

***Les pintures murals del claustre franciscà
de Sant Bonaventura de Lluçmajor, Mallorca***

— De la restauració a la interpretació —

Mercè Gambús i Miquela Forteza (Eds.)

Crèdits

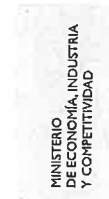
Aquest llibre forma part del pla de recerca, corresponent al projecte HAR2015-66307-P. «Estratègies documentals aplicades als processos de restauració i divulgació del patrimoni artístic religiós de Mallorca». (MINECO/FEDER) del Grup de Conservació del Patrimoni Artístic Religiós (CPAR-UJIB) <www.grupepar.com> de la Universitat de les Illes Balears. Projectes d'I+D, del Programa Estatal de Foment de la Recerca Científica i Tècnica d'Excel·lència. Subprograma Estatal de Generació del Coneixement. Ministeri d'Economia i Competitivitat. Govern d'Espanya. Unió Europea. Fons Europeu de Desenvolupament Regional.



UNIÓN EUROPEA
Fondo de Desarrollo y de Innovación Europeas



GOBIERNO
DE ESPAÑA



MINISTERIO
DE ECONOMÍA, INDUSTRIA
Y COMPETITIVIDAD



Universitat
de les Illes Balears

Grup de Conservació
del Patrimoni
Artístic Religiós

CPAR



Edicions
UIB

Editen: Mercè Gambús i Miquela Forteza

© dels autors: Antonia Reig i Maria del Mar Riera; Catalina Genestar; Juan Antonio Ruiz; Miquela Forteza; Concepció Bauçà de Mirabò; Andreu Villalonga; Mercè Gambús.
© de les fotografies: Equip de Restauració; Catalina Genestar; Juan Antonio Ruiz; Miquela Forteza; Concepció Bauçà de Mirabò; Mercè Gambús i Gabriel Lacomba
© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 2019

Primera edició: març de 2019

Edició: Edicions UIB. Cas Jai. Campus universitari. Cra. de Valldemossa, km 7.5. 07122 Palma (Illes Balears)
<http://edicions.uib.es>

Postproducció fotogràfica: Gabriel Lacomba

Disseny i maquetació: Lacomba Produccions <www.lacomba.com>

Impressió: Gráficas Planisi, S.A.

ISBN: 978-84-8384-394-9

D.L.: PM 0101-2019

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre ni de la coberta, ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes, sense el permís dels titulars del copyright.

Index

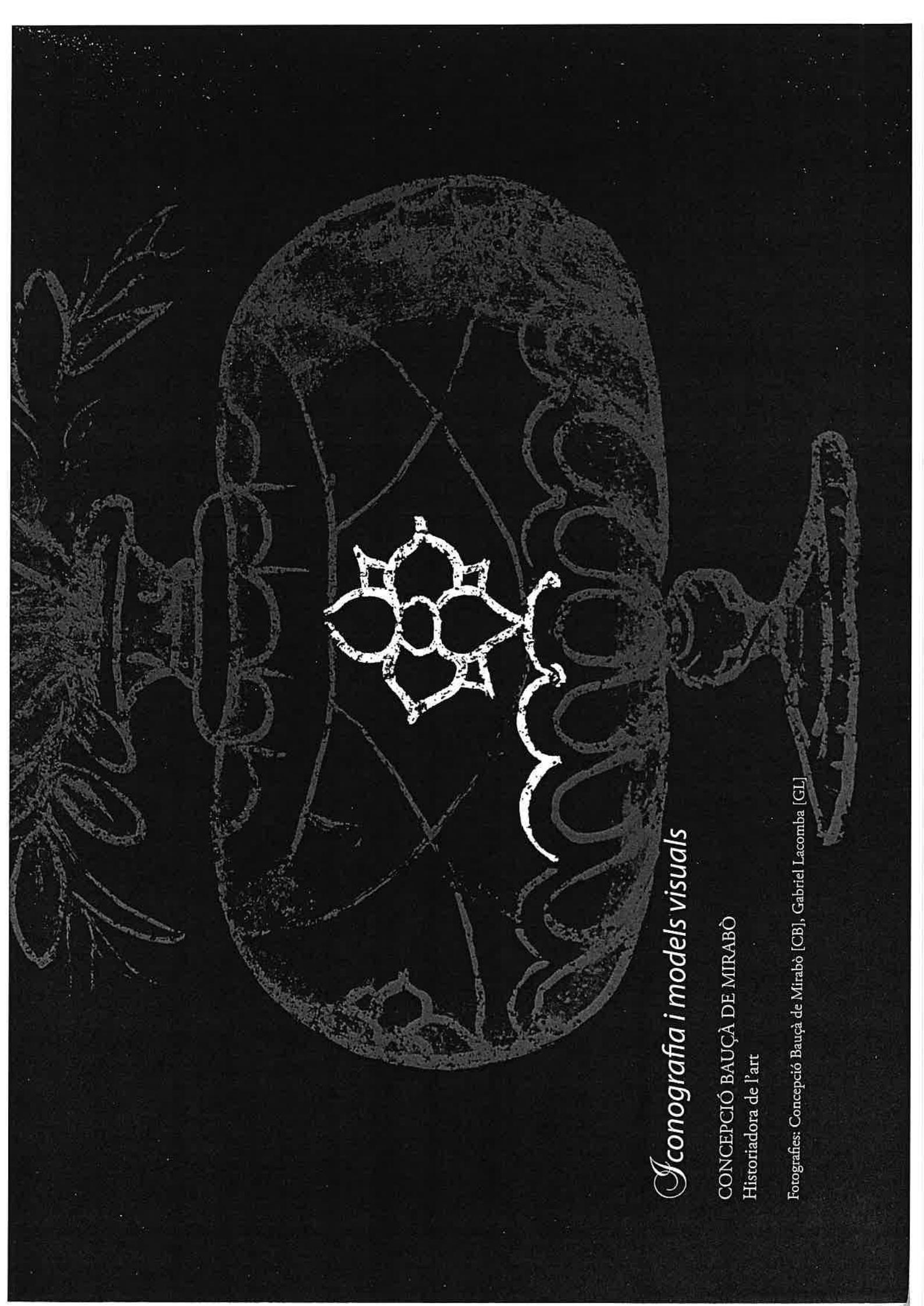
LLUÍS SEGURA	Presentació institucional	6
MERCÈ GAMBÚS	Antecedents i conseqüències d'una restauració	8
	Plànols del claustre i situació de les galeries	14

Part I. Restauració

ANTÓNIA REIG; MARIA DEL MAR RUERA	El procés de restauració. Dels estudis preliminars al pla de conservació	18
CATALINA GENESTAR	Caracterització de la grisalla i la policromia com a tècnica de la pintura mural	54
JUAN ANTONIO RUIZ	L'ús de la digitalització 3D aplicada al pla de conservació	68

Part II. Estudis historicoartístics

MÍQUELA FORTEZA	La recuperació historicoartística i documental	84
CONCEPCIÓ BAUÇÀ DE MIRABÒ	Iconografia i models visuals	108
ANDREU JOSEP VILLALONGA	Aspectes arquitectònics	130
MERCÈ GAMBÚS	Interpretació i programa simbòlic	140



Iconografia i models visuals

CONCEPCIÓ BAUÇÀ DE MIRABÒ
Historiadora de l'art

Fotografes: Concepció Bauçà de Mirabò [CB], Gabriel Lacomba [GL]

Introducció

La finalització del claustre del convent de Sant Bonaventura el 1697 ens situa cronològicament en el punt de partida per a l'inici de l'extens discurs pictòric que els franciscans de Lluçmajor disposaren sobre els seus murs, que també s'estengué al refectori, l'escala, les estances secundàries i l'església. Tot plegat donà com a resultat un dels conjunts de pintura mural més importants coneguts avui dia en l'àmbit conventual de les illes Balears. L'estudi del context que el va fer possible, les fonts que l'inspiraren i el programa iconogràfic desenvolupat constitueixen el nucli argumental d'aquest capítol.

La investigació començà amb la recollida de dades conegudes sobre el convent, aportades per autors com B. Font Obrador i S. Cabot Rosselló (Font: 1982 i 2003; Cabot: 1993), i continuà en els arxius que posseïen materials procedents del convent, dispersos després de la desamortització. Proporcionaren dades significatives sobre el període estudiat l'Arxiu Parroquial de Lluçmajor (APL), l'Arxiu de la Porciúncula (AP) i l'Arxiu del Regne de Mallorca (ARM). La consulta de fonts gràfiques és, amb tot, la part més important d'aquest treball, perquè aportà models significatius que, pensam, inspiraren alguns dels motius desenvolupats en el complex programa iconogràfic que desplega el convent. Aquestes troballes es donaren en l'entorn conventual, però també a la Biblioteca Diocesana de Mallorca (BDDM) i a la Biblioteca Lluís Alemany (BLLA), de Palma. Per acabar, el treball amb dades bibliogràfiques i arxivístiques procedents d'altres àmbits ens permeteren contextualitzar les pintures del convent de Lluçmajor en el marc de l'espiritualitat franciscana, de la seva època i del panorama artístic insular.

Dades per a una cronologia i un possible promotor

Al final del segle XVII i principi del XVIII l'arxiu conventual de Lluçmajor reflecteix una activitat artística important centrada no només en el claustre, sinó també

en la construcció i dotació de les capelles de l'església, que fou recollida majoritàriament per B. Font Obrador i S. Cabot (Font, 1982; Cabot, 1993). Entre les partides registrades, les pintures murals no provocaren despeses fàcils d'identificar, i més encara tenint en compte que presumiblement foren realitzades pels mateixos religiosos del convent, els quals s'encarregaven habitualment de cercar els doblers per sufragar «a diligència» seva les obres d'art, però en ocasions les feien directament «per mà» seva. Amb aquesta expressió l'arxiu franciscà recull el treball dels freres artistes. Com és sabut, la figura del religiós dedicat a tasques artístiques entre els murs del seu convent o monestir té una llarga tradició en el context europeu. El més conegut de l'època a Lluçmajor fou fra Francesc Jaume, que, encapçalant moltes de les obres de l'església, degué dirigir un taller artístic entre 1714 i 1717, en el qual també treballà fra Miquel Vives (Cabot, 1993: 55, 89).¹

En segon lloc, la parquedat de les dades arxivístiques i la senzillesa de materials que requereix la tècnica emprada en les pintures del claustre, coneguda com grisalla, no permeten identificar clarament la seva realització en la documentació. Únicament podria relacionar-se una partida destinada a adquirir ous i carbó el 1703, a més de les habituals despeses per a calç. Desafortunadament no es fa referència a la seva destinació.² Tenint en compte que els ous constituïen un aglutinant de la pintura mural freqüent a l'època i que la grisalla es feia amb negre de fum, o sigui, amb un tipus de negre de carbó vegetal, mesclat amb calç, podria ser que la partida reflectís en realitat els materials necessaris per pintar distintes zones del convent. Cal recordar que les galeries claustrals es pintaren amb grisalla. L'informe final de la restauració redactat per Manfé confirma l'existència de carbó en aquestes pintures, però no d'ous

1. Les notícies relatives a la feina promoguda per aquests freres resulten aclaridores respecte de l'ambient artístic del convent en l'època estudiada. Algunes poden localitzar-se a AP, *Llibre de la disposició del convent de Lluçmajor Sant Bonaventura començant als 22 de novembre de 1690*, 1717, s/f.

2. «Per ous i carbó... 6 s». ARM, C-1068 *Llibre de sortides 1687-1710*, 1703, f. 162v.

(Restauracions Manfe, 2007: 8).³ La despesa citada, per tant, no pot confirmar-se en relació amb les pintures i, en tot cas, podria referir-se a distintes finalitats.

En realitat, l'única notícia explícita que hi ha sobre decoració mural al convent a principi del segle de 1710, quan es documenta la pintura a l'oli avui desapareguda que omplí els murs de la capella del Betlem (Font, 1982: 486).⁴ Aquesta intenció donada ens situa probablement en el context en què es desenvolupà el programa pictòric del claustre, unida a altres circumstàncies que s'exposen a continuació.

