

## **UNA APORTACIÓN MUSEOGRÁFICA**

### **La Exposición**

### **“PINTURA GÓTICA MALLORQUINA”**

La museología, en las Baleares, no ha sido tenida en cuenta apenas, tal vez ni siquiera se haya planteado jamás en las diversas manifestaciones artísticas celebradas en la Isla antes de los años setenta la función y la necesidad de unas instalaciones adecuadas para la exhibición de la obra de arte y la preparación de un entorno que ambiente tal exposición. Por otro lado el carácter eminentemente pedagógico que supone toda manifestación artística nunca fue tenido en cuenta salvo en contadas ocasiones. La cantidad de obra expuesta siempre tuvo mayor importancia que la calidad de lo presentado y aún hoy muestras monográficas, bellamente presentadas y ordenadas racionalmente, son tachadas de pobres o insuficientes.

Ante ello no es de extrañar que carezcamos de referencias bibliográficas sobre este aspecto.<sup>1</sup> Para paliar un tanto esta falta y evitar que este lamento se repita en años sucesivos considero esencial esbozar unas notas acerca de una de las manifestaciones más singulares que han tenido lugar en la Isla de Mallorca, y que por desgracia no ha podido ser repetida. Su desaparición al ser clausurada la exposición borró todo rastro del montaje y sistematización y ahora no queda más solución que confiar en el texto escrito y en la documentación gráfica lo que fue la Exposición de Pintura Gótica Mallorquina, inaugurada en Palma en julio de 1965 y clausurada en noviembre de 1973.

Por primera vez en Mallorca se planteaba una problemática, sumamente compleja, en torno a una colección homogénea representativa del quehacer artístico de nuestras islas durante un período de unos 200 años. Muchos de los problemas desbordaban lo puramente museológico

---

<sup>1</sup>La primera redacción de este trabajo se hizo en 1974, poco después de la clausura de la Exposición; su publicación se ha retrasado demasiado por motivos ajenos al Autor. Ante ello, algunos aspectos se han actualizado en esta redacción definitiva. Inauguradas en 1976 las Salas de Arte Gótico del Museo de Mallorca, y las de Arte Renacentista y Barroco en 1979, gran parte de las experiencias de La Lonja se pudieron aplicar al nuevo montaje.

y los intentos llevados a cabo para solucionarlos alcanzaron en parte el éxito deseado. En cambio los aspectos estrictamente museológicos creo que se plantearon con honradez y al menos a lo largo de los ocho años de existencia de esta muestra, se obtuvo lo que se pretendía: exposición sistemática de una colección, sin agobios ni problemas de visión; acceso a un gran número de visitantes y amplia proyección pedagógica, aparte de reunir algo más del 80 % de la pintura gótica mallorquina durante un amplísimo lapso de tiempo. Cerrada la exposición y dispersados sus fondos muchos de ellos no han podido ser contemplados a partir de entonces y su acceso, en muchas ocasiones, es prácticamente imposible.

La finalidad esencial que pretendía la Fundación Juan March al iniciar la restauración de la Pintura Gótica Mallorquina era salvar para el País un caudal esencial de un valor artístico incalculable. Este aspecto suponía la realización de un inventario, la búsqueda y recuperación de todas las manifestaciones artísticas de la época y su restauración. La idea de su exhibición vino después al comprobar que el caudal de obras de arte era muy superior a lo previsto y que la empresa realizada se convertía en una labor ingente de una transcendencia cultural y económica que a priori nunca se pudo sospechar.

Con ello la problemática en esta primera fase quedaba centrada en los siguientes aspectos:

1.º — Búsqueda y recuperación de los fondos pictóricos que existían en Mallorca e Ibiza.

2.º — Su restauración adecuada que asegurara la conservación de este tesoro y lo revalorizara.

3.º — La investigación científica sobre el caudal artístico salvado con el fin de centrar la obra de arte en el marco de su tiempo y en su ambiente geográfico, así como las posibles conexiones que esta manifestación artística pudiera tener con otros ambientes extrainsulares.

Analizado el resultado de estas fases previas considero que se consiguió completar casi exhaustivamente el primer apartado. Para ello se contaba con la ayuda de un hombre: Jerónimo Juan Tous, conocedor profundo de todos los recovecos inimaginables de iglesias y conventos, poseedor además de un archivo fotográfico nutridísimo que hizo posible obtener un completo catálogo. El segundo apartado fue posible gracias a la absoluta dedicación de un técnico como Arturo Cividini, ayudado en muchas temporadas por su hija Giulia, que realizó una labor que difícilmente sabremos valorar. Desgraciadamente su estado de salud impidió que este aspecto alcanzara el resultado apetecido.

cido, aunque la serie no restaurada no alcance un 10 % del total inventariado.<sup>2</sup> En cuanto al desarrollo de la investigación en torno al problema, aparte del avance que publicamos en el catálogo de la exposición, tuvo una continuación espléndida al servir de tema a dos Memorias de Licenciatura presentadas en Barcelona y Madrid, en aquellas fechas, por la señorita Francisca Thomás y la señora Pilar Muñoa de Azurmendi.<sup>3</sup>

Desgraciadamente el que ambas quedaran inéditas es una contrapartida que en principio convertía el tercer apartado en un simple proyecto.

Estos trabajos, sin una adecuada publicación suponen un esfuerzo intelectual perdido, no solo para sus realizadores, sino para todos aquellos investigadores que deseando profundizar en el tema se ven privados de unas experiencias previas que pueden ahorrar esfuerzos y a la vez privar de unas sugerencias y directrices de trabajo en futuras investigaciones. La publicación aunque no se la considere un elemento propio de la museología tiene también incidencia en ella; desgraciadamente, este aspecto sea el más olvidado en esta verdadera cenicienta de la Ciencia. Mi lamento, como tantos otros, sigue siendo una voz perdida en el desierto y tratarlo en extenso supondría una dedicación y un espacio que no cabe, de momento, en este Trabajo. Este lamento queda paliado afortunadamente gracias al esfuerzo ingente de Gabriel Llopart que con su tesis doctoral centró el problema en sus exactos límites. El esfuerzo y dedicación de Llopart cristalizaron en la publicación de su obra<sup>4</sup>, magnífica realización si la parte gráfica se hubiera cuidado con más cariño; esta deficiencia hace palidecer el interés y el valor del texto científico.

Como se ha dicho la fase inicial se centró en la catalogación de los fondos pictóricos atribuibles a una época que corría entre 1300 y 1500. Para ello se contaba con la publicación de Chandler Rafton Post<sup>5</sup> que prácticamente había recogido casi todo el material gótico mallorquín, pero su catálogo resultó incompleto, en cuanto a número, y en cuanto a importancia de las piezas halladas, como por ejemplo el S. Antonio de

---

<sup>2</sup> El cálculo de retablos restaurados, supone aproximadamente el 90 % del total conservado. En la Exposición no se pudo reunir el total pues algunos propietarios no autorizaron la exhibición de sus fondos que retiraron directamente del laboratorio instalado por el Sr. Arturo Cividini en los bajos del Palacio Episcopal una vez concluida la restauración.

<sup>3</sup> De esta última se conserva una copia mecanografiada en el Archivo del Museo de Mallorca.

<sup>4</sup> LLOPART MORAGUES, Gabriel. *La Pintura Gótica Mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*. Palma, (1977-1979) 4 vols.

<sup>5</sup> POST CHANDLER, Rafton. *A history of Spanish painting*. Harvard University. Press Cambridge, Massachusetts, 1930.

Campos, que permitió identificar toda la obra de Gabriel Moger, o a la recuperación de tablas originales recubiertas con repintes modernos que habían desfigurado la iconografía primitiva (tales como el S. Juan Evangelista convertido en Sta. Apolonia, o los Santos Juanes transformados en S. Francisco y Sta. Clara).<sup>6</sup>

Catalogado el fondo museístico se procedió a su restauración llevada a cabo como se ha dicho por Arturo Cividini, con la colaboración de su hija Giulia. Los problemas planteados por la conservación de las tablas no se tratarán aquí por cuanto escapan al estudio que se pretende, únicamente desearía destacar, el hecho de que la restauración resultó modélica por cuanto no se han observado alteraciones en las obras restauradas. Tan solo cabría indicar una pequeña alteración en el gablete identificado como San José (?) que al ser exhibido en Madrid con motivo de la Exposición de San José en el Arte sufrió las consecuencias del cambio de humedad ambiente, circunstancia que confirmó nuestras ideas acerca de las peculiares condiciones de exhibición que necesitan los retablos góticos mallorquines, totalmente diversas a las normales en un Museo peninsular.

