

MAYURQA

MAYURQA

MAYURQA
Miscelánea de Estudios Humanísticos
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
SECCION DE PALMA DE MALLORCA

DIRECTOR:
Angel Raimundo Fernández y González

JEFE DE REDACCION:
Santiago Sebastián López

REDACTORES:
Alvaro Santamaría Aránz
Bartolomé Barceló Pons
Guillermo Rosselló Bordoy
Juan Soler Planas

SECRETARIA ADMINISTRATIVA:
Agustina Ferrando

Dirección postal
Revista Mayurqa
Facultad de Filosofía y Letras
Estudio General Luliano
Palma de Mallorca (España)

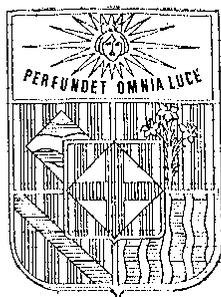
Suscripción anual:
España 200 ptas.
Extranjero 3'5 \$

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
(SECCIÓN DE PALMA DE MALLORCA)

MAYURQA

Miscelánea de Estudios Humanísticos

VI



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA
ESPAÑOLA Y MODERNA

Facultad de Filosofía y Letras

C/DA DE S'ESTRELLA, 56-58
07011 PALMA DE MALLORCA

ESTUDIO GENERAL LULIANO
PALMA DE MALLORCA - JUNIO DE 1971

PROHIBIDA LA REPRODUCCION
SIN AUTORIZACION PREVIA

Depósito Legal: P. M. 911 - 1969



Bicha del púlpito catedralicio, por Juan de Salas (dibujo de J.J. Abella).

Arquitectura del Protorrenacimiento en Palma*

por SANTIAGO SEBASTIAN

La llamada arquitectura renacentista

El Renacimiento en Palma, pese a la cercanía y a las continuas relaciones comerciales con Italia, se manifestó tardíamente y con acusados caracteres hispánicos. Es bien sabido que las producciones españolas del Renacimiento se alejan bastante de la concepción italiana, así contrasta la concepción de la forma y en España se tardó en comprender la tectónica clásica, volcando todo el interés en el vocabulario decorativo.

* Este trabajo fue realizado por las orientaciones y estímulos recibidos de mi maestro don Diego Angulo, que tanto se ha interesado por el Renacimiento. Mi paisano don José Camón Aznar me ha insistido para que realice una monografía sobre el exquisito decorador Juan de Salas, el introductor del Renacimiento en Palma. Agradezco la colaboración de mis alumnos Alonso Fernández, Plantalá, Capellá y Abella, que hicieron dibujos sobre detalles decorativos. Además contribuyeron en la ilustración de este trabajo el arquitecto Gabriel Alomar y el aparejador Miguel Fullana, incluyo también un dibujo de A. Byne y otro de Prentice. Quiero dedicar un emocionado recuerdo a los profesores L. Cortés Vázquez e Ilmar Luks, que tanto se divertieron identificando monstruos en el arte palmesano del siglo XVI.

No vamos a cambiar la terminología, pero el manido concepto de *plateresco* es inexacto e implica un cierto sentido peyorativo de la arquitectura española del siglo XVI. Con gran abundancia de citas Rosenthal¹ ha demostrado que la imagen que el hombre del siglo XVI tuvo de la arquitectura de su época fue muy diferente de como la han interpretado los historiadores desde el siglo XIX hasta hoy. La frecuente alusión en el lenguaje técnico del siglo XVI a obra "a lo romano" no indica sino la conciencia renacentista de aquellos artistas y escritores, pues según ellos se estaba restaurando y aún superando a las obras de la Antigüedad, según expresara Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539). El mismo tono de grandeza y brillantez se observa en las pocas descripciones mallorquinas que tenemos de obras renacentistas, así se expresó el cronista Gomis en 1541 al hablarnos del arco levantado por el cabildo catedralicio en honor de Carlos V: *era tan solemne y tant ben devisat, que apenas se pot descriure la magnificencia dell*; su carácter renacentista quedaba claro al decirnos que la balaustrada tenía pilares *fets de gentil manera*, y sus cartelas estaban *fetas al Romano molt galants de moltes colors*.

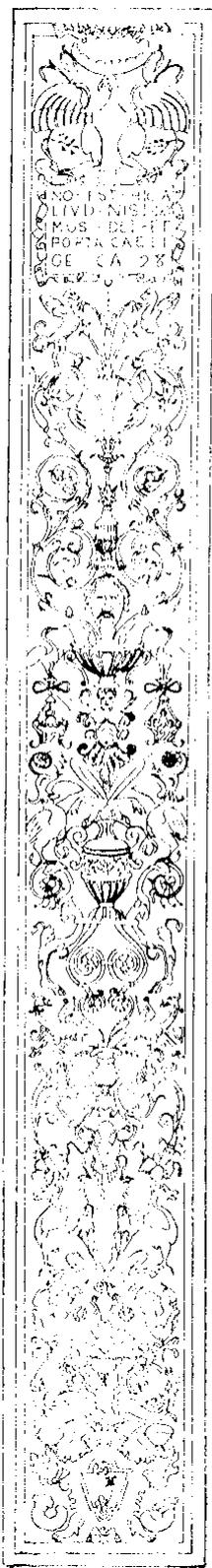
En España las decoraciones del Protorenacimiento se mantuvieron por más tiempo que en otros lugares de Europa, lo mismo sucedió en Palma, dado el carácter tradicional de nuestro arte. Aquí no se produjo una evolución hacia fases de clasicismo sino que al Protorenacimiento sucedió inmediatamente el Manierismo mostrando en edificios de mediados del siglo XVI una mezcla de ambos repertorios decorativos.

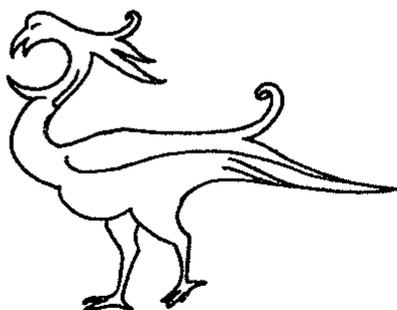
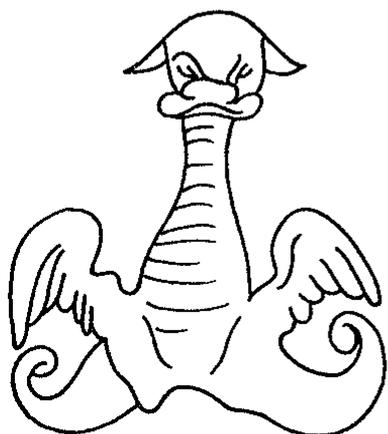
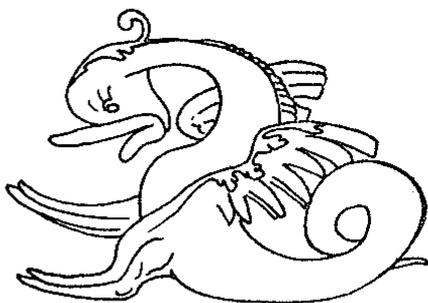
Significación de los grutescos

Es muy importante aclarar que el protorenacimiento se inspiró para su repertorio decorativo en la tendencia ornamental de carácter anticlásico existente ya en la Antigüedad puesto que le llamó la atención a Vitrubio: "Pero todos estos cuadros -escribió- en los que los modelos están tomados de

¹ E. Rosenthal: "The image of Roman architecture in Renaissance Spain", en *Cazette des Beaux-Arts* LII, 329.

← Pilastra interior de la portada de los pies de la catedral (1592) (Dibujo de P. Plantalamor).





Juan de Salas. Catedral de Palma (Abellá).

objetos reales, son ahora desdeñados por una moda ilógica, y en los enlucidos se pintan preferentemente monstruos en vez de imágenes de seres verdaderos. Así, en efecto, a guisa de columnas, se ponen cañas; en vez de frontispicios, tracerías, acanalados, adornados de hojas y caulículos; o candelabros que soportan representaciones de pequeños edificios, y con volutas que sostienen sobre ellas, contrariamente al buen sentido, figurillas sedentes; y asimismo débiles tallos que terminan en estatuillas que por un lado tienen cabeza humana y por el otro de animal, siendo así que estas cosas ni existen ni pueden existir ni han existido nunca”²

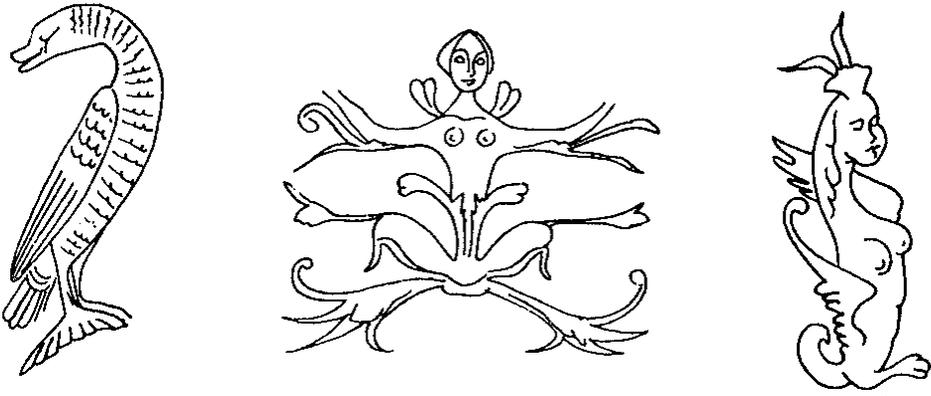
Esta ornamentación de carácter heterodoxo se puso de moda durante el siglo XV en Italia y en el siglo XVI en varios países europeos e Hispanoamérica, recibiendo el nombre de grotescos. Este nombre lo explica Cellini porque “los encuentran los estudiosos en ciertas cavernas de la tierra, en Roma; estas cavernas eran antiguamente en Roma cámaras, estufas, estudios, salas u otras cosas parecidas. Y como los estudiosos los han encontrado en aquellos lugares ahora cavernosos...., y porque en Roma suelen llamarse tales lugares bajos grutas, de aquí les viene el nombre de grotescos. Pero no es este su nombre; porque si es cierto que los antiguos se complacían en componer monstruos formados con cabras, vacas y caballos, por originarse de estas mezclas los llaman monstruos; y también los antiguos hacían con sus follajes esta clase de monstruos; y monstruos es su verdadero nombre y no grotescos”.³

Tanto el Protorrenacimiento como el Manierismo sintieron especial predilección por este tipo de ornamentación, solo así se comprende que hasta Miguel Ángel defendiera este género decorativo: “Soy contento de deciros por qué se acostumbra pintar aquello que en el mundo nunca se vió, y cuanta razón tiene tan grande licencia....; y mejor se decora la razón cuando se mete en la pintura alguna monstruosidad —para la variación y relajamiento de los sentidos y cuidado de los ojos mortales que a las veces desean ver aquello que aún nunca vieron, ni les parece que puede ser más, —que no la acostumbrada figura de los hombres, ni de las alimánias; y de aquí tomó licencia el insaciable apetito humano para aborrecerle más, alguna vez, un edificio con sus columnas y ventanas y puertas, que otro fingido y falso de grotesco que tiene las columnas hechas de criaturas que salen por cestas de flores con los arquitrabes y cumbres de ramos de murta y las portadas de cañas, y de otras cosas, que parecen muy imposibles y fuera de razón, lo cual todo la tiene muy grande si es hecho de quien lo entiende”.⁴ Tras este

² M.L. Vitrubio: *Los diez libros de arquitectura* Lib. VII, cap. V. Ed. Iberia. Barcelona 1955.

³ B. Cellini: *La vida de...* Lib. I, cap. XXXI. Ed. Hispanoamericana de Ediciones. Barcelona. s/a.

⁴ Francisco de Holanda: *De la pintura antigua*, 188-189. Versión castellana de M. Denis (1563). Madrid 1921.



Grutescos de Juan de Salas, coro y púlpito de la catedral. (Abellá).

alegato de Miguel Angel, la arquitectura del Protorrenacimiento adquiere un nuevo valor.

No era fácil para el temperamento anticlásico español la comprensión recta del Renacimiento, entonces al tratar de interpretarlo se buscó una relación con la Antigüedad con base en la decoración de los grutescos, que gozó en España de mucho prestigio de tal suerte que, según Felipe de Guevara, a mediados del siglo XVI, había muchos que tenían “por mayor felicidad hacer bien una máscara y un monstruo que una buena figura”.⁵ Sebastián de Covarrubias precisaría un poco más el concepto en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) diciendo que grutescos es “cierto modo de pintar imitando lo tosco de las grutas y los animalejos que suelen criar en ellas y sabandijas y aves nocturnas. Este género de pintura se hace con unos compartimentos, listones y follages, figuras medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros”. El grutesco en manos de españoles sirvió para cubrir fustes de columnas, pilastras, arquivoltas, frisos, paneles, etc., presentando generalmente una composición a *candelieri*, o sea, partiendo de un eje o candelabro decorado con una serie de elementos vegetales, bichas o seres monstruosos, realizados casi siempre en bajorrelieve. Que todo esto fue así se comprende mejor cuando se ve en las obras protorrenacentistas la falta de una verdadera articulación arquitectónica, de acuerdo con las normas vitruvianas. No hay que olvidar que el fenómeno no fue exclusivamente español, pues el Protorrenacimiento francés muestra un carácter parecido.

⁵ Felipe de Guevara: *Comentarios de la pintura.*, pág. 73. Madrid 1788.

Influencia de las estampas italianas

Dado el carácter eminentemente decorativo del Protorrenacimiento tanto en España o Hispanoamérica como Francia o Alemania, los decoradores recurrieron con frecuencia a las fuentes grabadas donde encontraban complicados conjuntos ornamentales, que generalmente tradujeron en piedra. Las más recientes investigaciones a este respecto han identificado la huella de los grabadores italianos Zoan Andrea, Fra Antonio da Monza, Nicoletto da Modena y Giovanni Antonio da Brescia en varias obras del Protorrenacimiento español.⁶

Por lo que a Palma concierne dos de los citados artistas ejercieron influencia en obras catedralicias. La primera en considerar es la puerta en piedra del armario de las reliquias, pieza poco conocida del primer tercio del siglo XVI, que presenta relación con las estampas del grabador italiano Fra Antonio da Monza, que también influyó sobre Vasco de la Zarza y hasta sobre el que diseñó la portada del libro *Aranzel*, publicado en Burgos en 1538. El influjo de Nicoletto da Modena aparece en los grutescos de las enormes pilastras interiores del portal mayor de la catedral, que están inspirados en las estampas de este artista. Miguel Verger, al realizar esta obra de 1592 en adelante, se inspiró en fuentes italianas, pero no tuvo inconveniente en mezclar los motivos protorrenacentistas con los propios del Manierismo. Además de las estampas tuvo en cuenta los grabados de los tratados tal como el capitel monstruoso del templo romano de Marte que Palladio reprodujo en su libro *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia 1570).⁷ La portada catedralicia tradicionalmente ha sido calificada de plateresca pero es un producto de transición con un repertorio decorativo que va del Protorrenacimiento al Manierismo.

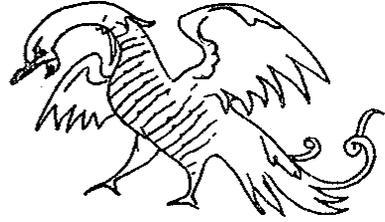
Repertorio decorativo

Dado lo difícil que resulta hacer un estudio de los muchos elementos que los artistas acoplaron en sus composiciones de grutescos, nos referiremos solo a los detalles más significativos, excluyendo de antemano los que hay en obras que acabamos de comentar y que proceden de las estampas italianas.

El motivo tan común de la láurea o guirnalda circular tiene aquí una variante local interesante en cuanto que sirve para encuadrar escudos pero presenta una serie de amorcillos atando las guirnaldas; el mejor ejemplo de la serie es el que hay

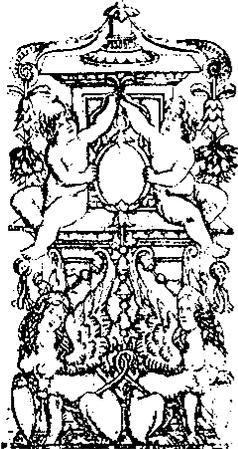
⁶ S. Sebastián: "La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* no 6. Caracas 1966. Sobre la decoración de grutescos véase el reciente y magnífico estudio de N. Dacos: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*. Londres 1969.

⁷ Este mismo motivo lo reprodujo Bartolomé Carrión en la portada de la catedral de Tunja (Colombia) por los mismos años.



Grutesco de Juan de Salas, púlpito de la catedral (Abellá).

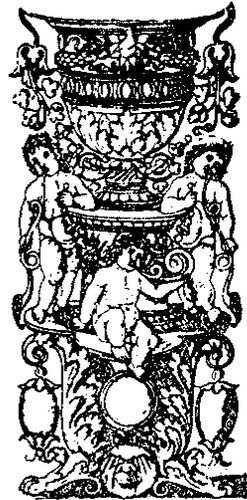
Estampa de Nicoletto Rosex da Modena (principios del XVI) que influyó en Juan de Salas.



A

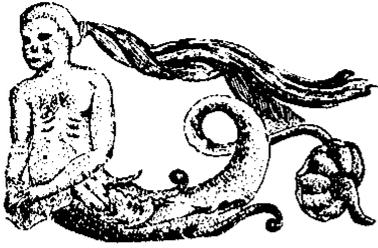


B

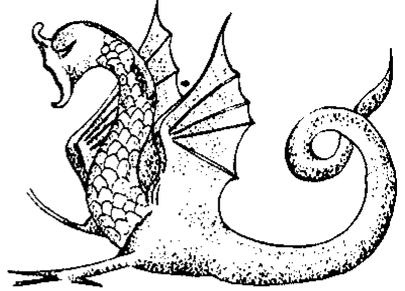


C

Las estampas de Fra Antonio de Monza (A y C) inspiraron al autor de la Capilla de Reliquias (B) de la catedral de Palma.



A



B

Grutescos posteriores a Juan de Salas: Palacio Dezcallar (A) y Casa Oleza (B), dibujos de Capellá.

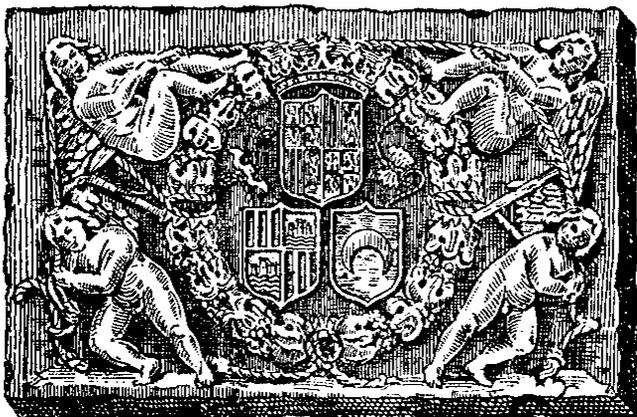
en la portada del Estudio General Luliano, seguramente del primer tercio del siglo XVI; quizá será anterior un ejemplo de la calle Morey, donde los amorcillos están sustituidos por salvajes.

Un motivo relacionado con el anterior es el de los amorcillos que sostienen guirnaldas. Su procedencia es italiana pero a Palma debió de traerlo Juan de Salas; primero apareció en los bajorrelieves destruidos del coro catedralicio y después figura en dos obras de mediados del siglo XVI, la casa de la calle San Felio y el Palacio Dezcallar, donde aparecen generalmente en el remate de las ventanas. La guirnalda con *putti* o amorcillos la utilizan los Rosellino en el sepulcro Bruní, en Santa Croce (Florenca), y Giovanni de Pisa, en un altar de los Eremitani (Padua); existe otra variante que emplea Nicolo de Bari en el arca de San Doménico (Bologna) y Benedetto da Maiano en la puerta de la Audiencia del Palacio Viejo (Florenca, Museo Nacional); el modelo que tuvo más trascendencia en España fue el del sepulcro Marsupini de Santa Croce, obra de Desiderio de Settignano (1455).⁸ Aparte de los ejemplos palmesanos, las muestras más importantes en España se encuentra en el retablo de la Capilla Real de Granada, obra de Vigarni (1519) y en la portada del palacio de Peñaranda, en la provincia de Burgos, atribuible al mismo artista.

Del bestiario renacentista solo citaremos el de Juan de Salas en sus obras catedralicias (1529), que está formado por esfinges, perros, grifos, peces y extraños mamíferos, casi todos ellos dotados de alas, más una gran variedad de aves de difícil clasificación; Juan de Salas se inspiró en fuentes italianas, pero dotó a sus creaciones de una gran fantasía y finura. Las restantes obras del siglo XVI

⁸ S. Weber: *Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, 129. Heidelberg 1898.

REPERTORIO DECORATIVO



Bajorrelieve de la portada del Estudio General Luliano (cortesía de G. Rabassa).

presentan un bestiario muy reducido, derivado del artista que introdujo el Renacimiento en Palma y formado principalmente por grifos marinos o dragones de la Casa Oleza y las sirenas del Palacio Dezcallar.

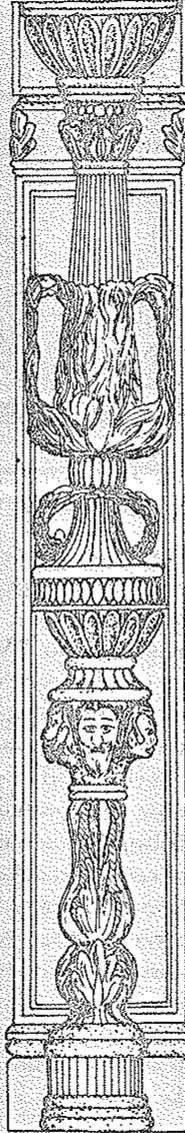
La serie de soportes palmesanos del siglo XVI es también deudora de Juan de Salas: el creó la columna de anillo en el tercio inferior, según veremos en el arco del coro (1529), modelo que se repetirá a lo largo del siglo XVI en tantas columnillas que flanquean ventanas, pero las variantes más originales aparecieron en el Palacio Dezcallar (1556), cuyo tercio inferior se decora con una bicha, o en los modelos manieristas del portal mayor de la catedral (unos con capiteles monstruosos y otros con el fuste muy esbelto); frecuentemente este tipo de soporte suele tener el tercio inferior decorado con guirnaldas de tejido o frutos, y aún la guirnalda suele aparecer en el tercio superior. Este soporte del siglo XVI, de ascendencia protorrenacentista, tendría una gran trascendencia en el arte mallorquín pues lo veremos repetirse como invariante decorativa hasta el siglo XIX.

Otro modelo protorrenacentista fue la columna abalaustrada, que apenas tuvo aceptación siendo su ejemplo más interesante las columnillas de una ventana de Can Aguiló en la calle San Bartolomé, formadas por la superposición de dos vasos, uno de los cuales está decorado con tres cabecitas humanas; parece modelo inspirado en la portada de un libro.⁹

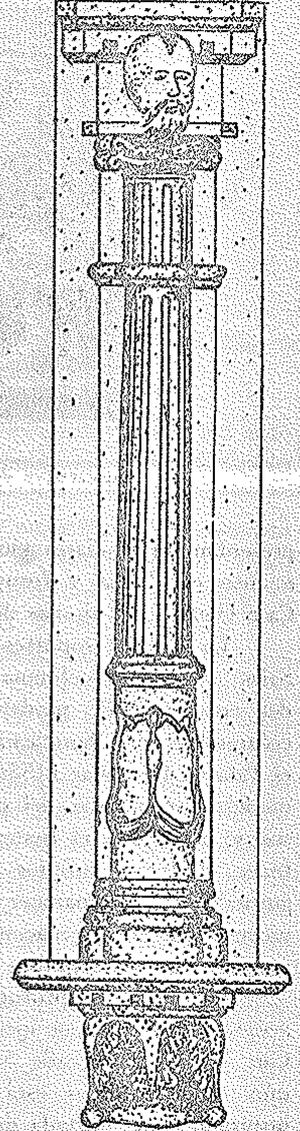
⁹ De los libros publicados en Palma durante el siglo XVI el que tiene mejores ejemplares abalaustrados es el *Libre de la benaventurada vinguda del Emperador...* (Palma 1542), que por cierto no es original.



A

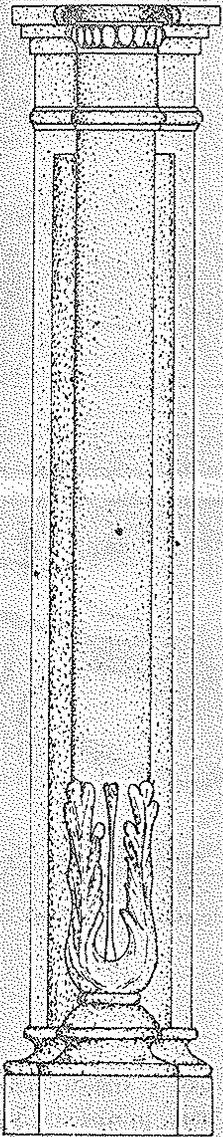


B

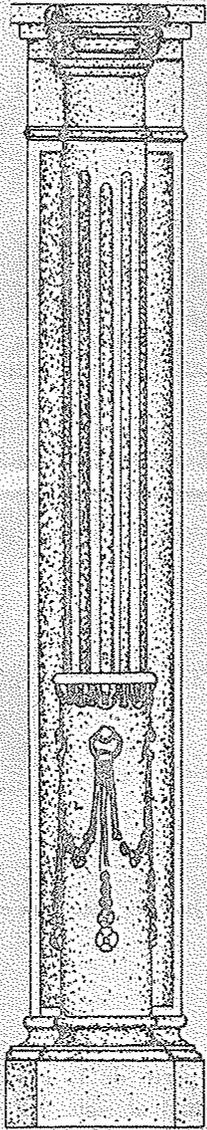


C

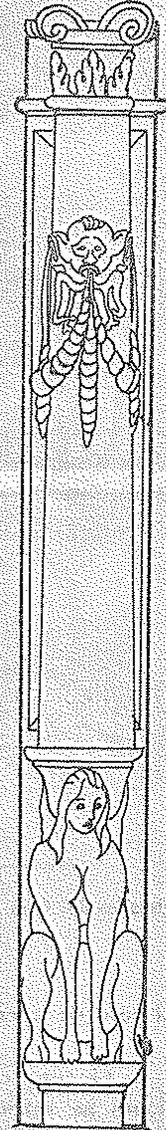
Soportes del siglo XVI en Palma: Portada del libro de la *Benaventurada Virguda del Emperador* A (Palma 1542), Can Aguiló (B) y Casa Civera (C). (dibujos de Plantalamor).