El claustre de Sant Bonaventura desplega una veritable galeria de sants franciscans que constitueix un exemple únic en l'àmbit balear. L'atenció pel tema hagiogràfic dins el convent es troba ben documentada en aquelles dates. L'arxiu dels frares consigna l'adquisició, el 1697, d'una sèrie de «llibres de sants nous» per al cor i, el 1705, de dues obres clàssiques: el *Flors Sanctorum*, de Rivadeneyra, i la *Legenda Aureum*.⁵ Per altra banda, la història de l'orde formava part del discurs artístic habitual en aquell període, com passava en molts d'altres convents. Sobre això, cal recordar que el 1707 es començà a la sagristia de Lluçmajor un quadre molt particular sobre la vida de Sant Francesc, que es tractarà més endavant, i que el 1717 el cor de l'església fou decorat amb devuit pintures de sants franciscans.⁶ També a Palma, els frares desenvoluparen la devoció als seus personatges il·lustres durant l'època moderna. Recordem, a tall

3. «En el cas dels corredors del claustre, la tècnica emprada ha estat la denominada mezzofresco, una tècnica pictòrica realitzada en sec en la que s'empra un morter de cal i guix. Això ho fa especialment vulnerable al pas del temps. Es pot dir que es tracta d'un mezzo-fresco, ja que a l'última capa de cal aplicada a la paret es va incorporar la mescla de cal i pigment, per el què la pintura va quedar un poc integrada al morter, no tant com en la tècnica al fresc, on la pintura gaurebé forma part de la paret. S'ha emprat com a pigments el negre de fum mesclat amb calç, conegut com a tècnica de la grisalla».

4. «Se ha pintat al oli la capella de Betlem i fora la Anunciació i sobre la caixa enfront un cuadro de la mort de Sant Joseph a diligències de los obrers y devotas personas». APL, *Còpia del llibre de disposicions de vista 1690-1723*, 1710, f. 12.

5. «Més altre llibre per el chor de los sants nous qui té 72 fulles de plagamí (1697), Més Flos Sanctorum de Reibedeneyra, tom III, mig fol. Més Jacobus a Voragine Legenda Aureum, Més un llibret de sants nous, (1705)». AP, *Llibre de la disposició del convent de Lluçmajor Sant Bonaventura començant als 22 de novembre de 1690*.

6. «Devuit figures de pinzell ab sants de la orde: envià nostro pare Romaguera». APL, *Còpia del llibre de disposicions de visita 1690-1723*, 1717, f. 16.

d'exemple, l'excursional galeria de membres pertanyents a l'orde —relacionats amb la Casa Reial de Mallorca— que manà col·locar el pare general fra Pedro Manero a la capçalera del temple de Sant Francesc, l'any 1654. I la col·lecció de quaranta beats i sants franciscans pintats sobre llenç que avui adornen l'escala de l'esmentat convent i que es degueren realitzar a principis del segle XVIII. A més, culminant l'escala hi ha una gran pintura de la família franciscana envoltant els símbols de l'orde.

En definitiva, les pintures del claustre de Lluçmajor s'emmarquen perfectament en la seva època, dins l'entorn del reconeixement i la reivindicació de l'amplíssima història franciscana. El programa pictòric requeria, això no obstant, un promotor amb influència i cultura suficients com per materialitzar l'extensa lliçó teològica que demostra. Aquest promotor pogué ser fra Rafel Barceló i Roig (1648-1717). Nascut a Lluçmajor, ingressà al convent de Sant Francesc de Palma a 23 anys, es doctorà en Teologia, i com a catedràtic de la Universitat Lul·liana impartí classes sobre aquesta matèria aplicada a l'estudi de Ramon Llull i fou considerat un dels escriptors lul·lians més prestigiosos de la seva època. Fou col·laborador de Jaume Custurer en els treballs sobre erudició i crítica lul·liana i refusà la condició de Lluç com a alquimista enfront d'u Salzinger, el teòleg alemany que es dedicà a promoure la impressió sistemàtica de l'obra del beat. Edità la coneguda obra *Reymundy Lullii Opera Omnia*. (Llull, 1721-42).⁷ A més, fou qualificador del tribunal del Sant Ofici, jutge ordinari i examinador sinodal del Bisbat de Mallorca. Es coneixen quatre llibres seus; entre els quals el més citat és un catàleg dels manuscrits lul·lians redactat el 1715. La seva transcendència ja fou destacada per J. M. Bover al segle XIX (Bover, 1868: 69).⁸

7. Publicà també als seus *Perpiliicia luliana* l'obra manuscrita de Rafel Barceló *Rationalis astraeae Reymundisticam et Alchimisticam ad diobogeticum convocantis Inctament, ut iuxta allegata et utriusque probata exactiori lance trutinatas incluctabilem ferat crism*.

8. La biografia del franciscà publicada per Bover el 1868 ha estat recollida després a Pérez Martínez, L. [1988]. «Barceló Roig, Rafel». A Dolç, M. et al. (coord.). *Gran Enciclopèdia de Mallorca*. Palma: Promomallorca, 1988, vol. 2, 18. Vegeu també «Barceló, Rafael». A Biblioteca Saavedra Fajardo de pensament polític hispànic, G. D. D. A. Centro Documentación Filosofía Hispánica. En línia: <<http://www.saavedrafajardo.org/CentroDocumDiazAbad.aspx?autor=BARCELO-Rafael&idAutor=1008716>> [Consulta: 15 setembre 2018]; «Rafael Barceló i Roig». A Enciclopèdia cat. En línia: <<http://www.encyclopedia.cat/EC-GEC-0007598.xml>> [Consulta: 28 agost 2016].

En el context de l'orde franciscà, Barceló ocupà tots els càrrecs: fou vicari entre 1684 i 1686, predicador des de 1692, definidor, guardià de Lluçmajor entre 1694 i 1697, comissari visitador i finalment ministre provincial de l'orde a partir de 1702. Com era d'esperar, destaca la seva feina en favor del convent. Les millors del seu mandat són conegudes: va fer un arxiu a la seva cel·la, feu acabar els fonaments de la capella de Sant Antoni, enllestí importants obres a l'església com els retaules de distintes capelles i feu acabar l'altar major, tot aconseguint la condició d'altar privilegiat. En la resta del convent inicià el dormidor doble, renovà la porteria i culminà les obres del claustre.⁹

Però potser l'obra més reveladora de totes les encapçalades per Barceló fou la sagristia, un espai de gran representativitat construït a inspiració del claustre, on el 1710 es col·locà la pintura amb la *Història de Sant Francesc* que ell mateix havia regalat al convent entorn de 1707, quan ja era exprovincial (Font, 1982: 493-494).¹⁰ Dita obra, atribuïda a Honorat Massot, representa, segons M. Carbonell, una al·legoria franciscana del sacerdoti molt particular. Constitueix una imatge especular de l'espai de la sagristia i condensa un subtil joc de significats destinats a la formació doctrinària dels franciscans que la contemplaven. «Revela en definitiva la considerable dosi de cultura teològica i franciscana del seu promotor» (Carbonell, 2008: 60).

A més, Barceló regalà al convent una custòdia de plata, una creu d'or per a la Immaculada, quatre pintures més¹¹ i se sap que envià més de seixanta volums a la biblioteca (Cabot, 1993: 79). Aquestes dades, que formen part de les millors que va fer després de partir del convent, com a provincial¹² i ja com a exprovincial, demostren el seu interès permanent per aquest convent, que probablement continuà fins

9. Aquestes obres es poden resseguir a APL, Còpia del llibre de disposicions de visita 1690-1723, f. 4-7.

10. «Tres quadros de tela ab la historia de nostre pare Sant Francesch sobre los calaxos a diligèncias de nostre molt reverend pare Raphael Barceló exprovincial». APL, *Còpia del llibre de disposicions de visita 1690-1723*, 1710, f. 13.

11. Segons les partides registrades a APL, *Còpia del llibre de disposicions de visita 1690-1723*, f. 12.

12. La primera visita està documentada el 1703. AP, *Llibre de la disposició del convent de Lluçmajor Sant Bonaventura començant als 22 de novembre de 1690*, s/f.

la seva mort, recollida a la Biblioteca d'Escriptors Mallorquins el 1717.¹³ Es diu que morí en un convent menorquí, on degué ser traslladat amb altres frares a causa de les represàlies que patiren els franciscans en la Guerra de Successió (Carbonell, 2008: 60). En definitiva, la seva notable influència a Sant Bonaventura, documentada durant tres dècades entre els segles XVII i XVIII, la seva destacada personalitat i les seves obres el configuren com el més probable promotor de les pintures del claustre.

Anys després i amb una tècnica distintiva, policroma, es decoraren nous espais del convent com l'escala, el refectori i el pis superior del claustre. La recerca arxivística novament dificulta la identificació clara de partides referides a aquestes pintures murals concretes. Amb tot, s'han trobat nombroses despeses destinades a acabar els llocs citats i altres de destinades a ornar elements desconeguts. Així, entre octubre i desembre de 1727 es començaren a documentar despeses per a colors, quan s'acabava la porteria:

Octubre: A Barthomeu Sosies per colos 10 s. A Barthomeu Sosies per colos.

Novembre: A 12 paga a Bartomeu Sosies per or i colos dos lliures un sou i deu... 2 l, 1 s, 10. A 15 pagà quatre lliuras sinch sous: esto és a mestre Miquel

Garnudí una lliura, quinsa sous per el treball de emblancar y fer los padrissos de la portaria, a Bartomeu Sosias dos lliuras, dos sous per sent pains de or y dos lliuras de aygua cuita.

Desembre: A 12 pagà ab diferents partidas per or, colos, peix, escudellam, envelada del carro et alias nou lliuras, treze sous. A Bertomeu Sosies per or, peix i colos 2 l, 4.¹⁴

Les partides de materials continuaren l'any següent, mentre s'enllestien l'escala i el refectori:

Janer: A 15 paga a Ciutat per sis lliuras cere de grum i a Biniselem per un escaló de pedre viva per la escala... 4 l, 8 s.

13. Això no obstant, curiosament el 1723 el seu nom tanca com a ministre provincial el Llibre de les disposicions de visita de Lluçmajor. *Ibid.*

14. ARM, C-1058 *Llibre de sortides 1711-1733*, 1727, s/f.

Faber: A 5 [...] 3 l, 16s, per colos y aygua cuita. A 15 [...] a Bartomeu Sosies per colos, oli de lli i peix.

Mars: Sis lliuras per al llanyam de las portas del refator y de las finestras.
Juny: A 6 pagà a Ciutat per la ferramenta de portas, finestras, panys y claus 10 l, 10 s. A 8 pagà los picapedres per la obra del refator 7 l, 19 s, 6. A 10 pagà a Mestre Antoni Canet guixer per 32 quarteradas de guix y per los pomps y escuts de las portas del refator en el quouner 7 l, 10 s. A 15 pagà per dos jornals de picapadres, dos de menobra y sent teulas 3 l, 4 s. Juliol. A Bertomeu Sosies per colors.¹⁵

Segons l'informe final de la restauració, la tècnica que s'utilitzà a les pintures del refectori i l'escala fou el fresc mig fresc (*mezzo fresco*), però ara amb oli en lloc del carbó utilitzat al claustre.¹⁶ Les analítiques realitzades durant la restauració confirmaren l'existència d'oli de lli com a aglutinant dels pigments emprats. Per altra part, durant el Barroc se solien pintar els murs en sec o mig fresc tant a l'oli com a la caseïna, amb una preparació de guix i cola (Ferrer, 1998: 41). Però en aquest cas no es trobaren restes de la cola de peix o d'aiguacuit documentats al costat de l'oli, la qual cosa suggereix que aquestes despeses poden estar relacionades en realitat amb altres obres.

Per acabar, les dades arxivístiques solen aportar informació també en tot allò que no es consigna. L'absència d'un mestre destinatari dels colors confirma segurament que la feina dels freres persistia en aquells anys, seguint el taller artístic de fra Francesc Jaume. Al mateix temps la falta de despeses referides a teles per pintar, vases per emmarcar, fusta de retaules o altres materials relacionables amb els colors adquirits podria apuntar, tanmateix, a la pintura mural. En qualsevol cas, la parquedat de les notícies i el fet que despeses molt distintes estiguin mesclades en una mateixa llista de forma correlativa —«or, colors, peix, escudellam, enveldada del carro»— confirmarien aquesta

15. *Ibid.*, 1728.

16. «En el cas de l'escala i el refectori, la tècnica utilitzada també es *mezzo-fresco*. Els pigments s'utilitzaven mesclats amb aigua-calc. No apareix cap tipus d'aglutinant orgànic, el que indicaria una tècnica a l'oli o al tremp. Els pigments mesclats amb aigua-calc es dipositen sobre una capa de preparació seca (pot ser abans s'ha mullat per a facilitar l'adhesió)». Restauracions Manfe, 2006-2007: 8.

possibilitat. Però, a la fi, això haurà de ser valorat més per raons estilístiques que per la documentació existent, perquè aquesta no aporta dades definitives.

