

EL RETABLO EN MALLORCA, DEL RENACIMIENTO AL BARROCO

Mariano Carbonell Buades

Universidad Aut3noma de Barcelona

Un estado de la cuesti3n o una tentativa de s3ntesis sobre el retablo renacentista en Mallorca deben poner de manifiesto en primer lugar, casi como una declaraci3n de principios, las dificultades con las que deber3 enfrentarse cualquier voluntarioso investigador que quiera adentrarse en un terreno pr3cticamente inexplorado. Sencillamente, la bibliograf3a sobre el argumento es inexistente¹. Los motivos de este desinter3s son diversos, pero quiz3s el m3s justificado sea la desaparici3n de los m3s importantes retablos del per3odo –como los mayores de Santa Eulalia de Palma y de Montu3iri-. Los muebles conservados, al margen del inter3s de las mazoner3as y de la calidad de las pinturas o esculturas que contengan, son m3s bien escasos y poco monumentales de apariencia. Adem3s, hay que considerar el impacto menor, de arranque tard3o y ritmo lento, del lenguaje renacentista en la arquitectura y el arte isle3os, que no se impone hasta avanzado el siglo XVI. Esto es debido en gran medida a una fr3gil infraestructura cultural y, en particular, la de ra3z o sesgo humanista². Por tanto, es comprensible que en los albores del siglo el panorama de las artes pl3sticas estuviera sometido al gusto g3tico, igual que la arquitectura, en manos de poderosos ep3gonos de la tradici3n sagreriana.

No parece que los artistas locales se hayan interesado por una alternativa estilfstica m3s actualizada, en sentido renacentista e italianizante, hasta avanzada la centuria. Ni tampoco, salvo excepciones, los potenciales clientes. Adem3s, los talleres eran escasos, ajustados a la demanda de un mercado poco activo y que asum3a sin complejos las propuestas tipol3gicas y morfol3gicas de la pintura de Pere Terrencs (a3n activo en 1528) o de la escultura de dos artistas-elesi3sticos, Francesc Sagrera

(que dictaba testamento en 1509, hijo del famoso Guillem y último superviviente de la dinastía) y Gabriel Mòger (su Virgen-sagrario del retablo mayor de Sineu también está fechada en 1509). No se prejuzga su importancia, ya que se trata de artífices de calidad nada despreciable. El conocimiento de otros paisajes artísticos por parte de artistas locales tampoco era garantía de innovación. El pintor Miquel Frau, por ejemplo, colaboró en Girona con el francés Pere de Fontaines, cuya mayor novedad consiste en la manipulación de grabados de Schongauer, no obstante haber mantenido contactos con el original y exquisito Aine Bru. Sin embargo, para ser justos, el mismo Frau contrató en 1513, de regreso ya a la isla, un retablo con guardapolvo “a la romana”, calificativo que permite intuir un cambio de gusto en el cliente o en el artista y, en cualquier caso, la voluntad explícita de señalar una diferencia estilística entre novedad y tradición, aunque sólo afectara a los aspectos más superficiales o menos estructurales³. Cabe añadir que en la primera mitad de siglo, la coyuntura social no era favorable a la actividad artística. Bastará recordar que entre 1517 y 1524 la población de la isla disminuyó casi un 33 %, a consecuencia de la revolución de las Germanías (que causó unos 3.000 muertos), de la posterior represión y de la peste del año 1523 (seguida por otra de parecida intensidad en 1530)⁴. A mitad de siglo la población alcanzaba apenas los 10.000 fuegos.

Como era de esperar, la renovación del lenguaje artístico fue producto de artistas forasteros, que pudieron trabajar sin la presión de rivales locales de importancia. El primero, el todavía enigmático Fernando de Coca, pintor documentado en Mallorca entre 1512 y 1514, parece que de inmediata procedencia valenciana (aunque el apellido pueda ser topónimo e indicar origen castellano). Sin embargo, no hemos conservado ninguno de sus dos retablos documentados, ambos de pintura, el mayor de la cartuja de Valldemossa⁵ y el de la capilla del Rosario de los dominicos de Palma -aunque de éste se haya preservado una tabla, en colección particular-. De otros dos forasteros, los franceses Antoine Dubois y Philippe Fillau, que trabajaron en el coro alto de la catedral entre 1514 y 1519 –“a la romana”, según su propio modelo-, no se sabe que produjeran retablos⁶. Por eso, una vez superada la convulsión social de las Germanías, fue más trascendente la aportación de Juan de Salas, que

