

# El voladís de la Casa de la Universitat de la Ciutat de Mallorca. Un compendi d'escultura i fusteria al segle XVII

Concepció Bauçà de Mirabò Gralla

Centro de Enseñanza Superior Alberta Giménez. Universidad Pontificia Comillas  
cbauca@cesag.org

Recepció: 20/06/2022, Acceptació: 27/10/2023, Publicació: 22/12/2023

## RESUM

La darrera restauració del voladís de l'Ajuntament de Palma recuperà en gran part el valor artístic i simbòlic que aquest havia perdut després d'anys de degradació. L'esmentat element segueix jugant avui un paper rellevant en l'escenografia que desplega la façana de l'edifici consistorial en presidir la plaça de Cort, un nucli fonamental de la vida ciutadana de Palma. La present investigació pretén aclarir, a partir de fonts documentals inèdites, algunes circumstàncies que envoltaren la realització del dit ràfec i que en possibilitaren l'originalitat respecte als de la resta de casals ciutadans. Malgrat la pèrdua de la majoria de fonts directes sobre la fabricació de l'obra, l'estudi estableix un possible precedent desaparegut que n'explica la inspiració forana. També la relaciona amb altres treballs de fusta de l'edifici i evidencia que formà part d'un projecte unitari. Finalment, aporta novetats significatives sobre el seu autor, Gabriel Torres, que en permeten contextualitzar la intervenció i demostren fins a quin punt arribà la preeminència dels escultors sobre els fusters durant la segona meitat del segle XVII. Per acabar, s'hi fa una evolució històrica i una valoració de l'obra.

Paraules clau:

escultura; Ajuntament de Palma; barroc; Palma de Mallorca; segle XVII

## ABSTRACT

### The wooden cornice of the Casa de la Universitat building in Palma de Mallorca. A compendium of sculpture and carpentry in the 17th century

The most recent restoration of the cornice of Palma town hall largely recovered the artistic and symbolic importance it had lost after years of degradation. Today, this element continues to play an important role in the decoration that runs along the facade of the town council building that presides over Plaça de Cort, a key focus of public life in Palma. Using unpublished documentary sources, the present research aims to clarify the circumstances that surrounded the creation of this cornice, imbuing it with an originality that marks it out from other buildings in the city. Although most firsthand sources dealing with the creation of the work are now lost, the study establishes a possible precedent, no longer extant, which explains its foreign inspiration. It also links it to other work in wood on the building and shows that it was all part of a single project. Finally, the study reveals significant new information about the work's creator, Gabriel Torres, which allows us to put his work into context and demonstrates the extent to which sculptors achieved pre-eminence over carpenters during the second half of the 17th century. Finally, there is a historical timeline and assessment of the work.

Keywords:

sculpture; Palma Town Hall; Baroque; Palma de Mallorca; 17th century



## Fonts de coneixement

La darrera restauració del voladís de l'Ajuntament de Palma es dugué a terme l'any 2017 i en posà de relleu el valor artístic i simbòlic. Des de llavors es desenvoluparen estudis tècnics i historicoartístics que recolliren novetats sobre dita intervenció en particular i sobre tot l'edifici en general<sup>1</sup>. Amb motiu d'aquella intervenció es plantejà la necessitat d'engegar una investigació concreta relacionada amb la història de l'obra de fusta, fruit de la qual és el present article.

L'originalitat d'aquest desenvolupat ràfec, tan distint dels de la resta de casals ciutadans, és fruit de diverses circumstàncies. Tanmateix, les fonts documentals n'aclareixen ben poca cosa. Se sap que la façana siscentista fou construïda per respondre a la necessitat d'ordenar i recompondre l'edifici arruïnat de l'antiga Casa de la Universitat de la Ciutat i Regne de Mallorca, en el qual es reunien els jurats des de l'edat mitjana. El govern municipal requeria una seu adequada per tal de desenvolupar les seves funcions i una imatge representativa. El frontispici es va aixecar entre 1649 i 1680, i va ser una obra realitzada en distintes fases. Des de llavors, la seva fortuna crítica ha anat variant d'acord amb la sensibilitat estètica de cada època. Amb tot, la volada sempre ha estat considerada l'element més destacable del conjunt. Així ho han recollit els nombrosos autors que s'han ocupat de divulgar-la<sup>2</sup>.

Les possibles dades capaces d'aclarir com es desenvolupà l'obra s'han de cercar en les sèries de Reial Patrimoni conservades a l'Arxiu del Regne de Mallorca (ARM), ja que el finançament de l'edifici anava a càrrec del patrimoni del rei. La Casa de la Universitat formava part del pressupost del fons de la fortificació, que documenta la construcció entre 1650 i 1667, lligada a les obres

dirigides pel sergent Vicenç Mut i Armengol<sup>3</sup>. Això no obstant, i com ja feu notar Mercè Gambús, ha desaparegut el llibre corresponent a 1649, que devia recollir la traça de la façana. Segons l'autora, és possible relacionar-la amb el picapedrer Pere Antoni Bauçà i l'escultor Joan Antoni Oms, que signaren els primers contractes, però no es pot documentar<sup>4</sup>. Es desconeix, per tant, si la volada es projectà des d'un principi amb l'envergadura i l'aspecte final que acabà tenint. El fet que l'obra de pedra del frontis es dugués a terme durant dues dècades a causa de les dificultats de finançament obre la porta a l'existència de possibles canvis i a certa evolució estilística respecte al pla inicial.

Els llibres posteriors a l'any 1672, just quan se n'havia acabat l'obra en pedra i restava llesta per rebre'n la coberta, no recullen res sobre la fusta exterior. És a dir, entre el moment en què s'arribà a la darrera cornisa abans d'iniciar la volada i l'any en què es culminà, no hi ha cap notícia documental que s'hi refereixi. El fet resulta estrany si tenim en compte els cent vint metres quadrats que ocupa i el seu cost tan elevat.

Sembla possible que, a causa de la seva excepcionalitat, l'obra es documentés en la sèrie anomenada Extraordinaris d'Universitat. Sota aquest nom es coneixen les juntes convocades pels jurats a fi de tractar temes especialment rellevants. I la volada sens dubte ho era. El cas és que, tot i que existeix una relació escrita dels actes extraordinaris que se celebraren entre 1447 i 1713, no se'n registrà cap amb motiu de la seva construcció<sup>5</sup>. Només s'hi inclou la visura realitzada al final de l'obra, la qual en permeté adjudicar l'autoria i la datació a Josep Maria Quadrado, com es veurà més endavant.

També sabem que existí un conjunt específic de llibres d'obra dins la sèrie de Reial Patrimo-

ni, però se'n cremà una part en l'incendi de Cort ocorregut el 1894<sup>6</sup>. De fet, a l'Arxiu del Regne de Mallorca se'n conserven només fins a 1650. Tot plegat impedeix conèixer el voladís de Cort per les fonts primàries, més enllà del publicat. En aquest punt s'han de posar en joc altres factors.

L'evolució de la volada un pic acabada i fins a l'actualitat compta amb documentació existent a l'Arxiu Municipal de Palma, especialment del segle XIX. Tenint en compte que l'obra no ha patit canvis substancials i que la informació reflecteix sobretot les polèmiques suscidades quant a la conservació i les reparacions, ens hem de remetre als estudis publicats per Catalina Cantarellas, als quals hem pogut afegir algunes dades.

En definitiva, i a falta de fonts documentals concretes sobre la volada, la present investigació proposa una lectura i una interpretació historico-artística capaces de relacionar-la amb l'edifici que la conté, amb l'entorn d'altres obres de fusta de la ciutat i amb el seu autor. Com a font material i testimoni del passat que és, l'obra ens permet reflexionar sobre alguns aspectes bàsics a l'hora de concretar-ne una lectura iconogràfica i estilística.

## Precedents de la volada de Cort

La funció primordial que complien les volades de les cases a l'hora de protegir les façanes del sol o d'allunyar la pluja dels murs i de les entrades es combinà, durant l'edat moderna, amb els afanyos representatius de la noblesa. L'art jugava un paper primordial en aquesta tasca. Durant el Renaixement, inspirat en els palaus italians, que exportaren les seves solucions arreu d'Europa, adquirí rellevància l'aspecte exterior dels casals més destacats. Els llinatges importants ampliaren les seves cases i façanes, amb la qual cosa van esdevenir imatges de poder i components essencials de l'escenografia urbana. De fet, foren els casals renaixentistes els primers que van utilitzar grans volades que se seguien construint fins al segle XVII, durant el barroc, quan el diàleg entre els edificis i els carrers es tornà encara més fructífer.

Des de l'edat mitjana, la plaça de Cort fou un centre neuràlgic de la Ciutat de Mallorca, perquè s'hi concentraven activitats comercials, viàries, administratives, jurídiques i religioses<sup>7</sup>. Constituïa un nucli polític, social i econòmic, a més d'un punt important en el recorregut de les processons religioses i civils que s'hi realitzaven. A l'interior de la Casa de la Universitat o La Sala s'hi discutien les mesures que afectaven el govern de la ciutat i de la part forana.

La façana de l'edifici s'havia projectat seguint esquemes derivats dels casals nobiliaris. Des del balcó, un afegit interessant, s'hi feien proclames, rifes i s'hi llegien anuncis, de manera que els

oients que hi havia a la plaça rebien les notícies arribades a l'illa. Amb motiu de festes, aniversaris o commemoracions s'ornava amb atxes que l'il·luminaven, però també amb objectes, com ara els símbols de la Conquesta de Mallorca durant la celebració anual del 31 de desembre. Banderes, domassos, velluts i pintures completaven les decoracions efímeres que ocasionalment transformaven l'edifici. La façana constituï, a la fi, una pantalla escenogràfica de nombrosos esdeveniments durant l'edat moderna i conformà un fons privilegiat que culminà en una volada inèdita a Mallorca, els orígens de la qual s'han de cercar a fora.

Fruit de l'herència hispanomusulmana, l'obra de fusta tenia una llarga tradició a la Península. En concret, la moda d'eixamplar i decorar les volades amb aquest material es donà especialment als territoris de la Corona d'Aragó. Justament fou Aragó la regió que imposà aquest costum amb més força i que a continuació exportà a llocs propers com ara Navarra, València, Catalunya i, finalment, Mallorca.

Els fusters d'obra prima, o *primaters*, que realitzaven labors fines de fusta i mobiliari, eren els encarregats habituals de treballar les cobertes. Comptaven amb nombrosos models per traçar els seus enteixinats i voladissos als tractats arquitectònics de l'època. Alguns dels més coneguts apareixen als llibres tercer i quart de les *Regoli generali di architettura*, de Sebastiano Serlio, publicades primer a Venècia (1537) i després a Toledo (1552) per Francisco de Villalpando. El tercer llibre —dedicat a les antiguitats— i el quart —dedicat a l'ornament rústic i als ordres clàssics— foren essencials no sols per als arquitectes, sinó també per als fusters. Aquest darrer incloïa un apartat dedicat a «los cielos llanos de madera», que descrivia els edificis italians amb cassetonats decorats amb «florones, rosas o bacinetas», plenes de fulles o grotescs que semblaven sustentats en l'aire<sup>8</sup>. El bolonyès detallà també alguns dels elements decoratius que més s'empraren al Renaixement incidint en l'ordre, la seqüència i el ritme que havia de regir-los. L'objectiu era afavorir-ne la comprensió en un lloc tan particular com era un sostre. Concretà aquests conceptes mitjançant una petita col·lecció de gravats que constituïren la inspiració de molts enteixinats de l'època<sup>9</sup>. La làmina setanta-quatre del llibre quart mostrava cobertes amb cassetons quadrats protagonitzats per florons centrals i motlures perimetrals decorades.

En aquest punt es pot reconèixer la filiació serliana de la volada de Cort, que ja posà de relleu Marià Carbonell<sup>10</sup> (figura 1). En segon terme, cal esmentar el llibre quart d'Andrea Palladio (1570), que, en reproduir gràficament els temples de l'antiga Roma, recollí una gran varietat de cassetons, mènsules i successions de motlures presents als seus pòrtics, voltes i entaulaments<sup>11</sup>.

