

## El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII

MERCEDES GAMBÚS SÁIZ

### *Introducción.*

Si en Italia el proceso de génesis y consolidación del modelo clásico conllevó la reivindicación de un nuevo status social para el artista, vinculado al carácter liberal de su profesión, en España la utilización del sistema regular supuso también un cambio en la conciencia del artista, generando a través de su trabajo un sentimiento de autocomplacencia y superación, en detrimento del conservadurismo que la calificación artesanal del medioevo le había otorgado.

Admitida la relación entre el uso de la gramática clásica y el nuevo concepto de artista, parece lógico suponer que la progresiva aceptación de la dialéctica humanista y sus modos artísticos por parte de la sociedad mallorquina del s. XVI, comportaran a su vez variaciones sustanciales en el ámbito del proceso creador.

Testimonios como el del pintor Jaime de Oleza y Calvó, demuestran hasta que punto se había renovado la idea del artista a fines del s. XVI. En su testamento otorgado el 14 de febrero de 1596, dispuso que los grabados y dibujos de su propiedad fueran destinados a una academia de pintura, en el caso de que a su fallecimiento la hubiera logrado instituir:

*“...Y si per cas jo de vida meva havia fundat un Seminari o Academia de pintura per a lo qual affecta he jo juntat de molt temps ansa lo de susdit trhesor para lexarlo en deposit de dita Academia...”*<sup>1</sup>

La clientela por su parte se interesaba cada vez más por las fórmulas artísticas de procedencia italiana, y reclamaba en consecuencia el concurso de aquellos artistas expertos en el referido modelo, incitando a los artífices locales a aprender de los maestros foráneos que trabajaron en la isla.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J. DE OLEZA Y DE ESPAÑA, *Don Jaime de Oleza y Calvó pintor mallorquín del s. XVI*, “B.S.A.L.” XXII (1929), pág. 226.

<sup>2</sup> La presencia en Mallorca de autores peninsulares durante el primer tercio del s. XVI, como el presunto pintor valenciano Manuel Ferrando, el pintor castellano Fernando de Coca y el escultor aragonés Juan de Salas, resultan determinantes en el conocimiento del sistema regular italiano por parte del público insular, incentivando el cambio de gusto, y en consecuencia la reorientación de la demanda artística, de la que es buena muestra el discurrir de la producción plástica mallorquina según los modos del alto renacimiento italiano, a partir de la segunda mitad del s. XVI.

Sin embargo debemos evitar el riesgo de caer en tentaciones maximalistas, por cuanto la asimilación del código clásico en Mallorca devino un proceso dilatado y desigual, caracterizado entre otros, por su recepción tardía, por la ausencia de discurso teórico, y por un comportamiento epidérmico, mimético e indiscriminado a efectos fenomenológicos, siendo incapaz de dominar estructuralmente el lenguaje artístico a lo largo de los siglos XVI y XVII; por ello la nueva definición social del trabajo artístico fue perfilándose a través de una lenta progresión, variable en intensidad y efectos, que en última instancia vino mediatizada por la autoridad de las instituciones gremiales.

Caracterizado genéricamente el tema, podemos proceder a su análisis en detalle, considerando la actuación de los dos agentes principales en el ciclo de creación artística: el artífice y el comitente, los cuales serán estudiados a partir de la organización profesional de los oficios artísticos, de la proyección social del artista, de la estructura social de la clientela y del contrato como expresión dialéctica del mercado artístico.

### *La organización profesional de los oficios artísticos.*

En el curso del s. XVI, los diferentes trabajos artísticos eran reputados artesanalmente, organizándose como el resto de oficios a través de asociaciones de carácter corporativo, las cuales venían funcionando en Mallorca desde el Privilegio del rey Juan I, otorgado en Portopí el 18 de noviembre de 1395, por el que se concedió a los oficios de menestrales la facultad de constituirse en colegios profesionales.<sup>3</sup>

Los gremios como es sabido, se organizaban internamente según una estricta disposición jerárquica que debía garantizar el cumplimiento de los fines religiosos, profesionales, mutualistas y sociales, propios de estos colectivos.

En lo tocante a los oficios artísticos, existieron en Mallorca corporaciones que aglutinaban a los albañiles, pintores, bordadores y escultores, siendo los albañiles los primeros que dispusieron de colegio profesional.

La dispersión de las fuentes, así como la pérdida de una parte considerable de la documentación relativa a las organizaciones profesionales de artistas, condiciona en gran medida su reconstrucción histórica, no obstante contamos con información suficiente para intentar por lo menos una aproximación.

Al hilo cronológico podemos destacar en primer lugar al *oficio de albañiles*, del que según Quetglas hay noticias de su existencia como corporación desde mediados del s. XIV,<sup>4</sup> afirmación ésta que puede corroborarse remitiéndonos a la fecha de 1364, año en el que se concedió a la cofradía de albañiles, la licencia para que construyeran una capilla en la parroquial de Sta. Eulalia con destino a sus fines religiosos.<sup>5</sup>

3 B. QUETGLAS, *Los Gremios de Mallorca, Siglos XIII al XIX*, Palma 1980, pp. 6-7 y 283-284.

4 Idem, pág. 59.

5 E. AGUILÓ, *Establecimiento de la Capilla de los Cuatro Mártires Coronados en la Iglesia de Santa Eulalia hecho a favor del gremio de albañiles en 13 de enero de 1364*, "B.S.A.L." IV (1891-1892), pág. 244.

Los primeros estatutos conocidos del referido gremio datan del año 1405 siendo objeto de sucesivas modificaciones en los años 1487, 1506, 1514 y 1674.<sup>6</sup>

El colegio de albañiles, a los que se asociaban también los yeseros y los canteros, tuvo como patronos a la Virgen María y a los Cuatro Santos Coronados, a los que honraban en la mencionada capilla de la iglesia de Sta. Eulalia.

