

Els escultors barrocs de la família Oms: precisions biogràfiques i noves contribucions al catàleg

MARIÀ CARBONELL BUADES*

No obstant els avenços considerables de la historiografia artística més recent, l'art mallorquí d'època moderna encara planteja nombrosos enigmes, tant els que incumbeixen al perfil biogràfic i professional dels artistes com els que corresponen a l'anàlisi estilística i iconogràfica de nombrosíssimes obres. Alguns d'aquests misteris només podran ser desxifrats mitjançant la recerca arxivística; afortunadament, el cabal documental que el temps ens ha llegat és riquíssim, suficient per donar feina a vàries generacions d'investigadors que s'interessin per aquesta tasca, més aviat feixuga i en mantes ocasions decebedora. Sigui com sigui, la manca d'una sòlida tradició historiogràfica ens obliga a assumir sovint un tipus de recerca que hauria d'haver resolt la metodologia positivista fa més de cent anys. Les dades aportades pels nostres erudits clàssics són parcialment inèdites (Bonaventura Serra), incompletes en demesia (Antoni Furió) o sospitosament errònies (Joaquim M. Bover). En la present ocasió m'interessa portar a col·lació el cas dels Oms, sens dubte la nostra dinastia artística més popular i la que permetria resseguir amb més facilitat i d'una manera sintètica l'evolució de la història de l'art modern mallorquí, sobretot de la retaulística, ja que es va prolongar tres-cents anys, des de mitjan segle XVI, amb la figura del fundador de la nissaga (el pintor Gaspar Oms), fins a la primera meitat del segle XIX, quan encara treballen els germans Oms Sanxo (Jaume, Pau i Gaspar). Els objectius d'aquestes notes són aclarir algunes confusions genealògiques, redescobrir un nou escultor de la saga, aportar dades documentals que permeten acreixer llurs catàlegs d'obres i, en un sentit més general, posar en evidència la feinada que resta per poder delimitar i, en conseqüència, interpretar correctament el panorama artístic mallorquí d'època barroca.

No entraré a detallar els vincles genealògics de la nissaga, ja que han estat prou ventilats, si més no pel que fa a les relacions d'ascendència dels principals membres de la família,¹ però convé de remarcar que ara com ara no és possible definir amb el rigor que fóra desitjable la personalitat artística d'alguns dels seus integrants. Per exemple, dels tres fills de l'insigne escultor Joan Antoni Oms Tomàs (Palma, 1600-1667), de qui no es tractarà a fons en aquesta avinentesa, sols el primogènit, el també escultor Gaspar Oms Bestard (Palma, 1638-1702), ha deixat una petja prou perceptible, gràcies a dos retaules ben

* Universitat Autònoma de Barcelona.

¹ La primera font d'informació, molt fragmentària i errada, és A. FURIÓ: *Diccionario Histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca*, Palma, 1946 (1839). Notícies noves i correccions a les antigues (encara que també contenen errors) es troben a G. RABASSA: "Los Homs y el Convento de Santo Domingo", *Memòries de l'Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics*, 6, Palma, 1994, 69-77 i M. CARBONELL: "Els Oms", *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, Palma, 1996, vol. 3, 364-384.

documentats, el del Santercríst del monestir de Santa Elisabet de Palma i el de la Pietat de la parròquia de Santa Eulàlia.² Aquest últim, de devers 1673-1675, adopta una composició més aviat convencional, però destaca pels àngels-mènules de la predel·la, un motiu reiterat en els retaules dels Oms, i per les columnes de fust salomònic del cos principal.³ Aquests suports tenen la peculiaritat de presentar el terç inferior amb forma de bulb, aïllant-lo, com si es tractés d'una base; de fet, està pensat com a tal, amb el peu recobert amb fulles d'acant i la substitució del tradicional anell de les columnes de tradició renaixentista per dues escòcies i un bocell motllurat amb gallons.

Variants d'aquest tipus de suport es troben sovint. Per exemple, en dos retaules de l'església de la Mercè, abans dedicats a sant Príam (ara a sant Marçal) i a sant Felip Neri (ara a sant Antoni de Pàdua). Per l'escut que ostenten se sap que foren acabats per Felip de Villalonga i Mir, encara que havien estat encarregats pels seus pares, Príam de Vilalonga i Brondo i Onòfria Mir i Morrelles ("Dona Mira"). Ho confirmen documents inèdits –la publicació dels quals em reservo per una altra ocasió–: els retaules foren fabricats entre 1662 i 1668. Són anònims, però les excel·lents relacions que la família Mir va mantenir sempre amb Joan Antoni Oms Tomàs (sepulcre i retaule a la capella del Roser dels dominics de Palma, traça de la custòdia de Sant Jaume, retaule de la capella de Son Fortesa de Puigpunyent), juntament amb els elements estilístics i compositius, permeten integrar els dos retaules de la Mercè en el catàleg del mateix artista, potser amb la col·laboració del seu fill Gaspar. Un exemple més monumental és el retaule major d'Orient, datat l'any 1686,⁴ que també mostra àngels-mènules a la predel·la, suports en forma d'estípit a l'àtic i dues columnes exteriors de fust salomònic –només de quatre tombs– sobre una base bulbosa, detalls que de nou ens remeten al taller dels Oms i, en particular, al de Gaspar Oms Bestard; per altra part, el relleu de sant Jordi de l'àtic i el coronament el·lipsoide palesen la continuïtat d'algunes invencions de Jaume Blanquer, no debades havia estat el preceptor de Joan Antoni Oms Tomàs. D'això no se'n pot inferir, automàticament, l'atribució a un taller dels Oms, però és el més plausible; si no fos així, l'hauríem d'adjudicar per força a un lleial seguidor seu.

Tornant al retaule de Santa Eulàlia, cal deixar de banda el grup principal, que és obra d'Adrià Ferran (1815), i els dos àngels que descansen sobre la predel·la, de procedència incerta, i en canvi hem d'afegir-hi les imatges de Ramon Llull i Caterina Tomàs, que des

² M. CARBONELL: *Art de cisell i de relleu. Escultura mallorquina del segle XVII*, Palma, 2002,

³ Encara no coneixem prou bé els mecanismes d'arribada i difusió a Mallorca de la columna "salomònica" (entre cometes, ja que sovint no passa de ser una columna corol·lítica, de fust helicoidal o amb estries en espiral, que no s'ajusta als mètodes projectuals, de geometria rigorosa, que exigeix un fust entorcillat de cinc o, sobretot, sis tombs, originat per un relleu de secció semicircular, tal com apareix en els tractats d'arquitectura de Vignola, fra Juan Ricci o J. Caramuel). En el cas que ens ocupa, la decoració del fust amb pàmpols i raïms i el capitell corinti vinculen la columna d'Oms al model berninià del baldaquí vaticà (bé i que Bernini usa fulles de llorer), però el terç inferior, que recorda la base d'un balustre, és un tret distintiu i original, no gens "canònic". De fet, es pot llegir com una variant de columnes salomòniques o pseudosalomòniques ja usades per Joan Antoni Oms Tomàs en obres documentades o que li he atribuït recentment (i que, en tot cas, són obra del taller o de seguidors molt fidels): retaule major dels dominics de Pollença, retaule de sant Eloi de la parròquia de Santa Eulàlia, retaule del Nom de Jesús de Campos, retaule del Santercríst de la parròquia de Sant Miquel, etc.

⁴ J. CAPÓ: *L'Església de Sant Jordi d'Orient*, Palma, 1979.

del moble original foren traslladades a la capella de sant Lluís Gonzaga. L'obra degué acabar-se devers el 1675, encara que per motius desconeguts no l'acabà de cobrar fins l'any 1707 un fill de l'escultor, Joan Antoni. La decoració original de la capella integrava també quatre pintures, dues de Miquel Abram –o Abraham- (1673) i dues d'Antoni Borràs (1675), que confirmen la cronologia del conjunt. En qualsevol cas, una visita pastoral ens informa que l'any 1685 la titular de la capella era, efectivament, Nostra Senyora de la Pietat, una iconografia no gaire freqüent en la retaulística mallorquina del Sis-cents. Les dues escultures dels beats mallorquins –que caldria retornar al lloc d'origen- adopten un posat contemplatiu, característic de la renovada devoció barroca, però alhora revelen una estructura anatòmica un xic encarcerada, un drapejat força rígid i una expressió extasiada molt convencional. En definitiva, són talles d'un bon artesà. Endemés, fan patent que Gaspar Oms i en general els altres membres de la família –llevat del seu pare, que era un artista molt complet- eren bon especialistes en la fabricació de les armadures arquitectòniques i en la talla del repertori ornamental dels retaules, però menys reeixits com estatuaris o imaginaires. Que assumissin la fabricació d'escultures s'explica perquè a Mallorca no es constata l'especialització al dedins d'un mateix taller, al contrari del que succeïa més sovint a Aragó i Catalunya, per exemple. Per això, Pere Pou, que era un gran fabricant de retaules, solia subcontractar la fabricació d'imatges amb diferents col·legues, sobretot amb Gabriel i Rafael Torres.

Potser amb un excés d'imprudència, tot i que basant-me en alguns detalls ben característics del repertori morfològic del mateix Gaspar Oms (àngels-mènsules, àngels de l'àtic amb *arma Christi*, columnes salomòniques del primer cos, fris decorat amb querubins, etc.), vaig atribuir-li en una ocasió anterior el retaule de Nostra Senyora de la Corona de la catedral. Tant l'estructura arquitectònica –que combina les arcaïques columnes exteriors del primer cos amb els abarrocats fusts dels dos ordres del carrer central, salomònics i helicoïdals, successivament-, com els motius de talla –àngels de la predel·la, proliferació de querubins al fust dels suports i al fris, reminiscències del repertori ornamental tardorenaietista, etc-, evoquen el mètode projectual i l'estil figuratiu dels Oms, alhora que ens situen a la segona meitat de segle, una datació que corrobora l'aspecte clarobscurista de les pintures, també anònimes. Tampoc no se'n coneix el promotor. Tot plegat, l'aroma que desprèn l'obra –llevat potser del frontó trilobulat del coronament- prové inequívocament del cercle dels Oms siscentistes, sobretot de Gaspar Oms Bestard. Eventualment, es pot mantenir aquesta atribució.

El retaule del Sanctus de les monges jerònimes, que data dels anys 1691-1697, adopta una tipologia més innovadora, la d'un baldaquí de caràcter escenogràfic. Sobresurten els àngels-atlants de la predel·la i del cos principal; els dos àngels de grandària natural que, alçant les cortines, ens "revelen" el Crucificat; i finalment, al cim, una convulsa glòria d'angelets. Sens dubte, és una obra original, que manifesta una considerable capacitat d'invenió. Ben mirat, no deixa de ser la interpretació dinàmica de la mateixa idea que Joan Antoni Oms Tomàs posa en pràctica en el retaule de les Ànimes d'Alaró, contractat el mes de maig de 1660, i que es repeteix en el retaule del Sanctus del monestir de Santa Clara. El retaule alaroner, ara molt emmascarat a causa dels afegits i la policromia setcentistes, també fou acabat l'any 1669 per Gaspar. El de Sant Jeroni va ser encarregat per sor Maria Anna Gastinell Tomàs (1643-1721), que havia ingressat al convent com a

educanda als quatre anys. El seu escut d'armes, sostingut per un angelet, apareix a l'àpex del retaule.⁵ La manufactura és sòlida, amb detalls de bona qualitat i una espurna de virtuosisme, concorde al grau d'habilitat dels millors escultors contemporanis, prou digne si es consideren els estàndards de formació professional i de cultura figurativa dels artistes mallorquins de l'època. Comptat i debatut, bons artesans de l'escultura. Ara bé, la capacitat inventiva de Gaspar se'ns fa més opaca, si volem fer cas de l'evidència documental. I és que, d'acord amb una clàusula contractual, l'artista es comprometia a fabricar el retaule "en la forma de un disegni o planta que me han entregat, el qual tench de executar en la forma que està en dit paper, per ser axí el gust de dita senyora [sor Gastinell]..."⁶ Res de nou, de fet, ja que era una pràctica habitual recórrer a un tracista expert per fer el disseny, mentre que l'execució podia anar a càrrec d'una altra persona. Paradoxalment, era el constructor material de l'obra, i no el seu "inventor", el que n'extreia els guanys econòmics. La traça, en canvi, estava mal pagada. Tanmateix, manta vegada, el tracista i el retauler eren un mateix escultor.

A més de completar algunes obres traçades i començades pel progenitor (entre d'altres, el retaule major dels dominics de Manacor, entre 1667 i 1688, i el retaule major de la parròquia d'Artà, entre 1686 i 1692),⁷ se sap que Gaspar va contractar l'any 1671 el retaule del Santerist de la Sang per a l'església de l'Hospital General -el qual, com ha demostrat mossèn Antoni Gili, no es va fabricar⁸- i que el 1699 acabava el primer sagrari del monestir de les caputxines (llevat que sigui d'un nebot homònim).⁹ Devers l'any 1694 es va fer càrrec de la formació professional del manacorí Andreu Carbonell Santandreu, que prolonga en les seves primeres obres algunes de les propostes més paradigmàtiques del mestre, com ara la columna de fust helicoidal o unes cortines fingides per coronar el retaule. La cautela ens obliga a fer una precisió: les obres datades a la dècada dels noranta, si més no des del 1695, aproximadament, també poden fer referència al seu nebot Gaspar Oms Arbona, de qui parlarem més endavant.

⁵ La promotora era filla del mercader niçard Pere Gastinell i de la mallorquina Margalida Tomàs. A l'escut familiar figura un griu. Això ha generat alguna confusió, perquè un escut similar apareix en el retaule de Nostra Senyora de la Grada de la catedral. Però aquest no identifica els Gastinell (ni l'altre escut que l'acompanya els Amer de la Punta), com afirma M. de QUIROGA: "Heràldica gentilicia en las iglesias de Palma", *El nostre patrimoni cultural: el patrimoni menor*, Palma, 1998, 273-348, sinó el canonge Santceloni (i l'altre, el prevere Joan Barceló), d'acord amb el contracte estipulat l'any 1665 amb l'escultor Damià Creuades per la dauradura ("...y los dos scuts demunt los dos portales, lo un ab las armas del canonge Sansaloni, qui és un grifo, y les altres ab las armas del cogitor Barceló, qui és una Ciutat y debaixa un am de pescar"). Vegeu J. MUNTANER BUJOSA: "Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca", *BSAL*, 32, Palma, 1963, 193-215, en particular plana 195, doc. 99.