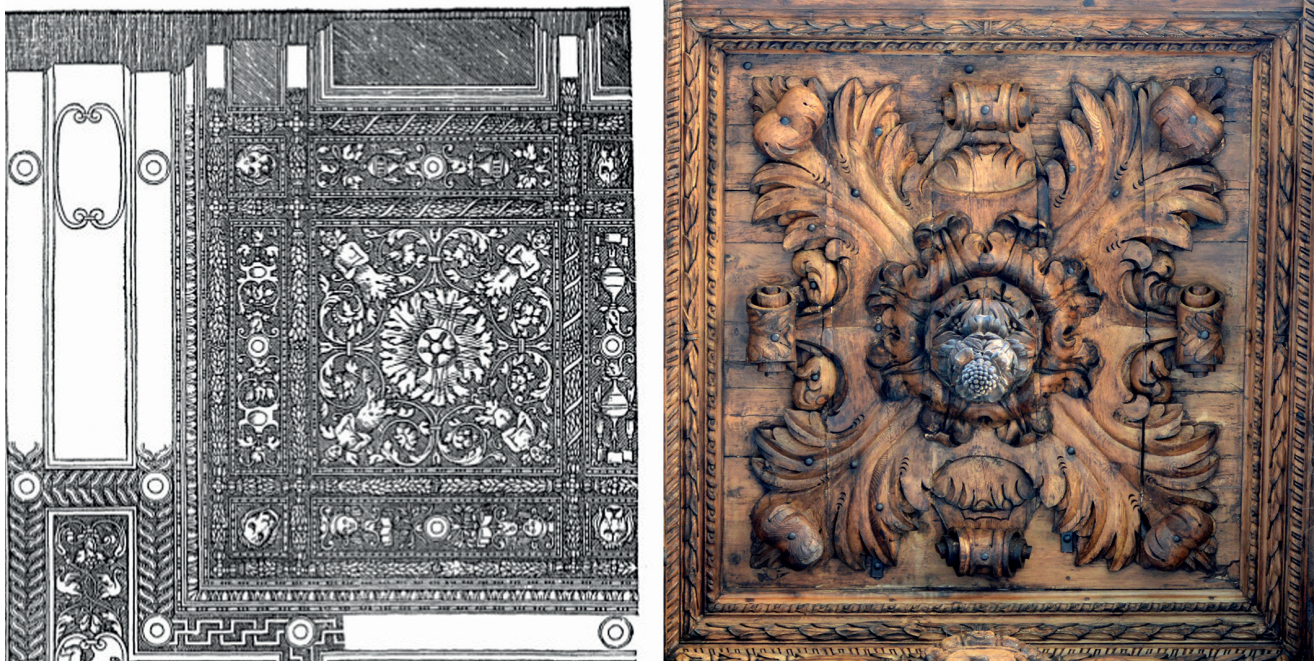


Figura 1.  
Gravat del *Cuarto libro de arquitectura*, de S. Serlio; cassetó del voladís de Cort. Foto: C. Bauçà de Mirabò.

Més a prop, a la Península, un autor anònim espanyol escriví un manuscrit dedicat a l'arquitectura que es conserva a la Biblioteca Nacional de Madrid i que s'ha datat cap a 1550. Al capítol dedicat a l'*enmaderamiento* aportava notícies concretes sobre com calia compondre, tallar i decorar els típics cassetons que la moda italiana havia imposat en les cobertes:

[...] y en los espacios cuadrados quedarían entre las fajas hacían artesones redondos mezclados con otros cuadrados, [...] y en el hahondamiento del artesón hacían de molduras principalmente de un talón y unos bollones o en su lugar un festón y sargas de frutas como quantas, y en el espacio llano del artesón hacían una rosa o yerba de grandes hojas y por las fajas que dio los artesones fingúan piedras preçiosas y flores y otros ornamentos, lo que más pertenecen saber al pintor que no al que hedifica<sup>12</sup>.

Aquelles decoracions renaixentistes foren les que es continuaren emprant durant el barroc com a base dels sostres de fusta. Així, els cassetons de l'Ajuntament de Palma mostren encara aquelles roses i aquells vegetals de grans fulles que descriu el tractat, però tallades de forma més desenvolupada en comparació amb la manera com ho hauria fet un artífex del cinc-cents.

El dilema que presenta el tractat de la Biblioteca Nacional entre l'arquitecte i el pintor introdueix el problema de la competència que

sovint s'establí a l'hora de treballar les obres de fusta dels edificis. Al nostre àmbit geogràfic es plantejà entre picapedrers, escultors i fusters, i va predominar la convivència entre els dos darrers al segle XVII.

Durant l'edat moderna, alguns sostres importants eren treballats encara per fusters coneguts. El 1521, el picapedrer Miquel Burguera i el fuster Esteve Sanxo, mestres de les obres reials, acabaren la renovació del sostre «treginat» de la sala major del palau de l'Almudaina. Costà set-centes lliures. Era un enteixinat a doble vessant sobre arcs diafragma, és a dir, una coberta de tradició medieval i de caràcter mixt que combinava fusta i obra per abastar una estança de grans proporcions<sup>13</sup>. Es tracta del primer exemplar important documentat a Mallorca de l'edat moderna, però no es conserva. Els mateixos artífexs treballaren el sostre del pis inferior del castell de Bellver el 1529<sup>14</sup>. El preu i les restes supervivents reflecteixen un senzill embigat, amb la dificultat tècnica d'haver de cobrir la planta circular del castell. Les dues obres seguien encara models medievals.

Al mateix temps s'obrava a Ciutat el primer enteixinat de fusta plenament renaixentista, forjat a partir dels típics cassetonats regulars, en la casa de l'Almoïna. Fou dirigit, entre 1529 i 1531, per Vicens Tremolet, lloctinent d'Esteve Sanxo i mestre fuster de les obres reials. Dit personatge és conegut per haver treballat en l'època junt al seu germà a les ordres de l'escultor Joan de Salas en el cor de la Seu. Simultanie-



Figura 2.  
Trona de Joan de Salas, catedral de Palma; atlant de Cort. Foto: C. Bauçà de Mirabò.

java així treballs modulars amb altres dominats per la talla fina<sup>15</sup>.

La influència de la coberta de l'Almoina es deixaria sentir en alguns interiors rellevants de l'àmbit religiós i civil a Palma. Del primer se'n pot esmentar el cas de la biblioteca del convent de Sant Francesc, construïda al segle XVII. Del segon, el de la sala capitular del Col·legi de la Mercaderia, avui Consolat de Mar, un espai de gran representativitat que fou decorat al primer quart del cinc-cents amb la coberta cassetonada. Però, a més, els enteixinats renaixentistes s'estengueren a alguns casals nobiliaris, com ara Can Catlar, Can Villalonga o Can Sureda-Zan-glada, l'actual Can Bordils.

En aquest punt cal veure com evolucionaren les volades. Començaren a instal·lar-se per sostenir les cobertes de les cases de Ciutat a partir del segle XVI, atès que les ordenances municipals de l'edat mitjana no en permetien l'existència<sup>16</sup>. Segons Arthur Byne, la seva presència arribà a esdevenir característica dels antics carrers ciutadans, de manera que en configurava la fesomia<sup>17</sup>.

Els paral·lelismes que la façana de Cort presenta amb la d'un casal de l'edat moderna han estat posats de relleu per nombrosos autors. No obstant això, des que va ser construït requerí una imatge digna de la seva representativitat, com a seu de la Casa de la Universitat —on es reuneixen els jurats representant els ciutadans— i també com a seu del Gran i General Consell —representant el Regne de Mallorca. Probablement per això, la volada es desenvolupà extraordinàriament amb una amplitud inèdita de quasi quatre metres i es decorà fins al darrer detall, culminant així de forma sorprenent la tradició renaixentista del treball de la fusta a Ciutat. Resta per veure quins artífexs i quines obres concretes pogueren inspirar-la.

## La influència escultòrica aragonesa i la materialització local

Alguns autors com ara Ramón Medel ja relacionaren la volada de Cort amb el treball escultòric d'un cadiram catedralici, a causa del seu desenvolupat treball de talla<sup>18</sup>. Efectivament, l'obra no presenta cap paral·lel conservat entre els ràfecs ciutadans i mostra un treball de la fusta aplicat a l'arquitectura de façanes aliè a la tradició local.

Fou l'historiador de l'art Santiago Sebastián qui, el 1973, concretà per primera vegada la influència aragonesa del voladís municipal. Afirmà que els seus personatges estaven inspirats en els de la trona major de la Seu de Mallorca<sup>19</sup>. Aquella peça conté un conjunt d'atlants de tradició clàssica que sostenen amb aparent esforç el desenvolupat cos superior. L'escultor aragonès Joan de Salas els tallà entre 1535 i 1537, en el marc de la seva reforma del cor iniciada el 1526. Fill d'un mallorquí establert a Saragossa, Salas havia arribat a Mallorca per treballar en l'ambiciós projecte catedralici que difondria el Renaixement a l'illa.

La influència dels atlants de Salas en l'arquitectura de Cort ha estat recollida per altres autors després de Sebastián. La comparació entre les figures és significativa (figura 2). Comparteixen una mateixa postura, semblances en la fesomia, la resolució dels braços, les cames i en la garlanda de fruits que oculta les parts íntimes, esquemàtica en algun dels exemplars de la Seu i desenvolupada a Cort. Quant a les cariatides, resulta més complicat identificar-ne paral·lelismes. Amb tot, l'anatomia gruixada i la rotunditat dels seus volums es retroba en l'única de les figures femenines d'aquell púlpit (figura 3).



Figura 3. Trona de Joan de Salas, catedral de Palma; cariàtide de Cort. Foto: C. Bauçà de Mirabò.

El programa iconogràfic concret que desenvolupen les figures de Cort no està del tot clar. Els atlants es complementen amb cariàtides amb tors humà i la part inferior foliàcia, que s'han comparat amb sirenes o amb mascarons de proa de vaixell. Però la falta de documentació no permet concretar-ne un significat més precís, més enllà de la seva utilització dins el llenguatge classicista i la seva funció com a elements de suport.

Sens dubte, la successió d'atlants i cariàtides constitueix una reformulació de motius procedents de la mitologia grecollatina que varen perviure en la tradició medieval<sup>20</sup>, ressorgiren en el món renaixentista i s'usaren profusament durant el barroc. Apareixen sovint als gravats de tractats arquitectònics de l'època. Als set llibres d'arquitectura de Sebastiano Serlio hi ha atlants als frontispicis dels llibres III i IV, com també cariàtides que sostenen els brancals de dues xemeneies del llibre IV. També apareixen al segon dels quatre llibres d'arquitectura d'Andrea Palladio. Des del món del gravat aviat passaren a l'arquitectura —utilitzant-se com a elements sustentadors de pedra en les façanes— i al món de la fusta —decorant les volades i el mobiliari de luxe. I des d'Itàlia arribaren a Europa. Entre els exemplars més primerencs conservats als voladissos peninsulars cal recordar els infants que aguanten la coberta del palau del marquès de San Adrián, a Tudela, de mitjan segle XVI. Quant al mobiliari, podríem parlar de les mènsules del guardapols de la calaixera de la sagristia de la catedral de Múrcia, acabada cap al 1530<sup>21</sup>.

La difusió de llibres i estampes durant l'edat moderna degué popularitzar aquests tipus de personatges en l'àmbit illenc. Els atlants es retroben en edificis ciutadans rellevants del segle XVII. Sostenen el balcó de la sala de reunions del Consolat de Mar, construïda el 1626, i culminen el portal lateral de la basílica de Sant Francesc. Un atlant i una cariàtide suporten el vas del mausoleu de Ramon de Verí fet el 1633 a l'església de Montisó<sup>22</sup>, i es troben flanquejant l'entrada de la biblioteca del convent i a les bigues zoomorfes que aguanten el seu pis superior des del primer quart del segle XVII<sup>23</sup>. A més, els personatges de les mènsules ubicades sota les cariàtides troben referències anteriors en les mènsules angulars que Antoni Verger tallà a la portada principal de la Seu —alternant home i dona i incloent garlandes de fruites desenvolupades— o en les peces semblants que Jaume Blanquer utilitzà en la portada del temple del convent de Sant Francesc de Palma.

Al nostre parer, la destacada presència d'atlants i cariàtides al voladís de Cort constitueix una afirmació classicista que es pot relacionar amb els tractats arquitectònics del moment. Els detalls del vestuari de les cariàtides les remet al llenguatge manierista, però els seus acabats, igual que els de totes les figures, són més propis del barroc. Degueren servir per subratllar la importància d'un ràfec tan gran que «requeria» poderoses figures a l'hora de sostenir-lo. El factor escenogràfic esdevindria essencial.

En aquest punt cal introduir el que creiem que degué constituir un precedent fonamental. El 1529, sis anys abans d'iniciar-se la trona renaixentista de la catedral de Mallorca, s'acabava la casa de la Pia Almoïna, una petita però destacable edificació ubicada al peu del campanar. Aquesta casa inclogué a la seva façana una sèrie de figures escultòriques que s'han perdut i de les quals no se'n coneix cap imatge<sup>24</sup>. Ens han arribat per les fonts documentals conservades a l'Arxiu Capitular de Mallorca.