Originalmente este gremio tuvo su local social en la parroquia de Sta. Eulalia, constando a partir del s. XVI, la existencia de un edificio propio sito en la actual calle Arquitecto Reynés.<sup>7</sup>

Atendiendo a la normativa recogida en los diferentes estatutos de esta corporación, puede observarse desde el s. XVI un mayor interés por los aspectos profesionales, lo que nos permite entrever el ascendiente que la ideología humanista iba adquiriendo entre la clase artística mallorquina; así en la reglamentación de 1487, para ejercer el oficio bastaba la autorización de los mayores, una vez probado el aprendizaje durante cuatro años bajo la tutela de un maestro, sin embargo en las ordenanzas de 1506, se incorporó además el examen para poder alcanzar el grado de maestro. En 1674 se completó esta disposición con el establecimiento de un período de formación de cuatro años más en calidad de oficial; asimismo se especificó la obligación de realizar proyectos en el examen para acceder a la maestría:

*"...los qui se examinaran i feran trasses, perquant en el fer de dites trasses, y examen ordinariament es menester tot un dia..."*<sup>8</sup>

Destacar este aspecto es de suma importancia, por cuanto como observaremos más adelante, hasta fines del s. XVII y a falta de la institucionalización de la figura del arquitecto, se produjo un cierto intrusismo profesional protagonizado por algunos escultores, que amparados en su prestigio personal, asumieron tareas arquitectónicas como diseñadores y superintendentes, recabándose en estos casos la autoridad de los albañiles solo a efectos técnicos y de ejecución.

Igualmente estos estatutos contemplaban la inquietud del gremio por la falta de reconocimiento social del albañil, imputándolo entre otras causas a la despreocupación formativa de los maestros una vez obtenida la licencia; por ello se les instaba a una constante superación:

*"...Item, per quant se te experientia en dit offici que havent qualsevol subit examen y obtesa licentia de treballar, encara que limitada ya no cuyda mes de habilitarse y ferse practich pera maiors edificis ab confiansa de que gaudeix ell y sos fills de totes qualsevols prerogatives que los demes confreres qui ab son maior cuydado treball y dispendi han acquirit esser mestres a totes passades y pareix a rao conforme, que estos tingan y gozen de alguna cosa mes que los altres*

<sup>6</sup> B. QUETGLAS, ob. cit., pág. 59, A. PONS [transcrip.], *Els Gremis, Capítols fabricats per lo bon govern y regimen del Offici de Picapedres (1405)*, "B.S.A.L." (1927), pp. 101-104. *Els Gremis. Capítols fabricats per lo bon govern y regimen del Offici de Picapedres (1514)*, "B.S.A.L." XXI (1927), pp. 208-210. *Els Gremis. Capítols fabricats per lo bon govern y regimen del Offici de Picapedres (1674)*, "B.S.A.L." XXI (1927), pp. 315-320.

<sup>7</sup> A.R.M. D-1.256 "Catastro 1620" (A-II), fol. 82; *Parroquia Sta. Eulalia - Illa del Sor. Jaume Rosinyol, olim del Sor. Pere Jordi Puigdorfila. Lo offici de Picapedres per casa or, 11 que fo de Mestre Francesch Mora Doctor en Medicina en L. A 1 - DC lliures*.

<sup>8</sup> A. PONS, *Els Gremis. Capítols...* (1674), pág. 316.

*licenciats. Perçó, y per animar los demes a que se perfeccionen en dit art, se estatueix y ordena que de aqui al devant, los qui no seran fills de mestres de dit offici a totes passades non gaudeixin de dit titol de fills de mestres encare fills de licenciats...".<sup>9</sup>*

El incremento del oficio en los diferentes municipios mallorquines motivó a finales del s. XVI, la constitución de colegios autónomos de albañiles en localidades como Inca (1580), Lluçmajor (1604) y Porreres (1604), segregándose de este modo de la jurisdicción de Palma, que salvo en estas tres demarcaciones se extendía por toda la isla.

En cuanto al capítulo profesional de los *pintores, bordadores y escultores*, cabe recordar que fueron los pintores los primeros en establecerse corporativamente.

En el año 1486 una representación de los maestros pintores solicitó al lugarteniente del Reino, la constitución de su cofradía bajo la advocación de S. Lucas y la autorización de sus estatutos,<sup>10</sup> argumentando el incremento del oficio y la costumbre gremial que reglamentaba la vida profesional de la menestralía mallorquina:

*"...Per quant, lart de pintors en la present Ciutat de Mallorca ve en molt augment, e de cascun die los artificis de aquell multipliquen, semble als supplicans devall anomenats satisfer molt al publich interesser, que axí com los altres arts e officis del present Regne tenen lurs confraternitats, e certs capitols, leys e ordinations, migesant les quals la habilitat e inhabilitat de cascun de aquells, qui a tals confraternitats agregarse volen, es fet examen et alias es disposat per forma que algu qui no es examinat et provat en la sua pericia no es admes, ne pot usar de aquell offici o art, al qual ses acomodat...".<sup>11</sup>*

La vida de esta asociación no debió ser muy prolongada, de acuerdo con la información facilitada por el "Repertorio de las Actas Capitulares" de la catedral de Palma, según el cual el 18 de septiembre de 1511, el Cabildo autorizó el establecimiento de la cofradía de pintores y bordadores,<sup>12</sup> en la que figuraba como patrona Ntra. Sra. del Claustro o de la Grada, cuya capilla se hallaba en la catedral.<sup>13</sup>

El nuevo colegio, que como hemos indicado admitió también a los bordadores, presentó su reglamento el día 30 de abril de 1512,<sup>14</sup> siendo revisado el 27 de agosto de 1518.<sup>15</sup>

Posteriores vicisitudes condujeron a esta cofradía a una profunda remo-

<sup>9</sup> Idem, pág. 317.

<sup>10</sup> G. LLABRÉS [transcrip.], *Los Gremios de Pintores en Mallorca (Primeres Ordinacions del gremi de Pintors (1486))*, "B.S.A.L." XXI (1926), pp. 375 y 376.

<sup>11</sup> Idem., pág. 375.

<sup>12</sup> A.C.M. "Repertorium" Sala I, armario LXXVI, tabla I, n.º 12, fol. 88.

<sup>13</sup> La capilla de Ntra. Sra. de la Grada o del Claustro, recibe esta denominación desde el año 1407 por ser una capilla claustral, a la que se accedía por medio de un peldaño que salvaba el desnivel del antiguo pavimento del claustro. Véase: B. COLL, *Catedral de Mallorca*, Palma 1977, pág. 51.

<sup>14</sup> G. LLABRÉS [transcrip.], *Ordinaciones para la Cofradía de Pintores y Bordadores de Palma, 1512*, "B.S.A.L." XXII (1928), pp. 33-35.

