

De la funció plàstica a l'estructural en l'obra gòtica i cincentista. Nous fragments.

MIQUEL POU AMENGUAL

RESUMEN

Este artículo presenta diversos restos artísticos góticos y del siglo XVI, que de algun modo han pertenecido a la iglesia de Sant Miquel de Lluçmajor. Tales fragmentos pueden servir para la formación y avance del corpus local artístico de esta materia, desde el punto de vista pictórico y arquitectónico. Se desarrollarán los restos tratándolos tanto en si mismos como en relación al sitio donde se han hallado.

Palabras clave: Terrencs, Montalegre, López, santa Ana, artesonados.

ABSTRACT

This paper presents various artistic gothic remains and of the sixteenth century that somehow belonged to the church of Sant Miquel of Lluçmajor. Such fragments can be used for training and advancement of local artistic corpus in this matter, from the standpoint of painting and architecture. Treating the remains will be developed both in themselves and in relation to the site where they were found.

Key words: Terrencs, Montalegre, López, saint Anne, panelled.

Introducció.

Aquest treball pretén donar a conèixer algunes de les troballes que els darrers anys han aparegut de restes de peces medievals i alguna cincentista trobades a la Parròquia de Sant Miquel de Lluçmajor. No s'estableix com una catalogació ni una anàlisi exhaustiva, entre altres coses, perquè ni les restes ni les fonts documentals que els poden afectar ho permeten. Però sí que poden servir per ampliar el marc de peces conegudes tant d'inventariat, com per obrir nous espais cap a noves visions estilístiques, conceptuals o iconogràfiques. L'ordenació i desenvolupament de l'article no obeeix al que podríem denominar una seqüència cronològica que obeeiria a una relació en etapes o estils. Sinó relacionats amb el lloc on s'han trobat i, per tant, dins el canvi de funció que en foren subjecte i motiu de la seva retirada i destrucció.

Quasi totes les peces que s'exposaran pertanyen a l'època medieval, segurament alguna podria pertànyer a la primitiva església, com també a la que es va fabricar a principis del segle XV. En un dels casos traspasarà el gòtic i s'endinsarà dins la segona meitat del segle XVI amb unes possibles taules del cercle dels pintors López. Tot això s'ha de percebre des del punt de vista de les noves construccions i promocions del segle XVIII i de la nova església neoclàssica, a partir de la dècada setanta del mateix segle. La mateixa nova

creació patrimonial, va dur implícita la desaparició de gran part, per no dir de tot, del patrimoni gòtic i barroc anterior.

No és el primer cop que són trobades peces d'èpoques passades que han perdurat dins un canvi de funció. O més concretament que foren retirades i s'han trobat fragments que serviren per omplir, per farciment o per l'estructura d'algun altre objecte. Sien exemples: la taula de l'Anunciació de Maria que es va foradar per utilitzar-se per l'estructura de l'orgue de la Seu;¹ o els àngels adoradors que es trobaren utilitzats en la subjecció d'una tela de la Divina Generació d'Inca;² com també en trobaríem a l'obra dels López en els dos fragments de la Divina Generació, que devien haver-se desmuntat i utilitzats per reforç d'alguna altra peça, conservats ara al Museu Diocesà.³

Finalment, en el BSAL de l'any 2003, la Dra. Sabater ja va tractar unes primeres restes aparegudes a l'església de Lluçmajor, d'un retaule de Gabriel Mòger. El present text voldrà aportar una ampliació del mateix aprofundint en el lloc on es varen trobar i aportant nous fragments.

Pel que fa al present estudi: principalment, són dues àrees o petits blocs en què s'ha estructurat, un bloc sobre les restes pictòriques i un segon bloc sobre tres elements arquitectònics.

Pintures i enteixinats.

Al voltant de l'any 2003, va aparèixer un tros d'enteixinat mudèjar emmagatzemat en el forn de la casa Rectoral. El fragment trobat era de petita mida, just 50 x 15 cm. La seva configuració obeeïa a la configuració d'enteixinat amb flor central tallada i pintat al seu voltant. Tenint aquest indici i adduint l'origen medieval del mateix se'm va comunicar que ja entre les obertures dels calaixos de la calaixera major s'havia entrevist fusta policromada, cosa que es recordava amb certa estranyesa, per l'existència d'aquesta tipologia en llocs tan amagats. Reconeixent exhaustivament el moble fou verificat que dit moble a la part baixa, l'interior –entre els calaixos- i al darrere, es trobaven farcits de restes medievals, que foren posats com elements estructurals.

En aquest primer moble es trobaren diversos tipus de restes: enteixinats i taules de retaules. Els fragments trobats a l'interior del moble es poden dividir en almenys tres tipus d'obra retaulística. Uns pertanyent al retaule de Sant Esteve i Sant Pere, ja investigats en el seu moment per la Dra. Tina Sabater⁴ i, a part, també apareguren unes restes de menor

¹ Gabriel LLOMPART; *La pintura gòtica en Mallorca*, Palma, 1999, 101.

² Tina SABATER *La Pintura Mallorquina del segle XV*, Palma, 2002, 394.
Pere Joan LLABRÉS (ed.): *Els sants a l'art d'Inca*, Inca, 2001, 94.

³ Gabriel LLOMPART; Joana M^a PALOU; J.M^a. PARDO: *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*, Palma, 1988, 85.

⁴ Tina SABATER: "Sobre pintura gòtica del siglo XV. El retablo de San Pedro y San Esteban de la Parroquial de Lluçmajor", *BSAL*, 59, Palma, 2003, 321-326.
Tina SABATER: *L'art gòtic a Mallorca. Pintura damunt taula (1390-1520)*, Palma, 2007.

format de la part exterior d'un altre retaule gòtic⁵. A part, de set peces pintades amb un paisatge d'arbres i riu amb un dels fragments que conservava una mà aguantant un llibre.

Hem de fer una introducció sobre el moble on s'hi va trobar gran part del material que tractam. Les calaixeres parroquials, on es trobaren les pintures i enteixinats, fou un moble creat per tal lloc i la sagristia per la qual es va fer data de 1702. El moble fou pagat pel Dr. Joan Basili Nicolau, hem de tenir en compte que a cada costat del moble, en els laterals té esculpit en el centre l'escut de dit personatge. A més, inscrit en el voltant de l'escut damunt la mateixa fusta del moble hi trobam la següent inscripció: *X PENSI FACTUM RDI: D: RIS. JOANNIS BASILI II. NICOLAU P.RI. HUIUS PARROCHIAER.*⁶ Dita família fou promotora d'altres obres com el casal rectoral; en el balcó de la seva façana hi ha el mateix escut; també el mateix escut el trobam a l'àtic del retaule de Sant Domingo dins la capella del Roser. Joan Basilio era rector de la parròquia durant les primeres dècades del segle XVIII, morí el 1722, i fou substituït per un membre de la mateixa família, el seu nebot, D. Francesc Basilio Danús.⁷

El 1719, un document de l'Arxiu Diocesà ens documenta ja possibles desavinences entre l'església i els benefactors de la capella dels Cànoves. On hi havia el retaule gòtic de Sant Pere i Sant Esteve, que fou un avantpassat de la família Cànoves qui va pagar el retaule i va fundar el benefici de la capella pels seus descendents. Es tracta d'un procés de disputa sobre un banc i caixa de dita capella tenint al rector Basilio d'una part i el beneficiat Joan Cànoves de l'altra. Era la capella on els Cànoves encara tenien dret a sepultura. El rector, en el plet, va fent menció que dita capella ja no hi té influència la família Cànoves i que entre altres coses, ja s'hi havia posat una imatge de Sant Francesc, imatge i confraria que després al 1610, segons narra el rector, imatge i confraria foren traslladats al nou convent franciscà de la vila. Joan Basilio bé menciona fets per rebaixar el poder de la família Cànoves; anomena que en els seus setanta anys de ministeri, ja des del 1595 al 1610 era gestionada la capella per la confraria de Sant Francesc i no per la família Cànoves. I el trasllat d'aquesta –imatge i confraria– al convent de Sant Bonaventura fou fet sense permís ni prec a cap Cànoves. Per altra banda, anomena que una vegada llevada la imatge de Sant Francesc fou substituït per Nostra Senyora del Goigs. Capella regida i governada fins 1669 pels rectors. Posteriorment, el rector ja anuncia com a fet que la capella ja consta com de

⁵ Els medallons o florons decoratius de la part externa del retaule de Sant Esteve són de 12 x 9 cm, en canvi un dels altres fragments de retaule medieval que es va trobar tenia els medallons de 7 x 5,5 cm, és a dir, lleugerament inferiors al primer com també la mateixa fusta, més prima que el retaule de Sant Esteve. Malauradament d'aquesta segona peça no s'han conservat més restes del retaule que en devia formar part. Almanco pictòricament, perquè hem de ressaltar que altres fustes de la mateixa calaixera tenien restes dels materials de base per la pintura, per tant, varen desaparèixer totalment quan els rascaren i posaren.

