

LA AMBIGUEDAD ESTILISTICA EN EL ARTE CONTRAREFORMISTA MALLORQUIN: EL RETABLO DEL NOMBRE DE JESUS DE ARTA

Mercedes Gambús

INTRODUCCION

La incidencia de la Contrarreforma en Mallorca a nivel artístico constituye, sin lugar a dudas, una de las cuestiones más polémicas y oscuras del arte religioso mallorquín de los siglos XVI y XVII.

El arraigamiento de las soluciones medievales en lo estructural, la adopción del gusto decorativo renacentista, y la aparición de recursos amanerados de filiación manierista en convivencia con el nuevo lenguaje barroco, ofrecen un complejo panorama para acometer el estudio del arte contrarreformista mallorquín.

Una muestra de esta complejidad lo constituye el retablo del Nombre de Jesús en la parroquia de Artá, realizado a fines del s. XVII, dónde se aunan la intención de propaganda devocional en el terreno iconográfico y la ambigüedad lingüística en el terreno formal.

Para una mayor claridad expositiva hemos dividido el tema en tres apartados: el primero relativo a la *documentación* del retablo, tanto a nivel de sus diferentes fases constructivas como del trabajo realizado por aquellos que intervinieron en el mismo; el segundo abordará el *sentido espacial* así como los *ejes compositivos* y los *recursos formales e iconográficos* empleados; y por último el tercer apartado intentará ofrecer una explicación a esa *relatividad estilística* que presenta el retablo del Nombre de Jesús de Artá y a la que antes hacíamos mención.

No quisiera acabar estas líneas, sin expresar mi agradecimiento al historiador D. Antoni Gili Ferrer, por sus reiteradas facilidades y ayuda prestada en el aspecto documental.

DOCUMENTACION

Constitución de la Cofradía del Nombre de Jesús y construcción del Retablo.

La devoción al Buen Jesús fué introducida en Mallorca, según G. Llopart,¹ a finales de la Edad Media por las ordenes mendicantes, alcanzando su apogeo en el s. XVI y comienzos del s. XVII; su difusión corrió a cargo de los franciscanos y dominicos, los primeros mediante la fundación, ya en el s. XV, de conventos dedicados al Nombre de Jesús, como el de Palma, extramuros de la ciudad (1441), o el de Sóller (1458), los segundos como patrocinadores de cofradías del “Santíssim Nom de Jesús”, las cuales se extendieron por gran parte de las parroquias mallorquinas contando con capillas y altares propios.