<sup>15</sup> A.C.M. "Repertorium" Sala I, armario LXXVI, tabla I, n.º 12, fol. 88.

delación que conllevó al ingreso de los escultores, de acuerdo con la licencia expedida por el Cabildo el 20 de junio de 1578.<sup>16</sup> Sin embargo las constantes tensiones internas surgidas entre los tres grupos colegiados motivó la petición de los pintores para segregarse y constituirse en corporación autónoma, la cual fue autorizada en el año 1602.<sup>17</sup>

El menoscabo social de los bordadores, así como el debilitamiento de su gremio tras la separación de los pintores, provocó la supresión de la cofradía de Ntra. Sra. del Claustro. Igualmente el reducido número de profesionales de la pintura sumió a este colegio en un profundo languidecimiento del que no salió hasta que de nuevo se tomó la decisión de unir sus esfuerzos al de los escultores. A tal efecto el 1 de abril de 1651, fue presentada una solicitud al lugarteniente del Reino para que autorizara los estatutos de una nueva cofradía bajo la advocación de S. Lucas.<sup>18</sup>

Cotejando la normativa correspondiente a los años 1486, 1513 y 1651, pueden comprobarse las diferencias existentes entre las dos primeras y la tercera.

Las reglamentaciones de 1486 y 1513 son prácticamente idénticas en su conjunto; así en lo relativo a la formación profesional, ambas establecían un período de aprendizaje bajo la supervisión de un maestro, dejando al arbitrio de éste el tiempo de su duración:

*“...Item, es ordenat que si algun obrer stará ab alguns dels mestres a raho dany o de mesos, aquell tal nos puxe exir de servitut del dit mestre fins acabat lo temps que amb aquell se será avingut...”*<sup>19</sup>

Transcurrida la fase de aprendizaje, el candidato a maestro debía superar un examen que difería según se tratara de obtener la licencia como pintor de retablos, maestro de tapices, o bordador de motivos florales:<sup>20</sup>

*“...Item, es ordenat que qualsevol pintor quis volra fer mestre de retaules aie offer e pintar una taula de dos palms de amplaria e dos e mig de altaria en qui de altaria en qui sia la Maria assentada ab lo leto (° Niño Jesús) e un Joseph de peus, e quey haie encasament e prespectiva e apres que sera admes la dita taula sia de la caxa dita o confraria, si empero se volra fer mestre de cortines aie de fer una cortina de mitja cana de ampla e altre de largaria<sup>21</sup> dels tres Reys de Orient. E si será cortiner de brots aie offer una cortina de la matexa mesura tota via empero es entes que les dites taules e cortines del examen aien de ser de la dita confraria a servey e hornament de dita confraria e capella de Nostra Dona de la Claustra”*<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Idem., fol. 47 v.

<sup>17</sup> B. QUETGLAS, ob. cit., pp. 196 y 197.

<sup>18</sup> G. LLABRÉS [transcrip.], *Colegio de Pintores y Escultores de Palma (Reglamento de 1651)*,

<sup>19</sup> G. LLABRÉS, *Los Gremios de Pintores... 1486*, pág. 376, n.º 8; *Ordinacions para la Cofradía... 1512*, pág. 34, n.º 8.

<sup>20</sup> La distinción entre las dos modalidades de bordadores se estableció en función de la actividad a realizar; así el “*mestre de cortines*” podía representar escenas al modo de los pintores, mientras que el “*cortiner de brots*” solo tenía facultad para tejer motivos florales.

<sup>21</sup> La “*cana*” es una medida de 8 palmos, equivalente a 1'80 mts.; así el tapiz tendría unas dimensiones de 1'80 x 90.

<sup>22</sup> G. LLABRÉS, *Los Gremios de Pintores... 1486*, pág. 376, n.º 4; *Ordinacions para la Cofradía... 1512*, pág. 34, n.º 4.

Por su parte el reglamento del año 1651 desarrolló en lo profesional una regulación más precisa que las anteriores, contemplando los temas relativos a la formación, examen y modalidades profesionales desde una óptica más rigurosa y con mayor conciencia del carácter liberal con que pintores y escultores debían abordar sus creaciones. Al respecto deben considerarse los avances sociales que ambas profesiones habían ido alcanzando en España a lo largo del s. XVII,<sup>23</sup> lo que sin duda debió influir en la redacción de los mencionados estatutos.

La práctica del oficio fue articulada a partir de un tiempo de aprendizaje bajo la tutela de un maestro, cuya duración quedaba pactada en el correspondiente contrato suscrito por ambos:

*"...Item, que qualsevol mosso que al present stará encartat ab qualsevol pintor o escultor, que dega acabar la carta que haurá fet al son amo, y fugint y no acabantla que no sia reputat per mestre..."*<sup>24</sup>

A continuación el aprendiz adquiriría el grado de oficial, habiendo de pasar seis años con un maestro, o que le facultaba para acceder al correspondiente examen:

*"...Item, que qualsevol fadri, qui voldrá aprenda la dita art de pintor o escultor sia tingut star encartat sis anys continuos..."*<sup>25</sup>

Asimismo la corporación entendía que el ejercicio del taller era insuficiente para la formación del futuro maestro, por ello instituyó una Academia donde se impartían cursos prácticos los domingos y días festivos, a los que obligatoriamente debían acudir aprendices y oficiales antes de acceder al examen de maestría:

*"...Item, que se haze de tenir Academia tots los diumenges y festes a hont haxen de acudir los mossos y fadrins a estudiar y que no puga esser admes ningu fadri a examen que no haze studiat en dita Academia per lo menos mig any, y que no fent constar que ha estudiat dit temps en dita Academia que lo tal fadri no sia admes a examen, y que lo president de dita Academia haze de esser dos mesos lo sobreposat major, dos lo segon, dos mesos lo prohom major, y los restants los demes prohoms, los quals respectivament haxen de designar lo que hauran de dibuxar los tals fadrins y mossos"*<sup>26</sup>

El contenido del examen consistía en la realización de una obra a elección de los mayordomos y administradores de la cofradía, que el aspirante debería ejecutar en el taller de un maestro, presentándola al tribunal en el plazo estipulado. De acuerdo con la calidad de la pieza realizada, se le otorgaba el título de maestro a todos los efectos o con ciertas limitaciones:

*"...Item, que quant algu se voldra examinar de Pintor o Escultor sia tingut demanar examen an als sobreposats y prohoms, los quals per examen pugan y deguen señalarli fassa la pessa que los será ben vista, designantlo a casa de algun*

<sup>23</sup> Cfr. J. GALLEGU, *El pintor de artesano a artista*, Granada 1976; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del s. XVII*, Madrid 1984.