Por otro lado las alteraciones observadas en el San Antonio de Comes de la Catedral de Ibiza, provenían de una instalación inadecuada, que afortunadamente se modificó.<sup>7</sup> Al proceder a la limpieza en enero de 1975 se comprobó que la alteración era puramente superficial debido a humedades en el muro que sostenía la tabla, sin que el soporte lúneo ni la preparación y pintura hubieran sufrido alteraciones.

Con ello se puede afirmar que el tratamiento seguido ha sido el adecuado y la restauración aplicada, se hizo con criterios absolutamente científicos, sin proceder a reconstrucciones aventuradas ni a experiencias imaginativas que hubieran desvirtuado la obra original. El traslado de algunas de estas obras a la exposición de Zaragoza<sup>8</sup> en otoño de 1980 confirma la calidad de la restauración pues han regresado a su ambiente natural sin haber sufrido daños en su soporte ni en la superficie pictórica.

El montaje de tan importante colección presentaba una serie de di-

---

<sup>6</sup> Pese al catálogo publicado por Llopart, completísimo, sería preciso un control minucioso de fondos de propiedad particular en vías de dispersión en los momentos actuales, con salida inmediata de la Isla, lo cual supone una pérdida irreparable para nuestro patrimonio cultural, expolio que no podemos neutralizar por falta de medios económicos.

<sup>7</sup> Nuestro agradecimiento a Monseñor Úbeda Gramaje, entonces Obispo de Ibiza, que ante nuestras sugerencias dio órdenes inmediatas para que se reacondicionara la instalación de la tabla.

<sup>8</sup> Exposición Pintura Gótica en la Corona de Aragón. Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar» Zaragoza, octubre-diciembre, 1980.



ficultades: espacio, condiciones ambientales, en especial higrométricas, soportes para exhibición, iluminación, etc. ... que no podían solventarse aplicando principios teóricos ya experimentados en otros lugares. En principio se pensó en utilizar las dependencias del Palacio episcopal que años después, en 1968, se restauraron para exhibir la colección gótica del Museo Diocesano. El lugar era adecuado, pero resultaba insuficiente ante el extraordinario caudal de obras a exhibir, por ello se pensó en utilizar el edificio de la Antigua Lonja de Mallorca, sede desde el siglo pasado del Museo Provincial de Bellas Artes, adscrito desde 1961 al Museo de Mallorca.

El edificio había sido restaurado en 1964 por la Dirección General de Bellas Artes que llevó a cabo una costosa reparación de cubiertas con el fin de evitar las goteras que amenazaban la integridad de los cuadros allí expuestos. La techumbre consistía en una cubierta o tejadillo a cuatro vertientes colocado sobre la terraza que cubre el edificio. Con toda seguridad el sistema de cubrición era el original de Sagrera y por su estado de conservación daba la impresión que desde el siglo XV no había sido reparado nunca. El tejadillo presentaba gran número de hundimientos y los escombros ejercían presiones inadecuadas. Para solventar el problema se substituyó el vigamen en mal estado, manteniendo el resto original, se retiraron los escombros y se restauró el tejadillo utilizando las tejas antiguas, en buen estado, para cubrición de la totalidad. La existencia de este tejadillo no se aprecia desde el punto de vista normal en la contemplación de La Lonja, pero desde que existe la posibilidad de contemplar el edificio desde el aire era preciso evitar los manchones claros en la techumbre, si se hubieran utilizado tejas nuevas para reparación.<sup>9</sup>

Externamente el edificio presentaba en determinadas zonas, especialmente en las molduras que decoran la crestería del edificio unas escoriaciones negras producidas por mohos, sumamente duras. Se consideró más adecuado, no eliminar estas aplicaciones con el fin de evitar que la piedra, falta de revestimiento, ajeno indudablemente a su naturaleza, se convirtiera en foco de degradaciones posteriores.

La maravillosa portada de Sagrera hecha a base de areniscas de Santanyí, con una preparación desconocida que le da una calidad de piedra caliza o mármorea, presentaba abundantes faltas producidas por golpes y se iniciaba el afloramiento en superficie de una escamación característica, producida por sulfatación de la piedra. El problema en una fase embrionaria no pudo resolverse y en estos momentos es el

---

<sup>9</sup> Años después fue preciso rehacer totalmente esta obra pues los soportes lógicos de la cubierta fueron cediendo paulatinamente. Se procedió entonces a substituir el tejadillo original por una cubierta totalmente nueva, conservando la disposición primitiva.

más acuciante que se presenta en Mallorca no sólo en La Lonja sino en casi todas las fachadas monumentales de Palma construidas a base de areniscas. Las causas posibles de esta degradación, que no afecta a las estructuras, sino a elementos decorativos, se considera procede del desgaste natural producido por elementos atmosféricos (salinidad, humedad ambiente) acentuada en los últimos tiempos por la contaminación atmosférica (escapes de gas, humos, etc.) que han acelerado el proceso normal de descomposición.<sup>10</sup> Así puede observarse en la portada mayor de la Catedral donde el proceso de degradación es más intenso que en el portal del Mirador y en la talla en piedra del tímpano de San Juan de Malta, que primitivamente existía en el interior de la Iglesia y en vías de desaparición desde que se instaló en el exterior. Las diferencias de intensidad en la alteración en el caso de la Catedral, pueden explicarse por el exceso de contaminación en la zona del portal mayor, con su aparcamiento inmediato, mientras que en el Mirador los efectos de la misma quedan paliados por hallarse en una zona perfectamente aislada, sin que la salinidad marina llegue a actuar de un modo tan intenso como en otros puntos de la Ciudad más cercanos al mar y a una cota más baja que la de la Catedral.

Uno de los mayores problemas que se había planteado al restaurar La Lonja era el de los amplios portales, cegados desde tiempo inmemorial. Atendiendo a la función primaria del edificio, simple porche para la colocación de mercancías en vistas a la compraventa de las mismas, el amplio portal geminado no había sido proyectado para tener cierre alguno. El macizado de los dos huecos se realizó en el momento en que La Lonja perdió su función primaria y pasó a usos menos nobles, totalmente apartados de su funcionalidad original. Es curioso observar como hoy en día se da el nombre de palacio a La Lonja, sin atender a su verdadero significado. Dada la utilización del monumento como Museo el cierre de los accesos solucionaba problemas de seguridad, si bien el sistema empleado no era el más adecuado. Volver a su prístino aspecto no parecía adecuado pues el edificio, como pórtico, o loggia propiamente dicha, en el momento actual, carecía de sentido y no era posible dejarlo abierto a todos los vientos, como primitivamente estuvo, con los problemas que la seguridad de las colecciones

---

<sup>10</sup> El proceso de degradación al actualizar el presente trabajo en marzo de 1981 alcanza un grado muy elevado. Cabe sugerir la necesidad de recortar el tímpano y retirar al interior del edificio el majestuoso Ángel de la Mercadería. Solución drástica, discutible si se quiere, pero si mantenemos el original "in situ" en las condiciones ambientales de hoy día vamos hacia su irrecuperable desaparición. Si se arbitran medidas urgentes para su salvación y se realiza un molde de su estado actual, es posible que en un futuro próximo existan medios técnicos, científicamente comprobados que permitan su recuperación. Pero si se mantiene el proceso de degradación no será posible recuperar la escultura más hermosa de nuestro gótico.

expuestas imponía. En principio se pensó en un cierre a base de vitrales de cristal "securit", pero el excesivo precio de los mismos obligó a desistir del intento en espera de otras soluciones.