El maig de 1530, entre els pagaments fets als fusters, el llibre de fàbrica de la Seu enregistrà uns serafins de fusta tallats per Joan de Salas i daurats per un tal «mestre Victoria», destinats a la volada de la nova casa<sup>25</sup>. Abans, entre 1521 i 1524, l'escultor ja n'havia fet un per culminar el guardapols del retaule major de Tauste<sup>26</sup>.

Tornant a l'Almoïna, les exagerades proporcions que manté el voladís respecte a la casa es veuen ja en les fotografies antigues i els gravats del segle XIX. Això indica un gran desenvolupament de les bigues, que probablement es decoraren adossant-hi les quatre escultures grans i les quatre petites en forma de serafins tallats i daurats. Per descomptat, a les imatges aquests ja no existien, però la documentació que els ubica a la coberta de la naia els lliga indiscutiblement a la

volada exterior, mentre la seva repetició permet intuir el ritme de l'embigat. Dita solució degué ennoblir la façana tot protegint i decorant el balcó corregut que recorre la primera planta, lloc on sortien els canonges a predicar<sup>27</sup>.

En aquest punt cal plantejar el caràcter original de dita obra a Mallorca el 1530, que, en canvi, no ho era tant a l'Aragó, on havia nascut l'escultor. Justament la zona d'Espanya que amb més intensitat recollí la tradició de tallar volades durant el Renaixement fou aquella, gràcies a una sòlida tradició en l'art de la fusta lligada al món hispanomusulmà. Llavors, la projecció i la fabricació de cobertes estava en mans dels picapedrers i dels fusters. Però, durant la primera meitat del segle XVI, tant els uns com els altres adoptaren els motius classicistes que treballaven els escultors en les façanes, adaptant a la fusta els motius decoratius procedents dels tractats arquitectònics.

Les volades aragoneses aconseguiren tal importància, que acabaren erigint-se en elements paradigmàtics de l'arquitectura civil renaixentista<sup>28</sup>. Avui són considerades les més treballades de la Península<sup>29</sup>. A tall d'exemple, cal citar els ràfecs de la casa de Miguel Donlope, la seu de la Reial Mestrança de Cavalleria de Saragossa (1537-1547)<sup>30</sup>, la Llotja de Saragossa (1541-1551), l'antiga casa Zaporta (1549) o el palau dels comtes de Morata (1551-1553), avui Audiència Provincial. Molt posterior, el palau dels comtes d'Argillo, a Saragossa (1659-1661), mostra al seu pati una volada de fusta farcida de cariàtides.

Els voladissos tallats s'estengueren a l'arquitectura civil ubicada entorn de la vall de l'Ebre i van arribar també a Navarra. Aquí cal recordar el cas de Tudela, que conserva la volada de la Casa de l'Almirall (1520-1560) i la ja citada del palau del marquès de San Adrián (mitjan segle XVI). A més, el palau del marquès de Rada, a Olite (final del segle XVI), inclou figures d'éssers monstruosos, igual que la casa de la marquesa de Valle-Santoro, a Sangüesa (primer quart del segle XVII).

És cert que aquest tipus d'obres de fusta no solen estar gaire documentades i que són posteriors a l'arribada de Joan de Salas a Mallorca. Però, considerant que només s'ha conservat una mínima part dels casals aragonesos coneguts, és molt probable que formin part d'una tradició ben arrelada que l'artista acabà exportant a l'illa, quan afegí els seus serafins a la volada de la casa de l'Almoïna.

No tenim constància que aquella solució tingué ressò en altres exemplars posteriors de Ciutat. Això i la seva desaparició en dates desconegudes ha contribuït a afermar la idea que el ràfec de l'Ajuntament de Palma, també decorat amb figures, no comptava amb precedents<sup>31</sup>. Quan, el 1893, el mestre d'obres Bartomeu Ferrà publicà les volades i els enteixinats més notables de Palma al *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul-*

*liana*, no n'hi havia cap que inclogués figures, excepte els de Cort. Les de l'Almoïna ja havien desaparegut.

Creiem que aquell desenvolupat ràfec de fusta treballat amb àngels, que cobria un balcó inferior, degué constituir —malgrat les diferències— un precedent del de Cort. Sens dubte, les dues volades degueren presentar trets estilístics distints, propis de les seves datacions respectives. Però totes dues serviren per aixopugar i emmarcar actes protocol·laris rellevants des de les institucions respectives. En aquest sentit, se sap que l'Almoïna es convertia, en ocasions especials, en una llotja coberta des d'on es podien contemplar les multitudinàries processons catedralícies, la més famosa la de l'arribada de l'emperador Carles V. I a Cort el balcó fou un vertader focus de l'escenografia ciutadana. Aquella obra de fusta s'emmarcava en l'àmbit de l'arquitectura religiosa, mentre aquesta ho feia en el de l'arquitectura civil. Per aquesta raó la tipologia dels personatges emprats fou necessàriament distinta i s'adscrigué a codis de representació diferents. Els serafins de les bigues de l'Almoïna foren substituïts per atlants i cariàtides a Cort. Amb tot, el record angèlic emergeix a la figura femenina central, dotada de grans ales. Tanmateix, l'intercanvi entre motius de l'àmbit civil i el religiós és freqüent a l'edifici. A tall d'exemple, cal recordar els àngels que sostenen els grans escuts de Joan Antoni Oms que culminen els dos portals d'entrada.

Una mostra més d'aquest fenomen l'aporta l'arca de les insaculacions que obrà Joan Oms el 1669, al mateix temps que s'aixecava la façana siscentista iniciada per son pare, ja difunt<sup>32</sup>. Per sostenir-la, hi afegí dos àngels atlants (figura 4) que aportaren al moble un important caràcter escultòric, que diferien dels que habitualment solien protagonitzar els cossos inferiors de les arquimeses de luxe que s'importaven d'Itàlia i que més tard es fabricaren a Mallorca<sup>33</sup>. En realitat, provenen d'un tipus de suport característic difós pel taller familiar dels Oms, a partir del pare, que servia per sostenir els entaulaments dels retaules de les esglésies mallorquines<sup>34</sup>. Tal volta, aquest model, renovat en clau civil, devia ser previst per Joan Antoni Oms al projecte original de la façana de Cort per sostenir la volada. La pèrdua de la traça ens impedeix saber-ho i la mort de l'artífex el 1667 en frustrà la participació.

## L'obra de fusta a la Casa de la Universitat

Poc abans d'iniciar-se el voladís es materialitzaren un conjunt d'obres de fusta projectades durant la reforma siscentista de l'edifici. L'exemplar més notable fou l'enteixinat de la sala inferior



Figura 4.  
Arca de les insaculacions, Joan Oms. Foto: C. Bauçà de Mirabò.



dels jurats, situada al primer aiguavés, a tocar de la façana. Es va construir entre 1669 i 1670, en acabar-se l'obra en pedra d'aquesta. Aquell sostre fou divulgat documentalment per primera vegada el 1888, gràcies a Josep Maria Quadradó<sup>35</sup>. Poc després, el 1892, fou mutilat a causa de la reforma projectada per l'arquitecte municipal Manuel Chápuli en la planta baixa i desaparegué en l'incendi de 1894<sup>36</sup>, però n'està documentada la construcció.

El 14 de juny de 1669 es compraren les jàsseres, els vuit capitells que havien de rematar-les i els revoltos.

Acte de compra de capitells y jàceres a favor de Hieronim Homs

Die XIII mensis junyiii anno a Nativitate Domini MDCLXVIII.

Convocats, congregats y apuntats su señoria dels illustres y molt magnífichs señors Nicolau de Sala donsell y sos socios, jurats de la Universitat de la casa de la Juraria de dita Universitat, lloch sòlit y acostumat ahont los negocis de aquella se acostumen tractar diffinir y terminar, per bé y utilitat de dita Universitat, juntament ab lo magnífich Geronim Doms, ab qui se ha consertat compralli vuyt capitells per las jàsseres, a raó cent reals castallans cade capitell y cent vint y sinch revoltos que ha entregat, posats demut el moll, a rahó vint y quatre reals cade revoltó, los quals li prometen pagar de las mil lliuras que la Universitat se reserve del diner ab que contribueix a la fortificació per las obras de la casa de la Universitat, per sammanas o mesadas ab la forma que li apparexerà. De tot lo qual para que conste ett.

Testes ett Joannes Llull et Andreas Bestard<sup>37</sup>.

Més tard es comanaren al fuster Thomàs Juan els vuit plafons de cassetons que completarien els espais entre les grans bigues, seguint el model d'un que ja havia estat instal·lat.

Die VI mensis Junii Anno a Nativitate Domini MDCLXX.

Convocats, congregats y ajuntats su senoria dels ilustríssims, y molt magnífichs senors don Miquel Ferrendell y sos socios, jurats de la Universitat, Ciutat y Regne de Mallorca en la sala inferior de la Casa de la Juraria de dita Universitat, lloch sòlit y acostumat ahont los negocis de aquella se acostuman tractar, diffinir y determinar per bé y utilitat de dita Universitat. Havent trobat dita su Senoria que, del diner ques gaste en la fortificació y a que contribueix la Ciutat ab dotze mil lliures, se reserve mil lliures per obras de la Casa de la Ciutat, y volent donar principi a gastar per ditas obras y han ecabat que del sòtil del primer saló hi ha un quadro obrat y falten obrar vuyt, en un dels quals ja se han donat principi y prè informatió de persones peritas en lo art de fuster de quant val fer y acabar dits vuyt quadres y posar les flors o carxofes ab la forma que las que se troben posades estan. Y fent tenteo de lo que se ha gastat per fer el quadrat ques trobe fet y lo que se ha pagat per mans de fer cada carxofe dita su senyoria, acordat ab mestre Thomàs Juan fuster que si li pagaran quaranta lliuras de fer y acabar cade quadrat dels vuyt que falten, ab la forma ques trobe el ja fet, ab obligació de fer y posar les carxofes cade pastera. Y al dit mestre Juan se li donaran llenyam, claus y demás ingredients per dita obra y se porà servir dels ques troben principiat per fer la obra. Y present dit Thomàs

Juan fuster, promet fer y acabar la dita obra a gust y contento de su senyoria, dels magnífichs señors jurats per el disabte de Nadal y, no fent-la a gust de su senyoria, pagar perjuys pro quibus etti. obli bona ett. Et personam ex pacto etti y per illustríssim y molt magnífich señor don Miquel Ferrendell, jurat en cap lo any corrent de la dita Universitat, Ciutat y Regne de Mallorca de grat ett. se constitueix fiança al dit Juan Thomàs Juan fuster, omni dilatione ett. subpena ett. super quibus ett. pro quibus ett. Obli bona ett et personam ex pacto ett. Penum libelli oblationi ett. Feruss et fero ett. Largue ett. Testes etti. Michael Gonsales et Christophorus Barenguer<sup>38</sup>.

Del contracte se'n desprèn que el dissenyador de l'enteixinat no fou el fuster, a qui es pagà per confegir el sòtil restant en un termini de sis mesos amb els materials aportats. Per aquesta raó es detallà que l'obra s'havia de subjectar estrictament al model existent, una qüestió que recull la bibliografia que va des de Quadrado fins a Gambús.

Finalment, l'arxiu desvetlla que el 15 de setembre 1670 es contractà un escultor per tal d'acabar el fris perimetral amb fullatges.

Acte de consert ab mestre Thomas Seguí de dibuixar uns fullatges.

Die XV mensis septembri anno a Nativitate domini MDCLXX.

Convocats y ajuntats su señoria dels illustres y molt magnífichs señors Don Miquel Ferrendell donzell, Thomàs Garriga y Trobat ciutadà, Jaume Antoni Fiol, Miquel Amer mercaders, jurats de la Universitat, Ciutat del Regne de Mallorca dita su señoria, han consertat ab mestre Thomàs Seguí scultor de que haje de fer un [ ] de fullatjes per el rededor del saló primer de la sala de la Universitat, conforme la mostre. Y se li donarà, per fer dita obra, tot lo llañam llevorat conforme a de estar, de manera que no haje de fer dit Seguí sinó el dibuig y feyna de escultura. Y se li donerà per sos treballs a raó de un real de vuyt per cana, y haje de eser feta la feyna per tot el mes de noembre y port. Dit Seguí promet fet dita obra per dit temps, a raó de un real devuyt per cana y conforme sa mostre, pro quibus ett obli bona ett et personam ex parte ett.