Probables fonts emprades en la concreció del programa iconogràfic

Un dels aspectes curiosos de les pintures murals del claustre de Lluçmajor és el detallisme que presideix alguns elements decoratius i atributs dels sants en oposició al traç esquemàtic que domina totes les anatomies i fesomies. Aquesta aparent contradicció suggereix, en realitat, l'existència d'unes fonts d'inspiració concretes que, en la mesura que es modificaren, acabaren donant lloc a solucions irregulars, tot evidenciant clarament les grans limitacions de l'artífex.

Quant a les fonts utilitzades per inspirar el conjunt, és sabut que l'estampa impresa fou un recurs constant en la realització de grisalles que, ja abans que aquestes, es feien als convents franciscans i agustins americans dels segles XVI i XVII. Els gravats arribaven solcant l'Atlàntic gràcies als llibres utilitzats pels freres. Així estenien devocions i aportaven motius iconogràfics que s'han pogut identificar en molts de casos. Entre d'altres destaquen els procedents de les estampes editades a Anvers (Atreliano, 1998: 96-97; Schuessler, 1996: 277; Pérez, 1996: 119-126).

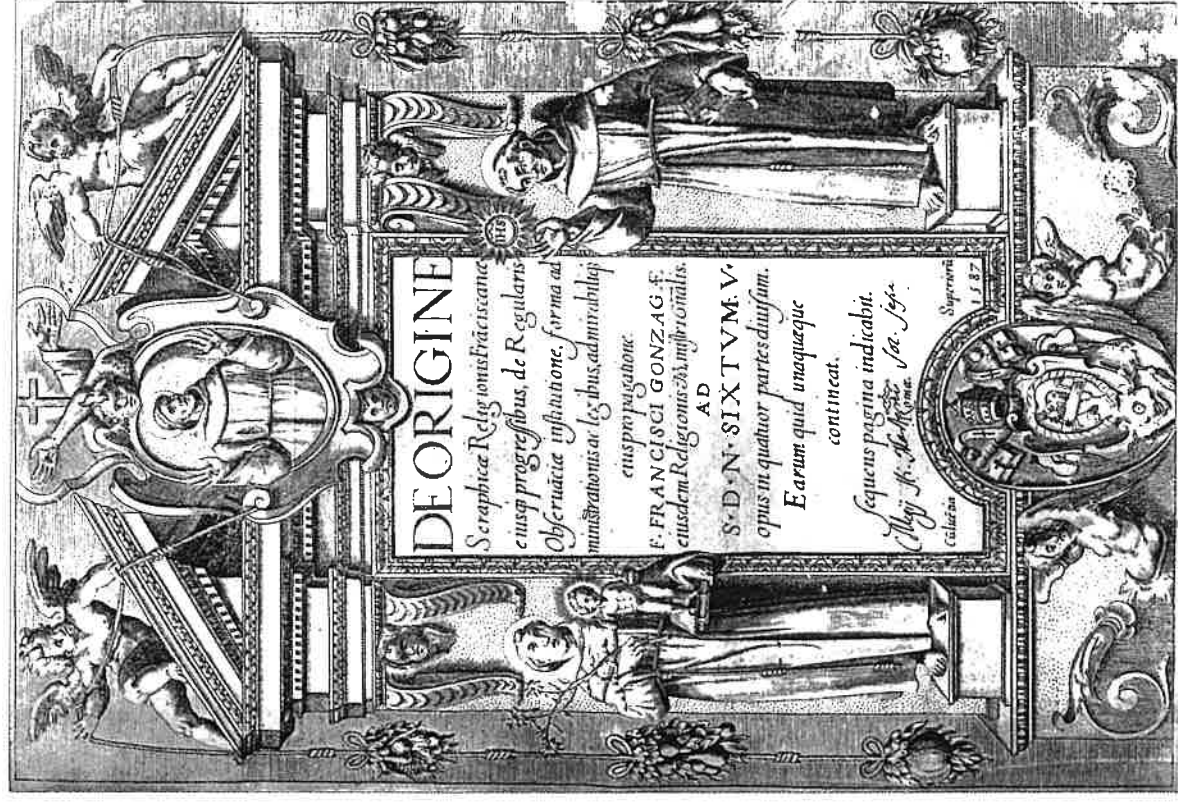
Aquest sistema, tan freqüent als convents americans, degué ser el mateix utilitzat a Lluçmajor, per a unes pintures que evidencien la seva originalitat des del punt de vista de la tècnica, en la Mallorca i l'Espanya barroques. La tradició de la grisalla, present a l'illa ja al segle XVI, s'hauria pogut revifar gràcies als missioners mallorquins.¹⁷ La coneixença de les pintures americanes per part dels religiosos llucmajorers és molt probable, ja que la relació entre Lluçmajor i Amèrica està ben documentada al segle XVII, malgrat que es consolidà en els segles XVIII i XIX (Font, 2003: 35). Però deixant de banda la qüestió de quina fou la via d'entrada d'aquesta tècnica, cal adarir quines foren les fonts utilitzades com a inspiració de les pintures des del punt de vista iconogràfic, tenint en compte les dificultats que això comporta i sabent que les respostes s'hauran d'explicar necessàriament en clau d'hipòtesi.

17. Vegeu les aportacions de Mercè Gambús sobre aquesta qüestió en aquest mateix llibre.

D'una part la utilització d'estampes al convent està documentada ja a principis del segle XVII, quan el pintor Gaspar Oms I copià un gravat de Jan Wierix per a la seva *Visitació* de la predel·la del retaule de Sant Roc (Carbonell, 2002: 33). De l'altra, una galeria de sants tan extensa com la del claustre requeria nombrosos exemples gràfics a l'abast de l'artista, que en aquest cas no era un professional sinó un, o millor dit diversos religiosos, a jutjar per les distintes qualitats de les pintures. El primer lloc on cercar-los era necessàriament la biblioteca del convent, la qual gaudia d'una gran entitat, d'acord amb la rellevància de la institució llucmajorera i la seva orientació com a centre d'estudis per a la formació de noves vocacions. Segons S. Cabot, la biblioteca arribà a comptar amb un milenar de volums, dels quals avui se'n conserven aproximadament la meitat, a causa de la dispersió patida arran de la desamortització (Cabot, 1993: 79-80).

Entre l'arxiu conventual situat en dependències de la parròquia de Lluçmajor (APL) on es custodia ben ordenada la major part del fons supervivent, i l'Arxiu Provincial del Tercer Orde Regular de la Porciúncula de Palma (AP) es pot apreciar l'especialització de l'antiga biblioteca de Sant Bonaventura en els àmbits de la teologia i la filosofia. A més, hi ha nombrosos llibres de sermons, hagiografies i cròniques franciscanes.¹⁸

Segurament a causa de la desfeta del segle XIX, una de les fonts fonamentals que inspirà el conjunt de pintures del claustre no es troba avui a la biblioteca. És un llibre escrit per fra Francisco Gonzaga titulat *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae...*, imprès a Roma el 1587 (► **fig. 1**).¹⁹ La seva importància dins la historiografia franciscana —es convertí en un text transcendent en la història dels menors—, fa molt probable que



► fig. 1. Francisco Gonzaga, gravats G. B. Crespi, *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae...*, Biblioteca Diocesana de Mallorca, SS-121, f. 1. [GL] (2019)

18. Vull agrair al P. Jaume Puigserver i al P. Nicolau Sastre TOR la seva amabilitat i el seu ajut inestimables en les tasques de recerca arxivística dutes a terme al convent de Lluçmajor i a l'Arxiu de la Porciúncula. Vegeu com a exemple AP, Hagiografies 3-112, manuscrit sense títol, sense foliar.
19. BDDM, SS-121, Gonzaga, F. [1587]. *De origine seraphicae religionis franciscanae eiusque progressibus, de regularis observantiae institutione, forma administratiōnis ac legibus admirabilique eius propagatiōe*. Roma: Imp. Dominici Basae, 1587. En endavant: Gonzaga, 1587. Tenint en compte que l'exclaustració del convent de Lluçmajor de 1835 comportà una pèrdua patrimonial important i que els franciscans no hi tornaren fins a 1893, amb el tercer orde regular, el més probable és que desaparegués l'original. L'exemplar consultat és a la Biblioteca Diocesana de Mallorca, pertanyia al fons del rector Maura i fou rescatat del col·legi de Sant Martí dels jesuïtes després de la desamortització. Volem agrair aquesta informació a Gabriel Seguí i a l'actual director de la biblioteca, Ricardo Mejía, la possibilitat de reproduir-lo.

es trobàs o que es coneguts bé a Lluçmajor, per l'important centre d'estudis religiosos que era. Es tracta d'una obra monumental que constitueix la primera de les cròniques de l'orde, escrita pel fill dels ducs de Màntua, un franciscà espanyol que arribà a ser ministre general entre 1579 i 1587. Conté quatre parts. La primera descriu la història dels franciscans i les seves branques i inclou la vida dels seus protectors, sants i beats. Aquest discurs continua en la segona i tercera part amb la relació de les fundacions de les províncies cismuntana i ultramuntana, i segueix en la quarta amb les de les Índies Orientals i Occidentals, Nova Espanya i Perú. La seva aportació fonamental rau en el fet d'haver posat els fonaments d'una visió globalitzadora sobre l'actuació dels franciscans arreu del món, per la qual cosa constitueix, en definitiva, un text imprescindible per conèixer la seva institució a final del segle XVI.

Les estampes calcogràfiques que il·lustren el llibre de Gonzaga foren realitzades per Giovanni Battista Crespi, un artista italià conegut com «Il Cerano» (ca. 1575-1632). Es tracta d'un pintor, escultor i arquitecte manierista influenciat pel món nòrdic. Com a pintor, el seu estil evolucionà cap al primer barroc practicat a Bolonya i Gènova. Comptà amb el mecenatge del cardenal Federico Borromeo i gaudí de gran fama a Milà; arribà a dirigir la fàbrica del Duomo i a pintar-hi part d'un cicló. A més, fou professor i primer president de l'Acadèmia Ambrosiana.

El que més ens interessa ara és el fet que alguns dels clients més importants de Crespi en la seva primera etapa foren els franciscans. La col·lecció de gravats que ens ocupa fou feta per a ells, quan era molt jove. De fet, la seva publicació el 1587 feu dubtar sobre la data del naixement del pintor que s'avançà a 1567-1569; una qüestió que avui encara no està definitivament resolta. Els gravats han estat relacionats amb una estança de Crespi a Roma i qualificats de transició entre les formes manieristes i les barroques.²⁰ A aquests seguirien altres obres seves dedicades a l'orde dels menors.

20. Sobre la biografia de Crespi, vegeu: «Crespi, Giovanni Battista, detto il Cerano». A *Dizionario Biografico degli Italiani*. En línia: goo.gl/mYQ3TA [Consulta: 9 setembre 2018]; «Crespi, Giovanni Battista, Il Cerano». A *Enciclopedia Museo del Prado*. En línia: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voce?search=Crespi,%20Giovanni> [Consulta: 9 setembre 2018]; «Giovanni Battista Crespi, Italian painter». A *Encyclopaedia Britannica*. En línia: <https://global.britannica.com/biography/Giovanni-Battista-Crespi> [Consulta: 15 setembre 2018].

El 1595, Crespi pintà els frescs del presbiteri de l'església de San Francesco di Trecate i, el 1600, feu un retaule amb el vot dels sants franciscans per a la Immacolata Nova dels caputxins de Milà. També es coneixen un Sant Francesc pregant conservat al Pio Monte della Misericordia, de Nàpols, i un altre en èxtasi, a la Pinacoteca de Brera.

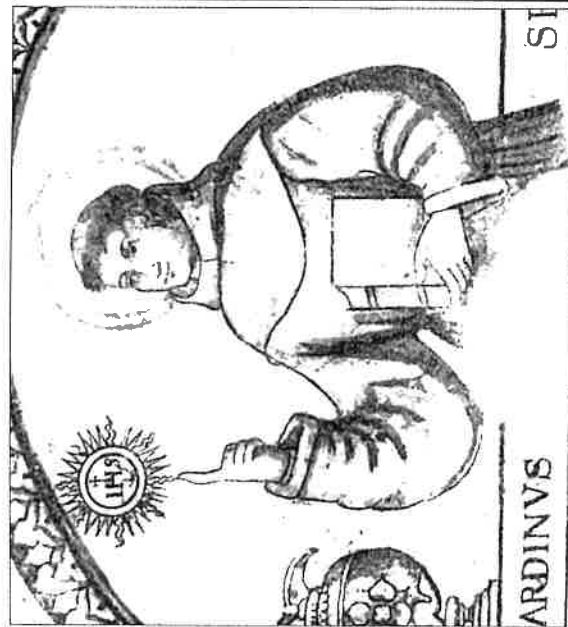
En la crònica de Gonzaga, els gravats de Crespi serveixen sovint per il·lustrar la pàgina que encapçala cada província franciscana descrita, amb la figura del seu patró. En el cas que només sigui un, el personatge inserit dins treballades orles de filiació manierista se sol presentar de mig cos o de tres quarts sobre un fons neutre, tot limitant així la imatge a manera d'icona. Es reconeix pels seus atributs habituals i per una inscripció identificativa. Aquesta és justament la fórmula que s'utilitzà al claustre de Lluçmajor a la galeria de sants representada, per tal d'atorgar-li més simplicitat i unitat compositiva. Resulta molt eloqüent veure les similituds existents. Al claustre, els personatges es presenten de forma similar al llibre, conserven les inscripcions identificatives a la part inferior i s'hi substitueixen les complicades orles manieristes per senzilles sanefes que segueixen els perfils arquitectònics.