Para evitar la acción de los elementos atmosféricos a través de las tracerías que cierran las ojivas de ventanales y portal principal se cerraron todas ellas con un armazón de madera que contenía una estructura acristalada a base de piezas romboidales. Con este sistema se pudo comprobar que las condiciones térmicas en el interior del edificio se mantenían a lo largo del año con unas oscilaciones mínimas. De este modo se obtuvo un equilibrio de temperaturas prácticamente uniforme a lo largo del año, circunstancias que hacía inútil el montaje de un sistema de acondicionamiento, caro no solo por su montaje sino por su mantenimiento.

La humedad ambiente era el problema más acuciante para el museólogo. Por un lado el edificio conservaba un grado de humedad normal para Mallorca y adecuado, en general, para los retablos por cuanto, todos ellos obra mallorquina y habiendo permanecido siempre en la Isla, estaban atemperados a las condiciones higrométricas ambientales, que como he dicho no son las óptimas para un Museo teórico, pero en el marco ambiental de la pintura gótica era el más adecuado (Hay que indicar que en el momento en que se pensó trasladar la Exposición a Madrid, para su exhibición en el Casón del Buen Retiro, se desistió precisamente por las diferencias higrométricas existentes entre Palma y Madrid). Únicamente era preciso evitar que los retablos quedaran en contacto directo con los muros ya que el mayor problema de La Lonja son las humedades por capilaridad que afectan a los suelos y a la parte baja de los muros, donde lógicamente tenían que colocarse los retablos para su debida contemplación.

Esta situación quedó salvada con el sistema de mamparas que se describirá más adelante.

En el interior del edificio la acumulación de polvo había dejado marcas indelebles en los muros. Los cuadros colgados desde mediados del siglo pasado habían marcado su impronta en los muros. Al ser retirados se pudo comprobar el grado de destrucción que habían alcanzado hasta el punto que valiosas obras se pueden considerar perdidas en su totalidad. Un esfuerzo considerable por parte de la Dirección General de Bellas Artes hizo posible que la sarga de Manuel Ferrando, conmemorando la creación de la Cartuja de Jesús de Valldemossa<sup>11</sup> pudiera salvarse mediante una forración meticulosa y la consolidación de la parte pictórica que se conservaba. Con criterio estrictamente ar-

---

<sup>11</sup> Hoy en el Museo de Mallorca después de su recuperación por el Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte.

queológico no se quiso rehacer lo perdido, criterio no aceptado por muchas personas, pero que, hay que reconocerlo con sinceridad, era el más adecuado. Otros lienzos de tamaño desmesurado como el Jesús servido por los ángeles de Bestard y el Martirio de los Santos Dominicos de Ferrer en un estado sumamente precario hacía pensar en su definitiva pérdida.

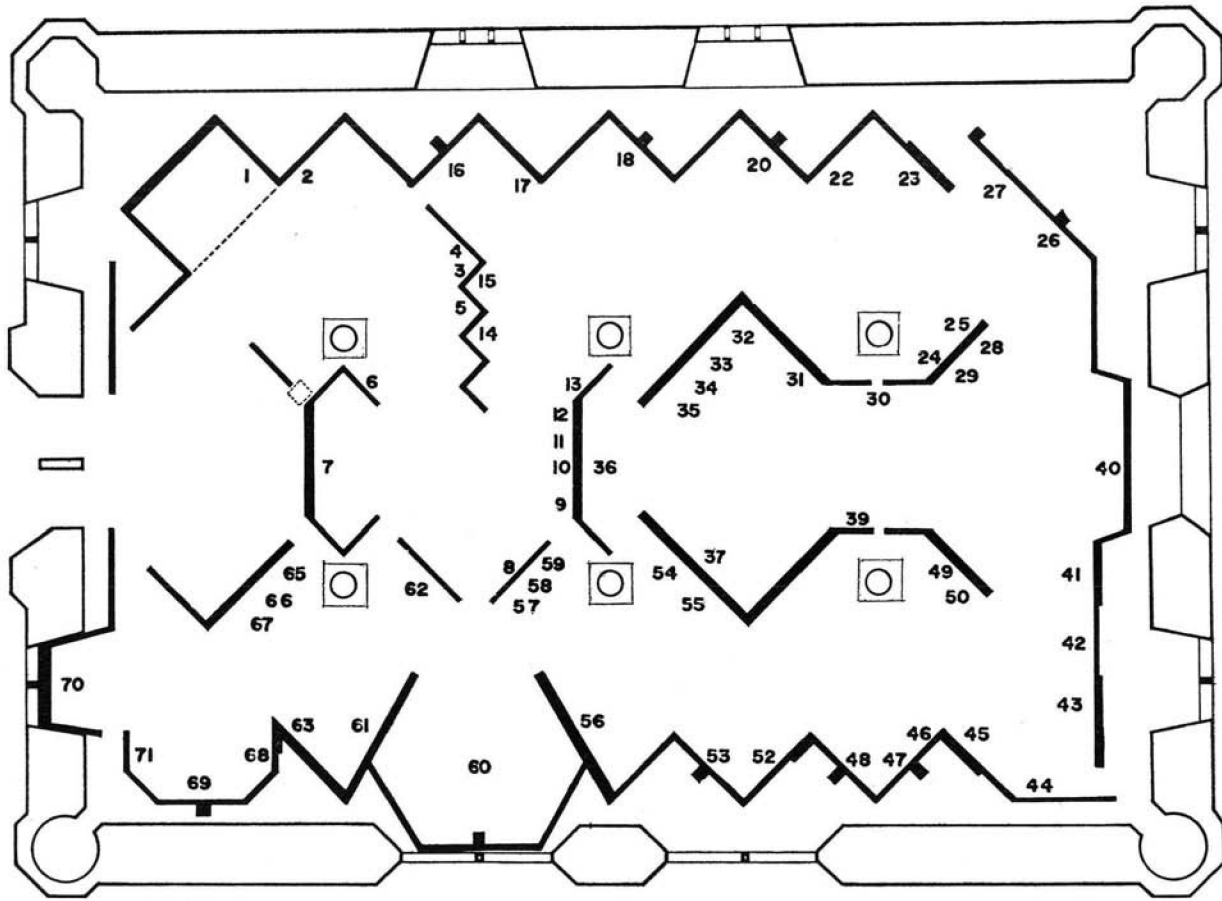
El primero fue restaurado años después por R. Sánchez Cuenca y R. Alomar con su equipo técnico. Su magnífica labor plagada de problemas técnicos motivados por el tamaño de la obra ha proporcionado al Museo de Mallorca un ejemplar pictórico de gran categoría.

La limpieza de los muros interiores se realizó manualmente sin la utilización de sistemas químicos que hubieran alterado la patina del edificio, y sin recurrir a sistemas mecánicos que hubieran desvirtuado el carácter dando un aspecto nuevo a los muros. En las columnas estriadas la acumulación de polvo había impregnado totalmente la parte superior de las estriás y los múltiples "grafitti", grabados e incisos, herencia de largos años de incuria e incultura, tuvieron que dejarse, pues no era correcto dar a las columnas un retoque a base de pulidoras.

Con esta actuación, directa y respetuosa al paso de los siglos, se podía contar con un local adecuado para la exposición que se pretendía. De este modo a la altruista dedicación de la Fundación Juan March que no regateó esfuerzos en la salvación del tesoro pictórico de las Baleares, se unió el esfuerzo de la Dirección General de Bellas Artes que quiso que la meritoria labor de la Fundación tuviera una proyección realmente internacional. Para ello se optó por la habilitación de La Lonja como sala de exposición, corriendo los gastos de montaje y publicidad a cargo de Bellas Artes. Fruto de esta colaboración fue la Exposición propiamente dicha y el catálogo, ya agotado desgraciadamente, y que durante años fue la única aportación bibliográfica que ha perpetuado este acontecimiento cultural de tanta importancia para las Islas.

El montaje de los retablos tenía como premisas fundamentales el evitar la acción directa de la humedad sobre los retablos y en segundo lugar alcanzar un sistema de iluminación que no desvirtuara la coloración original y que proporcionara un ambiente adecuado para la contemplación de los retablos.