A

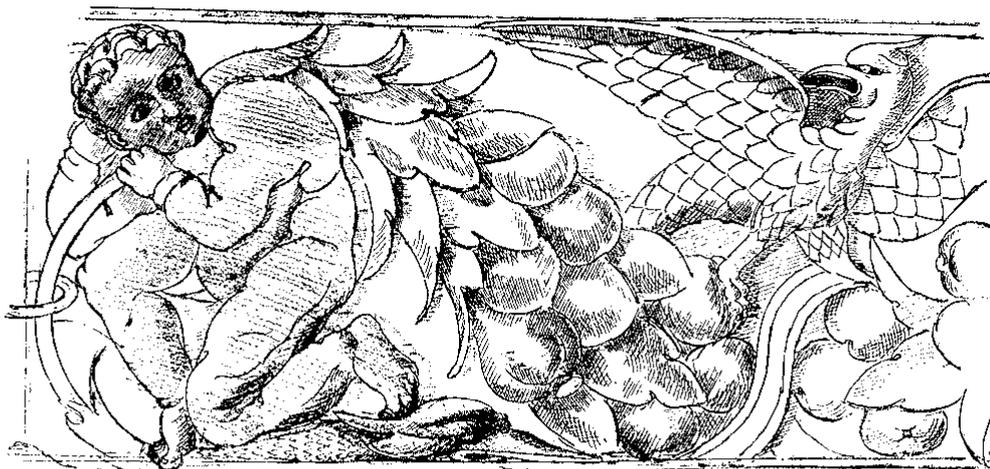


B



C

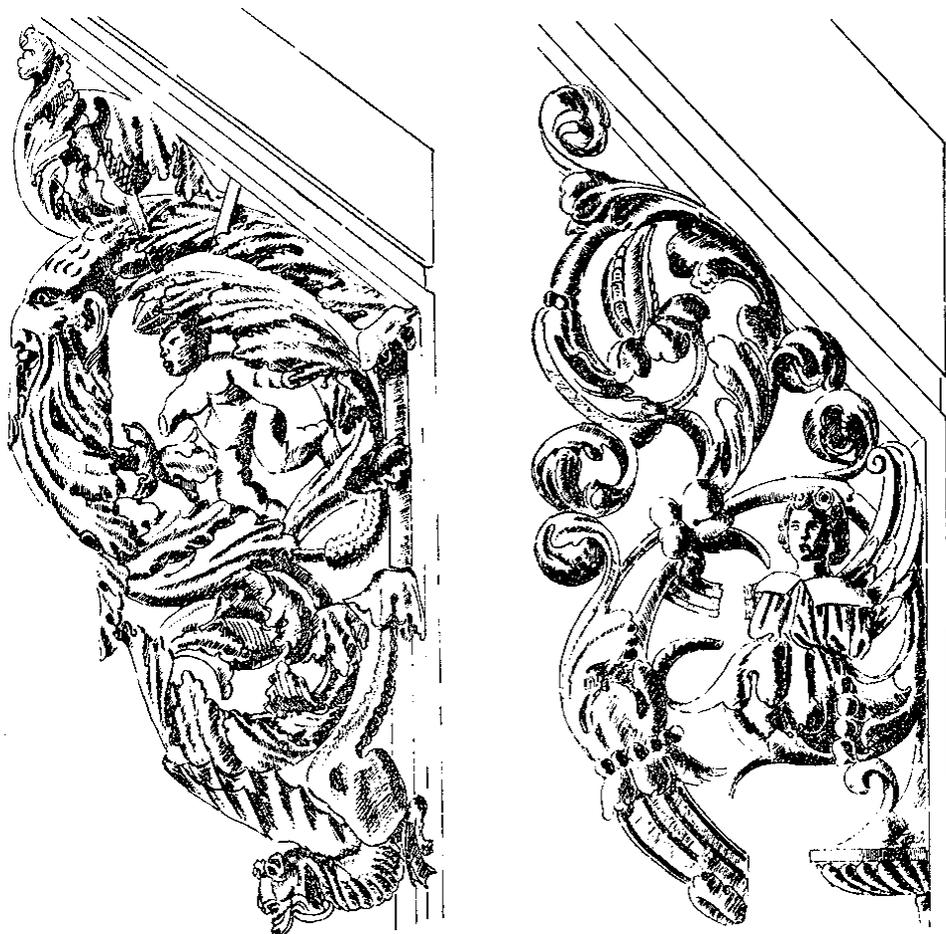
Soportes del siglo XVI en Palma: Casa Oleza (A y B) y Palacio Dezcallar (C) (dibujos de Plantalamor y Abellá).



Detalles del friso destruido que hizo Juan de Salas para el coro catedralicio (dibujos de Ysasi).

El coro de la catedral

El coro catedralicio es la parte de la obra que más cambios y transformaciones ha sufrido. Con anterioridad al siglo XVI el coro fue muy provisional y ocupó diversos lugares en la catedral según el desarrollo constructivo solo a principios del siglo XVI ocupó el lugar tradicional, en medio de la nave central, de acuerdo con las constantes españolas de la distribución espacial, que tiende a la compartimentación de los espacios, así el coro viene a ser un espacio dentro de otro.



Crossas del coro, atribuidas a Juan de Salas (dibujos de Ysasi).

La falta de un coro adecuado a una catedral como la palmesana empezó a preocupar en 1512. Dos años más tarde se dijo que los eclesiásticos podían poner sus armas en las sillas, siempre que se guardara un cierto orden. Personaje decisivo en esta obra fue el benemérito mallorquín, canónigo y arcediano de la catedral, Luis de Villalonga, que fue, al parecer, el mecenas del coro. No se sabe con exactitud quién realizó los bajorrelieves de la sillería, y hasta se ha dicho que vino de Génova ya trabajada y pulida, pero si se considera que el maestro carpintero francés Felipe Fullo cobró 600 ducados de 1514 a 1519, dado que es una cantidad considerable es motivo fundado para atribuirle buena parte de la

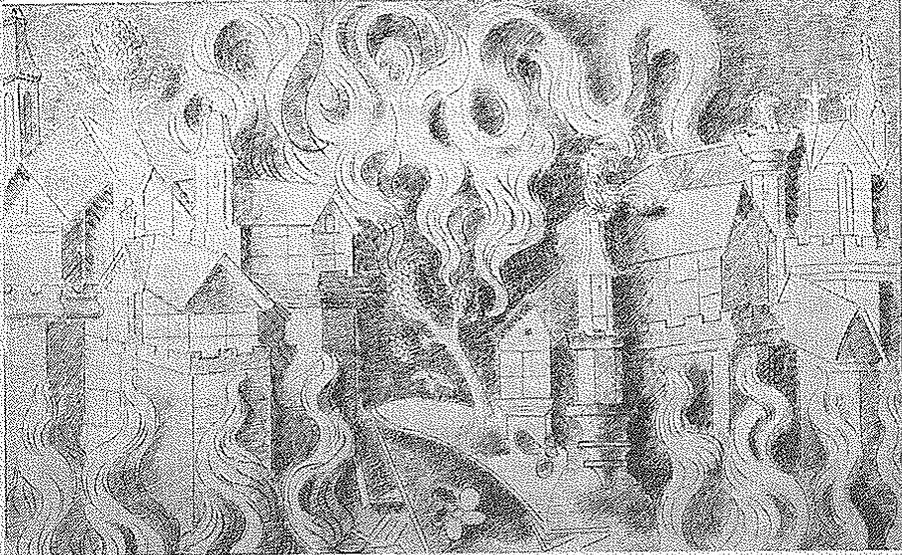
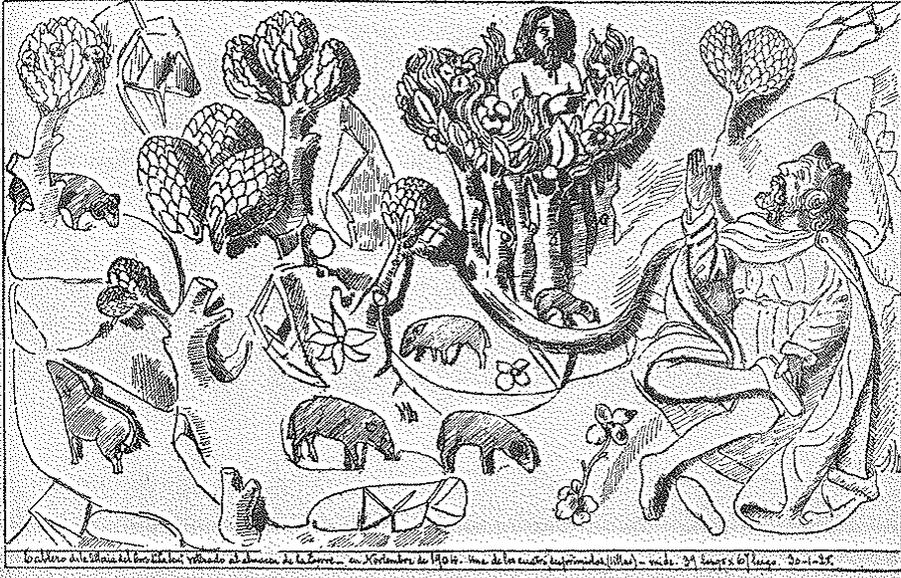
sillería.¹⁰ La obra se empezó en 1514 porque en esa fecha el docto Gregorio Genovard recibió el encargo de seleccionar los pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento que debían de figurar en los doseletes.¹¹

Si bien es un problema secundario la iconografía de los bajorrelieves del coro, porque no vislumbramos que el docto Genovard tratara de realizar un programa, creemos que vale la pena especificar las escenas representadas. Los pasajes oscuros los hemos cotejado con la única descripción que conocemos, realizada por el arqueólogo Ysasi, de carácter inédito, cuya consulta nos ha sido de mucho provecho. Es muy posible que la distribución de los bajorrelieves no responda al orden que tuvo en el coro anterior por el trastocamiento que se produjo al realizar el traslado en 1904. Para seguir un cierto orden empezaremos por el lado izquierdo según la posición del espectador mirando al altar. Por orden correlativo en este costado tenemos la Cena de los azimuts (Éxodo XII), la Última Cena, la Venta de José por sus hermanos, la Traición de Judas, Débora conferenciando con el juez Baruc, la Expulsión de los mercaderes del templo, Eliseo recibiendo homenaje (3º Reyes XVIII, 39), la Entrada triunfal de Cristo en Jerusalén, Elías resucitando el niño de la viuda (3º Reyes XVII, 17), Abraham y los tres ángeles, la Transfiguración, Moisés perdonando a Aaron y María, Presentación de David a Saul, los Primeros Padres en el Paraíso, Tentaciones de Jesús, Eliseo motejado por los muchachos (4º Reyes II, 23), el Bautismo de Cristo, Jacob es bendecido por Abraham, la Huida a Egipto, la Presentación en el templo (de Cristo y de la Virgen, en dos diferentes), Salomón visitado por la Reina de Saba, la Adoración de los Magos y la Circuncisión de Cristo.

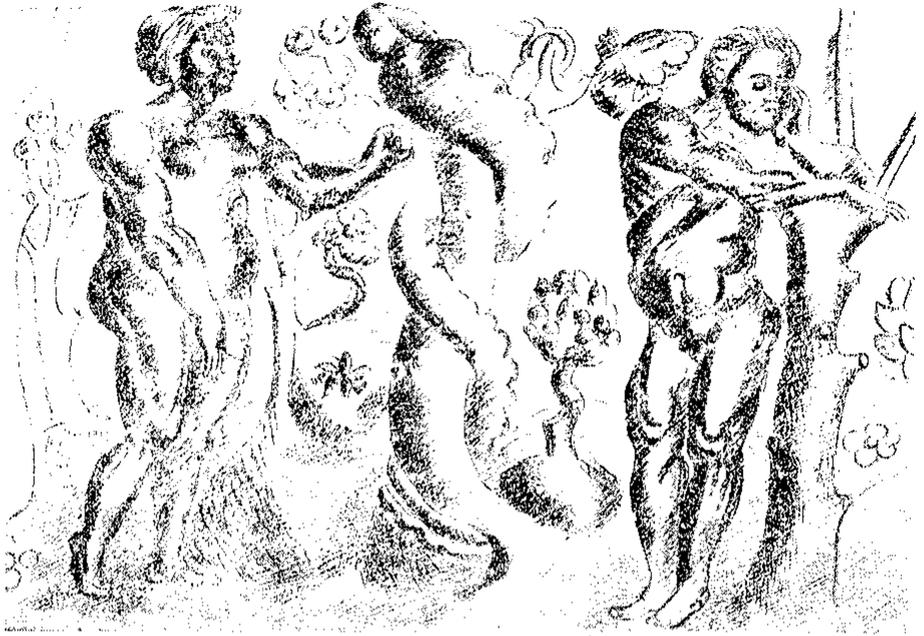
Los bajorrelieves de la cabecera son los siguientes de izquierda a derecha: Circuncisión de San Juan, La Magdalena lavando los pies a Cristo, la Coronación de espinas, Jesús cargado con la cruz, el Paso del Mar Rojo, Rebeca y el criado de Abraham (Génesis XXIV), la Adoración de los pastores, Pilatos lavándose las manos, Pedro hiriendo a Malco, los Condenados (?) (fuera de serie), el Juicio de Salomón, Cristo en el Juicio Final y el Sacrificio de Isaac. A continuación las escenas del costado derecho de la sillería que son: Cristo en la cruz, la Curación de los israelitas ante la serpiente (Números, XXI, 8), la Crucifixión, Moisés hace brotar el agua de una roca, el Entierro de Cristo, Jonás en la barca, Cristo bajando al limbo, los Jóvenes en el horno (Daniel, III, 21), la Resurrección de Cristo, Jonás saliendo de la ballena, la Ascensión, el Criado de Abraham en el pozo (Génesis XXIV, 11), el *Noli me tangere*, San Pedro en la cárcel, Cristo resucitado se aparece a los Apóstoles, la Predicación de San Juan, la Incredulidad de Santo Tomás, la lucha de Jacob con un ángel (3º Reyes XI, 10), Venida del Espíritu Santo, Entrega de las Tablas de la Ley a Moisés, la Coronación de la Virgen y la Subida de Elías al cielo (4º Reyes, II, 11).

¹⁰ Piferrer y Quadrado: *Islas Baleares*, 757. Barcelona 1888.

¹¹ J. Villanueva: *Viaje literario de las iglesias de España*, XXI, 116. Madrid 1851.



Dos bajorrelieves del coro, suprimidos en 1904 y hoy en paradero desconocido (dibujo de Ysasi).



La tentación, bajo relieve del coro (dibujo de Ysasi).

Los bajo relieves del coro tienen escaso interés estilístico, están aún en un momento estilístico de transición. El carácter renacentista vendría a dárselo Juan de Salas, según veremos en breve.

Juan de Salas

Este imaginero aragonés introdujo abiertamente la decoración renacentista en Palma de acuerdo con los gustos del Protorenacimiento. Fue hijo de un tallista aragonés del mismo nombre, documentado en 1502. Juan de Salas (hijo), a los 15 años, ingresó en el taller de Forment, llegando a ser uno de los discípulos más sobresalientes a tal punto que en 1516 firmó un contrato con su maestro comprometiéndose a realizar imágenes de madera y alabastro. Poco después tuvo otras colaboraciones con Gil de Morlanes y Gabriel Joly para llevar a cabo retablos en Tauste y Jaca.

Hacia 1524 se debió de producir su abandono del escenario de Aragón peninsular para dirigirse al insular. Desconocemos los motivos por los que vino a Mallorca. Que se había ausentado es claro porque en 1524 delegó en el imaginero Golan Gilbert el cobro de la obra que había ejecutado para la cofradía de Santa Ana, en Cariñena. Vino a Mallorca, donde al parecer tuvo mucho trabajo; aquí

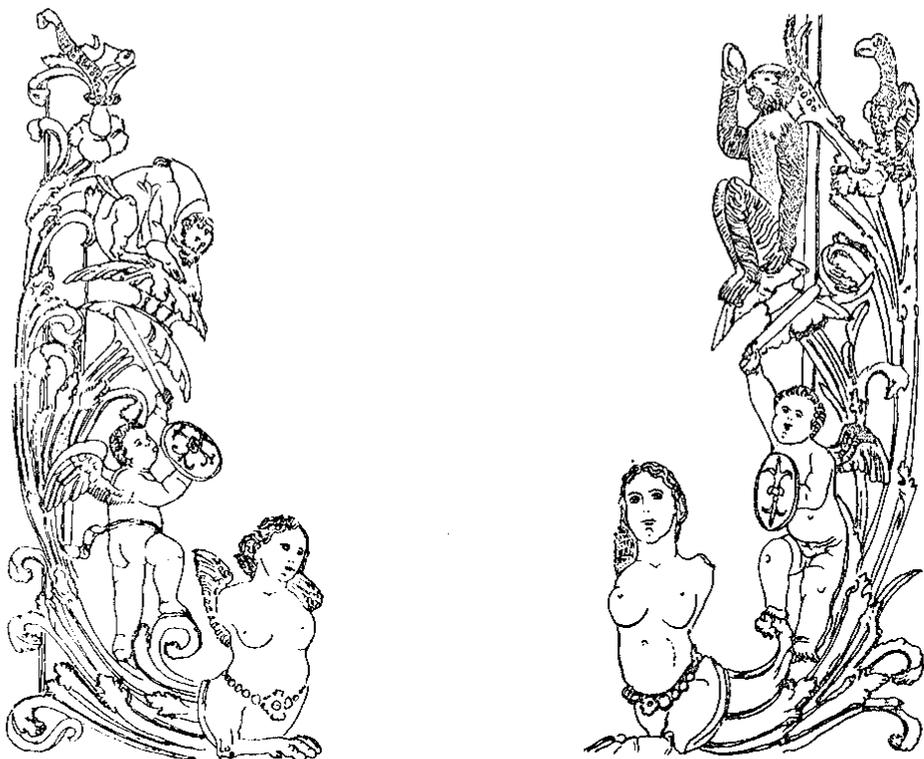
casó probablemente, pues aparece en relación con su cuñado, el arquitecto Jaime Bruguera. Hasta 1536 está documentado en la isla, pero su actividad posterior es poco conocida; se le atribuyen obras en la región turolense, pero nada documentado se ha podido aducir.

La primera actividad de Juan de Salas fue concluir el coro en el que trabajó de 1526 a 1529 recibiendo 300 ducados. Realizó las *crossas* y otros detalles así como un friso que recorría toda la sillería, encima de los bajorrelieves; en este friso se mostraba lo mejor de su vocabulario decorativo del Renacimiento, una serie de *putti*, guirnaldas, águilas, etc., que parecían inspiradas en Donatello. Prácticamente nada nos ha llegado de este hermoso friso del Renacimiento. contra él se ensañó el genio de Gaudí que juzgó inadecuada aquella "intrusión" del Renacimiento en el coro, que él lo veía y deseaba puramente gótico. Las manías y prevenciones de Gaudí contra lo que no le gustaba le llevaron a mantener una posición antihistórica, cuyas consecuencias sufrió la catedral de Palma con motivo de su infeliz intervención. El hermoso friso renacentista de Juan de Salas fue sustituido por otro anodino de carácter gótico; los bajorrelieves renacentistas, gloria de un buen museo, pasaron a los desvanes de la catedral, donde sirvieron para alimentar el fuego de unos obreros que trabajaron en la catedral no hace muchos años. Gracias a los dibujos hechos por Ysasi en aquellas fechas nos podemos hacer una idea de su valor e importancia.

La antigua puerta del coro es casi lo único de la obra de Juan de Salas en el coro que ha conseguido sobrevivir a la invasión del modernismo. Al producirse el traslado del coro al presbiterio, este hermoso arco fue trasladado a la antecapilla de la sacristía. Es obra que realizó en 1526 a 1529, y se trata de un gran arco, en piedra de Santanyi, con finas decoraciones de tipo renacentista y el mismo modelo de *putti* que puso en el friso del coro, más el repertorio de aves, bichas y monstruos característicos de su arte. Las decoraciones escultóricas son una Anunciación en las enjutas, y en el ático está el bajorrelieve de Jesús entre los doctores, con las esculturas exentas de San Pedro y San Pablo a los extremos. Chueca Goitia habla sobre esta obra acerca de su gentileza ornamental, de la elegancia de sus proporciones y del "perfecto equilibrio y concatenación de todos los miembros arquitectónicos.... Juan de Salas era un decorador exquisito que sabía manejar con propiedad el temario italiano".¹²

Como información añadiremos que la idea del traslado del coro no era nueva. Ya en 1679 se planteó este problema por otros motivos, porque las bóvedas de la nave central amenazaban ruina. Se dió en 1705 un presupuesto de 3,000 libras

¹² F. Chueca Goitia: *Arquitectura del siglo XVI*, 305 Madrid 1953. Uno de los dibujos de Ysasi muestra la jamba del arco, con un medallón alusivo a un eclesiástico, que él identificó con el canónigo obrero Gaspar Vert. Las letras M.T. quiso identificarlas con las iniciales de un supuesto escultor, Miguel Tremolet, hermano de Pedro Tremolet, capintero de la catedral en esta época.

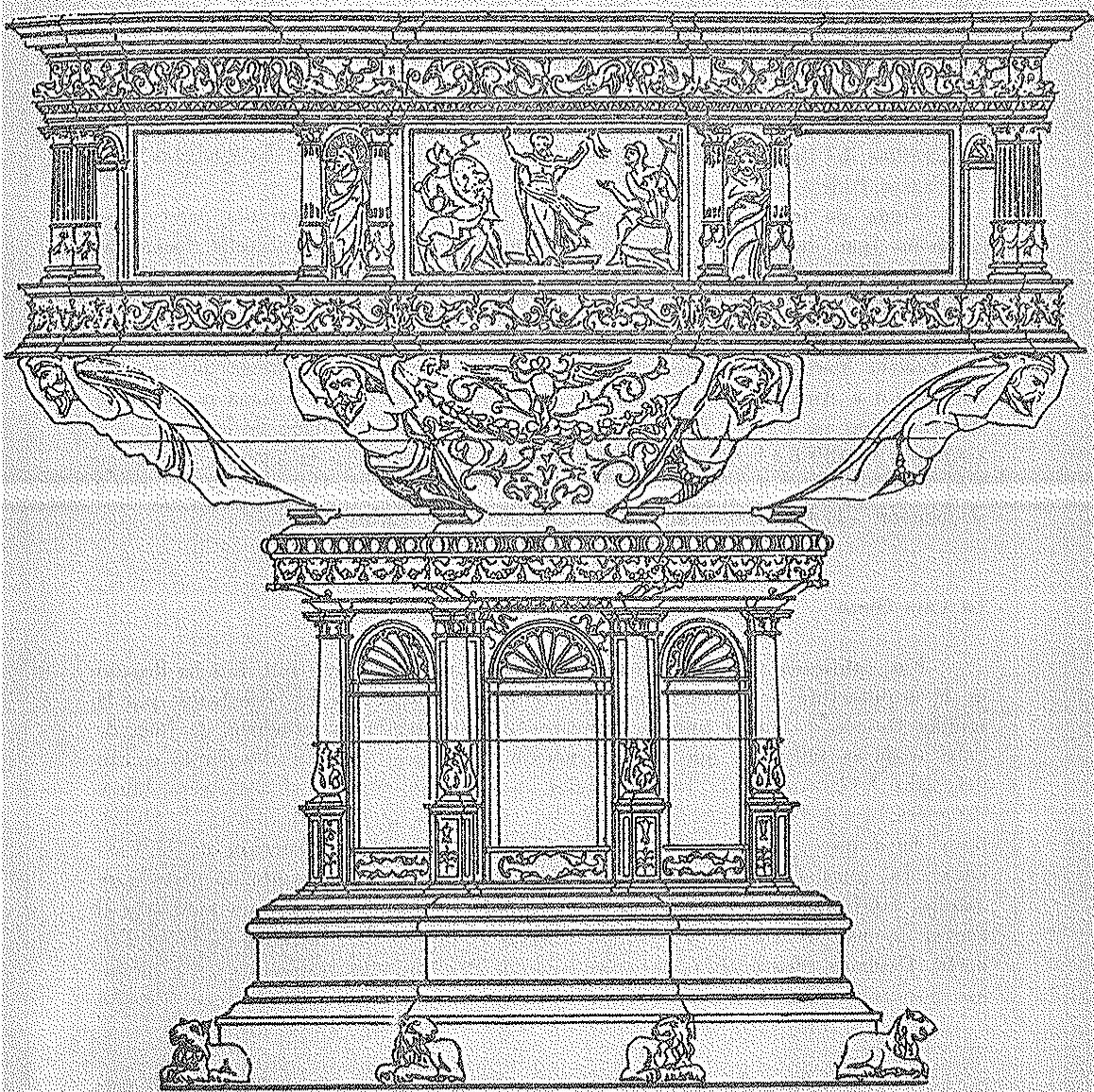


Decoraciones de Salas en el coro catedralicio (Alonso Fernández).

para este traslado, y se obligó a un maestro carpintero y a un albañil a deshacerlo por lo que se les pagarían 350 libras, pero no sabemos si esto se hizo mientras se consolidaban las bóvedas.

Los púlpitos son la obra más conocida de Juan de Salas, cuyo contrato firmó en 1529, recibiendo por ellos y la reja del coro la cantidad de 600 ducados de oro de Venecia, es decir, 960 libras de moneda mallorquina.¹³ Uno de ellos resulta pesadote por la acumulación de formas decorativas, revelando derivación italiana. Lo que más interesa no es su conjunto sino los detalles decorativos de la serie de sus grutescos; realizadas estas decoraciones de 1529 a 1535 muestran las posibilidades del espíritu refinado del Protorrenacimiento. El púlpito más monumental se levanta sobre basamento octogonal, con los ángulos apoyados en leones; su grueso pie presenta siete hornacinas, tal vez destinadas a las Virtudes, de las que solo una

¹³ J.N. Hillgarth: "Nuevos datos sobre Juan de Salas y los púlpitos de la catedral". *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* XXXI, 664-666. Palma 1960.



Catedral, púlpito, (según Prentice).

fue realizada; del pie sobresalen unas cariátides que apoyan el ambón, continuado en forma de antepecho por el lado de la nave lateral y dando cabida a los bajorrelieves del Nacimiento de la Virgen, la Anunciación, la Adoración de los Pastores, Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Adoración de los Reyes y Asunción de la Virgen; estos bajorrelieves están separados por hornacinas flanqueadas con columnillas del tipo ya conocido que albergan las imágenes de los Evangelistas y de los Santos Padres de la Iglesia Latina.

Fuera de los encargos catedralicios, solo en una casa privada parece que intervino Juan de Salas: la antigua casa Juny, situada en la calle Zavellá, formando esquina frente al palacio Vivot; esta casa pasó por compra a los Condes de Zavellá y en 1822 fue revendida a los Obreros Católicos con exclusión de una hermosa ventana que pasó a poder del anticuario Costa y luego fue embutida en los muros del Palacio March, librándola así de posteriores aventuras y hasta de una posible emigración a América. Lo más interesante de esta casa fue la ventana renacentista decorada con un retrato de Carlos V en bajorrelieve, acompañado de la inscripción CAROLVS IMPERATOR AÑO 1529, esto dió pie para forjar la leyenda de que en esta casa estuvo el Emperador de incógnito, pero sería más lógico suponer que tal decoración obedece a un acto de simpatía hacia Carlos V.¹⁴

La Casa Oleza

Fue calificada por Byne como el ejemplar más completo que nos ha llegado de la arquitectura del Renacimiento en Mallorca. Se dice que fue construida por la familia Descós.¹⁵ Por el tipo de grotescos cabe pensar en la influencia de Juan de Salas o de su taller, así que su construcción había que fijarla en el segundo cuarto del siglo XVI. Ausentado Juan de Salas en 1536, su cuñado, el arquitecto Jaime Bruguera, quedó encargado de cobrar las cantidades que le adeudaban.¹⁶ Quizá, pues, haya que atribuir a este arquitecto mallorquín la construcción de la Casa Oleza. Es, pues, la primera gran casa del Renacimiento que presenta un patio muy amplio, conformado por columnas que sostienen arcos rebajados. A un lado esta el brocal de una cisterna, y la escalera adosada al muro con balaustres de bronce en perfil. Decimos renacentista, pero las medidas del conjunto responden a los módulos góticos, inherentes a una construcción que no quiere perder su filiación

¹⁴ S. Sebastián: "La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI", en MAYURQA vol. V. Palma 1971.

¹⁵ Nosotros nos inclinamos a que ordenara su construcción el sabio y poeta Francisco de Oleza y San Martín, que además de escribir *Nova art de trobar* prestó grandes servicios a la patria, y Carlos V en 1538 le condecoró con la dignidad ecuestre. Fue jurado de la ciudad por la clase noble en 1529, 1531 y 1549.

¹⁶ Piferrer y Quadrado: Ob. cit. 758-9, 925-6.

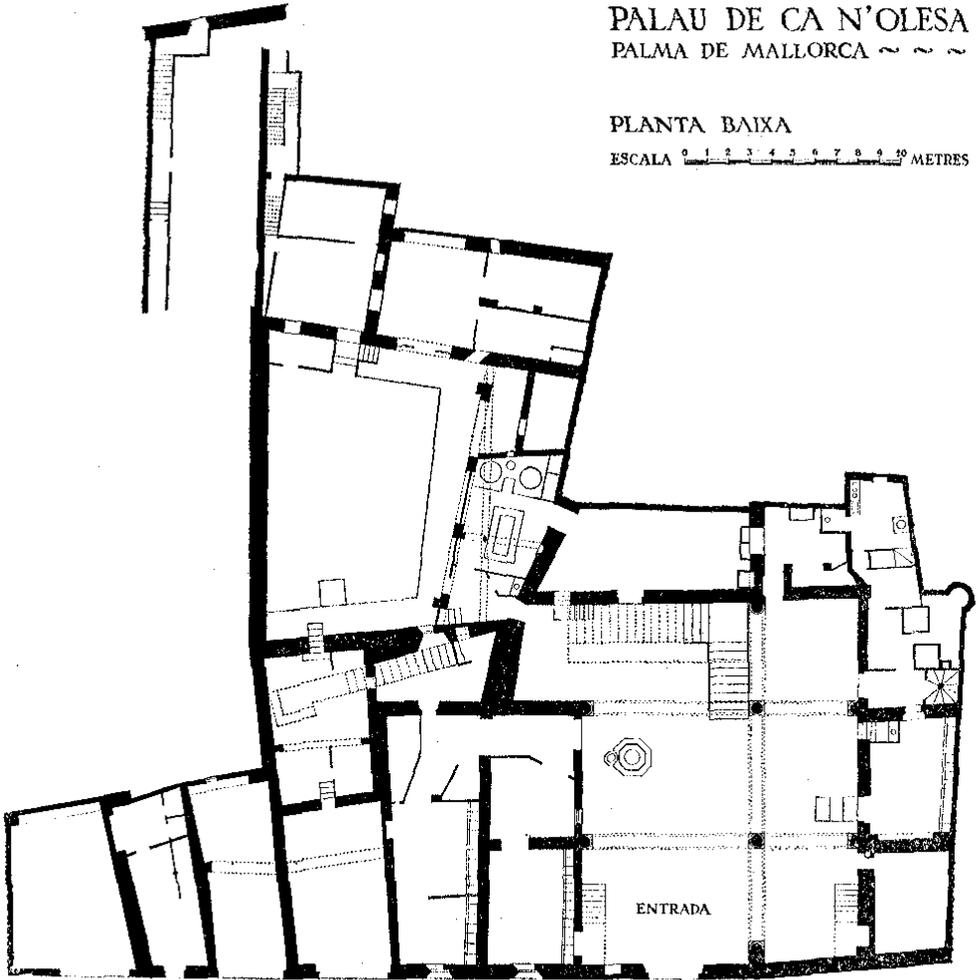


Casa Oleza, patio. Dibujo de F. Angel, en Escuela de Artes y Oficios de Palma.