residió en la isla diez años, entre 1526 y 1536, antes de regresar a Valencia, donde murió asesinado dos años después. Ya que no podemos analizar aquí su obra, digamos al menos que sus mayores aportaciones a la arquitectura local y, en cuanto al tema que nos ocupa, a la mazonería de los retablos, fue la introducción del orden clásico, poniendo el acento en los valores estructurales y compositivos⁷, y la difusión de un amplio repertorio de motivos renacentistas –grutescos, putti, guirnaldas, etc., tan en boga en el medio aragonés⁸. Como escultor de figuras es, sin embargo, muy convencional y ni de lejos puede compararse con su antiguo maestro, Damián Forment. En cualquier caso, su rastro se deja sentir hasta el siglo XVII. Verbigracia, su retablo de San Sebastián para la catedral, de nuevo “a la romana” según el contrato, fue el modelo a imitar por Tomàs Amengual y Gaspar Gener en dos retablos de la misma advocación destinados a las iglesias de Santa Eulalia (Palma) y Porreres. Ninguno de los tres, por desgracia, se ha conservado, aunque del último subsiste la imagen del titular, muy alterada por policromías posteriores. También parece responder al mismo modelo, aunque actualizando la composición arquitectónica, el retablo dedicado al mismo mártir de la parroquia de Petra, fechado en 1603.

La desaparición del aragonés dejó un vacío en la escultura mallorquina que se prolongó hasta el último cuarto de siglo. Esta precaria situación es paralela al desarrollo de la pintura, gracias a la prolífica obra de los López (padre e hijo, los dos de nombre Mateu), que monopolizaron los mejores encargos y prácticamente el mercado artístico durante treinta años⁹. El fundador del taller era natural de Córdoba, pero se había formado en Valencia, en el entorno inmediato de Vicent Macip. De su retablo más monumental, el de la parroquia de Montuiri, sólo se conservan las pinturas, sin el mueble, pero disponemos de retablos de formato más reducido, siempre de ejecución muy correcta, como el de la Inmaculada del convento de monjas jerónimas o los dos de la sala capitular de Santa Clara, ambos en Palma. De los dos últimos, el de la titular (1552) presenta un cuerpo principal con tres compartimentos de pintura (nótese, sin embargo, que comparten un único punto de fuga y, por tanto, la misma estructura espacial), la predela y un pequeño ático, enmarcado por medallones. El otro, dedicado a la Anunciación (1590), tardío y de

dimensiones algo menores, se ha transformado en una pala d'altare a la italiana, con una sola representación, además de la predela. En cuanto a los retablos dedicados al Rosario, del mismo taller o de la escuela (Mateu López Oliver, Rafael Guitard, Mateu Gallard) se inspiran en estampas de N. Beatrizet para resolver la estructura compositiva. Es el caso de la Virgen del Rosario del convento de San Bartomeu de Inca (hacia 1579), de López hijo. El armazón de estos muebles es en esencia un marco para la imagen pictórica, con pilastras planas (que con el tiempo se transforman en delgadas columnas) de orden impreciso y de proporciones siempre subordinadas al formato de la historia, aunque supongan ciertamente la difusión del vocabulario clásico. Este sistema estructural-compositivo se prolonga en la obra de Gaspar Oms (muerto en 1614), el más importante pintor de finales de siglo y patriarca de una familia de artistas que se prolongará sin interrupción hasta el siglo XIX¹⁰. Como pintor, aporta novedades que al menos en parte se inspiran en grabados de C. Cort, A. Lafrery o J. Sadeler, pero esto no afecta a la composición del retablo, de arquitectura anónima, aunque quizá -por su articulación más coherente y de gramática más madura, aun sin abandonar modelos de Salas- deba atribuirse al escultor Antoni Verger, autor del portal principal de la catedral. Otros ejemplos son los retablos de san Onofre en el monasterio de Santa Maria la Real (1601) y de san Jerónimo en la catedral (1602).