Evidentemente el problema de la humedad era el más acuciante. Gran parte de los retablos habían sido engatillados según sus necesidades de conservación, otros se exponían con la pintura aplicada a soportes nuevos y la reacción de las maderas utilizadas en su confección era imprevisible existiendo la posibilidad de alabeos y roturas que afectarían a la preparación original de los retablos. Esta circunstancia motivó la proyección de un sistema de mamparas a base de pies derechos de



Distribución de los retablos góticos al inaugurar la Exoposición (Julio 1965)

madera unidos por tramos horizontales en la base y en el remate, con un tramo transversal a media altura que permitiera proporcionar un apoyo al retablo, de modo que descansara sobre una base firme, evitando tracciones. La estabilidad se conseguía mediante cables de acero sujetos al tramo superior de la mampara. De este modo el retablo quedaba suficientemente seguro, a una altura adecuada para su contemplación, y totalmente aireado, sin contacto con muros húmedos. La posible humedad por capilaridad afectaba únicamente a la parte inferior de los pies derechos y a los tramos transversales de base, quedando el tramo de apoyo aislado totalmente.

La proporción dada a las diversas mamparas no fue uniforme, sino adecuada a las dimensiones del retablo expuesto, dentro de una cierta estandarización que evitara costos de montaje.

Las mamparas fueron recubiertas de arpillera de yute, tela lo suficientemente porosa a efectos de aireación del reverso de los retablos y que por su colorido daba una entonación neutra y uniforme a los fondos. Sobre la tonalidad oscura, sin excesos, de la arpillera la policromía gótica destacaba extraordinariamente.

Se dispuso una distribución asimétrica a las mamparas de modo que el espacio utilizable se cuadruplicara alcanzando una longitud de exhibición de unos 188 m. lineales en contra de los 51 m. disponibles a partir de los muros útiles de La Lonja. Con la modulación proyectada se podía, además, realizar un recorrido en sentido circular que presentara ordenadas cronológicamente las colecciones de modo que el estudioso pudiera tener una visión clara de la evolución pictórica del gótico mallorquín, evitando repeticiones e interferencias en la visita.

La iluminación se obtuvo a base de lámparas de incandescencia de 25 vatios, ocultos en proyectores standard, de color gris en su parte exterior y blanco en el interior para acentuar la luminosidad. En el proyecto se había previsto la posibilidad de colocar ocho o doce lámparas, a distintas alturas, de modo que la incidencia de los rayos lumínicos no produjera reflejos en los fondos dorados. La intensidad de la luz se consideró no debía ser excesiva buscando una tonalidad similar a la luz de vela. La colocación de la lámpara-proyector se dispuso de modo que el foco lumínico ofreciera una luz rasante, siempre lateral. En los retablos que por su anchura exigían mayor iluminación se acoplaron dos proyectores a ambos lados y en algunos casos se utilizó un proyector elevado que iluminaba la parte superior del retablo.

Para evitar una acción térmica inadecuada para la pintura la distancia del foco lumínico a los bordes del retablo fue siempre superior a los 60 cms. De todos modos, el número de lámparas en funcionamiento no fue nunca superior a tres por proyector, evitando de

este modo un exceso de calor que hubiera alterado el medio ambiente o bien hubiera producido deterioros en la pintura o en el soporte.

En conjunto el interior de La Lonja quedaba en una semi penumbra, pues la luz de los vitrales, o bien se había eliminado o bien quedaba matizada por las mamparas. Mientras que los retablos, en cambio, recibían la iluminación suficiente para su contemplación.

La colección quedó expuesta de acuerdo con un criterio cronológico de modo que fuera posible su estudio compartivo y el análisis de las influencias externas que habían motivado su realización.

En síntesis se podían observar los siguientes grupos:

En primer lugar la pintura del reino privativo de Mallorca, de clara influencia italiana y sin grandes conexiones entre las obras representadas. Cronológicamente abarcaba la primera mitad del siglo XIV con el gran retablo de la Pasión, italiano sin duda, quizás procedente de un taller pisano, y las obras del Maestro de los Privilegios primero Sta. Eulalia de Mérida y cuando esta obra volvió a su procedencia primitiva la tabla hermana de Sta. Quiteria, de la colección de la Sociedad Arqueológica Luliana.

La segunda fase queda definida por las obras de la segunda mitad del siglo XIV a partir de los restos del retablo de Sta. Ana, obra documentada de Ramón Destorrents o Maestro de Iravalls que con su influjo marca una impronta catalanizante en los pintores mallorquines: Joan Daurer, Maestro del Obispo Galiana y Maestro de Sta. Margarita, con una clara influencia de los Serra primero y una progresiva vuelta a los influjos italianos después. La evolución de los gustos pictóricos queda patente en la obra del Maestro del Obispo Galiana pues las diferencias estilísticas entre el San Pablo del Museo Diocesano y el panel central de la Anunciación del Museo de Mallorca muestran como la dependencia de los Serra va evolucionando rápidamente en busca de unos cánones muy diferentes. La aparición del jardín de fondo, con su estructura arquitectónica que enmarca el motivo central, es una prueba segura de esta progresiva vuelta a las influencias italianas.

En tercer lugar, ocupando el ámbito de mayor categoría en la primera sistematización de la exposición se reunió la obra extensa y variada de los dos grandes maestros que actúan en la Isla a caballo entre los siglos XIV y XV: Francesch Comes y Gabriel Moger, y los pintores anónimos: Maestro de Montesión y Maestro de Castellitx cuya actuación hay que situarla estilísticamente, en esta misma época. El tercer ciclo puede cerrarse con la obra de Miguel de Alcañiz, turolense afincado en Mallorca, cuya obra ha quedado localizada no sólo en Mallorca sino en Valencia con el extraordinario retablo de La Santa Cruz del Museo de Valencia.



De nuevo a partir de 1450 la influencia catalana vuelve a acentuarse en el desarrollo pictórico mallorquín. Las causas socioeconómicas que motivaron este fenómeno no quedan claras. Cabría pensar en el movimiento que se desarrolló en aquellos momentos con el fin de paliar la despoblación producida por las epidemias que asolaron la Isla. Por otro lado es muy posible que esta fase no fuera sino el reflejo del amplio movimiento estilístico internacional que afecta de un modo parecido a todos los países occidentales. No estaría ajeno a esta introducción de maneras europeas el amplio desarrollo comercial de Mallorca en contacto no sólo con el Mediterráneo sino con Flandes y otros puntos del Atlántico. La obra más destacada es la atribuida al Maestro de las Predelas, siguiendo la denominación de Post. Su obra totalmente dispersa ha quedado perfectamente catalogada, si bien sería preciso insistir en sus conexiones con otros pintores de la época ya que las grandes analogías con obras atribuidas a otros autores son muy acentuadas. Su obra presenta grandes influencias de Huguet y Bernardo Martorell, aun cuando quede latente un aire casi renacentista, muy visible en los ropajes de los personajes y las estructuras arquitectónicas de sus fondos.