PALAU DE CA N'OLESA
PALMA DE MALLORCA ~ ~ ~

PLANTA BAIXA

ESCALA 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 METRES



Casa Oleza, planta. (Cortesía de M. Fullana).

mallorquina. En ningún lugar mejor que en el patio se aprecia el gran conocimiento de la técnica del abovedamiento que tuvieron los maestros mallorquines. Los arcos que estructuran el patio no solo tienen mucha luz sino que están muy rebajados pareciendo difícil el sostenimiento del mucho peso que carga sobre ellos. Claramente se aprecia que la solución del patio se concreta en la forma de resolver la escalera y la logia que hay a la altura del primer piso.¹⁷ Al exterior vemos tres

¹⁷ A. Byne: *Majorcan houses and gardens* pp. VII New York 1928. Archiduque: *La ciudad de Palma* 80-81.

ventanas, semejantes en su traza y decoración, con una venera en el remate entre grutescos.

El interior de la Casa Oleza, según ya indicó Byne, no es solo notable por la calidad de las decoraciones sino también porque casi nada se ha añadido desde el XVII. Sus numerosos salones presentan en el piso noble una altura de 25 pies; los muros están sin elaborar ya que fueron pensados para ser cubiertos de grandes tapices. El pavimento está formado por grandes piedras de Santanyi que descansan en vigas de madera y no en bóvedas. El mobiliario es de industria mallorquina con sus mesas y arcas talladas en madera de pino y olivo, lo mismo que las camas.



Friso del Palacio Dezcallar. (Abellá).

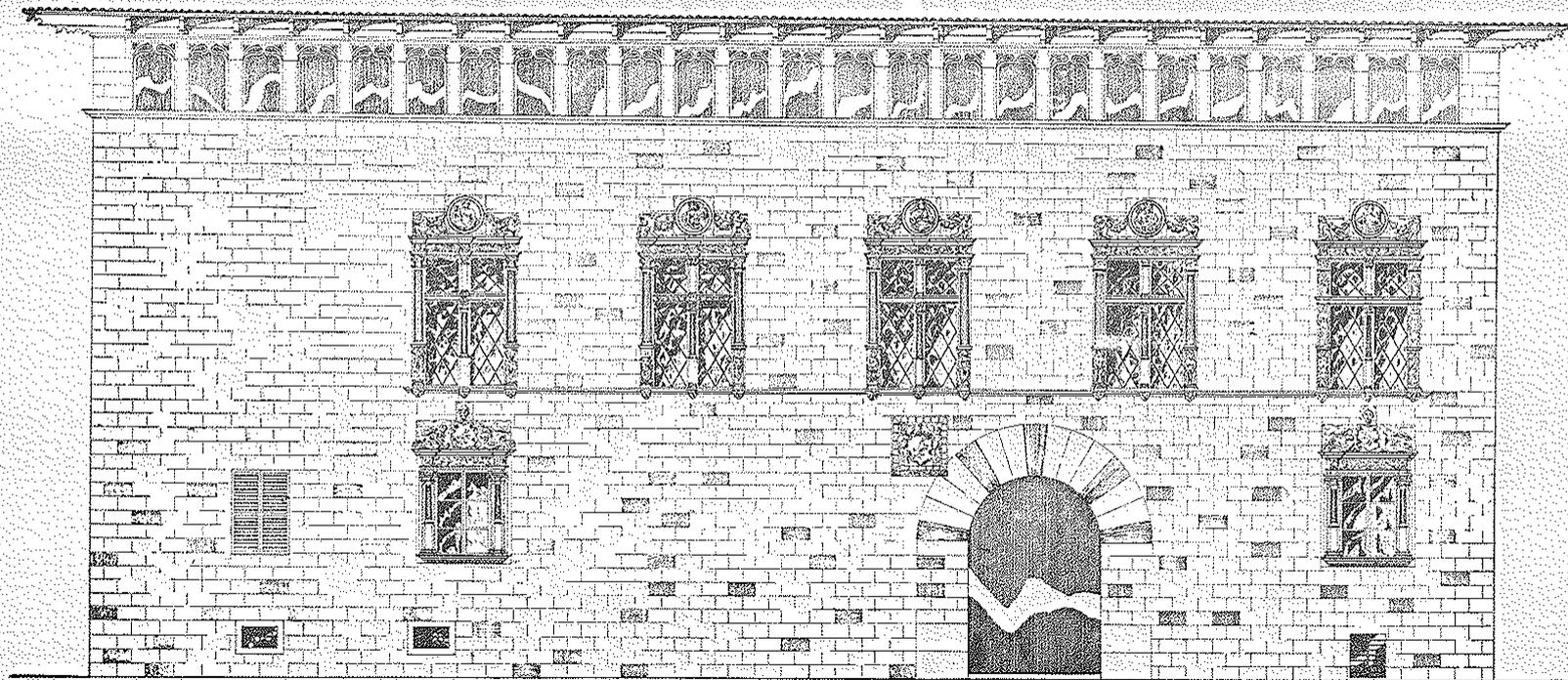
El Palacio Dezcallar

De mediados del siglo XVI tenemos este palacio y la casa de Villalonga (1554), en la calle de la Almudaina; esta última presenta dos ventanas típicamente protorrenacentistas, decoradas con un repertorio de grutescos que derivan de Juan de Salas, aunque interpretados con tosquedad.¹⁸ Dos años después se hizo la impresionante fachada del llamado Palacio Palmer, aunque su nombre más correcto es el de Dezcallar por cuanto el título de Palmer data solo del siglo XIX. La poderosa familia Dezcallar hizo importantes préstamos al rey Alfonso V, recibiendo los títulos honoríficos de Marqués de Lluchmayor y Señor de la Bolsa de Oro. Como testimonio de su poderío económico nos ha llegado la importante mansión, que debió hacerla don Pedro Abril-Dezcallar, capitán que venció a los moros cuando éstos atacaron Cabrera en 1582 por lo que Felipe II lo nombró Maese de Campo.¹⁹

Esta mansión de la calle del Sol no tiene el ingreso en el centro y todo el interés se centra en la extensa fachada ya que su patio no presenta novedad digna de reseñarse. Las ventanas del piso noble son rectangulares, cruzadas por un mainel y un montante; tanto las jambas como la parte superior presentan elementos decorativos que varían en cada ventana. Lampérez y Chueca Goitia han destacado

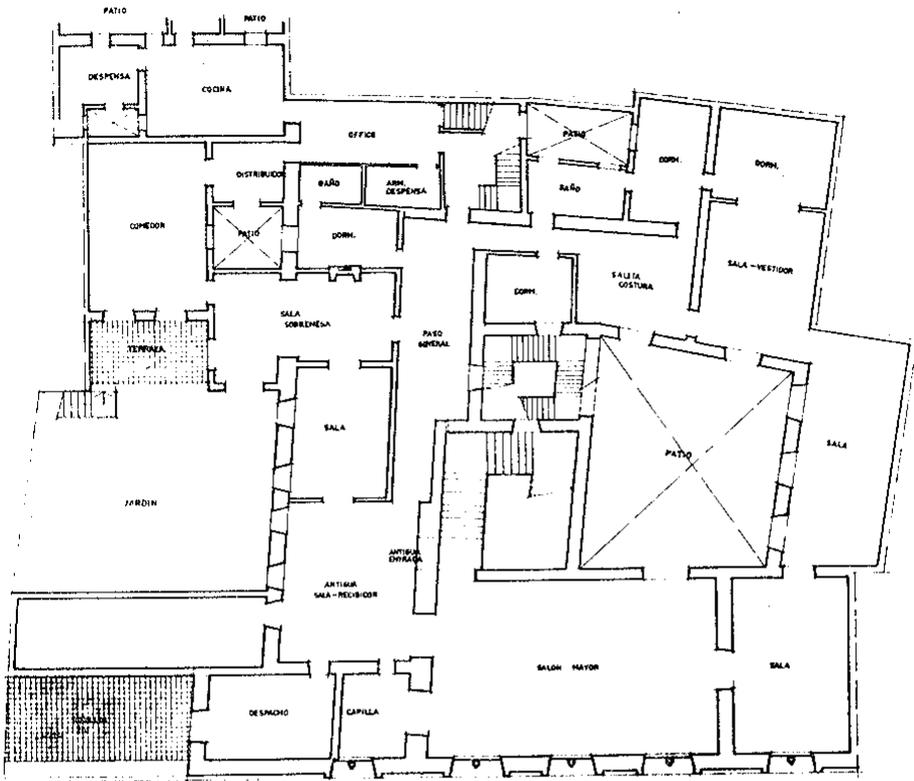
¹⁸ Archiduque: Ob. cit. 69-70.

¹⁹ J. Ma. Bover: *Historia de la Casa Descallar*. Palma 1846.



Escala: 1:40.

Palacio Dezcallar, fachada (según A. Byne).



Palacio Dezcallar, planta noble. (Monumentos Nacionales).

estos vanos como algo exótico en nuestro arte y los han emparentado con el estilo Francisco I de Francia,²⁰ pero la verdad es que hacía más de medio siglo que estaban aclimatados en la arquitectura gótica palmesana ya que figuran en el fondo urbano del famoso cuadro de San Jorge, de Nisart. La decoración general es intermedia entre el Protorrenacimiento y el Manierismo, presentando ciertos detalles semejantes a los de las ventanas de la casa de la calle San Felio.

El aspecto más interesante, que nadie ha subrayado, es el de su simbología ya que las ventanas tienen una serie de medallones con las Virtudes, referidas tal vez al capitán Pedro Abri-Descallar. La primera ventana parece tener la Virtud de la Fortaleza: tiene cierto aspecto de arco triunfal con elementos alusivos a la gloria militar según declaran los amorceillos trompeteros y sendas figuras portadoras de

²⁰ V. Lampérez y Romea: *Arquitectura civil española* I, 553. Madrid 1922. F. Chueca Goitia: *Ob. cit.* 305.

escudo, yelmo y espada.²¹ La segunda ventana está decorada con la Prudencia, figurada con el espejo y la serpiente. No está clara la virtud de la tercera ventana, tal vez se trate de la Piedad. Si es evidente la Caridad, en la ventana cuarta, que además tiene la inscripción CHARITAS DE SUPRA; mientras, la quinta ventana parece aludir a la Templanza. La interpretación que admite el programa de esta fachada es que se trata de la casa de un guerrero o capitán, destacando sus principales virtudes sobre las ventanas del piso noble. Este posible sentido humanístico viene a subrayar el interés del Palacio Dezcallar.

No sería esta la única fachada con un programa simbólico, ya que la casa nº 20 de la vecina calle Morey tiene una portada interior del siglo XVI, bajo un alfiz, que encuadra un escudo entre dos medias figuras femeninas que se llevan un dedo a la boca rogando silencio y con la otra mano exhiben sendas filacterias con las inscripciones TV NVBE: ATQVE TACE, y DONANT: ARCANA CYLINDROS. Si bien la segunda inscripción no se puede traducir, parece evidente que se trata de sentencias alusivas a la vida conyugal. El tema no fue único de esta casa, ya que en la mansión Villalonga (hoy transformada) de la calle Fortuny, según referencia del Archiduque, también hubo algo semejante. El ejemplo plástico más hermoso sobre este tópico, tan querido de la mentalidad renacentista, es un bajorrelieve de la escalera de la Universidad de Salamanca, derivado de una estampa de Israhel van Meckenem.²²

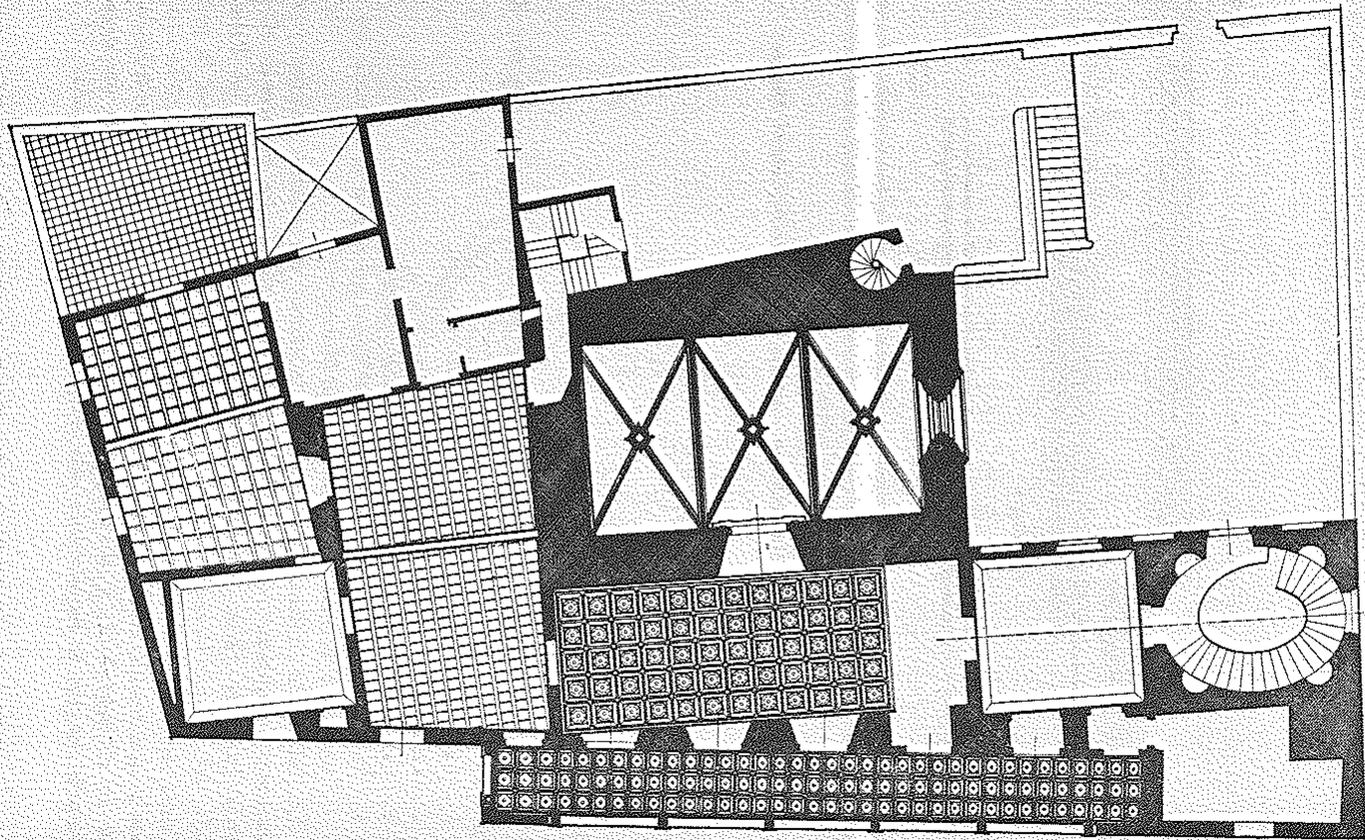
El Consulado del Mar

La institución de los cónsules del mar o Consulado fue creada en Mallorca por Real Privilegio de Pedro IV en 9 de Octubre de 1343. Esta decisión real convirtió a Palma en la segunda ciudad marítima de España que contó con este tribunal. Valencia lo poseía desde 1283. Los rasgos estilísticos de esta casa aparecen sobre todo en la fachada del Mar, donde hay una logia en lugar de ventanales, y está cubierta con rico artesanado. Se usa un tipo de columna anillada de proporciones platerescas; por otros detalles hay que inferir que tal obra debió de ser realizada en la segunda mitad del siglo XVI.²³

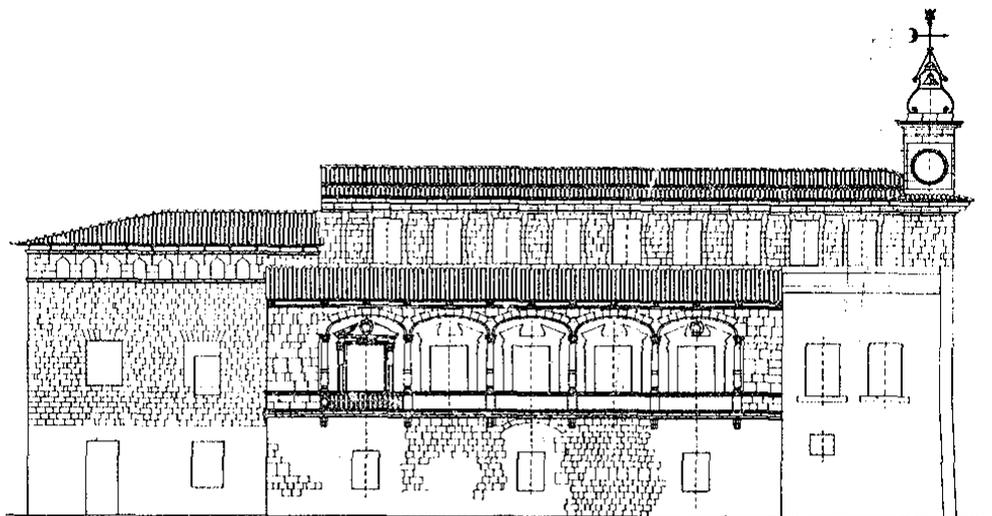
²¹ En una inscripción reza: EN 1556 SE FEREN LES FINESTRES. En el piso inferior hay un bajorrelieve con el tema clásico de Lucrecia clavándose el puñal, cuya relación con la simbología general de la fachada no acabo de entender.

²² L. Cortés Vázquez: "De la aportación germánica al plateresco", en *Trabajos y Dias* no 10. Salamanca.

²³ J. Lladó y Ferragut: *Catálogo de los libros y documentos del Colegio de la Mercadería y del Consulado de Mar y Tierra de Mallorca*. Palma 1955.



Consulado, planta (Cortesía del arquitecto Gabriel Alomar).



Consulado, fachada del Mar. (Dibujo, cortesía del arquitecto Gabriel Alomar).

Conclusiones

Este análisis de la arquitectura palmesana del Protorrenacimiento nos lleva a las siguientes conclusiones:

- 1.— La importancia de los grutescos.
- 2.— La monumentalización de un púlpito.
- 3.— Creación de la fachada del palacio Dezcallar.
- 4.— Interés por la arquitectura parlante como atestiguan la fachada del citado palacio y la casa nº 20 de la calle Morey.

La influencia italiana se manifestó a través del citado púlpito y de las decoraciones, inspiradas en fuentes grabadas. Canalizó esta influencia el artista aragonés Juan de Salas, verdadero introductor del Renacimiento en Palma. La fachada del palacio Dezcallar, la primera de la ciudad, parece indicar la presencia en Palma de un buen arquitecto, que está por documentar. Los elementos simbólicos a que hemos aludido habrá que relacionarlos con el ambiente humanista de Palma en el siglo XVI, y nuevamente lamentamos que la falta de investigaciones nos impida integrar la arquitectura con el contexto cultural de la época.

El aspecto quizá más interesante de la arquitectura palmesana del siglo XVI lo constituye la arquitectura provisional, cargada de un mensaje imperial. Como aspecto más importante lo dimos a conocer en el nº 5 de MAYURQA. Queda por advertir que no hemos tratado de toda la arquitectura del Siglo XVI, pues durante la segunda mitad de este siglo tanto la arquitectura como los retablos muestran la huella inequívoca del Manierismo, que perviviría a lo largo del siglo XVII.



Esfinge de la Capilla de las Reliquias de la catedral; grutesco derivado de Fra Antonio da Monza (fines del siglo XV), pero la fuente originaria era Mantegua (dibujo Abella).

Hermenéutica y lenguaje en la filosofía lulista del siglo XVIII

por S. TRIAS MERCANT

A los que creen todavía
en la palabra.

En el método historiográfico nos enfrentamos a las fuentes escritas. Los textos están montados sobre palabras cuya significación es preciso determinar. En el fondo, el proceso genético de estructuración filosófica debe completarse con un procedimiento semiótico. No vamos a creer que el análisis lingüístico de la doctrina luliana constituye el objeto de la filosofía lulista del siglo XVIII. Habían de pasar muchos años para que tal concepción cristalizara; sin embargo el análisis del lenguaje luliano ocupa un puesto importante en la filosofía del P. Pascual. La intención de su hermenéutica es muy sencilla: demostrar que el origen del antilulianismo es un problema lingüístico.

El lulista mallorquín no tiene un tratado dedicado al lenguaje filosófico y, mucho menos, un cuerpo de doctrina coherente. Su hermenéutica son ideas sueltas y responde a los textos y a las censuras antilulianas.

La preocupación lingüística del P. Pascual no es, sin embargo, algo esporádico. Obedece a la labor apologética del lulismo setecentista. Las acusaciones antilulianas derivan, según Pascual, de la ignorancia o deficiente lectura de la terminología luliana.¹ De ahí la convicción de los lulistas² de que entre Llull y sus contradictores no existe sino una diferencia lingüística. Por otra parte el tema del lenguaje y el sentido histórico eran lugares comunes en la erudición española del siglo XVIII.

El P. Pascual no era, a pesar de todo, un lingüista ni un gramático. Era teólogo y era filósofo. Sólo bajo este aspecto le preocupa el lenguaje y el lenguaje luliano.

Otras influencias cabría buscarlas en el siglo XVII al florecer una serie de investigaciones sobre gramática especulativa. La teoría de los signos, derivada del

¹ VL. T.I, Dissert. IV, propos. II. Con las siglas VL. traducimos la obra del P. Pascual "Vindiciae lulliannae".

² S. Triás: Llull en su época y en la época moderna: la síntesis del P. Marzal. Rev. Espiritu, 54 *1966).

empirismo inglés, y el interés por la formación de una lengua universal y por una gramática general filosófica, nacida al amparo del racionalismo e impulsada por Leibniz llenaron las corrientes filosóficas del siglo XVIII. En esta línea se sitúan los trabajos del cisterciense Juan Caramanuel con su "Grammatica audax" y su "Mathesis audax" y de A. Kircher con su "Polygraphia nova et universalis et combinatoria arte detecta" y con su "Ars magna sciendi, in XII libros digesta". El P. Pascual conoció el intento de Leibniz y su entronque con las aspiraciones de Llull.³

Conoció también los trabajos de Caramuel directamente, al que cita repetidas veces, o a través del "Certamen dialecticum" del P. Marzal⁴ o en las explicaciones de cátedra de su maestro el Dr. Artigues.⁵

En una relación más directa con Llull citaremos la dependencia escolar respecto de Salzinger y de las ideas sobre gramática del lulista alemán, lo mismo que la influencia de los "Tratados universitarios de lógica" en cuyos capítulos se hablaba ampliamente del signo y de los "modi significandi". Mediante los Tratados universitarios conoció Pascual el sentido metafórico de las palabras, la propiedad e impropiedad de las mismas, la correspondencia de la expresión gramatical con la formulación lógica conceptual. Los temas anteriores se complementaban con las cuestiones del nombre, del verbo⁶ como elementos de la oración. Cuidan de precisar la diferencia lógica y gramatical de las cuestiones, señalando que la gramática usa del nombre y del verbo como elementos expresivos del lenguaje (ad loquendum), mientras que la lógica se sirve de ellos para conocer la verdad y formalidad.

Recordemos también, en el capítulo de las influencias, la formación del Colegio de la Sapiencia en la que se insistía sobre el lenguaje filosófico del "Ars magna". Repetimos las acusaciones antilulistas sobre variación de palabras y frases en los escritos de Llull por los lulistas,⁷ acusación que movió a los segundos a un riguroso espíritu lingüístico en la traducción y hermenéutica del "Opus lullianum".

³ DAN. Dissert. V. Con las siglas anteriores señalamos la obra del P. Pascual "Descubrimiento de la aguja náutica".

⁴ Cuando Pascual era colegial de la Sapiencia existía en la biblioteca del Colegio el "Certamen dialecticum" según demuestra el inventario de la librería del Colegio en el año 1679. (Libro de Visitas desde el año 1637 hasta 1715. Archivo de la Sapiencia).

⁵ S. Artigues. Lógica brevis. Man. FF. Bibli. Coleg. Sapiencia.

⁶ Toda la temática expuesta puede consultarse en Fr. J. Seguí: "Summulisticum opus. Logica parva". Año 1718. Man. FF. legaj. 2, Bibl. Colegio Sapiencia y en S. Artigues: "Logica brevis". Año 1725. Man. FF. Legaj. 2 Bibl. Coleg. Sapiencia.

⁷ Los lulistas debieron mostrar el libro corregido y enmendado (Se refiere la acusación antilulista al libro "Philosophia amoris"). Dice luego: "Si el Critico observa los originales de los escritos de Lullo prontamente conocerá la variación sustancial que milita entre las obras que hacen correr ahora los lulistas y las antiguas, del todo conformes con los originales del "Maestro". Casi a reglón seguido la acusación se centra en el P. Pascual (Controversia sobre el culto... del B.R. Llull... año 1750). Man. F.s/n. Bibl. Coleg. Sapiencia.

No le interesan a Pascual las relaciones sintácticas del lenguaje luliano, ni las relaciones pragmáticas del mismo, sino las relaciones semánticas. El planteamiento de su hermenéutica es claro. Pascual y todo el lulismo del XVIII no crean un vocabulario propio. Su interés gira en justificar la necesidad de la terminología luliana para la filosofía y la teología, en introducir el lenguaje luliano en la dialéctica escolar, en conjugarlo con fórmulas propias de otras escuelas y de la filosofía moderna. En este último aspecto, el más pascualiano, expresiones netamente lulianas se barajan indistintamente con formulismos escolásticos o con vocabulario moderno. Apunta, por tal razón, hacia la identidad conceptual entre filosofía antigua y ciencia moderna a pesar de la diversidad terminológica. ¿Qué más dice, se pregunta el lulista, virtud, potencia motiva, virtud elástica y otras expresiones de este género, que usan los modernos, que virtud vegetativa, conversiva, expulsiva, que se emplean en el lenguaje antiguo?.⁸ Pascual se mueve, pues, en un *eclecticismo lingüístico* en el que intenta simular una combinatoria de conceptos, mediante un lenguaje objetivo, que organizan la experiencia. Pretende analizar las *palabras lulianas*, inusitadas la mayor parte de veces para la escolástica, y *las frases* con las que Llull explica su pensamiento, frases, la mayoría de veces, disconformes con las de la común escuela.⁹ No debemos olvidar que, a las dificultades generales que entraña el bilingüismo en Cataluña, del latín vivo, como lengua escrita, y del catalán hablado, incluyendo en éste las formas y expresiones propias del uso común y las propias de una lengua de minorías, incorporadas latinizadas al acervo general,¹⁰ hay que añadir la multiformidad del léxico luliano.¹¹

Pascual tiene conciencia del problema que implica el lenguaje para la filosofía y, más directamente, para el lulismo. Para Pascual tres requisitos fundamentales son

⁸ ECF. T.II. Dissert. IX, ss. IX. Con las siglas ECF citamos la obra del P. Pascual "Examen de la crisis del P. Feijóo".