Dels vint-i-un sants conservats a les llunetes del claustre de Lluçmajor, cinc pogueren inspirar-se directament en els gravats de Crespi: Santa Clara, Santa Isabel de Portugal, Sant Bernadí de Sena, Sant Lluís de Tolosa i Sant Lluís rei de França. El semblant es basa normalment més en les postures i els atributs i no tant en les fesomies, que apareixen més detallades al llibre —tot reflectint una espiritualitat lligada a la influència flamenca—, i molt més simplificades als murs.

En alguns casos s'observa la possible intruissió d'una font posterior, més d'acord amb l'estètica barroca del moment. En la pintura de Santa Clara (► **fig. 2**), una anàlisi formal evidencia certes irregularitats significatives. Destaca el tractament detallista i filigranat de la mà esquerra, que creiem deutora del gravat de Crespi, respecte de la simplificació de la resta del dibuix. Per altra banda, la custòdia s'assembla més al model siscentista que porta la fundadora en una taula pintada del convent Lluçmajorer que a l'original del llibre, molt més estilitzada. La pintura atribuïda a Gaspar Oms i Tomàs i datada el 1640 mostra la santa amb l'escapulari i el bàcul



▲ fig. 2. Santa Clara. Pintura del claustre, taula Gaspar Oms i Tomàs, gravat G. B. Crespi, f. 2. [GL] (2007); [CB] (2018); [GL] (2019)



▲ fig. 3. Sant Bernadí de Sena. Pintura del claustre, retaula Santa Rosa, gravat G. B. Crespi, f. 408. [GL] (2007); [CB] (2018); [GL] (2019)



► fig. 4. Santa Elisabet Regna de Portugal. Pintura del claustre, gravat G. B. Crespi, f. 516. [GL] (2007) (2019)



► fig. 5. Santa Elisabet Regna d'Hongria. Pintura del claustre, taula Gaspar Oms i Tomàs. [GL] (2007); [CB] (2018)





► fig. 6. Sant Lluís Rei de França. Pintura claustra, gravat G. B. Crespi, f. 550. [GL] (2007); [GL] (2019)

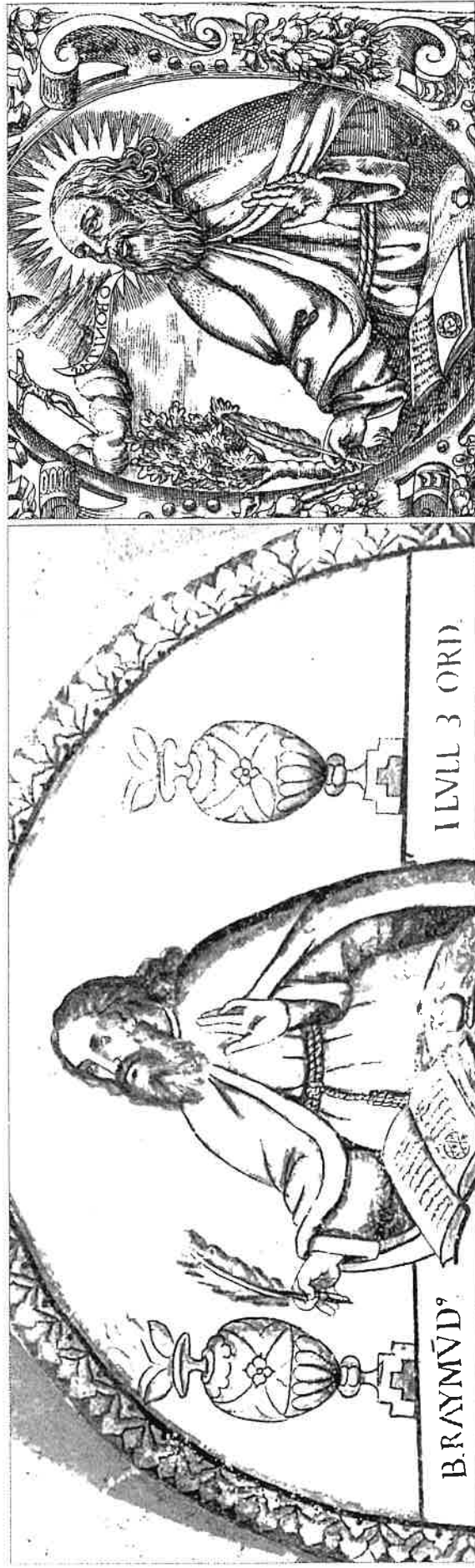
de la grisalla. S'ha dit que aquesta taula i altres dues del retaule de Sant Roc foren desmuntades al segle XIX (Cabot, 1993: 66; Llabrés, 2008: 26, 34). Avui es troben a l'interior del convent. Sigui com sigui, la combinació d'ambdues fonts dona com a resultat una resolució indecisa al claustre, entre el detallisme d'arrel flamenca dels dits i la simplificació de la resta, o les desproporcions del cànon allargat del braç dret respecte del cos. Això evidencia, al nostre parer, les limitacions del pintor mural a l'hora de fusionar les dues imatges que tenia disponibles en una de nova.

De la mateixa forma, Sant Bernadí de Sena (► fig. 3) podria resultar de la combinació entre la postura del sant al gravat de Crespi i el rostre més idealitzat de la pintura homònima del retaule de Santa Rosa. El sant presideix un dels carrers laterals d'aquest moble, amb un llibre en una mà i assenyalant amb l'altra l'anagrama del nom de Jesús emmarcat en el típic sol amb rajos. Segons Salvador Cabot, es tracta d'un dels retaules més antics de l'església de Sant Bonaventura (Cabot, 1993: 64).



També resulten interessants el casos de Santa Elisabet de Portugal i Santa Elisabet d'Hongria. Amb una iconografia idèntica, es confonen sovint pels llenços farcits de roses que hi van aparèixer de forma miraculosa, segons les respectives biografies. La primera (► fig. 4) segueix aparentment a Lluçmajor la postura que correspon a Santa Isabel d'Hongria en el llibre de Gonzaga. L'estampa la mostra amb toca de vídua i túnica (Castillo, 92: 35), mentre a la pintura mural s'afegeix de nou l'escapulari. D'altra part, Santa Isabel d'Hongria (► fig. 5) recorda el posat de la seva homònima en una altra de les taulles conservades al convent atribuïdes a Gaspar Oms i Tomàs i que Cabot relacionà amb el retaule de Sant Roc (Cabot, 1993: 66; Llabrés, 2008: 27, 34).

A més, el Sant Roc del claustre (fig. 10) és probablement una adaptació de la pintura del titular del moble citat. Hi coincideixen fesomia i vestuari i seria factible que el pintor del mur hagués fet descansar el bordó de pelegrí en la mà del sant, un pic desparegut l'àngel de la pintura adjudicada a Gaspar Oms I (Llabrés, 2008: 31, 33-34).



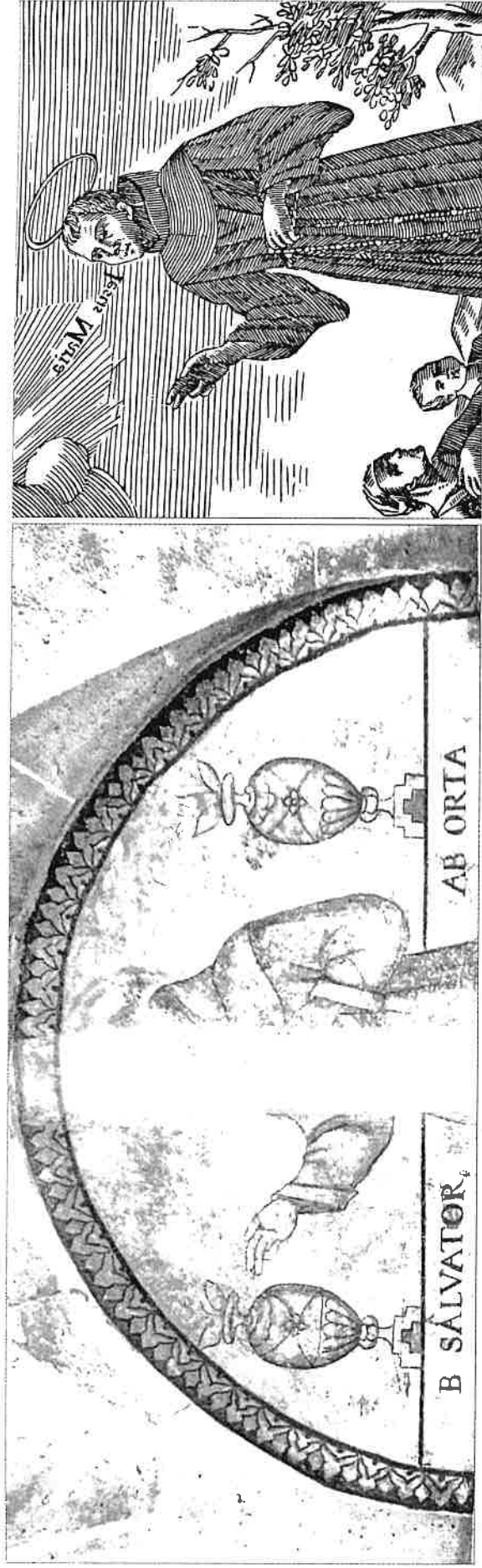
► fig. 7. Beat Ramon Llull. Pintura claustra, gravat franciscà Biblioteca Lluís Alemany. [GL] (2007); [CB] (2018)

Sant Lluís de Tolosa conserva similituds de l'estampa de Crespi en bona part de la fesomia i en part el vestuari i la mitra, però no en la postura, mentre que Sant Lluís rei de França (► fig. 6) exemplifica un dels millors pareguts de tot el conjunt amb Crespi, i evidència com cap altre les limitacions del pintor de Llucmajor.

Fins aquí es pot deduir que l'entorn conventual i el llibre de Gonzaga pogueren ser algunes de les fonts principals per a la realització dels personatges del claustra i, com es veurà, dels detalls decoratius, que finalment es modernitzaren amb altres de posteriors. Amb tot, per completar l'extensa galeria de sants franciscans necessàriament s'hagueren d'emprar altres fonts, ja que la crònica no il·lustra més que set dels vint-i-un conservats al claustra. Això és perquè els gravats de Crespi mostren el patró —franciscà o no— de cada província de l'orde, mentre que a Llucmajor el programa iconogràfic és purament franciscà. El pintor o pintors llucmajorers requeriren necessàriament altres imatges per fer els sants que no inclou la crònica.

De tots els personatges retratats, era Ramon Llull el que havia d'inspirar-se amb més probabilitat en un gravat local. Presumiblement es tracta d'una estampa franciscana del segle XVII que s'ha pogut localitzar a la Biblioteca Lluís Alemany de Palma (BLLA) (► fig. 7).²¹ El beat hi apareix en una escena orlada de blasons. A dalt, l'escut de la monarquia hispànica utilitzat des de Felip II fins a Carles II i el de la Ciutat de Mallorca, a baix dos dels escuts franciscans. La seva procedència està per tant indiscutiblement lligada als freres mallorquins. Amb tot, el detallisme desplegat en la fesomia del beat configura una imatge inusual en el conjunt de la iconografia lul·liana local. L'escena es desenvolupa en un marc paisatgístic que sintetitza la muntanya de Randa. La visió de la creu i la inscripció «O bonitas» expliquen la iconografia de doctor il·luminat (Sacarès, 2008: 101-125).