<sup>24</sup> G. LLABRÉS, *Colegio de Pintores y Escultores... 1651*, pág. 272, n.º 5.

<sup>25</sup> *Idem.*, pág. 272, n.º 8.

<sup>26</sup> *Ibidem.*, pp. 272 y 273, n.º 18.

*mestre pera fer dita pessa de examen, pres fer ells de jurament lo tal mestre de que no enseñará, ni enseñar permetra lo tal fadri, qui farà dita pessa y aquella acabada que dits sobreposats y prohoms deguen señalarli diada y vingut lo dia señalat, que los sobreposats lo matex dia hajen de anomenar dos examinadors, qui primer hajen de jurar, los quals ab los sobreposats y prohoms despres de vista dita pessa deguen demanar al examinant altres dibuxos y traçes, segons la calitat de aquell, y aparexentlos sufficients lo fassen mestre, o a totes passades o ab los límits que los aparega segons la habilitat de lexaminant y no donant bona reho, que si le aseñal temps dins lo qual puga estudiar...".<sup>27</sup>*

Este sistema de examen sin embargo no constituía una novedad, pues a pesar del desconocimiento que tenemos acerca del anterior colegio, autorizado en 1578, puede afirmarse que la regulación de 1651 parece inspirada mayoritariamente en la precedente, tal como nos lo confirma entre otros, el acta de examen del escultor Jaume Blanquer, fechada en 1603, y en consecuencia conforme a la legislación del año 1578.<sup>28</sup>

En lo concerniente a las facultades profesionales de pintores y escultores, también el reglamento de 1651 facilita una información bastante exhaustiva, al destacar como función común a los pintores y escultores la de pintar y dorar:

*"...Item, que lo pintar y deurar sia comu als Pintors y Escultores y que tots liberament pogan usar de dita facultat sens contradicció de uns y altres".<sup>29</sup>*

Por alusiones pueden deducirse como prerrogativas específicas del escultor, la labor de bulto o relieve, y para el pintor, además de trabajos sobre lienzos, tablas, papel, cuero y metal, otros como los de iluminación de manuscritos, diseño de cartas de navegar y de naipes, así como la decoración de paños de altar, cortinas, cofres, arquivancos y escudos:<sup>30</sup>

*"...Item, que qualsevol que pintara caxes, caxons, rodelles, vel als, illuminara papers, fara cartas de navegar, y posara color sobre guadamassils, cartes de jugar, vel als, y deurerá sien tinguts a pagar a la confraria 8 s. 8.*

*Item, que qualsevol que vendrá, o, vendre fará teles pintades, planxes, quadros, papers pintats, colors, pinsells, olis de nous, de lli, vernís, modellos, stamapas, figuras de alabastre o qualsevol altre cosa, o pintura tocant al art de pintors y sculptors, sia tingut a pagar any quatre sous y quatre a la confraria".<sup>31</sup>*

No obstante el perfil profesional que acabamos de observar, lo cierto es que durante los siglos XVI y XVII, período coincidente con la introducción y posterior desarrollo del modelo clásico de acuerdo con los modos alto renacentistas, manieristas y del primer barroco, las profesiones artísticas a través de sus

<sup>27</sup> Ibidem, pág. 272, n.º 16.

<sup>28</sup> J. MUNTANER BUJOSA, *Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca*, "B.S.A.L." XXXI (1962), pp. 18 y 19.

<sup>29</sup> G. LLABRÉS, *Colegio de Pintores y Escultores... 1651*, pág. 272, n.º 6.

<sup>30</sup> La diversificación de las actividades pictóricas enlaza con la tradición de la Baja Edad Media, en la que la profesión de pintor abarcaba, desde la fabricación de armas y construcción de determinado mobiliario, hasta aspectos decorativos destinados a objetos de múltiples usos, los cuales eran realizados sobre todo tipo de materiales. Véase: G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina*, Palma 1980, I, pp. 107-158.

<sup>31</sup> G. LLABRÉS, *Colegio de Pintores y Escultores... 1651*, pág. 273, nos. 25 y 26.

corporaciones acusaron la tradición tardomedieval, de tal modo que como hemos anotado de acuerdo con los estatutos de 1651 los pintores y escultores no sólo realizaban funciones polivalentes, sino también eran asociados a otros artesanos, como los guarnicioneros, bordadores y grabadores; del mismo modo que los albañiles eran identificados con los yeseros y canteros, reduciéndose sus tareas a los aspectos técnicos y de ejecución.

En consecuencia el influjo de la nueva ideología humanista quedó circunscrita tan solo a la enfatización de los temas profesionales, especialmente entre escultores y pintores, en detrimento del conservadurismo de los albañiles, provocando como lógico corolario, un mayor protagonismo de los primeros en la implantación de la gramática clásica en Mallorca, alcanzándose los mayores logros en la pintura, composiciones retablisticas y decoraciones arquitectónicas, frente a las estructuras edilicias que continuaron fieles a la tradición medieval. De excepcional puede reputarse el caso de algunos escultores, auténticamente comprometidos con las formas sintácticas vanguardistas, que en ocasiones fueron reclamados para diseñar edificios y elementos tectónicos de singular envergadura, desbordando los límites de las funciones asignadas por sus reglamentaciones profesionales.<sup>32</sup>

### *La proyección social del artista.*

De las diferentes variables que en este punto pueden utilizarse, seleccionaremos solamente dos. Una referida al *número de artífices según áreas profesionales*, lo que nos informará en términos cuantitativos de la situación de la oferta en el mercado artístico; la otra relativa a *factores de riqueza individual*, facultándonos para calibrar como a través de su oficio, y por tanto de la demanda de que fueron objeto, los artistas pudieron crearse un patrimonio que los definió socialmente.