⁹ *Difficultas quidem, in quam regulariter offendunt Scholastici in scriptis Lulli, provenit, quantum observare potui, vel ex vocibus in schola inusitatis, quibus plerumque utitur Lullus, vel ex phrasibus quibus explicat suum sensum, quae multoties non sunt conformes communi scholarum labio: quare opere pretium duxi voces explanare phrasesque denudare, ut videatur Lullum in re convenire cum communi doctorum sensum*" (VL. R-I Dissert. praevia).

¹⁰ Eulalia Rodón - El lenguaje técnico del feudalismo en el siglo XI en Cataluña". Escuela de Filología. Barcelona; 1957.

¹¹ Francisco de B. Moll nos ofrece para el léxico de la prosa de R. Llull la siguiente estadística:

Mots populars hereditaris del català	52º/o
Llatinismes	18º/o
Mots derivats dins el català	20º/o
Mots usats només per Ramón Llull	7º/o
Provençalismes	1º/o
Onomástica (noms bíblics, geogrífics, etc)	2º/o

En "Notes per una valoració del léxic de R. Llull". EL. I, 2 (1957)

necesarios para penetrar la ideología luliana, y uno de ellos es el del lenguaje.¹² La estrecha dependencia entre el pensamiento y el lenguaje, que le sirve de vehículo, no escapa a la crítica pascualiana. La cuestión está en saber en qué medida el lenguaje luliano traduce el pensamiento doctrinal. Los juicios del entendimiento se manifiestan mediante términos, proposiciones y argumentaciones, constituyendo un texto doctrinal. Para saber si el contenido de un juicio del entendimiento es verdadero es necesario advertir si las palabras y frases que lo expresan están correctamente expresadas y tienen un significado real. Ello urge, conforme al planteamiento del P. Pascual, determinar, en primer lugar, la relación entre el pensamiento luliano y su expresión lingüística y, después, denunciar el valor y significado de la metafísica luliana en relación al lenguaje constituido. Respecto a R. Llull el planteamiento sugerido por Pascual es tan importante que críticos contemporáneos han escrito que el Dr. Iluminado no hubiera logrado una estructuración total de su pensamiento sin la ayuda del vocabulario que iba inventando para expresarse claramente.¹³ Gracias al vocabulario característico consiguió Llull una unidad coherente y una visión más clara y precisa de la naturaleza.¹⁴

La primera cuestión cabe plantearla disyuntivamente entre si el pensamiento determina el lenguaje filosófico o si, por el contrario, son las formas lingüísticas las que condicionan el pensamiento. Probst llega a creer que la doctrina luliana del ejemplarismo, a parte de las intuiciones y de la inspiración, es el resultado del lenguaje simbólico de las parábolas que usaba Llull.¹⁵

El P. Pascual es tajante y claro, decidiéndose por el primer miembro de la disyunción. El lenguaje luliano es una creación del pensamiento, un conjunto de teorías semánticas nacidas de las nuevas formas del pensamiento. El P. Pascual justifica el neologismo en la filosofía luliana por necesidades de pensamiento. Las palabras nacen de los conceptos; de ahí la necesidad de nuevas voces y de expresiones precisas para nuevos conceptos y para nuevas formas de pensamiento,

¹² "Sé, que regularmente pocos quedan a primera percepción satisfechos de muchos raciocinios lulianos. A mí me sucedió lo mismo. Algunas veces, después de conocer la solidez y necesidad de los universales principios, me parecía, en la aplicación a materias determinadas, que no se infería el conseqüente, o que también el opuesto se podía deducir del antecedente sentado, pero después conocí, que la dificultad depende, o de las antecedentes preocupaciones, o de no comprender el modo del enlace y contracción de lo universal a la materia particular, o de no entender los versados en la común Escuela el *lenguaje luliano*" (ECF, T.—II. Prólogo Apologético)¹³

¹³ R. Pring-Mill: *El microcosmos lul-liá*. Palma 1961.

¹⁴ "Lector benivolus..., legens in illo voces multas, quas legit forte nusquam in altis scriptoribus... tales enim voces selegit noster Il. Dr...., ut clarius, expresius, ac simul brevius et conscius notiozem manifestare quae ab intelligente habeatur de rebus...clare, ac expresse manifestat notionem rectam, et veram, quam formaverat de Natura secundum se..." (Monitio ad Lectorem" en *Tractatus correlativorum*. Mallorca 1744).

¹⁵ Probst. *Langage imagé et symboles du B.R. Llull*. *Studia Monographica*. XII. XIII. (1955).

conceptos y pensamientos que no pudieron predecir los lingüistas. Las palabras son explicación y explicitación inmediata de los conceptos y, como tales, dependen de los cambios de éstos.¹⁶

No intenta Pascual discutir aspectos del estilo luliano. Nos enfrentamos no a un problema literario, estilístico o, incluso, gramatical. Tampoco se preocupa Pascual de las imágenes y metáforas de las obras lulianas, ni del simbolismo del "Arbol", ni del geometrismo del Arte, ni de la expresión de los colores de las figuras lulianas. El análisis pascualino del lenguaje de Lull es una cuestión lógico-filosófica de considerable importancia porque fija los límites lingüísticos del pensamiento luliano y fundamenta la validez lógica y semántica de un lenguaje filosófico dentro del concierto doctrinal de las escuelas ideológicas de su época. Se preocupa insistentemente el P. Pascual de dejar bien patentes las diferencias entre el lenguaje aristotélico y el luliano, entre el luliano y el escolástico, entre el platónico y el aristotélico y las concordancias entre el aristotélico y el escolástico, la labor de innovación entre el luliano y el escotista y entre aquél y el de la filosofía moderna.¹⁷ Garantiza, además, científicamente la continuidad del léxico luliano a través de la historia, sugiriendo cuestiones dignas de consideración. Conocía Pascual, por los tratados lógicos escolásticos, los conceptos de significación y suposición bajo el aspecto lógico y didáctico o bajo la penetración filosófica y eficacia cognoscitiva. Pero lo verdaderamente importante de Pascual es haber dado un valor hermenéutico al tema con los conceptos de "texto" y "contexto". Hermenéutica y lenguaje se parangonan con significación y sentido en la interpretación del "Opus Lullianum".

Estamos intentando definir un lenguaje filosófico como expresión lógica de una concepción metafísica. Para Pascual una ciencia determinada y su lenguaje están en tan íntima relación que es imposible separarlos y esto, en un grado eminente, tratándose de la ciencia luliana. "Assi como un Theologo perfecto no comprehenderá una deducción mathematica, hasta que entienda los términos, sus conexiones y método de aplicarlos, no se penetrará el raciocinio luliano, sin imponerse en sus propios términos, expresiones y modo de practicarlos".¹⁸

Una concepción del tipo descrito supone un despliegue lógico, con implicaciones lingüísticas. Los principios generales pueden ser *términos* simples, según lenguaje luliano, (*expresiones atómicas* en terminología moderna) y *compuestos*, es decir, proposiciones universales formadas de dos o más "términos". Las proposiciones, que reciben el nombre de "*condiciones*" en el lenguaje luliano, se corresponden muy bien con las *expresiones moleculares* de la metodología moderna. Sean los ejemplos: "La grandeza es buena" es una "Condición" compuesta de dos términos, grandeza y bondad. "La bondad es grande en el verdadero poder" es una "Condición" compuesta de cuatro términos, bondad, grandeza, verdad, poder. Esto

¹⁶ ECF. T-II. Disert VIII, ss. VI, VI. T-II, cap. IV, s.s.1.

¹⁷ VL. T-I. Disert IV, Propos. OO.

¹⁸ ECF. T-II. Prólogo Apologético.

sólo ya demuestra la necesidad de una combinatoria, estructurada en R. Llull, según el cálculo lógico de un lenguaje puramente formal. El funcionamiento lógico de estructuración de la filosofía lulista parte de la "definición" o manifestación de alguna propiedad de la cosa definida,¹⁹ reduciéndola a su máxima generalidad, es decir, al ente o ser universal y a las perfecciones trascendentes del mismo.²⁰ La verificación de las definiciones del ser en general se traduce en la "Condición" o proposición compuesta que, por su cualidad afirmativa, atribuye necesariamente al sujeto lo que le conviene y aparta de él lo que le disconviene o repugna por su cualidad negativa. Así podemos decir, por ejemplo, que "la bondad es grande", pero de ninguna forma afirmar que la "bondad es pequeña". En este caso el sentido incoado en la mente y en la significación se encontrarían, en el momento de su aplicación o verificación, con un contrasentido que invalidaría el proceso de ordenación y copulación de conceptos y significaciones. La ausencia del supuesto en el orden del ser se traduce en una falsedad lógica para toda proposición cuyo predicado es separativo del sujeto en el plano del ser. En la expresión "la bondad es pequeña" el "es" actúa simplemente como nexo copulativo; pero está falto de sentido supositorio ya que, en la lógica luliana, el sentido de la expresión no se da en el orden del ser actual.

Pascual aplica aquí la formulación de Salzinger, quien redujo felizmente, en frase del cisterciense mallorquín, todas las condiciones lulianas a una sola y universal, cuya expresión lógica, apoyada en el orden del ser, afirma que "todos los positivos, concuerdan o convienen entre sí, y contrarían o repugnan a los privativos, y los privativos concuerdan entre sí y repugnan a los positivos".²¹ Como las definiciones manifiestan las condiciones, del mismo modo, por éstas, se expresan las "reglas" o modos de estructuración racional

Pascual las reduce fundamentalmente a tres: la regla de la primera y segunda intención; la regla de la mayoría y minoridad; ambas de origen netamente luliano, y la regla del cuadrángulo lógico, formulada por Salzinger.²²

Nos enfrentamos a una construcción sintáctica lógica correctamente construida según las reglas de su correspondiente lenguaje. Pero no es suficiente. Es preciso verificar si las definiciones, condiciones y reglas no sólo tienen sentido sintáctico, sino también un sentido semántico, es decir, constatar si son verdaderas o falsas. Para ello se necesita "contraer" y especificar los universales fundamentos, que por sí no sirven para descubrir la verdad, al conocimiento de una propiedad especial según la conveniencia y proporción que dicen con aquella propiedad de las cosas y descubrir las verdades particulares y científicas.²³ Notamos que, para Pascual, un

¹⁹ ECF. T-II. Disert. I. ss. III.

²⁰ ECF. T-II. Disert. I, ss. II.

²¹ ECF. T-II. Disert. I. ss. V.

²² ECF. T-II. Disert. I. ss. VII.

²³ ECF. T-II. Disert. I. ss. VIII.

lenguaje sola y exclusivamente formal no tiene razón de ser; urge una correspondencia conceptual y ésta fundamentada en la realidad objetiva. Un enunciado científico-filosófico será verdadero si dice que las cosas son de tal manera determinada por participar proporcionalmente en la perfección del Sumo Bien. Por lo cual, conviniendo la definición al principio increado y creado, se infiere que el enunciado es definición universal y que naturalmente compete al principio definido.²⁴ Dios es la piedra de toque, dice el P. Pascual, con que se manifiestan verdaderas y exactas las definiciones y enunciados filosóficos.

La filosofía es, para el P. Pascual, el conocimiento del ente natural, conocimiento adquirido mediante la aplicación de un proceso operacional y cuya interpretación está dotada de contenido por tener una representación semántica y un sentido cidético. Ambos aspectos se encuentran en la construcción filosófica de R. Lull. El P. Pascual, sin olvidar el primero, se ocupa en un análisis lingüístico, con prioridad del segundo. El significado de los "términos" y de las "condiciones" lulianas es idea capital en las explicaciones pascualinas. Una misma palabra puede expresar situaciones diversas. La apreciación de este hecho, en la interpretación de las obras de R. Lull, y del intento de esclarecer esa capacidad expresiva de la palabra es la clave de la tesis pascualiana. Pero la significación, como tal, de la palabra representa sólo la incoación del sentido. Conocer únicamente las significaciones parciales de un enunciado o las conexiones lógicas de un discurso, sin penetrar el sentido total de la expresión, es quedarse al margen del conocimiento filosófico.

En verdad el conocimiento filosófico se reduce a una igualdad entre dos extremos, la segunda intención y la primera intención, porque el ente intencional o segunda intención, por ser una semejanza del ente real o primera intención, no es sino una representación de éste. Cae de lleno la concepción pascualiana dentro de la filosofía realista del saber, para la cual una noción no es sino un signo, en nuestro espíritu, que expresa una realidad en sí, una naturaleza o esencia. El ser y el pensar se corresponden recíprocamente. La expresión lingüística de una concepción filosófica de tal tipo planteará variedad de problemas lógico-metafísicos desembocando, a veces, en verdaderos paralogismos.

Si, como hemos dicho antes, el lenguaje luliano es un conjunto de categorías semánticas exigidas por las formas del pensamiento, hablar de palabras y de frases con sentido, en el análisis lingüístico del P. Pascual, será decir y explicar que tal palabra es adecuada para designar tal esencia y que tal proposición o frase es apropiada para expresar la verdad objetiva.

Una palabra o una frase pueden ser reemplazadas por otra palabra u otra frase equivalentes del mismo idioma o de idiomas distintos siempre que permanezcan como *invariantes* la significación de las palabras o el sentido de la proposición.

²⁴ ECF. T-II. Disert. II. ss. IV.

Con esta norma el P. Pascual se lanza a justificar la sustitución luliana de unas expresiones por otras. La justificación, por ejemplo, de la sustitución de las expresiones "generare" y "spirare" por el término "facere". La traducción del catalán "fer" o la versión al castellano "hacer" no significan propiamente acción, sino cualquier ejercicio de una potencia operativa, como cuando decimos que el alma, el entender hace algo o, incluso, a veces, la privación misma del ejercicio como cuando, al preguntar lo que hace Pedro, se responde que duerme o está tendido. Se reemplazan unas palabras por otras, pero permanece invariable el sentido filosófico-teológico de las operaciones divinas "ad intra" a pesar de las acusaciones antilulistas. Esto nos lleva de la mano a plantear el segundo problema que enunciarnos, el descubrir el valor y significado de la metafísica luliana en relación al análisis lingüístico del P. Pascual.

La cuestión cabría expresarla sobre si el alumbramiento de los problemas metafísicos se da a causa de una cuestión lingüística o, viceversa, el lenguaje filosófico está en función necesaria del planteamiento de temas metafísicos.

A primera vista parece que, si como hemos afirmado antes, el lenguaje es para el P. Pascual una derivación necesaria de expresión del pensamiento, el cisterciense debe inclinarse indefectiblemente por el segundo miembro de la disyunción, y así sucede. No obstante no excluye el P. Pascual la posibilidad de la primera disyunción, afirmando el nacimiento de problemas metafísicos a causa de una cuestión primariamente semántica. Tal sucede, a su modo de entender, en dos casos. Por poner en relación un significado determinado de una palabra con el de otras,²⁵ y por admitir una palabra varios significados.²⁶ Pongamos algún ejemplo, sacado al azar, de las "Vindiciae". Relacionando el significado de la palabra libertad con los de contingencia y de perfección se plantea el problema metafísico-teológico de las operaciones divinas "ad intra".²⁷ Si al término "mayoridad", tomado en su acepción de grado de comparación con la magnitud, lo relacionamos con los términos de "distinción" y "extensión", al hablar de la "mayor distinción" entre dos seres estaremos planteando el problema filosófico de la distancia entre dos extremos, es decir, la cuestión en función de la distancia entre dos seres. Será una analítica de "entes" formulada lógicamente en atención de su extensión. Al contrario, si al término "mayoridad" lo relacionamos con los de "distinción" "perfección", ésta es la trilogía luliana, estamos en un problema metafísico diferente porque la cuestión de la "mayor distinción" no será una determinación "óntica", sino "ontológica" en la que se pretende descubrir la profundidad de un determinado ser formulada lógicamente sobre la comprensión. De esta forma entendemos las

²⁵ Si ad omnia exprimenda propias et distinctas haberemus voces, multas evadentur difficultates". VL. T-IV. Propilei. cap. I, ss. VI.

²⁶ Quia eodem verbo varia significari oportet, sub hac diversitate plures occurrunt difficultates.... Haec omnia cogunt ut vox....varie accipiatur sensu". VL. loc. cit.

²⁷ VL. T-IV. Propilei. cap. I, ss. VI.

afirmaciones lulianas y los comentarios lulistas del P. Pascual al decir que es mayor la distinción entre un ángel y un ángel que entre un ángel y una piedra, porque un ángel y un ángel son un sujeto de distinción "mayor" que un ángel y una piedra,²⁸ mirados en su perfección ontológica y no en su diferenciación como extremos de una proporción.

El contenido del pensamiento toma forma únicamente cuando es enunciado mediante el lenguaje y recibe la forma del lenguaje y en él sólo. Para ser transmisible el contenido conceptual debe distribuirse entre las expresiones lingüísticas. No tenemos otro medio de aprehender su "contenido" más que a través de la forma que el lenguaje le confiere. La forma lingüística no es sólo la condición de transmisibilidad, sino, a la vez, la condición de realización del pensamiento.²⁹ Esto es de suma importancia en una metafísica, como la luliana, en la que, con una mentalidad realista, se lanza a la creación de un conjunto de términos abstractos para expresar los contenidos conceptuales, representación de unas realidades objetivas. Por supuesto que la hermenéutica del P. Pascual no llega tan lejos ni alcanza a descubrir esta matización de problemas que plantea a la metafísica el análisis lingüístico. No obstante, sus comentarios al lenguaje luliano nos sugieren, unas veces, algunas de las notas distintivas de la metafísica de R. Llull, y, otras veces, expresan directamente cuestiones de tipo de las que tratamos. Tal sucede, por ejemplo, al afirmar el empleo de un término abstracto por un concreto y significado de aquél en su referencia a una realidad objetiva concreta, deduciendo que la locución abstracta, en el lenguaje luliano, no apunta a una entidad aparte, distinta de la cosa concreta. El movimiento, pongo por caso, no es algo distinto de la cosa que se mueve. En este orden de ideas ha escrito el P. Pascual, refiriéndose al problema luliano de la divinidad, que con las expresiones abstractas de "bondad generante" "procedencia" y "bondad infinita" se expresa la realidad concreta del "bonus generans", del "bonus genitus" y del "bonus procedens".³⁰ El problema trae consigo otro, señalado igualmente por el P. Pascual: el de que en cada sustancia individual hay una jerarquía de principios sin que deje aquella de ser una sola cosa. Al expresar el "agere" en función de la "bonitas" se hace referencia al "bonus agens", pero se indica a la vez, que la "bonitas" es la "ratio et principium" de la acción que posee el "bonus agens".³¹ Del mismo modo que la referencia del abstracto por el concreto cabe entender las *expresiones tautológicas* lulianas atribuidas a Dios de que "Bonitas producere bonitatem", o "perfectio producere perfectionem", cuyas proposiciones deben reemplazarse por las equivalen-

²⁸ VL. T-IV. Propilei cap. I. ss. VI.

²⁹ E. Benveniste. Les catégories de pensée et les catégories de langue". Les Ecrits philologiques; oct. 1958.

³⁰ VL. T-IV. Propilei, cap. II. ss. I.

³¹ VL. T-IV. Propilei, cap. III. ss. III.

tes de "unam perfectionem distingui ab alia personaliter" o "unam perfectionem personalem producere aliam perfectionem personalem" o "unam esse ab alia".³²

Conocido el alcance de los dos problemas enunciados es preciso analizar sus aspectos y matices.

I.- Problema de la constitución del lenguaje peculiar luliano.

Para el P. Pascual la cuestión está en estudiar la creación de neologismos y la incorporación al texto filosófico de palabras vulgares o expresiones de otros idiomas. Pring-Mill insinúa que las "paraules estranyes" corresponden a ciertas formas normales del árabe.³³

(1º) – Creación de neologismos

A) Lo primero es su justificación. El P. Pascual lo hace por dos procedimientos diferentes:

a) Por aparición de nuevos conceptos.

Los cambios de estructura y las modificaciones conceptuales exigen acomodar el lenguaje a los conceptos, si no queremos hablar de unos mismos objetos con fórmulas totalmente diferentes u opuestas. Es preciso establecer que en distintos grupos de enunciados, las mismas palabras tienen el mismo significado. Es necesario precisar de que se trata en cada una de las categorías de enunciados si no queremos caer en la discordancia de enjuiciar proposiciones materialmente idénticas o materialmente contradictorias, refiriéndose a cosas completamente diferentes.³⁴

Los neologismos son necesarios por:

- Subordinación del término al concepto. Afirma Pascual que las voces deben evolucionar en relación al desarrollo de los conceptos objetivos ya que es imposible pretender aplicar a unas realidades un vocabulario que nació como expresión lógica de unos conceptos que definían los objetos correspondientes. El término gramatical debe estar al servicio del concepto ya que "nec voces nec phrases providere

³² VL. T-IV. Propilei, cap. III. ss.11.

³³ "En l'aràbic hi ha moltes possibilitats de formar mots derivats que no existeixen normalment en les llengües romàniques: basta pensar al quidditas del llatí escolàstic per veure un exemple d'una paraula calcada sobre un terme filosòfic aràbic, creat naturalment en aràbic en la discussió de la filosofia grega gràcies al fet que s'hi podien formar substantius abstractes dels pronoms interrogatius (possibilitat que no existia en la llengua grega, on el contingut del terme es troba com una frase sencera"). En esta línea lingüística, precisa Pring-Mill, y en conexión con este vocabulario es por lo que Ramón Llull habla de una deuda con sus adversarios. (El microcosmos lul·lià, loc. cit.).

³⁴ Parecido problema se plantea la filosofía actual con los enunciados de la ciencia experimental y los de la metafísica. Véase Renoirte, Fernad: Elementos de crítica de las ciencias y cosmología. Madrid, 1956.

voluerunt (los que crearon los términos) ad omnium intelligentias exprimendas, ad quas proprie et apte significantas habet unusquisque jus naturale",³⁵; pero de ningún modo puede la expresión gramatical estorbar la visión del entendimiento "qui Dominus, non Servus, est Gramaticae".³⁶

—Necesidad de subordinación a los conceptos filosóficos y teológicos. El P. Pascual aplica las ideas anteriores a la filosofía y a la teología. Las palabras sirven para explicar los conceptos. Habiendo la filosofía ampliado su campo de realidades y la teología abierto nuevos cauces, es preciso introducir nuevas voces cuando no sean suficientes o apropiadas las existentes. Debe evitarse, no obstante, la profunda novedad. Hay que ajustarse a la propiedad y exactitud en declarar los nuevos conceptos o en explicar los asuntos.³⁷

—Exigencia de una acomodada relación del lenguaje con la explicación de los objetos. La creación de nuevos vocablos no es un simple esnobismo filosófico, sino que responde a unos cambios doctrinales. En este sentido el P. Pascual relaciona el lenguaje luliano con las determinaciones ideológicas del Maestro. De ahí la exigencia de ajustar un vocabulario nuevo a la explicación de nuevos temas ideológicos.³⁸ Entonces es posible y necesario "grammaticam irrationalem rationabiliter emandare".³⁹

b) Por la comparación con otras escuelas filosóficas.

El Padre Pascual pasa revista, a grandes rasgos, a las distintas escuelas filosóficas que han evolucionado a través de la historia. Afirma que los hombres, en la formación de las palabras, han seguido su modo característico de filosofar, de tal manera que las palabras tradujeran los conceptos objetivos conforme a la manera en que ellos filosofaban sobre las cosas mismas. De ahí que la variedad del lenguaje filosófico corra pareja a las distintas concepciones filosóficas que han nacido en la historia.⁴⁰

Empieza el P. Pascual notando las diferencias entre el lenguaje de Platón y el de Aristóteles por obedecer a dos filosofías muy distintas.⁴¹ Igualmente la Patrística se ve precisada a introducir nuevos términos y nuevas palabras en su léxico filosófico ya que la teología cristiana estaba montada sobre un complejo conceptual que no tenía total expresión lingüística en la terminología de la filosofía griega.⁴²

La escolástica medieval siguió las huellas del aristotelismo, acomodando a la teología la estructura lingüística de la filosofía de Aristóteles.⁴³ Duns Scoto y el

³⁵ VL. T-I, cap. IV. ss. I.

³⁶ VL. loc. cit.

³⁷ ECF. T-II. Disert VIII. ss. VI y VI. T-II. cap. IV. ss. I.

³⁸ VL. T-II, cap. II. ss. I. y ECF. T-I. Disert. II. ss. X.

³⁹ VL. T-II, cap. IV. ss. I.

⁴⁰ VL. T-I. Disert. Props. II.

⁴¹ VL. T-I. Disert. IV, Props. II.

⁴² VL. T-I. Disert. praevia.

⁴³ VL. T-I Disert. IV. Props. II.

escotismo pusieron ciertas limitaciones al realismo con su teoría de las formalidades. El escotismo crea un lenguaje peculiar con el fin de expresar sus peculiares pensamientos.⁴⁴ Por último, señala Pascual la filosofía moderna. La nueva ideología ha introducido mucho vocabulario tanto en filosofía como en teología,⁴⁵ gracias a que, libre de la tutela aristotélica,⁴⁶ ha seguido nuevos derroteros doctrinales y lingüísticos.⁴⁷

El pequeño bosquejo histórico anterior es digno de consideración ya que demuestra el sentido crítico y la visión certera y precisa que tenía, en su época, el P. Pascual. Basta comparar las seis escuelas señaladas con los focos lingüísticos que enumera, en nuestros días, Luis Rougier en su "Metaphysique et le langage",⁴⁸ para percatarnos de nuestra afirmación. Si advertimos que el P. Pascual se olvida del nominalismo y que, al hablar de filosofía moderna, se refiere indistintamente al racionalismo y al empirismo, mientras que Rougier se centra eminentemente en el empirismo y dedica un amplio capítulo al nominalismo; teniendo en cuenta que, mientras el P. Pascual señala a Llull como la fuente más importante de la que deriva un peculiar y rico lenguaje filosófico, el pensador francés incluye a Llull dentro del formalismo escotista, la correspondencia entre ambos pensadores es perfecta, incluso en afirmar la cristianización de Aristóteles por la Patrística y por los Doctores escolásticos y en confundir, bajo un mismo epígrafe, el escolasticismo con el tomismo. No hay correspondencia al definir la relación del lenguaje con la metafísica. Para Rougier, situado en la lógica y con una mentalidad neopositivista, la metafísica tradicional no es sino una construcción de pseudoproposiciones debido a un desarrollo entre la sintaxis lógica y la sintaxis gramatical. Por el contrario, el P. Pascual, situando su centro en R. Llull, se acerca al platonismo, al escotismo y a la filosofía moderna para apoyar el análisis lingüístico de las expresiones lulianas. Tan sólo critica el aristotelismo y el escolasticismo.

B) La crítica pascualiana a la concepción aristotélica-escolástica.

En la defensa del neologismo filosófico empieza Pascual por afirmar que el aristotelismo y la escolástica no tienen motivo para acusar a las restantes escuelas de *impropiedad* por el hecho de no ajustar la terminología a la suya. Confunden, según él, la oscuridad de un término o de un concepto con la novedad del mismo o con la falta de costumbre e ignorancia respecto a un determinado lenguaje filosófico. Solamente podríamos hablar de impropiedad de los términos y de los modos de expresión cuando, conocidos tales términos y proposiciones, fueran inútiles para desvelarnos la verdad de las cosas. La verdadera crítica sólo puede

⁴⁴ VL. T-I. Disert. IV, Props. II.

⁴⁵ VL. T-I. Disert. IV, Props. II.

⁴⁶ VL. T-I. Disert. praevia.

⁴⁷ VL. T-I. Disert. IV, Props. II.

⁴⁸ París. 1960.

determinarse por el concepto de las cosas mismas y después de conocer si los términos y proposiciones expresan rectamente el verdadero concepto.⁴⁹ La crítica pascualiana recuerda la valoración del lenguaje por el uso de sus términos y proposiciones, entendiendo por tal uso, no una cuestión lingüística de análisis de los caracteres y composición del término mismo, ni tampoco la cuestión de saber su más o menos empleo social o su preponderancia en una época, sino el averiguar si el término o la proposición sirven para describir y darnos a conocer las cosas mismas. Investigar si el término, en frase del P. Pascual, se ajusta al concepto como representación de la realidad. Un término tiene uso, aunque "vox non habeat frequens loquendi consuetudo", porque, y termina tomando prestada la frase de S. Agustín en el libro quinto de Trinitate, cap. 7, "non est in rebus considerandum quid, vel sinat vel non sinat dici usus sermonis nostri, sed quid rerum ipsarum intellectus eluceat"⁵⁰

Por la misma razón antes apuntada carece de fundamento cualquier recelo escolástico contra el lenguaje luliano por el mero hecho de ser la terminología de Lull inusitada para la escuela común, y mucho menos, cuando tales términos explican perfectamente la realidad de las cosas.⁵¹ Al contrario, los aristotélicos deberían admitirlas si quisieran ser consecuentes con su método de discurrir.⁵² Los términos introducidos en la filosofía luliana son necesarios para expresar con propiedad sus correspondientes conceptos.