Testes ett Christophorus Barenguer et Michael Gonsales<sup>39</sup>.

Tot plegat evidencia la importància d'aquella coberta, reflectida en els detalls decoratius que requerí i en l'elevada xifra que costà. Però sobretot mostra la convivència entre un fuster i un escultor dirigint cada una de les parts d'una obra projectada prèviament.

L'enteixinat fou descrit per Bartomeu Ferrà, qui el destacà entre tots els realitzats durant l'edat moderna i n'apuntà la relació amb la volada exterior<sup>40</sup>. Dibuíxà i publicà els nou plafons de cassetons amb penjants que cobrien l'espai rectangular que cità com a vestíbul. I reflectí el fris inferior protagonitzat per grotescs i mènsules de volutes vegetals rematades amb màscares i caps humans sorgint dels murs. Respecte d'aquest tema, Catalina Cantarells es fixà en la percepció de Ferrà en qualificar els personatges de les mènsules com a *bustos de rara fantasía*, mentre l'arxiduc Lluís Salvador els descrivia com a «bustos d'àngels», remarcant novament la semblança amb les figures de la volada<sup>41</sup>.

Els dibuixos de Ferrà són l'únic testimoni supervivent d'aquell enteixinat. Es tracta del típic cassetonat renaixentista que aparegué per primera vegada a Mallorca en la casa de l'Almoïna<sup>42</sup> i que aquí es resol en clau barroca. El fris perimetral decorat amb grotescs, les mènsules en forma de màscara i els fullatges i penjants dels entrecreuaments configuren un conjunt decoratiu inèdit als sostres mallorquins. La importància que assoleixen els elements tallats completa la retícula formada pels cassetons. Són aquells —en concret les mènsules i els fullatges— els que més s'assemblen a la volada. Però la presència continguda de la talla contrasta enfront de l'exuberància escultòrica que acabà desplegant el voladís.

En aquest punt cal indicar l'existència d'una altra obra relacionable amb la del vestíbul. Es tracta de l'enteixinat de la biblioteca del convent de Sant Francesc de Palma, construïda també al segle XVII<sup>43</sup>. La seva estructura cassetonada es divideix mitjançant jàsseres que culminen als murs en mènsules acabades amb volutes i caps antropomorfs o animals. Algunes fesomies tenen paraescuts significatius amb les de la volada de Cort, malgrat que es tracta d'una feina de menor qualitat (figura 5). Igual ocorre amb el cassetonat, decorat amb fullatges i penjants. Aquests darrers constitueixen una esquematització dels existents a Cort. Les seves mesures reduïdes requerien simplificar el model, però es tracta del mateix motiu. Pensem que l'enteixinat franciscà mostra una obra de taller, inferior sens dubte, però relacionable amb l'obra estudiada.

Finalment, se sap que a la Casa de la Universitat hi havia encara dos enteixinats més que segurament es feren coetàniament i que Bartomeu Ferrà recollí. Un en la planta baixa, al tram central de la tribuna, i l'altre en l'estança superposada al primer pis<sup>44</sup>. El primer es perdé arran dels canvis de finals del segle XIX i el segon fou substituït per un de posterior. Com feia notar Ferrà, tots es feren de llenyam vermell, un material documentat als edificis mallorquins des de l'edat mitjana. La llargària i la qualitat que requeria Cort feu in-



Figura 5.  
Mènula del convent de Sant Francesc; mènula de Cort. Foto: C. Bauçà de Mirabò.

dispensable importar la fusta. Respecte a aquesta qüestió, s'ha pogut documentar que, mentre s'emprava allà, el llenyam era adquirit també per servir en altres construccions de la fortificació<sup>45</sup>. Tradicionalment s'han establert distintes hipòtesis sobre la seva procedència, des del «llenyam vermell tortosí» que Marià Carbonell documentà en relació amb la fabricació d'enteixinats o caixes d'orgue, fins a la identificació de Miquel Ballester referint-se a un tipus de pi importat de València<sup>46</sup>.

Tot plegat, pensem que cap al 1669 la Casa de la Ciutat inicià la realització d'un conjunt d'enteixinats que continuaren la tradició dels cassetonats renaixentistes. L'únic que es coneix anuncia les novetats que llavors desenvolupà el voladís amb les seves mènules en forma de màscara, els fullatges i els penjants. A més, la convivència entre fusters i escultors que fabricaren el sostre interior es repetiria després a l'exterior. I també el mètode de treball a partir d'un model preexistent. En aquest punt, cal demanar-se com se'n va fer la volada.

## Un compendi d'escultura i fusteria

Durant l'edat moderna un nou sentir havia omplert de decoració les façanes dels casals ciutadans que seguien les influències italianes. El procés començà tímidament amb l'aplicació de relleus renaixentistes en les finestres i acabà omplint cada un dels cossos. En aquella època augmentà progressivament el protagonisme dels escultors, encapçalant treballs que altre temps hagués rea-

litzat un picapedrer. En relació amb això, Mercè Gambús posà l'edifici de Cort com a exemple, adjudicant al frontis una indefinició estilística entre els models vernacles i la seducció classicista d'Itàlia i destacant que l'escultura hi jugava un important paper, dominant l'ornament aplicat a l'obra de pedra i la volada com a responsables de l'adscripció culta del conjunt. A més, assenyala la coincidència entre picapedrers i escultors el 1650, quan es nomenaren els responsables de l'obra: Pere Antoni Bauçà, picapedrer, i Joan Antoni Oms, escultor. Encara a la mort del darrer el 1665, l'encarregat d'acabar el segon cos de l'edifici fou un altre escultor: Antoni Carbonell, que el culminà el 1667<sup>47</sup>.

És obvi que, un pic eliminades les ordenances municipals que a Ciutat prohibien avançar els voladissos sobre el carrer, aquests es convertiren en part de l'escenografia urbana. En el cas del ràfec de Cort, el fet que fos un escultor i no un fuster el que dirigís l'obra el condicionà fortament. Afavorí un acusat sentit volumètric i una originalitat que no es coneix en cap altre edifici ciutadà, a excepció del precedent desaparegut de la Casa de l'Almoïna.

Cal recordar que des de l'edat mitjana tant els enteixinats interiors com els ràfecs eren projectats pels mestres picapedrers i se seguien confiant als fusters. En aquest sentit, Josep F. Ràfols explicava que tota la tradició musulmana espanyola s'havia servit de fusters en les seves complexes i delicades cobertes, incloent-hi les labors de talla, mentre els pintors s'encarregaven de la policromia i els daurats<sup>48</sup>. Durant l'edat moderna,

el protagonisme dels escultors augmentà quan els elements decoratius geomètrics i de caràcter modular es combinaren amb els figuratius. Les figures antropomòrfiques demanaven una labor de talla acurada i especialitzada que ells dominaven. I això succeí en diversos camps a Mallorca<sup>49</sup>.

Aquella progressiva competència es convertí en un conflicte obert a l'illa, quan el 1661 el gremi de pintors i escultors promogué un plet contra el de fusters d'obra prima. Aquells volien eliminar les peces de talla com a part de les atribucions dels segons, argumentant que corresponien a l'art de l'escultura. I els fusters defensaven l'obra de talla com un treball immemorial del seu ofici. En el fons de la mesura batejava l'ànsia d'uns i altres per ampliar el seu mercat, en un moment d'expansió on els escultors dominaven l'arquitectura de façanes i els retaules, però sovint coincidien amb els fusters. Aquests darrers mobles constitueixen l'exemple més clar de dita competència. Tant el dibuix com el material de la fusta que compartien els dos gremis eren esgrimits com a propis, la qual cosa incentivava els dilemes entre ells. Dita problemàtica, que ha estat estudiada per Marià Carbonell i Mercè Gambús, permet contextualitzar l'obra de Cort<sup>50</sup>.

Una comissió d'experts hagué d'aclarir quin tipus d'obres pertanyien a l'art de l'escultura o l'arquitectura i no podien ser obrades pels fusters d'obra prima. El *Llibre de cartes i exàmens del col·legi de pintors i escultors* recull la concòrdia a la qual s'arribà el 4 de maig de 1661. Els escultors vetaren als fusters treballs com ara els de daurar, pintar i fer escultura exempta religiosa. La proliferació dels darrers durant aquells anys és coneguda, així que la concòrdia degué suposar un triomf per als escultors. Malgrat tot, la problemàtica entre els dos gremis continuà fins al segle XVIII<sup>51</sup>.

En aquest punt cal retornar al voladís de Cort, que forma part d'una obra arquitectònica d'àmbit civil. Com a tal, hagués estat corrent responsabilitzar un fuster d'obrar-lo, però, com ja succeí amb l'enteixinat interior, les labors de talla requerien escultors. La concepció de la volada, essencialment volumètrica i tallada, els precisava. Així, i malgrat els acords signats feia només nou anys, l'obra reflectí el poder que havien adquirit de facto. Ho explica Margalida Bernat. Els escultors havien aprofitat la seva preeminència per imposar-se en treballs tradicionalment pertanyents als fusters, també en el cas de caixes, arquilles i escriptoris tallats<sup>52</sup>. Aquest procés havia començat a Mallorca molt abans. Així, mentre l'enteixinat interior de la casa de l'Almoina era obrat per un fuster, fou l'escultor aragonès Joan de Salas qui en tallà els serafins de la volada. El preu pagat per ells indica peces de qualitat, fruit d'un treball especialitzat<sup>53</sup>.

Tornant a Cort, no hi ha fonts documentals que aclareixin com es feu el disseny o com es desenvoluparen els treballs del ràfec. Els llibres del fons de la fortificació i les actes extraordinàries de la Universitat n'ometen qualsevol referència. Respecte a aquesta qüestió, només es coneix la descripció de l'acta de reconeixement o visura efectuada el 1680 per part de representants dels dos gremis citats, un pic que l'obra s'havia acabat. La resumí per primera vegada Josep Maria Quadrado.

Relació de la obra de escultor que ha feta mestre Gabriel Torres, feta per Joseph Venrell fuster y mestre Miquel Barceló escultor. Die tertia mensis desembris anno a Nativitate Domini MDCLXXX.

Los desús dits die y año constituits personalment mestre Jaume Ballester escultor, Josep Vanrell fuster y mestre Miquel Barceló escultor en la casa de la Universitat, per effecta de donar la relació de la visura han feta de la obra de escultoria y fusteria que mestre Gabriel Torres ha feta en la volada del enfront de la dita casa, si és conforme a la ques trobava feta, y posada, los quals havent-la molt mirada, y vist lo acta de las suas obligacions unànimes y concordades juxta sens conciencias, y peor el jurament han prestat, fan relació y diuhen que la dita hobra, tant de escultoria, com de fusteria que ha feta mestre Gabriel Torres escultor és juxta las obligacions, y conforme la ques trobave feta, de tot lo qual per a que const ad eternam rei memoriam se ha continuat lo present acta.

Testes Michael Dameto scriptor et Franciscus Moyà botiguerius<sup>54</sup>.

La visura demostra la direcció de l'escultor Gabriel Torres, que és considerat l'autor de la volada, i s'omet qualsevol referència al fuster que en dirigí la part tècnica. Malgrat tot, la qualifica com «d'escultoria i fusteria», per això és examinada per dos escultors i un fuster, atès que havia de satisfer les exigències normatives dels dos gremis. Aquest judici mixt era habitual i ja es donava en les cobertes renaixentistes<sup>55</sup>.

El document fa referència a una obra anterior a la qual s'ajustà la nova. Dit aspecte fou destacat per la historiografia<sup>56</sup>. L'expressió utilitzada sobre si l'obra «era conforme a la ques trobava feta, y posada» ha estat interpretada de distintes formes, d'una banda, com si se seguís un model i, de l'altra, com a primera fase del treball<sup>57</sup>. En realitat, pensem que ens remet al mateix mètode utilitzat en la coberta del vestíbul, on el 1670 només hi havia un «quadro obrat» i s'havien d'acabar els vuit restants. Això ens situa probablement enfront d'un plantejament unitari de les diferents obres de fusta de l'edifici, que s'hauria ideat, traçat i concretat mitjançant mostres i que s'aniria construint a partir de distintes contractes d'execució.



Figura 6.  
Vista parcial del voladís de Cort. Foto: C. Bauçà de Mirabò.