Paralelamente, durante el último cuarto del siglo XVI se constatan tres interesantes fenómenos en las artes plásticas locales. Primero, la producción de retablos aumenta de forma muy considerable, con efectos negativos -todo hay que decirlo- para la conservación de los góticos. Por cierto, que esta inflación de retablos -y, en general, de fundaciones religiosas- está en aparente contradicción con la supuesta crisis social y económica del siglo XVII¹¹. En segundo lugar, al poco de alcanzarse un mayor equilibrio numérico entre pintores y escultores, el retablo de escultura desplaza al de pintura muy rápidamente. Por último, se puede constatar el proceso de monumentalizar del retablo, que adquiere dimensiones insólitas en la isla. Parte substancial del mérito corresponde a Gaspar Gener, un escultor de proverbial mal carácter, que también trabajó en Valencia -destaca su delicado Cristo del Privilegio para los dominicos valencianos, de 1586-. Hábil en bajorrelieve y escultura exenta,

Gener supone la consolidación definitiva en Mallorca de la escultura renacentista. Su obra magna fue el retablo mayor de Sineu, obra de dilatada cronología (1571-1588) e innegable eficacia narrativa. Se conservan las tallas de los Evangelistas de la predela y los relieves historiados, todo en madera de ciprés, además de la Virgen-sagrario tardogótica que se recolocó en el mueble nuevo. Ha desaparecido la mazonería, en parte reaprovechada en otros retablos, pero podemos conocer su composición original gracias a descripciones antiguas y a un dibujo anterior al despiece de Bartomeu Ferrà, adalid del neogótico en la isla¹². De articulación clasicista, destacaba por el uso de columnas apareadas –cuatro pares en cada uno de los dos cuerpos- y un coronamiento en forma de frontón circular entre volutas. Un hijo homónimo de Gener –con quién a menudo se confunde- murió en Valencia en 1611; de él es un famoso Cristo yacente del Colegio del Patriarca, del año 1608¹³.

A diferencia de la pintura, que se renueva como casi siempre por influencia de modelos valencianos (como Sarinyena y Ribalta), la escultura del primer tercio del siglo XVII no supone una transformación estilística radical, aunque son perceptibles algunas novedades, ya sea en la estructura arquitectónica de los retablos, que persigue una sintaxis clásica más correcta o convencional –probablemente debido a la influencia de tratados de arquitectura, cuya circulación ha sido documentada-, ya sea en el formato de las tallas, que adoptan un papel monumental y toman el protagonismo. Se constata en Mallorca la preferencia por el retablo escultórico, que desplaza la pintura a la predela o al ático del mueble. Ocasionalmente, puede enmarcar la talla del titular y aparecer en las calles laterales. Esta composición es casi una exigencia en los retablos dedicados al Rosario, desde el grandioso retablo mayor de los dominicos de Pollença hasta el del Rosario de Sineu –de peculiar articulación, con dos cuerpos superpuestos de la misma anchura- y aparece asimismo en los retablos que despliegan un ciclo cristológico o mariano de carácter narrativo. Es decir, los retablos que combinan pintura y escultura no son excepcionales, y más si van destinados a capillas laterales. Pero, en general, se hacen progresivamente minoritarios. Aunque ahora el tema no nos compete, este proceso tuvo un eco considerable en el mercado

pictórico, que tuvo que arbitrar otras alternativas, adaptándose por otra parte a los cambios de gusto de la clientela privada. Esto supone, sin ir más lejos, ampliar la gama de géneros, desde el retrato al bodegón-, pero también, en algunos casos, la necesidad de alternar la profesión artística con otro oficio.

En cuanto al retablo, la organización más frecuente es también la más tradicional: el mueble se articula con órdenes superpuestos, dividiéndose en cuerpos horizontales -uno o más, según las dimensiones y la función- y calles verticales -tres es normal; cinco, excepcional-. El punto de inflexión lo marca Jaume Blanquer, sin duda el mejor escultor mallorquín del siglo XVII. Desaparecido su retablo mayor para el Carmen de Palma, muy de inicios de siglo, debemos valorarle por el decisivo retablo del Corpus Christi de la catedral, iniciado en 1626, que sus contemporáneos – primero, el cronista contemporáneo Joan Dameto; más tarde, en 1686, un grupo de artistas- consideraban el mejor de su época. Es casi innecesario añadir que estimuló un número crecido de imitaciones y variaciones que se pueden reseguir hasta finales de siglo, en la producción de Joan Antoni Oms, Pere Pou o Gabriel Oliver, entre otros. El modelo interesaba por la composición de conjunto, por la disposición de calles laterales convergentes, por la variedad y articulación de los órdenes clásicos – nótese el uso de las columnas aparejadas-, por las soluciones técnicas – como el tipo de relieve y su combinación con escultura exenta-, por las morfologías –por ejemplo, la forma de los arcos-, por el variado repertorio ornamental, por la policromía, etc. También tuvo imitadores, aunque menos, el retablo mayor de Montesión de Palma, esto es, la iglesia principal de los jesuitas, trazado y en parte ejecutado desde 1607 por el milanés Camillo Silvestre Parrino –las tallas de santos se deben a Nicolau Roig-. Es un mueble majestuoso y de vocación clasicista, aunque de aspecto más plano y de articulación más convencional que el del Corpus. Parece que también hay que atribuir a Blanquer el uso precoz de columnas de fuste helicoidal -e incluso salomónico, muy incorrecto- en el ático del retablo del beato Ramón Lluïl para los franciscanos de Palma, de hacia 1625. Sin embargo, el auténtico responsable de la difusión del orden salomónico fue el mejor discípulo de Blanquer, Joan Antoni Oms, después imitado por su hijo Gaspar y por otros escultores más jóvenes,