Las acusaciones escolásticas contra la terminología luliana son insostenibles. Incluso, refiriéndose a los "correlativos", el aristotelismo admite, en muchas esencias, semejantes correlativos con semejante expresión. ¿Por qué, pues, acusar a los lulistas de ampliar una misma terminología a todos los correlativos? ¿Por qué, si los escolásticos usan el "sensitivum, sensible, sentire", criticar a los lulistas que aplican el "ivum, bile, are" para expresar la razón activa, pasiva y el acto de cualquier esencia.⁵³ Esta idea del P. Pascual es compartida por todos los lulistas de la escuela mallorquina del siglo XVIII. Consideran que Aristóteles rastreó de alguna manera la *significación* de los correlativos lulianos. En su libro "De Physica", tratando del movimiento, emplea los términos "*motivum, movile y movere*" y en el libro "De Metaphysica" se refiere al "*objectum, potentiam et actum*".⁵⁴ ¿Por qué,

⁴⁹ "Solum ut impropii notari possunt termini et modi loquendi, quando perceptis terminis videtur eos non apte exprimere veritatem rerum; atque ita iudicium debet dirimi ex rerum ipsarum vero conceptu, ut inde cognoscatur an termini et modi loquendi apte illum verum conceptum exprimant". (VL. T-I. Disert. IV. Props. II).

⁵⁰ VL. T-II. cap. II. ss. I.

⁵¹ VL. T-I. cap. IV. ss. I.

⁵² VL. T-I. Disert. praevia.

⁵³ ECF. T-I: Disert II. ss. S.

⁵⁴ Fr. Serafín de S. Felipe. El oráculo de la verdad, en el culto inmemorial del Dr. I., 1753. Man. F/79. Biblioteca Colegio Sapiencia.

si usa el aristotelismo-escolástico tales términos correlativos para expresar los conceptos correspondientes a unas determinadas esencias, no los amplía a cualquier tipo de relación? ¿No es esto una muestra de inconsecuencia con su propio modo de discurrir? ¿Si quisieran hablar con propiedad no deberían usar semejantes términos para cualquiera de las esencias y no suplirlos en unas por otras expresiones? ⁵⁵

Con la crítica del aristotelismo-escolástico se sitúa el P. Pascual en la corriente moderna de renovación científica. Esto nos lleva a pensar en el antilulista Feijóo. A pesar de que el benedictino en su "Respuesta al Rmo. P.M. Fr. R. Pasqual en asunto de la doctrina de Raymundo Lulio" ⁵⁶ opina que el latín de R. Lull le parece desigual y bárbaro, el paralelismo entre el benedictino y el cisterciense mallorquín es tan acusado respecto a las ideas generales sobre la "introducción de voces nuevas" ⁵⁷ que pensamos si el P. Pascual pudo ser influido por Feijóo al leer el tomo I de las *Cartas eruditas*, en el que se encuentra la carta "Sobre la Arte de R. Lulio", la carta 33 sobre las "voces nuevas" o si ambos escritores bebieron de una fuente común como pudiera ser las "Instituciones oratoriæ" de Quintiliano.

Defienden Feijóo y Pascual la necesidad de introducir voces nuevas cuando no se puede expresar con las existentes la exactitud de los conceptos. ⁵⁸ Hablan el benedictino y el cisterciense de la mayor propiedad y más energía de los neologismos como causa de su justificación y de la mayor acomodación a los conceptos objetivos que expresan. ⁵⁹ Coinciden ambos en que el "purismo lingüístico" es muchas veces pobreza, desnudez y sequedad. La defensa del empleo sólo de las palabras que consagró Cicerón es realmente nimiedad insostenible puesto que el clásico latino no pudo inventar las palabras que debían expresar unos objetos inexistentes en su época. ⁶⁰

C) Sistemas de creación de palabras nuevas

Justificada la necesidad lulista de los neologismos filosóficos, emprende el P. Pascual la labor de descubrir el método seguido por R. Lull en la creación de tales neologismos.

a) Criterio general de formación

Al criterio de formación de neologismos, lo enuncia Pascual así: "En los neologismos se ha de cuidar que no se pretenda la novedad en la doctrina bajo la

⁵⁵ VL. T-I. Disert. IV.º Props. II.

⁵⁶ Carta 26 de *Cartas Eruditas*; T-3- Madrid, 1750.

⁵⁷ Feijóo. IV- *Cartas eruditas*. Clásicos castellanos. Madrid. 1944.

⁵⁸ Feijóo. IV-*Cartas eruditas*. Clásicos Castellanos. P. Pascual, VL. T-II, cap. II y IV. ss. I.

⁵⁹ Feijóo, Loc. cit. - Pascual VL. T-II, cap. II. ss.1.

⁶⁰ Feijóo, Loc. cit. - Pascual ECF. T-II. Disert. VIII. ss. VI. y VL. T-II. cap. IV. ss.

máscara de las palabras”.⁶¹ El neologismo corresponde a nociones nuevas que surgen en el seno del conjunto doctrinal de la filosofía luliana. Salvada esta condición, si las palabras nuevas expresan el verdadero concepto del objeto deben admitirse porque a cada filósofo le es lícito, para significar la verdad que concibe, formar palabras siempre que los términos en uso no sean suficientes para expresar la verdad o no la manifiestan clara y expresamente.⁶² Casi a reglón seguido y refiriéndose a los neologismos de la filosofía moderna, vuelve el P. Pascual a insistir en el mismo fundamento.⁶³

b) Fases y matices de formación

1.— Punto de partida.

Para Pascual, Ramón Llull no parte desde cero, sino que forma sus neologismos desde otras palabras perfectamente en uso.⁶⁴ Pero, además, los neologismos no deben construirse sólo sobre palabras ya en uso en la lengua, sino también al estilo de otros términos ya empleados.⁶⁵ Ésta es la idea común entre lulistas del setecientos. Por la exposición que sobre el particular nos ofrece el P. Fornés en su “Liber Apologeticus” debemos pensar que tal criterio lo aprendieron los lulistas mallorquines de su común maestro Salzinger, quien les impulsó, incluso, a modernizar los términos de Ramón Llull. El P. Pascual no se refiere a las modificaciones lulistas de la terminología luliana, sino que explica simplemente los sistemas que empleó Llull para la formación de su léxico filosófico peculiar. Escribe que, por ejemplo, siendo de uso corriente las palabras “magnifico”, “magnificare” para indicar el acto correspondiente a la magnitud, Llull siguiendo el mismo procedimiento, introdujo los neologismos “bonificare”, “aeternificare”, “possificare” para indicar los actos correspondientes a la bondad, a la eternidad al poder respectivamente.⁶⁶ Ésta orientación lleva al P. Pascual a una “*lingüística comparada*” con el fin de descubrir en otros filósofos anteriores, coetáneos o posteriores a Llull, palabras similares y justificar, de esta forma, los neologismos lulianos. Así se refiere a San Agustín, a San Anselmo, a Duns Scoto, a Nicolás de Cusa, al cardenal Ptolomeo, incluso al aristotelismo. Pretende el P. Pascual probar que el recelo contra las “*paraules estranyes*” del léxico filosófico luliano y que el

⁶¹ In vocibus, quae de novo...usurpantur, praecipue cavendum est ne novitas in doctrina...sub verborum involucro praetendatur”. VL. T-I. Disert. IV. Props. II.

⁶² VL. T-I. Dissert IV' Porpositio. II'

⁶³ “Cuique, donec veritas evidenter eluceat, philosophari liceat ex probabilius fundamentis, et linguam efformare ad suum concipiendi modum” (VL. Loc. cit).

⁶⁴ Notantes tamen est advertendum, voces quas usurpat Lullus, esse efformatas ad instar aliarum, quae omnes sunt in usu”. (VL. T-I Disert. praevia).

⁶⁵ “Quia acceptabiliora sunt nova verba, quo magis consonat, similibus jam usu receptis, dummodo sic proprie significant intentum, nihil est rationabilius, quam similia verba ad aliorum imitationem efformare” (VL. T-II. cap. IV. ss.1).

⁶⁶ VL. T-II. cap. IV' ss. I.

temor que manifiesta el propio Llull de que su lenguaje resulte oscuro, carece de fundamento. Al menos, si eran extrañas en la época del Beato, no pueden considerarse tales en el siglo XVIII.

2.— Modos de formación

Sometiendo al criterio establecido el lenguaje luliano, descubre el P. Pascual varios modos de construcción de los neologismos.

—Por abstracción.

El P. Pascual habla del empleo, que hace Llull en el “*Liber gentilis et trium sapientium*”, de los términos abstractos por los concretos, atribuyendo a las expresiones abstractas “poder”, “perfección”, “bondad”, “magnitud” aquellos predicados que solamente deben ser atribuidos a términos que expresen realidades concretas.⁶⁷ De esta forma, comenta Pascual, al hablar R. Llull de que la “bondad” engendra la “infinita bondad” se refiere al Padre (bueno generante) y al Hijo (bueno generando).⁶⁸ Más adelante añade que esta regla, aplicada en el libro enunciado, debe generalizarse y referirse a todas las obras de R. Llull.⁶⁹ Pero tal actitud no es exclusiva de R. Llull. También, añade Pascual, la filosofía moderna emplea el abstracto por el concreto al no tener el término propio expresivo. No por ello se falta a la recta explicación de la realidad. Son familiares en la filosofía moderna, insiste el cisterciense, los términos generales de “virtud”, “forma”, “cualidad” para expresar realidades muy concretas.⁷⁰

Las palabras abstractas se encuentran a menudo lejos del objeto concreto del que derivan hasta el punto de que, mientras el neologismo pierde su carácter individual para adoptar un tono de dominio social, muchas veces es difícil captar el valor restrictivo que ha querido darle el autor. Ello motiva diferentes valores inferenciales que derivan de ciertos aspectos y de ciertas situaciones de la palabra y que posibilitan distintos niveles de interpretación. Como los valores inferenciales dependen de los grupos sociales o de las corrientes doctrinales en que se sitúan los sujetos parlantes, caben, dentro de cada palabra, significados diversos. Aquí la raíz de la discordancia entre el antilulianismo y la escuela luliana por situarse en dos niveles diferentes. El esfuerzo de Pascual se centra en demostrar

⁶⁷ Robert Pring-Mill ha señalado que en R. Llull la proliferación terminológica inventando palabras por la cualidad abstracta de los correlativos activos y pasivos, proliferación que va más allá de las tendencias naturales de las lenguas románicas, coincide y marcha paralela con la reducción de los términos de la figura T. (El microcosmos lulliá. Loc. cit.).

⁶⁸ VI. T-IV. Propilci. cap. III. ss. III. y cap. II. ss. I.

⁶⁹ VI. T-IV. Propilci. cap. III. ss. II.

⁷⁰ ECF. T-II. Disert. IX. ss. IX. “Licet hoc non habeat frequens loquendi consuetudo” VI. T-II, cap. II. ss. I.

ambos niveles lingüísticos señalando la rectitud doctrinal de R. Llull y la fuerza expresiva de sus neologismos, aunque no sean de uso común.⁷¹

—Por derivación

Es este el aspecto en el que el P. Pascual se centra con más detenimiento. Toca de cerca la cuestión de los “correlativos”, acción, pasión y acto o producto de la acción, bien matizando la acción potencial del agente bien la capacidad potencial del acto. Para Pascual los correlativos son una deducción gramatical⁷² a partir del verbo transitivo.⁷³ De la acción “caefacere” deriva el agente potencial “caefactivum” y la capacidad potencial del acto “caefactibile”. Notamos que el P. Pascual sólo se fija en el aspecto potencial de las expresiones lulianas, dejando de lado su matiz actual que también aparece en R. Llull. De “caefacere” el “caefaciens” y el “caefactum”. No es que Pascual desconozca este matiz luliano. Habla del “uniens” como “producens unum” y del “unitus” como “unum productum”. Pero lo que pretende, resaltando la potencia activa y la potencia pasiva, es poner de manifiesto la ordenación del acto a la actividad, a la “actio”, y la disposición en el mismo para sufrir una mutación. De esta forma resalta el dinamismo luliano bajo la esfera de las actividades creaturales y del mismo ser creatural. En este sentido habla el P. Pascual de la “actio” y la “passio” extrínsecas e intrínsecas. En toda esencia hay un hacer y un recibir extrínseco en cuanto se desarrolla una actividad de un ser creatural sobre otro; pero, más importante aún, en la entraña misma de los seres, como elementos coesenciales y conaturales de su constitución interna, se dan los “correlativos” con su actividad y pasividad.⁷⁴

En bastante relación con la derivación se refiere el P. Pascual a la composición. Hace notar el cisterciense dos aspectos. El primero es la estructura de la palabra compuesta por un sustantivo o un adjetivo sustantivado, como término de la acción, y el verbo “fico, ficare” derivado de “facio” y equivalente de “ago”, es decir, expresión del ejercicio de cualquier causa, como por ejemplo “velle”. Así de “bonum — agere” → “bonum - facere” → “bonificare”. El segundo aspecto de la composición, señalado ya con anterioridad, es que el conjunto de neologismos lulianos ha nacido por analogía con otras palabras en uso en el léxico. Del uso corriente en el idioma del verbo “magnificare”, escribe el P. Pascual, y por la

⁷¹ En esta misma dirección pascualiana han interpretado los correlativos F.B. Moll (Loc. cit.) y E. Colomer S.J. quien define los correlativos como el término que está constituido por las formas de todo verbo transitivo (Nikolaus von Kues und Raimund Llull.- Berlín 1961).

⁷² “Ex eodem verbo significando actum correspondentem unicuique essentiae ad formam, dictante ratione, deducuntur voces significantes activum et passivum correspondentia actuali uniuscujusque essentiae ac formae”. (VL. T-II).

⁷³ VL. T-IV. Dist. IV. Disert. I. ss. II. y Propilei. cap. I. ss.III.

⁷⁴ VL. T-I. cap. IV. ss.I.

necesidad de expresar la "actio" del bien ya que "bonitati vel bono competat agere bonum" nació el "bonificare"⁷⁵ y a semejanza los otros compuestos lulianos.

D) Caracteres de las nuevas palabras

Las formaciones anteriores obedecen en la filosofía luliana a motivaciones de tipo semántico con el fin de precisar la coincidencia y correspondencia de la expresión con los conceptos objetivos que aquella significa.

Para el lulista setecentista, dado que los neologismos lulianos nacieron por la necesidad de expresar unos conceptos peculiares de la filosofía de Llull, los caracteres más acusados de tales términos son: la propiedad o rigor expresivo, la distinción o precisión, la diferenciación cartesiana y la brevedad o economía lingüística.

La propiedad de las palabras les nace, según el P. Pascual, del ajuste y "concordancia" con los conceptos objetivos que significan. El "bonificare", pongo por caso, expresa con mayor rigor lingüístico y mayor economía el concepto luliano que el "bonum facere", equivalente en R. Llull a "bonum producere bonum" o "Deum producere Deum", ya que el "bonificare" expresa el acto propio correspondiente de la esencia, de la naturaleza y de cualquiera de las dignidades divinas en la producción infinita. Aplicando la regla, que señalábamos antes, de la "variabilidad lingüística" en función del "factor semántico invariante", concluye el P. Pascual que, siendo idéntico el *sentido* entre el "bonum producere bonum" y el "bonificare" debe explicarse la producción divina por el "bonificare", dada su mayor brevedad y mayor energía expresiva.⁷⁶

(2º) -- Incorporación del lenguaje vulgar

Para realizar la adecuación de la expresión al pensamiento creó Llull, según el P. Pascual, todo el conjunto de neologismos señalado. Sin embargo su ideología peculiar usó también un lenguaje preformado. No siempre estuvo Llull obligado a formar palabras nuevas, las cuales en alguna ocasión pudieran parecer más oscuras.⁷⁷ Incorporó las formas del lenguaje vulgar al léxico filosófico valorándolas conforme a su nobleza semántica y a la novedad de las mismas palabras,⁷⁸ criterios establecidos por el propio Llull en el "Libre de contemplació".⁷⁹ La acomodación

⁷⁵ Cum hoc verbum in antiqua grammatica non inveniatur, necitas postulat ut novum efformetur...ad aliorum imitationem. ..cum jam sint in uso ista verba: magnificare..... et similia (VL. T-II, cap. IV, ss. I).

⁷⁶ VL. T-II, cap. II, ss. I.

⁷⁷ Ne semper cogeret verba nova efformare, qua forte viderentur obscuriora (VL. T-IV, Propilei, cap. I, ss.III).

⁷⁸ Francese de B. Moll - Notes per a una valoració del lèxic de Ramón Llull. El. I, 2 (1957).

⁷⁹ Cap. 359, ss. 12 y 26. El profesor Moll (loc. cit) refiriéndose a los textos señalados sugiere una influencia de San Buenaventura sobre las expresiones distintas y simultáneas "esse" y "bene esse" (Vide "Lexicon Bonaventuriano", al final T-II de la "Obras de San Buenaventura." Ed. BAC. 1947).

fue a veces forzada por unas formas sintácticas y semánticas no muy corrientes. En esta línea plantea el P. Pascual dos cuestiones: el problema de la traducción y el problema de las diferentes acepciones de un término.

A) El problema de la traducción

La cuestión está en que R. Llull incorporó a su filosofía palabras y construcciones típicas del catalán. Palabras y construcciones que, al verse al latín, plantearon serios problemas de significado y que, al incorporarlas a una filosofía de sintaxis netamente latina, se mezclaron con una terminología científica con los roces consiguientes. De ahí el fallo de una traducción excesivamente material⁸⁰ o de una deficiente acomodación según las varias inflexiones de un idioma a otro,⁸¹ o de un superficial ajuste del texto al contexto.⁸² En todos los casos enumerados puede suceder que el sentido de una expresión esté desplazado, cuando en el texto original no aparezca discordancia alguna.⁸³ Este es uno de los motivos de errónea interpretación, dice Pascual, cuando las obras originales de Llull fueron enviadas a Roma para su censura. De ahí también la importancia de las traducciones lulistas del siglo XVIII que llevaron a cabo los discípulos de Ramón Llull.

B) La cuestión de las diferentes acepciones.

En este aspecto tanto se refiere el P. Pascual a las palabras vulgares como a los tecnicismos filosóficos. No se detiene en ampliar consideraciones sino que se limita a sugerir los aspectos más interesantes: Las discrepancias entre el lulismo y el escolasticismo a causa de las variadas acepciones de los términos lulianos⁸⁴ o el empleo, por Llull, de una palabra bajo una acepción usada normalmente con otro significado entre otros filósofos;⁸⁵ las dificultades de interpretación, nacidas del lenguaje figurado;⁸⁶ la acepción de un término en latín y la multiformidad de inflexiones en la lengua catalana;⁸⁷ la equivocidad lingüística entre el significado científico y vulgar de un término.⁸⁸

⁸⁰ VL. T-I. Disert. praevia.s.

⁸¹ VL. T-IV. Dist. IV. Disert. unica. s.s. I. y ECF. Disert II. ss. X.

⁸² VL. T-IV. Propilei cap. III. s.s. II.

⁸³ VL. T-I. Disert. praevia.

⁸⁴ VL. T-I. Disert IV. Props. II. y T-II. cap. IV. ss. I.

⁸⁵ VL. T-IV. Propilei. cap. I. ss. III y T-I Disert. IV. Props. II.

⁸⁶ VL. T-IV. Propilei cap III. ss. II y cao I. ss. IV. Puede consultarse sobre el particular a J. M. Probst en "Langage imagé et symboles du B. R. Llull. Publications de la Maioricensis Schola Lullista. Palma de Mallorca. 1957.

⁸⁷ VL. T-IV, Propilei, cap. I. ss. IV y T-I, Disert praevia.

⁸⁸ VL. T-IV, Propilei, cap. I. ss. VI.

II.— El sentido del lenguaje luliano

Toda la anatomía del lenguaje apunta hacia una unidad orgánica, la unidad de sentido. Para entenderla perfectamente debemos considerar los dos sentidos de la palabra “sentido”: su significación y su dirección.

El problema del significado es para Pascual una cuestión de “relación” e “integración”. Un término cualquiera “x” o una frase “f” no tienen aisladamente significado definido, que es lo mismo que decir que tienen tantos que no poseen ninguno. El significado de “x” o de “f” depende de su relación con otros términos, “y, s, etc...” u otra frase “g, h, etc.” y de su integración en el conjunto lingüístico “L”. El significado de un término o de una frase, incluso de todo un texto, depende de la integración en el “contexto” que es, para el P. Pascual, el “complejo significativo” resultante de la interrelación de todos los términos y frases. El término “x” puede tener los significados “a, b,c,d, etc.”. Pero, de todas sus posibilidades de significación, “a”, por ejemplo, tendrá sentido cuando se relacione con “e, f, i, j, etc.”, otros significados de otros términos; es decir, cuando se integre en L, formando parte del complejo textual. El significado de “x” tiene sentido al expresarse en función de un contexto; de ninguna forma algunos términos, aunque formales, separados de aquél pueden tener sentido. Estamos francamente, en la concepción lulista, ante un *estructuralismo filosófico* del lenguaje. Para Pascual, cualquier expresión del sistema luliano viene determinada, como acabamos de ver, por otros conceptos de este sistema y no tiene en sí misma plena significación⁸⁹ si no en función de las otras palabras y del todo. Por ejemplo, el término “unire” tiene los significados de “facere et reddere unum”, unidad, y de “conjungere plura distincta”, conjunto o unión. Pero “unire” tiene sentido cuando se llena de contenido al integrarse en un contexto.⁹⁰ Y “unire”, en el contexto luliano, tiene sentido de “facere unum”.⁹¹ En otra ocasión insiste el P. Pascual en que el sentido del término “procedere”, tanto bajo la acepción de “emanatio unius ab alio” o generación, como bajo la acepción de “specialis emanatio unius ab alio”, totalmente distinta de generación, sólo debe entenderse por el contexto.⁹² En realidad, lo que aquí nos quiere poner de manifiesto Pascual es la función

⁸⁹ Non ille (sensus) quem praeferunt sola quaedam, quamvis formalia verba a contextu avulsa (VL. T-II. Chronica porrectesis).

⁹⁰ Cum verbum unire sit aequivocum ad dictam duplicem significationem, ex materia cui attribuitur et ex contextu debet deprehendi sub qua significatione enuntiatur” (VL. T-II. cap. XXXVIII, ss. II). “Eam in eodem libro potens sit recta illorum verborum intelligentia. Unde, licet illa verba solitarie accepta possent apprehendi sub absono sensu, quia tamen ex contextu ejusdem libri sunt neodificata et determinata quoad Autoris sensum obvium”. (VL. T-IV. Dist. I. Disert. I. ss.III).

⁹¹ VL. T-IV. Dist. I. Disert. I. ss. III.

⁹² VL. T-IV, Propilei, cap. IX

semántica en cuanto distingue *el sentido de base* y *el sentido contextual*. Toda palabra está ligada a su contexto, del que extrae su sentido. Pero Pascual sabe que una palabra o una frase no reciben simplemente su sentido del texto y contexto de la obra en que están expresadas. Es preciso también considerar el sistema sociocultural del que dependen y este sistema, en el que se integra el texto significativo, debe tener plena "vigencia" para el escritor y su lector.

El P. Pascual ha llegado a lo más importante de su análisis; poder dar un juicio crítico de las interpretaciones antilulianas. Los artículos de Eymerich son proposiciones plenas de significado; pero carecen de sentido luliano, más aún, son un "sinsentido" luliano porque el inquisidor formuló cien proposiciones atómicas, aisladas del contexto ideológico de R. Lull, que es lo mismo que vaciarlas de contenido porque pierden la trabazón de elemento solidario en un sistema estructural.

Las notas que fundamentan y explican el sentido del lenguaje luliano son:

1ª.- La reducción ontoteológica.

Para que una expresión con significado tenga sentido, la primera condición es que sea "verdadera". ¿Qué entiende el P. Pascual por expresión verdadera?. No una vigencia en una escuela filosófica determinada. El aristotelismo, por ejemplo, no puede ser un criterio cierto de verdad.⁹³ Entiende por criterio de verdad la concordancia de significación con los principios universales y fundamentales del propio sistema filosófico. Una expresión no es verdadera cuando destruye los principios evidentes del conocimiento y sus derivados (filosofía) o las verdades de fe (teología).⁹⁴ Una expresión tiene sentido verdadero en el contexto luliano cuando, por su significado, se ajusta plenamente a los principios generales del Arte. Siendo los principios lulianos reales, primitivos y necesarios, por ser atributos del ser y de la criatura, la determinación de la verdad de una expresión será una reducción ontoteológica del significado de la misma al sentido del principio universal según su pura y precisa naturaleza o según lo que le pertenece "ex natura rei", sin considerarlo contraído o determinado a alguna razón especial, sino como contenido del ser universal.⁹⁵ El problema del significado del lenguaje filosófico-teológico se convierte en una cuestión de primer orden en la obra filosófica del lulismo, sobre todo en el momento de definir el verdadero sentido de un texto en el contexto luliano.⁹⁶ La importancia sube de grado al referirse a los problemas

⁹³ Cum non sit certa veritatis regula, inepte ridebunt Aristotelici aliorum...verba (VL. T-I. Disert. IV, Props. II).

⁹⁴ Cuique...liceat...linguam efformare.... dummodo veritates fidei, aliasque jam notas directe vel indirecte non concutiat". (VL. T-I Disert. IV, Props. II).

⁹⁵ ECF. T-II' Disert. II. ss. IV.

⁹⁶ VL. T-II. Chronica proectesis.

nucleares de Lull: las dignidades divinas, la Trinidad, la Encarnación, las procesiones divinas y los correlativos, temas que aparecen correctos si se analizan sin prejuicios lingüísticos.⁹⁷

20.- La confrontación lingüístico-conceptual sobre una base realista.

El P. Pascual es explícito sobre el particular. Sólo puede hablarse de impropiedad entre los términos y entre los modos de expresión cuando, conocidos, se descubre que no manifiestan la *verdad* de las cosas. El sentido debe explicitarse por el concepto de las cosas mismas, de tal forma que se conozca si un término o un modo de expresión descubre propiamente el verdadero concepto.⁹⁸ Decir que un término o una frase tienen sentido en el contexto doctrinal luliano es afirmar que se ajustan al marco ideológico de R. Lull porque traducen, como signos, la verdad en virtud del ajuste entre "realidad-concepto-expresión". Esta es doctrina común del lulismo que aplica Pascual a la interpretación del "Opus lulianum" y que había aprendido en los tratados universitarios de lógica. En ellos se planteaba la cuestión: "Utrum voces immediate significant conceptus vel res". La solución lulista, siguiendo a San Agustín,⁹⁹ se transformaba en esta más concreta: "Utrum voces immediate seu primario significant conceptus formales". La solución lulista es muy sencilla. Las palabras inmediatamente significan las cosas y la verdad de esa significación depende primordialmente de los conceptos objetivos y no de los conceptos formales.¹⁰⁰ Pascual defiende la tesis de que nuestra visión de la realidad es un *reflejo* de un orden de las cosas independientes de nosotros. En consecuencia, el lenguaje traduce la imagen de la realidad que ha calcado el conocimiento. Detrás de esta concepción del lenguaje existe la tradición filosófica de que "lo real" nos viene dado tanto en su existencia como en su estructura, y que al intelecto humano lo que le interesa es simplemente aprehender esta realidad dada.

⁹⁷ Quare, si absque praeceptione et ingenue hoc consideratur propriissima noteseit Lulli expressio, dum illa efformat verba ad manifestandum actum proprium correspondentem aessentiali, naturae, substantiae, et unicuique divinae dignitati, in productione infinita; cum enim sit certissimum in eodem productione esse actum uniuscujusque praefatae perfectionis, quia Pater producit Filium bonum, aeternum, essentem, habentem, naturam, substantiam, etc... vividus, brevius, et cum majori proprietate exprimitur per dicta verba, qua si dicatur Deum producere bonum, et... quia, licet idem sit sensus in utrisque brevius tamen majori energia per illa efformata verba explicatur, nam sub illis *clare* et *distincte* intelligitur Patrem sub unaquaque perfectione producere Filium, et eadem ipsi communicare, ita ut actus proprius uniuscujusque, qui in omnibus etiam est omnino unus idem: Unde rectissime, imo quodantenus necessario sunt usurpanda praedicta verba". (VL. T-B. cap. II. ss. I.).