Així com es preveia fabricar el sostre interior en sis mesos, la volada resultava molt més complexa. No se'n sap la data exacta d'inici, però se situa entorn de 1667, quan s'acabà l'obra de pedra. Alguns autors han plantejat possibles cronologies que, tanmateix, mai s'han pogut concretar<sup>58</sup>. Gràcies a Elvira González, avui sabem que el 1673 els treballs es trobaven ja avançats, perquè fou quan s'instal·laren els plafons del fris, segons una inscripció descoberta a llapis en un d'ells<sup>59</sup>. Però no hi ha cap testimoni més que expliqui de quina forma es desenvolupà l'execució fins a 1680, quan, amb la visura citada, l'obra es donà per conclusa. El cert és que es tracta d'un interval temporal molt llarg, malgrat la complexitat d'una peça que, sens dubte, revela la personalitat particular del seu artífex (figura 6).

## L'escultor Gabriel Torres

En aquest punt cal llegir la volada fixant-nos en el seu artífex. Gabriel Torres Cladera (1640-1709) fou el membre més important d'una nissaga de mestres picapedrers<sup>60</sup> que, durant el segle XVII, aportà alguns dels escultors més coneguts del seu temps. Viví i tenia el seu taller obert enfront de la parròquia de Sant Miquel de Palma. La seva biografia ha estat traçada per diversos autors, des de Josep Maria Quadrado fins avui. D'allò que se'n coneix, en destacarem només els aspectes més interessants per al present estudi.

Marià Carbonell contextualitzà l'artista en la tradició escultòrica local, indicant que probablement el seu preceptor fou Pere Pou i afirmant que seguí la tradició de Jaume Blanquer. Documentà el seu treball en col·laboració amb altres artífexs en nombrosos retaules i peces religioses de Palma i la part forana. Recollí els seus contractes en solitari i va concloure que l'artista gaudí d'una bona situació econòmica gràcies al seu prolífic treball<sup>61</sup>. Darrerament s'han afegit dades interessants sobre la vida professional de Torres: el seu taller, on tenia tres fadrins, o el fet d'haver ocupat diversos càrrecs del Col·legi de Pintors i Escultors. Fou examinador, clavari, sobreposat i sobreposat major o prohò. Essent un membre destacat de la seva professió, encapçalà una defensa aferrissada del seu gremi en un moment de canvi en què aquest es trobava en dubte. Enfront de les veus que clamaven per la seva supressió, el 1706 Torres signà una proposta de reforma dels estatuts vigents que dataven de 1651, proclamava la liberalitat de les arts i aportava mesures per protegir els escultors davant de la intromissió professional dels pintors<sup>62</sup>.

Amb tot, la dada fonamental que ens permet contextualitzar el treball de la volada de Cort és el nomenament de Torres el 1663 com a mestre artiller de la Universitat, inèdit fins avui.

E aquex mateix dita su señoria, confiats de la legalitat y suficiència de Gabriel Torres escultor, li fan gràtia y concessió de dita plaça de artiller, donant llur beneplàcit ab lo salari,

emoluments y honres de dit ofici (...), lo qual Gabriel Torres escultor present de grat accepta dita gràzia y mercè, promet y jura de bé y lealment haver-se en son ofici, pro quibus oblibona ett ex pacto perconam ett large ett<sup>63</sup>.

El càrrec lligà l'escultor amb l'edifici. Cal recordar que aquest darrer depenia dels doblers del fons de les fortificacions i que la traça de la façana siscen-tista s'ha atribuït a la persona responsable i sergent major de Ciutat: Vicenç Mut i Armengol<sup>64</sup>. L'elecció de Torres com a responsable de la volada es deu a la seva responsabilitat com a mestre artiller de la Universitat. En aquell context s'emmarquen també les dades que Marià Carbonell aportà sobre l'obra civil coneguda de l'escultor, concretada en escuts i làpides destinades a les murades de Ciutat<sup>65</sup>. I també es comprèn el seu nomenament el 1666 com a curador de l'heretat de Jaume Cladera, mestre major de les fortificacions del Regne<sup>66</sup>. A l'Arxiu del Regne de Mallorca es pot comprovar que dit nomenament es renovà el 1669, el 1693 i el 1695.

L'estatus social de l'escultor degué augmentar en acabar la volada de Cort el 1680, el mateix any que es casà amb Elisabet Banys, germana del canonge i doctor en Teologia Joan Banys. El 1684 l'anomenava marmessora junt amb aquest i amb els seus propis germans<sup>67</sup>.

Torres morí el 1709 i l'inventari dels seus béns que es llegí l'any següent ofereix dades interessants sobre el seu treball professional. Al taller que tenia a Sant Miquel hi havia quatre habitacions: sala, cambra, cuina i botiga. Entre gran quantitat de pintures religioses, objectes luxosos i parament de llar, hi apareixen elements propis de la seva feina:

En le cambre

Item tres figuretes del bon Jesús, y une figure de le Purísima sens acabar.

Item altre caxe de sepí també vella, dins le qual aya hagut lo sigüent:

Item dues portalades de quadros de iglésia velles.

En le botiga

Primo quatre serres varduchs, tres axes, dos uxals, tres martells, dues dotzenes de gubies, dotzenes de puntacorrens, tres raspes, dos llimes, une ancluetta.

Item dos banchs de fuster en què ni ha un de radolta.

Item une almurmeta de colors blau comú.

Item dos llibres arquitectura y une mole de moldre colors y difarents papers y trases de arqhitectura.

Item tres capsas de fust ab colors de poch moment.

[...]

Item se continuen en lo present inventari les pertides de mobles y alagues de case que se han

trobat en case del difunt, que són de le heretat del molt illustre senyor doctor Juan Banchs, prevere y canonge, de le qual heretat ere curedor lo dit Gabriel Torres scultor y son les sigüents [...]

Item cent onze llibres entre grans y petits<sup>68</sup>.

El document detalla, junt amb els habituals béns propis d'un escultor, uns altres de pertanyents al món arquitectònic. Així ho demostren les «portalades de quadros d'iglésia velles», possiblement lligades a la tradició familiar. També els llibres o tractats i les traces d'arquitectura relacionen Torres amb el món constructiu. Tot plegat dibuixa el candidat perfecte que havia construït la volada de Cort: un artífex procedent d'una família de mestres picapedrers, format en l'arquitectura, mestre artiller de la Universitat i, sobretot, escultor especialitzat en el món de la talla. Però a més, i com ja recollí Carbonell, l'inventari perfila la personalitat d'un artífex amb possibles, que aconseguí un accés a la cultura poc habitual en l'època, gràcies a la gran biblioteca del cunyat, de qui era curador testamentari<sup>69</sup>.

La volada de la Universitat constituí sens dubte un projecte ambiciós per a Torres. La seva adscripció classicista continuà el discurs culte desenvolupat en pedra al llarg de la façana, aportant la idea d'unitat i coherència que tota ella havia de transmetre. Els motius demostren una evident continuïtat en repetir elements com ara els querubins en forma de mènula, les màscares monstruoses frontals i que emergeixen d'elements auriculars o els poms de fruites penjant de cintes.

A tot això s'hi ha d'afegir la poderosa presència d'atlants, cariàtides i d'altres elements com ara les mènules acabades en busts. El mateix Torres les empraria en la predel·la del retaule de la capella del Sant Crist de la Bona Mort de l'església dels Socors. L'escultor comptà amb altres precedents per crear totes aquelles figures, però la seva originalitat radica a haver-les fet de fusta i penjat sobre el carrer. Acabaren diferenciant el voladís més important de Ciutat i l'exemplar més desenvolupat que coneixem a Espanya en la seva època.

Quant a les característiques formals, cal destacar el desenvolupat sentit volumètric que reflecteixen les seves talles, així com l'anatomia naturalista dels personatges i les màscares (figura 7) situades entre els cassetons d'inspiració serliana<sup>70</sup>. En aquest sentit, voldríem incidir en l'acusada personalitat i la detallada fesomia que els imprimí l'escultor, de manera que arriben a mostrar una expressivitat a vegades quasi grotesca (figura 8). Tot plegat demostra la tardana realització de la volada respecte al primer cos de la façana de Cort. La fusta mostra un barroc decidit que s'allunya de la transició cap a aquest estil que reflectia la pedra. Qualsevol model que l'escul-



Figura 7.  
Detall d'atlant. Foto: C. Bauçà de Mirabò.

tor prengué del frontis, de la tradició familiar o d'altres edificis ciutadans es modificà en passar pel filtre del seu treball particular.

Des d'un punt de vista tècnic, les talles reflecteixen certes limitacions, però també una minuciositat que es feu visible després de la darrera restauració. La marca de les gúbies acompanya i emfatitza els principals volums de les figures, tal i com succeeix també en altres obres conegudes de la Península. La policromia i el daurat que les cobriren, les restes de les quals trobaren els restauradors, degueren dotar l'obra d'una gran prestància, avui difícil d'imaginar. Tanmateix, desconeixem fins a quin punt s'estengueren aquests acabats.

## Evolució històrica del voladís

Un pic acabada la volada el 1680, pareix que se n'atengué poc la conservació. La qualitat de les fustes emprades i el seu ús ancestral en l'arquitectura n'asseguraven una llarga vida, però la policromia i els daurats s'anaren perdent sota nombroses capes d'oli de lli i l'acció dels agents atmosfèrics. Tot i que, segons el testimoni d'Antoni Furió<sup>71</sup>, les talles encara es podien percebre al segle XIX, acabaren obscurint-se, i això n'afectà greument la percepció, mentre que l'estructura interior patí una degradació progressiva.

Catalina Cantarellas resseguí aquest procés i les circumstàncies que envoltaren l'obra<sup>72</sup>. Localitzà notícies preocupants en la dècada de 1820. El 1828 la coberta de Cort amenaçava ruïna: hi havia goteres, se n'havien ressentit parts estructurals i se n'havia proposat una restauració. L'any següent documentà reparacions al ràfec i com es donà oli de lli a tota la fusta, cosa que es repetí el 1844 i el 1866. A mitjan segle la transformació del balcó del darrer pis en finestra i la col·locació d'un rellotge en aquell buit el 1851 disminuïren l'accent axial de la façana i modificaren la percepció del voladís. Però els problemes estructurals no es resolgueren, i entre les dècades dels seixanta i dels vuitanta hi hagué noves intervencions provocades pel mal estat del conjunt<sup>73</sup>.

El 1882 es posaren teules de zinc en la coberta del ràfec per tal de protegir-ne temporalment el remat. Set anys després gran part de la fàbrica es trobava en ruïna i el voladís estava suspès per una armadura que no oferia condicions de seguretat<sup>74</sup>. Per aquesta raó es muntaren novament bastides i fou apuntalat el 1891. Es requeria una reparació profunda que permetés eliminar les humitats existents. En aquest context es proposà una reforma de tot l'edifici, encapçalada per l'Ajuntament i signada per l'arquitecte municipal Manuel Chámpuli. Cantarellas investigà el procés i la polèmica suscitada entorn del projecte<sup>75</sup>. Entre les posicions enfrontades sobre com es concretaria, ens centra-



Figura 8.  
Detall de màscara. Foto: C. Bauçà de Mirabò.

rem en les reivindicacions que s'alçaren a favor de conservar les distintes obres de fusteria de Cort.

El 1892 la Societat Arqueològica Lul·liana començà una campanya de defensa de la volada. Donà la veu d'alerta sobre la degradació de la fusta i la inoperància de l'Ajuntament.

Recientemente se colocó un andamiaje exterior, con motivo, según se dijo, de examinar dicho alero al par de su cubierta, cuyo estado de vida se juzgaba poco satisfactorio. Se desmontó luego y las cosas quedaron peor que antes; pues, no se repusieron todas las tejas de cubierta que, en una considerable extensión habían sido alzadas.

¿Qué intención pudo informar tan raras operaciones? Si efectivamente amenazaba ruina: ¿por qué no se recompuso, ó al menos, no se dejó apuntalado en espera de su consolidación definitiva?

Si no la amenazaba: ¿qué razón se tuvo para no retejarlo, dejando su enmaderado expuesto á la acción destructora del sol y de las lluvias? Y, si se había pensado en sustituir los elementos de zinc y las tejas ordinarias, que le protegían, con las nuevas planchas onduladas á tal fin adquiridas: ¿qué cambio de criterio pudo impedir la realización de esta mejora?

Por ventura se intenta que la supresión ó modificación de este monumental alero, ya que

no sea facil lograrla por medio de proyectos tan ligeros como innovadores, tenga lugar por «consunción», acelerándola con el abandono incalificable á que parece condenado? No queremos creerlo [...]»<sup>76</sup>.