⁶ La transcripció pot tenir alguna errada. S'ha de pensar que el moble ocupa tota la sagristia, de paret a paret, i sols hi ha uns 20 cm. entre aquesta i el moble. Per tant, la lectura i visió de la inscripció i escut és impossible sinó es fa fotogràficament o amb algun mecanisme de reflex. Aquesta inscripció és la de la part dreta, a l'esquerra sembla que també hi ha el mateix escut de la família i la inscripció.

⁷ Bartolomé FONT: *Historia de Lluçmajor*, Tom V, Lluçmajor, 1986, 541.

Nostra Senyora de la Consolació.⁸ Per tant, és probable que fos durant el segle XVIII que es destruís el retaule gòtic de Sant Esteve, els enteixinats i les taules del cercle dels López. Incorporant-se totes, en part, com a reforç interior de les calaixeres.

En total, també dins les calaixeres es recuperaren cinquanta-set fragments d'enteixinat de mides relativament unitàries d'entre els disset a vint-i-tres centímetres d'ample i de llarg: entre cent i cent deu. En total sense tenir en compte la distinció tipològica són al voltant de tretze metres quadrats.

La primera tipologia pertany a un tipus paral·lel al del corredor dels ciris de la Seu de Mallorca. Aquest darrer data de 1320 baix l'atribució de Martí Mayol. Els fragments restats a Lluçmajor (fig. 1) si bé es conserva la policromia original, i el relleu dels florons, no han perdurat les motlures que conformarien les estrelles vuitavades que caracteritzen aquest enteixinat. Dites motlures foren llevades per posar i encaixar les peces dins el nou moble, i se'n veuen els forats entre la pintura de les fustes que responen a aquesta orientació estrellada que la formalitzaria. A part de la tipologia paral·lela, mencionada de l'enteixinat del corredor dels ciris a la Seu, la trobam també a altres llocs com el Palau Verí. Per tant, amb aquests precedents la datació cronològica la podríem establir al voltant del segle XIV.⁹ Si pertanyien originàriament a l'església de Lluçmajor o espai annexa, serien d'abans de l'església anterior a l'actual, per tant, de la primera, per què la segona es va acabar en el segle XV. A no ésser que la mateixa tipologia encara s'utilitzés durant el segle XV.

Una tipologia diferent sense relleu esculpit serien les peces del segon tipus exposat. (fig. 2) Essent una flor central damunt quatre fulles grosses que conformarien la pintura de l'enteixinat. En aquest cas les limitacions entre les caselles no serien estrellades sinó quadrades amb un motlle senzill, de poc més d'un centímetre, que resoldria la distribució pictòrica de la peça decorativa. Podem aventurar que dita motllura era daurada, coberta amb pa d'or o alguna tècnica semblant. Aquest fet es comprova amb l'observació de les limitacions entre la zona natural, on ha desaparegut la motllura, i l'inici de la pintura floral. En alguns llocs hi ha restes de daurat. Sembla que en el daurat de la motllura, posterior a la pintada de les flors, alguns casos havia lleugerament tocat la zona pintada. Aquest tipus no sembla tenir paral·lels, en tot cas un altre exemple floral el tindríem en el localitzat al carrer Montision de Palma, 35. També amb els tancaments quadrats de la decoració.¹⁰

⁸ ADM, 17/79/12 San Pedro, 1719, 1, 3, 3v, 4-5. Davant tan disputades discutes entre les dues famílies, sobre un enfrontament de poders. Podem establir que la capella dels Cànoves que tenia el retaule de Sant Esteve es trobava en uns moments crítics i s'havia sotmès a nous titulars. I també irònic la possibilitat que si les famílies estaven confrontades la família Basilio desmuntes i utilitza el retaule com a farciment de les seves calaixeres. De totes maneres tampoc són definitoris les dates perquè la família Cànoves segueix tenint el benefici i dret a enterrament a dita capella fins almanco els anys de 1750, i en els documents de filiacions i beneficiaris ho citen com altar de Sant Esteve. Vid. ADM, 19/126/5. Plagueta sobre la fundació i beneficiats de la capella dels Cànoves.

⁹ Joana M^a PALOU; Luis P^a LANTALAMOR: "Techumbres mudéjares en Mallorca", *Mayurqa*, Palma, 1974, 146, 164.

¹⁰ Joana M^a PALOU; Luis PLANTALAMOR: "Techumbres mudéjares ...", 160-161

No tots els objectes trobats han estat en el seu origen dipositats o fets pel lloc on han estat localitzats. Com a molt l'únic que tenim constància documental és del retaule de Sant Pere i Sant Esteve del qual comptem amb una major documentació. El contracte d'aquest ja va ésser publicat pel Dr. Font Obrador i també recopilat pel Dr. Llopart.¹¹ Però no podem extreure les mateixes conclusions de les altres peces que exposam. Els inventaris medievals locals no descriuen les peces que exposam. Per exemple, en els enteixinats no trobam referències concretes a dita decoració, encara que eren habituals en les esglésies cobertes d'arcs perprians o en el sostre dels casals d'aquella època. El que no podem definir és si l'església de Lluçmajor tenia parts de coberta amb enteixinat o era tota de volta que és així com sembla.¹² De totes maneres la gran quantitat trobada bé podria defensar dita hipòtesi, de què part de l'església o alguna construcció annexa a ella tenia elements d'enteixinat. La possibilitat de què els enteixinats es traslladessin d'un altre lloc ho trobam a l'antic Santuari de Nostra Senyora de Gràcia.¹³ A dit santuari, a la porta de la dreta, junt la capella de Santa Anna, es troba l'interior de la porta feta amb enteixinats del mateix tipus; flors tallades amb restes de la mateixa tipologia. (fig.3) Podria ésser que fos la capella primitiva de Gràcia la que estava coberta d'enteixinat i no l'església local, en tot cas no podem verificar-ho. Però sí que estem indicats per tractar-lo com d'un enteixinat comú, no sols es pot establir estilísticament, sinó en la contrastació documental dels canvis i construccions que es realitzaren durant el segle XVIII.

El Santuari de Gràcia sofreix canvis durant el segle XVII, el 1637 es va començar a construir nous recintes i nova església.¹⁴ Però és a partir del 1730 en què es projecte i es construeix el temple actual del santuari.¹⁵ Durant aquesta darrera etapa és quan ens afecta principalment pel possible transport de material, fabricació de les calaixeres i desmembració de peces.¹⁶

¹¹ Bartolomé FONT: *Historia de ...*, Lluçmajor, 1974, 475.; Gabriel LLOPART; *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, T.IV, Palma, 1980. Existeix una segona versió del contracte ja apuntada per Font, que no aporta més per ésser una còpia de l'original. Vid. ARM. Prot., 4101, Not. Joan Despuig, Tom 1421-22, 14.

¹² La segona església feta durant el segle XIV sembla que era tota de volta però la qui va substituir era coberta de fusta: *Item posa que lasgleya veyra era tota cuberta de fusta*. (Transcrit a: Bartolomé FONT: *Historia de ...*, Lluçmajor, 1974, 454.)

¹³ Creat a finals dels s. XIV. La imatge gòtica que la presideix és de 1500 realitzada per Gabriel Mòger.

¹⁴ Bartolomé FONT: *Historia de ...*, Lluçmajor, 1982, 577.

¹⁵ Bartolomé FONT: *Historia de ...*, Lluçmajor, 1986, 576 i ss.

¹⁶ Cal fer algunes puntualitzacions cap a totes les dades i cronologia citada. En referència a la concreció de la inserció i reutilització de tots els elements medievals descrits. Que sols podrien explicar-se amb possibles intervencions menors no documentades fins ara. Per quant a la calaixera; encara que com s'ha descrit prové de principis del segle XVIII, pogué tenir alguna intervenció posterior. Per exemple, els escuts depany no són els originals, a més, té calaixos amb panys vuitcentistes altres amb panys del segle dinou i vint. Pel que fa a la font utilitzada per la Dra. Sabater, que fou comprat al 1870, (Vid. Tina SABATER: "Sobre pintura gòtica ...",

No sols a l'església o en el santuari podem trobar enteixinats reutilitzats. Uns altres exemples, en tot cas de procedència externa al lloc on reposen, serien les restes d'enteixinats trobats darrere el retaule de Sant Roc (fig.4) i del retaule Major (fig.5) del Convent de Sant Bonaventura.¹⁷ Són de procedència externa perquè el Convent no es començar a construir fins el segle XVII, i el mateix enteixinat del revers de la predel·la del retaule de Sant Roc, fou creat abans de la creació del convent. El retaule està firmat i datat pel pintor Oms el 1597. Per tant, fou el mateix taller del pintor Oms qui va inserir i aprofitar l'enteixinat per pintar el retaule darrere ell i després muntar-lo al lloc pertinent. Aquests són de tipus distints als models de la parròquia. Encara que en quantitat més escassa.