⁹⁸ Judicium debet dirimi ex rerum ipsarum vero conceptu, ut inde cognoscatur an termini et modi loquendi apte illum verum conceptum expriment" (VL. T-I, Disert. IV. Props. II).

⁹⁹ "Cum ipsae voces in sermone nostro earum quas cogitamus signa sint rerum; per inde verbum quod foris signum est verbi quod intus latet". Lib. 3, de Trinitate, cap. II.

¹⁰⁰ Artiques. Lógica brevis. Quaest. I. Controv. 6. FF. Legaj. 2. Biblioteca Coleg. Sapiencia.

Si preguntáramos a Pascual por la correspondencia pensamiento-lenguaje, seguro que nos respondería que la variabilidad del lenguaje y la creación de neologismos son una prueba de que el pensamiento se forma con anterioridad a la verbalización y con independencia de ésta. Pese a lo cual no podemos pensar que Pascual crea que todas las modificaciones que se producen en el lenguaje obedezcan y sean una consecuencia de modificaciones en el pensamiento. Defiende, precisamente, la tesis de que un pensamiento con idéntico sentido puede y se piensa en palabras distintas. Es el caso, que tanto preocupa a los lulistas, de la coincidencia conceptual entre Lull y sus contradictores a pesar de la divergencia verbal entre los mismos.

En este orden de ideas, refiriéndose Pascual a los términos correlativos afirma que, a pesar de que no sea evidente que en las cosas no hay los conceptos significados por tales palabras, si lo es que se dan tales conceptos porque es patente que existe realmente la causa agente y el efecto, que se da en la causa la razón activa, en el efecto la razón pasiva y el acto, cuyos conceptos aplican *clara y distintamente* las voces correlativas.¹⁰¹

La correspondencia tricotómica de "realidad-concepto-expresión" no implica duda alguna para el P. Pascual. Escribe que la experiencia evidencia que el fuego calienta, los árboles fructifican, los animales se reproducen, y que nada hay más conforme al concepto que conocer la propiedad, la "actio" y la "passio" en todo género de cosas, dado que si se da en la realidad el acto "calefacere" es preciso que se de el "calefectivum" y el "calefactibile".¹⁰² Las palabras "no son puras palabras sin realidad".¹⁰³ Tanto en la filosofía antigua como en la filosofía moderna las palabras "se sensibilizan por sus efectos porque es sensible la vegetación en los cuerpos o la conversión de los alimentos". Porque se da la correspondencia entre "expresión-concepto-realidad", es posible emplear el término de virtud o potencia vegetativa o el de conversiva.¹⁰⁴ Para expresar esta realidad con rigurosa correspondencia verbal divulgó la filosofía luliana los neologismos pertinentes.¹⁰⁵

El P. Pascual ha hablado de que la correspondencia tricotómica se daba "in omni genere rerum", considerando el "in genere" por encima del "rerum". Quiero decir que más preocupa la forma específica que los datos sensibles correspondientes. Con toda claridad lo que interesa a Pascual resaltar no son los datos de experiencia "calefacere, calefectivum, calefactibile", sino la relación universal, común a todas las relaciones, "calefactivas y calefactibles", es decir, la relación de

101 VL. T-I, Disert. IV. Props. II.

102 VL. T-II, cap. IV. ss. I.

103 ECF. T-II. Disert. IX. ss. IX.

104 ECF. Loc. cit.

105 - VL. T-II, cap. IV. ss.I.

“actividad-pasividad-acto” que se encuentra en todas las cosas “in eodem genere correspondentia”.¹⁰⁶ Era también doctrina común del lulismo la consideración de los dos niveles, el abstracto y el de la realidad concreta, en el problema de las significaciones. Al tratar del “verbo” ponen de manifiesto la circunstancia temporal en su función supositiva y añaden que la “actio” y la “passio” pueden tener un doble significado: “abstractum per modum rei” y “concretivo”. En el primer caso se expresa por las palabras “acción” o “pasión”. En esta dirección pueden concebirse las esencias y las leyes absolutas, ligadas al tiempo de que se prescinde. Por otra parte lo eterno y divino, como perfecta realización de esa actualidad, sólo es concebido intensificando de una forma trascendente el momento temporal de la existencia.¹⁰⁷ En el significado “concretivo” se expresa la temporalidad no sólo del momento subjetivo del “modus significandi”, sino también el momento objetivo de lo significativo.¹⁰⁸

El lulista se refiere a dos aspectos subsidiarios: la exclusión de una comparación de casos particulares en aras a la universalización y la pretensión de vaciar de contenido los conceptos, con el fin de quedarse en su estructura formal. Por el primer aspecto, al ser la ciencia una “aplicación” de los principios universales, resulta su carácter eminentemente deductivo. Una discordancia se da en el presente caso por el hecho de que el lenguaje filosófico luliano es eminentemente abstracto refiriéndose, no obstante, a unas realidades concretas. De ahí la insistencia del P. Pascual en señalar que la terminología luliana siempre significa un contenido concreto.

Pascual, por supuesto, no se da cuenta de la problemática que la discordia señalada comporta; no obstante apunta hacia una solución. Está en vaciar de contenido empírico los conceptos y sus términos correspondientes quedándose el aspecto meramente formal.

Apunta a una formalización del lenguaje, sustituyendo el “bonificativum, bonificabile, bonificare” como expresión de una correlación concreta, por la expresión formal del “tivum, bile, are”. De ahí la combinatoria luliana y su formulación algebraica que, no obstante, el P. Pascual no se detiene a analizar.

3ª.- Concordancia histórico-ideológica.

El lenguaje filosófico-teológico luliano era la diferencia más acusada entre el lulismo y los representantes de la escolástica. Aunque, a veces, llegaron a concordar

¹⁰⁶ VI. T-II. cap. IV. ss. 1.

¹⁰⁷ In propositionibus aeternae veritatis, in quibus verbum est independens a tempore, non ideo ipsum verbum admitti ratione verbi, quia semper manet cum aptitudine ad signandum cum tempore, seu est cum tempore signativum, cum hoc sit constitutivum”. Fr. J. Seguí Summulisticum opus: Logica parva, 1718. Man. Fr. Legaj. 2. Bib. Coleg. Sapiencia.

¹⁰⁸ Actio et passio...possunt signari per modum motus et influxus quatenus fluunt ab aliquo in aliqua differentia temporis, et hoc modo signant per haec verba: ago, patior, curro, Fr. J. Seguí. Loc. cit.

las doctrinas del maestro Lulio con la de los Santos Padres y Doctores, siempre les quedaban las diferencias lingüísticas como motivo de discrepancia. Era idea común entre los lulistas del setecientos defender, junto a la "differentia verborum", la concordancia "veritate doctrinae". Siempre que se pone en relación a Llull con cualquier otro autor sale a relucir la distinción entre los dos planos señalados. Salta a la vista al contraponer a Caramuel a Llull en el "Certamen dialecticum" del franciscano Marzal¹¹⁰ y es evidente también en el "Liber apologeticus" del P. Fornés al contraponer a Llull a San Agustín y a San Anselmo.¹¹¹ El P. Pascual coincide con sus coetáneos; pero comprende la importancia del lenguaje para llegar a la concordancia doctrinal que se propugna. Al contrario del P. Fornés, para el que "lingua non valet tantum explicare, quantum intellectus de illa (se refiere al pensamiento anselmiano en relación a Llull) intellegit",¹¹² formula la quinta regla de su crítica filosófica afirmando que se ha de entender el lenguaje, las frases y el estilo de un autor con el fin de poder juzgar sobre su sentido, ya que cada uno explica su pensamiento según su propio modo de expresión.¹¹³ Sugiere aquí el P. Pascual otro aspecto del lenguaje, el de que la palabra intenta transmitir la realidad, tal como cada autor la concibe, cargada de todos los matices con que la quiere comunicar. Añade el P. Pascual, más allá de los otros lulistas, que, junto a la concordancia "in re" entre Llull y la común opinión de los doctores, es posible la coincidencia entre ellos en torno a las expresiones mismas.¹¹⁴ Queda insinuada la tesis de que el lenguaje responde a la herencia intelectual y, a la vez, al pensamiento individual, creador.

Acaba Pascual de descubrir aspectos insospechados de la filosofía luliana. Investigaciones modernas han estudiado el tema del lenguaje de R. Llull bajo diferentes matices: el filológico,¹¹⁵ el literario y estilístico,¹¹⁶ el lógico-psicoló-

¹¹⁰ S. Trias - Llull en su época y en la época moderna. La síntesis del P. Marzal. Rev. Espiritu; 54 (1966).

¹¹¹ Incluso el P. Fornés se atreve a poner paralelamente un texto del Monologion con uno del Compendium Artis Demonstrativae, para concluir la "differentia verborum cum concordantia admirabili utriusque Doctoris animorum" (I.A. Dist. IV. cap. II).

¹¹² I.A. Dist. IV. cap. II.

¹¹³ "Intelligendum esse linguagium, phrasim et stilum Autoris, ut de ejus sensu dijudicetur; quia unusquisque mentem suam explicat juxta proprium loquendi modum". VL. T-I, Disert. praevia.

¹¹⁴ "Ostendere curavi nedum voces, sed etiam Lulli phrases convenire cum Patribus et Doctoribus; licet enim nullus omnes Lulli voces et phrasas observaverit, omnes distributive in illis reperiant, dum hic ista, ille vero alia utitur". (VL. T-I Disert. praevia).

¹¹⁵ Moll, F. B. - Notes per a una valoració del lèxic de R. Llull. EL. I. 2 (1953).

¹¹⁶ Probst, J. M. -Langage imagé et symboles du B. Ramon Llull. Studia monographica. XII- XIII (1955). Rubió Balaguer, J. -L'expressió literària en l'obra Lul·liana. EL. V.1-2 (1961) y Prólogo en Obres essencials. Barcelona, Edit. Selecta. vol I. pp. 84-100. Pascual.-Vita R. Lulli cap. IX, XV, en VL. T-I.

gico,¹¹⁷ el de la lógica pura¹¹⁸ y el metafísico-teológico.¹¹⁹ Pero sólo Pascual nos ha dado una sencilla y embrionaria, aunque sustancial, filosofía del lenguaje luliano al poner en relación "hermenéutica y lenguaje". Además llega a afirmar que el arranque empírico del conocimiento científico-filosófico es el "nomen".

¹¹⁷ Carreras Artau, T. El llenguatge filosòfic de R. Lull. Studis Universitaris Catalans, 1936. Carreras Artau, T. y J. Hist. de la Fils... cap. XIV, ss.II.

¹¹⁸ Platzeck, W.— La figura "T" del "Ars" luliano y la doctrina de las significaciones. Studia monographica IX-X (1953-54).

¹¹⁹ "Deus formavit nobis *librum* compositum *verbis* sensualibus et intellectualibus, in quo continetur tota dicta scala, in quo pauci sciunt perfecte *legere*, et si ignoras dictum *librum*, ego monstrabo; nam, quid est mundus? . est *liber* scientibus *legere*, in quo cognoscitur Deus". Sobre esta base pasa luego Salzinger a analizar los términos lulianos. "Revelatio secretorum Artis" cap. II "De secreto grammaticae. De significatione". en Beati R. Lulli, Dris. Iti. et Martiris Opera; t-I.

Iconografía de San Sebastián en Palma

por CATALINA CANTARELLAS CAMPS

San Sebastián es uno de los Santos Patronos de Palma, esto ha motivado que su iconografía sea especialmente numerosa y digna de un estudio, que vamos a intentar. Desde el siglo XV tenemos representaciones del santo, pero poseen un interés especial las de los siglos XVII y XVIII a causa de la influencia de los grabados, tanto extranjeros como mallorquines. Juzgamos puede resultar provechoso para el estudio de las transmisiones de formas en zonas periféricas, como lo fue Mallorca culturalmente, este breve trabajo sobre los modelos grabados.

Es conocido el hecho de que San Sebastián fue santo abogado contra la peste. Ya en el año 680, con motivo de la epidemia ocurrida en Roma, fue invocado y declarado protector; desde este momento la Cristiandad, a ejemplo de la Metrópoli, lo aceptó unánimemente. En el siglo VIII su devoción se extendió por Alemania y Francia, de aquí, probablemente, pasó en el siglo IX a Cataluña y Aragón; a Mallorca debió llegar con los ejércitos de Jaime I.

Ya en 1230 sufrió Mallorca las consecuencias de un brote de peste bubónica, el cual desde un foco de Oriente se había esparcido por toda Europa; la isla fue afectada a raíz del creciente desarrollo que el comercio iba adquiriendo. Sin embargo, mucho más radicales fueron los efectos que causó la epidemia de 1348, y desde entonces se van sucediendo los contagios a lo largo de toda la Edad Media, alcanzando incluso la Moderna.¹ Los estragos de la peste en Mallorca fueron enormes, agravados por la inexistencia de un concepto de la Medicina como ciencia, ya que ésta se vinculaba a una idea religiosa; tal visión hacía que se pensase como único remedio para curar, en el poder sobrenatural de los santos, por

¹ Epidemias en 1375, 1384, 1396. La de 1465, desde su entrada por Sóller, alcanza la Ciudad en 1467. Registradas nuevamente en 1475, 1493, 1522, 1652. El tema ha sido estudiado por José M^a. Rodríguez Tejerina en su tesis *Medicina medieval en Mallorca*. Felanitx - Mallorca, 1962.

lo cual se relacionaba el nombre de algunos de ellos con determinadas enfermedades; así, el de San Sebastián, abogado contra la peste, cobra en la isla una significación especial, a causa de estas circunstancias concretas. No obstante, lo realmente notable es el hecho de que su popularidad haya perdurado, en el transcurso del tiempo, con tanta fuerza.

Hay numerosos testimonios que muestran como fue arraigando la devoción, en cuyo sostenimiento participaron los diversos estamentos urbanos: el Cabildo, los Jurados y el pueblo, en una coordinación constante de sus esfuerzos. En la catedral, a mediados del siglo XIV,² existía ya una capilla dedicada al Santo, conocida con el nombre de capilla de "Sant Sebastianet"; estaba situada en el machón que separa la capilla Real de la de San Pedro, y subsistió hasta 1927. Esta primitiva capilla, en un principio, fue patronazgo de los Jurados, pasando luego al de la Casa Sureda. Don Salvador Sureda, en 1469, le regaló un frontal de terciopelo con la figura del Santo, y, en 1487, le costeó un retablo, en el cual figuraban, como exvoto, las armas utilizadas en su desafío con Valseca.

Teniendo capilla propia, la fiesta del Mártir iba cobrando importancia, de tal modo que, en 1451, el Cabildo a instancias de los Jurados, la declaró solemne. Los mismos Jurados, en 1518, obtuvieron la concesión de capilla propia, la segunda junto al portal mayor, de la cual tuvieron el patronato, con obligación de pagar cien libras para acabar de construirla, y de adornarla con retablo y otros objetos necesarios al culto, para que, según consta en las Actas Capitulares, "por la intercesión del Santo, este Reino sea protegido contra el terrible mal de la peste".³

Las epidemias eran frecuentes, y la de 1522 se presentó con tal violencia que parecía iba a despoblar el Reino, tan elevada fue la mortandad que causó. Su cese repentino, se consideró milagroso, atribuyéndose a la presencia en la isla de una reliquia extraída del brazo de San Sebastián, procedente de Rodas; la había traído el Arcediano Suriavisqui, que la donó a la Catedral. En memoria de tal acontecimiento, los Capitulares y Jurados, constituyeron una Cofradía del Mártir para toda la isla, que se asentó en la nueva capilla cuyo patronazgo detentaban los Jurados; su administración corrió a cargo de diez obreros, elegidos cada año entre las diversas clases sociales, con lo cual creció la devoción. La Cofradía aumentó en 1605 la solemnidad de la fiesta, ordenando repique de campanas ocho días antes de la conmemoración del Santo. Continuando sus esfuerzos, en 1634 se presentó al Cabildo la denominación, hecha por el Grande y General Consejo, de patrón de la ciudad a favor de San Sebastián; título confirmado en 1868 por la Santa Sede, a instancias del Excmo. e Ilmo. don Miguel Salvá.

² Es imposible precisar la fecha exacta por falta de documentos coetáneos.

³ Actas Capitulares, 1567 a 1573, fol 180.-S.I. a XXV, t.II, n.5. Cita del *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, t. XII, pág. 69. Palma 1908-1909.

A estos hechos hay que añadir las numerosas rogativas y procesiones que se hacían al Santo, ya fuera por epidemias o hechos de armas. Cuando el 16 de abril de 1711, un rayo destruyó la capilla, la reacción fue inmediata: el día 27 del mismo mes, Antelm, maestro mayor de obras de la ciudad, examinaba el estado de la capilla. Simultáneamente, los Jurados, para que no se interrumpiera el culto mientras durasen las obras, ordenaron el traslado a la Catedral de un cuadro de San Sebastián, que se colocó en la capilla de San Vicente. La restauración y ejecución de un nuevo retablo, para reemplazar al destruido, se pagó con los créditos que votó el Grande y General Consejo, y con ayuda de cuestaciones públicas. En 1713, la obra, restaurada parcialmente, fue bendecida.

Una serie de acontecimientos, entre ellos las consecuencias de la Guerra de Sucesión, y la instauración de la Nueva Planta, con la cual quedó constituido en 1718 el primer Ayuntamiento, impidieron su terminación total. El proyecto no fue reconsiderado hasta 1754; al año siguiente se reanudaron los trabajos introduciendo reformas en el plan general de la obra; destaca, en estos momentos, la llegada de una estatua del Santo, que se venera aún hoy, procedente de Roma. En el siglo pasado se restauró el techo de la capilla, a expensas del Ayuntamiento. Finalmente, en 1965 se procedió a la total restauración del retablo, que fue realizada por el escultor don Federico Soberats Liegey.

Por lo que respecta al tema propiamente iconográfico, la historia del arte cuenta con numerosas representaciones de San Sebastián, en las cuales se observa una evolución en la forma de concebirlo según las fases estilísticas. Durante la Edad Media, impera el tipo de presentar al Santo bajo el aspecto de un hombre de edad avanzada, desnudo o vestido a la moda antigua o del tiempo; así lo vemos en numerosos retablos de los siglos XIII y XIV. Aunque esta forma sobrevive incluso en el siglo XVI con Veronés, y en el XVII con Pacheco; a finales del siglo XV, se impuso un tipo juvenil, observándose la misma evolución en la vestimenta. Es el Renacimiento italiano quien rompe con esta tradición, extendiendo el tipo pagano del Apolo desnudo, y, aunque ha disminuido la popularidad del Santo, adopta su representación puesto que le sirve de medio para exaltar la belleza del cuerpo desnudo; esta forma italiana va penetrando hacia el Norte de Europa, primero lentamente, así el San Sebastián de Memling, desnudo solo hasta la cintura, es un claro exponente; pero se va imponiendo y acaba por triunfar, incluso en la escuela española, que tan reacia se había mostrado hacia él, a causa del arraigo del movimiento contrarreformista.

Al lado de este aspecto, es conveniente considerar las diferentes formas de composición existentes en torno a la figura que tratamos. Frecuentemente se halla asociado a otros santos invocados contra la peste, como a San Roque, en un cuadro del Correggio. Más escaso es el tema de los ciclos de su vida, aunque no falten ejemplos, tal es el de Taddeo Gaddi en la iglesia de San Agustín, en Arezzo; pero los artistas han preferido tratar escenas aisladas, como las que hacen referencia a su presencia ante el prefecto Cromatio, o a la exhortación que el Santo dirige a

sus amigos, Marco y Marcelino, cuando son conducidos al suplicio. Pueden citarse también las versiones que se relacionan con el momento en que el cadáver del Mártir es arrojado a la Cloaca Máxima, o retirado de ella; al igual que cuando intercede ante Dios por los apestados.

No obstante, el tema más común y popular en la iconografía es el del aseteamiento, ya sea en el momento del suplicio, o una vez acontecido éste. En el último caso, aparece únicamente la figura del Santo; desde el vitral de Strasburgo en el siglo XIII a retablos del siglo XIV, y numerosas obras de los siglos XVI al XX: las de Mantegna, Sodoma, Durero y Berruguete entre otras, representan al Mártir atado al poste del tormento, y que puede ser sustituido por una columna antigua o un tronco de árbol, según el gusto artístico; con el cuerpo traspasado por flechas, en número variable, y en actitud insensible y ausente, o exponente de su dolor; esporádicamente aparece un ángel que porta la corona y palma del martirio. Con igual frecuencia hallamos representaciones del momento de su suplicio, entonces su figura suele aparecer destacada en relación con los grupos de arqueros que le rodean, concentrados en un punto, o a ambos lados del espacio pictórico, los brazos, que le sujetan al poste, aparecen en actitud varia; destacan algunas obras italianas del siglo XV, las del Greco, Van Dyck, Ribera, Tiepólo, etc.

Una escena que aparece tardíamente, a finales de la Edad Media y no se populariza hasta el siglo XVII en la pintura barroca italiana, española y francesa, es la de San Sebastián socorrido por la viuda Irene, sola o acompañada de sus sirvientas, que le extrae las flechas y cura las heridas. Al igual que la escena de San Sebastián atado al poste era relacionable con la del Cristo de la columna, ésta lo es con el Descendimiento, sólo que, por pudor, y siguiendo las normas tridentinas, se suele evitar presentarlo descansando sobre las faldas de Irene. Una variante rara de este tema, particular en la escuela flamenca, sustituye a Irene por ángeles que vienen a aliviar al Mártir; esto es un medio de solemnizar la escena, tal como se cuenta en Rubens y varios cuadros de Van Dyck.⁴

En todas estas formas de representación, sólo excepcionalmente el Santo tiene en la mano el arco y las flechas es decir, los instrumentos de su primer martirio; ello se explicaría por su carácter de intercesor contra la peste, que se quiso traducir de modo evidente, presentándolo en el momento mismo de su tormento. También la omisión de un San Sebastián decapitado, el suplicio que en realidad le causó la muerte, responde al mismo hecho de su advocación, que se relacionó con el aseteamiento, por una creencia que, desde antiguo, tanto en la mitología pagana, como en el dogma católico, pensaba la peste como mal enviado por las flechas de un dios irritado, flechas que descendían como rayos. A este respecto, es interesante tener en cuenta las observaciones de Jean Paris, en torno a la flecha relacionada con el simbolismo de la mirada, que le da un sentido especial,

⁴ Para mayor amplitud, véase: Reau: *Iconographie de l'art Chrétien* t. III, págs. 1190-1199. Paris 1959.

evocando, no la contemplación estática, sino el movimiento rápido y fugaz. Las flechas que acribillan a San Sebastián no encuentran ningún obstáculo en su trayectoria ascendente, atado de pies y manos, se convierte en el mártir ideal de la pintura, el mártir de la mirada.⁵

Por lo que a Palma concierne, la más antigua representación es obra debida a Alonso de Sedano, como ha demostrado Post en su excelente estudio,⁶ llegando a la identificación del denominado "Maestro de Burgos" con Sedano, existiendo además, un contrato fechado el 30 de octubre de 1488 entre dos pintores, Pedro Terrenchs y Alonso de Sedano, para ejecutar dos paneles con sus predelas, con representaciones de San Sebastián y Santa Práxedes, destinados a la capilla del Ángel de la Guarda, hoy del Sagrado Corazón, de la Catedral de Palma.⁷ Actualmente solo existe una tabla que representa el martirio de San Sebastián; las tablas laterales del retablo, que al parecer se deberían a Terrenchs, han desaparecido. La central, que conservamos, es obra del pintor burgalés; Post la describe como composición sólida, de modelado seco y enjuto; se halla en el centro la figura del Santo, atado a una columna corintia, como consecuencia de la vuelta hacia lo clásico que impuso el Renacimiento; señala también que el edificio aislado, que asoma sobre las rocas, podría ser el Castillo de la Almudaina, detalle de medio ambiente que daría carácter local al lienzo; en el fondo central de la composición, aparece una villa gótica, tipo de ciudades a las que los pintores de Castilla eran tan aficionados, por imitación de los fondos arquitectónicos de los maestros flamencos.⁸

La Cofradía de San Sebastián, erigida en 1523, quiso costear un retablo al Santo con destino a la nueva capilla, encargándolo al escultor Juan de Salas que por entonces trabajaba en la Catedral. La obra del artista aragonés fue destruida en el incendio de 1711, sin embargo, tenemos noticias del proyecto en las cláusulas del contrato del 16 de enero de 1531;⁹ en él se determina que el retablo "fuera a la romana, con la imaginería toda en relieve, bien trabajado y acabado"; estaba concebido en estilo renacentista, teniendo la predela tres escenas de la vida del Santo, pero al centro del retablo presentaba el asacteamiento, enmarcado entre columnas renacentistas, y sobre todo este conjunto había cuatro ángeles; coronaba el retablo el grupo de la Crucifixión. Por esta obra, el escultor recibió la cantidad estipulada de cuatrocientas libras.

⁵ J. Paris: *El espacio y la mirada*. Madrid 1967. (Trad.)

⁶ Post: *A History of Spanish painting*. Vol V; págs. 326-339. Cambridge, 1934.

⁷ *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, t. XI, págs. 30-31. Palma, 1905-1907.

⁸ Omitimos aquí tres representaciones cronológicamente anteriores a la obra de Sedano, por no conservarse en Palma. Dos de ellas son tablas laterales: una forma parte de un retablo procedente de Alcudia; la otra, modernamente, se agrupó de manera arbitraria, y se conserva en "Sa Vall". La tercera es la que aparece en la predela del retablo del Puig de Pollensa, obra de Gabriel Moger.

⁹ *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, t. XVII, págs. 255-256. Palma 1918-1919.

El actual retablo que se conserva en la capilla de San Sebastián, fue proyectado con el fin de reemplazar al destruido de Juan de Salas. Es de estilo barroco, y esta construido con madera dorada sobre basamento de piedra; la obra fue proyectada en 1711 por Francisco de Herrera; comenzado al año siguiente por Mateo Juan, y concluido en 1757 por Juan Muntaner. Fue costeado por la Ciudad, de la cual ostenta el escudo, y está dedicado a San Sebastián, a los santos mallorquines, y a otros patronos menores del Reino de Mallorca. El nicho central contiene la estatua del titular, sujeto a un tronco, únicamente por un brazo, con el resto del cuerpo caído hacia abajo; esta estatua llegó a Palma, procedente de Roma, el año 1757, atribuyéndose al director de la escuela francesa de Roma, cuyo nombre se desconoce. A ambos lados del nicho, sendas hornacinas contiene las imágenes de Santa Bárbara y Santa Práxedes; en el segundo cuerpo del retablo, y sobre la cornisa, se hallan las de San Andrés Avelino, San Pedro Nolasco, San Nicolás de Tolentino y el Beato Ramón Lull; en el remate, entre las figuras de los hermanos mártires Santos Juan y Pablo, un plafón con los Sagrados Corazones en relieve; corona el retablo el escudo de la Ciudad.

La influencia flamenca con respecto a este tema iconográfico, se canalizó a través de un lienzo atribuido a Van Dyck, pero, sobre todo, por la difusión de modelos grabados, como el de Gerhard Seghers.

El cuadro que se ha venido considerando tradicionalmente como obra original de Van Dyck, se conserva en el Ayuntamiento de Palma, al cual fue donado por don Bartolomé Verger, a mediados del siglo XVIII;¹⁰ se desconoce como el donante había entrado en posesión del lienzo, y por lo tanto cual era su procedencia. A diferencia del de Sedano, el tema representa al mártir en el momento de ser atado al tronco de un árbol por los esbirros, momento que sirve a Van Dyck para el mismo fin: recrearse con la pintura del cuerpo desnudo. Es una composición dinámica, en la que contrasta la actitud de los arqueros, afanados en su tarea concreta, con la figura del Santo, majestuosa y ausente.

Como ya hemos indicado, la influencia de Van Dyck se manifestó, principalmente, a través de la estampa que Gerhard Seghers hizo sobre un modelo de este pintor, la cual fue grabada en cobre por Paul Pontius. De ella existen en Palma tres versiones del siglo XVII en las iglesias de Santa Clara, Santa Cruz y la Misión.

¹⁰ Las noticias sobre la procedencia del cuadro se hallan en la correspondencia entre Uztarroz y Antonio Verger con Arnengol, de mitad del siglo XVIII. Ella revela que don Bartolomé Verger, secretario en Madrid de la Corporación Municipal de la Isla, al morir, en 1769, deja dispuesto en su testamento que se entregue a la Ciudad de Palma, "una pintura original de Antonio Bandich que representa el martirio de Sn. Sebastián", según comunica su hijo en una carta dirigida al Ayuntamiento con fecha 3 de febrero de 1769. Carta citada por J. Muntaner en *Bosquejos de la Ciudad de Palma*, págs. 67-68. Palma. 1968. La correspondencia restante permanece inédita, excepto la penúltima carta publicada en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*. t. VII, pág. 246.

