hasta el punto de advertirnos que en la actualidad y gracias a la experiencia, solo es posible perfeccionar las trazas de montea inventadas por los antiguos menestrales, aquéllos que crearon obras tan magníficas como la catedral y la lonja <sup>34</sup>.

Este sentimiento de continuidad se reafirma en otros lugares del texto, como en aquél en que refiere la manera de construir escaleras, recomendando la disposición de los escalones directamente sobre la bóveda frente a la costumbre que situaba hiladas de piedra entre los escalones y la bóveda. Para Gelabert el progreso profesional debe asociarse al mantenimiento de la tradición, sólo perfeccionada mediante un criterio de sim-

plificación de las monteas, tal como él practica y del que es buena muestra el elevado número de invenciones con que nos obsequia a lo largo de todo el manual.

En suma Gelabert observó el ejercicio de la arquitectura bajo un formato práctico, acudiendo no obstante al discurso teórico tan solo como medio de perfeccionar la tradición constructiva insular, para ello se sirvió de un criterio simplificador y de una metodología empírica basada en su experiencia personal, lo que permitió regular un amplio número de trazas de monteas, aquéllas más practicadas en la arquitectura mallorquina.

Como a cualquier maestro de obras de su época tampoco a Gelabert le interesó la definición artística de la arquitectura, Le fue ajena porque entendió que era tarea del arquitecto, figura ésta inexistente en Mallorca, cuya responsabilidad en parte se le adjudicó al escultor obligándole a actuar como decorador arquitectónico. La asimilación ornamental de la arquitectura clasicista, así como la metamorfosis de la sintaxis gótica en tradicional fueron las causas principales de esta situación, favoreciendo a lo largo de la edad moderna una clara división de funciones en la arquitectura mallorquina: el maestro de obras conservó y desarrolló las formas y técnicas constructivas vernáculos preservándolas de cualquier ingerencia artística foránea; mientras el escultor maquilló y enmascaró los edificios con ornatos artísticos procedentes de las vanguardias europeas, sin atreverse a modificar espacios ni tipologías, por todo lo cual fue en ocasiones recompensado con el equívoco título de arquitecto.

## LA FASCINACION HUMANISTA EN LA DECORACION ARQUITECTONICA

Desde la intervención paradigmática de Juan de Salas en la catedral de Palma, el repertorio decorativo renacentista se convirtió en protagonista indiscutible de la renovación edilicia, de tal modo que desde la década de 1530 fueron numerosos los edificios, fundamentalmente residencias urbanas, que como consecuencia de remodelaciones y reformas, vieron transformar la icasticidad de sus fachadas mediante un revestimiento decorativo de sabor clasicista. Tal circunstancia puede explicarse, entre otras, por las siguientes razones. Una por el proceso de acercamiento que la nobleza mallorquina había emprendido respecto a la corte castellana desde la instauración dinástica de los Austrias, cuya traducción inmediata fue el interés demostrado hacia la nueva cultura artística patrocinada por la autoridad monárquica, así como su instrumentalización representativa en el ámbito de las viviendas urbanas. Otra, a causa del retroceso en la actividad constructiva religiosa que se observaba a mediados del siglo XVI, no siendo hasta la puesta en marcha de la acción contrarreformista cuando se iniciaría un importante proceso de reactivación. Por ello el análisis de las formas visuales renacentistas propias de la arquitectura insular, ha de circunscribirse fundamentalmente a las residencias señoriales urbanas.

Así, portales y ventanas se convirtieron rápidamente en el soporte más codiciado por los escultores locales, experimentando en ellos toda suerte de registros que eran sometidos paulatinamente a la autoridad compositiva del orden clásico.

La modulación ornamental vino pautada por principios de «horror vacui» y acumulación semántica acoplada a los elementos tectónicos de definición; por ello columnas, pilastras, frisos y coronamientos, pasaron a acoger diferentes modalidades de fustes, capiteles, grutescos, arabescos, guirnaldas, formas humanas, híbridos y medallones.



A efectos de caracterizar la naturaleza del ornato en la arquitectura mallorquina, podemos recurrir a dos fórmulas conceptuales; por un lado la heterodoxia sintáctica, por el otro su definición cognoscitiva. Conscientemente rehuimos el tópico de anticlasicismo para calificar las formas gramaticales usadas por los decoradores insulares por cuanto el vocabulario empleado procedía de los estilemas clasicistas del alto renacimiento, los cuales eran imitados indiscriminadamente y sin intención crítica; no obstante conviene aludir a la diversidad de las fuentes empleadas y al sentido arbitrario con que inicialmente se aplicaron los registros decorativos.

Al respecto recordemos, que si bien los primeros repertorios utilizados anotaban una dependencia mimética respecto a los introducidos por Juan de Salas, a medida que transcurría el siglo, los artífices locales fueron adquiriendo una mayor seguridad en el tratamiento del ornato renacentista, lo que les permitió iniciar un proceso de individualización, cuyo resultado fue la renovación de los modelos iniciales, de acuerdo con los principios de acumulación formal y extensión espacial anteriormente citados.