En les restes d'enteixinat del retaule de Sant Roc, ressalta el dinamisme dels florons, grossos i amb cert moviment per la seva elaboració corba. Són els mateixos que es presenten en el centre dels enteixinats localitzats en el número 33 del carrer de la Pelleteria, el del carrer Montision, el claustre de Nostra Senyora de la Sapiència o el número 16 del carrer Sol, tots ells de Ciutat. Al seu voltant encara que s'hagi esborrat en gran quantitat presenten també els motius vegetals d'aquests darrers del carrer del Sol. L'únic element particular és que el medalló que en els exemples esmentats esdevé central i el seu voltant es fet amb motius diversos no repetint el medalló central. En aquest cas, degut al pronunciat nombre de medallons de gran mida acompanyats amb medallons més petits, fa pensar que l'ordenació de l'enteixinat no respondria a un motiu central. Sinó que tot l'enteixinat es resoldria amb motius repetitius de medallons grans i petits col·locats amb la seriació habitual. En quant a aquesta distribució organitzativa de l'enteixinat no s'observen restes d'incisions que permetin veure la distribució de les motlures i fa pensar amb una distribució no tant tancada com els precedents analitzats.

Les peces d'enteixinat del retaule Major són dos fragments que degueren ajustar-se quan es va muntar el retaule en el segle XVII. Per tapar la zona lateral de pas entre el sagrari i el retaule es van afegir les dues peces daurant-les a la zona situada dins l'església. Són dos fragments amb una decoració vegetal de forma allargada: tiges i fulles en groc i vermell damunt el fons blau. Molt semblant als extensos models medievals que també podem observar a les bigues pintades del segle XV a la Torre de Doña Ochanda de Vitòria.

BSAL, 59, Palma, 2003, 322.) les noves dades ho descarten. Possiblement sia algun dels altres quatre mobles que té l'església i també es denominen com a calaixera, el moble que es comprà llavors. Per quant a Gràcia, si bé les obres documentades situen la construcció de l'edifici dins la primera meitat del segle XVIII, com també la porta té un escut de pany amb forma de cor; tipologia característica del mateix segle (Vid. Miquel LLABRÉS; Maria BELTRÁN: "Inventari de les ferramentes del portam del convent", *L'Artesania, un tresor etnogràfic en el convent*, Palma, 2007, 151.). Em varen sorprendre unes restes de pintura a l'espai intern que es poden datar en el mateix segle XVIII. L'explicació possible és que la capella antiga de Santa Anna, que era l'única capella abans de l'església actual, no li afectés l'obra nova del vuit-cents i es mantingués intacta fins el XIX o XX, simplement la porta es va canviar de lloc.

¹⁷ La informació de l'existència dels fragments d'enteixinat del convent, així com del rosetó que desenvoluparen en el pròxim apartat m'ho va fer saber el Sr. Josep Gelabert, TOR.

¹⁸ Aquestes segueixen amb el fons blau i s'inverteix els colors en les fulles i tiges essent vermelles amb els nervis grocs. Uns models decoratius que també s'aplicaren en argenteria com es pot observar en les tapadores d'una naveta del Monestir de Santa Clara.¹⁹

Les darreres peces que es trobaren a les calaixeres parroquials són set fragments d'un retaule del segle XVI.(fig.6) Difícil és identificar el passatge que en resta. De totes maneres donat l'amplada que resulta de la unió de les peces horitzontalment podia ésser el fons de dos sants en dos carrers distints del mateix retaule. Entre altres coses no sols per la panoràmica que hauria de tenir si formés una taula completa amb un sol sant, sinó perquè en el paisatge conservat; les quatre peces de la dreta tenen identificat l'aigua amb arbres de petit format, mentre les dues peces de l'esquerra el format dels arbres és major. Ara bé, com farem veure pot tractar-se d'un fons realitzat des de dues perspectives diferenciades. Pel tractament del paisatge i dels arbres determinaria que forma part del cercle dels López o d'un seguidor seu desconegut. Entre altres pintures pot servir de comparança el quadre de Sant Joan Baptista de Montuïri.²⁰ És una pintura que presenta semblances per tenir un paisatge amb un riu a un costat envoltat d'arbres, amb les mateixes tonalitats cromàtiques i el tractament lineal dels distints objectes representats. Sols en els arbres, el format presentat a Lluçmajor és més allargat, mentre que els arbres de la pintura de Sant Joan Baptista. López els fa més arrodonits. Sí que en quant a qualitat els fragments de Lluçmajor presenten una lleugera simplicitat i d'un caire més popular en què el de Montuïri no s'hi troba tan pronunciat. Per tant, podem determinar una mateixa aproximació cronològica al voltant de la meitat del segle XVI.

El presentar com he mencionat, distintes perspectives en el fons, pot tractar-se d'una pintura semblant a la de Sant Antoni de Sencelles²¹. Darrera la figura del Sant hi ha tres extractes distints de paisatge superposats amb distintes escenes. Així podria ésser que en aquest cas les taules obeeixin a aquesta separació per la situació en el fons de distints extractes sobre la vida del sant representat. Quasi inversemblant serà tractar del sant que s'hi representava, pels pocs elements que s'han conservat, així i tot, farem una aproximació segons el fons i el llibre que es presenta; de l'obra dels López, trobam sols cinc sants que es presenten amb un llibre obert dins un paisatge: Sant Pau, Sant Antoni, Santa Catalina, Sant Bernadí i Sant Gregori, papa, aquest darrer en una taula individual i una altra dins una pintura de la Missa de Sant Gregori. I si d'aquests li hem d'afegir el fons de paisatge amb arbres sols ho trobam en la figura de Sant Antoni.

Una precisió més respecte els fragments és què es pot llegir el llibre que mostra el sant. Pareix que s'hauria de disposar d'esquena a l'espectador ja que el llibre està aguantat d'aquesta forma perquè el puguem observar. En tot cas no seria una postura total de la part del darrera del sant segurament tindria el cos de perfil.

¹⁸ DDAA: Al rescate del Pasado, Madrid, 1978, 184.

¹⁹ Gabriel LLOMPART: Joana M^a PALOU: *Nostra Dona Santa Maria dins l'art mallorquí*, Palma, 1988, 74.

²⁰ Gabriel LLOMPART: Joana M^a PALOU; J.M^a. PARDO: *Els López dins...*, 59.

²¹ Gabriel LLOMPART: Joana M^a PALOU; J.M^a. PARDO: *Els López dins...*, 96.

El fragment, en llatí, està escrit en les dues fulles del llibre.²²

Domine, ne in furore tuo arguas me, neque in ira tua corripias me.

(M)isere(re) me(i), Deus, se(cu)ndum (misericordiam tuam;) et secundum multitudinem miserationum t(u)arum del(e) ini qui(tat)em me(am).

Encara que estigui en les dues fulles que es veuen del llibre sembla que són dos paràgrafs distints, essent la introducció de dos salms, un; el *Domine, ne in...* seria el de la introducció del salm 6, i es repeteix la mateixa introducció al 38, i la segona part; *Misere Mei...* coincideix amb la introducció del salm 51. Són salms que formen part del llibre del Salms de la Bíblia. No sé si aquests salms poden correspondre a un sant en particular, en tot cas la pintura conjugava: paisatge, texts bíblics, sembla que són de temàtica penitencial, i la figura d'un sant.

En les peces dels López on s'observa l'interior d'un llibre no sembla que pugui ser llegit sinó que el text està marcat, no escrit, essent la present pintura una de les poques obres que hi ha els dos casos.

Dos exemples purament testimonials i que poca informació del seu context original ens poden donar són els trobats darrera el retaule del Sant Crist de l'Esperança. Són dos fragments que són part d'un Esperit Sant (87'50 x 29 cm) i part d'un sant màrtir (87'50 x 20'50 cm). La peça del sant màrtir està en tant mal estat de conservació que escau inobservable en documentació fotogràfica, i sols es pot mencionar que formava part del vestit de la zona del tronc d'un cos. Són tres els elements que ens ho determinen: la mà amb les restes de la palma, el cordó vermell que creua el vestit en vertical i perpendicular i el començament d'una peça de joieria amb perles, que estaria baix del coll de la figura. Semblant a la utilitzada en pintors de la segona meitat del segle XV (Terrencs, Jaume Huguet,...). El vestit està tractat amb la tècnica de l'estofat però pràcticament sols són observables les marques que ha deixat perquè degut a la seva degradació ha desaparegut gran part de la superfície. El vestit estaria ajustat al cos cenyit pel cordó que hem dit, que també actua com a final de tela, amb la decoració de botons rodons. També recurs utilitzat en aquests moments com, per exemple, la decoració del vestit d'una escultura de la Mare de Déu, en el museu del Monestir de Pedralbes, on la cinta que limita la tela del vestit és decorada mitjançant botons rodons. Una decoració que perviurà en sanefes decoratives de mobles del segle XVII, com també es pot observar en unes calaixeres de petit format del mateix museu.