⁶ J. ESTELRICH: *El convent de Santa Elisabet. Beguins, terceroles, jerònimes. Mallorca 1317-2000*, Palma, 2002, 292.

⁷ R. J. ROMAN: "El retaule barroc de l'església conventual de Sant Vicenç Ferrer. Manacor", *BSAL*, 52, Palma, 1996, 265-276.

A. GILI: *Artà en el segle XVII*, Palma, 2003, 62-63.

⁸ A. GILI: *La Sang. Història i devoció*, Palma, 2002. El moble fou contractat el mes de juliol de 1694 per l'escultor Sebastià Lladó. L'obra, que es donava per acabada el 1699, costà 320 lliures. El retaule de la Sang presenta afinitats compositives amb el del Santerist de la parròquia de la Santa Creu, dissenyat per Pere Joan Pinya.

⁹ A. PASCUAL; J. LLABRÉS (com.): *Els Betlems de les Caputxines*, Palma, 1996, 14.

De Joan Oms Bestard (Palma, 1639-1681) es tenien menys notícies, encara que se sabia que col·laborava en el taller familiar (retaules majors dels dominics de Palma i Manacor), a més de ser l'autor en solitari de la clau de volta del cor de l'església de les jerònimes de Palma, que figura la Sagrada Família (1676), i del més monumental sagrari (obrat entre 1676 i 1681 per la respectable quantitat de 565 lliures) que presideix el retaule major del monestir de la Concepció, un moble obrat pel taller de Pere Pou. Per al retaule major de Sant Domingo de Palma fabricà almanco dues imatges: un sant Francesc (1670), que de moment no s'ha localitzat, i un sant Pere -cobrat l'any 1681 pels hereus-, que es pot identificar amb el que presideix el retaule major de l'església parroquial de Petra –li traslladà l'any 1854 el rector Josep Coll, dominic exclaustrat-. L'any 1661, Joan havia estat acusat d'assassinar el col·lega Jeroni Pinya, però, com era freqüent, els familiars del mort li concediren el perdó, de manera que no hagué d'interrompre del tot la seva carrera professional. Tanmateix, va morir prematurament, just passada la quarantena.

Gràcies a l'exhumació de nova documentació, podem afegir que a la seva mort deixà inacabades almanco dues obres: un retaule del Santcríst per al convent de monges dominiques i el retaule de santa Gertrudis de la parròquia de Santa Creu. De l'encàrrec del primer en tenim constància gràcies al rebut final signat l'any 1700 per la vídua i el fill Gaspar a l'apotecari Baltasar Mas, el mateix client que vint anys abans havia fet la comanda:

*Sebent y attenent que lo dit Juan Homs nostron marit y pare respectiue, conforme scriptura privada de datta dels 2 del mes de febrer de 1681, se obligà fer un quadro per compte de V. M. senyor Balthesar Mas Apotecari, per bona voluntat y obra pia, en la capella del Sant Christo de la Iglesia de las Religioses de Santa Catharina de Sena de la dita Ciutat de Mallorca, ço és la fusta sens el pedestral, y la busca del Sant Christo de bulto posat en el madero sant de la Creu, per preu de cent setanta y sinch lliures moneda de Mallorca, pagadores a rahó de 25 ll. quiscun any fins fossen cumplidament pagades las ditas íntegras 175 ll., y per esser passat de esta en millor vida el dit Juan Homs sens haver finida ni acabada dita obra, yo dit Gaspar Homs, de voluntat y consentiment de dita Juana Arbona v^a. me mara, he proseguit y finit la obra del dit quadro (...)*¹⁰

Així, doncs, l'obra comprenia el moble i la talla del titular (“la fusta sens el pedestral y la busca del Sant Christo de bulto posat en el madero sant de la Creu”) i havia costat 175 lliures, una xifra que deixa endevinar la modèstia de l'encàrrec. El primer contractista no hi degué treballar gaire, engir d'una quarta part, atès que ell mateix i, després, la vídua cobraren 45 lliures en diferents partides, entre 1681 i 1684; en canvi, el fill Gaspar, més expeditiu, va obrar i percebre la resta entre els mesos de maig i setembre de l'any 1700. Per desgràcia, el retaule fou desmuntat i s'haurà de donar per desaparegut. Això no obstant, caldrà estudiar amb detall el Crucificat que les monges conserven a la sala capitular del nou convent –abans del trasllat, ja no era a l'església, sinó que penjava en un corredor de l'antic cenobi, vergonyosament enderrocat-, perquè a primera vista la seva manufactura s'ajusta a la cronologia citada.¹¹

¹⁰ ARM, Prot. R-1.108, 102 v; 1700, 19 setembre.

¹¹ A. PASCUAL; J. LLABRÉS (com.): *Santa Catalina de Sena. Memòria Històrica d'un Convent (1659-1966)*, Palma, 2001.

L'altre retaule s'ha conservat, però amb les dades disponibles és prematur establir de tot en tot conclusions acceptables pel que fa a l'autoria. El client era el capità Bernat Camps de Sunyer, fill del patró català Jaume Camps i de la mallorquina Margalida Carbonell. En el seu definitiu testament, datat el 7 de març de 1683, fixava les condicions del pagament de l'obra:

Item vull y man que si al cas al temps de mon òbit no estiran acabades de pagar aquelles tresçentes sinquanta lliures que per dit preu concertí ab mestre Joan Homs scultor, per medi del Rd. Lluch Josa pre., las mans y llenyam del retaule de Sta. Jetrudis de la mia capella tinch en dita Parrochial Iglesia de Sta. Creu, vull y man en tal cas que mos hereus infrascrits tinguen obligatió de pagar-li lo que faltará per el cumpliment de dites 350 ll., acabat y perficinat que sia dit retaule segons dit concert

Naturalment, si el testador assumia el pagament en vida, havia d'alliberar els hereus de l'obligació. Un codicil del dia 2 de maig de l'any següent no canviava les condicions establertes sobre aquest assumpte i catorze dies més tard el capità Camps finava.¹² Tres anys abans també havia mort l'escultor. Amb les dades exposades no és fàcil determinar el grau de feina feta. Del testament del client s'infereix que el moble estava prou avançat (ja que restava acabar-lo i, sobretot, perfeccionar-lo), però és perillós traspasar el llinar de la conjectura. D'altra banda, s'havia entrat en una situació jurídicament ambigua: el client no es podia desentendre del deute, però tampoc no podia transferir l'encàrrec a un altre artista, perquè, d'acord amb la normativa gremial, aquesta prerrogativa restava en mans de la família de l'escultor difunt. En definitiva, els hereus també ho eren dels compromisos professionals. Llavors, si els fills eren menors d'edat, com passava en aquella ocasió, se n'havia de fer responsable la vídua, com a usufructuària del marit o com a tutora de la prole: podia subcontractar l'acabament de l'obra o esperar que el fill major (Joan Antoni, de devers vint anys) el pogués reassumir. Ja hem dit que en el cas del retaule de les dominiques s'encarregà de la comesa el fill Gaspar.

Sigui com vulgui, de primera intenció, l'estructura del retaule de santa Gertrudis s'ha d'atribuir al nostre Joan Oms Bestard; el tipus de columna i els àngels-atlants, per exemple, en són verificacions gairebé irrefutables. Eventualment, també li hem d'adjudicar les Virtuts del cos superior, la Fe amb la creu i l'Esperança amb l'àncora, que descansen sobre l'entaulament. Per contra, la imatge de la titular, de factura força correcta –encara que és de tela encolada- i de postura emfàtica, és obra de Salvador Torres. Substitueix la primitiva pintura, que ha desaparegut, i data del 1846. Del mateix moment és el nínxol central, obra de Rafael Picornell. Les pintures poden ser datades a finals del segle XVII i, de moment, hauran de mantenir-se en l'anonimat. La de l'àtic mostra la glorificació de Nicolau de Bari, protector de les travessies marítimes, una devoció que s'escau a una família de capitans de nau. Les teles dels dos carrers laterals i de la predel·la despleguen la vida de la titular; destaca aquesta última, que figura la mort de la santa.

¹² ARM, Prot. R-182, 145. La referència m'ha estat amablement comunicada per Cristina Alcover, a qui li ho vull agrair amb tota cordialitat. Quan redactà testament, el capità Camps estava casat en segones núpies; la seva primera muller, Joana Estarells, havia estat enterrada a la capella de santa Gertrudis. La família residia al carrer de Sant Pere. Vegeu, A. PASCUAL: "Notas históricas sobre el barrio de Santa Creu de Palma y la tipología de sus casas de mercaderes: el ejemplo de Can Xambó (ss. XVII al XX)", *BSAL*, 55, Palma, 1999, 163-194.

La devoció a santa Gertrudis d'Helfta –que no hem de confondre amb santa Gertrudis de Nivelles, representada a mitjan segle XV per Joan Rosató en una bella taula del Museu Diocesà de Mallorca– és poc habitual. Aquí s'ha volgut vincular als anhels espirituals dels cartoixans, tenint esguard que per concessió pontifícia el prior de la cartoixa de Valldemossa fou rector perpetu de la parròquia de la Santa Creu durant els segles XV i XVI, però la cosa no està clara.¹³ És cert que una pintura del mur esquerre figura sant Bru, però és molt posterior a la fabricació del moble i procedeix de la cartoixa, de manera que no té res a veure amb el capità Camps ni amb la data d'encàrrec del retaule. Dit d'una altra manera, el més probable és que la dedicació a santa Gertrudis respongui a la devoció personal del patró de la capella, que va tenir la iniciativa de construir un retaule, com es desprèn del testament. A més, mentre que una visita pastoral de l'any 1673 ens fa saber que la capella estava dedicada a santa Anna i sant Josep, una altra del 1685 ja constata la nova dedicació. La santa, vestida de monja benedictina i amb bàcul d'abadessa, mostra al pit un cor amb la imatge inscrita del Nen Jesús (sovint, amb la inscripció "Invenies me in corde Gertrudis"), símbol de caritat i una prova fefaent de la difusió del culte al Sagrat Cor. Tanmateix, l'elecció de la santa pot tenir un rerefons escatològic. En efecte, Gertrudis era considerada intercessora a l'hora de la mort, perquè Crist li havia concedit la potestat de rescatar ànimes del Purgatori –tantes com bocins pogués fer d'una hòstia– i perquè, en consonància amb el seu vessant místic, havia compost uns *Exercicis* per afrontar una bona mort. La pintura central de la predel·la enforteix aquest missatge. Per tant, Gertrudis no és una figura inesciaient per presidir una capella funerària. D'altra banda, la seva popularitat havia augmentat a partir del 1663, quan el jesuïta Alonso de Andrade en publicà a Madrid la biografia, i del 1677, quan el seu nom fou inscrit en el Martirologi romà –ja que no havia gaudit del corresponent procés de canonització–.¹⁴ No és difícil trobar-la representada en altres retaules mallorquins contemporanis o una mica posteriors, com ara el del Santcrist de Sant Nicolau –a la predel·la–, el de sant Benet de la catedral –al primer cos– o el de l'Assumpta de la parròquia dels Dolors de Manacor –al cos superior–.

En conjunt, el retaule de Santa Creu és una obra que s'ajusta de manera impecable a la seva funció devota, paper que es confia a les imatges de la titular i de sant Nicolau, sense negligir una finalitat didàctica, posant en escena la vida de santa Gertrudis en un exhaustiu cicle pictòric, que la presenta al fidel com un exemple virtuós a imitar. A més, quan encara no s'havia popularitzat la devoció a sant Josep com a patró de la bona mort, la santa benedictina esdevenia un model de comportament per l'hora suprema, una alternativa renovada al secular *ars moriendi*. Quant als aspectes més artístics, el retaule és un moble d'estructura sòlida, obrat amb la destresa característica d'un bon artesà, hàbil encara que d'escassa imaginació, eficaç però sense gaire inventiva. En aquest sentit, convé de lloar el sagrari major del convent de la Concepció, que de moment continua essent l'obra mestra de Joan Oms. N'eren conscients les clientes, que volgueren expressar la seva satisfacció amb una gratificació addicional:

¹³ [P. SUREDA]: *Santa Cruz. Estampas y notas de una vieja parroquia*, Palma, 1959.

J. NICOLAU: *L'església parroquial de Santa Creu de Palma. Guia Històrico-Descriptiva*, Palma, 2002.

¹⁴ J. A. MOREIRA DE FREITAS: *Gertrudis de Helfta e Espanha. Contribuição para estudo da história da espiritualidade peninsular nos séculos XVI e XVII*, Porto, 1981.