L'anunci de l'ambiciós projecte que havia d'afectar greument la façana i l'interior provocà una gran controvèrsia en la premsa i en algunes institucions mallorquines<sup>77</sup>. Plantejava un dilema de greus conseqüències entre conservar la integritat de la volada i l'enteixinat del vestíbul. Per salvar la primera, l'arquitecte municipal proposava dividir el vestíbul amb un mur de reforç que provocà l'oposició de la Societat Arqueològica Lul·liana. Des d'aquella, Gabriel Llabrés Quintana instà Chápuli a explicar la incompatibilitat de les dues obres de fusta que havien estat construïdes coetàniament. Recordant tots els qui les havien lloat, defensà l'edifici de Cort com a monument, reivindicant-ne el significat que tenia per al poble mallorquí, enfront dels que el consideraven una obra menor i als forans que volien modificar-lo. Encara cremava el record de la façana de la Seu, que havia estat emmascarada per una de nova, estranya a l'illa. Llabrés acabà demanant l'arbitri d'una comissió tècnica.

En pleno Consistorio y por quienes decían usar el nombre y la autoridad del señor Arquitecto municipal, se ha hecho con insistencia la ex-

traña aseveración de que el grueso muro que se levanta en el zaguán, con el cual se divide en dos aquella pieza anchurosa y se corta por en medio el magnífico artesonado, es de absoluta é imprescindible necesidad para sostener el alero exterior y reparar su estado de inminente ruina, formulando así como única solución posible, inevitable y fatal en concepto de aquel funcionario, uno de los dos términos de este cruel dilema: ó consentir la pérdida del alero, ó sacrificar á su conservación el zaguán con la techumbre artesonada que lo avalora<sup>78</sup>.

El principal impulsor de la causa des de la Societat Arqueològica fou el mestre d'obres Bartomeu Ferrà, qui emprengué una defensa aferrissada contra el projecte de Chápuli, presentant-hi un avantprojecte alternatiu<sup>79</sup>. Pretenia reedificar tot allò que fos necessari conservant els elements històrics en què residia el caràcter de l'edifici. Reivindicà la reparació de la volada i acabà recollint tot el que es publicà a la premsa sobre la polèmica.

Y con esto se entiende que el alero de excelente pino rojo, cuyo estado parece ser perfecto en lo que se refiere á sus esculturas y demás piezas de ornamentación. (á pesar de su imperfecta y rudimentaria disposición) es lo que ante todo debía ser objeto no de una mediana reparación, sino de una reparación bien hecha, dejando para después la transformación de los tejados restantes, ya que pueden considerarse como inútiles y reclaman una renovación completa; Que el alero esculpturado amenaza ruina... pues á remediársela. ¿Tan sobrados estamos, no ya en Mallorca sino en toda España, de obras de talla de este género, que podamos renunciar fría é indiferentemente á un ejemplar que escrita la admiración y envidia de los forasteros? ¿Tan grave é irremediable es el mal denunciado, que la ciencia y el arte de la Arquitectura, no cuente con recursos é ingenio para conservar esa corona del palacio de nuestra corporación municipal?<sup>80</sup>.

Per acabar, Ferrà argumentà la importància que tenia l'obra de fusta a l'interior consistorial com a senya d'identitat regional, ideant un nou enteixinat per a la planta principal<sup>81</sup>.

Per part seva, Josep Maria Quadrado elevà també una reivindicació a favor de la volada i el vestíbul a la Reial Acadèmia de San Fernando. Ho feu a títol particular, després de ser desautoritzat com a vicepresident de la Comissió de Monuments, en resposta a l'ordre dictada per aquesta institució quant a suspendre les obres en curs, desobeïda per la corporació municipal. L'historiador clamà per preservar les obres de fusta enfront de la utilitat pública de la reforma.

La Comisión de Monumentos artísticos é históricos de las Baleares tiene en honor de llamar eficazmente la superior atención de vuestra excelencia sobre la Casa Consistorial de Palma, que si bien edificada en el decurso del siglo XVII y á pesar de pertenecer al género barroco su arquitectura, tiene [...] verdadera importancia monumental por su grandiosa y homogénea fachada, por las ostentosas molduras de sus puertas, tribuna inferior y corrido balconaje, y sobre todo por el riquísimo alero, sembrado de florones y sustentado por gigantescas cariátides, que á manera de dosel proyecta sobre el robusto lienzo su potente sombra<sup>82</sup>.

Malgrat totes les reivindicacions, Chápuli acabà desmuntant i dividint l'enteixinat del vestíbul en dues parts i construí potents matxons per reforçar-ne la coberta i el ràfec. Restaurà la façana i engegà els treballs de la volada el 1893, reforçant-la i aplicant-hi oli. Es provaren mètodes nous. Una fotografia de l'època la mostra protegida amb una coberta de xapa ondulada<sup>83</sup>. Però l'arquitecte no difongué les seves actuacions, la qual cosa aixecà noves susceptibilitats. A la fi acabà enfront del que Cantarellas definí com el primer exemple d'acció ciutadana patrimonial. A causa de la pressió popular se'n paralizaren les obres el juny de 1893, quan faltava poc per acabar-ne de restaurar el ràfec. L'autora recull els testimonis de l'obra efectuada<sup>84</sup>.

El febrer de 1894 un incendi cremà el polèmic enteixinat del vestíbul, del qual només en van sobreviure dues jàsseres. En acabar el segle, Bartomeu Ferrà encara insistia en el seu valor i el relacionava amb la volada<sup>85</sup>. Aquesta havia sobreviscut íntegrament i la seva reparació es finalitzà durant el mes de maig. Amb tot, i enfront de les contínues crítiques de la premsa, Chápuli acabà havent-se de defensar<sup>86</sup>.

El 1931 la façana de l'Ajuntament fou declarada Bé d'Interès Cultural amb categoria de Monument. En la decisió hi degué pesar la tan reivindicada opinió sobre la importància del voladís, que seria restaurat de nou el 1960 i el 1983<sup>87</sup>. Des de llavors ençà, la percepció del conjunt s'havia vist afectada per una creixent acumulació de brutor que afortunadament revertí la darrera restauració, el 2017. Malgrat les pèrdues de policromia conegudes, avui la gran obra de fusta es pot percebre millor que mai.

## Valoració final de l'obra

Actualment la volada segueix jugant un paper rellevant en l'escenografia desplegada pel frontis de l'Ajuntament. El seu extraordinari desenvolupament



Figura 9.  
Façana de Cort. Foto: C. Bauçà de Mirabò.

lupament constitueix encara la coberta dels actes públics que es realitzen a Cort (figura 9).

Des d'un punt de vista compositiu, el ràfec emfatitza l'horitzontalitat de la façana, culminant amb rotunditat els tres cossos inferiors construïts en pedra. A més, complementa l'eix vertical format per la tribuna inferior, el portal del balcó noble i el rellotge —que substitueix el balcó anterior—, amb la cariàtide major. I l'alternança de figures escultòriques constitueix la seva senya més característica.

D'altra banda, s'ha reivindicat que l'obra de fusta mostra els resultats més coherents de tot el conjunt des del punt de vista estilístic, atesa la dilatació cronològica i els canvis que acusà la façana<sup>88</sup>. En aquest punt cal precisar que el càrrec de Gabriel Torres com a mestre artiller de la Universitat i alhora la seva condició d'escultor contribuïren en gran mesura a afavorir la continuïtat que aquesta requeria respecte del treball anterior de Pere Antoni Bauçà, Joan Antoni Oms i Antoni Carbonell. Tanmateix, no coneixent la traça original, no és possible saber fins a quin punt l'estructura ni la iconografia del voladís segueixen les previsions inicials o acusaren les aportacions de Torres. El que sí que està clar és que fou projectat en relació amb els sostres de fusta que es construïren a l'interior i que repetí el mateix mètode de feina a partir d'un model.

Amb tot, creiem que el concepte eminentment volumètric del ràfec es deu a Torres. El fet

de dedicar-se especialment a l'escultura sembla que determini un predomini de la talla poc comú, en un moment històric en el qual aquest tipus de cobertes de fusta ja iniciaven el seu declivi dins el panorama artístic espanyol.

Les figures principals i algunes peces concretes recorden obres de la tradició escultòrica anterior mallorquina, malgrat que els recursos més propers que les inspiraren són al mateix frontis. El repertori decoratiu reflecteix en conjunt la influència manierista que ja destacà Santiago Sebastián<sup>89</sup> i contribueix a dotar tota la façana de certa unitat, malgrat les diferències derivades dels trenta anys transcorreguts entre l'inici i el final de la factura.

Finalment, resulta imprescindible relacionar el treball de Torres amb el món de la fusta, dels retaules i de la imatgeria que tant treballà. En aquest sentit, la volada de Cort constitueix una afirmació del poder aconseguit pels escultors de l'època i de la seva preeminència sobre els fusters. Un pic acabada, la documentació no en consigna cap, cosa que sí que havia ocorregut amb l'enteixinat interior.

Avui sabem que l'obra no fou un element descontextualitzat en l'àmbit constructiu mallorquí, sinó més probablement la culminació d'un camí iniciat molt abans en la Corona d'Aragó. La tradició dels ràfecs desenvolupats i tallats que es donà a la regió aragonesa havia arribat a l'illa gràcies a Joan de Salas i el seu tre-

ball a la casa de l'Almoïna el 1530. Creiem que el seu voladís desaparegut, farcit d'àngels, degué constituir un precedent al de Cort i degué iniciar la influència que progressivament adquiriren els escultors sobre la fusteria en l'arquitectura mallorquina. Possiblement el ritme marcat pels quatre serafins grans i quatre petits que feu Salas pogué inspirar Torres a l'hora d'imprimir el seu propi ritme, marcat per atlants i cariàtides.

El voladís de Cort constitueix avui un rar exemplar d'una tradició en fusta que ennoblí els espais més representatius de Ciutat durant l'edat moderna. Els models més freqüents foren sens dubte els tradicionals embigats, amb els caps de biga retallats amb delicats treballs curvilinis. Però és cert que existiren altres exemples cultes d'influència classicista que en constituïren possibles precedents: el de l'Almoïna, especialment,

per les figures que hi tallà Joan de Salas i el del Col·legi de la Mercaderia, avui Consolat de Mar. Tanmateix, la constant reconstrucció d'immobles que s'ha donat al llarg de la història de Ciutat i les normatives urbanístiques municipals del segle XIX —que ordenaren alinear els carrers amb la consegüent retracció de façanes— acabaren amb gran part de les volades barroques. I com s'ha vist, no arribaren els primers signes de conscienciació per protegir-les fins al final de la centúria.

Tot plegat contribueix a dibuixar la volada de Cort com una obra que, conjugant la tradició del treball de la fusta importat des de la Corona d'Aragó i la feina dels escultors mallorquins durant l'edat moderna, acabà conformant un particular exemplar que avui perdura descontextualitzat, però imponent.