En el segon fragment,(fig.7) s'observa el cel i s'intueix l'escenificació teatral que suposava dita peça; tela i llaços apareixen alçats dins un cúmul de boires i a la seva part inferior s'observa, amb prou dificultat, la part superior d'un colom amb ales obertes, per tant, és una baixada de l'Esperit Sant. La nimba sols es formada per una línia circular i no podem determinar la iconografia a què pertanyia la peça, perquè la poca quantitat de dades que ens dóna invalida qualsevol atribució iconogràfica. Aquest tipus d'aparició d'Esperit Sant és habitual tant en una coronació o iconografia de la Trinitat, però també en un Baptisme de Crist o Epifania. La iconografia de l'Esperit Sant es posà de moda en el segle XVI posant-la a l'àtic dels retaules, juntament amb la versió de situar a l'àtic a Déu. Les

²² Entre parèntesi el que no surt; perquè està tapat per la mà del personatge o perquè ha desaparegut.

faccions estilístiques no considero que donin prou informació per establir una datació ni autoria concreta. Ara bé, el tractament dels núvols amb formes circulars és un tractament comú a la pintura del segle XVI, però la teatralitat i gran format que pareix tenir dins una tècnica bastant ben tractada ho allunya del gòtic, i torna a aproximar-se al període dels López. En els documents i inventaris sobre l'església que mencionen l'existència d'un Esperit Sant, com un dels eixos principals de la temàtica, sols podem acudir al contracte de Pere Terrencs i Gregori Llaneres.²³ Amb escenes de Sant Pere i Sant Pau, i dins les espigues es cita com s'ha de pintar l'Esperit Sant influït per Déu a la Salutació. Però no sembla que aquesta pintura documentada s'adeqüi a aquest fragment.

Els canvis funcionals d'aquestes dues darreres peces exposades són vertaderament múltiples en l'ús que se n'ha fet els darrers segles. D'això se'n deu de les distintes restes de material que s'han trobat aferrades a la pintura. Aprofitant-se la fusta almanco en dues ocasions. Els dos fragments de retaule, que es trobaren afegits entre ells però crec que la distinta tècnica utilitzada fa entreveure que pertanyia a dos retaules distints o a dues peces distintes del mateix. Eren coberts amb paper de vellut vermell però a la vegada aquest, era cobert per paper pintat (paper de paret del s.XIX(?)) col·locat a contracara i pintat tot de calç blanca. Posat com si fos part de la paret. L'únic que se'm planteja és la hipòtesi següent: les peces del retaule del segle XV i/o XVI, perderen la seva funció pel canvi de moda (com totes les peces analitzades en aquest treball) i també per la construcció de nous objectes (retaules, capelles de l'església,...). La seva perduració degué ésser fins el segle XVII o el segle XVIII, que amb un nou retaule barroc s'utilitzaren les distintes fustes per omplir les parts internes folrant-lo de paper de vellut vermell. El mateix retaule del Sant Crist, on s'ha trobat, té el nínxol folrat de paper de vellut. I la mateixa part interna de la volta del nínxol obeeix al mateix reciclatge. Aquesta zona, oculta, es realitzada amb paper aferrat damunt la fusta tipus decoració a la romana del segle XVI-XVII. D'un anterior retaule o del mateix quan es va tornar a reconstruir durant l'obra de l'església actual en el segle XIX.

Una peça que ja es va trobar durant unes obres de remodelació durant els anys vuitanta, que formava part del sòtil d'alguna sala de la rectoria, va ésser documentada i investigada per la Dra. Sabater a la seva tesis.²⁴ Seria una Trinitat del pintor Gonçal de Montalegre d'entre 1505-1514. No inserim en dita peça, rematem al treball de la Dra. Sabater, però cal ampliar la possible iconografia que la peça original tenia. Això ho contemplam a partir de dos nous fragments, que sense cap dubte es trobaren en el mateix moment que els coneguts fins ara, però degut al seu estat i la poca aparent informació que proporcionen degueren ésser arraconats dins el llenyam del forn de la rectoria i fins ara no foren retrobats. Són dues peces una de 197 x 19 cm i l'altre de 217 x 18'5 cm. Malauradament aquesta darrera fou tallada amb punta i les restes pintades no permeten cap identificació. La primera peça és la part d'enmig del retaule de la Trinitat que es pot situar a escassos cinquanta centímetres del fragments fins ara coneguts. El poc espai front les restes ja identificades fa que sigui més bo de situar les que ara presentam. La seqüència que segueix la taula trobada és la següent (fig.8): un coll damunt l'esquena del qual s'hi situa

²³ Gabriel LLOMPART: Miscelània documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina, Palma, 1999, 55-56.

²⁴ Tina SABATER: *La pintura mallorquina...*, 392-394.

una mà, una estrella vermella sobre el fons blau, uns tros dels plecs de vestit de color blanc i finalment, perdura part del fons de color vermell.

Recordem el retaule fins ara conegut: el fons general és blau, i la Trinitat es presenta Déu a l'esquerre, Crist a la dreta i l'Esperit Sant al centre, a la dreta d'ells amb mides iguals que la Trinitat hi ha un àngel. Aquesta nova peça incrementa les mides del retaule per la seva part esquerra. Perquè per fer coincidir la peça trobada amb la conservada s'ha acudit evidentment al fons i als personatges identificats. Baix una primera observació i adequant-se al format de la Trinitat es va considerar que el fragment del coll amb la mà provenia d'una Assumpció de la verge per part de la Trinitat. Igual iconografia de l'Assumpció que trobam a l'obra del López.²⁵ Pensant que el tros de vestit blanc corresponia a l'àngel i la verge situant-se a un nivell inferior al centre de la Trinitat. Ara bé, sabem que el nivell de la pintura trobada és inferior però aquesta disposició iconogràfica no escau amb les distàncies entre les figures de la Trinitat, ja que si posam el vestit com si fos el de l'àngel; el coll i la mà es situen en el mateix eix del cos de Crist, esquema impossible. Per tant, l'únic esquema realitzable és situar el vestit com el seguiment del vestit de Déu. Ara sí que ens dóna correspondència: a la seva dreta té restes de fons vermell igual que el vermell del cercle central de la Trinitat. Seguint aquest fil cap a l'esquerra trobam el sol vermell amb el fons blau, que és el mateix del fons exterior de la Trinitat i del cercle central vermell. Aquí trobam el coll –que es treballat d'igual mode que l'altre coll que perdura, el de l'àngel de la dreta- amb els dits a l'esquena. I hem de situar-lo dins la composició general del retaule a la figura que faria parella a la seva dreta amb l'àngel.

Encara resten uns 56 cm. de la taula policromada amb pintura blanca i taques de color negre. Aquesta part sembla que correspondria a la figura que té la mà damunt l'esquena, seria una tela de vellut blanc amb decoració de punts negres. Aquest tipus de vestimenta el podem trobar en alguns sants entre d'altres a: Sant Joaquim, Sant Jeroni en un llibre miniat o la mateixa Mare de Déu, tots ells a l'obra de Terrencs. Per tant, escau amb aquests nous fragments una escena més completa i bastant complexa²⁶ si hem d'afegir els nous elements. Ja que si la Trinitat és l'objecte central a la dreta de l'àngel hem d'afegir també els 56 cm. que hem avançat a l'esquerre tenint un retaule de més de 365 cm. d'amplada. En tota una taula original sense separacions estructurals ni decoratives. Pel que fa a la iconografia de la nova figura sols he localitzat dos casos en què trobam la mà sobre l'espatlla d'una altra figura, que no sia Crist ni Déu. És el cas de Santa Anna per damunt la figura de la Verge jove o nina que la trobaríem en iconografies de les tres generacions; en el pintor Miquel Frau, en Montalegre o també en Terrencs. Joan Desí, en el retaule de la Mare de Déu i Jesucrist entronitzats, també segueix en la disposició de posar la mà de Santa Anna damunt la verge que també trobam en la figura de Sant Francesc, l'espatlla del qual reposa

²⁵ Gabriel LLOMPART: Joana M^a PALOU; J.M^a. PARDO: *Els López dins...*, 91, làmina 51.