como Pere Pou, los Pinya (Pere-Joan y Jeroni, padre e hijo) y Miquel Barceló. El mismo Oms es el responsable de la enorme difusión que tuvieron en la isla los soportes antropomórficos; los conocía gracias a Blanquer y éste a su vez por tratados de arquitectura y algunas obras locales del siglo anterior. Se siguieron utilizando, sin solución de continuidad, desde Gaspar Oms hasta Francisco Herrera y, aún después, más ocasionalmente, en el siglo XVIII.

Como hicieron notar hace ya treinta años Sebastián y Alonso¹⁴: *la estructura de los retablos del siglo XVII presenta poca variedad, y en sus modelos más monumentales no es sino una consecuencia del retablo catedralicio del Corpus Christi (...)* Más difícil resulta clasificar la gran variedad de soportes que hay en los retablos mallorquines del siglo XVII... En efecto, la imaginación desplegada en los soportes es un hecho indiscutible y es suficiente evocar los fustes de los retablos de Pere Pou o de los Pinya. En cambio, que las estructuras son inalterables es una afirmación exagerada, aunque no del todo inexacta. Por todo ello es prudente no forzar las clasificaciones tipológicas o al menos no adaptar de forma automática las que puedan servir para algunas regiones peninsulares. Y esto no implica que el Reino fuera un territorio aislado, artísticamente autista. Por el contrario, conocemos escultores mallorquines establecidos en Valencia (los Gener, Mateu Moià o Bartomeu Calafat, que también conocía Palermo), en Catalunya (Antoni Vidal, Miquel Perelló) y en Andalucía (Bernat Mora). Tampoco es extraña la presencia de forasteros, si bien predominan los pintores.

Debe hacerse una distinción entre retablos mayores y los destinados a capillas laterales o al consumo espiritual privado. La primera diferencia es obvia, el formato, las dimensiones. El retablo mayor, parroquial o conventual, es una grandiosa estructura reticular, compuesta según las leyes de la gramática clásica –y no hay diferencia si el orden es salomónico o si ha sido substituido por soportes antropomórficos-, destinada a alojar un número variable de imágenes. Integra, además, el sagrario o expositor, cuya importancia se acentúa a medida que avanza el siglo y se difunde la devoción a la Eucaristía. Buena parte de los retablos de formato más reducido mantienen este mismo esquema, disminuyendo

el número de cuerpos y calles, de acuerdo con las necesidades del cliente o la capacidad de la capilla. La predela suele estar decorada con pinturas. Más inusual es la presencia de escenas en bajorrelieve, que pueden aparecer sin embargo en obras de Blanquer, los Oms, los Pinya, Pere-Antoni Pasqual. La inclusión de hornacinas en la predela es un invento de Gener, recuperado por Blanquer. Este último, a su vez, sirvió de modelo a otros autores, como los anónimos del desaparecido retablo de las Animas del Purgatorio en Santa Eulalia o el de san Bernardino en San Francisco, ambos de Palma. En cambio, los retablos menores no dejan espacio para el sagrario, que en Mallorca se reserva siempre para el altar principal, al menos durante el siglo XVII. Cuando aparecen son espectaculares, por el tamaño y la decoración; algunos tienen la puerta giratoria, para mostrar o ocultar el ostensorio a voluntad. El cuerpo central de los retablos menores puede contener pinturas, esculturas o ambas cosas. Disponen de una o más calles según su importancia y estas calles pueden ser rectas o convergentes; nunca, sin embargo, de planta ondulada o cóncavo-convexa hasta la llegada a la isla de Francisco Herrera, un escultor procedente de Roma que introdujo en la isla la poética berniniana¹⁵. Por último, el ático acostumbra a ser sencillo, a menudo decorado con una pintura.