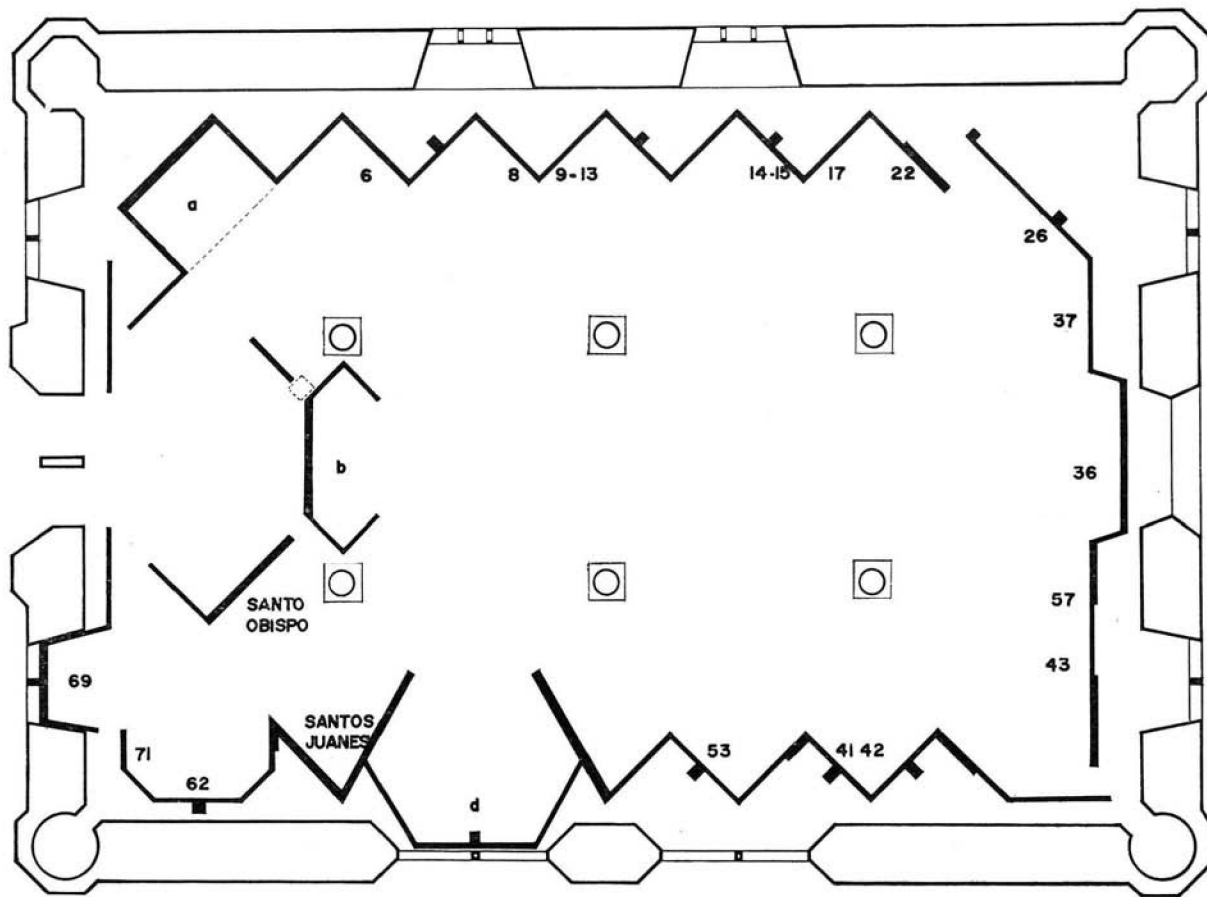
La posibilidad de identificar a este Maestro de las Predelas con alguno de los autores documentados en esta época no ha sido posible, por lo tanto la obra de Nisart autor del San Jorge del Museo Diocesano y Alonso de Sedano, creador del San Sebastián de la Catedral, contemporáneos al anónimo maestro, nos indican que el influjo del estilo internacional fue patente en Mallorca si bien la incidencia renacentista era ya acentuada.

Dentro del último ciclo del arte gótico mallorquín los nombres de Rafael Moger y Martín Torner<sup>12</sup> cerraban la exposición que en principio recogió setenta y una tablas, algo más del 80 % de la pintura gótica conservada en las Islas. El panorama ofrecido a los estudiosos era francamente alentador, pues en pocas ocasiones el caudal artístico de una región a lo largo de doscientos años, era posible contemplarlo de un modo lógico. El carácter eminente pedagógico dado a la exposición se completaba con unos esquemas históricos que encuadraban lo expuesto dentro del marco histórico internacional. Un breve esbozo socio-económico enmarcaba el apogeo pictórico mallorquín en el desarrollo histórico local e internacional.

La visita de colegios y centros de enseñanza a lo largo de los ocho años que estuvo abierta al público proporcionó por primera vez en la

---

<sup>12</sup> El Padre Llopart ha optado por prescindir de este autor, falto de documentación en Mallorca, y atribuye su obra a Pere Terrenchs. No es el lugar adecuado para comentar esta hipótesis.



Distribución de los retablos góticos en la segunda sistematización (1969-1973)

historia de Mallorca, la posibilidad de que la juventud insular entrara en contacto con un centro artístico dedicado a recoger y exponer una faceta esencial del arte de las Islas con una función complementaria a la educativa. Es curioso observar que en los últimos tiempos cuando la idea de la Universidad ha sido suficientemente mentalizada en el hombre de la calle, no se han tenido en cuenta aquellos elementos auxiliares: bibliotecas, museos... que de un modo esencial complementan la función educativa superior, es más, precisamente en el momento en que la campaña se acentuaba se ordenó el cierre de la Exposición, pues la Diputación Provincial propietaria del edificio exigió la reversión del mismo a su Patrimonio. Desmontada la exposición La Lonja quedó prácticamente cerrada al público.

El resultado material de la Exposición queda patente en las estadísticas de visitantes que totalizaron el de 106.239 entre su apertura en julio de 1965 y su definitivo cierre en noviembre de 1973. Cierres temporales con el fin de utilizar el edificio de La Lonja para otras actividades en épocas variadas del año, impiden desarrollar un estudio estadístico por cuanto no hay seguridad en las cifras. Este únicamente sería válido entre 1965 y 1969 época en que la exposición se desarrolló sin interrupciones. En esta última fecha se procedió a la retirada de los retablos propiedad de la Iglesia de Mallorca y con este motivo se procedió a una remodelación total de la Exposición con el fin de que la parte central de la Lonja quedara libre de mamparas y las columnas helicoidales pudieran contemplarse sin estorbos. El número de obras expuestas se redujo a la mitad, pero se introdujo en la exposición la gran sarga de Manuel Ferrando, consolidada en el Instituto Central de Conservación y Restauración de Madrid, el mapa militar del S. XVII, un singular relieve en arenisca con representación de la Dormición de la Virgen y una colección de arcones góticos que completaron la decoración de La Lonja.

La dispersión del conjunto tuvo una valiosa contrapartida en tres realizaciones importantes: el nuevo Museo Diocesano, sistematizado por A. Alomar, con un montaje sencillo, de un valor extraordinario para realzar la importancia serie gótica que se exhibió en el nuevo emplazamiento, completada por una serie de esculturas de singular belleza, mobiliario y orfebrería sacra. Su instalación merecería en otra ocasión, prestarle atención adecuada. Desgraciadamente los nuevos criterios que rigen en el Museo Diocesano, han destrozado de un modo incalificable lo que fue una realización museológica óptima, convirtiendo un centro modélico en una acumulación ignominiosa de cachivaches más propia de una tienda de chamarilero que de un museo.

La segunda realización se debió al Ayuntamiento de Pollença, que consciente de la importancia y valor de los retablos procedentes de su

comarca quiso ofrecerles una instalación digna. Por ello, sin regatear esfuerzos fue posible el montaje del Museo de Pollença que, esperamos, llegará a ser un centro de cultura vital para las tierras de Mallorca.

Finalmente el Cabildo de la Catedral de Palma, emprendió, a sus expensas, la revalorización de su colección gótica, restaurando la sala capitular del S. XV, obra de Sagrera, instalando en ella con toda pulcritud la serie de retablos góticos de la Catedral. Es de agradecer la preocupación del Cabildo en dignificar sus colecciones actitud que contrasta con la recesión sufrida en el montaje de las colecciones diocesanas, que teóricamente deberían hallarse bajo la misma orientación.

Así pues el esfuerzo llevado a cabo por la Fundación Juan March y la Dirección General de Bellas Artes no resultó baldío, pues la serie de realizaciones y proyectos nacidos de esta Exposición de Pintura Gótica Mallorquina ha hecho que el panorama museológico de la Isla cambiara radicalmente.

G. ROSSELLÓ-BORDOY

## APÉNDICES

### A) *Ficha técnica del montaje*

Restauración del Edificio: Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional de la Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Educación y Ciencia) según proyecto del Arquitecto D. Alejandro Ferrant Vázquez.

Realización material de la restauración: Marcial Rueda Palencia.

Instalación de la Exposición: Dirección General de Bellas Artes.

Comisario de la Exposición: Guillermo Rosselló-Bordoy.

Sistematización de las colecciones y proyecto de instalación de la Exposición: Antonio Alomar Esteve, arquitecto; Guillermo Rosselló-Bordoy, Conservador de Museos, y Felipe Sánchez Cuenca, arquitecto.

Realización material de la instalación: Construcciones Antonio Salvá Torres.