En todas ellas se recurrió al artificio de invertir la estampa, es casi la única novedad que introdujeron los pintores artesanos que realizaron estas representaciones de San Sebastián. Las tres versiones palmesanas colocan, en el ángulo superior izquierdo, un querubín que viene a entregar al Santo la palma del martirio, este detalle no existe en el grabado. Quizá las versiones de Santa Cruz y la Misión sean de la misma mano, no así la de Santa Clara, que es la más original; y presente un cuerpo anatómicamente mejor estudiado, aunque con cierta sequedad y ofrece un modelo barbudo, mientras que los otros son tipos juvenes e imberbes; también el autor del lienzo de Santa Clara introdujo cambios en el fondo paisajístico, con relación al modelo grabado. El interés que tuvo Palma por este grabado no fue único, puesto que en otras zonas, culturalmente periféricas, del mundo hispánico hay numerosas variantes del mismo modelo.¹¹

Es interesante hacer referencia a una serie de xilografías, y a un grabado sobre cobre, obra de mallorquines, que muestran la difusión que alcanzó el patrón de Palma en la iconografía popular.

En el siglo XV, nació el grabado y extendió su influencia con la estampa, ésta, una vez hallados los medios de impresión, se difundió considerablemente, y el nuevo arte se hizo popular ya que su producción numerosa, puesta al servicio de ideas religiosas y políticas, o de costumbres sociales, pasó a ser asequible a mucha gente que hasta entonces nunca había podido conocer las más notables representaciones artísticas. Con ello, el Arte, por medio del grabado, se convirtió en un elemento de divulgación cultural, y no sólo esto sino que la técnica misma del grabado llegó a adquirir validez de un arte en sí. Tal es el extraordinario poder de la imagen.

Mallorca conoce pronto el arte de la imprenta. La primera prensa se supone que funcionó bajo la dirección de Nicolás Calafat, y dos obras salidas de esta prensa son de 1485 y 1487. Anuncia la actividad de Calafat un hecho que será constante y particular en nuestra isla, y es la ausencia casi total de tipógrafos extranjeros, mientras que en la Península ocurre lo contrario. Después de Calafat, conocemos el nombre de otros impresores, como Cansoles y Gener, hasta que en 1579 aparece por primera vez el nombre de Gabriel Guasp, y sabemos que en 1583 tenía ya imprenta propia, desde entonces, y sin interrupción, ha sido regida siempre por la misma familia hasta el siglo XX. El empuje que le da a la imprenta el primer Guasp fue definitivo, en poco tiempo logró gran pujanza y eclipsó a la otra que por aquel tiempo funcionaba, la de las Hijas de Cansoles; se le concedió pronto el privilegio real de estampar, y los Jurados del Reino muestran, en 1595, un particular interés por dicho taller. Los Guasp prosperaron, y al mismo tiempo

¹¹ S. Sebastián: *La influencia de Rubens en la Nueva Granada*. Academia de historia del Valle del Cauca, Cali (Colombia). 1966. F. Stastny: *La presencia de Rubens en la pintura Colonial*. Lima 1965.

publicaron numerosos libros, formando una colección de xilografías, de muy diferente mérito, que abarcan de los siglos XVI al XIX. Hubo algunos Guasp que fueron impresores al mismo tiempo que grabadores, tales son Antonio Guasp, a mediados del siglo XVIII, y su hijo Melchor, que enriqueció mucho la colección de xilografías, sobre todo en la parte de iconografía religiosa.

Al lado de los Guasp, hubo otros grabadores mallorquines destacados, tanto en el grabado sobre madera como sobre cobre; sin embargo, sus nombres nos son desconocidos hasta el siglo XVII, pues en los siglos anteriores no tuvieron por costumbre firmar sus obras, luego empezaron a poner al pie de ellas un anagrama o las iniciales, y más tarde el nombre completo, Así, del siglo XVII tenemos noticias de Antonio Bordoy, Francisco Rosselló y Lorenzo Vallespir, que al parecer continuaron trabajando en el siglo siguiente; del siglo XVIII, los más conocidos son Miguel Capó, Antonio Guasp y Melchor Guasp. Todos ellos trabajaron sobre madera.

Entre los mallorquines que se dedicaron, preferentemente, al grabado sobre cobre, destaca la familia Muntaner. Francisco Muntaner, oriundo de la isla, marchó a Roma, donde contrajo matrimonio; grabador a buril, con hábil técnica pero dibujo escaso, hace, entre otras cosas, cinco retratos para la colección de "Españoles Ilustres". Al morir, sus hijos vuelven a Mallorca; uno de ellos es Lorenzo Muntaner, autor de grabados de gran perfección técnica, como el de San Sebastián.

Los grabados no eran propiedad exclusiva de una sola imprenta; los artistas generalmente los hacían por encargos de Cofradías u Ordenes religiosas diversas que las repartían entre sus cofrades o feligreses, de ahí el carácter eminentemente popular que presentan muchos de ellos, puesto que el público al cual iban dirigidos no era precisamente muy exigente en materia de técnica y modelado.¹²

Los más primitivos grabados que conocemos del tema de San Sebastián datan del siglo XVIII, y son debidos a la actividad de dos grabadores mallorquines; uno de ellos, Melchor Guasp, que trabaja sobre madera, y el otro, Lorenzo Muntaner, que lo hace sobre cobre.

Melchor Guasp ocupa un lugar preferente en la historia de la xilografía mallorquina, tanto por su producción como por la calidad técnica de la misma. Hijo de Antonio Guasp y María Florit, pertenecía a la antigua familia de impresores, y se dedicó al estudio de la teología, ordenándose sacerdote, en cuyo ministerio alcanzó el grado de presbítero; personalidad compleja que alternó las tareas eclesiásticas con la actividad grabadora, aumentando considerablemente la colección familiar. Sus primeras xilografías no llevan más que las iniciales, posteriormente aparecen firmadas con el nombre y apellidos completo, con las fechas de 1752 a 1754; desde 1755, añade a su firma la sigla de presbítero; en total

¹² G. Sabater: "La imprenta en Mallorca" y L. Ripoll: "La colección de xilografías mallorquinas". Separata de la *Historia de Mallorca*, editada por J. Mascaró. Palma, 1971.



**EL PRESIDENTE, Y REGIDORES DIPUTADOS
DE LA JUNTA MUNICIPAL DE SANIDAD DE LA M. Y. A. Y L.**
Ciudad de Palma Capital del Reyno de Mallorca.

A Todos, y qualquier Señores Oficiales, y Ministros à quienes esta fere presen-
talia; salud, y gracia. Certificamos, como el
de nacion que lo es de nombrado
con

quien quiere transferir à Marinero
esta Ciudad, lo qual juntamente con toda la lita por la misericordia de Dios qd' libro y fama
de mal de peste, y de otro contagioso; y se guarde no entre en esta Persona, Reynas, ni Gene-
ros que vengian de partes infectas, en conformidad de las R. Provisiones, y Ordenes de S. M.
tocante al resguardo de la Sanidad. En E. y testimonio de lo qual mandamos dar la pre-
sente firmada de nuestro Secretario infrascripto, y sellada con el Sello de la dicha Ciudad
en esta, à de de 18

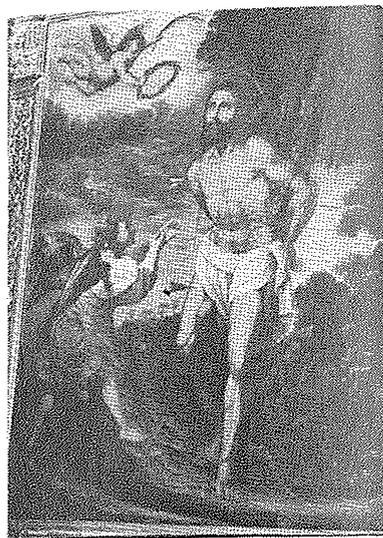
De Orden del M. I. Ayuntamiento de la Ciudad de Palma.



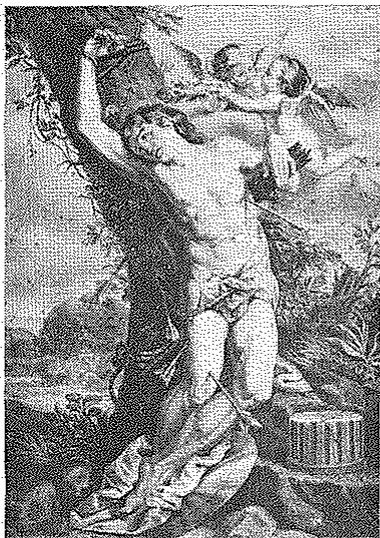
Dibujo de Vicente López. Grabado por Francisco Jordán (1802)



Grabado de Gerhard Seghers



Palma. Iglesia conventual
de Santa Clara



Litografía de Jacotin.
Colección del Dr. Herrero. Palma



Iglesia parroquial de San Jaime.
Palma

aparecen firmados por él unos cincuenta grabados que van fechados entre los años 1752 y 1776.¹³



Melchor Guasp. *Irene asistiendo a San Sebastián*

Se conservan tres versiones suyas en la iconografía de San Sebastián. Una hace referencia al tema de Irene extrayendo los dardos del cuerpo del Santo; los elementos secundarios de la composición se anontonan en el ángulo superior izquierdo: el ángel que lleva la palma del martirio, y junto a él, el escudo de la ciudad; el paisaje en el cual se sitúa la escena tiene un marcado sabor popular, un caballero cabalga en una extensa llanura que al final se pierde entre pequeñas elevaciones con asentamientos de pequeños pueblos. Este tema se había difundido en la época del barroco español, aunque no aparece con mucha frecuencia.

Las dos obras restantes hacen referencia al mismo tema: el asacteamiento. Una lleva en el ángulo inferior las iniciales del autor, y presenta a un mártir que acusa el impacto de las flechas disparadas en el movimiento de sus piernas; dos arqueros, en un plano medio cortado, proyectan sus flechas desde dos puntos de perspectiva, mientras que el querubín desciende con la corona y la palma; las

¹³ L. Ripoll: Ob. cit. y Antonio Furió: *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma, 1946.

Melchor Guasp. *Martirio de San Sebastián.*Melchor Guasp. *Martirio de San Sebastián (1755)*

afueras de la ciudad son el escenario, ésta aparece en un segundo plano y sobre ella están descendiendo los rayos que envía Dios para castigar a su pueblo. Con ello la representación contiene un rica y expresiva simbología.

Y llegamos a un obra que pertenece a la madurez del artista, firmada y fechada en 1755; ya hemos señalado que el tema es el mismo de la xilografía anterior, aunque difieren en algunos detalles: el modelado de las figuras es más preciso, el dibujo fino y la actitud general reposada, ha desaparecido la movilidad del Santo, sólo una pierna ligeramente flexionada; se repite el motivo del ángel, mientras que los dos arqueros de la composición anterior se han sustituido por uno, de cuerpo algo desproporcionado, y sin perspectiva con el resto. Es notable el tono local que ofrece, con la representación, al fondo, de una vista concreta de la ciudad de Palma, sobre la cual también descenden los rayos de la ira divina. En todas ellas, la concepción de la figura del Santo es la misma, un joven desnudo que se halla sujeto a un tronco del árbol.

Muy semejante en la idea general es un grabado en cobre, obra de Lorenzo Muntaner, fechado también en 1755; sin embargo, Muntaner ha representado el momento en que el martirio ha finalizado, con lo cual el arquero es sustituido por un ángel que le extrae las flechas; a pesar de ello, pensamos que ambos grabados pueden responder a la inspiración de un mismo modelo que nosotros desconocemos, puesto que es el mismo querubín el que llega con la palma del martirio, la



Lorenzo Muntaner. *Angel auxiliando a San Sebastián* (1755).

misma vista de la ciudad de Palma, e incluso el cuerpo del Santo ostenta idéntico número de flechas en la misma posición; lo que más contrasta con el grabado de Guasp es la figura de San Sebastián, que se ha convertido aquí en un tipo de edad madura, con el cuerpo fuertemente contorsionado. La técnica del grabado es muy fina y delicada, los ángeles son de singular belleza, no así el cuerpo del Mártir que adolece de cierta imperfección en el dibujo.

De las xilografías restantes, con una excepción, desconocemos el nombre del autor. Dos parecen obra del siglo XIX, y proceden de las imprentas Guasp y Villalonga, ofreciendo grandes contrastes. En la de Guasp, el cuerpo desnudo del Santo presenta una doble contorsión; dos arqueros, uno en cada lado, de figura medio cortada, disparan sus arcos. Por el contrario, el otro grabado muestra a San

Melchor Guasp. *Martirio de San Sebastián*Imprenta Villalonga. *S. Sebastián.*

Sebastián, una vez aseteado, en una forma completamente estática y con expresión feliz. Es común a ambas el motivo del ángel que desciende de lo alto. Su técnica es imperfecta, y el modo de la representación refleja gran ingenuidad, siendo curiosas por el sabor popular que poseen.

Un tipo diferente lo hallamos en la estampa, firmada por Debern, que muestra a un santo, de rasgos blandos y mirada lánguida, con el cuerpo cubierto por una túnica que sólo le deja al descubierto la mitad del pecho y una pierna, con sendas flechas. Se ha querido simbolizar al Santo, bajo el doble aspecto de mártir y guerrero, como lo sugiere la espada y casco que aparece a sus pies. Su cronología probable sería a finales del siglo XIX o principio del XX.

La vigencia de la popularidad del Santo hasta el siglo XX lo testifica una xilografía de la imprenta Guasp, que es copia de la estatua del retablo de la Catedral. La técnica es buena, pero el grabador no ha presentado el brazo del mártir que cae hacia abajo en escorzo, tal como está en la imagen original, de ahí la impresión de desproporción que produce.

Damos a conocer una litografía de Jacotin, fechable a finales del siglo XVIII o principios del XIX, que nos ofrece un nuevo ejemplo de la copia de un modelo a través de la difusión de los grabados. En este caso, el grabado francés ha sido reproducido por el autor anónimo del cuadro que se halla en la iglesia de San

Jaime. El artista ni siquiera ha recurrido a la costumbre de invertir el modelo; San Sebastián aparece sujeto a un tronco de árbol en idéntica posición, únicamente varían algunos detalles, como la disposición diferente de las flechas, aunque el número no ha variado, y el bigote del santo; las novedades que el pintor ha introducido son el paño de la izquierda, y la sustitución de los dos angeles que



Debern. *San Sebastián.*

llevan la corona por uno que baja con la palma y la corona, como es frecuente en la iconografía mallorquina; las rocas y arbustos del fondo se reproducen fielmente, con la salvedad de la omisión del fragmento de columna neoclásica, y la situación del escudo que ocupa todo el ángulo inferior de la derecha. El grabado presenta una técnica buena, y la gracia de los querubines, y anatomía del cuerpo, aunque exageradamente musculosa, son cualidades que en el lienzo han desaparecido.¹⁴

¹⁴ La litografía de Jacotin se conserva en la colección del Dr. Herrero, en Palma de Mallorca.

Hemos dejado para el final la consideración de un notable grabado en cobre, realizado por Francisco Jordán en 1802, sobre un dibujo de Vicente López, que fue retocado en Valencia por Julián Mas, según se indica al pie de la impresión.

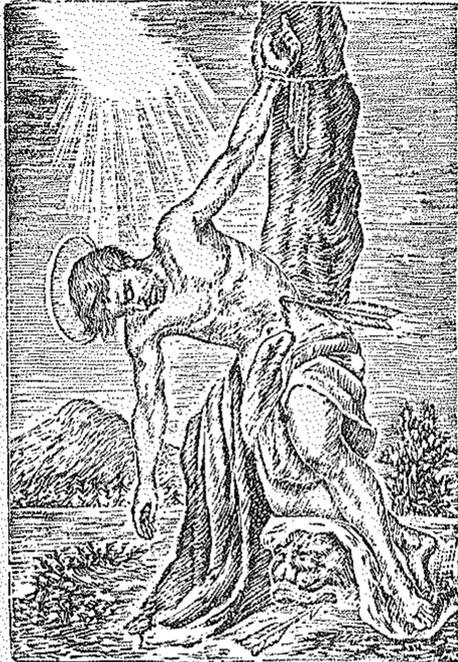
La importancia de este grabado va unida a la personalidad de Vicente López, cuya actividad abarcó los últimos años del siglo XVIII y los cincuenta primeros del XIX. Durante todo este tiempo, supo aprovechar sus dotes, más de pintor minucioso que de artista genial, y llegó a ocupar un lugar destacado en el marco de la pintura ochocentista; lugar que mantiene hoy con ciertas salvedades, a causa de la reconsideración de sus obras desde un punto de vista crítico. Este artista valenciano, aparte de su especial producción como retratista, donde logró sus mayores aciertos, se dedicó a todos los géneros, ejecutó frescos, dejó muchos dibujos, colaboró en las artes de libro con ilustraciones muy finas, y además, fue el único artista de su época que se dedicó plenamente al cultivo de la pintura religiosa, realizando, particularmente numerosas versiones de la Inmaculada, y de San José con el Niño, al igual que composiciones de grupos sacros. Precisamente, el grabado que tratamos nos hace comprender que Vicente López prefiriera pintar figuras aisladas, pues las dotes para componer no eran lo más excelente en él.

La estampa muestra la escena de varios santos agrupados en torno a la Inmaculada, el grupo se halla sobre el mar, colocado encima de una nube, en el centro de la cual aparece el escudo de la ciudad de Palma. A pesar de la armonía que ofrece el conjunto y de la finura del dibujo, es una pintura excesivamente blanda y ampulosa. Quizá la figura más sobriamente tratada sea la de la Inmaculada; las restantes son: Santa Bárbara y Santa Catalina Thomás a la derecha, y San Sebastián con el Beato Ramón Lull a la izquierda; todas ellas, exceptuando a San Sebastián, aparecen revestidos con amplios ropajes, y ostentando los atributos de su glorificación; el Patrón de Palma, en cambio, ha sido representado desnudo, con algunas flechas en su cuerpo y en actitud no mística, sino de sufrimiento; su cabeza inclinada hacia abajo, con los ojos cerrados, refleja su dolor. Esta representación del Santo es especialmente destacable porque es la única, dentro de la iconografía palmesana, que ofrece una visión tan patética.

El hecho de que, reunidos en la composición, aparezcan los dos Patronos oficiales de la Ciudad, la Inmaculada y San Sebastián, juntamente con otros menores, se explica por el texto que aparece impreso a continuación. Se trata de un certificado que extendía la Junta Municipal de Sanidad del Reino de Mallorca, a todos los barcos que llegaban a la Isla.

Importante, pues, este grabado desde diversos puntos; estilísticamente por estar vinculado a un tema típicamente palmesano, la actividad de un pintor notable, que anuncia, en la decoración de la orla que encuadra todo el grabado, lo que será motivo favorito del estilo Imperio. Y además, en cuanto refleja la unión de una medida de sanidad a una idea religiosa, en época moderna, aunque no desde un punto de vista tan radical y estricto como aquel de la ya lejana Edad Media.

No está agotado por lo que acabamos de exponer el tema iconográfico de San Sebastián en Mallorca; Santo tan venerado por los mallorquines se encuentra en numerosas iglesias de la isla y dejamos para otra ocasión un estudio monográfico que abarque todo el ámbito insular.



Imprenta Guasp. S. Sebastián de la Catedral.

Nota: Este trabajo está encuadrado dentro del programa de estudio iconográfico del patrimonio artístico de Baleares, que desarrolla al Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Mi agradecimiento al Dr. D. Santiago Sebastián por su estímulo y ayuda constante. Las fotos son del Seminario de Historia del Arte. Agradezco al Rdo. Gaspar Munar la consulta de las colecciones iconográficas de la biblioteca de La Real. Mi reconocimiento al escultor Federico Soberats por sus orientaciones.

Parroquias medievales de nave única en Palma

por ANTONIO ALONSO FERNANDEZ



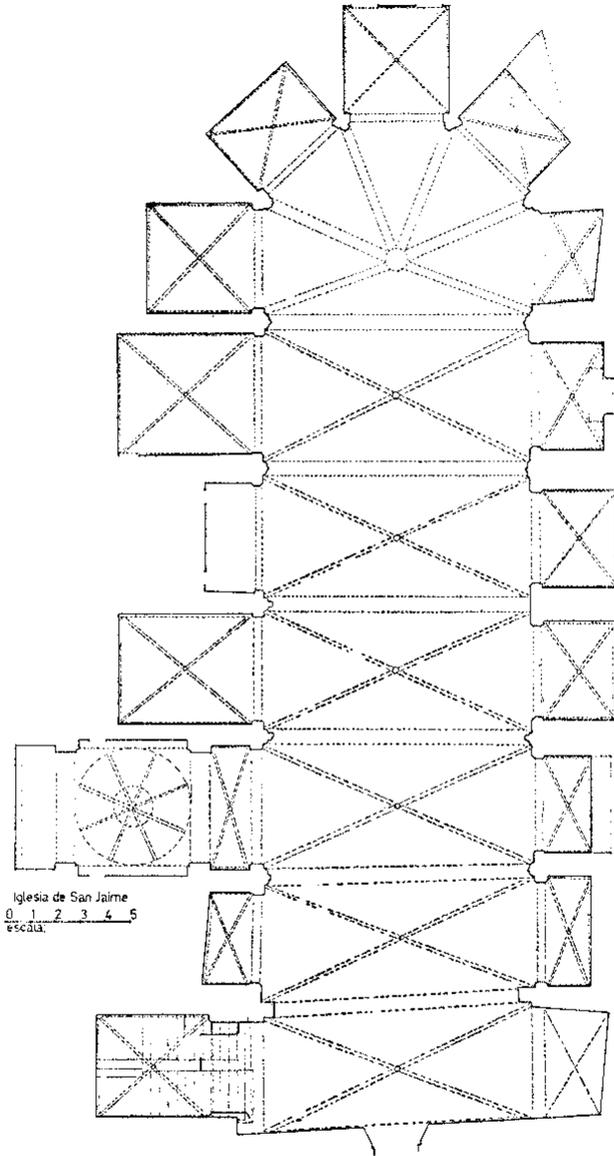
Cuando por mediación de los cistercienses, en el siglo XIII, penetró en España el arte gótico, en la zona catalano-aragonesa, (podríamos denominar levantina), tan solo se construyeron pequeñas iglesias, estando estas muy influidas por las realizadas en el sur de Francia.

Serán los siglos XIV y XV los del auge del gótico levantino, que si bien éste no posee la belleza estilística del de León y Burgos, sus obras están realizadas con una gran sobriedad y originalidad. El gótico de la Isla de Francia casi no encontró eco en el Levante español.

Cuando Jaime I, en 1229, conquistó Mallorca, procedió según costumbre, al reparto de la isla entre sus súbditos, en su mayoría catalanes, quienes como el propio Rey, fueron protectores de las órdenes religiosas, viniendo desde Cataluña a establecerse en la isla, y fundar sus conventos. Fueron estos frailes los primeros en edificar según el nuevo estilo.

Las iglesias parroquiales de este tipo se limitaron a reproducir la estructura de las iglesias conventuales mallorquinas de finales del siglo XIII, aunque con cierto retraso, es decir, el esquema del templo de nave única cubierta con techumbre de madera o bóveda de crucería. Fueron comenzadas dentro de la primera mitad del siglo XIV, y su construcción se prolongó generalmente hasta más tarde. En esta ocasión nos referimos a ejemplos de Palma.

1) *San Jaime*. El templo tiene seis tramos, con capillas laterales de planta rectangular; la capilla mayor es pentagonal, también provista de capillas. Se aprecia fácilmente que la variada molduración de los arcos torales y de los nervios que los trabajos fueron realizados en diferentes campañas. Las nervaduras y pilastras de la nave no parecen ser anteriores al siglo XV con los abultados capiteles de ornamen-



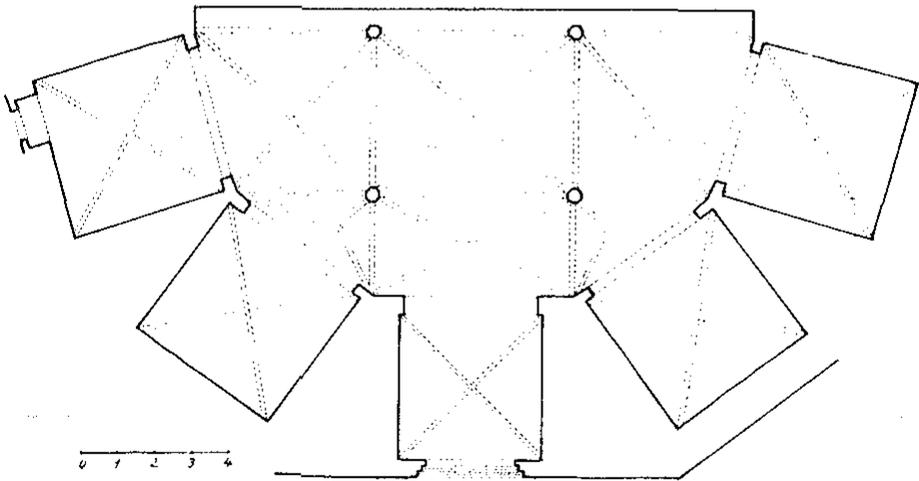
San Jaime, planta (dibujo del autor)

tación vegetal, hasta algunas claves de la bóveda pudieran ser del siglo XVI. Durliat afirma que las capillas del presbiterio no estuvieron previstas en el plan primitivo.

Los trabajos parecen haber comenzado hacia 1320, y ya en 1326 el ciudadano mallorquín Arnau Oller ordenó en su testamento construir en San Jaime una capilla dedicada a San Guillermo. Al año siguiente el regente Felipe de Mallorca mandaba librar 200 sueldos a favor del maestro de la obra, el picapedrero Jordi Des Pujol para comprar piedra tallada. El pintor Juan Daurer, que había realizado tres retablos, recibía en 1370 la cantidad de 29 libras; esto no supone que la obra estuviera terminada, pues la continuaron en 1434 los canteros Guillermo Pons y Jaime Cirera, que recibieron 750 libras en anticipo de una tarea que debían de terminar en el término de tres años ¹

2) *Santa Cruz*. Pudiera ser una de las más antiguas parroquias en Palma, pues su fundación parece datar del tiempo de D. Berenguer de Palou (Obispo de la Santa Cruz de Barcelona, Consejero y Canciller del Rey D. Jaime), quien cedió los terrenos para su edificación, dotó su culto y la puso bajo su jurisdicción directa, según consta en el Cabrero de Pedro de Manresa.² Junto a esta parroquia ciudadana, situada en los terrenos de su baronía, levantó su residencia señorial.