Que la composición sea poco versátil no excluye las innovaciones. El retablo del Descendimiento para los franciscanos de Palma, trazado conjuntamente por Jaume Blanquer y Antoni Verger¹⁶, incorpora a las calles laterales baldaquinos ovalados o elipsoides, que tuvieron mucha repercusión, sobre todo en retablos destinados a conventos franciscanos. Algunos escultores, como Joan Antoni Oms o Jaume Llull, prefieren un solo baldaquín, en la calle central. Un caso excepcional es el retablo del Nombre de Jesús de la villa de Sant Joan, diseñado por Pere A. Pasqual, porque se trata de una composición con escenas narrativas en bajorrelieve, quizás inspirándose en el retablo mayor de la vecina población de Sineu –ahora desmontado, como ya se ha dicho-. Aprovechamos la ocasión para ilustrar con este solo ejemplo el uso de grabados en los talleres locales, como parte del método de trabajo habitual de los artistas de la época, un fenómeno documentado por doquier que debería alertarnos sobre el uso indiscriminado de conceptos más propios del lenguaje de la crítica contemporánea (creatividad,

originalidad, etc.) que de la concepción artística de la época pretérita. Es cierto, también, que esta devoción por la imagen grabada, al mismo tiempo que permite multiplicar los recursos expresivos, parece debilitar la capacidad de invención del artista, o al menos compensarla. En el caso particular del retablo de la villa de Sant Joan, las estampas de los Wierix y los Collaert que sirvieron de inspiración al autor gozaban en la isla de suficiente pedigree, puesto que ilustran las muy divulgadas *Evangelicae Historiae* (1593) del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal.

Por último, debemos subrayar la aparición del camarín en algunos retablos dedicados a la Virgen (como en el santuario de Lluc, donde se venera a la Virgen patrona de la isla, que en su conjunto es una traza de Jaume Blanquer i Joan A. Oms) y sobre todo en muebles que custodian una imagen del Crucificado. No obstante, el camarín no supone la supresión de la estructura reticular o de casillas del mueble que lo antecede. Más originales resultan los retablos dedicados a la figura de Cristo articulados con soportes antropomorfos, casi siempre con forma de ángel. Debemos atribuir la novedad a Joan A. Oms, como se desprende del retablo del Santo Cristo de la iglesia de Alaró, algo modificado. Encontramos otros ejemplos en los convento de las jerónimas de Palma, obra documentada de su hijo Gaspar Oms Bestard (1691-97) y de Santa Clara (de cronología desconocida), que podemos atribuir provisionalmente a este mismo artista. Todavía conviene recordar otro tipo de mueble ya existente en el siglo anterior, que es la pintura de altar –el equivalente más próximo a la pala d'altare italiana-. Por su calidad merecen citarse el retablo de santa Clara de las jerónimas de Inca, obra de Jaume Ballester, y el anónimo de san Sebastián de las clarisas de la capital. No se conocen otras tipologías hasta la llegada del mencionado Herrera.

Los materiales de fabricación no plantean grandes interrogantes. Gracias a numerosos inventarios post mortem de escultores de la época sabemos que trabajaban casi exclusivamente pino y chopo. En el taller de Blanquer encontramos además boj, sauce y abeto. En ocasiones aparece el peral, pero se usaba para peanas y cruces –con un Crucificado de marfil, si era de pequeño tamaño-. En los libros de contabilidad de parroquias, cofradías y conventos se repiten estos materiales: el retablo del Nombre

de Jesús de Pollença se fabricó con chopo y pino; en el de Nostra Senyora del Puig de la misma población, con chopo, pino y olmo; el mayor de los dominicos de Palma, con pino, chopo y abeto; etc. Maderas más nobles, caras o exóticas se reservan para muebles: nogal, roble, ébano, cerezo. Por tanto, no hay grandes diferencias con la Península, porque los escultores solían aprovechar el material más abundante en la zona de origen: pino y nogal en Castilla; nogal, pino y tilo en Navarra; nogal en La Rioja; nogal y castaño en Galicia; etc. Eso no excluye que para determinadas obras o por deseo del cliente, se trabajasen maderas más nobles o importadas. Por ejemplo, el retablo de la Virgen del Rosario de Sineu está construido con pino de Flandes y el posterior retablo mayor de Porreres con pino de Holanda. Hay que añadir, sin embargo, que no conocemos con exactitud el alcance de estas importaciones. En general, durante el siglo XVII se usan en Mallorca maderas de calidad mediocre y talla dócil. La excepción corresponde al ciprés, incorruptible, reservado para imágenes del Crucificado y de la Virgen muerta –éstas, muy abundantes en la isla, por cierto-. Es único el Cristo de la Sangre, sin duda la imagen más venerada de Palma (iglesia de La Sang, en el Hospital General), que fue fabricado en madera de corcho, ya que en la procesión del Jueves Santo debe ser llevado por una sola persona. Precisamente esta singularidad ha provocado un difícilísimo proceso de restauración, después del atentado cometido recientemente por un desequilibrado. Sólo muy de tarde en tarde descubrimos una combinación de talla -en cabeza, manos y pies- y tela encolada. De este tipo se pueden recordar algunas figuras del retablo del Carmen de la parroquia de Inca o el más tardío retablo mayor de San Francisco de Palma¹⁷.