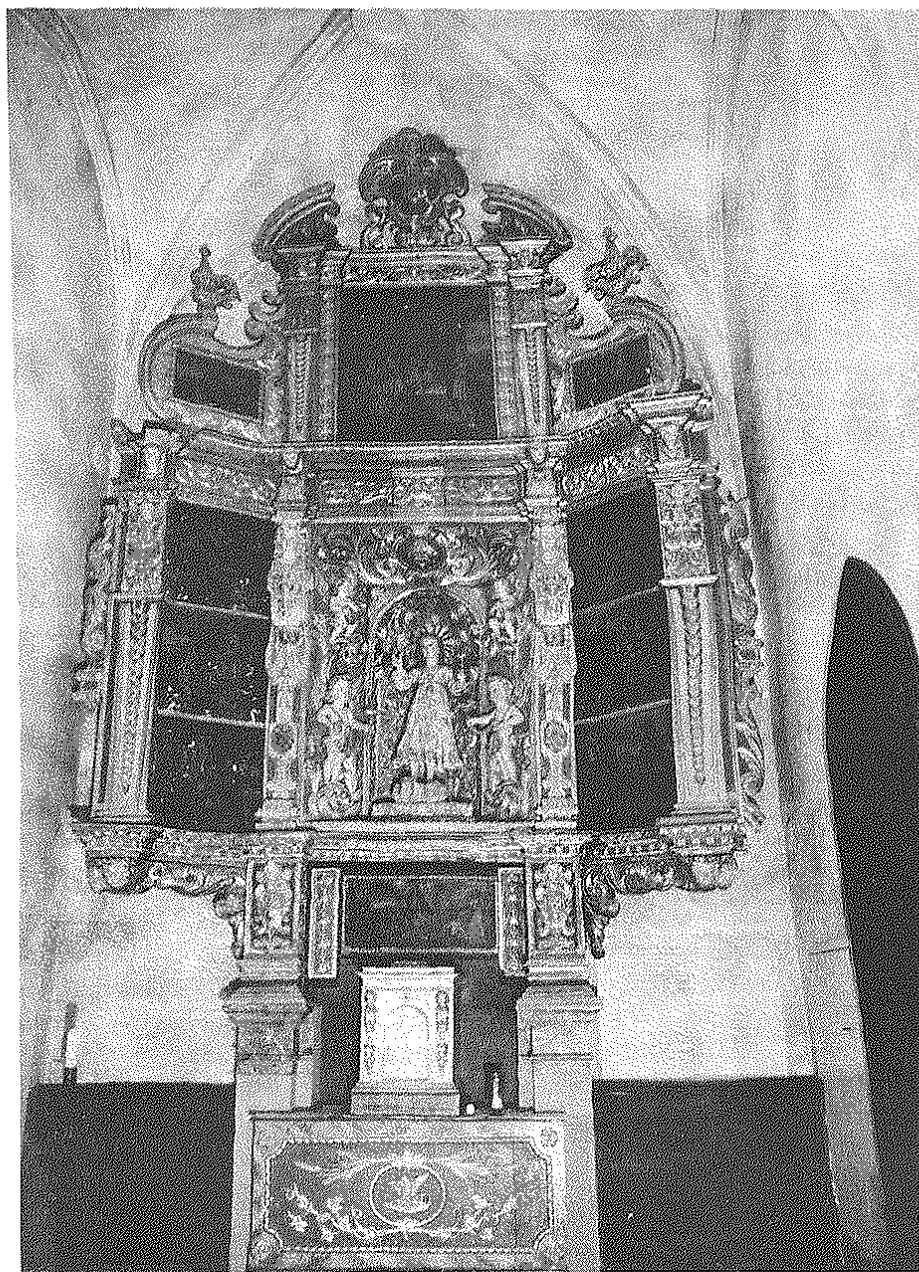
Siguiendo a G. Llopart,² sabemos que la primera imágen documentada de procedencia religiosa³ dedicada al Niño Jesús data de 1519 y obraba en poder de la Cofradía de Nuestra Señora de los Angeles en el Convento franciscano de Palma; asimismo la primera cofradía del Nombre de Jesús, perteneciente al convento dominico de Palma, se sitúa en el año 1581.

Por lo que se refiere a la constitución de la cofradía y construcción del retablo del Nombre de Jesús de Artá, auspiciado por los dominicos de Manacor, presenta una cronología más tardía. Las primeras noticias halladas hacen referencia a la *construcción del Retablo del Nombre de Jesús*, arrancan del año 1610, a raíz de la visita pastoral que efectuó el obispo Simó Bauçá a la Parroquia de Artá;

“...*Item ordenam y manam que los dits jurats fassen fer un retaula del SSm Nom de Jhs lo qual posen en una capella no stigma impedida y ocupada de persona particular y aso per la molta devocio te lo poble al SSm Nom de Jhs...*”⁴

En 1615, el obispo Bauçá realiza una nueva visita pastoral a la parroquia de Artá, en el curso de la cual ordena la *fundación de la cofradía del Santísimo Nombre de Jesús*,