En relación al primer aspecto, las fuentes catastrales constituyen sin duda el mejor vehículo documental a falta de los libros gremiales, incompletos y dispersos; por ello y a modo de simple muestreo, hemos seleccionado una serie completa para Palma, correspondiente al año 1620, cuya fecha nos emplaza en

---

<sup>32</sup> Al respecto devienen casos paradigmáticos, el del escultor Antoni Verger, artífice de la traza del portal principal de la catedral de Palma, obra realizada entre los años 1592 y 1601; el del escultor Jaume Blanquer, autor de los planos de la iglesia y edificio anexo de Ntra. Sra. de Lluc, así como de la fábrica del portal mayor y campanario de la parroquial de Sta. Eulalia de Palma, ambas obras iniciadas en la década de 1620; y el de los escultores Joan Antoni Homs y Antoni Carbonell, responsables de la modulación volumétrica y decorativa del frontispicio del ayuntamiento de Palma, fábrica llevada a cabo entre 1649 y 1680. En términos analíticos la figura del escultor que consideramos es la lógica consecuencia de una serie de factores coincidentes. Por un lado, la continuidad de una tradición que desde el período tardo-gótico había otorgado al escultor un protagonismo indiscutible en el área de la ornamentación arquitectónica; por el otro, la acepción decorativista con que Mallorca articuló el sistema regular italiano, incentivando la actuación de los escultores en el comportamiento ornamental de la arquitectura. Y aún podríamos añadir un tercer factor que nos remite al conservadurismo constructivo insular, el cual relegó el papel del albañil a tareas de supervisión técnica y de ejecución de las obras, haciéndose impensable en este contexto, su compromiso con la nueva gramática en términos estructurales, y en consecuencia la reivindicación institucional del arquitecto, tal como venía siendo formulada en Italia, quedó totalmente soslayada.

uno de los momentos más representativos de la articulación del sistema regular en Mallorca según los modos del manierismo europeo.

Para completar la geografía insular, recogemos las noticias que nos brinda el catastro de 1680, remitiéndonos a algunas de las demarcaciones territoriales más significativas, lo cual nos permitirá constatar el fagocitismo artístico de Palma en relación a los restantes municipios mallorquines. La fecha en cuestión nos remite a otro de los momentos más álgidos del proceso histórico que se había iniciado a principios del s. XVI, recogiendo lógicamente las consecuencias de la situación desarrollada a lo largo de estos siglos.

Ateniéndose pues al catastro de 1620, correspondiente a Palma, y considerando que la valoración de las propiedades inmuebles y censales contenidos en dicho libro se prolonga hasta la década de 1640 aproximadamente,<sup>33</sup> el número de profesionales relacionados con las actividades artísticas, poseedores de bienes catastrales era de 108, pudiéndose computar por actividades las cantidades totales que a continuación expresamos:

— albañiles	87 (80,5 %)
— pintores	10 ( 9,2 %)
— escultores	9 ( 8,3 %)
— grabadores	1 ( 0,9 %)
— ingenieros	1 ( 0,9 %)
	<b>TOTAL: 108</b>

En cuanto a la concentración profesional por parroquias, y siguiendo una progresión decreciente, pueden establecerse los siguientes datos:

#### *Albañiles*

— Parroquia de Santa Eulalia	37
— Parroquia de San Miguel	24
— Parroquia de San Nicolás	10
— Parroquia de Santa Cruz	8
— Parroquia de San Jaime	8
— Parroquia de la Almudaina	—

#### *Escultores*

— Parroquia de la Almudaina	6
— Parroquia de Santa Eulalia	1
— Parroquia de San Miguel	1
— Parroquia de San Nicolás	1
— Parroquia de Santa Cruz	—
— Parroquia de San Jaime	—

<sup>33</sup> A.R.M. D-1.256 "Catastro 1620" (A-II): Parroquias de Sta. Eulalia, Almudaina, Sta. Cruz y S. Jaime. A.R.M. D-1.264 "Catastro 1624" (B-II): Parroquias de S. Miguel y S. Nicolás.

*Pintores*

— Parroquia de San Nicolás	4
— Parroquia de Santa Cruz	3
— Parroquia Santa Eulalia	1
— Parroquia de la Almudaina	1
— Parroquia de San Miguel	1
— Parroquia de San Jaime	—

*Grabadores.*

— Parroquia de Santa Eulalia	1
— Parroquia de la Almudaina	—
— Parroquia de San Miguel	—
— Parroquia de San Nicolás	—
— Parroquia de Santa Cruz	—
— Parroquia de San Jaime	—

*Ingenieros*

— Parroquia de San Jaime	1
— Parroquia de Santa Eulalia	—
— Parroquia de la Almudaina	—
— Parroquia de San Miguel	—
— Parroquia de San Nicolás	—
— Parroquia de Santa Cruz	—

A la luz de esta información, puede comprobarse la superioridad numérica de los albañiles frente a las otras profesiones señaladas. Igualmente observamos que la mayor concentración de albañiles se produce en la parroquia de Sta. Eulalia, donde tenía su sede el gremio de este oficio, mientras que la mayoría de escultores lo hacían en la parroquia de la Almudaina, en la cual se hallaba también su colegio profesional; en cuanto a los pintores el reparto era más equilibrado, mientras que los dos únicos profesionales de la estampación e ingeniería por su carácter excepcional deben considerarse como irrelevantes.

Situándonos a continuación en algunas demarcaciones territoriales insulares y ateniéndonos al catastro de 1685,<sup>34</sup> podemos de forma sumaria indicar los datos siguientes:

*Felanitx.*

— albañiles	5
— escultores	1

*Inca.*

— albañiles	8
-------------	---

<sup>34</sup> A.R.M. D-1.263 "Catastro 1685", Manacor. A.R.M. D-1.1254 "Catastro 1685", Felanitx, A.R.M. D-1.255 "Catastro 1685", Inca, Lluçmajor y Pollença.

*Llucmajor.*

— albañiles	6
-------------	---

*Manacor*

— albañiles	5
-------------	---

*Pollensa*

— albañiles	2
-------------	---

Como observamos el monopolio de los oficios artísticos lo ofrece el trabajo de albañil, pudiéndose calificar de singular el caso del escultor Gabriel Oliver de Felanitx.<sup>35</sup> Ello nos permite medir la fuerza centrífuga que Palma desempeñó respecto al resto de municipios mallorquines, por cuanto como ya hemos apuntado, durante los siglos XVI y XVII las tareas propiamente artísticas las desempeñaban los pintores y escultores, restando los albañiles como simples técnicos.<sup>36</sup>

Pasando a otro de los enunciados a efectos de caracterizar socialmente al artista, consideramos ahora el factor riqueza.