²⁶ Una obra on la Trinitat està present i també de lectura iconogràfica complexa amb una profusió d'àngels, serafins i personatges. És la Impetració de Jesús i Maria a la Trinitat, de l'església de Sant Jaume de Palma. Encara que el Dr. Llompart la situa tardanament pot servir de comparació per observar una pintura on a part de la Trinitat hi ha altres elements i figures que estableixen una lectura avançada. Vid. Gabriel LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina:...*, T. III, fig. 169.

sota la mà d'un àngel, aquests darrers pintats amb perspectiva jeràrquica.²⁷ En percentatge la representació més comuna és la iconografia de Santa Anna i la Verge no de bades de moda en el segle XV-XVI i que tornarem a trobar a la peça següent. Amb aquests precedents, la meua inclinació i si durant aquest període la iconografia de la Divina Generació comença a estar de moda és què es correspongui amb les figures de la Verge nina amb Sant Joaquim o Santa Anna. En els models coneguts es repeteix el mateix tipus de vestimenta (vellut blanc), per personatges importants, i la mà damunt la Verge. I encara que es necessitaria documentació més concreta, gràfica o documental, que no he pogut localitzar. El conjunt general iconogràfic tindria sentit coherent: la família humana i la família divina, unida en un mateix retaule. I l'àngel anunciador a la dreta (?). Aquesta composició ja fou utilitzada per Montalegre amb altres figures a una Taula de les Tres Generacions²⁸; en el centre es situa la Divina Generació; a la dreta hi ha Sant Antoni; i a la seva esquerra l'abraçada entre Santa Anna i Sant Joaquim.

Unes restes possiblement de procedència forana seria la pintura de Santa Anna i la Verge nina²⁹, del sòtil de l'esquinzell de la sagristia nova.(fig. 9-11) La taula fou inserida com a part del sostre del moble, sense que es tracti d'un reforç ni d'una doble superfície. La mateixa taula gòtica és la que en la seva part inferior es troba l'enteixinat barroc del sostre, la fabricació del moble va reciclar dites peces. Segons el Dr. Font,³⁰ el moble prové del Convent de Santa Caterina de Ciutat de Mallorca. Fou dut a Lluçmajor el 1771, col·locant-se a l'església gòtica fins que creant-se l'actual va tornar a canviar de lloc, posant-se a l'accés de l'església dins la sagristia nova acabada el 1796. Per tant, les peces podrien provenir del convent ciutadà, però més difícil és determinar si aquestes provenen originàriament de la seva retaulística o el fuster que va realitzar el moble utilitzà material d'altres llocs. Entre altres coses, l'església d'origen, si és Santa Caterina de Sena, no té origen medieval. Es va crear el 1680, per tant no pareix que la taula de Santa Anna procedís del convent d'on dugueren l'esquinzell.

No és descartable que les pintures fossin d'algun retaule propi de la parròquia de Lluçmajor. Hem de tenir en compte uns possibles elements; l'antiga església podia tenir més d'una entrada, sol ésser habitual, i per tant, més d'un esquinzell. L'esquinzell de la sagristia nova, no té cap element decoratiu que l'identifiqui amb el convent de Santa Caterina i, a més a més, en el seu àtic hi ha un escut amb la figura de Sant Miquel Arcàngel. Encara que està posat al damunt del moble no incorporant-se a l'estructura del mateix, per tant, pot haver-se afegit una vegada arribat a Lluçmajor. Però és l'únic tret diferencial, i sembla de la mateixa època que la resta, que l'identifica més amb l'església de Lluçmajor i no amb la de Ciutat.

Hem de tenir en compte un altre factor, l'església de Lluçmajor tenia en el segle XV retaule de Santa Anna³¹ i durant el segle XVI de les divuit confraries religioses, nou eren dedicades a la Verge,³² en qualsevol dels seus temes marians. Cal destacar pel que ens

²⁷ Tina SABATER: *La pintura mallorquina...*, làmina 96, 96a-b.

²⁸ Tina SABATER: *La pintura mallorquina...*, làmina 109.

²⁹ Gran part de la peça ha perdut els pigments. La mida aproximada és: 106 x 155 cm.

³⁰ Bartolomé FONT: *Historia de ...*, 1986, làmina 28.

³¹ Bartolomé FONT: *Historia de ...*, 1974, 470.

³² Bartolomé FONT: *Historia de ...*, 1978, 467.

afecta la confraria de la Nativitat de Nostra Senyora.³³ Bé per tant, podien aquestes restes formar part d'alguna imatge de l'església amb la seva confraria pertinent. Sols comptam amb un contracte on hi figura la presència de Santa Anna, que fou la contractació del pintor Miquel Frau d'un retaule de Sant Antoni i Santa Anna. Però hem de descartar que sia la mateixa figura perquè si seguim el contracte no esmenta la incorporació de la Verge nina dins els elements a tractar i, a més, s'estableix que el mantell *sia fet e fabricat de brochat d'or*.³⁴ Allunyat per tant de l'obra que presentam.

Les restes són tres taules distribuïdes arbitràriament, perquè la central pertany a la dreta de la imatge mentre les dues del costat formen part de la imatge principal.

Santa Anna, dreta, es presentada a l'esquerra de la imatge i aguanta a damunt, entre els braços, la Verge nina. Les dues mirant el davant, i les figures aïllades de qualsevol escena sobre un fons paisatgístic. En les restes podem observar la inclusió de les figures dins una arquitectura d'un arc i essent un interior perquè en el trespol han perdurat pintades algunes rajoles.

Pels determinats mètodes estilístics em sent inclinat a atribuir l'obra al cercle del pintor Pere Terrencs. En l'obra de Terrencs i del seu cercle és molt abundosa la producció de Santa Anna. Així la trobam al retaule de Sant Joaquim i Santa Anna del Monestir de Santa Clara, una taula de les tres generacions, amb la jove Maria i el nin Jesús, o també uns fragments del convent de Sant Bartomeu d'Inca amb distintes escenes. Vegem com per les característiques que li atribueix el Dr. Llompart³⁵ les podem destriar en la pintura analitzada: cos i volum en els personatges, que es poden intuir en els plecs del mantell, execució en terrassa i arquitectura sobre fons de paisatge (muntanyes, arbres,...), i les muntanyes d'un blau-verdós pàl·lid els trobam també en l'obra tractada. Aquí Santa Anna segueix el model de mantells, vermell i blau l'interior, i la situació adoptada a la pintura de Santa Clara, però d'un manera molt més natural. A la part inferior de les taules es localitzen petits trossos de l'enrajolat: rajoles bicolors i algunes barrades de color obscur amb fons blanc, aparellades, que s'aproximen també al cercle de Terrencs. A destacar i considerar la naturalitat de la subjecció de la filla, amb les dues mans entrellaçant els dits i la Verge nina damunt el braç amb part del vestit caigut damunt el braç de la mare. Allunyades de vells tipus com poden ésser el del Retaule de Santa Anna de Ramon Destorrents. Com a trets particulars d'aquesta obra en consider-ho els nimbes de les dues figures, on aproximant-se a la naturalitat de l'obra fuig de les aurèoles de daurat ple. En aquest cas les aurèoles estan fetes amb línies daurades que dibuixen el contorn circular i segurament podien tenir algun escrit, o sols sia elements de decoració. Malauradament no és possible la seva verificació per l'estat de la pintura.

Un element que també caldria remarcar és la semblança que ens ofereix la Verge nina amb el personatge de Maria Magdalena de la Crucifixió del Museu Diocesà, d' Alonso de Sedano. La vestimenta de la santa, és del mateix tipus i color del vestit, i en una anàlisi comparativa fisonòmica: les faccions del rostre i cabells són prou semblants amb la Verge nina de la pintura de Lluçmajor, podent considerar-la un mateix model-tipus, una amb edat

³³ BMR, Llibre de Confraries, BB-11-162. La confraria de la Nativitat existia i era vigent ja a la segona meitat del segle XVI i fins almanco final del segle XVII.

³⁴ Gabriel LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina*:..., T.IV, 233.

³⁵ Gabriel LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina*:..., T.I, 96.

d'infantesa i l'altre de jove. La mateixa figura en edats distintes. Es sap la vinculació i coneixença entre Sedano i Terrencs, per tant, resulta possible la influència per adoptar models semblants. La influència flamenca que es sol veure en l'obra del cercle de Terrencs també en podem veure estilismes semblants en aquestes restes. Un tret molt realista serien els brots de càrritx que es situen als peus de Santa Anna, fent de pas entre el primer pla i el fons de paisatge.(fig. 11) Ja ho trobam en els brots entre les escaletes d'unes runes a la pintura de l'Epifania del seu cercle pictòric.³⁶ Però pintats més cohibits no tan expressius i desenvolupats com la pintura tractada. I és precisament en l'àmbit flamenc, de captació experimental de la natura, que podem trobam paral·lelismes d'aquest tractament vegetal com puguin ésser *Les herbes d'un prat*, d'un estudi d'aquarel·la realitzat per Durer el 1502.³⁷ Encara que sia una comparança d'exemple, en un cas distint, sense que es pretengui establir cap línia de connexió.