A. RUBIAL-D. BIENKO: "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 83, Madrid, 2003, 5-54.

Dich yo el Dr. Gabriel Martorell prevere que als 4 del mes de Juny prop passat, havent acabat de posar mestre Juan Homs sculptor el Sacrari en la sua Iglesia, veent la Mara Priora, la Senyora Sor Anna Pont, quan ben acabada estava la feyna, y a gust y satisfacció de tot el Convent, y que dit Homs, perquè la obra fos ab tota perfecció acabada no havia reparat en afagir a la feyna moltes curiositats que no tenia obligació segons el concert fet, me va manar a mi que li donàs a ell y a los seus fadrins algunes estrenes, y yo en presència seva y de la Senyora Sor Lucrècia Sureda Çanglada y altres, a bon compte de la terça de la annua mercè de Mortitx, que cauria a Sant Juan, li vaig donar a dit Mestre Juan Homs dos reals de vuyt, a altre fillet seu menà dos reals castellans, y a tres fadrins entre sculptors y fusters quatre reals de vuyt y sis castellans, y reduït a moneda Mallorquina importa sinch lliures, set sous y vuyt diners, dich 5 ls. 7 s. 8, de lo qual fas la present memòria vuy als 13 de novembre 1681.¹⁵

Quant al germà més jove, Antoni Oms Bestard (Palma, ca. 1640-1673), es pot assegurar que es decantà per la pràctica de la pintura, i poca cosa més. Viví molt modestament i va morir jove, més o manco a trenta anys. Fins ara es pensava que no hi havia altres artistes de la família que formessin part de la generació dels Oms Bestard, llevat d'un seu cosí germà, el pintor Gaspar Oms Amorós, que tanmateix va abandonar el Regne devers l'any 1662, definitivament. Resumint, d'acord amb la documentació publicada, quan s'inaugura l'últim quart del segle XVII, únicament dos membres de la dinastia, els germans Gaspar i Joan Oms Bestard, tenien taller obert a Ciutat. O això semblava. Perquè, llavors, qui era el Joan Antoni Oms, escultor d'ofici, que el mes d'octubre de l'any 1675 cobrava cinc lliures per fer la traça de la capella del Santcríst de la parròquia d'Alcúdia, com va documentar P. Ventayol?¹⁶

Es tracta d'un tema que ha posat d'actualitat la flamant monografia que A. J. Villalonga ha publicat sobre aquella fàbrica monumental.¹⁷ Aquest autor identifica el tracista amb Joan Oms Bestard (sense esmentar el llinatge matern, però se sobreentén), corregint la hipòtesi que ell mateix havia formulat uns anys enrere, quan defensava la intervenció de Joan Antoni Oms Tomàs.¹⁸ Així i tot, és indispensable fer valer una bona dosi de prudència abans de donar per resolta la qüestió, és a dir, que se'n pugui proclamar l'autoria definitiva. En tot cas, llevat que la datació dels documents publicats estigui equivocada (una eventualitat improbable, ateses les transcripcions coincidents de dos investigadors tan dispars com són P. Ventayol i A. J. Villalonga), es pot assegurar que el tracista que es desplaçà a Alcúdia l'any 1675 no va ser de cap manera Joan Antoni Oms Tomàs, perquè havia mort vuit anys abans, i que no és impossible que fos el seu fill Joan Oms Bestard, de qui ja hem parlat més amunt. Ara bé, en aquest últim cas, el currículum de l'artista no avala la seva dedicació a l'arquitectura. Almanco, ara per ara.

¹⁵ D. ZAFORTEZA: *Del Puig de Pollensa al Puig del Sitjar*, Palma, 1945, 344-345. L'intermediari entre la comunitat i mestre Oms era el pollencí Dr. Gabriel Martorell, antic rector de Petra, i vicari general del bisbe Pedro Manjarres de Heredia.

¹⁶ P. VENTAYOL: *Historia de Alcúdia*, Palma, 1982 (1928), tom II, 184 ss.

¹⁷ A. J. VILLALONGA: *El Sol d'Alcúdia. Estudi historicoartístic del retaule del Santcríst*, Alcúdia, 2007.

¹⁸ A. J. VILLALONGA: "El retablo del Santo Cristo de Alcudia como jeroglífico. Lectura iconológica", a A. BERNAT; J. T. CULL (eds.): *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Palma, 2002, 589-598. En canvi, no apareix citat cap Oms a l'obra de G. TORRES: *Els retaules de l'edat moderna a Alcúdia*, Alcúdia, 1998.

Un problema que resta per desentrellar és l'abast de la intervenció del tracista. L'al·lusió a la "traça de la capella", massa ambigua, no és prou significativa, encara que, basant-se en el llibre de Consells dels jurats alcudienca, P. Ventayol era categòric: qualificava Joan Antoni Oms d'arquitecte i el feia responsable del disseny arquitectònic.¹⁹ També opina el mateix A. J. Villalonga, que vincula l'espai arquitectònic al "model planimètric conventual introduït a Mallorca l'any 1622 per Jaume Blanquer a través de l'església del santuari de Lluc, la tipologia eclesial de creuer cupulat".²⁰ Encara que per justificar els aspectes compositius i morfològics de la capella alcudienca aquest autor addueix sobretot els exemples clàssics (Tereses, Santa Catalina de Sena), potser caldrà en una altra ocasió resseguir millor l'evolució de la capella fonda a Mallorca durant el segle XVII, un gènere que ens ha deixat exemples tan magnífics –i poc coneguts– com la de la Puríssima dels franciscans de Lluçmajor (de planta hexagonal, cupulada, amb fonamentació del 1694), la del Roser de Montuïri (del 1698, de planta longitudinal, amb capelles laterals i coberta cupulada), la del Roser de Petra (començada el 1687, amb cúpula i decoracions d'estries, com és habitual en fàbriques dels mestres d'obres de la família Cabrer), la del Roser d'Artà (cupulada, amb intervencions documentades dels Cabrer) o altres de dimensions més modestes (la de sant Gaietà de Sant Jaume de Palma, la de la Mare de Déu de la Salut de Sant Miquel de Palma, la del Roser de Sineu etc.)

Tampoc no deixa de ser equívoc que per demostrar que Joan Oms és l'autor del disseny arquitectònic, A. J. Villalonga al·ludeixi al pare, Joan Antoni Oms Tomàs, basant-se en el testimoni de Josep Gelabert. Com és prou sabut, mestre Gelabert, en el seu popular *De l'art de picapedrer* (1653), converteix Joan Antoni Oms Tomàs en arquitecte. Però el terme no tenia un significat equivalent al de l'arquitecte contemporani, senzillament perquè aquesta professió no es va institucionalitzar fins a la creació de les Acadèmies. En el context anterior, un artista es convertia en "arquitecte" gràcies als seus coneixements teòrics o "llibrescos", és a dir, bàsicament perquè coneixia i usava la gramàtica clàssica, perquè era un expert en l'ús dels ordres arquitectònics. Per això, a més de qualche esporàdic mestre d'obres, ho podia ser un escultor, un pintor, un argenter, etc. Salvant les distàncies, el mateix succeïa arreu del Continent, inclosa la península italiana, durant el Renaixement i una part del Barroc. Dit d'una altra manera, la capacitat de concebre espais arquitectònics, l'habilitat per dissenyar edificis, eren independents del bagatge de cultura arquitectònica clàssica que pogués tenir el tracista. D'altra banda, Gelabert no adjudica a mestre Oms ni una sola traça arquitectònica concreta. Només el cita com a autoritat en matèria arquitectònica en un conflicte purament nominal, a l'hora de batiar una volta de

¹⁹ P. VENTAYOL: *Historia ...*, tom I, 383. Cfr. n. 16.

²⁰ No és ben bé rigorós aplicar el terme conventual a l'església de Lluc, un santuari erigit en col·legiata l'any 1456. Encara que no vull negar la possible influència de Blanquer en el tracista de la capella alcudienca, crec oportú remarcar-ne explícitament les diferències. A Lluc, per exemple, el creuer sobresortit defineix una planta de creu llatina (a Alcúdia, un espai longitudinal, sense fer sobresortir el transsepte, que de cap manera es pot assimilar a una creu grega; en canvi, l'esquema de creu grega es pot usar per definir la planta de les Tereses, tot i l'allargament de la nau principal), les capelles laterals assoleixen una fondària molt superior (a Alcúdia, les capelles laterals es formen excavant el gruix del mur, mentre que les de Lluc permeten un pas de comunicació intermedi, els murs laterals de l'absis són convergents, el sistema d'articulació de la nau és gairebé antitètic (a Lluc, un ordre de pilastres i entaulament on imposta la volta de canó; a Alcúdia, alternant un ordre gegant de pilastres amb dos ordres molt heterodoxos de pilastres), etc.

creueria gòtica: “sisevada” per alguns mestres i “vuitavada” (de fet, de cinc panes) per Gelabert i Oms.²¹ La dedicació de Verger i Blanquer a la traça arquitectònica, ja sia esporàdica, ja sia sense interrupció, s’ha d’entendre com un fet més aviat excepcional. Doncs, per generalitzar el fenomen és necessari documentar-ho minuciosament. Endemés, pressuposar, com fa A. J. Villalonga, que l’encàrrec de la traça a un escultor avala “una evident valoració tant de la liberalitat artística com del rol arquitectònic assumit per l’escultor” i que “es tracta sens dubte d’un sòlid argument per a demostrar l’elevat grau d’assumpció dels plantejaments ideològics de l’art clàssic de l’edat moderna protagonitzat pels artistes mallorquins” és un diagnòstic, com a mínim, optimista.²² En vista del medi artístic mallorquí, amarat d’un capteniment i d’una formació pregonament artesanals, caldrà avalar la presumpció amb proves més sòlides.

Un cop més cal alertar del risc de caure en la mistificació històrica quan s’apliquen de forma mecànica categories historiogràfiques o conceptes històricoartístics que, estrictament, només poden tenir validesa en el context per al que varen ser concebuts (centres de producció italians o nuclis cortesans, per exemple), però que en altres ambients exigeixen una redefinició. La fama d’un petit grup d’artistes mallorquins del Sis-cents (Verger, Blanquer, Oms) no podia canviar substancialment els esquemes ideològics que perpetuaven l’ordre social establert; en definitiva, els prejudicis socials envers els artistes i, en general, la condició d’artesà també eren una barrera de contenció dels estaments superiors per fer front a les possibles aspiracions de millora econòmica i social de la menestralia. Per què, si no, la idea que l’art és una activitat intel·lectual no apareix recollida en les ordinacions gremials fins l’any 1706? Per què el mateix gremi, s’oposava l’any 1766 a l’activitat professional dels artistes (Josep Cantallops, Cristòfol Vilella) que s’havien format i examinat a l’Acadèmia de San Fernando? O perquè l’any 1800 un grup d’artistes encapçalats per Joan Muntaner Cladera encara havien de dirigir una queixa a l’Ajuntament de Palma en defensa del seu honor, reclamant que la seva feina no fos qualificada de “mecànica”? La situació era similar a altres indrets. Per al cas català, Joan Bosch ho ha explicat de forma sintètica i contundent:

D’altra banda, l’elit dels escultors autòctons gradualment més informats, més creatius i exigents, potser més conscients de la consideració que les arts rebien en alguns centres europeus, especialment a Itàlia i a les capitals cortesanes, desitjaven separar-se d’un gremi format, en general, per mers artesans, per mestres de mentalitat mecànica sense ambicions intel·lectuals, i somniaven de millorar una miqueta la seva consideració pública i, en conseqüència, les retribucions dels treballs. Només ho aconseguiren relativament a finals del segle XVII, després d’haver-ho intentat almenys en dues ocasions (...) Reeixiren, en canvi, el 1680 gràcies a un reial privilegi de Carles II que autoritzava la creació d’un col·legi d’escultors a Barcelona (...) Tanmateix, ni abans ni després del reial privilegi van tenir els escultors la consideració d’autèntics artistes, ni van mostrar la preparació intel·lectual ni l’ambició creativa dels seus homòlegs als centres d’avantguarda. El nou col·legi, malgrat les declaracions de

²¹ J. GELABERT: *De l’art de picapedrer*, Palma, 1977, 262.

²² A. J. VILLALONGA: *El Sol...*, Alcúdia, 2007, 35, nº 15.

*principis contingudes als seus memorials dels anys 1679 i 1680, s'articulà d'acord amb els usos gremials de les altres corporacions artesanes...*²³

Però, posats a esmentar conjuntures similars a la mallorquina, també es poden aduir altres exemples, com ara l'aragonès, estudiat per E. Arce:

*... cabe señalar que los escultores tenían asignado un lugar poco eminente en la sociedad aragonesa del siglo XVII. Un sitio, en todo caso, equiparable al que ocupaba la inmensa mayoría de sus colegas en otras demarcaciones españolas (...) pero añadiendo una salvedad: que entre los establecidos en Aragón era imposible que pudiera darse cualquier excepción a la regla general, puesto que tampoco disponen de una clientela de rango suficiente como para ser capaz por sí sola, invirtiendo sus medios de fortuna y haciendo uso de su influencia, de facilitar al escultor el bienestar económico o el acceso a una posición elevada en la escala social...*²⁴

De moment, com deia abans, el grau d'implicació de mestre Oms en el disseny de la capella alcudienc és un misteri. Ara com ara, tot el que sabem és que viatja a la vila, fa una traça (escrita?, dibuixada en pergami o en paper?), cobra cinc lliures i es desentén del projecte. Problema atribuït a banda, les dades sobre les vicissituds constructives de la capella alcudienc són pràcticament les mateixes que ens havia ofert P. Ventayol fa noranta anys: la seqüència cronològica és fragmentària (globalment, oscil·la entre 1675 i 1697) i no ha estat possible esbrinar la responsabilitat exacta dels diferents mestres d'obres que hi varen intervenir.²⁵ Un últim detall que cal considerar és el del nom de l'artista, perquè tots els documents exhumats -i això vol dir tots, llevat del cas d'Alcúdia- esmenten el presumpte tracista (sempre que vulguem admetre la hipòtesi de Joan Oms Bestard) com

²³ J. BOSCH (com.): *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*, catàleg d'exposició, Girona, 2006, 33.