Al definir la naturaleza del ornato renacentista en la arquitectura mallorquina, hemos aludido también a su proyección semántica y en consecuencia cognoscitiva. Esta afirmación, no solo debe entenderse a partir del compromiso con la nueva idea de naturaleza que suponía la adopción de repertorios renacentistas, sino también a efectos de su modulación como emblema social.

Ahora bien, el uso del orden clásico como vertebrador espacial recurrente a la idea del decoro, o la aplicación del grutesco y de las formas híbridas como expresión de un naturalismo mutante, resultaría en el panorama artístico mallorquín de la segunda mitad del siglo XVI un análisis evidentemente forzado, dada la ausencia de reflexión teórica; no obstante y a pesar de esa actitud esquiva en el plano teórico, la asiduidad en la práctica artística renacentista provocó paulatinamente una cierta sensibilización de los artistas respecto al trasfondo estético que comportaba su empleo, el cual adquirió un perfil algo más consistente con el devenir del manierismo, mientras que en esta segunda mitad de siglo solo alcanzó a manifestarse conscientemente en términos iconográficos, llegando a dotar a un gran número de fachadas con formas parlantes.

En estas circunstancias, el uso de las formas decorativas del renacimiento articuladas en término de discurso social, devino una constante a partir de la década de 1550, siendo la láurea el repertorio más empleado, del que más tarde derivaría el medallón, los cuales sirvieron como enmarque heráldico sobre ventanas y portales. Pero no solo las divisas familiares cumplieron un papel significativo en la ornamentación renacentista, ya que cabe aludir también a algunas recreaciones de programas humanistas, unas veces en forma de citas parciales<sup>35</sup>, otras con pretensiones narrativas, e incluso configurando ciclos temáticos completos articulados en clave simbólica<sup>36</sup>.

## NOTAS

1 La crónica de esta histórica visita fue recogida por: J. GOMIS, *Llibre de la benaventurada vinguda del Emperador y Rey Don Carlos en la sua ciutat de Mallorques* [Facsímil]. Palma, 1973 (1542).

2 S. SEBASTIAN, *Arquitectura del Protorenacimiento en Palma* "Mayurqa" VI (1971), pág. 10.

3 J. DE OLEZA Y DE ESPAÑA, *Don Jaime de Oleza y Calvo pintor mallorquín del siglo XVI*, «B.S.A.L.» XXII (1929), pág. 226.

4 La presencia en Mallorca de autores peninsulares durante el primer tercio del siglo XVI, como el pintor valenciano Manuel Ferrando, el pintor castellano Fernando de Coca y el escultor aragonés Juan de Salas, resultaron determinantes en el conocimiento del sistema italiano por parte del público insular.

5 B. QUETGLAS, *Los Gremios de Mallorca. Siglos XIII al XIX*. Palma, 1980, págs. 6-7 y 283-284.

6 Idem., pág. 59.

7 B. QUETGLAS, op. cit., pág. 59. A. Pons [transcrip.], *Els Gremis, Capitols fabricats per lo bon govern y regimen del Offici de Picapedres (1405)*, «B.S.A.L.» XXI (1927), págs. 101-104. *Els Gremis, Capitols fabricats per lo bon govern y regimen del Offici de Picapedres (1514)* «B.S.A.L.» XXI (1927), págs. 208-210. *Els Gremis, Capitols fabricats per lo bon govern y regimen del Offici de Picapedres (1674)*, «B.S.A.L.» XXI (1927), págs. 315-320.

8 A. PONS, *Els Gremis, Capitols ... (1674)* pág. 316.

9 Idem., pág. 317.

10 G. LLABRÉS [transcrip.]. *Los Gremios de Pintores en Mallorca (Primeres Ordinacions del gremi de Pintors (1486))*, «B.S.A.L.» XXI (1926), págs. 375 y 376.

11 A.C.M. "Repertorium" Sala I, armario LXXVI, tabla I, n.º 12, fol. 88. La capilla de Ntra. Sra. de la Grada o del Claustro, recibe esta denominación desde el año 1407 por ser una capilla claustral, a la que se accedía por medio de un peldaño que salvaba el desnivel del antiguo pavimento del claustro. Véase: B. COLL, *Catedral de Mallorca*. Palma, 1977, pág. 51.

12 G. LLABRÉS [transcrip.]. *Ordenaciones para la Cofradía de Pintores y Bordadores de Palma (Reglamento de Pintores y Bordadores de Palma, 1512)*, «B.S.A.L.» XXII (1928), págs. 33-35. A.C.M. "Repertorium" Sala I, armario LXXVI, tabla I, n.º 12, fol. 88.

13 Idem., fol. 47 v.

14 B. QUETGLAS, op. cit., pp 196 y 197.

15 G. LLABRÉS [transcrip.]. *Colegio de Pintores y Escultores de Palma (Reglamento de 1651)*, «B.S.A.L.» XXII (1929), págs. 271-274.