Para proceder a su estudio podemos servirnos nuevamente de los documentos catastrales, de los que ahora extraeremos la valoración dada a las propiedades inmuebles. Los inventarios devienen a su vez fuentes indispensables, a las que hay que añadir las ventas en pública subasta de los bienes correspondientes a artistas difuntos, a través de los cuales, no solo pueden conocerse las pertenencias de éstos cuando falta el inventario, sino también la transmisión del dominio a otros artistas o al público en general, profundizando así en el perfil social del artista y en los gustos de la demanda artística.

Tomando como punto de partida el catastro de 1620, puede cifrarse el evalúo medio aproximado en 300 £.

La estimación más alta entre los artistas la obtuvo el escultor Antoni Verger, cuya vivienda en la parroquia de S. Nicolás fue tasada en 2.745 £. Otra casa en la misma parroquia se valoró en 600 £ y una propiedad rústica en 2.753 £; asimismo se le reconocieron censales a su favor por un precio de 1.177 £.<sup>37</sup>

A esta evaluación le sigue en importancia la del maestro albañil Mateu Catany, quién poseía en la parroquia de Sta. Eulalia una casa, a la que se le asignó una cuantía de 1.185 £.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> A.R.M. D-1.254 "Catastro 1685", Felanitx, fol. 1.070.

<sup>36</sup> En este aspecto conviene recordar que el papel centralizador de Palma en lo artístico puede justificarse por una compleja situación, en la que la idea de la ciudad como lugar de residencia de los artistas, constituye una más a considerar, a la que deben sumarse, por un lado el protagonismo de Palma al acoger las principales sedes educativas y profesionales, y por el otro su relevancia en lo comercial, actuando como foco de relaciones entre la oferta y la demanda artística.

<sup>37</sup> A.R.M. D-1.264 "Catastro 1.624" (B-II), fol. 216.

<sup>38</sup> A.R.M. D-1.256 "Catastro 1620" (A-II), fol. 195. La destacada posición de este albañil, viene sin duda justificada en razón de su autoridad institucional entre los cofrades del oficio, ya que desde el año 1596, Mateu Catany ocupaba el cargo de mayordomo mayor del gremio de maestros albañiles. Véase: A.R.M. Audiencia. Gremios. Caja 3.<sup>a</sup> n.º 36. Picapedrers 1596.

Si establecemos el montante total de los bienes catastrales de Antoni Verger, fijado en 6.824 £, y lo comparamos con las 1.185 £ del inmueble de Mateu Catany o con las 300 £ del promedio, observaremos la posición destacada de este escultor respecto a todos los artistas que figuran en el censo.<sup>39</sup> Igualmente si analizamos por profesiones las cantidades estimadas, podemos convenir el mayor protagonismo de los escultores, cuyos bienes censados superan el evaluó medio.<sup>40</sup> En cuanto a los pintores se sitúan alrededor de la media, mientras que entre los albañiles se detectan grandes oscilaciones, que impiden la fijación de un parámetro común.

Remitiéndonos ahora a los protocolos notariales y en concreto a las actas correspondientes a inventarios y subastas, comprobaremos las diferencias existentes entre los tres grupos profesionales, ya que los bienes inventariados entre los pintores y albañiles son muy similares, pudiéndose clasificar según su uso en tres apartados: objetos domésticos y personales, pinturas y retablos, y útiles profesionales.

Por el contrario entre los escultores, además de una mayor cantidad de pertenencias de los tipos indicados, cabe anotar la presencia de numerosos grabados y libros, de lo que deducimos su mayor preocupación cultural y educativa. Al respecto merece recordarse el caso del escultor Jaume Blanquer, cuyo inventario incluye lienzos preparados para pintar, esbozos sobre telas, libros de pintura, arquitectura y fortificación, además de los lógicos aparejos de escultor, lo que nos permite adivinar el carácter polifacético de este artista, humanista militante, quién debió desempeñar las tres profesiones, a pesar de que gremialmente solo figure como escultor:

*"...Item, dos teles de quadros sens pintar, del tenor de circa nou palms y mitg de altaria y set y mitg de ample ab ses guarnicions a punt de pintar..."*.

*"...Item, setante quatre llibres de stampa ab cubertes de pregami en que ni ha de grans, de mitgensers y de petits, qui tractan de diverses coses entre bons y usats..."*.

*"...Item, atres decet llibres cubertes de pregami que dix son de Arquitectura tocants a la facultat de dit difunct entre grans y casi mitgensers, dels quals ni ha de modern y de usats..."*.

*"...Item, dos llibres grans de stampa, ques dihuen de fortificatio y matematica, ab ses cubertes de pregami, bons..."*.

*"...Item, deu llibres de stampa cubertes de pregami dels quals ni ha tres de principis de pintar, bons..."*.

*"...Item, nou llibres cubertes de pregami qui tractan materia de artilleria y de rellotges, usats..."*.

*"...Item, vint y quatre modellos de guixet y sofret de mitg relleu de ques servia dit difunct..."*.

*"...Item, vint modellos de sere de maquerrons de fer figures..."*.

<sup>39</sup> Compárese sin embargo, el conjunto de los bienes del escultor Antoni Verger valorados en 6.824 £, con la estimación de 66.415 £ fijada para la residencia de Jordi Abri-Dezcallar en la calle Sol, correspondiente a la parroquia de Sta. Eulalia.

<sup>40</sup> Son numerosos los casos que podrían enumerarse, baste sin embargo citar por su influjo en el arte mallorquín del s. XVII, el de los escultores Jaume Blanquer y Joan Antoni Homs, cuyas valoraciones patrimoniales ascendieron a 557 £ y 800 £ respectivamente.

“...Item, un stoig de sculptor, enque hi ha tres, o quatre compassos bons y altres eynes de ques servia dit difunct...”.

“...Item, un compas de lleuto ab sa beyne; de sirca mes de un palm y mig de llargaria ab punta de asser...”.

“...Item, un Rellotge de sol, que es de Vivori...”.