²⁴ E. ARCE: "El retablo escultórico en Aragón durante el siglo XVII", a M. C. Lacarra (coord.): *Retablos esculpidos en Aragón. Del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002, 351-392, en part. 355

²⁵ P. VENTAYOL: *Opúsculo histórico del Santo Cristo y su capilla de Alcúdia*, Palma, 1918. El mateix autor resumeix les notícies en la seva publicació del 1928 (cfr. n. 14). Sorprenentment, l'opuscle de Ventayol no apareix entre la bibliografia citada per A. J. Villalonga. L'apotecari Ventayol adjudica la primera fase constructiva (1675-1680) a Pere Torrendell, que també començà la reforma de l'oratori de Nostra Senyora de la Victòria (acabada per Agustí Isern, picapedrer de Sa Pobra). Una segona etapa (devers 1680) va ser dirigida per Antoni Costa (llavors es compren rajoles "per el redó del cimbori", dada que desconeix A. J. Villalonga, que n'avança la datació). Més tard, hi participen els germans Gabriel i Agustí Isern. No calen esforços per demostrar el paper jugat com intermediari per l'alcudienc Dr. Tomàs Serra, obrer major de la confraria de la Victòria i, des del 1687, rector de Sa Pobra. El temple parroquial pobler també fou construït per diferents membres de la família Isern (Agustí, Gabriel i Josep). Vegeu B. GUASP: *Origen de la parròquia de Sa Pobra de Vialfàs i construcció del temple actual*, Palma, 1966; i G. LLINÁS: "Documentos concernientes a la parroquia de Sa Pobra (algunas apostillas)", *BSAL*, 33, Palma, 1965, 417-422. Ja que l'objectiu d'aquest article no és fer una ressenya de la monografia d'A. J. Villalonga, a partir d'ara deixarem de banda qualsevol altre tema que s'escapi a la participació dels Oms, a excepció d'una altra qüestió que es dona per demostrada, però que, a pesar de l'abundant documentació transcrita, no troba confirmació documental (o almanco no s'aporta): s'assegura que la paternitat del disseny del retaule alcudienc del Santerrist recau en Mateu Joan Serra, quan el contracte es refereix explícitament a "la planta sa ha feta", eludint el nom del tracista. Si l'autoria s'infereix d'altres papers, fóra interessant donar-los a conèixer, en el ben entès que de moment caldrà mantenir la de Mateu Joan. No puc deixar de constatar que, pel que fa al programa iconogràfic, desconcerta que no s'elabori una exegesi exhaustiva del sermó del dominic fra Josep Agramunt, *Los tres estados del sol*, molt més implicat amb el simbolisme solar que la resta dels participants en les cerimònies de translació del Santerrist a la nova capella, l'any 1697.

Joan Oms, mai com Joan Antoni Oms.²⁶ Per contra, no fóra raonable assignar la traça a Joan Antoni Oms Arbona, un escultor fins ara negligit -o, més ben dit, desconegut-, fill del suara esmentat Joan Oms Bestard, perquè l'any 1675 era massa jove. És improbable que el seu pare, que havia nascut l'any 1639, es casés abans de 1660. A més, els llibres sacramentals ho confirmen: Joan Antoni Oms Arbona va ser batiat a la parròquia de Sant Miquel el 22 d'octubre de l'any 1663, de manera que no el podem convertir en el tracista del retaule alcedienc, per molt precoç que fos.²⁷ I, a pesar de tot, és l'únic membre de la família que, fins a la dècada dels noranta del segle XVII, sempre apareix anomenat Joan Antoni (mai, Joan) en la documentació coneguda.

La identificació dels diferents Oms de la següent generació, la dels néts de Joan Antoni Oms Tomàs, es complica, perquè l'homonímia prolifera i els documents mai no esmenten el llinatge matern. El problema és especialment delicat quan es tracta de contractes i rebuts, perquè ens obliga a recolzar les atribucions sobre arguments cronològics i estilístics que no sempre són fiables, considerant l'estat fragmentari de la historiografia artística. Era lògic que els germans Oms Bestard, fills d'un Joan Antoni i néts d'un Gaspar, volguessin perpetuar la memòria dels avantpassats a través del nom dels seus fills, com ha estat costum fins al present.²⁸ Per això, devers l'any 1700 coincideixen en el temps dos Joan Antoni Oms i tres Gaspar Oms, tots cinc escultors. El més fàcil seria adjudicar totes les obres del grup a un genèric "taller dels Oms", però un dels objectius de l'historiador de l'art, si més no dels que es reconeixen hereus de la tradició vasariana –i, modestament, m'hi puc comptar-, és justament el contrari: perfilar les diferents personalitats artístiques i elaborar-ne els catàlegs respectius. D'altra banda, sembla que els diferents integrants de la família s'agrupaven en dos tallers autònoms, encara que això no devia ser impediment per assumir eventuais col·laboracions amb els parents o altres col·legues. Per tant, anem a pams. L'hereu del taller familiar, el que havia inaugurat Joan Antoni Oms Tomàs, un obrador ben fornit que obria porta al carrer de Sant Miquel, a l'illeta de la casa del gremi d'argenters, veïna a l'església parroquial, havia estat Gaspar Oms Bestard, perquè era el primogènit. L'any 1670 es va casar amb Joana Anna Batlle Roca a una edat madura, ja que tenia més de trenta anys; en això, se semblava al seu pare, que es casà als trenta-set. L'edat no fou obstacle, però, perquè deixés nombrosa descendència. Ara sols ens interessen els dos

²⁶ ARM (Arxiu del Regne de Mallorca), Prot. P-905; 1668, 27 febrer: concòrdia per l'herència paterna entre els germans Gaspar i Joan Oms, escultors; ARM, Prot. LL-304; 1677, 5 setembre: testament del pintor Bartomeu Domenge (hi apareix com a testimoni Joan Oms, escultor); ARM, Prot. S-452; 1681, 19 agost: testament de Joan Oms, escultor; ARM, Prot. P-1122; 1701, 13 agost: testament d'Elisabet, filla de Joan Oms, escultor; ARM, Prot. 6856; 1712, 4 gener: testament de Jaume Oms, sabater, fill de l'escultor Joan Oms; ARM, Prot. 3530; 1722, 24 octubre: inventari de Joana Arbona, vídua de Joan Oms, escultor.

²⁷ ADM (Arxiu Diocesà de Mallorca), Sacramentals, Sant Miquel, Baptismes, B/62 (1629-1649): "Juan Antoni Miquel Oms, fill de Juan Oms y de Joana Arbona, coniuques, betejat per mi el Dr. Antoni Font pre. Ab llicència vuy als 22 octubre 1663, foren padrins Jaume Arbona y Antonina Ballester vídua". El padrí de fonts devia ser un oncle matern; la padrina era una germanastra del pare. El matrimoni Oms Arbona havia tingut una filla, Elisabet, batiada amb el nom de l'àvia paterna, el 20 de gener de 1661 a la mateixa parròquia.

²⁸ No comptem amb Antoni Oms Bestard, perquè sols deixà una filla, Elisabet Oms Abram, que, com veurem, es casà l'any 1709 amb el famós escultor Francesc Herrera Garcia, un dels més importants renovadors de la plàstica mallorquina.

únics fills artistes, ambdós escultors: Joan Antoni Oms Batlle (Palma, 1679-1748) i Gaspar Oms Batlle (Palma, 1691-1750). En parlarem més endavant.

Per la seva banda, Joan Oms Bestard, es casà força més jove, com hem vist, amb Joana Arbona Amengual. Com el seu germà, residia a la parròquia de Sant Miquel, però a l'illeta del forn que hi havia davant del convent de l'Olivar, no lluny del de Santa Caterina de Sena. Quan va morir l'any 1681, precoçment, deixà vuit fills, dels quals ara només vull recordar Joan Antoni Oms Arbona (que, repetim-ho, mig confós amb un germà, fins ara no existia per a la historiografia artística), Gaspar Oms Arbona (Palma, ca. 1668-1745), Joan Oms Arbona (Palma, ca. 1670-1733) i Cristòfol Oms Arbona (Palma, 1681-1710). Podem descartar els dos últims: Joan es dedicava a la pintura (se n'examinà l'any 1696),²⁹ mentre que Cristòfol, documentat com escultor en l'obra del retaule major dels dominics de Palma, fou assassinat abans de complir els trenta.³⁰ Va morir el 24 d'abril de 1710. Quatre mesos més tard, la seva mare i el seu germà Joan concedien per amor a Déu el perdó a l'homicida, el sabater Martí Ballester.³¹

L'existència de Joan Antoni Oms Arbona es podia deduir d'algunes referències documentals esparses, datades amb posterioritat a la mort del seu pare (1681) i que no s'esqueien a la biografia del seu cosí germà Joan Antoni Oms Batlle (nascut l'any 1679 i batiat amb el nom d'un germà que havia mort l'any 1673, encara minyó), però ara la seva existència fugissera i fantasmagòrica es converteix en real. Era el primogènit i, com ja s'ha demostrat, va néixer l'any 1663. Com és natural, l'any 1681 era menor d'edat, i així consta en el testament del seu pare (que nomenà hereva i curadora dels fills la seva muller, Joana Arbona),³² però sorprenentment l'any següent ja apareix qualificat d'escultor, quan cobra

²⁹ En una publicació anterior ja feia veure les dificultats existents per identificar Joan Oms Arbona, però només ara podem distingir-lo del seu germà quasi homònim Joan Antoni Oms Arbona. Per tant, s'ha de corregir la veu corresponent a M. CARBONELL: "Els Oms", p. 378. Segons J. Juan, el primer és l'artista que pintà el desaparegut retaule de l'ermita de la Trinitat de Valldemossa i un sant Miquel per a l'antic retaule de sant Sebastià de l'església de Santa Eugènia (que ell mateix va identificar amb la representació sobre tela dels arcàngels Miquel i Gabriel del mateix temple, però que són obra documentada de Salvador Torres, de l'any 1841; l'actual retaule de sant Sebastià data de 1866. Vegeu S. ARROM: *L'Església de Santa Eugènia (1583-1913)*, Palma, 1999). Lamento haver perpetuat alguns d'aquests errors, refiant-me d'altres autors.

³⁰ Recordem que el seu pare havia estat inculpat de l'assassinat de l'escultor Jeroni Pinya. A més, un oncle del seu pare, el pintor Joan Oms Capó, va morir després que fou apunyalat per l'esquena l'any 1616 a mans d'un seu cunyat. Si eren episodis relacionats amb l'activitat professional, potser de gelosia, o si és una qüestió de fatalitat potser no ho sabrem mai. La tragèdia colpejà altres famílies d'artistes. Per exemple, el pintor Jaume Blanquer Macip (fill del famós constructor del retaule del Corpus Christi de la catedral) va morir l'any 1687 arran d'una punyalada que li ocasionà el corredor de coll Gabriel Avellà (encara que després l'homicida volgués demostrar amb diferents testimonis que l'artista s'havia recuperat de la nafra i que havia mort de febre uns mesos més tard), mentre que un nét seu, el pintor Jaume Blanquer Gomila, va morir l'any 1721 d'un cop d'espasa que li va infligir el mercader Pere Horrach.

³¹ ARM, Prot. 6561; 1710, 17 agost.

³² ARM, Prot. S-452; 1681, 19 agost: testament de Joan Oms, escultor. Nomenà marmessors la muller; el germà Gaspar Oms Batlle; el Dr. Cristòfol Frontera, beneficiat a la Seu i cosí de l'esposa; l'escultor Damià Creuades, que havia estat deixeble i col·laborador de Joan Antoni Oms Tomàs; i fra Antoni Barceló, dominic. Es va voler enterrar a la tomba del pare, davant la capella de santa Caterina de Sena del convent de dominics, i demanava tres-centes misses de requiem. Deixava la llegítima als fills (Joan Antoni, Gaspar, Joan, Jaume, Elisabet, Vicenç, Joana Anna i Cristòfol), però feia hereva la muller.

una part de la feina que el progenitor havia obrat al retaule major dels dominics de Palma. Dit d'una altra manera, la mort del seu pare el convertí ipso facto en cap de casa i, tractant-se del primogènit, en l'ànima del taller familiar. En casos com el seu, el gremi dels artistes facultava els fills a mantenir l'obra, encara que fossin menors d'edat. L'any 1683 figura com a testimoni ("Joan Antoni Homs, escultor") en la cessió d'un censal de l'escultor Damià Creuades a favor de l'església de Sant Miquel,³³ mentre que tres anys més tard, juntament amb el seu germà Gaspar i altres artistes, el descobrim nomenant procurador i advocat.³⁴ Fins ara, la cronologia li assegurava la paternitat d'una feina no determinada a la capella del Santerist de l'església de la Santa Creu (1692-93),³⁵ d'un crucifix d'ivori per a la sagristia dels dominics de Palma (del 1694, cobert de lloances per Antoni Furió, que informa també del seu trasllat a Sant Nicolau) i del retaule major del santuari del Puig de Pollença (1689-90). Aquest últim va ser contractat per 183 lliures, a més dels materials, la cavalcadura i el menjar; ha desaparegut, llevat d'alguns fragments ornamentals i del sagrari, que presenta columnetes salomòniques. A finals del segle XVIII, Jeroni de Berard el descrivia com "un altar atlántico de madera dorada, de follajes y ángeles, hecho en el año de 1700 de *elemosinis piorum*, con un camaril donde está Nuestra Señora...".³⁶

A més de poder confeccionar la biografia d'un artista, el treball d'arxiu té altres recompenses. Per exemple, la de documentar l'autoria d'una obra i conèixer les condicions contractuals de l'encàrrec. La satisfacció és major si l'obra és tan espectacular com el retaule major de la parròquia d'Esporles, el mateix que fins l'any 1841 embellia el presbiteri de l'església conventual de Santa Margalida, de Palma.³⁷ En síntesi, segons els contractes datats el 28 de març de 1692, la priora del convent, sor Laudòmia Nadal, i dues religioses més, sor Prudència d'Oms i sor Elisabet Nadal, encarregaven a l'escultor Joan Antoni Oms (i Arbona):

un quadro per lo altar major d'esta nostra Isglésia de Sta. Margarita segons la planta y dibux que's troba delineat en un plagamí mostrat en presència del not[ari] y testimonis infrascrits, lo qual vos dit me[stre] Homs haveu de fer ab la conformitat següent. Primo és pacta concordat entre de nosaltres dites pars que vos dit me[stre] Homs scultor haveu de fer dit quadro segons dit debux y planta ab tota perfectió de figures de sancts, àngels, serafins, columpnas, capitels, pasteras de sis sancts, la una per la gloriosa Sta. Margarita, altre del gloriós St. Augustí, y quatre altres, y fer tot lo demés dibuxat en fuyta segons dita planta y dibux y perfectió que demane dita obre

Signaren com a testimonis, entre d'altres, els escultors Damià Creuades i Nicolau Servera (aquest últim, deixeble del testador). L'escultor va morir dos dies més tard.