Iluminación: Instalaciones Gerardo.

Servicio de megafonía y ambientación musical: Casa Buades.

Selección de fondos musicales: Pedro Balle Cruellas.

Fotografías del Catálogo: Jerónimo Juan Tous y Felipe Sánchez Cuenca.

Restauración de los retablos: Arturo Cividini Ruspini con la colaboración de Giulia Cividini en la parte pictórica y Federico Soberats Liegey y Antonio Gili en la parte de talla y dorado.

Introducción al catálogo: Gratiniano Nieto Gallo.

La pintura mallorquina de los siglos XIV y XV por A. Alomar Esteve, G. Rosselló-Bordoy y F. Sánchez Cuenca.

Memoria técnica: Arturo Cividini.

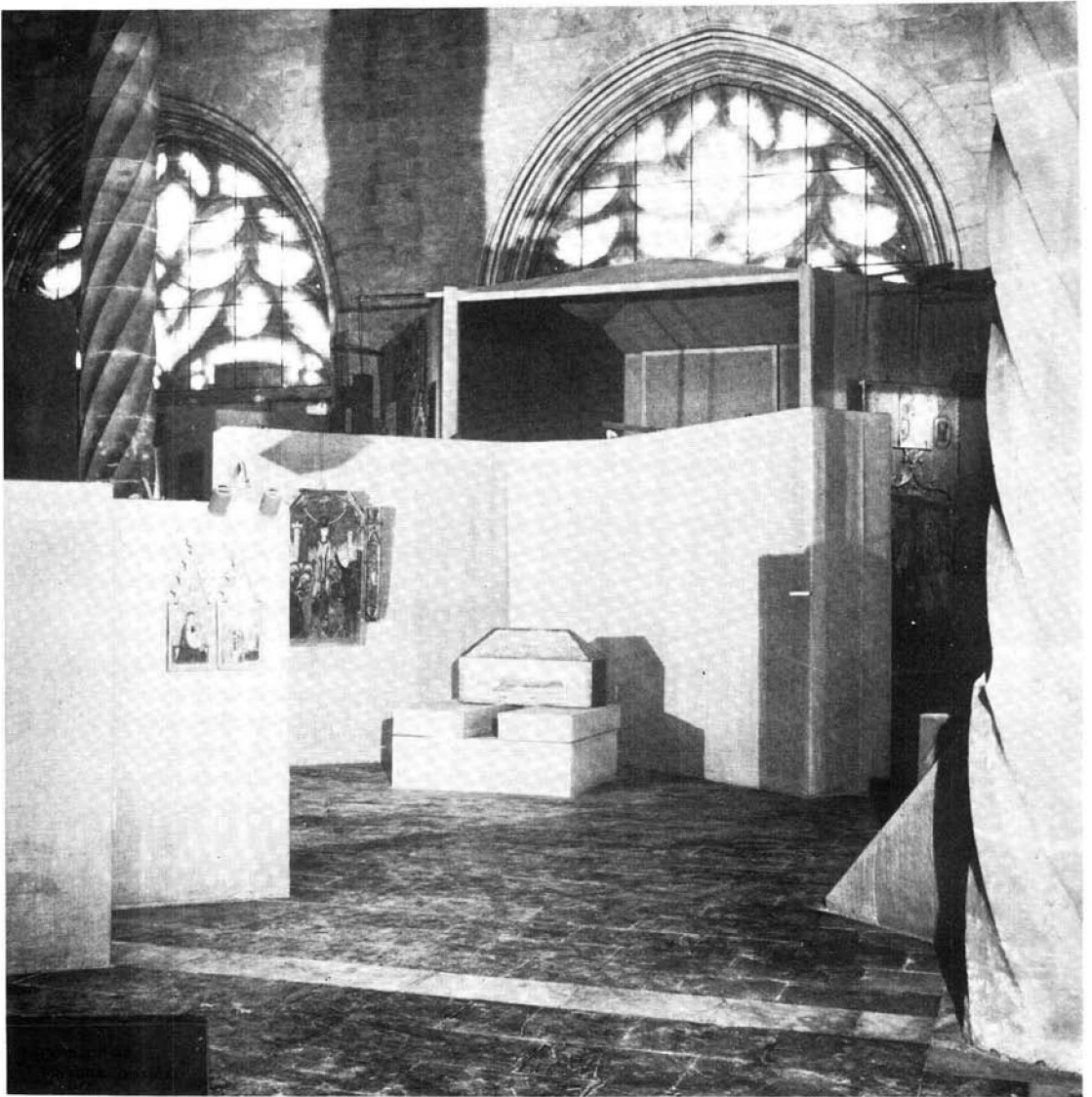
Síntesis cronológica de Artistas y obras: G. Rosselló-Bordoy.

B) *Catálogo de las obras expuestas en la primera fase.*

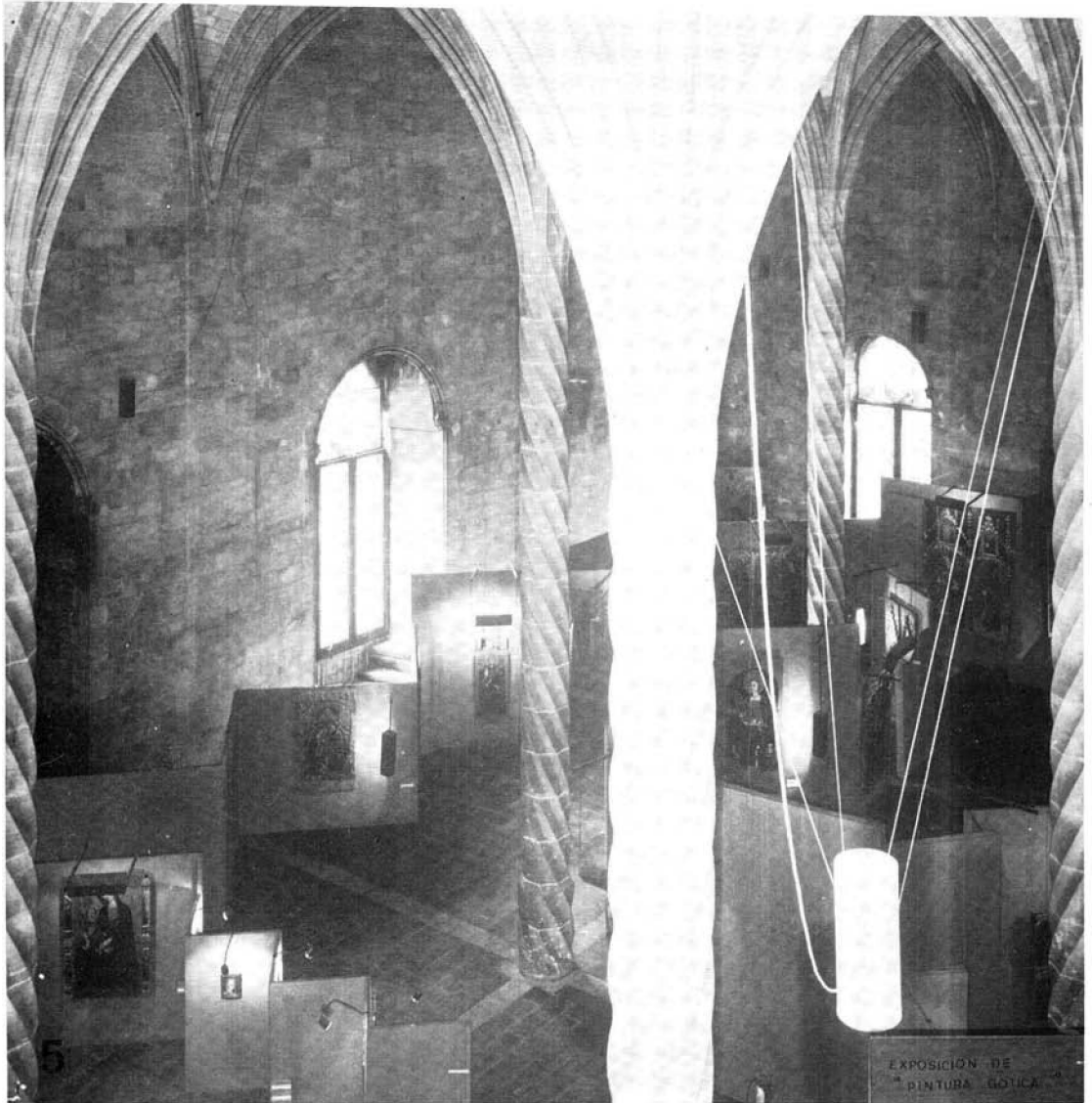
- 1.— Maestro de la Pasión (Anterior a 1300) Retablo de la Pasión. Museo Diocesano.
- 2.— Maestro de Santa Clara (inicios S. XIV) Santa Clara de Asís. Convento de Santa Clara.
- 3.— Anónimo: Virgen con el Niño. Museo Diocesano.
- 4.— Anónimo: Adoración de los Magos. Museo Diocesano.
- 5.— Anónimo: Cabeza de la Virgen. Museo Diocesano.
- 6.— Maestro de Alaró (inicios S. XIV) Sociedad Arqueológica Luliana.
- 7.— Maestro de los privilegios (2.º tercio del S. XIV) Santa Eulalia de Mérida. Catedral de Mallorca.
- 8.— Ramón Destorrents (1353). Crucifixión. Sociedad Arqueológica Luliana.
- 9-13.— Anónimo: Gabletes de un retablo con el Padre Eterno y los profetas Daniel, David, Elías y Enoch (S. XIV) Sociedad Arqueológica Luliana.
- 14.— Anónimo (S. XV) Gablete de la Virgen. Sociedad Arqueológica Luliana.
- 15.— Anónimo (S. XV) Gablete con S. José (?) Sociedad Arqueológica Luliana.
- 16.— Joan Daurer (1373) Santa María la Mayor. Iglesia Parroquial de Inca.
- 17.— Anónimo (S. XIV) Virgen con el Niño. Sociedad Arqueológica Luliana.
- 18.— Atribuido a Joan Daurer (2.ª mitad S. XIV) Coronación de la Virgen. Museo Diocesano.
- 19.— Joan Massana. Virgen con Niño. Ayuntamiento de Santa María del Camí.<sup>1</sup>
- 20.— Maestro de Sta. Margarita (2.ª mitad S. XIV) Santa Margarita y San Pedro. Iglesia Parroquial de Santa Margarita.