A primeros de Abril de 1248, mereció la parroquia el reconocimiento y la aprobación pontificia, por Bula de Inocencio IV.³ El 23 de Mayo de 1398 obtuvo

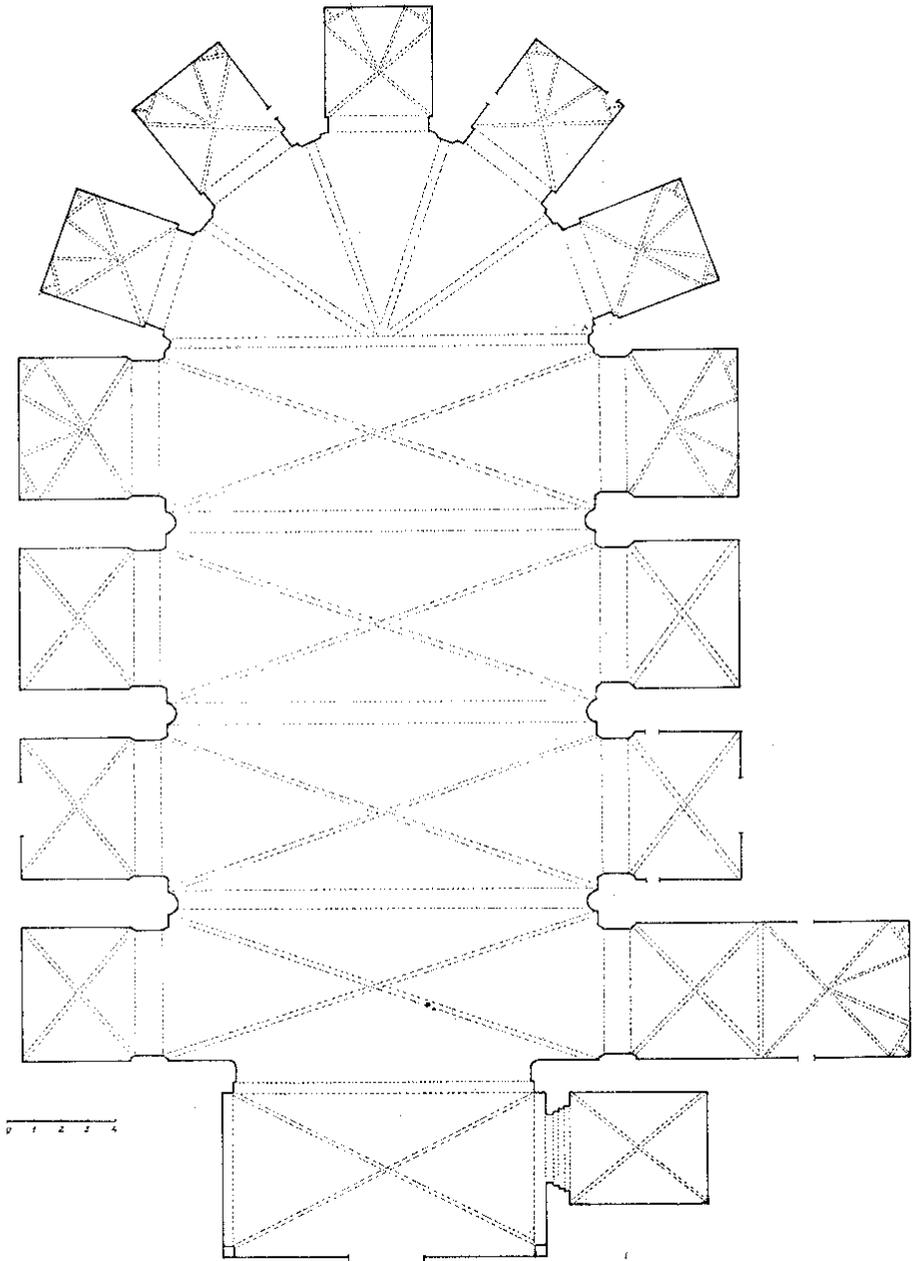


Santa Cruz, cripta de San Lorenzo (dibujo del autor)

¹ Durliat: *L'Art en el Regne de Mallorca*. pág. 101-102. Mallorca 1964. P. Lavedan. *Palma de Majorque et les îles Baléares*. (París 1936) p. 121.

² El cura ecónomo de Santa Cruz. *Santa Cruz, estampas y notas de una vieja parroquia*. pág. 27. Palma 1959.

³ Villanueva: *Viaje literario a las Iglesias de España*. Tomo XXI, pág. 288.



Santa Cruz, planta (Dibujo del autor)

la real concesión de poder ostentar el escudo de los Reyes, y el privilegio de salvaguardia real.⁴

Los más antiguo es la capilla-cripta de San Lorenzo, bajo el ábside, que data del siglo XIV. Se trata de una capilla cuadrada, rodeada de un deambulatorio de cinco tramos, que son trapezoidales, rectangulares y triangulares, en los cuales se abren cinco capillas entre los contrafuertes; cuatro pilares octogonales soportan pesados nervios de sección pentagonal, que descansa en una sección particular del capitel, puramente geométrica, formando estos capitelillos un collarín en la parte alta del pilar. Como ya señaló Lavedan es una imitación vaga de Poblet.⁵ Durliat añade que estas bóvedas rudas y toscas se parecen a las del Castillo de Bellver, y que fueron probablemente obra de los mismos artistas del siglo XIV.

La construcción de la iglesia superior empezó en el segundo cuarto del siglo XIV, pues en 1335 Jaime II autorizó a los jurados de Mallorca extraer piedra de las canteras de Bellver para esta obra.⁶ Tal privilegio fue renovado en 1343, en razón de que la obra estaba en curso. Poco queda de esta iglesia vieja, ya que la actual es obra de mediados del siglo XV. El templo nuevo tiene ábside de siete lados y capillas entre los contrafuertes según el modelo de la catedral; hay una especie de tribuna en la capilla axial cuyo origen es desconocido, pero tal vez sea una imitación de la Capilla de la Trinidad de la catedral; algunas de estas capillas no fueron cubiertas hasta el siglo XVI, pues en 1519 la obra estaba dirigida por Joan Albret; el ábside no fue cubierto hasta 1646 y las bóvedas de algunos tramos van de 1728 a 1779. El primer tramo occidental es el más estrecho, quizá resto de la anchura de la primitiva nave.⁷

3) *San Nicolás*. En 1302 la parroquia de San Nicolás fue separada de la de Santa Eulalia, y dos años más tarde el rey Jaime II encargó a los jurados de Mallorca que designasen un terreno para construir la iglesia. El edificio, proyectado en 1343, fue terminado seis años más tarde. Desplomado en el siglo XV, sufrió restauraciones en los siglos XVII, XVIII y XIX.⁸ Pese a todo aún puede apreciarse la nave única con las capillas laterales. Lo más interesante de la obra medieval es la fachada de los pies, que Alomar atribuye a Francisco Sagrera. "El elemento —escribe— más directamente sagreriano de la fachada de la iglesia de San Nicolás son las torrecillas octogonales que flanquean los ángulos, torres que dan su mayor gracia a la Lonja, que se repiten en la capilla del Castel Nuovo y que volveremos

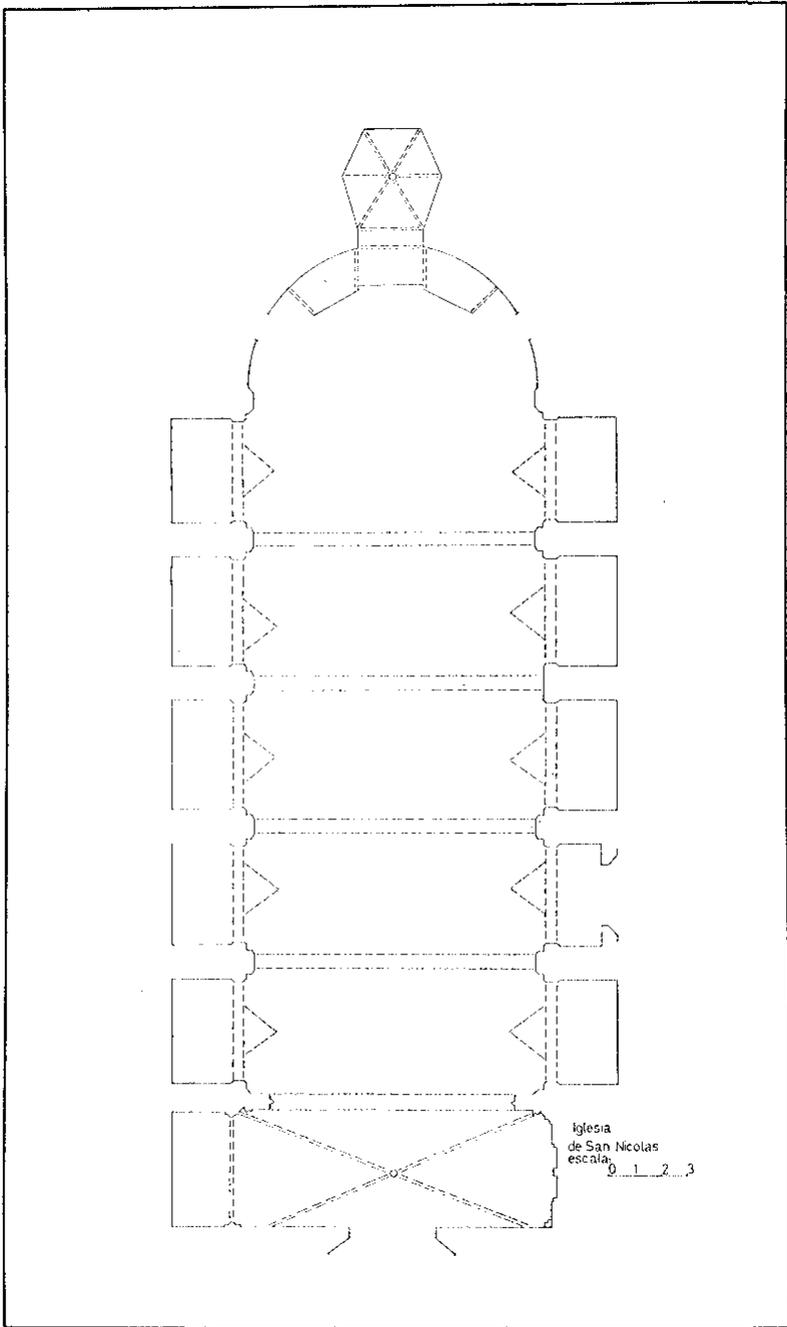
⁴ A. Furió. *Panorama óptico histórico artístico de las Islas Baleares*. 102.

⁵ P. Lavedan: *Ob. cit.* 120.

⁶ J. Vich y J. Muntaner: *Documenta Regni Maioricarum* pp. 166-7. Palma 1945.

⁷ El alumno Juan Luis Cerdó Alonso-Misol, realizó un trabajo sobre esta iglesia en el seminario de H^a. del Arte, curso 1969-70, de la Facultad de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca.

⁸ Durliat: *Ob. cit.* 103.



San Nicolás, planta (dibujo del autor)

todavía a encontrar en algunas iglesias de pueblos en la isla de Mallorca. El portal principal de San Nicolás es copia servil de la Lonja, interpretado en forma decadente y con calidad inferior en las esculturas”.⁹

⁹ G. Alomar: *Guillem Sagrera*. 218. Barcelona 1970.

Nota: Este trabajo está encuadrado dentro del programa de catalogación del patrimonio artístico de Baleares, que bajo la dirección del Dr. Santiago Sebastian, realiza el Seminario de Historia del Arte, de la Universidad de Barcelona, en su sección de Palma de Mallorca. De nuevo he de agradecer al Prof. Sebastián su ayuda y sus alientos; mis alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Palma, Gabriela Tous, Juan M^a Ferrer, Inmaculada Cortés, María Capellá y M^a Francisca Cortés, han colaborado muy eficazmente en el levantamiento de los planos que acompaño. También quiero expresar mi agradecimiento al Profesor de Dibujo Lineal D. Juan Capó por todas las facilidades que desde su cátedra me ha ofrecido.

La medicina sofisticada

por C. R. ARANGO

Siempre se afirmó que mejor es el tratamiento etiológico que el sintomático, que más vale tratar la causa que los síntomas. Sin embargo, actuar sobre los síntomas no sólo es menos beneficioso, sino que es, en principio, contraproducente. Los médicos se afanan y ufanan destruyendo sintomatología, sin querer tener conciencia de que los síntomas son expresión de la lucha del organismo frente a la causa de la dolencia. Aparte la finalidad que ésta pudiera tener, la persona es sujeto activo en la misma; por ello es que en alguna lengua en lugar de decir que alguien tuvo determinada enfermedad, se dice que la hizo.

¡Mal pronóstico para aquella enfermedad que cursa sin síntomas! Tos, fiebre, diarreas, hipertensión...deben, en principio, respetarse, ya que constituyen mecanismos de defensa. Mas los médicos, en parte por la presión sobre ellos ejercida, inciden agresivos sobre estos signos en el afán de conseguir aparentes curaciones. Suprimir la tos o la fiebre son éxitos cara al prójimo, herejías cara a nuestro organismo.

Y si la terapéutica es patológica, tampoco es biológico atacar los mecanismos generadores de síntomas. Tal, los medicamentos contra la inflamación constituyen un exponente de este error. (Demostración de ello es cómo la infección se extiende al actuar con antiinflamatorios, por ejemplo, corticosteroides; por contra, la actividad antiinfecciosa de la vitamina A está en correlación con su poder flogístico. En el primer caso hay un frenaje y en el segundo una liberación de enzimas, que los lisosomas vierten en toda inflamación). Al tachar la inflamación suprimimos lo que de sensorial hay en la enfermedad, fundamentalmente el dolor, y esto es lo que el paciente desea y lo que el médico conviene y le conviene.

Si la terapéutica es etiológica, al ir contra la causa, parece debería ser el tratamiento ideal, como sucedería con la antibioterapia. No obstante, del uso que se ha hecho de los antibióticos, la humanidad quizá haya resultado, globalmente, más perjudicada que beneficiada. Sus efectos tóxicos son con frecuencia marcada-

mente intensos, interfieren el proceso inmunitario, a veces son potencialmente teratógenos, desencadenan enfermedades por hongos, exacerbaban la virulencia de otros gérmenes, etc.etc...

La verdad es que aumentan nuevas presentaciones de enfermedades, la arteriosclerosis aparece más tempranamente, etc.. Y en lo que concierne a la cirugía, son más numerosos de lo que pudiera suponerse los casos de intervenidos que no mejoran o empeoran tras la intervención. Asimismo, cada vez es mayor el número de partos distócicos; pasando a ser el parto, fisiología, patología.

El médico receta torsionando su saber por las presiones manifiestas y latentes en las que se encuentra inmerso: demandas de los asegurados, propaganda comercial, declaraciones, retribuidas, de personalidades médicas.... aparte su propia agresividad que le incita a ello. En contrapartida, no hay una función decisiva por parte de las instituciones que deberían tenerla; generalmente se inhiben, o mejor, son inhibidas.

Desconocemos la esencia de la patología, pero mientras tanto el médico pone etiquetas, descargando drásticamente drogas contra palabras.

Varia

Guillermo Rosselló: Homenaje al investigador Rafael de Ysasi

En 1948 fallecía en Palma de Mallorca, D. Rafael de Ysasi Ransome. Su figura elevada, enjuta, su cuidada barba, nos eran familiares, conocidas a los estudiantes que en el Colegio de Nuestra Señora de Montesión corríamos despreocupados por el claustro; sin embargo, su personalidad permanecía velada, sin vislumbrar ni por asomo la profunda labor realizada en el transcurso de su vida.

Años después, al entrar en contacto con el apasionante mundo de la investigación, pude unir aquel recuerdo de la niñez, desvaído ya, con una labor bibliográfica, corta en cuanto a número, pero intensa en todos sus aspectos. Multiforme, variada, pero sagaz, justa en sus apreciaciones, válida aún hoy día en sus premisas fundamentales.

Al pensar en la puesta a punto de esta Exposición-homenaje a su persona, antología pálida que apenas puede reflejar todo cuanto dejó a la historia de nuestra Roqueta, consideré de justicia que el MUSEO DE MALLORCA acogiera esta idea del Prof. Sebastián y colaborara en su realización. Y en este aspecto quiero destacar las muchas ideas que debemos a investigadores foráneos que, con amor, han tomado nuestra historia y nuestro arte y lo han revalorizado dándole entrada en el mundo científico.

Mallorca y su historia han contraído una deuda de gratitud con hombres como Jovellanos, Cartailhac, Colominas, Post, Byne, Luis Salvador de Habsburgo-Lorena y tantos otros, que difícilmente sabremos pagar. A este grupo de hombres perteneció Ysasi, si bien su labor no alcanzó, debido a su modestia, la proyección de otros investigadores.

Nacido en Londres, de ascendencia andaluza, su vinculación a la Isla fue tan intensa que sintió como un mallorquín más, y muchas de sus intervenciones, discutidas en su momento, y combatidas con animosidad no merecida, nacieron de

ese amor por Mallorca, que no es precisamente el amor que demuestran a su tierra natal algunos de sus hijos. Podemos encuadrar la actividad científica de D. Rafael de Ysasi, *N'Ysasi*, entre 1920 y 1940, años más, años menos. Epoca que tiene un significado muy especial en el encuadre que la investigación del pasado de Mallorca alcanzó en aquellos momentos.

Las realizaciones del Institut d'Estudis Catalans en el campo de la Prehistoria, reflejadas en las cinco magníficas salas de prehistoria balear, gala del museo de Barcelona, actuaron como revulsivo. La Sociedad Arqueológica Luliana, que a lo largo de varios lustros había recogido con cariño los restos del Pasado insular, aportó el material humano y, de sus filas, un selecto conjunto, entusiasta, logró realizaciones importantes, tales como el Museo Regional, de Artá, y la creación de la Sección Arqueológica del Museo Provincial de Bellas Artes, embrión de la espléndida realidad que, con el tiempo, esperamos sea el MUSEO DE MALLORCA. Esta Sección, creada por el benemérito investigador D. Gabriel Llabrés Quintana, tuvo en D. Rafael de Ysasi su más entusiasta valedor. Mientras estuvo a su cargo, de 1936 hasta su muerte, se fue nutriendo paulatinamente con el producto de sus excavaciones: las cabezas marmóreas de niña, el fauno, la romana de bronce (el más antiguo instrumento de pesar que tenemos en Mallorca), y el singular almírez almorávide, con decoración epigráfica, que por espacio de tantos años fue uno de los pocos ejemplares de cerámica árabe, que se pudo contemplar en la Isla.

Dentro de esta generación que tanto luchó por la conservación en la propia Isla de su patrimonio arqueológico, Ysasi, pese a no ser profesionalmente arqueólogo, puede ser definido como un avanzado en las técnicas del campo, introduciendo algunos de los sistemas de exploración en boga en aquel momento. Su calidad de dibujante y los sistemas de reproducción utilizados, le permitieron recoger un caudal impresionante de material gráfico. Es curioso observar como hoy día —debido a las ventajas que la fotografía aporta al investigador— no exista una preocupación por la reproducción manual. Este aspecto es preciso valorarlo en toda su importancia humana: dedicación y amor hacia una labor, a veces árida, por la cual no supo tasar el tiempo, estas horas que hoy la civilización de consumo nos hace pagar tan caras y que hace treinta años eran la contribución más valiosa que aportaba el investigador a la Ciencia.

En Ysasi la Arqueología ocupa los últimos años de su vida, y en el transcurso de ellos tuvo que sufrir sinsabores incomprensibles. Precisamente este aspecto poco conocido, que muchas veces se ha querido silenciar, considero oportuno recalcarlo.

Rafael de Ysasi no fue profeta en su tierra de adopción. Muchas de sus actuaciones en el campo oficial fueron combatidas, discutidas acercadamente y criticadas. A pesar de ello siguió la norma de conducta que su amor hacia el Pasado le dictaba, y logró, en la mayoría de ocasiones, llevar a buen término su gestión. Un ejemplo concreto de éxito lo tenemos en el hallazgo del primer guerrero de San Favar y en la pieza similar aparecida en Can Lorenzo. Los fracasos

no tienen porque recordarse. Queda patente en esta Exposición el dibujo del aguamanil de azofar de Buñola, desaparecido recientemente de la vitrina que lo conservaba, documento único y, por lo tanto, de un valor excepcional.

Este lamento puede parecer extemporáneo, pero no es más que un sentimiento de solidaridad hacia el investigador que sufrió... pues la cadencia y el ritmo de la Historia batien acompasadamente, y nada nuevo ocurre bajo el sol.... Son simples repeticiones.

Considero que el aporte fundamental de Ysasi fue su insaciable curiosidad, su recopilación de materiales, todos ellos fechados y, en muchas ocasiones, con letra trémula, una anotación a lápiz posterior: "...desaparecido en 19...", que muestra el control minucioso de sus observaciones en el transcurrir de los años. Por desgracia esos lamentos se repiten con harta frecuencia.

Dentro de esta faceta es, tal vez, el documento más estremecedor el tomo o tomos dedicados a la Catedral, con anotaciones y apuntes que se remontan a 1904.

Conviene destacar en la gran inquietud de Ysasi su espíritu de observación, que, aplicado a lo que hoy llamamos Historia del Arte, produjo magníficos dibujos de numerosos detalles estilísticos desde el Gótico al Barroco. Hay que subrayar lo versado que estaba en cuestiones iconográficas, y entre sus papeles se encuentra la identificación de los muchos bajorrelieves del coro catedralicio, la primera llevada a cabo y, por cierto, inédita hasta hoy.

Ningún monumento estudió con más cariño y cuidado que la Catedral de nuestra ciudad, como atestiguan las páginas manuscritas que sirven de introducción a sus dibujos. El fue un testigo de excepción de la reforma de este monumento cardinal bajo la dirección de Gaudí; él vio el Coro fragmentado, y su entrañable sentido de la Historia, y su sensibilidad, se vieron contrariados por los entuertos que el genial Gaudí realizó en el monumento palmesano.

El público que me escucha no debe asombrarse si ahora recriminamos la actuación de Gaudí en la Catedral como restaurador. En esta misma Sala lo ha hecho el Prof. Sebastián, y, antes que nadie, lo hizo D. Rafael de Ysasi. Son de sobra conocidos los criterios antihistóricos de Gaudí y no vamos a insistir sobre este punto, aunque es reveladora la frase que el propio Gaudí ha dedicado al Gótico y al Renacimiento. En parte queda patente su animadversión hacia lo renacentista y su goticismo exagerado. Dice así el propio Gaudí al referirse al Gótico: "sublime pero incompleto; es sólo un principio detenido por el *deplorable Renacimiento*.... Hoy no debemos imitar o reproducir, sino continuar lo gótico al mismo tiempo que lo rescatamos de lo flamígero".

Este concepto de *deplorable Renacimiento* informó, como es sabido, la destrucción del Coro catedralicio de Salas y la sustitución de los bellos plafones por unas esculturas seudogóticas del siglo XX, que van en contra de esta continuación del gótico que aboga el arquitecto catalán.

Realmente el genio singular de Antonio Gaudí no tuvo en su actuación en Mallorca, ningún destello.

Este atentado, irresponsable, queda paliado gracias a los dibujos de Ysasi, que nos da una fiel reproducción de cómo fue el magnífico friso renacentista que Juan de Salas puso en el Coro y que Gaudí sustituyó por otro anodino de gusto neogótico. Ysasi hizo constar en el margen de estos sus dibujos que Gaudí sentía cierta manía contra el Renacimiento, al que no comprendía. Es revelador el calificativo de *deplorable* que analicé antes. Como una anatema cayó el desprecio de Gaudí sobre estos bajorrelieves de Juan de Salas, quizás los más hermosos del Renacimiento en Mallorca, y gloria de un buen museo; pero, no: fueron arrancados del Coro y pasaron al desván de la Catedral, donde hoy no se encuentran y nada se sabe acerca de su paradero, aunque se dice que un grupo de obreros, un invierno, los redujeron a cenizas. Pero no están totalmente perdidos, pues los dibujos de Ysasi nos permiten reconstruir esta página destruida del Renacimiento en Palma de Mallorca.

Por desgracia estas lamentaciones se repiten a medida que buscamos la información única que sus manuscritos proporcionan. ¿Cuántas bandejas de Dinant, por ejemplo, se conservan de las recogidas por Ysasi? . ¿Y escudetes de bronce o plata? . ¿Y labras heráldicas? .

La Exposición presenta catorce volúmenes con la recopilación más importante que sobre materia artística mallorquina se haya hecho. Destacan las aportaciones dedicadas a la Catedral y San Francisco, de nuestra Ciudad. Fundamental el trabajo como iconografía Mariana y sobre Heráldica. Para mí, particularmente, aunque sea debido a lógica deformación profesional del arqueólogo, el tomo dedicado a cerámica y los tres álbumes de Pollentia, que recogen otras tantas fases de actividad en aquel lugar: 1923-1931; 1934 y 1935 (única Memoria publicada), y 1943.

Documento sin igual el destinado al paisaje mallorquín, quizás la obra de arte más destruida y adulterada de todo el acervo que la Naturaleza, pródiga, nos encomendó y que no hemos sabido o querido conservar.

En fin, una vida apagada y callada, fértil y provechosa. Esta fue la vida de D. Rafael de Ysasi Ransome, y para nosotros, investigadores universitarios, que por desgracia no podemos incluirnos ni en la nueva ni en la más vieja de las olas, al entrar en contacto con una labor eficaz nos era obligado darla a conocer a nuestros discípulos, como ejemplo de dedicación y como documento.

Su producción bibliográfica, no es extensa en cuanto a número. Podemos verla recogida en las páginas del "Boletín" de la Sociedad Arqueológica Luliana. Es una prueba más de su curiosidad infinita. Así las "Ordenances de les torres de foc del Regne", documento de 1719, o bien la "Relación de algunas piezas de Artillería que de esta Isla se mandaron a Barcelona para su fundición", temas tan ligados a la Milicia, su profesión.

Al preparar en 1965 los estudios previos a la Exposición de Pintura Gótica, hermosa quijotada que no consiguió cristalizar en lo que se habían propuesto sus organizadores (Pero esto no hace al caso, pues es otra historia, como diría Kipling),

los trabajos de Ysasi sobre los retablos góticos de la Catedral, Santa Cruz y Museo Provincial de Bellas Artes, fueron esenciales. En especial en lo que se refiere al retablo de la Anunciación del Maestro del Obispo Galiana. El panel central, con la deliciosa escena del Ángel anunciando a María, con el hermoso fondo del huerto, y las parras serpenteantes, pudo ser completado en sus paneles laterales, recubiertos con pinturas más modernas. La guía de Ysasi fue reveladora y su doctrina un camino seguro para atribuciones, identificaciones y localizaciones de la procedencia de muchas de las obras que, restauradas, prestigian la labor de una "Fundación Juan March" y de un restaurador como Arturo Cividini, hombre que si hubiera conocido a Ysasi, lo consideraría hermano.

En el campo arqueológico es fundamental el embrión de carta arqueológica de la villa de San Juan, aparecida en Documenta, y los estudios del Guerrero de San Lorenzo, como también la Memoria de las excavaciones pollentinas, firmada junto con Juan Labrés, quien muchos detalles, hasta más interesantes, nos podría decir de Ysasi y su colaboración.

La selección de dibujos se ha hecho de acuerdo con el siguiente plan:

Fortificación.- Diversos aspectos de torres de defensa, como la de Punta Amer, Aubercutx y la puerta de Palma de la cerca medieval de Alcedia.

Catedral.- Aspectos externos e internos de su fábrica, detalles escultóricos y, en particular, los dibujos de los plafones desaparecidos de la sillería del Coro, obra de Juan de Salas, que podemos considerar como un testimonio único de una obra singular que ya no existe.

Orfebrería.- El candelabro barroco de la Catedral, relicarios catedralicios, arqueta de marfil —con decoración de figuras humanas— de origen musulmán, y el candel de doble piqueta y aguamanil de azofar, también musulmán, procedentes de Onor. (Buñola).

Arquitectura popular.- Oratorios de diversas épocas esparcidos por la geografía insular, o bien edificaciones civiles.

Escultura.- Unas reproducciones de tallas del Crucificado, amén de una serie de temas catedralicios.

Los documentos expuestos abarcan siempre aspectos más amplios que el indicado en los titulares aparecidos en el Programa.

El conseguir presentar ante Vds. esta muestra ha sido, quizás, el más arduo de los trabajos, ya que los herederos de D. Rafael de Ysasi, conocedores del valor de lo conservado, teniendo presente que su señor padre nunca sintió el menor afecto por el "mundanal ruido", no quisieron, en principio, desviarse de la norma de conducta que se les había inculcado.

Solo pudo torcer su decisión el pensar que las nuevas generaciones tenían derecho a conocer toda la amplia documentación recogida, y, como documento histórico, gustosos aportaron sus archivos para esta Exposición.

Sea para ellos y para el Prof. Sebastián, que también llegó más allá del mar, y nos ha dado a conocer distintos y varios aspectos olvidados de nuestro arte,

nuestro agradecimiento. A los primeros por su gesto al permitir la exhibición de los fondos gráficos, y, al segundo, por haber conseguido convencer a los Ysasi que la labor de su padre debía ser conocida por los futuros investigadores que esperamos crezcan dentro de esta Casa*.

Nota: El acto tuvo lugar en el Salón de Actos del Estudio General Luliano y fue patrocinado por la Facultad de Filosofía y Letras. La inauguración se celebró el día 19 de Mayo a las 7,30 de la tarde, pero la exposición estuvo abierta hasta el 5 de Junio.

INDICE

Arquitectura del Protorrenacimiento en Palma, <i>por Santiago Sebastián</i> . . .	5
Hermenéutica y lenguaje en la filosofía lulista del siglo XVIII, <i>por S. Trias Mercant</i>	35
Iconografía de San Sebastián en Palma, <i>por Catalina Cantarellas Camps</i> .	61
Parroquias medievales de nave única en Palma, <i>por Antonio Alonso Fernández</i>	77
La medicina sofisticada, <i>por C. R. Arango</i>	85
Homenaje al investigador Rafael Ysasi, <i>por Guillermo Rosselló</i>	87