³³ ARM, Prot. 1661; 1683, 22 març.

³⁴ ARM, Prot. T-332; 1686, 1 setembre. Poc després, el 13 de novembre del mateix anys, el pintor Antoni Lliteres i el brodador Rafael Mojà en nom propi i en el d'altres artistes nomenaven procurador l'escultor Bartomeu Calafat perquè els representés en el plet que havien instat contra ells el pintor Francesc Seguí i el nostre escultor Joan Antoni Oms: ARM, Prot. 6610, f. 52.

³⁵ L. PÉREZ: *El Cristo de Santa Cruz*, Palma, 1956, 33.

³⁶ M. ROTGER: *Historia de Pollensa*, Palma, 1995 (1904), vol. II, 161-162. L'autor qualifica el moble com "uno de los peores dechados del gusto churrigueresco que puedan verse en Mallorca". Vegeu, a més, *El Puig de Pollença: Espiritualitat-Història-Art*, Pollença, 1998.

³⁷ B. PINYA: *Monasterio de religiosas de Santa Margarita (ahora Hospital Militar)*, Palma, 1953; M. GUAL DE TORRELLA: "Templo de Santa Margarita", *BSAL*, 35, Palma, 1977, 333-341; R. CARBONELL; M. SALOM: *Els retaules de l'església parroquial de Sant Pere d'Esporles*, Esporles, 1998.

El moble havia d'amidar 70 pams d'alçària per 37 pams d'amplada, s'havia d'executar en dos anys (incloses la dauradura, la pintura i les insgnies dels sants), se li assignava un cost de 1.200 lliures (aportades a mitges per sor Prudència d'Oms, d'una banda, i les germanes sor Laudòmia i sor Elisabet Nadal, de l'altra), i les clientes es reservaven el dret de fer acabar l'obra a un altre artista si l'actual no complia els terminis, a més d'afegir, al final del document, que les dues Virtuts del cos superior havien de ser substituïdes pels arcàngels Miquel i Rafael.³⁸ De les promotores, en podem dir poca cosa. Sor Prudència, filla de Berenguer d'Oms i Descós i d'Elionor Sanglada i Safortesa, devia ser d'edat provectora, atès que havia professat l'any 1639.³⁹ Les germanes Nadal també pertanyien a una família aristocràtica, perquè eren filles de Francesc Nadal i Ballester, jurista i membre del Gran i General Consell, i de Margalida Descatlar i Sanglada. Eren per consegüent germanes de Pere Nadal, canonge i vicari general del bisbe Bernat Cotoner, i de Francesc Nadal, cavaller de Sant Joan, a més de germanastres de Joan Antoni Nadal i Sureda, ciutadà militar i jurat de la Universitat. Entre els papers procedents del convent on residien s'ha conservat un llibre d'albarans de les rendes censals que els havia llegat la mare, datat entre 1686 i 1700.⁴⁰

El nostre escultor treballà tres anys en el retaule, però no el va acabar per raons desconegudes. Els documents exhumats deixen entreveure que l'escultor s'havia absentat. De fet, mai més no torna a comparèixer en la documentació, volatilitzant-se sobtadament. La seva desaparició és un misteri. El cas és que el 18 de setembre de 1695 el seu germà Gaspar, convertit d'improvís en cap del taller familiar, es comprometia a acabar l'obra. Això, afegia Gaspar, "sens perjudici de la obligació per dit Joan Antoni mon germà prestada".⁴¹ Llavors ja havia mort sor Prudència, de manera que dels seus deutes se'n va fer càrrec una neboda, sor Dionísia Truiols. Sagristana del mateix monestir, sor Dionísia era filla del noble Francesc Truiols-Angelats i Nicolau i de la seva primera muller, Margalida d'Oms i Sanglada; per tant, era neboda materna de sor Prudència d'Oms. Havia professat l'any 1672, dotada amb 400 lliures pel seu pare.⁴² Com a testimoni privilegiat de totes les negociacions entre el convent i els artistes sempre compareix Berenguer Truiols, canonge de la Seu i germà de sor Dionísia.

³⁸ ARM, Prot. S-1928, 26v.

³⁹ ARM, Clero, Santa Margalida, C-904; 1639, 17 abril: el pare Berenguer i el germà Francesc la doten amb 32 lliures censals. Gràcies als llibres d'enterraments de Sant Francesc, sabem que el pare va morir l'any 1657, ja vidu i ordenat de prevere; i la mare, l'any 1634. A més de Francesc, sor Prudència tenia dues germanes i dos germans santjoanistes. El germà Francesc, que va finir l'any 1656 i estava casat amb Francina de Santjoan, fou el pare de Berenguer d'Oms i de Santjoan; amb aquest últim s'extingí l'any 1721 aquesta branca dels Oms, refosa en la de Truiols-Angelats. Cfr. n. 42.

⁴⁰ ARM, Clero, C-4577. A partir de desembre de 1695 només apareix la signatura de sor Elisabet. La mare de les religioses també havia estat casada amb el donzell Francesc Burgues Safortesa. Sobre el pare i el germà Pere, vegeu A. PLANAS: "Los juristas mallorquines del siglo XVII", *Memòries de l'Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 11, Palma, 2001, 59-105.

⁴¹ ARM, Prot. T-564, 76.

⁴² ARM, Clero, C-901; 1672, 6 febrer. Una germana, sor Jerònima, havia professat al mateix convent l'any 1665. El seu pare era conegut com Francesc Truiols-Angelats perquè havia assumit el fideïcomís del ciutadà militar Miquel Angelats, mort l'any 1633, després que morís sense descendència Pere Moranta i Angelats, l'any 1669. La mare de les religioses s'havia casat en primeres núpcies amb Gregori de Villalonga, cavaller de Calatrava.

El retaule es donava per acabat el 5 d'octubre de 1697, quan Gaspar Oms Arbona signa l'època definitiva a favor de sor Dionísia Truiols (en aquell moment, priora) i de sor Elisabet Nadal (ella sola, atès que la seva germana Laudòmia ja era difunta). El preu final sumava 1.350 lliures, és a dir, les 1.200 lliures que les religioses havien emparaulat amb Joan Antoni, "per falte y ausència del qual me obliguí jo Gaspar Oms a proseguir la obra de dit quadro", i altres 150 lliures que havien promès a Gaspar, "en ajuda del meu treball, ab una scriptura private". A canvi, les dues religioses "confessam y en veritat regonexem estar acabat de posar lo dit quadro y perficionat del tot, a gust y contento nostro, per ço, en quant manester sia, alliberam a vós y al dit Juan Antoni Oms vostron germà y als vostros de las respective obligacions per vosaltres prestades en los referits actes per dita rahó".⁴³

Dos anys més tard, el 7 de juliol del 1699, l'esmentada sor Dionísia, que llavors ocupava el càrrec de priora, va cedir a l'escultor Mateu Joan la dauradura del moble, incloses les figures, per 400 lliures, sense comptar l'or.⁴⁴ La feina s'havia d'acabar en un any i mig i també comprenia "lo adorno" de la definició de la Santa Verònica, la qual cosa deu significar el coronament del retaule de la Verònica, que havia contractat anys enrere Joan Antoni Oms Tomàs; el moble ha desaparegut –almanco, no s'ha pogut identificar-, però l'encisadora talla de la titular es conserva al convent de la Concepció.

Com és natural, el retaule esporlerí ha sofert modificacions, ja que fou necessari adaptar-lo al nou emplaçament i a diferents necessitats devotes. Per exemple, la talla de santa Margalida va ser substituïda per la de sant Pere, patró de la vila, sembla que aprofitant l'escultura principal de l'antic retaule major de la parròquia. Les figures del primer cos, sant Francesc Xavier i sant Lluís Gonzaga, daten d'inicis del segle XX. Substitueixen les de sant Joan Baptista i sant Bernat, però aquestes tampoc no eren les originals: almanco la segona datava del 1896 i, pel que sembla, substituïa un sant Vicenç Ferrer. La fornícula de l'esquerre del segon cos, ara ocupada per santa Rita, servia per allotjar una santa Mònica, probablement original –és habitual en iconografia agustiniana-, mentre que el sant Miquel de l'àtic reemplaça un sant Agustí, que ja apareixia al contracte –justificat perquè les religioses de Santa Margalida seguien la seva regla-. En definitiva, les úniques talles que amb tota seguretat provenen del taller dels Oms són la de santa Elisabet d'Hongria, aposentada en la fornícula de la dreta del segon cos, i els àngels de cos sencer que sostenen escuts sobre el segon entaulament –tot i la distància de l'espectador, s'endevinen les armes de les famílies Oms i Nadal-. Encara que és un model de caritat i patrona del Tercer Orde Franciscà, santa Elisabet pot tenir aquí una justificació onomàstica, per la devoció personal de sor Elisabet Nadal. El coronament, amb l'escut de sant Pere, format per la tiara i les claus, també és un afegit modern. En canvi, la resta del moble original s'ha conservat en bones condicions: l'estructura arquitectònica, les polseres, el sagrari i l'expositor, els àngels amb escuts, les dues pintures de la predel·la –martiri i mort de santa Margalida- i, com hem dit, la figura de santa Elisabet. No és possible distingir les mans dels dos germans escultors, però si el sistema de treball que seguien era el més habitual, podem assignar –ni que sigui provisionalment- l'estructura del retaule a Joan Antoni i les talles dels àngels i de santa Elisabet a Gaspar.

⁴³ ARM, Prot. T-564, 279.

⁴⁴ ARM, Prot. T-565, 152.

La filiació estilística del retaule ha estat resseguida per R. Carbonell i M. Salom. El vinculen a models blanquerians (“El retaule major d’Esporles es pot incloure clarament entre aquells retaules que segueixen els models estilístics creats per Blanquer en el seu retaule del Corpus Christi”), però no deixen d’observar similituds amb el retaule major del convent de la Concepció, obra de Pere Pou (“tot i que resol de diferent manera la decoració de la major part de les columnes i la forma dels arquitraus i frontons que separen el segon cos de l’àtic”), i, sobretot, amb el retaule major dels dominics de Manacor, grandiosa peça del taller de Joan Antoni Oms Tomàs (“Aquest retaule és un dels que presenta més semblances respecte al retaule major d’Esporles, sobretot pel que fa a la seva estructura de carrers convergents, que és pràcticament idèntica”). Encara, arriben a una prudent conclusió: “Tot i això, si cap de les nostres hipòtesis no és correcta, pareix evident que l’autor del nostre retaule va tenir contactes amb els artistes esmentats anteriorment, propers tots ells al cercle artístic de Jaume Blanquer”. I, finalment, pronosticaven una eventualitat que s’ha revelat en bona part correcta: “Però, també, cal dir que és possible que es tracti d’un escultor avui dia encara desconegut per la historiografia mallorquina”.⁴⁵

En síntesi, l’espectacular retaule esporlerí pot ser interpretat com un exemplar emblemàtic de la retaulística mallorquina de finals del segle XVII, d’un barroc ja madur, encara que amb escasses influències de la plàstica italiana, una estructura grandiosa que tanmateix perpetua un sistema compositiu convencional, de cossos superposats i carrers lleugerament convergents, obrat –això, sí– amb una tècnica impecable. A més, resulta una superba demostració de la fascinació que sentia l’època per la sumptuositat de la fusta daurada i policromada, per la riquesa i varietat dels repertoris ornamentals –treballats com si fossin brodat o filigrana–, que aquí cobreixen totes les superfícies –frisos, cornises, predel·la, fusts, carcanyols i interiors de les fornícules, polseres, etc.– i en definitiva un manifest de la importància concedida a la dimensió “estètica” del retaule, ni que fos expressada en termes de luxe, ostentació, *horror vacui*, brillantor o llum. Tot plegat, la tipologia del retaule, que sobretot responia a inquietuds espirituals, també afavoria una mirada sensorial de l’espectador: feia germinar una empatia sensitiva que, implícitament, s’unia o se superposava als requisits contemplatius i als afanys devots.

No hi podien faltar les columnes de fust salomònic, que lògicament emmarquen l’espectacular sagrari, un element característic de l’època, amb dipòsit de reserva i tabernacle o expositor. Les columnes, per cert, acusen la influència dels Oms de la generació anterior: el terç inferior, separat per un anell, adopta forma de balustre. El mateix es pot dir dels estípits de l’àtic, una de les “especialitats” de Joan Antoni Oms Tomàs, que heretaren els seus fills. Tanmateix, la documentació exhumada no assegura automàticament l’autoria de la traça a favor de Joan Antoni Oms Arbona. El fet és que el prestigi d’aquest tipus de retaule n’assegurava la pervivència durant el Set-cents. La desaparició del moble d’estructura reticular, tant el de planta recta com el de carrers convergents, fou lenta. És comprensible que deixebles i seguidors dels Oms el perpetuessin: Domingo Ferrer, Francesc Obrador, Andreu Carbonell, Mateu Joan Serra, etc. I el mateix passa amb el fust salomònic, que encara utilitza profusament Francesc Herrera, per exemple. Aviat, però, també s’introdueixen variants que, a la llarga, conduïrien a la desintegració de les estructures

⁴⁵ R. CARBONELL; M. SALOM: *Els retaules...*, 37.

articulades amb ordres clàssics, dels mobles que mantenien l'aspecte rígid d'una prestatgeria.