Sin embargo, los contratos son poco detallados en cuanto a los materiales. De hecho, a diferencia de otros lugares, en la isla la mayor parte de las obras se documentan gracias a recibos de pago, consignados en libros contables de una cofradía, por ejemplo, que suelen ser más fiables que los contratos, porque estos no siempre aseguran la autoría de la pieza. Lo que sí aparece en los documentos contractuales es la referencia a la traza dibujada y, en menor medida, a una maqueta de conjunto o de detalle. Por desgracia no se han conservado –o no se han localizado-. También aparecen prescripciones a primera vista

sorprendentes, pero que son también habituales en otras latitudes. Por ejemplo, el retablo mayor de las Teresas debía hacerse “de bon llenyam tallat de lluna y signe”, es decir, con madera tallada en condiciones astrológicas favorables. La piedra, que es abundante en Mallorca, se reserva para el basamento: piedra de Binissalem o de Muro para el retablo mayor de Montesión de Palma, piedra de Binissalem y jaspe de Son Puig para el mayor de los dominicos de la capital. Los ejemplos podrían multiplicarse. En cambio, los mármoles y jaspes se usaron para construir todo un retablo sólo durante el siglo XVIII, como en los mayores de Alaró y Binissalem, dos lugares ricos en aquellos materiales. El estuco se difundió a finales del siglo XVII, pero sólo para frontales de altar. Es interesante el de la capilla del Santo Cristo de la iglesia de Santa Eulalia de Palma, fabricado por Antoni Sanxo.

Algo habría que decir de los procedimientos técnicos, aunque son los convencionales. Es importante señalar que en la isla no se produce la división de trabajo característica de los centros peninsulares. El escultor aúna las responsabilidades de tracista (que puede ser ocasionalmente un pintor o una persona culta), ensamblador (aunque a veces delegue en algún fuster o carpintero que tiene en su taller), entallador e imaginero. Incluso se dedica a la policromía y al estofado (por lo que sabemos, siempre trabajando en el taller, con el retablo desmontado), si bien desde mitad de siglo debe hacer frente a la competencia de doradores especializados (primero, el madrileño Pedro Arias; después, numerosos isleños). Aún así, hay escultores que se saben más hábiles en la construcción de la mazonería que en la talla de imágenes, de manera que pueden traspasar este trabajo a manos más expertas. Así, Pere Pou subcontractaba la hechura de las tallas al taller de Rafael y Gabriel Torres, como en el retablo mayor del palmesano convento de la Concepción; el sagrario, en cambio, es obra de Joan Oms, hijo del citado Joan-Antoni Oms (además de presunto asesino de su colega de profesión Jeroni Pinya). Las piezas que exigían un trabajo al torno, como buena parte de las columnas, eran fabricadas por carpinteros o torneros contratados a propósito. El trabajo en relieve, sobre todo el de carácter narrativo, no es muy abundante, sino reservado a unos pocos artistas relevantes. Destaca, naturalmente, Jaume Blanquer, como puede observarse en la predela del

retablo del Corpus y en el ático del retablo del Beato Ramón Lull, siempre inspirándose en grabados. Son muy correctos los trabajos en relieve del italiano Parrino y del mallorquín Joan-Antoni Oms; algo menos, los de Pere-Antoni Pasqual y los del taller de los Pinya.