16 G. LLABRÉS, *Los Gremios de Pintores ... 1486*, pág. 376, n.º 8; *Ordenaciones para la Cofradía ... 1512*, pág. 34, n.º 8.

17 La distinción entre las dos modalidades de bordadores se estableció en función de la actividad a realizar, así el «*mestre de cortines*» podía representar escenas al modo de los pintores mientras que el «*cortiner de brots*» solo tenía facultad para tejer motivos florales. G. LLABRÉS, *Los Gremios de Pintores ... 1486*, pág. 376, n.º 4; *Ordenaciones para la Cofradía ... 1512*, pág. 34, n.º 4.

18 Cfr. J. GALLEGU, *El pintor de artesano a artista*. Granada, 1976, y J. J. MARTIN GONZALEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984.

19 G. LLABRÉS, *Colegio de Pintores y Escultores ... 1651*, pág. 272, n.º 5.

20 Idem., pág. 272, n.º 8.

21 *Ibidem.*, págs. 272 y 273, n.º 18.

22 *Ibidem.*, pág. 272, n.º 16.

23 J. MUNTANER BUJOSA, *Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca*, «B.S.A.L.» XXII (1962), págs. 18 y 19.

24 G. LLABRÉS, *Colegio de Pintores y Escultores ... 1651*, pág. 272, n.º 6.

25 La diversificación de las actividades pictóricas enlaza con la tradición de la Baja Edad Media, en la que la profesión de pintor abarcaba, desde la fabricación de armas y construcción de deter-

minado mobiliario hasta aspectos decorativos destinados a objetos de múltiples usos, los cuales eran realizados sobre todo tipo de materiales. Véase: G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina*. Palma, 1980, I, págs. 107-158.

26 Al respecto devienen casos paradigmáticos, el del escultor Antoni Verger, artífice de la traza del portal principal de la catedral de Palma, obra realizada entre los años 1592 y 1601; el del escultor Jaume Blanquer, autor de los planos de la iglesia y edificio anexo de Ntra. Sra. de Lluc, así como de la fábrica del portal mayor y campanario de la parroquial de Sta. Eulalia de Palma, ambas obras iniciadas en la década de 1620; y el de los escultores Joan Antoni Homs y Antoni Carbonell, responsables de la modulación volumétrica y decorativa del frontispicio del ayuntamiento de Palma, fábrica llevada a cabo entre 1649 y 1680.

27 (Los indicativos de paginación «*Del l'Art de Picapedrer*» corresponden a la edición facsímil del año 1977). En el encabezamiento «*Del l'Art de Picapedrer*» (pág. 1), su autor nos indica su lugar de nacimiento, edad actual y fecha de finalización del tratado:

*“Vertederas 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 y coneixer las cifras compost per mestra Joseph Gelabert picapedrer natural de Mallorca a 31 anys 4 mesos y 11 dies de la sua edat fet als 7 de maig del any 1653”.*

Del mismo modo en la pág. 214 alude a su padre el maestro de obras Josep Gelabert; y finalmente a través del prólogo [pág. 3], nos permite deducir el año de su examen como maestro.

28 ADM I/73-D/15 *Libre dels morts de Sancta Creu any 1659-1684*, fol. 106 v.

29 J. GELABERT, op. cit., págs. 3 y 4.

30 *Ibidem.*, pág. 246.

31 Cfr. S. SEBASTIAN, *Arquitectura del protorrenacimiento en Palma* “Mayurga” VI (1971), pág. 10. M. Gambús, *La evocación del humanismo en los repertorios iconográficos de la arquitectura renacentista mallorquina* “Coloquios de Iconografía” (1989). Madrid, págs. 305-312.

32 El término arquitecto asociado a la idea de proyectar edificios frente a la mera ejecución, no aparece en España hasta la publicación del tratado de Diego de Sagredo *Medidas del Romano*. Oficialmente el título de arquitecto será concedido por primera vez en 1552 a Francisco de Villalpando por el futuro Felipe II. En Mallorca como en la mayoría de ciudades españolas, aunque el vocablo fuera popularizándose, no adquiriría reconocimiento institucional hasta la oficialización de las academias artísticas; de ahí que en el momento que nos ocupa fuera el maestro de obras el encargado de solucionar los aspectos mecánicos e intelectuales del trabajo arquitectónico. Cfr. F. MARIAS, *El problema del arquitecto en la España del siglo XVI* “Boletín de la Real Academia de San Fernando” n.º 48 (1979), pág. 175, y J. J. MARTIN GONZALEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984, págs. 52-89.

33 Cfr., M. GAMBUS, *El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII* “BSAL” 43 (1987), págs. 157-172.

34 J. GELABERT, op.cit., págs. 249-250.

35 G. ALOMAR, *Antiguas inscripciones lapidarias en las calles y patios de la ciudad de Palma* “Papeles de Son Armandams” XVII n.º L (1960), pág. 190.

36 S. SEBASTIAN, op. cit., págs. 29 y 30 y M. GAMBUS, *La Evocación del humanismo ...*, págs. 305-310.