Un dels retaules que presenta més afinitats estilístiques amb el d'Esporles, encara que sigui de dimensions molt més modestes, és el de sant Pere Regalat de l'església de Sant Francesc de Palma, encara massa ignorat. Només presenta dos cossos: l'inferior, de tres carrers, acull una profund nínxol quadrat que allotja el vol prodigiós del sant titular, quan fou transportat per àngels entre dos convents franciscans, emmarcat per fornícules més convencionals, ocupades per les estàtues dels sants Francesc de Paula i Francesc Xavier (més modernes que la resta del moble); el superior, d'un sol carrer, mostra una pintura de la Mare de Déu de l'Esperança, l'antiga titular, amb un donant de la família Torrella, que la tradició i l'escut del coronament identifiquen amb Tomàs de Torrella i de Verí, cavaller de Calatrava, mort l'any 1652 i exhumat incorrupte el 1711.⁴⁶ A la predel·la, dues pintures amb escenes de la vida de la beata Viridiana enquadren una insòlita representació de la mort del titular, una espècie de diorama amb les figuretes exemptes de tres franciscans. El moble era atribuït a Francesc Herrera o a un seguidor per S. Sebastià i A. Alonso, mentre que les cròniques del convent el daten l'any 1711, bé i que la dauradura es retardà trenta anys.⁴⁷ Tanmateix, els inicis de la construcció del retaule s'han de recular una vintena d'anys. En efecte, el mes de maig de 1693, Joan de Torrella i Ballester donava permís a fra Llorenç Pons per fabricar el moble:

*Sia a tots cosa manifesta y notòria com yo Juan Torrella donzell, duenyo y senyor de la capella de Nra. Sra. de Esperansa del Real Con[ven]t de St. Francesch de la p[rese]nt Ciutat, sabent y attanent que el Rd. P. fr. Llorens Pons pre., religiós del dit Convent, té gran desitg y devotió de eregir y construyr en dita capella un quadro del Gloriós Sanct Pere Regalat, y per dit effecte haver-me requirit una y moltas vegades ly donàs permís, facultat y licència de poder construyr en dita capella lo dit quadro, la qual requisitió és molt justa y a rahó conforme, perquè fabricant-se dit quadro estirà ab major descèntia la dita capella y en aquella se porà venerar la figura del dit Gloriós St. Pere Regalat, de qui yo som tant devot...*⁴⁸

La voluntat del donant no es complí del tot, perquè el retaule no va acollir les imatges de les santes Anna i Àgata ni s'arribà a fabricar un tercer ordre –amb sants franciscans elegits per fra Pons–, com demanava en el document esmentat. Això no obstant, Joan de Torrella degué aprovar la composició estructural definitiva, ja que no va morir fins l'any 1713, quan s'havien acabat el moble i les imatges principals. El cas és que la densitat de l'aparat ornamental i alguns detalls compositius, com ara els angelets-atlants de la predel·la fan pensar un cop més en el taller dels germans Oms Arbona o en el d'un bon

⁴⁶ Certament, els trets fisonòmics del cavaller representat al retaule dels franciscans difereix dels retrats de Joan de Torrella i Ballester (1646-1713) i del seu fill i hereu Agustí de Torrella i Truiols (1685-1748), conservats a Can Vivot. Sobre aquests personatges, autors de la inèdita *Olla podrida*, vegeu C. SIMÓ: *Catàleg dels noticiaris mallorquins (1372-1810)*, Palma, 1990. En canvi, són errònies algunes dades publicades per M. de QUIROGA: "Heràldica gentilicia ...", ja que afirma que el cos incorrupte pertanyia a Joan de Torrella i conjectura que el retaule fou encarregat pel seu fill Agustí.

⁴⁷ S. SEBASTIÀ i A. ALONSO: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporànea*, Palma, 1973, 119. R. CALAFAT: *Llibre de Antiguitats de la Iglesia del Real Convent de Sant Francesch de la Ciutat de Mallorca* (còpia de J. de OLEZA), Palma, 1928, 27.

⁴⁸ ARM, Prot. 1847; 1693, 8 maig.

seguidor. La gasiveria documental i la manca d'altres obres ben documentades que puguin servir de referència estilística ens impedeixen, però, d'afinar l'atribució.

Segui com vulgui, la carrera de Gaspar Oms Arbona es va prolongar fins a mitjan segle XVIII: va morir el 1745, arribant gairebé a la vuitantena d'anys. Després d'acabar el retaule del monestir de Santa Margalida, es va comprometre a acabar el del Santcríst de les dominiques, que el seu pare, Joan Oms Bestard, havia deixat a mig fer. No hi insistiré, perquè n'he parlat més amunt. De moment, la resta d'obres d'aquest Gaspar no es poden destriar de les seu cosí germà Gaspar Oms Batlle, força més jove (ja que degué néixer devers el 1690 o, segons G. Rabassa, el 1691), però que va mantenir una carrera paral·lela fins al 1750. Així, d'un Gaspar Oms era el sant Miquel que coronava el campanar de la parròquia homònima de Palma, beneït el 1704; el sagrari gran (1699), el primer retaule major (1703) i el retaule del Cor de Jesús del convent de les caputxines (aquesta última, una atribució d'A. Furió) i diverses obres per al convent de dominics d'Eivissa (retaule de sant Tomàs d'Aquino i decoració de l'orgue). Les obres eivissenques són també esmentades per Furió, el qual afegeix que l'escultor fou captivat pels moros i hagué de ser rescatat amb fons de la mitra. Ja que Gaspar Oms Bestard va morir l'any 1702 i el seu fill Gaspar Oms Batlle era massa jove, totes aquestes peces s'han d'integrar en el catàleg de Gaspar Oms Arbona, llevat potser el sagrari de les caputxines, que també podia ser obra del primer. En canvi, les claus de volta de la nau i l'escultura aplicada a les capelles de la parròquia de Santa Maria del Camí, tot realitzat entre 1734 i 1741, deu ser responsabilitat de Gaspar Oms Batlle, ja que fou el seu germà Joan Antoni qui s'encarregà d'esculpir la clau de volta del presbiteri ("clau y escut de la cupinya").⁴⁹

Entre les obres conservades que la documentació adjudica a un Gaspar Oms, cal distingir dos grups de retaules dissemblants, tant per la tècnica com per l'estil. Per lògica els hem d'assignar a dos escultors independents. Ara bé, el que no podem fer és garantir l'autoria de cadascun d'ells. Qualsevol hipòtesi resulta temerària. En una primera categoria cal integrar alguns retaules de Petra: a l'església parroquial, el de sant Josep (contractat l'any 1730 per 325 lliures; se n'ha d'excloure el titular, més modern); a l'església del convent, el major (devers 1720-1724, incloses les imatges, amb la col·laboració d'Onofre Ribot i Joan Coll) i el de sant Francesc (1723, documentada la talla del titular).⁵⁰ Tots ells mostren reminiscències de la retaulística siscentista. Per exemple, el de sant Francesc reproduceix un model que va tenir molta difusió des que fou inventat per Antoni Verger i Jaume Blanquer (retaule del Davallament de l'església franciscana de Palma), amb els cossos laterals coberts amb cupuletes el·líptiques, a més del titular, que repeteix el tipus blanquerià del retaule major de Sant Francesc de Palma. Les columnes centrals tenen fust helicoidal, amb el terç inferior que adopta la forma de bulb, com en el retaule de la Pietat de l'església de Santa Eulàlia, obra de Gaspar Oms Bestard. Aquest detall pot enfortir la hipòtesi que l'autor dels retaules petrers és Gaspar Oms Batlle, però, en canvi, altres elements compositius fan pensar en un artista més experimentat, la qual cosa beneficia l'atribució a Gaspar Oms Arbona. El mateix tipus de columna serveix per articular el cos superior del retaule de sant Antoni de Pàdua del mateix convent de Petra, encara que per si

⁴⁹ J. CAPÓ: *La vila de Santa Maria del Camí*, Palma, 1985, vol. II, 134-135.

⁵⁰ F. TORRENS: *Apuntes Históricas de Petra*, Petra, 1982 (1921), vol. I, 211 ss.
S. VICEDO: *Convento de San Bernardino de Sena*, Petra, 1991.

sol aquest fet no és suficient per avançar l'atribució als Oms. Encara, del mateix taller pot haver sortit el retaule de sant Bonaventura de l'església franciscana, que data de finals del segle XVII –almanco si fem cas de la data de benedicció de la pintura de sant Nicolau de l'àtic, el 10 d'octubre de 1691-. Per altra part, sabem que l'any 1686 els franciscans petrers devien doblers a l'escultor Pere Antoni Pasqual (autor del retaule del Santcríst de l'església de Sant Jaume de Palma i de l'original retaule del Nom de Jesús de la vila de Sant Joan) “per resta de feyna”, però no ha estat possible aclarir-ne els detalls.⁵¹ Tot plegat, la qüestió atributiva d'aquells mobles conventuals haurà de restar en suspens.

El segon conjunt de retaules que la documentació certifica com obra d'un Gaspar Oms integra dos retaules de la parròquia de Valldemossa: el de sant Joan Baptista (1729, estructura i tres imatges; amb escut de la família Desmàs, segons J. de Berard) i el major (1720, encara que es tracta sols d'una atribució recollida per S. Sebastián i A. Alonso). A més, hi podem afegir el retaule de santa Bàrbara del convent de mínims de Muro (1737, estructura i talla de la titular), sens dubte del mateix escultor homònim que l'any 1739 treballà les claus de volta de la sagristia de l'església.⁵² Anys més tard (1772), Gaspar Oms Barrera, fill de Gaspar Oms Batlle, va treballar al convent murer: el seu retaule de santa Llúcia reinterpreta l'estructura del de santa Bàrbara: voldrà dir això que aquest últim i, de rebot, els retaules valldemossins, s'han d'assignar a Gaspar Oms Batlle? Aquests mobles, d'esquema compositiu més senzill, s'articulen amb columnes rectes, de fust estriat i capitell corinti, presenten entaulament de gran volada, alternen l'escultura amb la pintura i apareixen coronats amb frontons partits. Per altra part, el tipus de columna, sempre amb anella i garlandes al terç superior o a mitjan fust, apareix habitualment en retaules de Joan Antoni Oms Batlle (també de Francesc Herrera, entre d'altres), una raó addicional a favor de l'atribució dels retaules valldemossins i murer al seu germà Gaspar.

Al contrari del que passa amb els diferents artistes anomenats Gaspar Oms, no hi pot haver confusió amb Joan Antoni Oms Batlle, l'únic membre de la família amb aquest nom que treballa al llarg de la primera meitat del segle XVIII. Com hem vist, el seu cosí Joan Antoni Oms Arbona s'esfuma enigmàticament a finals del segle anterior, deixant inacabat el retaule major del convent de Santa Margalida. Ja que de la seva carrera me n'he ocupat en altres ocasions, serà suficient recordar les seves dues obres més espectaculars que fins ara coneixíem, els retaules majors de la parròquia de Sóller i del convent del Socors de Palma, dues grandioses estructures que són suficients per convertir-lo en un dels més importants retaulers del seu temps. Del primer, però, no en va fer la traça ni tampoc les escultures. Per exemple, la talla del titular, sant Bartomeu, s'importà de Nàpols; la figura de la Mare de Déu de Bonany (1744-1745), situada a l'àtic, i segurament la de sant Tomàs de Villanueva (1745) són obra de Guillem Carbonell. La resta d'imatges, acabades l'any 1762, continuen en l'anonimat, mentre que el sagrari data del 1780. La policromia i la dauradura la contractaren per 600 lliures Joan Morei i Jaume Martorell.⁵³ Una lectura atenta del

⁵¹ M. CARBONELL: *Art de cisell...*, 116, nº 2.

⁵² P. FIOU; D. PAYERAS; S. RIUTORT: *750 anys d'Església a Muro (1248-1998)*, Muro, 1998. És prou significativa l'al·lusió que fa el *Llibre d'obra* a mestre Gaspar Oms, “famós sculptor”.

J. A. MORELL: *La catedral de muntanya. La parroquia de Sant Bartomeu de Sóller*, Sóller, 1993.

⁵³ J. RULLAN: *Historia de Soller en sus relaciones con la general de Mallorca*, Palma, 1876, II, 260 ss.

contracte que els clients estipularen l'any 1738 amb Joan Antoni Oms permet descobrir l'autor del disseny.⁵⁴ Que no ho era n'Oms és indiscutible, perquè el document insisteix en el fet que l'escultor farà l'obra,

com és la alquitatura, escultura y bastretas com se ha dit que se oferiran per aquell, del modo y forma que se troba dibuxat y senyalat ab la planta que se vós ha entregada del dit quadro, ab tots los adornos que se requirexen per la dita obra, no entenen-se ab esto las referidas set figuras que se han de posar en ell...

Tot i això, en un altre paràgraf s'especifica que la feina de n'Oms ha d'incloure "la dita figura de St. Miquel juntament ab lo diable que se troba baix dels seus peus, del modo y forma se troba en dita planta". Per tant, fins que apareguin proves en sentit contrari, convé d'incloure la talla de l'arcàngel en el catàleg de l'artista. D'altra banda, les figures que s'hi col·locaren no són set, com preveia el contracte, sinó onze, en total. El moble s'havia de fabricar en divuit mesos, de Sóller estant, a canvi de 475 lliures, sense comptar el llenyam, que també anava a càrrec dels administradors de l'obra. A més, l'escultor s'havia d'ajustar a les indicacions de la traça:

sens que per ninguna causa pugau sortir del dibuix o planta que teniu entregada, sots pena de tornar-lo fer y a vostras costas propias, si ya dons no era que advertísseu alguna cosa qui discentís a la dita planta, y esto en tal cas, tindreu obligació de avisar-nos per effecte de enar a conferir la matèria ab lo Sr. Joseph el Pintor, qui ha feta la dita planta...