En cuanto a la iconografía, predominan las devociones tradicionales, esto es, las de tradición medieval. Lo pone de manifiesto la visita pastoral del año 1641, que abarca una treintena de templos. Los retablos más numerosos están dedicados a los santos Antonio abad, Sebastián, Juan Bautista, José, Ana, Cristóbal, Cosme y Damián. Ausentes, por tanto, Pablo y Magdalena, que suelen asociarse a la renovación tridentina; ausentes, por igual, místicos, visionarios y mártires modernos, que podíamos confiar encontrar entre las manifestaciones de la piedad barroca. La mayor novedad es la difusión del culto josefino, estimulado por la fundación del convento de teresianas (1617), la proclamación de la fiesta oficial (1621) y, probablemente, un mayor interés por la idea de la buena muerte. En la capital, sin embargo, hay que remarcar la existencia de dos retablos conventuales importantes, que reproducen experiencias místicas: el éxtasis de santa Teresa de Jesús, en el altar mayor de las carmelitas descalzas, y la visión del Beato Ramón Lull, en la iglesia de los franciscanos, de culto polémico pero intenso en el ámbito local. Los retablos mayores de las parroquias mantienen las devociones originales desde la Conquista catalana, con la excepción de Artà, donde en 1644 la titular Santa Maria fue substituida por la Transfiguración. Y lo mismo sirve para los templos conventuales, que mantienen los titulares y patronos, además de cultos específicos que no eran estímulos preferentes de la piedad popular (San Serapio en los mercedarios, San Jaime de la Marca en los franciscanos, la Virgen del Reposo en los agustinos, etc.). Las tres grandes devociones marianas del siglo XVII fueron el Rosario, la Asunción y la Inmaculada, aunque sólo era realmente moderna la última (y en Mallorca, como pasó con el lulismo, agresivamente discutida por los dominicos). Las iconografías cristológicas no son tan sencillas de distinguir, porque pueden combinar devociones diferentes: las Animas del Purgatorio tienen un trasfondo escatológico, pero en el retablo siempre aparece centrado por un Crucificado, de manera que se puede confundir con un retablo dedicado estrictamente al Santo Cristo –como en Felanitx,

Esportes, Deià. Además, algunos retablos de la Pasión integran un ciclo de pinturas también alrededor de una talla del Crucificado –es el caso de Lluçmajor, Montuïri, Algaida, etc.- Los de la Pasión i el Cristo suelen ser excluyentes, pero en Porreres, por ejemplo, coinciden tres retablos diferentes dedicados desde la segunda mitad del siglo XVI al Purgatorio, al Santo Cristo y a la Pasión. Sólo en el siglo XVIII los dos primeros se unieron en un único retablo, fabricado por Francesc Obrador. La otra gran devoción cristológica era la del Nombre de Jesús, a veces combinada con la del Corpus Christi (Montuïri, Campos): suelen ser de pintura alrededor de una pequeña talla del Niño Jesús. Argumentos más especulativos o contemplativos son raros, empezando por la devoción eucarística, que como se ha dicho se ejercita en el altar mayor. La temática no variará sustancialmente en el siglo XVIII, al menos durante la primera mitad. Por el contrario, se producen importantes novedades en los aspectos tipológicos y morfológicos. La centuria va a suponer el triunfo definitivo de la talla barroca, gracias en primer lugar al citado Francisco Herrera. Esto ya se intuye en el coronamiento del retablo mayor de las Teresas, donde substituyó a los dos Mateu Joan, padre e hijo, pero alcanza una dimensión más madura y, sobre todo, más espectacular en el retablo de san Antonio de Padua de la catedral, substituyendo el típico mueble de estructura reticular por un escenario, que se avanza hacia el espectador, habitado en un mismo plano horizontal por el santo predicador y sus extasiados oyentes. Finalmente se dejaba sentir en Mallorca el eco romano, a medio camino entre el recuerdo de la “representación” berniniana y el “teatro sagrado” del P. Pozzo¹⁸.