---

<sup>1</sup> En el catálogo se atribuyó a Joan Daurer. Investigaciones posteriores de J. Capó documentaron la obra como de Joan Massana. Figuró en el catálogo, pero no fue expuesto pues el Ayuntamiento de Santa María no autorizó su exposición.



Aspecto parcial de la primera sistematización de la exposición (1965) (Foto Icaria)

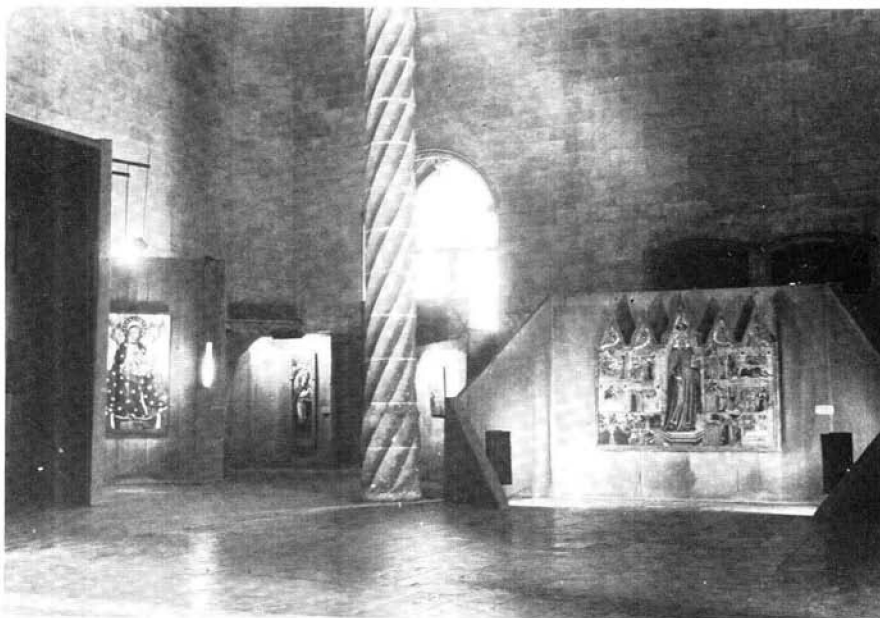


Vista general de la exposición en el momento de su inauguración (Julio 1965) (Foto Icaria)





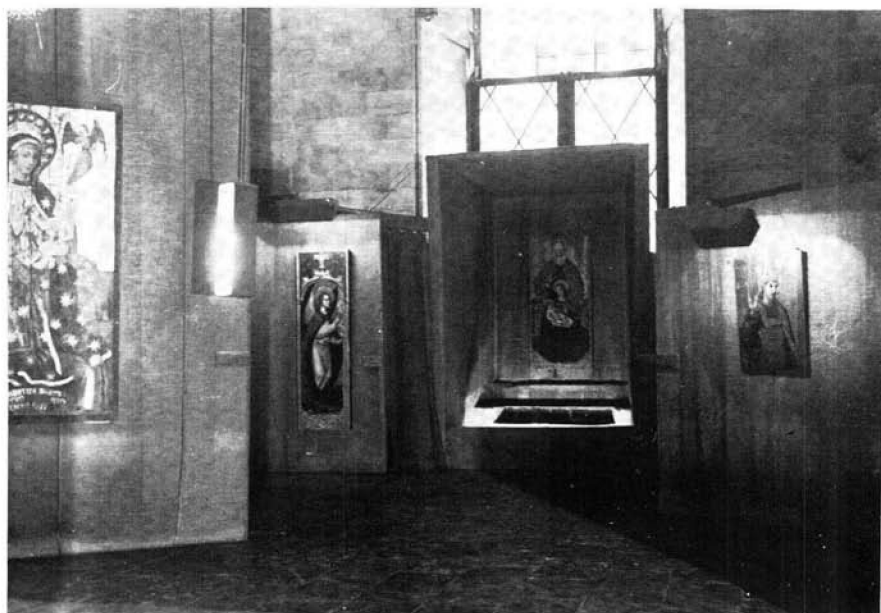
La pintura del s. XIV de acuerdo con la versión reducida de la exposición (1969 - 1973) (Foto Bennasar)



Aspecto de la nave central en la segunda fase de la exposición (1969) (Foto Bennasar)



La obra de Francesc Comes en la disposición última de la exposición  
(1969 - 1973) (Foto Bennasar)



La pintura gótica de fines del siglo XV de acuerdo con la segunda  
sistematización (1969 - 1973) (Foto Bennasar)