Pel que fa a l'anàlisi iconogràfica, ja hem mencionat la importància que durant el segle XV comença a agafar Santa Anna. Podem trobar un paral·lel en composició a aquesta Santa Anna dreta amb la Verge nina damunt el braç. En una escultura de la Santa Generació, atribuïda a Michael Pacher, del MNAC, que prové de la ciutat de Munic. En aquest cas la santa es situa dreta amb Crist nin damunt el braç dret i la Verge nina damunt el braç esquerre. En el cas de Lluçmajor sols és la Verge qui dur al damunt. Aquí no es repeteix el mateix esquema de la Santa Generació-triple, que hi faltaria el Crist i tampoc en la composició juxtaposada que són les conegudes. Seguint l'anàlisi iconogràfica de Maria Rosa Manote.³⁸ Santa Anna va començar a publicitar-se com a iniciadora dels misteris de la concepció virginal. I es desenvolupa la iconografia de l'Abraçada a la Porta Daurada de Sant Joaquim i Santa Anna que també es coneguda en el cercle de Terrencs.

Finalment, un altre lloc de trobada de restes retaulístics el trobam al Santuari de Nostra Senyora de Gràcia, que ja hem tractat pel que fa a l'enteixinat. Es tracta d'un petit fragment trobat l'any 2009 a la part exterior de reforç de l'estructura de l'àtic del nínxol de la Verge. L'àtic es va llevar en unes desmerescudes restauracions del temple i fou dipositat en un magatzem fins el 2008 que foren traslladades a la parròquia de Lluçmajor. El reforç feia parella amb un altre a la seva part esquerra. Desgraciadament aquest darrer tros va ser minuciosament rascat, a la seva part pintada, sols deixant la superfície de fusta amb la base de preparació, que l'ha deixat definitivament perdut. La resta pertany a la figura de Sant Onofre.(fig.12)

En aquest petit fragment sols s'ha conservat la part on s'hi representa la zona central del cos del sant; això és la cintura i tronc fins al mentó. Encara que sia una resta escassa sols el model del Sant Onofre s'adequa a aquest format. Si bé, trobam dos exemples a Mallorca que contemplin dit personatge en pintura gòtica, els dos dipositats en el Museu de Mallorca. Atribuïts a Joan Rosat; un formava part de la part central d'un retaule amb Sant Bernadí i l'altra formava part d'una espiga sense centre original adscrit. S'ha de dir com a possible connexió de l'autor dins Lluçmajor que l'obra de mestre Rosat es vinculat a Lluçmajor, mitjançant un petita taula de Santa Gertrudis, ara al Museu Diocesà. Però la

³⁶ Gabriel LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina:...*, T.II, núm. 150.

³⁷ Ernest H. GOMBRICH: *Historia del Arte*, Madrid, 1982 (1979), làmina 200.

³⁸ DDAA: *Guia MNAC*, Barcelona, 2004, 138.

disposició, en el fragment trobat, del sant i el fons que deixa veure la peça s'allunya de les obres conservades gòtiques i s'aproxima a un estil de ben entrat el segle XVI.

Si ens aproximam a l'obra documentalment, el trobar-se la peça com a reforç de l'àtic de la fornícula de Nostra Senyora de Gràcia, deixa entreveure que segurament fou posat in situ, amb la fabricació de l'àtic. L'àtic reposava directament damunt el mur del presbiteri i aquest és circular. Trobam dos inventaris que ens poden situar que dita resta formava part del primitiu patrimoni del santuari. Un inventari de 1509 anomena un retaule amb Nostra Senyora, Sant Joan Baptista i sant Onofre. Encara que el cita després d'inventariar unes figures de terracota, posant de manifest que els varen canviar de lloc, duent-los a un racó, i pareix que cita unes figures i no unes pintures.³⁹ Més clar ho trobam en un inventari de setanta anys després (1578), on torna a mencionar un petit retaule amb Santa Anna, Sant Onofre i Sant Joan, i pareix més precís la possibilitat del retaule pintat amb els sants.⁴⁰ Estudiant els distints inventaris de la parròquia i el santuari sols en aquest temple hi ha documentat aquest sant ascètic. Aquest retaule s'ha d'afegir als retaules coneguts en què Sant Onofre comparteix amb Sant Joan Baptista presència comuna durant aquest període; el retaule que estava a la població de Sant Joan, que compartia iconografia amb un tercer sant (sant Sebastià), o el retaule que es va exposar en el Museu Arqueològic Lul·lià de Palma el 1881.⁴¹ Per altra part, el ressò de les muntanyes de Randa, Gràcia i Cura en referència a ermitans va partir des de l'estada de Ramon Llull i es va incrementar en el segle XV amb l'estada documentada de diversos ermitans que vivien en aquesta muntanya, fets que varen contribuir decisivament a la creació dels tres santuaris. Cosa que el Dr. Llompart també menciona com una possible causa del retaule al puig de Sant Joan dedicat a Sant Onofre i Sant Joan Baptista, com a sant també ascètic, ja que en dita muntanya també s'hi instal·laren ermitans. Tot això fa més coherent i verificable aquesta peça en el lloc. De totes maneres la possibilitat que ens trobem dins una pintura del segle XVI avançat ho trobam en la seva iconografia i estilisme. Els models coneguts gòtics presenten el sant contemplatiu, aïllat de l'espectador i sobre fons daurat. En aquest cas no, aquest tros central del seu cos ens deixa veure que la mà esquerra aguanta el seu bastó mentre amb la dreta l'assenyala. És el model que trobam a l'obra de Mateu López, cap a 1570 - any pròxim al segon inventari assenyalat -, en el retaule de Sant Jeroni, Sant Joan Evangelista i Sant Onofre del Monestir de Santa Clara de Ciutat.⁴²

Elements arquitectònics.

Les peces arquitectòniques del període gòtic són: dos fragments d'arcs gòtics, una gàrgola, i un rosetó. Ja es menciona en els llibres de fàbrica i en el mateix Font, que amb la

³⁹ Bartolomé FONT: *Historia de ...*, Lluçmajor, 1978, 474.: "Item el lo altar de Nostra Dona de Sent Johan Betiste e Sant Nofre are las mudat en un requo de la esglesia". No és estrany que hi hagués canvis ja que en el 1500 Rafel Mòger va fer l'escultura de la Mare de Déu, passant a ser qui presidia la capella, fins llavors santa Anna.

⁴⁰ Bartolomé FONT: *Historia de ...*, Lluçmajor, 1978, 489. "Item un retaulet de les figures de Sancte Anna y sanct Honofre y Sanct Joan Baptiste". Aquí pareix ésser que si el 1509 parla de Nostra Dona ara és Santa Anna i pot ser sigui la imatge que es conservi. Es conservà el retaule però es substituï el titular (?).

⁴¹ Gabriel LLOMPART: "San Onofre, eremita, en el medioevo mallorquin", *Estudios Lulianos*, 7, Palma, 1964, 205.

⁴² Gabriel LLOMPART; Joana M^a PALOU; J. M. PARDO: *Els López dins...*, 69.

construcció de la nova església s'anà derruïnt la vella i que s'utilitzava el material pels seus fonaments i farciment.

De les peces fragmentades dels arcs (fig.13)⁴³, poca cosa escau a dir; ens verifica que l'església anterior devia tenir finestrals gòtics, com altres esglésies del seu tipus. És una resta inèdita perquè els únics documents visuals de l'anterior església són els gravats de Berard de 1791, o el del mapa del Cardenal Despuig, on es veu la façana medieval o dins la visió panoràmica del poble es veu inserida dins la línia urbana amb els arcs de la nova església que es construïen al seu darrera. Dit temple per tant, es va dictar baix els models del segle XV, que el Dr. Llopart ja cita amb la comparació entre els gravats mencionats i la pintura de Sant Jeroni de Pere Terrencs.⁴⁴ Efectivament, en aquesta pintura no sols s'ofereix la seva visió frontal d'un temple gòtic mallorquí sinó una part lateral amb les finestres d'arcs apuntats. Que en els gravats del temple parroquial de Lluçmajor no es treballaren.

Una peça més interessant és el rosetó situat a la zona oest de l'església. Devora el mur de la capella fonda del Roser. A la zona veïna, hi ha tapiat en el mur, el que resta d'un rosetó d'estil gòtic. (fig.14) És la zona que dona a un solar veïnat i es situa a poca altura, en relació a la paret de l'església actual. Sols és possible la seva visió des del mur del corral de la capella del Roser o bé directament dins el petit solar veí. La paret del rosetó es situa en el mur que dona en el seu interior a la capella del Sant Crist de l'Esperança. Dins un anàlisi formal, correspon a un rosetó estructurat en set quadrifols, un central i els sis restants al voltant. Formant l'estructura circular en què s'ordena. Degué ésser tapiat amb la realització de la nova església i de la capella interior a finals del segle XVIII. Sembla segons els gravats de Berard que l'anterior església tenia un rosetó central en la seva façana. La tradició d'aquesta tipologia potser s'allargués fins ben entrat el segle XVII, perquè la *Lledània* de la Seu (1620)⁴⁵ encara adopta la mateixa estructura interior.