21. BLLA, «Visió de Ramon Llull», Calcografia, ref. Sala II- 9/101, 200 x 140 mm, sense datar ni signar.



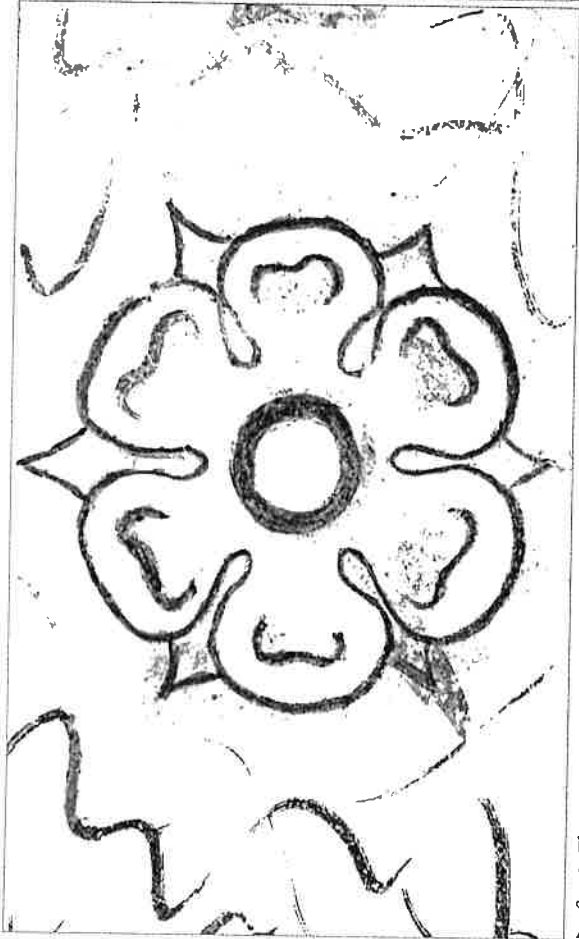
► fig. 8. Beat Salvador d'Horta. Pintura claustra, gravat impremta Guasp. [GL] (2007); [CB] (2018)

Un pic més a Lluçmajor desapareixen els recursos narratius. Sobreviuen el llibre amb una figura distinta de l'*Ars Magna*, la ploma i el tintor. Són assimilables la postura i el vestuari, però no la fesomia, respecte del gravat original. No hi ha rastre del detallisme d'aquell. Aquesta simplificació, que ja havíem vist en altres personatges del claustre s'observa també en estampes coetànies a la cronologia de les pintures. La més semblant, impresa pels Guasp, encapçalà un llibre del ja citat Jaume Custurer (Custurer, 1700). A més, fou estudiada i reproduïda per Miquela Forteza (Forteza, 2007: 101). El Ramon Lluç de Lluçmajor degué utilitzar, però, la iconografia del gravat descrit com a font principal, encara que la modernitzà i la simplificà amb dificultats, com s'observa en la configuració de la roca on reposa el llibre, inexplicablement inacabada però comprensible a l'estampa original. La problemàtica resolució d'aquest detall, afegida a les semblances descrites, apunta en aquest sentit. Finalment cal recordar, a propòsit de

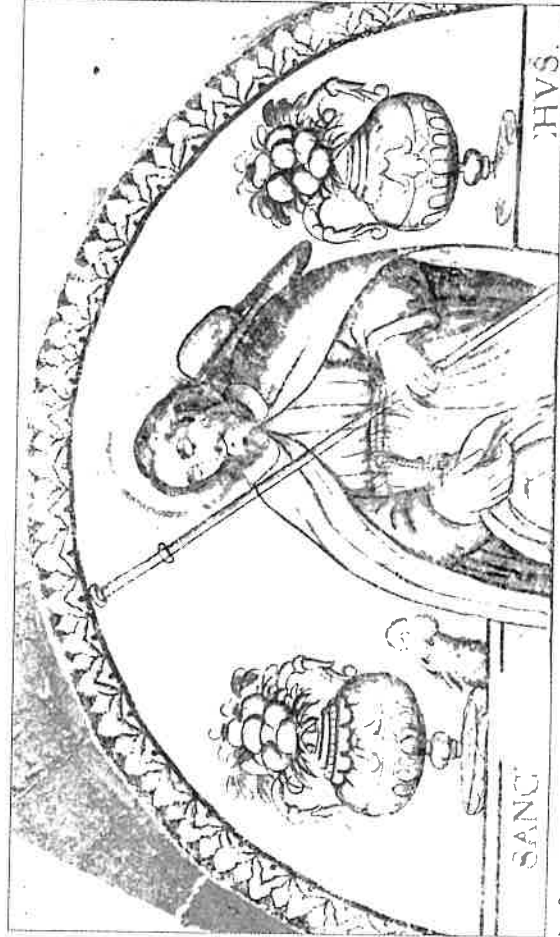
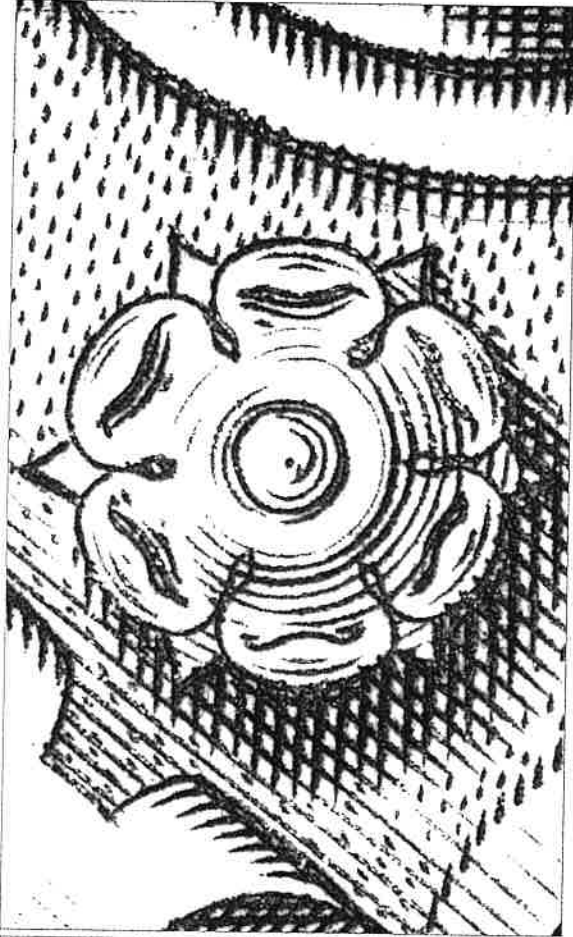
Lluç, que els franciscans en popularitzaren tremendament la devoció a partir del gravat. La iconografia de doctor il·luminat traspasà fronteres quan al convent de Rosa de Ocopa de Lima se'n feu una pintura encarregada per un frare mallorquí, a partir d'una estampa dels Guasp (Sacarès, 2008:115-116).

Per acabar, altres figures del claustre llucmajorer tenen paral·lels menys precisos. Santa Francesca Romana pogué inspirar-se en un gravat no signat ni datat de Santa Coleta, el beat Salvador d'Horta conserva —malgrat les pèrdues— la postura d'un gravat dels Guasp (► **fig. 8**) i Sant Antoni de Pàdua la semblança fisonòmica d'un altre de la mateixa casa, pertanyent a mitjans del XVIII.²² D'altra banda, el perfil de Sant Pere d'Alcàntara recorda extraordinàriament l'esculpit per F. Vergara a la basílica del Vaticà entre 1750-53. Els tres darrers demostren

22. Els dos gravats es poden veure a Guasp [1950] *Colección de xilografías mallorquinas de la Imprenta Guasp*. Palma: Imp. Guasp, 1950, vol. II, gravat n. 762, 337, gravat n. 459, 180.

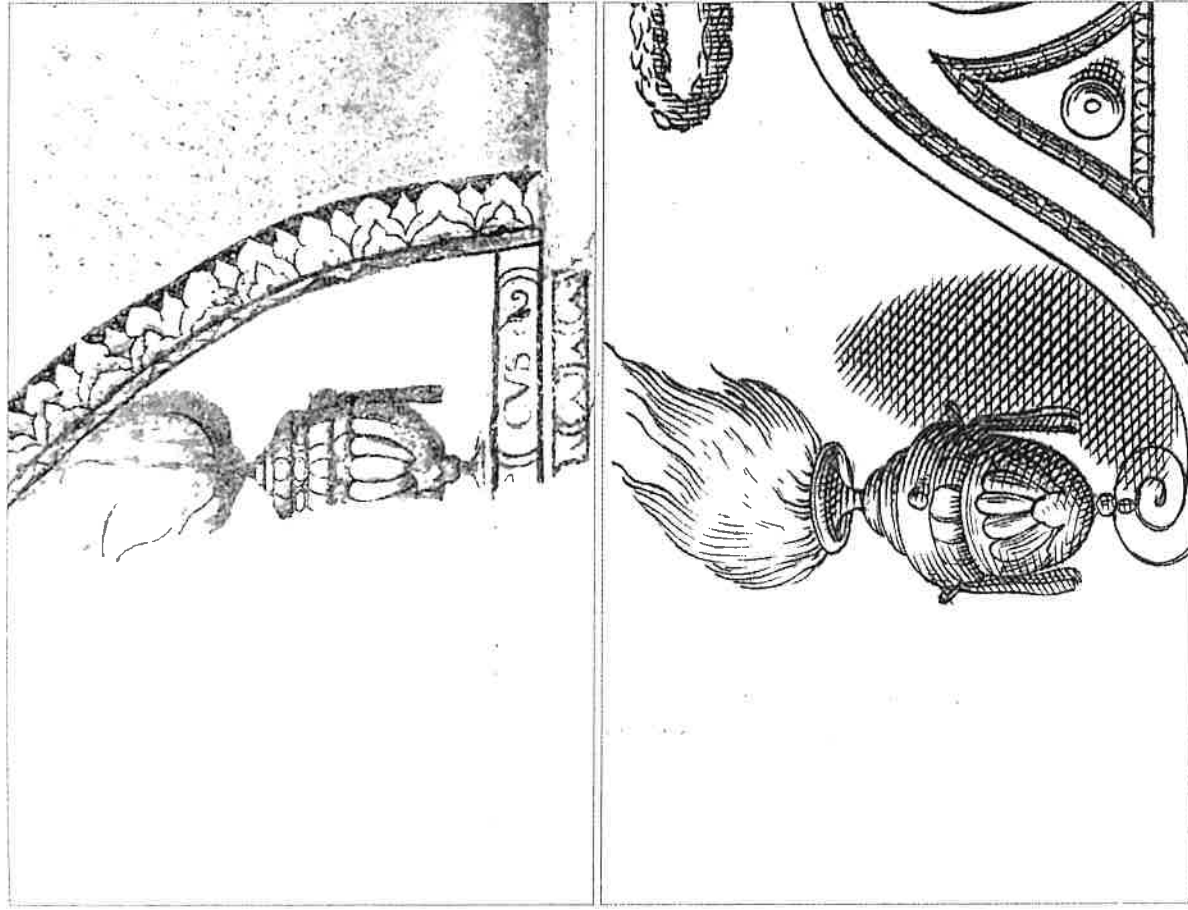


► fig. 9. Flors. Pintura claustre, gravat G. B. Crespi, f. 1074. [GL] (2019)



► fig. 10. Sant Roc pintura claustre, Portada de l'església. [GL] (2007) (2018)