Notas

- 1 A menos que se indique lo contrario, la información se extrae de M. Carbonell: De cisell i de relleu. Escultura mallorquina del segle XVII, Palma, 2002.
- 2 J. N. Hillgarth: Readers and books in Majorca, 2 vols., París, 1991; M. Barceló-G. Ensenyat: Els nous horitzons culturals a Mallorca al final de l'edat mitjana, Palma, 2000; AA. VV: Al tombant de l'edat mitjana. XVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals, Palma, 2000.
- 3 G. Llompарт: La pintura medieval mallorquina, 4 vols., Palma, 1977-1980; T. Sabater: La pintura mallorquina del segle XV, Palma, 2002.
- 4 E. Duran: Les Germanies als Països Catalans, Barcelona, 1982. Para la segunda mitad del siglo XVI, véase E. Belenguer : Un reino escondido : Mallorca, de Carlos V a Felipe II, Madrid, 2000.
- 5 La sarga con los Benefactores de la cartuja, procedente de la cartuja de Valldemossa y ahora en el Museo de Mallorca, es una atribución aceptable, pero sigue siendo una obra sin documentar. En cualquier caso, no formaba parte del retablo mayor de la antigua iglesia. Para un estado de la cuestión, véase M. Carbonell: "Ferrando de Coca", en Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears, vol. 2, Palma, 1996, p. 153-155.
- 6 Para una síntesis de la cuestión, A. Pascual (coord.): La Seu de Mallorca, Palma, 1995.
- 7 Véase la puerta del coro de la catedral, que ahora sirve de acceso a la sacristía "dels Vermells", además de los dos púlpitos (el menor muy modificado en época de Gaudí) y algunos relieves de la sillería (actualmente trasladada al presbiterio), sobre todo los dos testeros más cercanos a la nave.
- 8 Véase, entre otros, el reciente trabajo de C. Morte: La capilla de San Miguel Arcángel. El monumento funerario del obispo Pedro Bager, Jaca, 2004
- 9 G. Llompарт-J. M. Palou-J. M. Pardo : Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca, Palma, 1988
- 10 G. Rabassa: "Los Homs y el convento de Santo Domingo", Memòries de l'Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, 1994, p. 69-77; R. J. Román: "El retaule barroc de l'església conventual de Sant Vicenç Ferrer. Manacor", Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana, 52 (1996), p. 265-276; M. Carbonell: "Oms, Els", Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears, Palma, 1996, vol. 3, p. 364-384; Gambús, M. et al.: "Consideracions sobre la tècnica pictòrica de Gaspar Oms en el retaule de Sant Jeroni a la Seu de Palma", Homenatge a Guillem Rosselló Bordoy, vol. I, Palma, 2002, p. 429-437.
- 11 U. de Casanova: Aproximación a la historia mallorquina del siglo XVII, Salamanca, 2004.
- 12 G. Llompарт: "Dos puntualizaciones definitivas sobre el retablo manierista de Sineu", Mayurqa, 16 (1976)p. 265-276.
- 13 M. Carbonell: "El Mediterráneo cercano: Juan Vich y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca", El Mediterráneo y el Arte Español, Actas del XI Congreso CEHA (1996), Valencia, 1998, p. 134-139.
- 14 S. Sebastián-A. Alonso: Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea, Palma, 1973.
- 15 M. Carbonell: "Herrera, els", Gran Enciclopedia de la Pintura i l'Escultura a les Balears, Palma, 1996, vol. 2, p. 318-323. Hasta ahora, toda la documentación conocida aseguraba un origen navarro –de Viana, para ser exactos- para el escultor Francisco Herrera, pero en un documento todavía inédito (la estipulación de unas obras pías, hallándose gravemente enfermo, en 1704), declara ser hijo de Gregorio Herrera y Maria García del Rincón, natural de Madrid y habitante en Mallorca desde hace siete años.
- 16 Verger era también la persona que lo pagaba, ya que iba destinado a su capilla particular. Fue el artista mallorquín más rico de la época barroca. La pintura central es una copia de una Lamentación sobre Cristo muerto de Ribalta, que a su vez se inspira en una famosa obra de Sebastiano del Piombo de la colección Vich de Valencia, ahora en el Hermitage de San Petersburgo.
- 17 M. Gambús et alt: "El retaule major de l'església conventual de Sant Francesc (Palma 1734-1742), Estudis Baleàrics, 66/67 (2000), p. 27-46.
- 18 Sobre el particular, véase, por ejemplo, V. Martinelli: "Teatri sacri e profani di Andrea Pozzo nella cultura prospettico-scenografica barocca", en V. De Feo-V. Martinelli (a cura di): Andrea Pozzo, Milán, 1996, p. 94-113.

Imágenes



Figura 1: Jaume Blanquer, retablo del Corpus Christi, Catedral de Mallorca.
(foto Donald Murray) _*(en el archivo lleva pie Seu-08a)*_



Figura 2: Camilo S. Parrino, retablo mayor de Montesión, Palma.
(foto Donald Murray) _*(ahora lleva pie Mont-01)*_



Figura 3: Joan A. Oms, retablo mayor del convento de dominicos, Manacor, Mallorca. (foto Donald Murray) _(ahora Mana-C-01)*_



Figura 4: Mateu Joan, retablo del Santo Cristo, Alcudia, Mallorca. (foto Donald Murray) _(ahora Alcud 01)*_



Figura 1: M. Joan (padre e hijo) y F. Herrera, retablo mayor de las Teresas, Palma. (foto Donald Murray) _*(ahora Tere-07)*_