La situació d'aquest rosetó ens pot orientar cap a la planimetria de l'antiga església i la seva possible disposició i acabament, en què almanco en el seu darrer tros, no era ocupat per finestrals sinó pel rosetó. Els finestrals devien ocupar la zona capdavantera.

Per contextualitzar aquesta zona del mur podem acudir a la descripció visual de l'espai del mur que conté l'òcul tapat i el procés de construcció que es va realitzar al seu voltant. La paret on hi ha el rosetó s'insereix perfectament dins la construcció de la nova església, però és la part del mur lateral més degradada de tot l'exterior del temple; diversos forats per causa del temps, zones obscures degut a un major grau d'humitat i ennegrides, ... Remarcar que aquest tram de mur no està construït de manera homogènia sinó que, a diferència de la resta de les parets de l'edifici, el tram està inserit dins una arcada de mig punt a igual mode que la filada d'arcades del pis superior. El mur cega l'arcada i aproximadament a un metre damunt el rosetó es troba una sanefa que talla el mur en horitzontal. Tot dins l'arcada. Per tant, és un tram de mur ple d'irregularitats constructives absents en qualsevol altra àrea de l'església.

⁴³ Mides: Fragment 1: 35'50 x 20 cm. Fragment 2: 20 x 14'50 cm.

⁴⁴ Gabriel LLOMPART; J. ESTELRICH; J. M. PARDO; J. ALVARADO: *Pere Terrencs i la seva taula de Sant Jeroni*, Palma, 1991, 64.

⁴⁵ Gabriel LLOMPART; Joana M^a PALOU: *Eucharistia. Art eucaristic*, Palma, 1993, 208.

A part de les anomalies constructives descrites, hem de fer referència als processos constructius a posteriori, des de la construcció de l'antiga església gòtica.

Primer: a finals del segle XVII, es va construir la capella del Roser connectada a l'edifici gòtic. La capella és la capella fonda que encara es conserva i el rosetó en el mur veïnat en escaire. Per tant, es va incidir en la construcció gòtica connectant els dos espais. A més, uns anys després, el 1702, es va construir la sagristia major actual, uns vuitanta anys abans de la construcció del temple actual. Per tant, la paret oest de la sagristia, la capella del Roser unida a l'actual temple i el mur que conté el rosetó versarien sobre la línia original constructiva de l'espai arquitectònic medieval. Les sagristies, com és lògic es construïen, la seva majoria, paret per paret amb el temple. El mur del rosetó ens dona informació de fins a on devia arribar l'anterior església i part de la seva situació. Conservant així l'actual església el tram original oest. La documentació de la fàbrica corrobora aquesta anàlisi visual i deductiva si tenim en compte que sols cresqué pel nord i est. Trobam com el presbiteri literalment lleva i s'insereix dins el Casal Rectoral.⁴⁶ I fins el segon quart del segle XIX, la nau nova no creix amb un tram més pel costat sud. També en el gravat de Berard el dibuix panoràmic de la vila ens dona una documentació gràfica del que hem exposat aquí. Encara que partint de què els arcs faixons del nou temple es situen centrats per darrere de la façana gòtica, cosa que si l'església va créixer per la zona est i la llum dels arcs era més ample que l'existent. El dibuixant degué corregir la seva creació perquè els arcs devien haver-se situats cap a la dreta de la façana gòtica no en el centre.

La darrera peça arquitectònica que hem pogut localitzar es troba a la paret nord del campanar, a l'inici del pis que acaba amb el templet octogonal neoclàssic. L'altura del campanar, la seva posició nord i damunt la teulada i el seu mal estat, fa que la peça, una gàrgola, (fig.15) sols es pugui observar clarament des de l'horitzontalitat de la mateixa teulada de l'església. En la seva visió inferior no s'observa cap traça que el caracteritzi degut a l'elevada degradació del marès, ni apreciar cap traç que pugui identificar un tret animal a l'objecte. Sols en la visió horitzontal s'entreveu la forma d'animal adoptada. L'explicació del perquè una gàrgola gòtica es situa en un edifici neoclàssic és el mateix que hem desenvolupat en aquest estudi; la reutilització del material amb un canvi de funció i per finalitats secundàries.

Per poder seqüenciar el perquè d'aquest objecte s'ha de tornar a recórrer al procés constructiu. S'ha de tenir en compte que des del 1784, en què es va començar l'obra, i durant els vint anys següents es construí tota la fàbrica excepte la teulada i la façana fins en el tram del campanar actual. Que seria el tram on descansava i restava la façana gòtica. Hi ha dos plànols trets a llum recentment, d'un dels projectes inicials de la nova façana i de la secció longitudinal exterior de la nau que ens indiquen el que hi havia construït fins llavors.⁴⁷ La torre del campanar, per tant, es trobava sense acabar però ja edificada a principis del segle XIX. El problema del campanar és què no s'acabaria la seva part superior fins vint anys després, per tant, un terrat obert, sense més, durant tant de temps,

⁴⁶ Bartolomé FONT: *Historia de ...*, Lluçmajor, 1986, 558-564. Com també la narració de Berard narrat les capelles cita una part ja destruïda i la nova construcció, no seria ex-novo sinó per substitució progressiva de la gòtica. Vid. Gerónimo de BERARD: *Viaje a las Villas de Mallorca, 1789*, Palma, 1983, 181-182.

⁴⁷ Aina PASCUAL; Jaume LLABRÉS: "Isidro Velázquez y el Neoclasicismo monumental en Mallorca, 1790-1840", *Isidro Velázquez, 1765-1840: arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid, 2009, 154.

devia tenir necessitat d'un desguàs temporal. Si afegim que a mida que es feia la nova fàbrica s'anava ensorrant l'anterior servint pels fonaments de la nova, etc. Per tant, es degué considerar reutilitzar una de les seves gàrgoles per poder treure l'aigua que s'hi podia emmagatzemar. Finalment, quan es va procedir a finalitzar el campanar, amb el disseny de l'arquitecte Isidro González Velázquez, es va deixar la peça inutilitzada, ja que actualment no té cap funció evacuativa.

La gàrgola amb forma animal, semblant a un ca, no permet fer cap tipus de filiació estilística, pel seu mal estat de conservació. Les mateixes cames de l'animal possiblement ja es degueren posar sense elles, per estar totalment destruïdes. Certament, pareix que a la part inferior del bloc on reposa va ésser serrat a mida per ajustar-se a la línia d'assentament dels altres blocs del campanar.

Conclusions.

Encara que el reciclatge pareixi un tret de la nostra societat actual, si observam la història i en aquest cas el patrimoni, la utilització de les peces canviant-les de significat -pintant-les- o aprofitades per uns altres objectes nous -destruint-les- fou un tret habitual. La falta de visió històrica i patrimonial –que era inexistent en aquells moments- fou que s'obviàs el valor artístic que amb el pas del temps s'ha aconseguit apreciar. Aquest article s'ha desenvolupat com una miscel·lània d'imatges retrobades baix el mateix sentit que les miscel·lànies de documents arxivístics medievals. La majoria de les peces que han estat tractades si haguessin estat trobades per un llec, el més probable seria que anessin a formar part de material d'escombraries. Hem pogut comprovar que la troballa de peces fragmentades, trobades a poc a poc, van configurant i ampliant el corpus artístic. Tant en fragments; que completen a altres anteriors (retaula de la Trinitat); fragments que units conformen noves peces (enteixinats); i fragments que per ells mateixos ens indiquen materialment l'existència de nous retaules (Santa Anna, Esperit Sant, Sant Onofre o retaula del cercle dels López). Al cap i a la fi, seria complicat sols amb un fragment individual desenvolupar un estudi complet, per això, s'ha relacionat amb el lloc on es dipositaren.

Sigles

ARM Arxiu del Regne de Mallorca
 ADM Arxiu Diocesà de Mallorca
 BMR Biblioteca del Monestir de la Real

Bibliografia.

Gerónimo de BERARD: *Viaje a las Villas de Mallorca, 1789*, Ajuntament de Palma, Palma, 1983.
 Bartolome FONT: *Historia de Lluçmajor*, Tomo II-V, Ajuntament de Lluçmajor, Lluçmajor, 1974-1986.
 Pere Joan LLABRÉS(ed.): *Els sants a l'art d'Inca*, Inca, 2001.
 DDAA: *Al rescate del Pasado*, Confederación Española de Cajas de Ahorro, Madrid, 1978.
 DDAA: *Guia MNAC*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2004.
 Ernest H. GOMBRICH: *Historia del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1982 (1979).
 Miquel LLABRÉS; Maria BELTRÁN: "Inventari de les ferramentes del portam del convent", *L'Artesania, un tresor etnogràfic en el convent*, Ajuntament de Palma-IMFOF, Palma, 2007, 128-151.