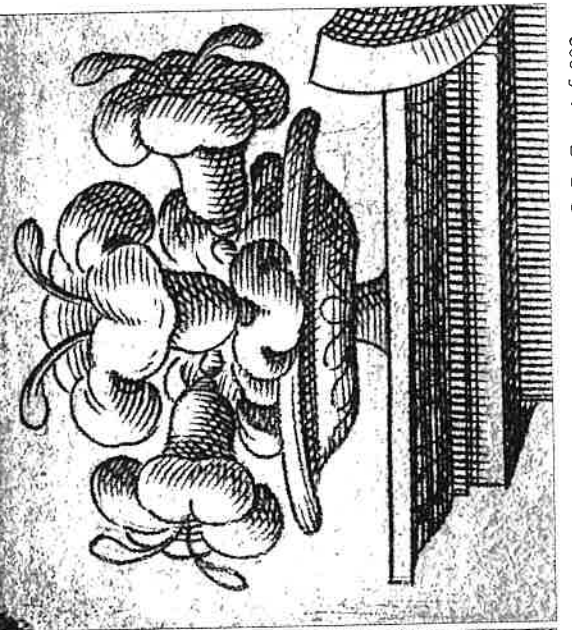
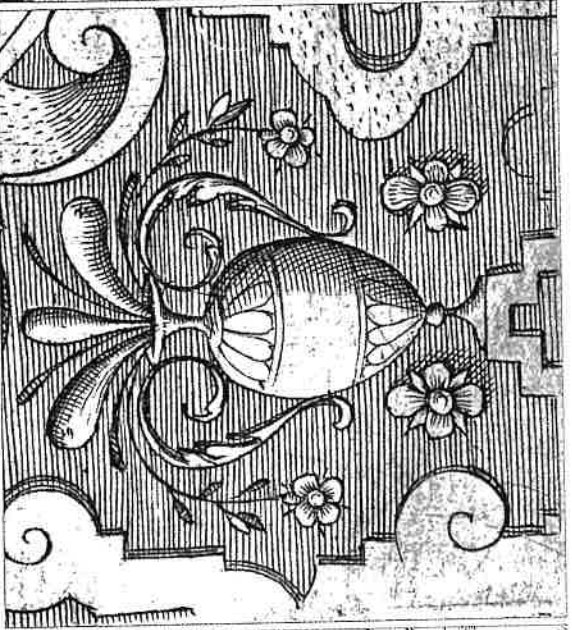
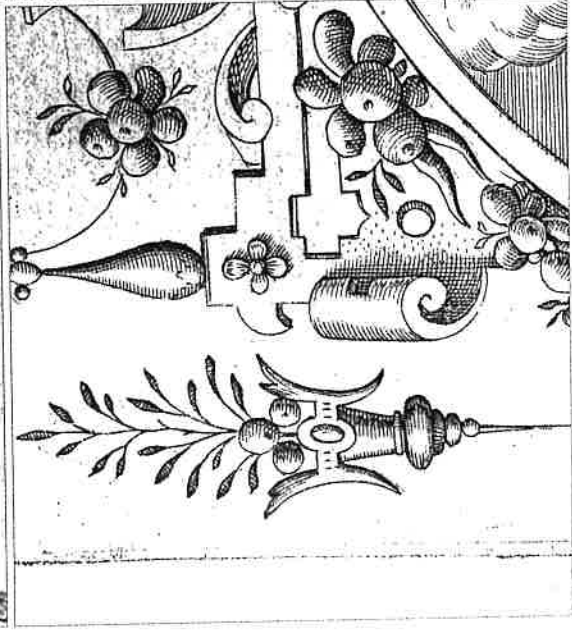
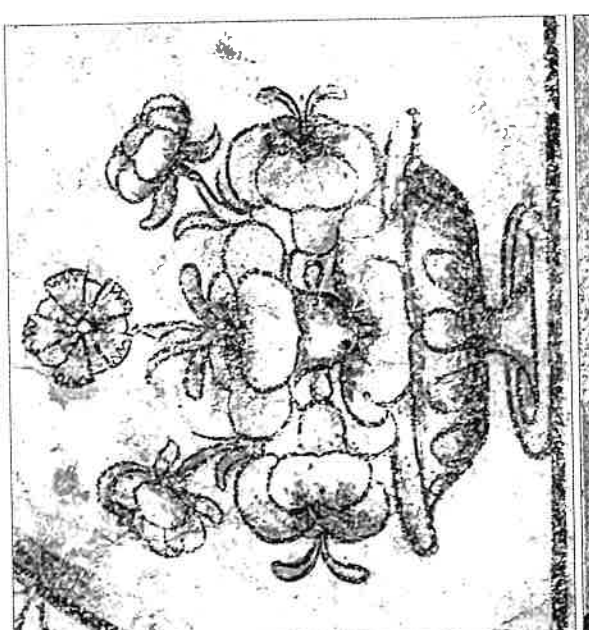
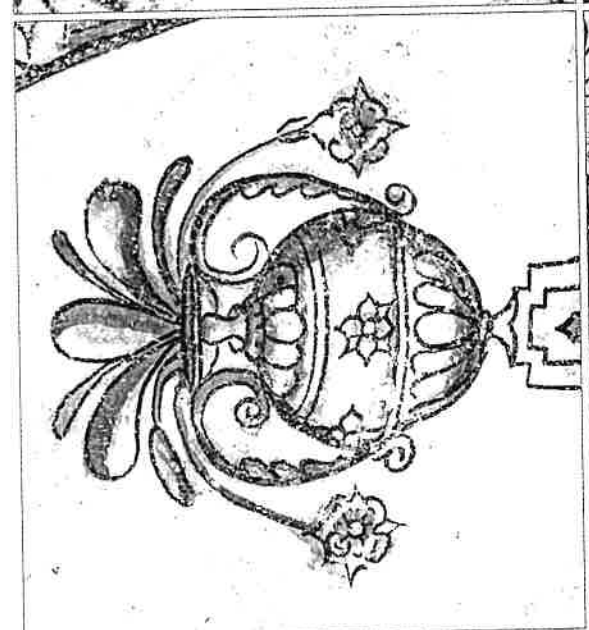
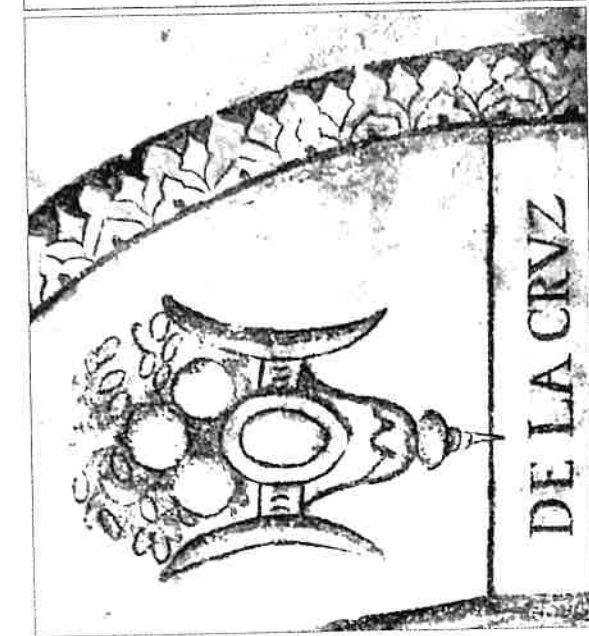
► fig. 11. Recipient globular. Pintura claustre, gravat G. B. Crespi, f. 734. [GL] (2007) (2019)

la pervivència de tipus iconogràfics establerts per l'estampa impresa i segurament no facin sinó recrear gravats anteriors.

Quant a l'aparell decoratiu que acompanya els personatges, és molt probable que gran part fos extret dels gravats de Crespi, en forma d'elements solts, ara descontextualitzats. Són molt similars la cartel·la amb la inscripció de Sant Domingo, les faixes i la tipografia de la resta d'inscripcions, algunes de les flors més repetides (► **fig. 9**) i els típics poms de fruites penjats amb cintes. Cal dir, però, que aquests motius formen part dels repertoris decoratius típics de l'època i apareixen en l'entorn arquitectònic del monestir de Lluçmajor.

Els gerros i les florerres constitueixen un bon exemple d'anàlisi. Presents a la pintura mural franciscana americana²³ i recurrents en decoracions de tot tipus durant l'edat moderna, la seva presència flanquejant els personatges de Lluçmajor té el referent més pròxim a la façana principal de l'església (► **fig. 10**), probablement amb cert sentit de continuïtat. Allà envoltaven la Immaculada, ara els sants franciscans (Llabrés, 2008: 34). Aquest mateix sistema compositiu s'utilitzà també en el món imprès, sobretot als goigs i en altres gravats de l'època. Entre els models identificats al claustre n'hi ha cinc que poden relacionar-se amb coincidències destacables respecte dels que apareixen culminant les orles i les arquitectures fingides de Crespi (► **figs. 11-14**). Els diferencien només alguns detalls i sobretot la tendència predominant del pintor de Lluçmajor a arrodonir les formes, com també feu amb els personatges. La necessitat d'adequar-se al marc apaïsat de les llunetes així ho requeriria i, en aquest sentit, resulta interessant veure com s'eliminen alguns detalls verticals o que es completen horitzontalment, amb aquesta finalitat.

23. Al claustre del convent de Sant Martí de Alfàcuyan o en una cel·la del de Sant Gabriel a Cholula, Mèxic. Sobre el tema vegeu Vázquez Janeiro, I. [1990]. «Origen y significado de los colegios de misiones franciscanos». *Actas del III Congreso Internacional sobre "Los Franciscanos en el Nuevo Mundo (Siglo XVII)"*. La Rabida, 18-23 septiembre 1989. Archivo Ibero-americano. *Estudios Históricos sobre la Orden Franciscana en España y sus Misiones (ALA)*, tom I, 1990, 725-771; Vázquez Magaña, R. [1995]. «La pintura mural en hispanoamérica». A Gutiérrez, R. (coord.). [1995]. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, 189-204.



▲ fig. 12. Fruitera. Pintura claustra, gravat G. B. Crespi, f. 940. [GL] (2007) (2019)

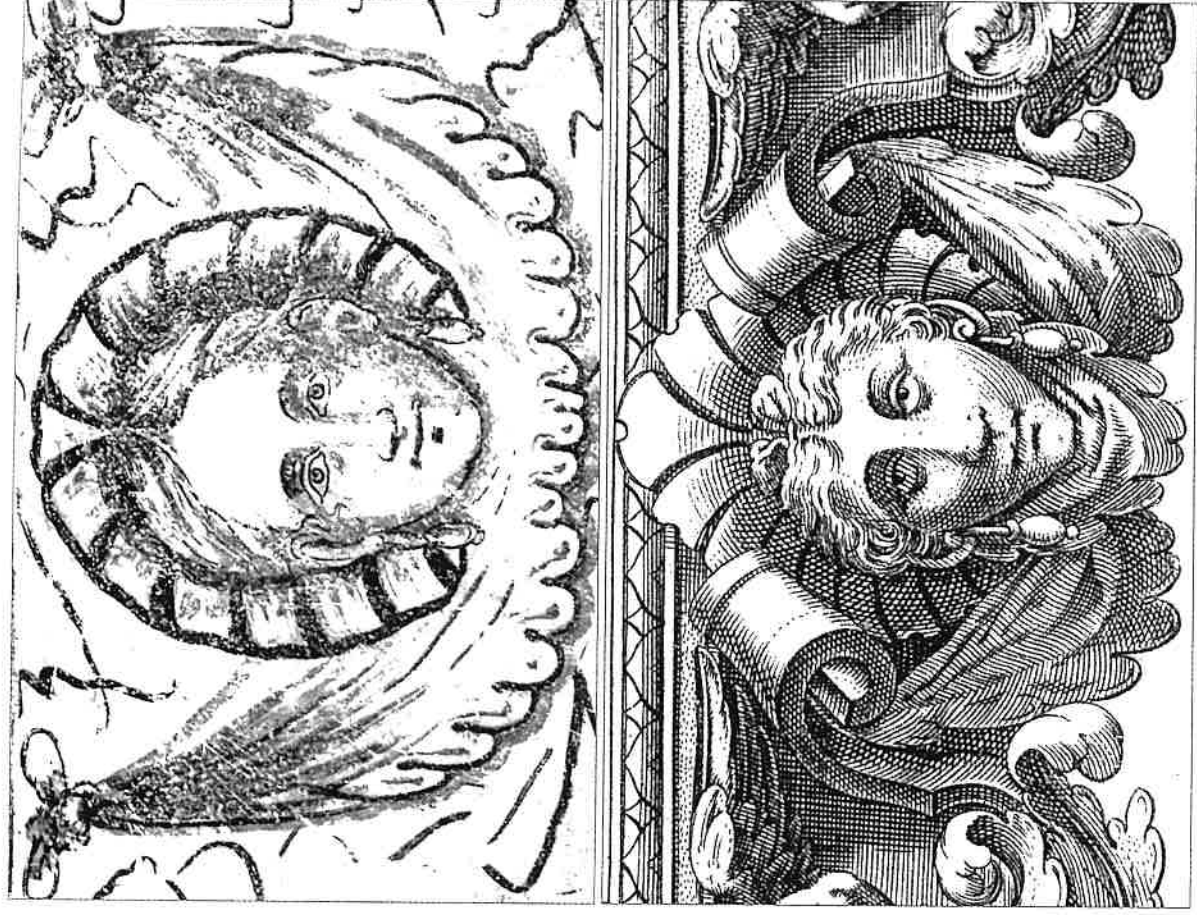
▲ fig. 13. Recipient globular. Pintura claustra, gravat G. B. Crespi, f. 1162 [GL] (2007) (2019)

▲ fig. 14. Florera. Pintura claustra, gravat G. B. Crespi, f. 892. [GL] (2007) (2019)

Per altra part, els busts coronats amb fruïteres i especialment algunes màscares amb penjolls que apareixen a les faixes tenen un aire exòtic *a priori* més relacionable amb la tradició pictòrica americana que amb el context proper.²⁴ Un pic més la inspiració es troba al llibre de Crespi, en la màscara que encapçala la província dels Àngels, nascuda a Còrdova (► **fig. 15**). Amb els altres motius més habituals, com els àngels estíptis, els *putti*, la Santa Faç i les mans estigmatitzades i el cor, també presents al llibre, formen part del repertori decoratiu franciscà del claustre.