21. — Maestro del Obispo Galiana (2.<sup>a</sup> mitad del S. XIV) Retablo de San Pablo. Museo Diocesano.<sup>2</sup>
22. — Maestro del Obispo Galiana: Anunciación y Santos Juanes. Museo de Mallorca.
23. — Anónimo (2.<sup>a</sup> mitad del S. XIV) S. Magín. Iglesia Parroquial de San Nicolás.
- 25-26. — Maestro del Obispo Galiana (2.<sup>a</sup> mitad del S. XIV) Vida de Santa Lucia y Sta. María Magdalena. Museo de Mallorca.
26. — Maestros del Obispo Galiana y de Sta. Margarita. Retablo de San Nicolás, S. Antonio y Sta. Clara. Sociedad Arqueológica Luliana.
27. — Maestro del Obispo Galiana: Predela de S. Guillermo y Sta. Helena. Museo Diocesano.
28. — Francesch Comes (actividad entre 1382 y 1415) Fragmentos de la vida de Sta. Margarita. Museo Diocesano.
29. — Francesch Comes: Salvator Mundi. Iglesia Parroquial de Santa Eulalia.
30. — Francesch Comes: Virgen con el Niño y ángeles músicos. Ermita del Puig de Pollença.
31. — Francesch Comes: Sta. Catalina de Alejandria. Convento de la Concepción.
32. — Francesch Comes: S. Antonio Abad. Catedral de Ibiza.
33. — Francesch Comes: Sta. Tecla. Catedral de Ibiza.
34. — Francesch Comes: Predela de la Pasión. Ermita del Puig de Pollença.
35. — Francesch Comes: Cabeza de apóstol. Ermita del Puig de Pollença.
36. — Francesch Comes: Ntra. Sra. de Gracia y S. Vicente mártir. Museo de Mallorca.
37. — Francesch Comes: S. Jorge. Sociedad Arqueológica Luliana.
38. — Francesch Comes: S. Cristóbal. Iglesia Parroquial de Sta. Cruz.
39. — Francesch Comes: S. Jaime. Iglesia Parroquial de S. Jaime.
40. — Francesch Comes y Maestro del Obispo Galiana: Retablo de Sta. María Magdalena. Convento de Sta. Magdalena.
- 41-42. — Maestro de Montesión (inicios S. XV) Gabletes de la Pentecostés y Resurrección. Museo de Mallorca.
43. — Anónimo (inicios S. XV) Retablo de S. Bernardo. Museo de Mallorca.
44. — Gabriel Moger (actividad documentada entre 1415 y 1438) S. Antonio. Iglesia Parroquial de Campos.
45. — Gabriel Moger: San Nicolás. Iglesia Roser Vell.

---

<sup>2</sup> No fue expuesto en la Lonja aunque figuró en el Catálogo.

46. — Gabriel Moger: San Antonio. Iglesia Hospital de la Sangre.
47. — Gabriel Moger: San Pedro. Iglesia Hospital de la Sangre.
48. — Gabriel Moger: Nuestra Señora de la Leche. Iglesia Parroquial de Campos.
- 49-50. — Gabriel Moger: Arcángeles. Ermita del Puig de Pollença.
51. — Gabriel Moger: Retablo de Santa Lucía, San Blas, San Juan Evangelista y Sta. Práxedes. Iglesia Parroquial de Sta. Eulalia.
52. — Maestro de las Predelas (inicios S. XV) San Bernardino.
53. — Maestro de las Predelas: Retablo de San Bernardino y San Onofre. Museo de Mallorca.
54. — Maestro de las Predelas: Predela de Sta. Margarita. Convento de la Concepción y Museo de Mallorca.
55. — Maestro de las Predelas: Sta. Gertrudis Nivelles.
56. — Miquel d'Alcanyis: Retablo de la Virgen de la Merced, Sta. Tecla y Sta. Bárbara.
57. — Miquel d'Alcanyis: Predela de Sta. Ursula. Sociedad Arqueológica Luliana.
58. — Miquel d'Alcanyis: Tránsito de la Virgen. Iglesia Parroquial de Alcudia.
59. — Miquel d'Alcanyis: Aparición de la Virgen a Sto. Tomás. Iglesia Parroquial de Alcudia.
60. — Pere Nisart: (actividad entre 1468 y 1470) Retablo S. Jorge. Museo Diocesano.
61. — Rafel Moger: <sup>3</sup> (actividad entre 1458 y 1479) Sta. Helena. Convento de Sta. Magdalena.
62. — Rafel Moger: La Virgen del Sto. Novicio. Museo de Mallorca.
63. — Rafel Moger (documento 1479) Virgen de la Merced. Iglesia Parroquial de Selva.
64. — Atribuido a Rafel Moger: San Nicolás. Iglesia Parroquial de Nicolás.<sup>4</sup>
65. — Martí Torner (fines S. XV) S. Gregorio Magno. Museo Diocesano.
66. — Martí Torner (fines S. XV) S. Agustín. Museo Diocesano.
67. — Martí Torner: S. Juan Evangelista. Museo Diocesano.
68. — Martí Torner: Aparición del Cristo. Museo Diocesano.
69. — Martí Torner: Sta. Ana, la Virgen y el Niño. Sociedad Arqueológica Luliana.
70. — Alonso de Sedano (documentado en 1488) Martirio de S. Sebastián. Catedral de Mallorca.

<sup>3</sup> En el catálogo, por error tipográfico fue atribuido a Pere Nisart, cuando en realidad sigue la línea de Rafel Moger.

<sup>4</sup> No fue expuesto en la Lonja, pues la propiedad retiró el retablo del taller del Sr. Cividini.

71.—Martí Torner: Arcángel Gabriel. Sociedad Arqueológica Luliana.<sup>5</sup>

C) *Remodelación de la exposición PINTURA GÓTICA MALLORQUINA.*

En 1968 al fracasar las gestiones que la Dirección General de Bellas Artes mantenía con el Obispado de Mallorca para estudiar la posibilidad de unificación de los fondos de pintura gótica en un solo Museo se procedió a reestructurar los fondos propiedad del Estado (Antiguo Museo Provincial de Bellas Artes) y Sociedad Arqueológica Luliana como base de la Sección de Arte Medieval del Museo de Mallorca.

Se retiraron los siguientes retablos que se reintegraron a sus colecciones de origen:

Museo Diocesano 1, 3, 4, 5 (años después fue robado sin que haya reaparecido su rastro), 18, 21, 27 (hoy se conserva en el Museo Catedralicio), 28, 55, 60, 65, 66, 67 y 68.

Catedral de Mallorca: 7 y 10.

Catedral de Ibiza: 32 y 33.

Convento de Sta. Clara: 2.

Convento de la Concepción: 31, 54 (mitad).<sup>1</sup>

Iglesia del Hospital de la Sangre: 46 y 47.

Iglesia Parroquial de Inca: 16.

Iglesia Parroquial de Sta. Margarita: 20.

Iglesia Parroquial de San Jaime: 39.

Iglesia Parroquial de San Nicolás: 23.

Iglesia Parroquial de Campos, 44 y 48.

Iglesia Parroquial de Sta. Eulalia: 29.

Ermita del Puig de Pollença: 30, 34, 35, 49-50.<sup>2</sup>

Convento de Sta. Magdalena: 40, 56, 61.

Iglesia del Roser Vell (Pollença): 45, 52.<sup>2</sup>

Iglesia Parroquial de Alcudia: 58, 59.

Iglesia Parroquial de Selva: 63.

<sup>5</sup> En el catálogo no se reseñó la ficha del Arcángel Gabriel obra de Martí Torner propiedad de la Sociedad Arqueológica Luliana, aunque se reprodujo su fotografía.

<sup>1</sup> La segunda mitad de esta predela siguió en el Museo de Mallorca. La desmembración de este singular ejemplar pictórico tuvo lugar en el momento de la desamortización que motivó, en principio, la creación del Museo Provincial de Bellas Artes. La reunificación, si bien se intentó llegar a un acuerdo con la Comunidad de religiosas de la Concepción, no fue posible.

<sup>2</sup> En 1972 los retablos de la Ermita del Puig y los del Roser Vell pasaron a formar parte de la Sección de Arte Gótico del Museo de Pollença que fue inaugurado en julio del mismo año.

Con motivo de la definitiva dispersión de los fondos de pintura gótica, se incorporaron a la exposición los siguientes retablos propiedad de la Sociedad Arqueológica Luliana:

- a) Maestro de la conquista de Mallorca: S. Bernardo.
- b) Joan Loert: Sta. Quiteria.
- c) Rafel Moger: Santos Juanes.
- d) Manuel Ferrando: Fundación de la Cartuja de Valldemossa S. XVI (Pintura sobre sarga).

Temporalmente fueron expuestos en La Lonja el Cristo en madera tallada procedente de la capilla del Castillo de Capdepera y el sepulcro del venerable Bennásar, propiedad de la Catedral de Mallorca.

Con esta dispersión la posibilidad de poder contemplar el conjunto de la pintura gótica mallorquina en un solo lugar, con la debida sistematización y en condiciones óptimas para su conservación y contemplación, ha de considerarse definitivamente imposible y el estudioso deberá, a partir de este momento, iniciar un largo y complicado proceso para completar su información al tener que recorrer diez y siete lugares diferentes para conseguir su objetivo, estando algunos de ellos prácticamente cerrados a cal y canto y en condiciones de exposición realmente precarias.