Gabriel LLOMPART: “San Onofre, eremita, en el medievo mallorquín”, *Estudios Lulianos*, 7, Palma, 1964.

Gabriel LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, Ed. Luis Ripoll, Tomo I-IV, Luis Ripoll Ed., Palma, 1977-1980.

Gabriel LLOMPART: *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*, Palma, Museo de Mallorca, 1999.

Gabriel LLOMPART: *La pintura gótica en Mallorca*, José J. de Olañeta Ed., Palma, 1999.

Gabriel LLOMPART; Joana M. PALOU: *Nostra Dona Santa Maria dins l'art mallorquí*, Caixa de Balears “Sa Nostra”, Palma, 1988.

Gabriel LLOMPART; Joana M. PALOU; J.M. PARDO: *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*, Caixa de Balears “Sa Nostra”, Palma, 1988.

Gabriel LLOMPART; J. ESTELRICH; J.M. PARDO.; J. ALVARADO: *Pere Terrencs i la seva taula de Sant Jeroni*, Direcció General de Cultura, Palma, 1991, 64.

Gabriel LLOMPART; Joana M^a PALOU: *Eucharistia. Art eucarístic*, Govern Balear, Palma, 1993.

Joana M^a PALOU; Luis PLANTALAMOR: “Techumbres mudéjares en Mallorca”, *Mayurqa*, Palma, 1974, 143-166.

Aina PASCUAL; Jaume LLABRÉS: “Isidro Velázquez y el Neoclasicismo monumental en Mallorca, 1790-1840”, *Isidro Velázquez, 1765-1840: arquitecto del Madrid fernandino*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2009, 139-156.

Tina SABATER: *La Pintura Mallorquina del segle XV*, Edicions UIB, Palma, 2002.

Tina SABATER: “Sobre pintura gòtica del siglo XV. El retablo de San Pedro y San Esteban de la Parroquial de Lluçmajor”, *BSAL*, 59, Palma, 2003, 321-326.

Tina SABATER: *L'art gòtic a Mallorca. Pintura damunt taula (1390-1520)*, Lleonard Muntaner Ed., Palma, 2007.

Làmines.

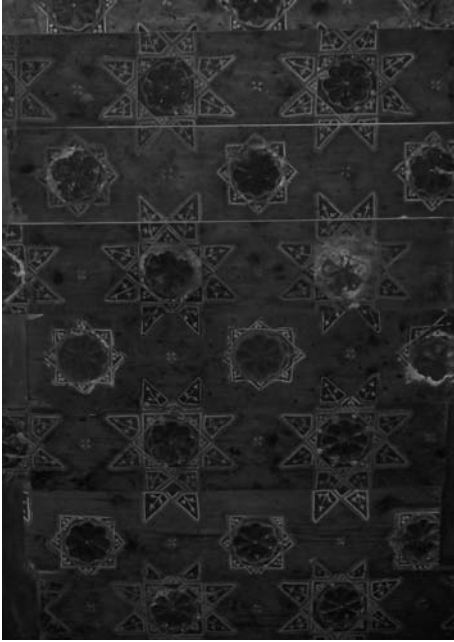


Fig. 1.- Enteixinat estrellat.

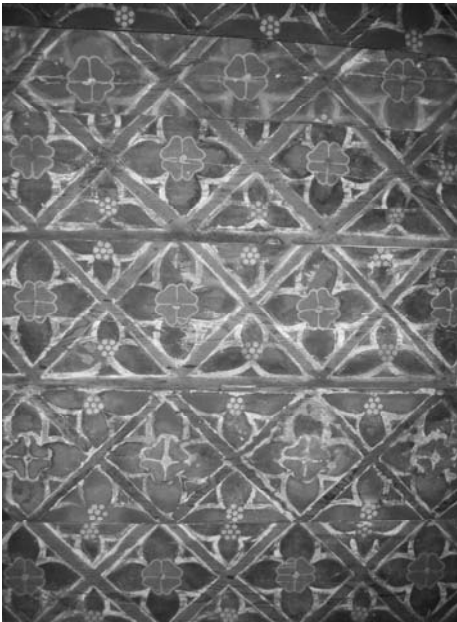


Fig. 2.- Enteixinat floral.



Fig. 3.- Enteixinat utilitzat com a porta



Fig. 4.- Revers de la predella del retaule de Sant Roc.

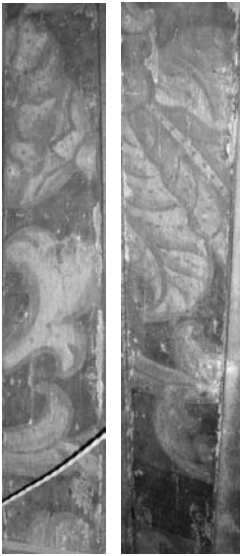


Fig. 5.- Dues restes d'enteixinat a l'interior del retaule Major.



Fig. 6.- Fragments de paisatge. Cercle dels López.

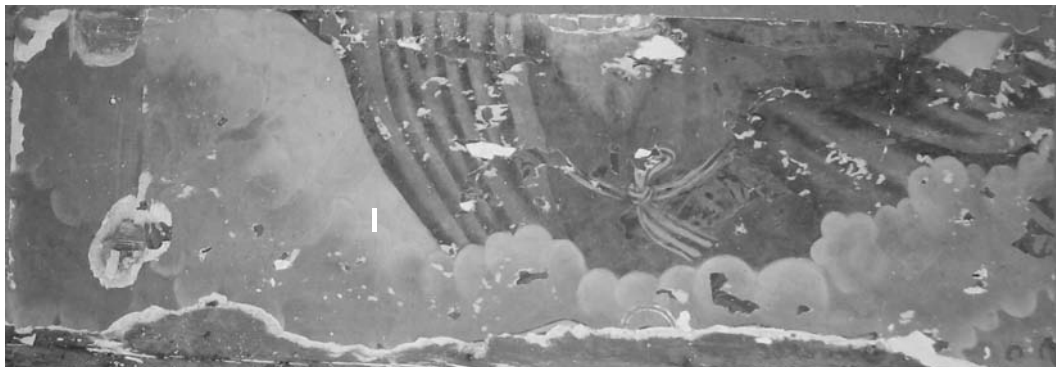


Fig. 7.- Fragment. Aparició de l'Esperit Sant.



Fig. 8.- Seccions de la dreta i esquerra del fragment de la Trinitat.

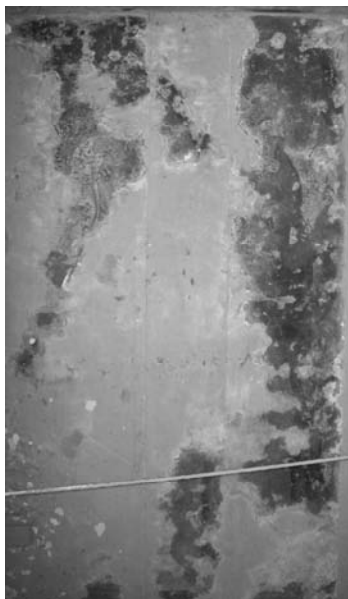


Fig. 9. Santa Anna i la Verge nina.

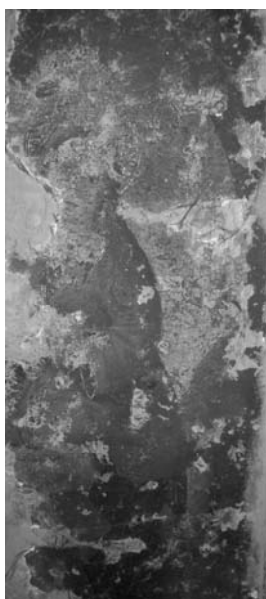


Fig. 10.- Detall Verge nina



Fig. 11.- Detall mantell i fons.

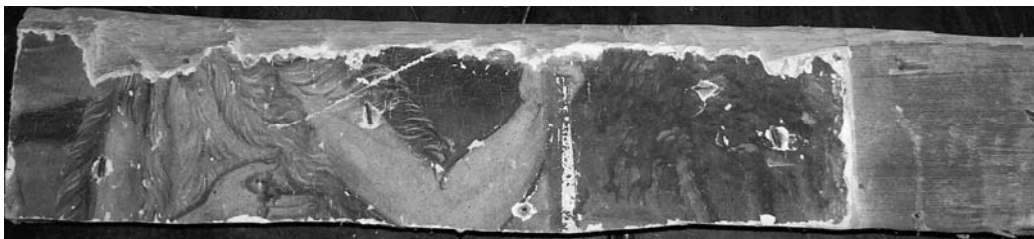


Fig. 12.- Pintura sant Onofre.



Fig. 13.- Fragment de traceria.



Fig. 14.- Rosetó



Fig. 15.- Gàrgola a la torre del campanar.