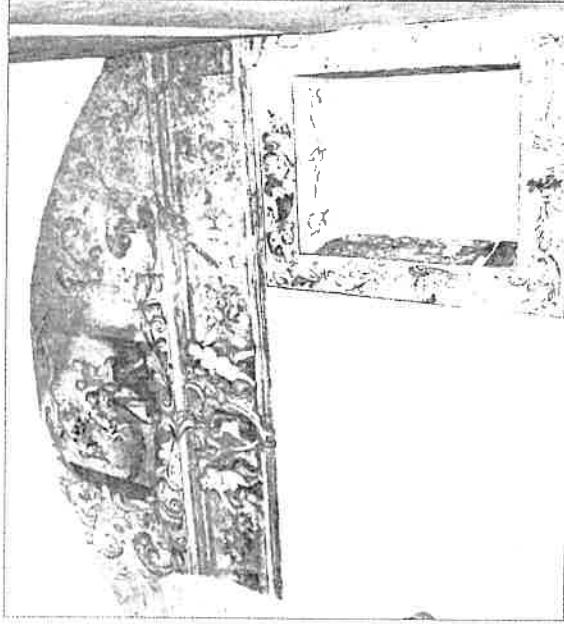
En resum, és molt probable que la crònica de Gonzaga constitueixi la base fonamental sobre la qual s'inspirà el programa iconogràfic llucmajorer, com apunten la similitud d'alguns dels seus personatges i els nombrosos detalls decoratius. Per altra banda, alguns fragments de la grisalla revelen una transcripció mediocre del detallisme de Crespi. Aquest detallisme va desaparèixer, substituït per una major simplificació formal. Sense dubte dit procés té a veure amb les limitacions dels executors de la tècnica mural, però també amb certa idealització de les figures, més semblant a la que els Oms havien atorgat als sants franciscans del retaule de Sant Roc o a l'observada al de Santa Rosa. En qualsevol cas, és segur que el cicle hagiogràfic degué utilitzar distintes fonts. Així mateix, és evident que l'aparell decoratiu dels gravats, tan manierista, havia de resultar del tot obsolet en començar el segle XVIII. Probablement per això els pintors de Llucmajor reproduïren només elements solts i descontextualitzats i els combinaren amb altres de més moderns com els típics marbrejats que inunden les faixes.

La segona fase d'actuacions pictòriques fou desenvolupada a l'escala, el refectori, l'església i el pis superior del claustre. De totes aquestes, ens centrem especialment en l'escala, que és la zona més ben conservada annexa al claustre. En conjunt, està protagonitzada per una sèrie d'escenes policromes orlades d'elements vegetals que decoren els murs i envaeixen les finestres (► **fig. 16**). Cada una va novament precedida per una faixa decorativa, ara molt més desenvolupada, centrada amb un



► **fig. 15.** Màscara. Pintura claustre, gravat G. B. Crespi, f. 928. [CB] (2018); [GL] (2019)

24. Els caps i flors del sotacor de l'església franciscana de Tecali, Puebla (Mèxic), podrien constituir-ne antecedents llunyans del segle XVI.



► fig. 16. Visió parcial pintures de l'escala. ► fig. 17. La Verge entregant el Nin a Sant Francesc, escala. ► fig. 18. Cartella amb Sant Antoni de Pàdua, escala. [CB] (2018)



► fig. 17. La Verge entregant el Nin a Sant Francesc, escala. ► fig. 18. Cartella amb Sant Antoni de Pàdua, escala. [CB] (2018)



blasó que emmarca algun sant. Les pintures mostren el Francesc de cara allargada i barba, eixut de carns que ja dibuixava fra Tomás de Celano el 1229 (Celano, 1998a: 135-228), la imatge del sant identificat amb Crist que caracteritzava les cròniques de fra Jerónimo Mendieta el 1585 (Mendieta, 1975) o el de la mateixa obra de Gonzaga el 1587 (Gonzaga, 1587). En definitiva es tracta de l'*Alter Christus*, el tipus iconogràfic difós a partir del cinc-cents que s'imposà en el segle d'or espanyol.

La lectura comença de baix a dalt. L'episodi de les temptacions de Sant Francesc reflecteix el miracle succeït després d'una visió luxuriosa a l'*arcada 5*. L'escena simbolitza el pecador penedit per la gràcia de Déu i constitueix un tema de creació barroca, copiat de la llegenda de Sant Benet (Celano, 1998b: 229-359; Réau, 1997: 560). De nou, el gravat difongué aquesta iconografia. Tant Crespi com Jean le Clerc mostren el sant i la visió en idèntica posició (Gonzaga, 1587; Le Clerc, 1611). La següent escena, en pujar l'escala, que correspon a l'*arcada 3*, s'ha perdut

i només conserva dos dels angelets de la sanefa. A continuació en l'*arcada 2* es representa la visió de Sant Francesc a la Porciúncula, on li fou concedida la indulgència extraordinària. Aquesta escena fou representada també al claustre de San Pietro in Montorio. La següent pintura, a l'*arcada 1*, mostra a la Mare de Déu entregant el nin a Sant Francesc (► **fig. 17**). Es tracta d'una iconografia molt més habitual en Sant Antoni de Pàdua que aquí, això no obstant, té com a protagonista al Francesc barbut de les escenes anteriors. És tracta d'una altra de les iconografies contrareformistes del fundador franciscà present en pintures de creadors famosos del segle XVII com Carracci, Pietro da Cortone i Rubens (Réau, 1997: 561).

La darrera escena, a l'*arcada 4*, correspon a Sant Antoni de Pàdua, identificable per la seva fesomia juvenívola, sense barba i tonsurat. És freqüent trobar-lo associat a Sant Francesc i la gran devoció que va tenir durant l'època moderna el convertí en un personatge habitual dels programes franciscans. De nou

es representa una visió, la de la Immaculada durant la coronació del sant. Es tracta d'una iconografia poc coneguda que explica la devoció de la Immaculada Concepció que els franciscans defensaren com a dogma amb força.

En aquesta ocasió no resulta senzill adscriure les escenes de l'escala del convent a un conjunt d'estampes concret, malgrat les referències citades. A més, és evident que ens trobem ara davant un artífex més capacitat que el que traçà les grisalles del claustre. En conjunt, la complexitat de la policromia i les composicions fàrcides de personatges es completen amb un major coneixement de l'anatomia humana i més domini del dibuix. Amb tot, s'observa aquí també més d'una mà executora, com evidència l'escena de les temptacions de Sant Francesc, a l'*arcada 5*, que presenta menor qualitat, respecte de les altres.

L'anàlisi estilística del conjunt ens situa en ple segle XVIII i són els detalls decoratius els que més contribueixen a concretar aquesta cronologia. La geometria que regeix encara els motius vegetals i les cartel·les que ornem les escenes, en profusió i ampul·lositat (► **fig. 18**), és més pròpia de la primera meitat de la centúria que de la segona, quan a Mallorca s'avançà cap a la típica rocalla asimètrica. La datació de 1727-28, corresponent al moment en què s'enllestia el refectori i es treballava a l'escala, podria constituir el punt de partida d'aquestes pintures murals. En tot cas, les adscripcions cronològiques d'aquest tipus d'obres sempre són arriscades i requereixen la comparació amb exemples propers. S'observen certs paral·lelismes en les decoracions barroques que els monjos de Sant Bru desenvoluparen a la cartoixa de Valldemossa en un conjunt de frontals de guix de 1717. Però també en la pintura mural desenvolupada al sòtil de l'apotecaria monacal, entorn de 1723 (Bauçà de Mirabò, 2008: 409-411). Tenint en compte la tradicional precocitat artística cartoixana, no seria estranya una cronologia posterior per a les pintures policromes de Lluçmajor. Així, podríem datar-les entre 1728 i mitjans del mateix segle.

Quant a les pintures murals d'altres estances, cal destacar el Sant Bonaventura que es troba al refectori —com a patró del convent—, altres sants pràcticament

desapareguts, la creu que presideix l'ingrés al pis superior del claustre cap a les cel·les dels freres i altres detalls decoratius en espais secundaris. L'estat de conservació en què es trobaren, molt precari i amb nombroses faltes de material irrecuperable, impedeix fer-ne una lectura de conjunt, de manera que haurà de ser necessàriament parcial i condicionada a les restes existents. En qualsevol cas, tal profusió demostra la importància de la pintura mural com a fórmula decorativa i pedagògica que els freres utilitzaren en tot el convent.

El programa iconogràfic i el seu significat en el context de l'època

El programa iconogràfic del claustre conjugà funcions pedagògiques, apològiques i de devoció. Per una part, tractava de formar els religiosos no només en els estudis impartits en el convent de Lluçmajor, sinó també en la història de l'orde franciscà a través dels seus fills il·lustres. Els cicles de sants constituïen una de les constants artístiques del món conventual i també dels menors. De fet, Sant Francesc fou un dels sants més representats i venerats de la cristiandat, fins al punt de ser qualificat sant-imatge per Jacques le Goff (Duchel-Suchaux i Pastoreau, 2003: 175). Això es deu a la gran quantitat de representacions i cicles sobre la seva vida que hi ha en tot el món, des de les pintures murals de Giotto a Assís fins a les utilitzades en l'evangelització d'Amèrica. Així, des de l'edat mitjana la fecunditat de l'orde s'expressà artísticament sota multitud de fórmules, algunes tan característiques com les galeries de sants, les sèries sobre fundadors, provincials i altres membres destacats que formaven els anomenats «*liniages spirituels*» de Sant Francesc, «*arbres franciscans*», etc.²⁵

El claustre de Lluçmajor configura una vertadera galeria hagiogràfica que condensa diversos nivells de lectura. En primer lloc, explica la història, la jerarquia i les branques de l'orde a partir d'una seqüenciació precisa dels personatges que alterna els masculins i els femenins. El programa s'inicia amb els patrons de cada branca. A la *galeria a*,

25. A Amèrica, cal recordar les pintures murals dels convents de Huejotzingo i Tlamanalco, i de la catedral de Cuernavaca, a Mèxic. En el nostre context més proper un exemple conegut de galeria franciscana és el retaule de la Puríssima del sotacor de l'església de Sant Francesc (1663-1660).

Sant Francesc, Santa Clara i Santa Elisabet d'Hongria representen el primer, segon i tercer ordes franciscans. Al costat dels fundadors, les *galeries a i b* mostren els sants que gaudiren de major devoció dins la institució religiosa; aquells que segons Joaquín Montes Bardo perfilen els quatre ideals de l'orde: Sant Bonaventura, el teòleg efusiu, apareix després de Sant Francesc com a patró del convent llucmajorer; Sant Antoni de Pàdua, el missioner evangèlic, Sant Bernadí de Sena, el successor de Francesc, i Sant Lluís de Tolosa, que representa l'episcopat franciscà (Montes, 2001: 304). El programa continua en les *galeries c i d* amb els fundadors de les famílies que sorgiren en cada una de les principals branques franciscanes, tot aportant-hi les seves particularitats o reformes: Sant Pere d'Alcàntara, Santa Francesca Romana, Santa Margarita de Cortona i Santa Coleta. En tots destaquen els ideals de pobresa, humilitat i servei que identifica l'orde. Aquest aspecte tan present en les seves biografies se remarca especialment en els casos més il·lustres com els personatges reials o relacionats amb cases reials: Santa Elisabet de Portugal, Santa Elisabet d'Hongria, Sant Lluís rei de França. També en els bisbes que renunciaren a la mitra, com Sant Lluís de Tolosa. El sacrifici i la renúncia als béns terrenals com a exemple a seguir són el missatge comú que els uneix.

Sembla que les vides d'aquests sants eren llegides al claustre llucmajorer durant les festivitats més significatives celebrades al segle XVIII. Indubtablement devia constituir el marc idoni per a les lliçons apològiques i teològiques que es construïen entorn seu, en un llenguatge poètic.²⁶ En dites ocasions el claustre devia convertir-se en un escenari privilegiat, al servei de la teatralitat barroca. Quelcom similar ocorria a l'aula magna del convent de Sant Francesc de Ciutat.²⁷

26. Les referències trobades sobre aquestes lliçons són tardanes, però significatives: «*Vida admirable del senyfic doctor San Buenaventura, reducida a anagramas puros: se puso en el claustro por la fiesta del Santo Doctor el año 1771; Vida maravillosa del venerable padre fray Juan Escoto, reducida a anagramas puros. Se puso en el claustro por San Buenaventura año 1773*», AP, Hagiografies 3-112, msc. sense títol, s/f.