- (1) LLOMPART G.: *Devoción e iconografía popular del Nombre de Jesús en la isla de Mallorca*. Rev. Mayurqa núm. 7 págs. 53 a 64. Palma 1972.
- (2) LLOMPART G.: *Imágenes mallorquinas exentas del Niño Jesús*. Sep. del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid 1980, págs. 363 a 384.
- (3) A pesar de las reticencias de G. Llopart a admitir la existencia de imágenes de procedencia privada con anterioridad a las de procedencia religiosa, él mismo aporta documentalmente las fechas de 1483 y 1501, en las que aparecen inventariadas dos figuras del Niño Jesús a favor de particulares, LLOMPART G.: *Imágenes mallorquinas exentas del Niño Jesús*, pág. 366.
- (4) (5) Ambas citas me han sido facilitadas por D. Antonio Gili, el cual las recogió de un Libro de Visitas Pastorales (hoy desaparecido), que se encontraba en el Archivo Parroquial de Artá.



Conjunto del retablo del Nombre de Jesús en la parroquia de Artà

designando la capilla absidal izquierda, para la colocación del retablo de la nueva cofradía, dónde hasta el momento se albergaba el retablo de San Pedro:

*“...Item per quant ha entés sa Rma Señoría que lo poble te gran devocio al Sm Nom de Jhs y que en la dita Yglesia no y ha altar ni capella sots la invocatio de aquell y que desitgen molt fundar confreria nova del Nom de Jhs y que s’assenyala una capella per fer un sumptuos retaula, ordena parçó y mana que lo retaula de lo gloriós Sant Pere sia traduit y trasladat a la capella de la Conceptio y en la dita capella de Sant Pere se fassa lo dit retaula y funda la dita Confraria exortant a tot lo poble fassen avant la obra de aquell lo mes prompta que puguen...”*⁵

Aunque desconocemos la fecha exacta en que se constituyó la nueva cofradía, sabemos que en 1688 ya estaba fundada, puesto que el “Libre de determinacions y sentencias de la Confraria del Nom SSm de Jessus de Artà”,⁶ empieza con la elección de clavarios en presencia del rector de dicha cofradía y lleva la fecha del 25 de enero de 1688.

En cuanto al inicio de la construcción del retablo, cabe señalar que en 1692, el escultor *Jaume Llull*, recibe un pago por la composición del marco de dicho retablo:

*“Se han donats dels dines a Mestre Jaume Llull scultor per a efecte de adobar lo quadro del SSm Nom de Jessus. Febrer 1692”*⁷

El 3 de noviembre de 1695 la capilla y altar del Santísimo Nombre de Jesús eran ya un hecho, como se deduce de la visita que D. Pedro de Alagón Arzobispo Obispo de Mallorca realizó a la parroquia de Artá incluyendo en el orden de visitas a altares y capillas, la del Nombre de Jesús:

“Ordre de visites d’altars y capelles:

*Altar Major; S. Joan Bta; S. Sebastià; N.S. de l’Assumpció; la Purificació; S. Ignaci; N.S. del Roser; S. Vicens Ferrer; S. Francesc Xavier; N. S de la Soledat; S. Llúcia; S. Mateu; S. Julià; S. Miquel; S. Antoni; Les Animes; S. Francesc de Paula; S. Pere; S. Jordi i Nom de Jesús”*⁸

Según los albaranes y partidas de pagos contenidos en el “Libre de determinacions y sentencias de la Confraría del Nom SSm de Jessus de Artà”, la cronología del retablo abarcaría desde el año 1692 al 1720, en que aparecen los últimos recibos a favor del escultor *Sebastià Pou*. En 1731 el retablo estaba totalmente acabado, como se infiere de la visita efectuada por el obispo Benito Panellas a la parroquia de Artá; (Orden de visitas, después del altar mayor).

“El Nom de Jessus collateral

*Item fonch visitat dit altar y se troba estar aquell ab la diguda decencia...”*⁹

- (6) Archivo Parroquial de Artà. El libro empieza el 25 de enero de 1688 y acaba el 20 de febrero de 1781.
- (7) Archivo Parroquial de Artà. *Llibre de determinacions y sentencias de la Confraria del SSm. Nom de Jessús de Artà*. Fol. 2 v.
- (8) Archivo Diocesano de Mallorca. *Visitació generalis diocesis Majoricensis. Anno 1691 usque ad 1695*. fol. 245.
- (9) Archivo Parroquial de Artà. *Visita de la Iglesia Parrochial de la vila de Artà feta per lo Ilm y Rm Sr D Fr Benito Panellas y Escardó. 15 de octubre de 1731*. Infoliado.