El senyor Josep, pintor, no és altre que Giuseppe Dardanone, el pintor milanès instal·lat a Mallorca arran de la guerra de Successió, que ja havia tingut ocasió de demostrar les aptituds de tracista a la catedral: és invenció seva l'antic retaule major (1726), obrat per Joan Deià i ara traslladat a Sant Magí. L'any 1740 traçarà també el retaule catedralic del Davallament, executat pel mateix Deià.⁵⁵

La fàbrica del retaule solleric es va endarrerir, per disgust dels clients. Per aquesta raó, el 18 de juliol de 1740 el rector de la parròquia, Felip Torelló, juntament amb els regidors, obrers i administradors de l'obra, n'exigiren per via judicial a l'escultor l'acabament immediat. No coneixem el desenllaç del plet, però sembla que Oms s'avingué a la reclamació dels clients.⁵⁶ Per altra part, el 20 d'abril del mateix any l'escultor assumia l'encàrrec del retaule major del Socors que li feren el prior, fra Agustí Riera, i altres vuit frares del convent —anomenats "PP. de consulta"—, a canvi de 1.056 lliures i escaig, una quantitat que incloïa el preu del llenyam ("que lo dit religiós degue proveyr al mencionat oficial de tot lo llenyam nesesari per lo dit quadro, y que lo valor del dit llenyam estimat

B. BESTARD; M. RAMON: "Els retaules del segle XVIII de l'església parroquial de Sant Bartomeu de Sóller", *BSAL*, 53, Palma, 1998, 201-218.

⁵⁴ ARM, Prot. S-740; 1738, 22 novembre.

⁵⁵ J. LLABRÉS: "Les pintures decoratives de Can Salas major, una aproximació a Josep Dardanone i a l'art del segle XVIII a Mallorca".

DD. AA.: *Can Salas Major*, Quaderns Arca 12, Palma, 1993, 33-43.

M. CARBONELL: "Els retaules barrocs", a A. PASCUAL (coord.): *La Seu de Mallorca*, Palma, 1995, 149-163.

M. CARBONELL: "Dardanone Cavelli, Giuseppe", *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, Palma, 1996, vol. III, 88-91.

⁵⁶ La intimació consta en un full solt que acompanya el contracte estipulat amb l'escultor l'any 1738.

per experts senyelats de una y altra part degue servir en pago del preu senyelat a favor de dit scultor, quedant axís rebexat lo preu ab lo valor del llenyam”).⁵⁷ La idea de fabricar un nou retaule major no era nova, perquè ja l’any 1731 la comunitat li havia reservat poc més de 1.050 lliures. Per raons desconegudes, el projecte es va alentir. Finalment, d’acord amb els termes contractuals, Joan Antoni Oms es comprometia a lliurar-lo en cinc o, com a màxim, sis anys, juntament amb les figures –que no es detallen-. De moment, en restava exclòs el sagrari. Uns mesos més tard, el 7 de gener de 1741, l’artista i fra Miquel Castell, que es convertia en administrador de l’obra, ajustaven la forma i els terminis de pagament.

Sortosament, estem en condicions d’introduir alguns matisos en la confusa història d’aquesta obra imponent. L’autoria de la traça ha estat un tema molt debatut. En síntesi, els cronistes de l’orde l’havien assignat tradicionalment a fra Miquel Castell (1700-1763), però aquest religiós actuava com a obrer o administrador, tant del retaule major com d’altres obres de la casa. En canvi, el professor S. Sebastián l’atribuïa per raons estilístiques a Joan Francisc Aragón, a qui considerava molt influït pel tractat d’arquitectura del P. Pozzo.⁵⁸ Argumentava l’ascendent del jesuïta en les flagrants similituds que existeixen entre el retaule de la Immaculada de la Seu i el de sant Lluís Gonzaga de l’església romana de Sant Ignasi (datat el 1700 i reproduït en la *Perspectiva* de l’italià), però, a més, ho corrobora l’inventari de béns del mallorquí (fill, però, d’un homònim oriünd de Segòvia), perquè demostra que posseïa un exemplar del tractat del jesuïta –a més del de Serlio i llibres d’art militar, entre d’altres-. Tanmateix, Aragón no va intervenir en la traça del retaule dels agustins o, almanco, la documentació coneguda no permet assegurar-ho, més aviat al contrari. En efecte, el contracte estipulat amb l’escultor és diàfan, quan es refereix a “la trasa o modelo del quadro major que se resol fer en esta Iglesia, delineada per Joan Antoni Homs, scultor”. Per tant, la influència de Pozzo sobre el nostre artista li degué arribar per altres vies, potser a través del contacte amb Dardanone, un altre personatge molt interessat per l’obra del jesuïta, com ha ressaltat el mateix S. Sebastián i, molt abans, J. M. Bover. A més, feia temps que Joan Antoni Oms havia demostrat la seva capacitat com a tracista. Així, l’any 1711 el consell de la confraria de Sant Pere i sant Bernat li encarregava per l’exorbitant xifra de 2.150 lliures (sense comptar el llenyam d’un moble ja començat) el nou retaule de la capella de sant Bernat de la Seu, deixant clar que “havent conferit entre de nosaltres qui feria dit quadro, havem resolt que me[stre] Juan Ant[oni] Homs escultor fes un dibuix, com de fet lo ha fet, y entregat a nosaltres, en vista del qual se ha resolt que dit me[stre] Homs el fes segons el dibuix nos ha entregat”, repetint a poc d’espai, “conforme el dibuix que de dit quadro mos haveu fet”.⁵⁹ Finalment, aquest retaule no es va construir, potser a causa de la guerra de Successió. Després, si fem cas d’A. Furió, se n’encarregà

⁵⁷ ARM, Prot. M-1918; 1748, 29 novembre.

⁵⁸ S. SEBASTIÁN: “Arte”, a DD. AA. *Baleares*, col. Tierras de España, Madrid, 1973; S. SEBASTIÁN; A. ALONSO: *Arquitectura mallorquina ...*, 121-122. Seguint l’opinió de Sebastián, i abans de conèixer la nova documentació, vaig sostenir l’autoria d’Aragón: M. C[ARBONELL]: “Aragón, Joan”, *Gran Enciclopedia de la Pintura i l’Escultura a les Balears*, Palma, 1996, vol. I, 111-113. En el mateix sentit, però amb més ambigüitat, es manifesten M. FORTEZA; M. A. REINÉS: “La retabística barroca de la iglesia del Socorro”, *BSAL*, 53, Palma, 1996, 139-148; i F. CARMONA: *Iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Agustinos)*. Palma de Mallorca, San Lorenzo del Escorial, 1998. Sobre el polifacètic Aragón, vegeu també A. PASCUAL; J. LLABRÉS: “La configuración del jardín artístico en el siglo XVIII: Gabriel de Berga y la reforma barroca de Alfàbia”, *Estudis Baleàrics*, 66/67, Palma, 2000, 91-112.

⁵⁹ ARM, Prot. 5.741, 28; 1711, 10 gener.

Francesc Herrera, encara que la seva obra va esfumar-se amb l'incendi fortuït de l'any 1912.⁶⁰ En definitiva, cal restituir el disseny de la gran *macchina* dels agustins al seu verdader inventor, Joan Antoni Oms, el mateix que va aconseguir-ne la fabricació material.

El moble s'inscriu en la tradició barroca del retaule-baldaquí –usat, per exemple, per a les imatges del Santcris-, però innovant-lo gràcies a la claredat compositiva, la contenció ornamental i, sobretot, l'extraordinària dilatació de l'espai central –noteu, per exemple, la disposició esbiaixada dels entaulaments-, tot i que l'expandiment estava en bona part justificat perquè s'hi havia d'allotjar un enorme sagrari i el cambril de la Mare de Déu del Socors. A l'igual que altres retaules contemporanis, encara que usant mecanismes compositius idiosincràtics, Oms assoleix la dissolució de l'antiga composició de carrers verticals i cossos superposats, del peu forçat que representava una estructura rígida i gairebé invariable, formada per una xarxa de caselles o fornícules. La solució fou molt imitada, en particular per a retaules majors: Santa Creu de Palma, Santa Maria la Major d'Inca, parròquia de Campanet, etc. Encara més pròxim per composició i cronologia, convé de recordar el retaule de sant Antoni de Pàdua de l'església de Sant Francesc de Palma, que ha estat atribuït a Joan Francesc Aragón,⁶¹ encara que al meu parer acusa la mà del nostre Joan Antoni Oms, tant per la declinació de la gramàtica clàssica com per la factura de la talla del titular. De fet, el nostre artista ja havia assajat el mateix tipus compositiu a una escala menor en una de les nombroses obres que li encarregà, entre 1714 i 1720, l'ardiaca Miquel Sastre.⁶² Es tracta del retaule de sant Josep de l'església de Sant Miquel de Palma, que anticipa el retaule del Socors pel que fa a l'aspecte tridimensional del baldaquí, al tipus d'ordre -columna recta, amb el fust estriat i garlanda al terç superior, entaulaments sobresortits i fris decorat amb motius vegetals- i als coronaments corbats. Ara bé, per ser justos, haurem de reconèixer el paper pioner jugat per Francesc Herrera en la introducció dels retaules més escenogràfics del barroc madur mallorquí. Per exemple, la idea d'un baldaquí grandios ja apareix anunciada en el retaule de sant Martí de la catedral, traçat devers el 1723, encara que posant l'accent en la verticalitat del carrer central. Endemés, la transmissió d'invençions entre Herrera i Oms devia ser fluïda, almanco des de l'any 1709, quan el navarrès es casà amb Elisabet Oms Abram, cosina germana dels escultors Oms

⁶⁰ Com és natural, les atribucions fetes pels nostres erudits del segle XIX s'han de revisar. Per exemple, Furió atribueix a Herrera el retaule major de l'església de les dominiques, però ara sabem, gràcies a la documentació exhumada per A. Pascual i J. Llabrés, que és un disseny del Dr. Joan Quintana, fabricat per Andreu Carbonell. Aquest Joan Quintana és encara un enigma: prevere, doctor en teologia, celebrant del matrimoni del pintor Miquel Pont, posessor d'una interessant biblioteca i de nombroses eines d'argenter (potser heretades del seu amic Corneli Bolcool, un argenter brabançó que residia en una casa llogada a la família del pintor Guillem Mesquida), etc. Vegeu M. CARBONELL: *Miquel Pont Cantallops, 1678-1755: un pintor llorenç entre Mallorca i Roma*, Sant Llorenç des Cardassar, 2005, 80-81. Ara podem afegir una nova obra al seu catàleg: la traça del retaule de sant Serampio de la desapareguda església del Carme de Palma, encarregat pel capità genovès Joan Baptista Visconti, executat per Mateu Joan Vaquer i visurat en dues ocasions per Francesc Herrera i Joan Antoni Oms Batlle: ARM, Prot. 3.644, 306v; 1721, 29 octubre.

⁶¹ S. SEBASTIÁN; A. ALONSO: *La arquitectura mallorquina...*, 121-122; A. PASCUAL; J. LLABRÉS: "La configuració del jardí artístic..."

⁶² Deixo aquest tema pendent, ja que tinc pensat elaborar un treball monogràfic sobre aquest desconegut i tanmateix activíssim eclesiàstic, Miquel Sastre i Palou, fundador de la casa de la Missió.

Batlle i dels Oms Arbona.⁶³ Després veurem una obra concreta de col·laboració entre Francesc Herrera i Joan Antoni Oms.

Quant a la fabricació material del retaule dels agustins, els documents que ara s'exponen no són gaire explícits. Els que es coneixien també són evasius, tot i que han permès demostrar la intervenció de Gaspar Oms, "que al parecer continuó el trabajo de su hermano, Juan Antonio Homs (...) ayudado por el carpintero Antonio Planes y el aprendiz de escultor, Miguel Tomás".⁶⁴ Ara sabem del cert que Joan Antoni, a més de fer-ne la traça, hi treballà des del 1740 fins a la seva mort, que va tenir lloc el 29 de novembre de 1748. Havia redactat testament el dia anterior, fent-li de testimoni tres fusters (Cristòfol Sabater, Antoni Planes i Miquel Buades), que el devien ajudar en el retaule dels agustins; és segur en el cas d'en Planes. Quan la vídua dictà testament, dos anys més tard, hi era present l'escultor Miquel Tomàs; es mantenien fermes, doncs, els lligams personals i professionals amb els col·laboradors del mestre. El mateix dia de la mort de Joan Antoni (que finà devers les set del matí), la vídua i el germà Gaspar, actuant com a marmessors testamentaris, es presentaren davant d'un notari perquè aixequés acta de llur voluntat de mantenir el compromís amb els frares. Després de recordar els antecedents, afegeixen:

Y com dita obra se tropia molt adelantada y no se pogue proseguir per hever pesat lo dia present de esta a la millor vida, y per raó de son treball lo dit nostron marit y germà respective ja tingués moltas quantitats rebudas, quals heveriguadas s'es vist importar setcentas noranta una lliuras, set sous y vuit dinés, ab las quals no van compresas las cent sinquante lliuras del llenyam que se li entregà a nel principi de la obra, com se narra en la desobra escriptura dels 7 janer 1741, més vint lliuras lo dia present que han de cervir a los gastos de son entierro y ultra de esto lo que importerà la sera de la sua sepultura, de que se eurà en altre ocasió per haver asumida la obligatió lo dit convent, per ço, nosaltres dits Maria Font v^a y Gaspar Homs, de grat etc. Ab lo present públic instrument etc. Confessam tenir per rebudas ditas quantitats y las donam per ben pegadas a nel dit nostron marit y germà respective, y per quant falta molt que fer a dit quadro, promet y me obliga jo dit Gaspar Homs finalisar aquell en lo modo y forma segons lo tractat en ditas escripturas, com si dit tracto fos tingut ab mi matex, y pesar los dits peguements com si jo los hagués rebut, per lo que obliga tots mos béns etc. Y jo dita Maria Font v^a principalment y a solas em constituesch fiança a dit mon cunyat en tot lo que pogue aquell faltar...

De nou, actuaren de testimonis Miquel Tomàs i Antoni Planes. El document és ambigu, perquè assegura que l'obra està molt avançada, però després afegeix que manca molt per acabar-la. Sens dubte, són més significatives les quantitats rebudes ja pel difunt: quasi 800 lliures, a més de 150 lliures de llenyam i les despeses de l'enterrament. Per tant, restaven menys de 200 lliures per cobrar. Se'n pot inferir que el retaule estava pràcticament llest, però, com sempre, la realitat és més complexa: almanco tres figures (sant Joan de Sahagún, santa Clara de Montefalco, santa Perpètua) són posteriors al 1763, mentre que el sagrari data de 1770. Segons F. Carmona, el sant Agustí de l'àtic pot ser el mateix que va

⁶³ Era filla del pintor Antoni Oms Bestard i de Margalida Abram López. Quan es casà amb Herrera era vídua del cirurgià Joan Batlle Roca, que a més era cunyat de Gaspar Oms Bestard (el qual l'any 1670 s'havia casat amb Joana Anna Batlle Roca). Després, Herrera es casarà en segones núpcies amb Joana Mateu Amer, de qui va tenir el fill Gregori, que va mantenir el taller patern.