“...Item, dos Strelabis, que servexen per pendre midas, ço es lo un de lleyam y laltre de lleuto tot usat...”.<sup>41</sup>

A través de las subastas públicas se ponían a la venta los bienes inventariados del difunto que los beneficiarios del testamento no deseaban. Este fue un modo frecuente de circulación comercial de libros, enseres del oficio y obras de arte, en especial pinturas. Los compradores solían ser, para los objetos artísticos, desde colegios profesionales e instituciones religiosas, hasta particulares de muy diferente extracción social. En relación a la adquisición de libros, eran los artistas, en especial escultores, así como particulares de los estamentos nobles, los que optaban a su propiedad; mientras que las ofertas para acceder a los instrumentos profesionales, procedían de los miembros del oficio, quienes aprovechaban estas ocasiones como medio de compra a bajo precio de utensilios y materiales relacionados con sus actividades laborales.

### *Estructura social de la clientela.*

Recurriendo a los protocolos notariales como fuente principal, puede afirmarse que la mayoría de contratos para la realización de obras artísticas, redactados durante los siglos XVI y XVII, fueron formalizados a instancias de las instituciones públicas de carácter civil y religioso, de los colegios profesionales y de particulares, procedentes éstos últimos en su mayoría del brazo noble.

La evolución de los tipos de clientes a lo largo de los siglos XVI y XVII, conllevó un incremento paulatino de la demanda artística, provocando la aparición de nuevos comitentes, que alcanzarían su mayor nivel a principios del s. XVII, con la incorporación de las instituciones civiles.

Asimismo cabe señalar que desde los inicios del s. XVI los comitentes por excelencia procedían de la Iglesia, bien sea directamente por iniciativa de los miembros del clero, bien indirectamente a través de particulares, cofradías y colegios profesionales, quienes contrataban la realización de obras con destino a edificios religiosos, produciéndose una importante reactivación de la demanda en la segunda mitad del s. XVI, cuando la influencia de la Contrarreforma empezó a hacerse notar en la diócesis mallorquina. De este modo y atendiendo tan solo a la fundación de nuevas órdenes religiosas y a las exigencias derivadas de las visitas pastorales, podemos hacernos una idea aproximada del incremento de contratos suscritos por los artífices locales para construir edificios de nueva planta, reformar los ya existentes, fabricar retablos, o decorar interiores.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> A.R.M. P-3.248 “Inventaris y Encants del Nott. Gerónimo Catany”, 10 julio 1636, fols. 100 v.-101 v.

<sup>42</sup> Sin duda el ambiente religioso generado tras la primera convocatoria del concilio de Trento, favoreció un clima de espiritualidad, cuyos resultados en el ámbito de las construcciones religiosas no se hicieron esperar; así mientras las parroquias de Palma no experimentaron aumento

En cuanto a los comitentes particulares, ya hemos señalado la extracción noble de la mayoría, sin ignorar por supuesto a los mercaderes, menestrales y al propio clero a título particular; no obstante fue la nobleza, la que en el capítulo de la clientela individual monopolizó la demanda artística desde el s. XVI.

Los argumentos más significativos que justifican este hecho nos los proporcionan, por un lado las peculiaridades específicas de la aristocracia mallorquina, por el otro el ascendiente castellano de que fue objeto la nobleza insular a partir del reinado de los Austrias.

El proceso de ennoblecimiento de las clases altas desde el inicio de la dinastía de los Austrias, como resultado de su colaboración con la Corona, constituyó una constante, a la que se unieron factores socio-económicos como el auge militarista y el descenso del comercio, lo que determinó una actitud pragmática en el brazo noble mallorquín, manifestada en el carácter dinámico y abierto de su estructura social; de esta manera la flexibilidad de sus niveles permitió una cierta promiscuidad, articulada, bien mediante contratos esponsalicios, bien mediante el ejercicio de la mercadería, que en Mallorca podían desempeñarla los caballeros sin necesidad de renunciar a su estamento noble. En contrapartida el mercader tenía la posibilidad de ascender socialmente, adquiriendo el rango de caballero.<sup>43</sup>

Ante este estado de cosas, y considerando la definición emblemática con que la corte y aristocracia española interpretó el uso del sistema regular italiano, parece lógico el comportamiento mimético de la nobleza mallorquina, pasando a convertirse en una de las más destacadas responsables de su expansión.

Durante los siglos XVI y XVII asistimos a un importante empuje de la actividad constructiva, manifestado por lo que a la nobleza se refiere, en las reformas de sus residencias urbanas, privilegiando los aspectos decorativos; en la conversión de algunos predios rurales en residencias señoriales; y en la construcción o remodelación de capillas familiares, ubicadas en recintos eclesiásticos. Igualmente el auge de la iconografía profana y el nuevo impulso de la fiesta, en la que la cofradía de S. Jorge tuvo un protagonismo destacado,<sup>44</sup> constituyen datos elocuentes del ascendiente ejercicio por el brazo noble mallorquín en la aceptación del nuevo sistema plástico.

Nos queda sin embargo un último comitente a considerar, cuya presencia hasta entonces desigual, empezó a asumir un cierto protagonismo desde princi-

---

alguno en su número a lo largo de los siglos XVI y XVII, por contra las fundaciones conventuales se incrementaron sustancialmente, de tal modo que procediendo comparativamente podemos observar que mientras en el s. XV solo hubo dos fundaciones, en el s. XVI éstas se duplicaron, y en el s. XVII fueron cinco las órdenes religiosas autorizadas. Igualmente a través de las visitas pastorales se dictaban normas sobre la conveniencia de reformar y ornamentar los recintos destinados al culto, de tal manera que el desarrollo de este tipo de actividades aumentó notablemente durante el mandato de los dos primeros obispos post-conciliares.

<sup>43</sup> P. DE MONTANER, *El brazo noble mallorquín durante los siglos XVI y XVII: Su estructura y su base económica*, Tesis Doctoral. Inédita, Barcelona 1978.

<sup>44</sup> La cofradía de S. Jorge fue creada en el s. XV y abolida por el rey Carlos III en el año 1778. Formaban parte de ella los ciudadanos militares y los caballeros, siendo su objetivo principal el ejercicio de la caballería vinculado a la actividad militar. Otras finalidades las constituían las ayuda económica entre los cofrades y la organización de espectáculos festivos de signo emblemático.

pios del s. XVII. Nos referimos a las instituciones civiles de carácter oficial, pues a pesar de que los trabajos de fortificación que se venían realizando en Palma desde el último cuarto del s. XVI generaran un notable volumen de empleo, lo cierto es que las entidades civiles no desempeñaron hasta la fecha indicada un papel destacado en la demanda artística.