1. Volem agrair a Elvira González la possibilitat d'haver col·laborat en la investigació de la volada. Vegeu l'informe de la restauració duta a terme per l'empresa Artyco i dues publicacions derivades: E. GONZÁLEZ GOZALO (2019), «Los grafitos del alero de la Casa Consistorial de Palma de Mallorca», a *La Pierre comme porteur de messages du chantier de construction et de la vie du bâtiment*, XXIe Colloque International de Glyptographie d'Amay (Bélgica), 8-14 de juliol de 2018, Brussel·les, Éditions Safran, p. 219-236, i C. BAUÇÀ DE MIRABÒ (2020), «La reforma sistematista de la Casa de la Universitat de la Ciutat de Mallorca», *Locus Amoenus*, 18, p. 99-114.
2. El darrer estat de la qüestió es pot seguir a BAUÇÀ DE MIRABÒ (2020), «La reforma...», op. cit., p. 100 i 101.
3. Fou militar, concretament sergent major i a més d'ostentar el títol de mestre major de fortificacions, ocupà el d'historiador del regne de Mallorca. Vegeu M. CARBONELL i BUADES (2002), *Art de cisell i de relleu: Escultura mallorquina del segle XVI*, PALMA, J. J. DE OLANETA, p. 35.
4. M. GAMBÚS SAIZ (2013), «Josep Gelabert: Mestre de pedra viva (1621-1668)», a *Vertaderes traces de l'art de picapedrer de Josep Gelabert - any 1653-*, Palma, Edicions UIB, p. 112.
5. ARM, EU 1447-1713, Rúbrica dels actes extraordinaris de 1447 fins al 1713.
6. B. FERRÀ i PERELLÓ (1895), «Dictamen del Sr. Chápuli», *Transformaciones de la Casa Consistorial de Palma*, Palma, Tipografía Católica Balear, p. 39. En resum, vegeu les llacunes documentals i l'anàlisi del deficient estat de la qüestió que en feu C. CANTARELLAS CAMPS (2010), «Perspectiva historicoartística de l'edifici barroc de l'Ajuntament de Palma: El nucli de Cort i la rehabilitació de la darrera planta de l'aiguavés de la façana», a *Memòria del Patrimoni Cultural: PC 10-11*, Palma, Direcció Insular de Cultura i Patrimoni, p. 5-7.
7. B. BESTARD CLADERA (2011), *Cròniques de Palma*, Palma, Ajuntament de Palma, p. 23-25 i 99-100.
8. S. SERLIO (1552), *Tercero y quarto libro de arquitectura de Sebastiano Serlio boloñés*, Toledo, En casa de Ivan de Ayala. Vegeu el *III libro de arquitectura: De las antigüedades*, folis LVII i LXXIV.
9. S. SERLIO (1552), *Tercero y quarto...*, op. cit., folis LXXIII-LXXVI.
10. M. CARBONELL i BUADES (2002), *Art de cisell i de relleu...*, op. cit., p. 113.
11. A. PALLADIO (2018), *Els quatre llibres de l'arquitectura*, Barcelona, Llibres de l'Índex, p. 271, 278, 279, 286, 287, 298, 330, 333, 343, 359 i 368.
12. *Tratado de arquitectura*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, c. 1550, ms. 9681, folis 31r-31v.
13. C. BAUÇÀ DE MIRABÒ (2017), «La casa de l'Almoïna i la Catedral de Mallorca: Un diàleg entre el Gòtic i el Renaixement», *BSAL*, 73, p. 66 i 67.
14. ARM, RP 3688, Llibre de dades 1528-1530, foli 43v.
15. J. DOMENGE i MESQUIDA (2008), «La arquitectura en el Reino de Mallorca, 1450-1550: Impresiones desde un mirador privilegiado», *Artigrama*, 23, p. 208-210; «Construir i decorar un teginat: Del document a l'obra», *Quaderns del MEV*, VI, 2013, p. 14-15, i C. BAUÇÀ DE MIRABÒ (2017), «La casa de l'Almoïna...», op. cit., p. 71-73.
16. M. BARCELÓ CRESPI i G. ROSSELLÓ BORDOY (2009), *La casa gòtica a la Ciutat de Mallorca*, Palma, Lleonard Muntaner editor, p. 90.
17. «Los aleros de madera tallada que se encuentran en las zonas urbanas no penetran mucho en las campestres» (A. BYNE i M. STAPLEY (1982), *Casas y jardines de Mallorca*, Palma, J. J. de Olaneta editor, p. xxvi). El reproduïren també a *Spanish architecture of the sixteenth century*, Nova York i Londres, G. P. Putnam's Sons, 1917, p. 383.
18. «Las figuras caprichosas [...] intermediadas de rosetones tallados primorosamente en madera, forman el más maravilloso conjunto y cautivan la atención. Este entallamiento sólo puede compararse con las soberbias sillerías de coro que ostentan algunos templos de España» (R. MEDEL [1849], *Manual del viajero en Palma de Mallorca*, PALMA, IMPRENTA BALEAR, p. 21).
19. «Fachada tan italianizante se terminó siguiendo la constante aragonesa de un alero muy saliente [...]. Para estas vigas antropomorfas, Gabriel Torres aparte de inspirarse en grabados, pudo tener en cuenta los atlantes del púlpito de la catedral (1529). Se completa la decoración del rico alero manierista-barroco con grandes plafones de flores estilizadas y otras pinjantes» (S. SEBASTIÁN LÓPEZ i A. ALONSO FERNÁNDEZ [1973], *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma, Estudio General Luliano, 46, p. 58).
20. «Desconeixem quin model o models d'inspiració s'utilitzarien i si es tractà d'un repertori merament ornamental o revestiren alguna significació, més enllà de les genèriques que es poden mantenir fidels a la tradició medieval: els primers amb la connotació de presoners o vençuts, a diferència de les cariatides, amb cos que sembla foliaci i en qualque cas, pel que es pot apreciar des de la distància, amb ales que s'adscriurien a valors positius, com la fortalesa i la victòria» (C. CANTARELLAS CAMPS [2010], *Perspectiva històrica-arquitectònica de l'edifici de l'Ajuntament de Palma: El nucli de Cort i la rehabilitació del darrer pis el 2010*, Estudi per a l'Ajuntament de Palma, p. 26 i 27).
21. L. CEBALLOS ENRÍQUEZ (2013), «Estudio, conservación y montaje de la cajonera de la sacristía de la catedral de Murcia», a *Història i ciència al servei de l'estudi del moble*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble i Museu del Disseny de Barcelona, p. 82.
22. Segons Marià Carbonell, també pareix que aquests personatges deriven dels de la trona de la Seu (M. CARBONELL i BUADES [2002], *Art de cisell i de relleu...*, op. cit., p. 64, i ÍDEM [2016], «La tomba de Pere Descatlar a l'església de Sant Francesc de Palma, obra de l'escultor Pere Joan Pinya», *BSAL*, 72, p. 60).
23. M. GAMBÚS SAIZ (1997), *Una escenografia luliana en la antiga libreria del colegio de Montesión*, Palma, Museu de Mallorca, p. 12.
24. C. BAUÇÀ DE MIRABÒ (2017), «La casa...», op. cit., p. 61-79.
25. «Dicapta doní a mestre Joan de Salas imaginayre tres lliures per fer [?] cerafos... III ll. Item doní a mestre Joan de Salas per quatre seraphos grosos, a raó de quatre sous le pesse... XVI s. Més per quatre serafos petits, a raó de tres sous le pesse... XII s» (ACM, FA 1783, Llibre de fabrica 1530-1531, foli 67v., 55r. Transcrit a C. Bauçà

- de Mirabò [2017], «La casa...», op. cit., p. 70).
26. La influència d'aquell retaule en l'obra del cor catedralici mallorquí fou destacada per C. MORTE GARCÍA i M. CASTILLO MONTOLAR (coords.) (2012), *El retablo mayor renacentista de Tauste*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, p. 41, 65 i 68.
27. C. BAUÇÀ DE MIRABÒ (2017), «La casa...», op. cit., p. 70.
28. Sobre aquest tema, vegeu C. GÓMEZ URDÁÑEZ (1987), *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Saragossa, Ayuntamiento de Zaragoza, tom I; F. MARÍAS (1989), *El largo siglo XVI: Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, p. 436 i 437; V. NIETO et al. (2009), *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid, Catedra, p. 237, i J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2009), «La arquitectura civil aragonesa del Quinientos y sus relaciones con Navarra», a R. FERNÁNDEZ GRACIA i M. C. GARCÍA GAÍNZA (coord.) (2009), *Casas Señoriales y Palacios de Navarra, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4, p. 180-181 i 184.
29. «Sin embargo, su forma funcional-ornamental más habitual es la de remate en saliente del tejado de los palacios o casonas aragonesas, adaptación en la que tuvo un desarrollo mayor que en cualquier otro lugar de España, hasta el punto de convertirse en una nota distintiva de nuestra arquitectura civil». Explicacions sobre la paraula *alero* trobades a la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (<[http://www.encyclopediia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=603](http://www.encyclopediia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=603)>). [Data de consulta: 03/08/2018].
30. L'obrà el fuster i enginyer Jaime Fanegas, considerat l'introduïdor de les primeres volades classicistes de Saragossa, reproduint cornises i altres detalls de tractats arquitectònics coneguts, com ara els de Serli, que tenia en la seva biblioteca. També feu la volada desapareguda del mirador reial de la Diputació del Regne (1548), on treballà amb el fuster Antón de Bardaxí. Sobre l'autor, vegeu C. GÓMEZ URDÁÑEZ (1986), «Artistas-ingenieros en Zaragoza en el siglo XVI», a *Jerónimo Zurita: Su época y su escuela*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, p. 467-474, i «Jaime Fanegas y la declinación de la tradición mudéjar en la carpintería del siglo XVI», a *Simposio Internacional del Mudejarismo: Arte*, Terol, 1982, p. 241-245.
31. Un exemple anterior d'adscripció classicista però sense figures és la volada siscentista del Col·legi de la Mercaderia, formada per medallons ovalats que culminen en penjants i bigues decorades amb mènsules vegetals i rotlles. Es realitzà el 1624 continuant la coberta de la sala de juntes. Segons Marià Carbonell la traça de tot el conjunt de fusta, fet a imatge del de l'Almoïna, s'ha de relacionar amb Antoni Verger i Jaume Blanquer, potser amb el consell d'Antoni Rosselló. Vegeu M. CARBONELL i BUADES (2020), «La reforma siscentista del Consolat de la Mar de Mallorca: Tracistes, constructors i fortuna crítica», *BSAL*, 76, p. 96 i 97.
32. C. BAUÇÀ DE MIRABÒ (2020), «L'arca de les insaculacions, una obra mallorquina de Joan Oms», *Ars Longa*, 29, p. 65-78.
33. Sobre aquesta qüestió, vegeu M. J. MASSOT RAMIS d'AIREFLOR (1995), *El moble a les Illes Balears: Segles XIII-XIX*, Palma, Institut Balear de Disseny, p. 74, i M. BERNAT ROCA (2009), «Algunes notes històriques sobre l'ofici de fusters (Mallorca, segles XIII-XVII)», a K. COLL (coord.), *El moble a Mallorca: segles XIII-XX: Estat de la qüestió*, Palma, Consell de Mallorca, p. 21.
34. Sobre l'ús i la difusió dels àngels atlants, vegeu M. CARBONELL i BUADES (2002), *Art de cisell...*, p. 31, 111, i A. J. VILLALONGA VIDAL (2006), «El retablo barroco de atlantes en Mallorca», a M. de los R. HERNÁNDEZ SOCORRO (dir.), *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte: La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*, del 20 al 24 de novembre de 2006, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias i Anroart Ediciones, vol. 1, p. 517 i 518.
35. J. M. QUADRADO i P. PIFERRER (1950), *Islas Baleares*, Palma, Ed. Mallorquina de Francisco Pons, p. 143.
36. B. FERRÀ i PERELLÓ (1899), «Techos artísticos en la isla de Mallorca (apuntes de mi cartera)», *BSAL*, 229, p. 63-64, i C. CANTARELLAS CAMPS (coord.) (1998), «Les transformacions contemporànies», a *Ajuntament de Palma: Història, arquitectura i ciutat*, Palma, Ajuntament de Palma, p. 125-127.
37. ARM, AH EU 78, Extraordinaris Universitat 1667, folis 136v.-137r.
38. ARM, AH EU 79, Extraordinaris Universitat 1670-1673, folis 9v.-10r. Transcrit a M. GAMBÚS
- SAIZ (1998), «La configuració arquitectònica de l'edifici. Des dels orígens al segle XVIII», a C. CANTARELLAS CAMPS (coord.) (1998), *Ajuntament de Palma: Història, arquitectura i ciutat*, Palma, Ajuntament de Palma, p. 101.
39. ARM, AH. EU 79, Extraordinaris Universitat 1670-1673, folis 42v.-43r.
40. «La obra maestra y más admirable bajo todos los conceptos entre las del fecundo periodo que estudiamos, era el gran enteixinat del antiguo zaguán de la Casa Consistorial de Palma, construido y tallado en 1670 por el artífice Tomás Juan. La pieza de entrada que cobijaba media 12'00 x 10'00 metros, y se hallaba dividido por nueve compartimentos; ocho de estos subdivididos en doce case-tones cuadrados, y uno en diez, y seis, con sus correspondientes florones colgantes todo de pino rojo en su color natural. Ocho ménsulas decoradas con bustos de rara fantasía, saliendo de los muros è interesparciendo el arquitrave ó franja escultrada, apeaban los extremos de las colosales vigas, en cuyo cruzamientos otros cuatro mayores pimpollos desarrollando sus hojas de acanto realizaban aquella graciosa al par que muy sólida techumbre» (B. FERRÀ i PERELLÓ [1899], «Techos artísticos...», op. cit., p. 63). Vegeu també p. 64.
41. C. CANTARELLAS CAMPS (2010), *Perspectiva històrica-arquitectònica...*, op. cit., p. 28.
42. C. BAUÇÀ DE MIRABÒ (2017), «La casa...», op. cit., p. 71-73.
43. Volem agrair a Antoni Villalonga Massanet la seva amabilitat en permetre'ns fotografiar-lo.
44. B. FERRÀ i PERELLÓ (1899), «Techos artísticos...», op. cit., p. 64. Vegeu-ne la transcripció a C. BAUÇÀ DE MIRABÒ (2020), «La reforma siscentista...», op. cit., p. 107 i 108.
45. «Moson Esteva Conrado 6 ll, 16 s per lo valor de 12 posts de lleñam vermell se li han comprades per los estants de la torre de la pólvora del señal del pex, com les sobries de dita dotzena estigué entregada a mestre Matteu Gomila tinent de mestre major fuster» (ARM, RP 2546, Fortificació 1672, foli 206v., setembre de 1672); «Joseph Rubert fuster una lliura, tretse sous per una fila de lleñam vermell per fer un retgla per servir las pesas y un caierat que servex per fer encuñes per ditas pesas... 1 ll, 13 s»