⁶⁴ M. FORTEZA; M. A. REINÉS: "La retablística...", cfr. n. 58.

treballar fra Sebastià Planes l'any 1684, però la posa desimbolta, l'aspecte dinàmic, la invenció dramàtica (en realitat, es tracta d'una escena narrativa: el sant contempla el misteri de la Trinitat) fan pensar en una data avançada i en el taller dels Oms. El mateix es pot dir del sant Miquel del cim, de positura molt semblant al que corona el retaule major de Sóller. Els altres dos arcàngels, menys reeixits, són obra del mateix taller, col·locats al seu lloc entre 1744 i 1756. Finalment, sempre segons F. Carmona, santa Mònica podria ser la talla que l'any 1691 va realitzar un Joan Antoni Oms per encàrrec de Magdalena Sureda, a canvi de seixanta lliures, però la mateixa crònica dels agustins ho desmenteix, assegurant que és posterior al 1763. L'altra escultura de santa Mònica s'haurà de donar per desapareguda. En tot cas, per cronologia, cal atribuir-la a Joan Antoni Oms Arbona. No tinc en compte la titular, perquè és una bella escultura renaixentista, que acusa una forta influència italiana. Si el retaule major de Sóller demostra que Oms Batlle –en realitat, Dardanone, que en fou el tracista– encara no ha trencat el cordó umbilical amb els costums siscentistes, tant els compositius (no obstant el desenvolupament del carrer central) com els morfològics (com ara, la columna salomònica i els estípits), el retaule major del Socors, en canvi, amb la seva forma de gran pavelló arquejat, obre camí a algunes de les solucions més innovadores del Set-cents local.⁶⁵

Per acabar, em plau de presentar un grapat de documents que confirmen la col·laboració de Joan Antoni Oms amb Francesc Herrera, i no precisament en una obra fútil, sinó en el magnífic retaule major de la parròquia de Sant Miquel de Palma. Se sabia que el disseny era del navarrès, gràcies a A. Furió, que en guardava l'esbós original –adquirit als hereus de Francesc Tomàs, fill i deixeble de Miquel Tomàs, i aquest de Gregori Herrera–,⁶⁶ però fins ara no se'n coneixien les vicissituds constructives. Com a cosa prèvia, ja és curiós que el moble fos començat per un botifler i acabat per un maulet i que, per afegit, cap dels dos volgués posar-hi l'escut d'armes. Són proves d'una inusitada munificència anònima. El 6 de febrer de 1708 el bisbe filipista fra Francisco Antonio de la Portilla –comminat a l'exili des del 1706 pel virrei austriacista, el comte de Savallà– afegia 100 lliures a les 566 lliures i escaig que ja havia lliurat, a través del teixidor de lli Joan Coll Mora, a la resta d'administradors de la fàbrica del retaule (Joan Vives, rector de la parròquia; Joan Llompарт, prevere i beneficiat a la mateixa església; Gabriel Palou de Comassema, integrant de la petita noblesa rural, en el seu cas de Bunyola; i Nadal Rossell, sastre). Impel·lit per una gran devoció a l'arcàngel, el bisbe pretenia estimular les almoines d'altres parroquians a fi de construir-lo ràpidament:

sabent més havant y atenant lo dit Illm. y Rm. Sr. Bisbe desitjar ab totes veres el que se don principi a la fàbrica del dit quadro y que ab la brevedat posible se aquell del tot perficionat, ha ofert a més del que ja té donat donar y pagar cent lliures més per a que a vista de la sua tant pia devotió se animan los parrochians en acudir

⁶⁵ Per a una visió de conjunt, vegeu M. CARBONELL: "L'art de les Illes Balears del segle XVIII als nostres dies", a M. DURAN; A. MARIMON (dir.): "Del segle XVIII borbònic a la complexa contemporaneïtat", *Història de les Illes Balears* (dir. E. BERENGUER), vol. III, Barcelona, 2004, 462-525.

Les dades que s'aporten sobre el retaule del Socors provenen de l'ARM, Prot. M-1918, 275 i ss.

⁶⁶ A. FURIÓ: *Diccionario Histórico...*, 162-163.

*ab algunas llimonas per a que ab tota brevedat se pugue comensar, proseguir y acabar lo dit quadro...*⁶⁷

Onze dies més tard els administradors estipulaven amb el picapedrer Pere Mojà el basament de pedra:

*que haze de fer los pedestals segons la trassa que se vos ha entregada de pedreny de Binissalem y Bunyolí. Més que las guarnisas de baix y alt ha de ser de pedra de Binisalem de la més obscura que se trobarà. Més que los caxons [és a dir, els daus dels pedestals] hajan de ser de pedreny groch de Binisalem y que dits caxons hajan de tenir l'enfronyat [vol dir l'enfront] de punta de diamant. Més que dita pedra no puga tenir ninguna taca. Més que els plans hajan de ser de jaspe vermell de Bunyolí. Més que todas las pedras hajan de ser esmoladas y lustradas de esmeril...*⁶⁸

El termini d'acabament es fixava en quatre mesos i s'acordava pagar al mestre pel tall i la col·locació de la pedra 125 lliures, sense comptar els ports i els jornals dels manobres. Encontinent, els administradors contractaven la manufactura del retaule amb Joan Antoni Oms (i Batlle) a canvi de 950 lliures, "segons la trassa que se li entrega", que era idea de Francesc Herrera, com ja s'ha dit:

*Més que las figuras de las bancatas se hajan de fer de relleu que seran Àngels vestits ab diferents insignias y el camper del quadro haze de ser llis. Més que tot lo tombat del quadro que té quatra palms de bolada y fondo se haze de fer de escultura ab uns fruitals ab alguns lletons miscuits ab dits fruytals [és a dir, angelets o putti entremesclats amb motius vegetals]. Més el puesto hahont ha de estar la Puríssima ha de ser un escut conforme se troba en dita trassa y sobre dit escut hay haze de aver un escut més patit ab los lletons per difinició de dit quadro. Més que en los caxons de las bancatas de los costats se hajan de posar adornos. Més que todas las figuras de Sancts y lletons se hajan de fer per Francisco Herrera y en cas aquell no las fes se hajan de fer per las personas se designaran per dits administradors, y se pagarà per el qui pendrà dita escarada del mateix preu ab que se haurà concertat, advertint que los dos Àngels St. Gabriel y St. Rafel no van compresos ab la present escarada, bé emperò las demás figuras, axí St. Ff[rancesc], de St. Ant[oni] de Pàdua et alias que se han de fer de bulto, salvo las figuras de la Puríssima, de St. Antelm y Sta. Bàrbara, que se han de fer de pintura, que no van compresas en la present escarada. Més que la pastera y puesto hahont ha de estar St. Miquel haze de ser una Glòria y que todas las columnas de dit quadro hajan de ser ab diferents adornos ...*⁶⁹

⁶⁷ ARM, Prot. 1848, 14v; 1708, 6 febrer. Fins ara hom assegurava que el bisbe Portilla s'havia exiliat a Barcelona l'any 1706, però és evident que va posposar el viatge. A més, fa temps que se sap que el 20 de novembre de 1707 el bisbe beneïa la primera pedra del nou campanar de Santa Eulàlia. L'acta notarial corresponent ens informa que també hi varen assistir el virrei austriacista, els Jurats, el capítol de canonges i nombrosos parroquians i, a més, que el mestre major era Joan Tomàs: ARM, Prot. S-699; 1707, 20 novembre. Podem afegir que el 2 de gener de 1708 el prelat nomenava procurador, estant "de prompte partida cap a Barcelona" (ARM, Prot, 1848).

⁶⁸ ARM, Prot. 1848; 1708, 17 febrer.

⁶⁹ ARM, Prot, 1848; 1708, 17 febrer (amb les signatures autògrafes dels administradors i de l'escultor, textualment "Me. Juan Antoni Homns Escutor"). En realitat, l'escriptura original fou redactada el 6 del mateix mes, però no es va signar fins onze dies més tard, quan l'artista cobrà 200 lliures com a primera paga.

D'altra banda, el retauler estava obligat a proveir el llenyam necessari i, en el cas que qualque devot oferís fusta, se n'havia de descomptar el valor del preu total de l'obra. A més a més, calia rebaixar els jornals que qualsevol mestre fuster hi volgués esmerçar per caritat, a raó de set sous per jornal. Finalment, es pactava un termini de dos anys per fabricar el retaule. Tanmateix, el respit s'allargà, ja que el titular, obrat per Herrera i pagat per l'ardiaca Miquel Sastre, un austriacista resolut, data del 1714. La guerra de Successió imposava un ritme calmos. Altrament, l'any 1711 moria al monestir de Pedralbes el bisbe Portilla, que havia inspirat la construcció del retaule. Sembla que una part fou subvencionada pel rector Joan Vives Massanet, potser el cos superior, amb el relleu de la Immaculada, tot treballat per Joan Antoni Oms.⁷⁰ Després, la dauradura va haver d'esperar uns anys, fins a l'època del rector Francesc Tugores Alomar, que va morir l'any 1739. Sembla que en aquest cas el benefactor també va ser el bisbe Portilla, que no oblidava la diòcesi que regia, de Pedralbes estant. Ho deduïm d'una "Memoria de las limosnas que se han de dar en Mallorca" per voluntat del prelat ja difunt: a més de nombrosos llegats –per a la Misericòrdia, la casa de la Pietat i una obra pia per maridar donzelles pobres, entre d'altres-, destaquen les 500 lliures destinades a la construcció d'una capella de les relíquies a la catedral (obra que encarregava a l'experimentat canonge Ramon de Sales) i les 600 lliures per daurar el retaule major de Sant Miquel.⁷¹

Com ens informa A. Furió, l'obra sembla ha estat admirada, en particular els arcàngels dels intercolumnis del primer cos, que són obra d'Herrera. En canvi, els dos sants que s'alcen sobre els extrems de l'entaulament, Francesc d'Assís i Antoni de Pàdua, una exigència del bisbe Portilla, que era frare franciscà, s'han d'incloure en el catàleg de mestre Oms: ho exigia el contracte i ho revela una talla més aviat rutinària. Les dues teles de la predel·la són anònimes, però eventualment es poden adjudicar a Bartomeu Morei, el mateix que executà la impressionant volta del presbiteri, un vertader *tour de force* de la pintura barroca mallorquina. Encara que l'exuberant retaule de Sant Miquel perpetua un esquema compositiu tradicional, també posa en evidència l'esperit innovador d'Herrera, amb un nucli molt potent, que comparteixen el monumental sagrari i la talla del sant titular, amb un carrer central que ja insinua la forma d'un baldaquí, amb l'entaulament de les columnes centrals –per cert, de fust corol·lític, per accentuar-ne l'aspecte dinàmic- que es disposa de biaix (com repetirà Joan Antoni Oms al Socors), amb les desimboltes actituds i els imaginatius *contrapposti* de les estàtues autògrafes.⁷² Els arguments sobren per demostrar

⁷⁰ És el que es desprèn d'un llibre d'albarans del mateix eclesiàstic, ara en mans de particulars. Vegeu A. TRUYOLS: *Monografia històrica de la iglesia parroquial de Sant Miquel de Palma, ahont se venera l'imatge de Nra. Sra. de la Salut*, Palma, 1930. Això no obstant, són nombrosos els errors que s'escolen en aquesta publicació.

⁷¹ ARM, Prot. LI-334, s.d.[1715].

⁷² Per les similituds compositives i morfològiques amb el retaule de Sant Miquel, podem atribuir a Herrera la traça del retaule major de les Tereses. El primer cos fos bastit per Mateu Joan Serra, entre 1700 i 1703, però aviat sorgiren desavinences amb les religioses. La talla de la titular, que tampoc agradà a les monges, és de Mateu Joan Vaquer (1701-1702), que deu ser també el responsable de les imatges dels sants Josep i Elies (1706). El segon cos, fabricat entre 1709 i 1715, és obra del mateix Herrera, un fet que pot corroborar la meua hipòtesi atributiva. Que el disseny no era de Mateu Joan, ho deixa ben clar el contracte: "que dita obra se haje de ajustar en lo dissenyo que se vós ha entregat..." Per a la forma dels fullatges l'escultor s'havia d'assessorar amb el brodadador Jordi Carbonell, però no és versemblant que aquest fos l'inventor del moble. Vegeu: A. PASCUAL; J. LLABRÉS: *El monasterio de Santa Teresa de Jesús de Palma*, Palma, 1996. Un tercer retaule que es pot afegir a la sèrie és el de sant

que Oms va tenir un bon mestre, però fóra injust no reconèixer que Herrera havia trobat un excel·lent deixeble.

RESUMEN

La de los Oms es sin duda la dinastía artística mallorquina más popular y la que permite reconstruir con mayor facilidad la historia de la retabística barroca local. Los objetivos de este artículo son dilucidar algunas confusiones genealógicas, descubrir un nuevo escultor de la saga, aportar datos documentales inéditos que permiten ampliar los respectivos catálogos de obras y, en un sentido más general, poner en evidencia el estado fragmentario de la historiografía artística mallorquina de época moderna y señalar la necesidad de persistir en el trabajo de investigación archivística.

ABSTRACT

The one of Oms constitute the most popular artistic dynasty in Majorca, and let us easily rebuild the history of local altarpieces making. The goals of this paper are: to illuminate some genealogical confusions, to display a new sculptor from the dynasty, to contribute with some new documentary data that permit to amplify the respective catalogues of works, and, in a broader sense, to put black on white the fragmentary state of modern art's historiography in Majorca and to point out the need for a persisting archival investigation.