Empresas como la fábrica del edificio del Consulado del Mar a partir de 1614, o la reforma y construcción de la fachada del Ayuntamiento de Palma, iniciada en 1649, actuaron como estímulo de un nuevo tipo de demanda, a la que los artistas debieron responder, favoreciendo así su sentido creativo.

### *El contrato como expresión dialéctica del mercado artístico.*

Los objetivos principales del documento contractual respondieron, por un lado a la necesidad de formalizar jurídicamente las exigencias del comitente, y por el otro como mecanismo de control del trabajo del artífice.

Durante los siglos XVI y XVII, artistas y clientes, siguiendo un uso instituido desde el medioevo, recurrieron a la expedición de actas notariales que contemplaban una serie de pactos referidos preferentemente al tipo de obra, dimensiones, calidad y cantidad de materiales a emplear, así como al precio y forma de pago.

No obstante conviene recordar que el sistema contractual no fue necesariamente la única forma de adquirir obras de arte, pues además de las subastas públicas que ya hemos mencionado, existía también un circuito comercial que funcionaba a través de la venta directa en talleres, tiendas y mercados públicos.<sup>45</sup> Asimismo y por lo que se refiere al tema del contrato hay que anotar, que si bien éste constituía el mecanismo habitualmente utilizado por las cofradías, la Iglesia y las instituciones civiles, no puede afirmarse lo mismo de los comitentes privados, los cuales recurrían en ocasiones al compromiso verbal.

Para la redacción del contrato se requería previamente, en lo relativo a la construcción o reforma de edificios, el concurso de peritos que avalaran el proyecto, por lo general presentado a través de un dibujo o maqueta,<sup>46</sup> mientras que para la realización de obras escultóricas o pictóricas bastaba la presentación de una traza que los contratantes aprobaban en su caso, procediendo a continuación al establecimiento de los pactos.<sup>47</sup>

En el capítulo arquitectónico o retablistico, se solicitaba por la mayor envergadura del trabajo a realizar, la cooperación de personal cualificado y mano de obra, instituyéndose con frecuencia la figura de un superintendente o admi-

<sup>45</sup> G. LLABRÉS, *Colegio de Pintores y Escultores... 1651*, pág. 273, nos. 26 y 28.

<sup>46</sup> Testimonios significativos de esta práctica son los proyectos para la construcción de las fachadas correspondientes a la iglesia de Sta. Eulalia y al Ayuntamiento, ambos llevadas a cabo en Palma durante el s. XVII. Archivo Parroquial de Santa Eulalia, *Memoria sobre las obras complementarias de la fachada y restauración del templo parroquial de Santa Eulalia de Palma de Mallorca... por J. Sureda y Verí... 12 de febrero de 1898*, ms. Apéndice n.º 1, fol. 96, A.R.M. AH, FU-71, fol. 131.

<sup>47</sup> Al respecto pueden consultarse los numerosos contratos de los siglos XVI y XVII reproducidos en el B.S.A.L. por: J. MUNTANER BUJOSA y J. LLADÓ y FERRAGUT. Véase: *Índice de materias y de autores del Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 2.ª época, XXVI-XXXIV (1935-1975), Palma 1976.

nistrador que coordinara la ejecución del proyecto, atendiendo entre otros a la provisión de materiales y a los jornales de los trabajadores, cuyo estipendio variaba de acuerdo con la categoría y función a desempeñar.

Para el titular del contrato el precio convenido se fijaba siempre a destajo, ajustándose en consecuencia por un tanto alzado.

Los criterios que se seguían para determinar la cuantía se basaban principalmente en el tiempo de ejecución estipulado, incluyéndose en ocasiones por cuenta del contratado, el costo de los materiales y el sueldo de los colaboradores.

La dificultad de la obra y la habilidad del artífice, constituyeron a su vez aspectos que fueron introduciéndose desde finales del s. XVI en la práctica contractual; así casos como el del escultor Jaume Blanquer resultan elocuentes de como su prestigio personal redundaba en la cantidad pactada. A modo de ejemplo puede citarse el contrato que la comunidad de los P. P. Carmelitas suscribió en 1604 con el mencionado escultor para que les obrara el retablo mayor de su iglesia, acordándose un montante de 1.600 £ como pago.<sup>48</sup>

Tomando esta cantidad como referencia, podemos acudir a la comparación con otras obras similares convenidas en los siglos XVI y XVIII.

En 1514 por ejemplo, el pintor Miguel Frau ajustó la realización de un retablo para la parroquia de Lluçmajor por el precio de 100 £,<sup>49</sup> mientras que en 1749 al escultor Gregorio Herrera se le asignaban 800 £ por la fábrica del retablo mayor de la iglesia de Sta. Eulalia de Palma.<sup>50</sup>

Aun más, si nos referimos a otros oficios como el de maestro albañil, podremos observar como a Pere Antoni Bauçá se le contrató en 1649 por 1.108 £ para que dirigiera los trabajos de reforma del Ayuntamiento de Palma, que incluían la fábrica del nuevo frontispicio.<sup>51</sup>

Suponemos pues que los datos aportados son suficientes para demostrar una cierta práctica discriminatoria en la asignación de honorarios, condicionada por el ascendiente de los artífices contratados, lo que a la larga redundó en beneficio de las profesiones artísticas, pues a pesar de la excepcionalidad de los casos que pudieran reseñarse, y de que oficialmente continuaran siendo reputadas esta clase de actividades como artesanales, sometiéndose por lo tanto a la autoridad de los gremios, el cliente sin embargo empezó a valorar poco a poco los aspectos intelectuales del oficio, expresándolo en términos remunerativos y de reconocimiento social.

48 J. MUNTANER BUJOSA, *Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca*, "B.S.A.L." XXXI (1962), pp. 64 y 65, n.º 28.

49 J. MUNTANER BUJOSA, ob. cit., "B.S.A.L." XXXII (1961-1967), pp. 286 y 287, n.º 140.

50 Idem., pág. 401, n.º 167.

51 A.R.M. "Fortificación 1650", RP n.º 2.524, fols. 2-57.