- (ARM, RP 2547, Fortificació 1673, foli 109r, desembre de 1673).
46. A. BYNE i M. STAPLEY (1982), *Casas y...*, op. cit., p. XXI; M. CARBONELL I BUADES (2002), *Art de cisell...*, op. cit., p. 68-69, i M. BALLESTER JULIÀ (2017), *Els materials de construcció a Mallorca: La documentació històrica (segles XIV-XVIII)*, Palma, Lleonard Mun-taner ed., p. 149-151.
47. M. GAMBÚS SAIZ (1998), «La configuració...», op. cit., p. 95, 100 i 104, i «El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII», *BSAL*, 43 (1987), p. 164.
48. J. RÀFOLS I FONTANALS (2005), *Techumbres y artesanados españoles*, Valladolid, Maxtor, p. 22 i 28.
49. «En contrapartida, els escultors anaren ocupant els espais de mercat que no podien bastir els fusters d'obra prima. Les grans realitzacions en fusta tenen un caràcter artístic marcat per la talla i, també, per la policromia. No es tracta només de la introducció del retaule barroc que prengué gran força també a partir de la dècada de 1620. El que s'ha de tenir present és que aquests artistes no es limitaven sols a fer retaules, sinó que ampliaven el seu àmbit d'actuació a altres peces que, de fet, haurien estat pròpies dels fusters com és el cas de determinades reixes de capelles, calaixeres de sagristia, voladissos i prestatgeries». (M. BERNAT ROCA [2009], «Algunes notes...», op. cit., p. 21).
50. M. CARBONELL I BUADES (2002), *Art de cisell...*, p. 31, i M. GAMBÚS SAIZ i P. BARCELÓ (2014), *Les arts a Mallorca entre els Àustries i els Borbons*, Palma, Lleonard Muntaner ed., p. 31 i 64.
51. Vegeu la transcripció del document i els comentaris respecte a aquesta qüestió de P. GAMBÚS SAIZ i P. BARCELÓ, *Les arts...*, op. cit., p. 43-44, 49, 111, 117 i 243.
52. «Els models de retaules barrocs mallorquins i, fins i tot, elements arquitectònics com el voladís de la Casa de la Universitat i d'altre mobiliari com les prestatgeries de la Biblioteca del Col·legi de Montision transcendeixen el simple treball d'un fuster per passar a ser dissenyats i construïts per vertaders escultors. El que implica aquest panorama és que els fusters anaven quedant relegats cada vegada més» (M. BERNAT ROCA [2009], «Algunes notes...», op. cit., p. 22).
53. Es pagaren quatre sous per cada serafí gran de Joan de Salas. Cal tenir en compte que, en aquella època, el jornal del mestre major fuster de la Seu era quasi de sis sous i d'un dels seus treballadors era de quatre sous. «Item a XI de desembre doní a mestre Pere Tremolet per sinch jornal a un jove feu feina a la cuberta de la Almoyna vint y hun sous... I ll, V s» (ACM, FA 1782, Llibre de fàbrica 1529-1530, foli 117r). Vegeu també C. BAUÇÀ DE MIRABÒ (2017), «La casa...», op. cit., p. 61-79.
54. ARM, AH 82, Extraordinaris Universitat 1680-1684, folis 69r-69v.; J. M. QUADRADO i P. PIFERRER (1950), *Islas Baleares* op. cit., tom V, segona part, p. 144, i M. GAMBÚS SAIZ (1998), «La configuració...», op. cit., p. 103.
55. La coberta de la sala nova del Palau de la Generalitat de València fou visurada també per un fuster i un escultor o imaginaire el 1563 i el 1566. Vegeu J. M. MONTESINOS PÉREZ (2009), «Los artífices de la construcción del artesanado de la sala nova: Palau de la Generalitat. Valencia (1540-1566)», a *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Valencia, 21-24 d'octubre de 2009, editat per S. Huerta, R. Marín, R. Soler i A. Zaragoza, Madrid, Instituto Juan de Herrera, p. 925 i 927.
56. En l'obra de P. Piferrer i J. M. Quadrado s'hi advertia que la volada «[...] no fué sino reproducción exacta de otra que ya se hallaba allí puesta, desde poquísimos años precisamente, y es posible y aun probable que fuera de la misma mano» (J. M. QUADRADO i P. PIFERRER [1950], *Islas Baleares*, op. cit., p. 144 i 145).
57. Vegeu, respecte a aquesta qüestió, M. GAMBÚS SAIZ (1998), «La configuració...», op. cit., p. 103, i M. CARBONELL I BUADES (2002), *Art de cisell...*, op. cit., p. 113.
58. A tall d'exemple, Diego Zaforteza plantejava la possibilitat que s'hagués fet entre 1671 i 1680. Vegeu D. ZAFORTEZA Y MUSOLES (1989), *La Ciudad de Mallorca: Ensayo histórico-toponímico*, Palma, Ajuntament de Palma, p. 94.
59. E. GONZÁLEZ GOZALO (2019), «Los grafitos...», op. cit., p. 219-236.
60. La nissaga dels Torres apareix citada en la documentació com a *trencadors de pedra* a mitjan segle XVI. Vegeu C. BAUÇÀ DE MIRABÒ (2008), *La Real Cartuja de Vallde-mossa: Formación y evolución de su patrimonio histórico-artístico*, PALMA, J. J. DE OLAÑETA, p. 159, 164, 165 i 167.
61. M. CARBONELL I BUADES (1998), «Torres, Els», *Gran Enciclopedia de la pintura i l'escultura a les Balears*, Diari de Balears, IV, p. 319-320, i ÍDEM (2002), *Art de cisell i de relleu...*, op. cit., p. 35, 111 i 112.
62. P. GAMBÚS SAIZ i P. BARCELÓ, *Les arts...*, op. cit., p. 24, 60, 157, 159, 264, 277, 285-287, 300, 302, 304, 306, 309, 313, 318, 322, 324-329, 338 i 353, i M. CARBONELL I BUADES (2002), *Art de cisell...*, op. cit., p. 21 i 22.
63. ARM, AH EU 76, Extraordinaris Universitat 1661-1664, foli 103v.
64. M. CARBONELL I BUADES (2002), *Art de cisell...*, op. cit., p. 35, i P. GAMBÚS SAIZ (2013), «Josep Gelabert...», op. cit., p. 112.
65. M. CARBONELL I BUADES (2002), *Art de cisell...*, op. cit., p. 112.
66. D. FERRÀ PONÇ (1991), «Torres», *Gran Enciclopedia de Mallorca*, Palma, Promomallorca, vol. 17, p. 253.
67. «Anomen en mermessors de esta postrera voluntat mia e executors Elisabeth Banyes segona muller mia, Pere Antoni Torres mon germà, Miquel Torres mon germà, lo molt reverent Joan Banyes, prevere doctor theologia. mon cunyat [...]» (ARM, Protoc. P928, Primer testament de Gabriel Torres, 24 de maig de 1684, foli 108r).
68. ARM, Protoc. T-1072, Inventari de Gabriel Torres sculptor, 12 de gener de 1710, folis 151r-154r.
69. M. CARBONELL I BUADES (2002), *Art de cisell...*, op. cit., p. 35.
70. M. CARBONELL I BUADES (2002), *Art de cisell...*, op. cit., p. 113.
71. A. FURIÓ (1840), *Panorama de las Islas Baleares*, Palma, p. 56.
72. C. CANTARELLAS CAMPS (1998), «Les transformacions...», op. cit., p. 111-139, i ÍDEM (2010), *Perspectiva històrica-arquitectònica...*, op. cit.
73. L'Arxiu Municipal de Palma recull el pressupost i les despeses de la restauració signada pels mestres majors José Frontera i Andrés Ballester entre 1828 i 1829. Vegeu-ne també les noves intervencions a C. CANTARELLAS CAMPS (2010), *Perspectiva històrica-arquitectònica...*, op. cit., p. 29 i 66.
74. Vegeu, respecte a aquesta qüestió, B. FERRÀ I PERELLÓ (1893),

«Reconstrucción de la Casa Consistorial de Palma», *BSAL*, 4, p. 288.

75. C. CANTARELLAS CAMPS (1998), «Les transformacions...», op. cit., p. 29, 51, 126 i 127.
76. B. FERRÀ I PERELLÓ (1892), «Voz de alerta», *BSAL*, 4, p. 223 i 224.
77. Vegeu C. CANTARELLAS CAMPS (1998), «Les transformacions...», op. cit., p. 111-139.
78. G. LLABRÉS (1892), «Nuestra historia: Obras de reforma de la casa consistorial», *BSAL*, 4, p. 262 i 263. Vegeu-ne també la pàgina 264.
79. B. FERRÀ I PERELLÓ (1892), *Reconstrucción de la Casa Consistorial de Palma: Apuntes*, Palma, Imp. de Felipe Guasp, i ÍDEM (1893), «Reconstrucción de...», op. cit., p. 295-301.
80. B. FERRÀ I PERELLÓ (1892), *Reconstrucción de...*, op. cit., p. 7 i 22-23, i B. FERRÀ I PERELLÓ (1894), *Reformas en la Casa Consistorial de Palma (Artículos publicados por la prensa periódica relativos al proyecto aprobado en 4 de marzo de 1892)*, Palma de Mallorca, Tipografía Católica Balear.
81. «Una techumbre de alfarjería dorada y policromada, semejante á la única que en su género nos resta

en la casa llamada de los Bonapartes, y en igual disposición á la que cubre el ingreso del palacio de Alfabiá, dejando en el centro su indispensable lumbrera, completaría, á nuestro modo de ver, la fisonomía palmesana que, por puro patriotismo regional, debiera imprimirse al Consistorio; siquiera para dejarnos un ejemplar de nuestra característica arquitectura civil» (B. FERRÀ I PERELLÓ [1893], «Reconstrucción de...», op. cit., p. 300).

82. J. M. QUADRADO (1892), «Documento que se destinaba á la Real Academia de San Fernando, publicado por la prensa periódica de Palma», a B. FERRÀ I PERELLÓ (1892), *Reconstrucción de...*, op. cit., p. 31 i ÍDEM (1892), «Manifestación de lo últimamente ocurrido en la Comisión Provincial de Monumentos», *BSAL*, 4, p. 275-280. Vegeu l'anàlisi de C. CANTARELLAS CAMPS (1998), «Les transformacions...», op. cit., p. 130 i 131.
83. Pertany al fons fotogràfic de la Biblioteca Gabriel Llabrés de Palma.
84. «El pes de la volada, o el que és el mateix, la seva armadura, s'enllaça amb el sistema de subjecció del darrer pis i presumeixo que tot el seu empostissat no es va fer de nou, encara que els informes de Chápuli insistien en la deficiència de l'existent. Sí que és degut tramar amb els

nusos que avui són a la vista» (C. CANTARELLAS CAMPS (2010), *Perspectiva històrica-arquitectònica...*, op. cit., p. 70. Vegeu-ne també les pàgines 28, 45 i 69).

85. «Afortunadamente y á pesar de los amagos que existieron para modificar ó recortar el suntuoso voladizo artesonado que protege la fachada del palacio municipal, respetado por el incendio, fué luego restaurado; y por sus formas podrán nuestros descendientes apreciar lo que era su congénere techumbre del zaguán, ya que los ligeros dibujos que conservábamos en cartera no nos bastaron para reconstruirlo litográficamente con toda la escrupulosidad y belleza de detalles que deseábamos» (B. FERRÀ I PERELLÓ [1899], «Techos artísticos en...», op. cit., p. 64.
86. C. CANTARELLAS CAMPS (2010), *Perspectiva històrica-arquitectònica...*, op. cit., p. 55 i annex documental.
87. C. CANTARELLAS CAMPS (2010), *Perspectiva històrica-arquitectònica...*, op. cit., p. 59.
88. M. GAMBÚS SAIZ (1998), «La configuració...», op. cit., p. 104 i 106.
89. S. SEBASTIÁN LÓPEZ I A. ALONSO FERNÁNDEZ (1973), *Arquitectura mallorquina...*, op. cit., p. 45 i 58.