27. Una bona mostra d'aquestes representacions és el «*Poema que se representó el año 1769 en el certamen de Gramática que se hizo en la aula magna o hermandad del claustro de san Francisco de Assis de la ciudad de Palma, compuesto por el R. P. Fr. Lorenzo Company maestro de Rhetórica, en el qual se ven las virtudes que buscan a San Buenaventura para enriquecerles*». AP, Hagiografies 3-112, msc. sense títol, s/f.

Les representacions pictòriques ens introdueixen en un segon aspecte; el treball de l'orde franciscà envers els seus sants durant la història recent, quan foren fetes. Respecte d'això cal assenyalar els casos de sants canonitzats en el sis-cents: Sant Pere d'Alcàntara i Santa Francesca Romana; el dels beats que no essent sants varen merèixer aquesta consideració en les pintures: Santa Margarita de Cortona i Santa Coleta, i el d'aquells que no eren ni tan sols beats i foren tractats igualment de sants: Santa Joana de la Creu, Santa Clara de Montefalco, Santa Ludovica. En aquest darrer cas es justifica la seva inclusió i denominació no només per la seva devoció dins l'àmbit franciscà, sinó per l'autorització del seu culte —en virtut de secular— dins l'orde, afavorida pels papes de l'època. Els exemples de Salvador d'Horta i de Ramon Llull són similars, encara que apareixen amb la denominació de beats; el darrer constitueix el vertader cavall de batalla del franciscanisme mallorquí. La defensa del «doctor il·luminat» entre els segles XVII i XVIII.

El darrer dels sants representats és Sant Domingo, habitual dels programes franciscans per l'origen mendicant comú que compartien els dos ordes religiosos i per una devoció també comuna que fou posada en relleu: el rosari.

El claustre demostra la importància de l'orde franciscà, que es concreta no només en la diversitat i abundància dels seus membres més il·lustres, sinó també en les gràcies espirituals que aconseguiren, cosa que contribuï a recordar-los o a promocionar-los. Però, a més, aquesta transcendència devia llegir-se no només en termes cronològics, en al·lusió a la llarga història de l'orde, sinó també en termes espacials i s'ha de relacionar amb la seva expansió territorial i amb la ingent tasca evangelitzadora duta a terme. L'elecció de l'obra de Gonzaga com a probable font d'inspiració principal així ho suggereix, tenint en compte la seva visió globalitzadora de l'orde franciscà, i en la qual adquireixen sentit les màscares «exòtiques» de les faixes que tanquen les llunetes. Aquestes faixes, a més d'altres motius més tradicionals, confegeixen, segons pensam, un

programa decoratiu farcit de referències als dos mons coneguts. L'expansió cronològica i territorial de l'orde estarien així expressades alhora, en un mateix programa iconogràfic.

Per la seva part, el discurs de l'escala utilitza escenes narratives per conduir els religiosos vers el camí de la santificació. A partir de la vida de Sant Francesc aquestes escenes ens transporten des de la temptació del pecat, passant pel perdó fins a la contemplació divina i el triomf compartit amb Sant Antoni de Pàdua. Desafortunadament falta una escena. En qualsevol cas, les quatre conservades utilitzen el tema de la visió com a fil conductor i recullen una iconografia típicament contrareformista: la de les aparicions. És la imatge del Sant Francesc i del Sant Antoni de Pàdua místics que tant popularitzà el Barroc.

Finalment, el pis superior del claustre ens mostra, sobre la porta d'ingrés a l'escala, les restes d'una creu pintada que sorgeix d'un cor i emmarcada amb elements decoratius. Es tracta del típic motiu claustral que adopta en el context de l'orde un significat particular, a partir de la tan apreciada imatge d'assimilació entre la creu de Jesús i Francesc per aconseguir la salvació: «¿Quién podría decir, quién podría comprender cuán lejos estaba de gloriarse si no es en la cruz del Señor? Sólo a quien lo ha experimentado le es dado saberlo» (Celano, 1998a: 203). La creu és la reflexió permanent que presideix les galeries cap a les cel·les dels freres, és a dir, cap al seu espai més íntim.

En definitiva, a mitjans del segle XVIII els membres de la comunitat de Lluçmajor gaudien d'una excepcional galeria de franciscans il·lustres. Des dels temps més antics fins al més recents, aquests personatges pintats els instaven a abandonar els béns materials i a acceptar la voluntat divina al claustre, per arribar als goigs sobrenaturals que Déu diposità sobre el fundador i el seu successor més venerat, a l'escala. La reflexió sobre la salvació continuava amb la creu que presidia el camí de cada frate fins a la seva cel·la. Mentre, a l'església, devuit quadres de sants de l'orde els iniciaven en l'espai-camí que des del cor conduïa —a partir de l'espiritualitat franciscana desenvolupada als murs del betlem— a la volta del

sotacor, cap als distints altars i a la fi cap a l'altar major. Les lliçons continuaven amb la pintura de la sagristia i en la resta d'estances, on altres programes iconogràfics s'han perdut.

Per acabar, cal apuntar la relació que guarden les pintures de Lluçmajor amb altres de properes. Primer, amb el conjunt mural del convent de Sant Bernadí de Petra (Andreu, 2004: 141-159; Forteza, 2011-2012: 171-180). La tècnica de la grisalla, la galeria de sants que es desenvolupa al cor del seu temple i les escenes de la vida de Sant Francesc devora el claustre són aspectes que necessàriament s'han de posar en comú (Forteza, 2011-2012: 171-180). A més, s'han de relacionar també les pintures del convent de Sant Diego d'Alaior, a Menorca, fetes igualment en la tècnica de la grisalla. Les cartel·les identificatives de les cel·les presenten decoracions semblants a les de Lluçmajor i algunes escenes, com les temptacions de Santa Margalida de Cortona, comparteixen una familiaritat evident amb els pecats representats al rebedor de Petra, la qual s'evidencia en detalls com les sanefes perimetral.

Tot plegat, és probable que el programa iconogràfic que s'inicià a Lluçmajor entre el final del segle XVII i la primera meitat del segle XVIII traci una línia de continuïtat, capaç de relacionar artísticament alguns dels convents franciscans insulars, permanentment connectats gràcies als seus religiosos, i que hauria de constituir una línia d'investigació a seguir en el futur. En qualsevol cas, és segur que la presència de la pintura mural fou molt més habitual del que pensàvem. Avui el claustre de Lluçmajor demostra el costum —més oblidat que altra cosa— de fer parlar els murs conventuals mitjançant aquesta tècnica.

Bibliografia

- ANDREU GALMÉS, J. [2004]. «Pintura mural en el barroc mallorquí: el cas del convent de Sant Bernadí (Petra)». A Barceló Crespi, M. i Moll Blanes, I. (coord.). *Abadies, cartòixes, convents i monestirs. XXII Jornades d'Estudis Històrics Locals*. Palma: Institut d'Estudis Balèarics, 2004, 141-159.
- ARELLANO, F. [1998]. *El arte hispanoamericano*. Caracas: Exlibris, 1998.
- BAUÇÀ DE MIRABÒ, C. [2008]. *La Real Cartuja de Valldemossa. Formación y evolución de su patrimonio histórico-artístico*. Palma: J. J. de Olaneta / UIB, 2008.
- BOVER DE ROSSELLÓ, J. M. [1868]. «Barceló (Rafael)». *A Biblioteca de Escritores Baleares*. Palma: Imp. De P. J. Gelabert, 1868, vol. I, 69.
- CABOT ROSSELLÓ, S. [1993]. *El convent de Sant Bonaventura de Llucmajor. Història i art*. Llucmajor: Edició dels PP. Franciscans de la TOR de St. Francesc, 1993.
- CARBONELL BUADES, M. [2002]. *Art de cisell i de relleu. Escultura mallorquina del segle XVII*. Palma: J. J. de Olaneta, 2002.
- . [2008]. «Les pintures de la sagristia del convent de Sant Bonaventura de Llucmajor, una al·legoria franciscana del sacerdoti». *A El franciscanisme a Mallorca. Art, festes i devocions*. Palma: Monestir de la Puríssima Concepció, 2008, 55-61.
- CASTILLO Y UTRILLA DEL, M. J. [1992]. «Reyes y nobles en la iconografía franciscana». *Laboratorio de Arte*, Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla, 5 (1991), 25-41.
- CELANO, T. [1998a]. «Vida primera de San Francisco». *A San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. BAC, 339 (1998), 135-228.
- . [1998b]. «Vida segunda de San Francisco». *A San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. BAC, 339 (1998), 229-359.
- CUSTURER, J. [1700]. *Disertaciones históricas del Beato Raymundo Lullio*. Mallorca: Imp. Miguel Capó, 1700.
- DUCHEL-SUCHAUX, G. i PASTOUREAU, M. [2003]. *La Biblia y los santos*. Madrid: Alianza, 2003.
- FERRER MORALES, A. [1998]. *La pintura mural. Su soporte. Conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- FONT OBRADOR, B. [1982]. «El Convento». *A Historia de Llucmajor*, vol. 4. Palma: Gráficas Miramar, 1982.
- . [2003]. *El convent de Sant Bonaventura. Una història. Un símbol*. Mallorca: Ajuntament de Manacor, 2003.
- FORTEZA OLIVER, M. [2007]. *La xilografia en Mallorca a través de sus colecciones. La imprenta Guasp (1576-1958)*. Palma: Olaneta, 2007.

- . [2011-2012]. «La finalidad teológica-docente de las pinturas murales de los conventos franciscanos de la época moderna: los claustros de San Buenaventura de Llucmajor y San Bernardino de Petra». *Locus Amoenus*, 11 (2011-2012), 171-180.
- GUASP [1950]. Colección de xilografías mallorquinas de la Imprenta Guasp. Palma de Mallorca: Imp. Guasp, 1950, vol. II.
- LE CLERC, J. [1611]. Serie grabada «Extraordinaria y rara vida de San Francisco». París 1611.
- LLABRÉS MULET, J. [2008]. «Iconografía de santa Elisabet d'Hongria a l'àmbit artístic mallorquí (segles XVI al XVIII)». A *El franciscanisme a Mallorca. Art, festes i devocions*, Palma: Monestir de la Puríssima Concepció, 2008, 21-40.
- LLULL, R. [1721-1742] *Raymundo Lullí. Opera Omnia*. Magúncia: Edició d'I. Salzinger, 1721-1742, 8 vols.
- MENDIETA, G. de [1975]. «Relación de la descripción de la provincia del Santo Evangelio que es en las Indias Occidentales que llaman la Nueva España». México: Junípero Serra, 1975 (1a ed. 1585).
- MONTES BARDO, J. [2001]. *Arte y espiritualidad franciscana. Siglo XVI: Iconología en la provincia del Santo Evangelio*. Jaén: Universidad de Jaén, 2001.
- PÉREZ MARTÍNEZ, L. [1988]. «Barceló Roig, Rafel». A Dolç, M. et al. (coord.). *Gran Enciclopèdia de Mallorca*. Palma: Promomallorca, 1988, vol. 2, 18.
- PÉREZ MORERA, J. [1996]. «El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal». *Andales del Museo de América*, 4 (1996), 119-126.
- RÉAU, L. [1997]. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, tom. 2, vol. 3.
- RESTAURACIONS MANFE [2007]. «Informe tècnic de conservació i restauració. Pintures murals del claustre de Sant Bonaventura. Llucmajor. Mallorca». Restauracions Manfe, març 2006-juny 2007, inèdit.
- SACARÈS TABERNER, M. [2008]. «En un instant li venc certa il·lustració divina». L'episodi de la il·luminació a la iconografia de Ramon Llull». *Locus Amoenus*, 9 (2008), 101-125.
- SCHUESSLER, M. K. [1996]. «Géneros re-nacientes de la Nueva España, teatro misionero y pintura mural». A Pascual Buxó, J. (ed.). *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*. Mèxic: UNAM, 1996, 269-277.
- VALLÍN MAGAÑA, R. [1995]. «La pintura mural en hispanoamèrica». A Gutiérrez, R. (coord.). [1995]. Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825. Madrid: Cátedra, 1995, 189-204.
- VÁZQUEZ JANEIRO, I. [1990]. «Origen y significado de los colegios de misiones franciscanas». Actas del III Congreso Internacional sobre "Los Franciscanos en el Nuevo Mundo (Siglo XVII)". La Rábida, 18-23 septiembre 1989. Archivo Ibero-americano. Estudios Históricos sobre la Orden Franciscana en España y sus Misiones (AIA), tom I, 1990, 725-771.