El escultor Jaume Llull, autor del retablo

Respecto a la autoría del retablo del Nombre de Jesús no existen prácticamente dudas, pues las pruebas documentales resultan harto concluyentes. A Jaume Llull se le debe, no sólo la composición del marco general del retablo, tal como señalábamos anteriormente, sino también la mayor parte de la obra, así lo reconoce en 1696 el P. Salvador Sarvera, rector de la cofradía, cuando en una relación de partidas por pago, escribe:

*"... per al mestre qui feu el retaula del Bon Jessus com costa al albara del dit mestre al 29 Maig 1696 que dit albara as troba en el llibre una fulla antes de dita sentencia..."*¹⁰

Según el albarán citado por el rector de la cofradía, el autor del retablo es el escultor Jaume Llull, pues es éste quien lo firma; en él reconoce estar vinculado con la cofradía mediante un contrato de trabajo (scarada) en el que se le paga a tanto por el trabajo realizado y no por unidad de tiempo:

"Yo de bay firmat confes haver rebut del P. Salvador Sarvera. Pre. Rector de la Confraria del Nom SSm de Jessus y de Miguel Sureda y Juan Sureda Clavaris de dita Confraria 100 lliuras y ditas son per la scarada y demes cosas afitas an al Rataula del Nom SSm de Jessus de la vila de Arta... y per ser aqui la varitat firm la present scriptura vuy al 29 Maig 1696

*Jaume Llull Sculptor"*¹¹

A Jaume Llull se le deben un buen número de componentes del retablo, tanto a nivel de estructura como de ornamentación, entre otros podemos citar los siguientes:

La figura del Buen Jesús, situada en la hornacina central:

"Yo de bay firmat confes haver rebut del P. Salvador Sarvera Prev. Rector de la Confraria del Nom SSm De Jessus de la vila de Arta y de Miguel Sureda y Juan Sureda Clavaris de dita Confraria trenta y sich lliures y ditas he rebudas per al valor de vera figura del Jessus qui ha a lo altar del dit Nom de Jessus y per ser aqui la veritat firm la present scriptura vuy al 2 de febrer 1697.

*Jaume Llull Sculptor"*¹²

La hornacina central y los soportes antropomorfos de las entrecalles:

*(100 libras) "... per haver labrada una pastera y bastaixs y aver comprat los miralls de dita pastera..."*¹³

Firmado por J. Llull el 3 de junio, 1699

El dorado de la hornacina y del retablo. En este sentido hay varios recibos firmados por Llull entre 1701 y 1702.¹⁴

(10) Archivo Parroquial de Artà. *Llibre de determinacions y sentencies de la Confraria del Nom SSm de Jessús de Artà.* Fol. 15 v.

(11) A.P.A. *Llibre de determinacions y...* fol. 14.

(12) A.P.A. *Llibre de determinacions y...* fol. 14

(13) A.P.A. *Llibre de determinacions y...* fol. 14 v.

(14) A.P.A. *Llibre de determinacions y...* fol. 29

Aunque J. Llull aparezca, según se desprende de los datos anteriores, como el autor material del retablo, es evidente que contó en su trabajo con la colaboración de ayudantes:

*(19 libras, 12 sueldos, 6 dineros) "... per mestre manobras gix y mitjans per fer la obra del Bon Jesus..."*¹⁵

*"... de una configura que feu Miguel Morey Molinet..."*¹⁶

Asimismo Jaime Llull debió ser contratado por la Cofradía como responsable, tanto de la compra del material necesario para las actividades de los cofrades, como de la concertación de los servicios convenientes para la obra y conservación de la capilla y retablo del Buen Jesús:

*"duas lliuras denou sous y sis dines y ditas he rebudas per al valor de un gaiardet per dita confreria... per al tafata... y per la flocadura..."*¹⁷

Firma J. Llull el 19 de marzo, 1704

*"... he rebut... 15 lliuras y 11 sous per al valor de las portas que ha a los portalets de la Capella de dita Confraria..."*¹⁸

*"Yo Jaime Llull... he rebut 23 lliuras y 9 sous y ditas son a compliment inclusive de tota la fayna que yo he feta fins al dia present y de tota la fayna que he donada a fer per dita Confraria..."*¹⁹

Firma J. Llull el 24 de enero, 1703

*"Yo Rafael Bonnin Argent confes aver rebut del Sr. Salvador Sarvera per mans de Mestra Jaime Llull vuynt lliuras y quatra sous y ditas son per lo valor de tres patenes de plata del Nom de Jesus..."*²⁰

Firma Rafael Bonnin el 20 de abril, 1707

En cuanto a la realización material de la obra, parece que una parte importante de la misma fué ejecutada en Palma y posteriormente trasladada a la parroquia de Artà, según se desprende de la información que nos brindan los siguientes gastos:

*"... son per aportar los mestras qui an fet lo retaula del Bon Jesus y les aynes y derres cosas..."*²¹

*"... son per tomarlos a la ciutat..."*²²

*"... son per portar al Jesus de ciutat..."*²³

*"... son per portar las portas de los portalets de la capella del Nom SSm de Jesus a Pere Andreu traginer qui las porta de la ciutat al 30 Abril 1697 costa am lo dit llibra..."*²⁴

(15) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... fol. 16 v.

(16) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... fol. 16 v.

(17) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... infoliado

(18) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... fol. 14

(19) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... fol. 15

(20) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... infoliado

(21) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... fol. 17

(22) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... fol. 17

(23) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... fol. 17

(24) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... fol. 18 v.

“... gastos de aportar la pastera y los mestras de ciutat...”²⁵

“... gastos de aportar y possar la cortina que stá devant la pastera del Bon Jessus...”²⁶

Por lo que respecta a la personalidad del autor del retablo del Buen Jesús de Artà, debemos hacer forzosamente referencia a la documentación recogida por Muntaner Bujosa en sus *datos para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca*,²⁷ según la cual, Jaume LLull era natural de Manacor, contrajo nupcias con Isabel Oliver y falleció el 28 de diciembre de 1707, siendo sepultado en la Iglesia del convento de San Francisco, delante de la capilla de la Inmaculada.

Acerca de su obra escultórica,²⁸ podemos afirmar, siguiendo a Muntaner, que Jaume Llull realizó entre 1690 y 1696, el túmulo de Ntra. Sra. de la Asunción para la Cofradía de Ntra Sra. de los Angeles en el Convento de San Francisco de Palma,²⁹ que con anterioridad a 1706, J. Llull debió ser requerido por la Cofradía del Nombre de Jesús de la Iglesia de Santa Eulalia en Palma, para trabajar en la obra de la capilla y retablo, en este sentido hay varios pagos que así lo acreditan.³⁰ En 1707, meses antes de su muerte, J. Llull recibe un pago por el trabajo efectuado en el retablo de la capilla de los ermitaños de la Santísima Trinidad en Valldemossa.³¹ Posteriormente, en 1714 la viuda de LLull reclama a la iglesia de Son Servera el débito que ésta tenía con su marido por una estatua de San Juan Bautista, así como por la labor realizada en el retablo de San Antonio de Viana;³² Por último y también a través de una reclamación de la viuda de J. Llull, fechada en 1717, sabemos que el citado escultor trabajó para el retablo del Rosario en la iglesia parroquial de Artà.³³

Sebastià Pou, continuador de la obra de Jaume Llull

La intervención de Jaume Llull en el retablo que nos ocupa, debió acabarse en el año 1702, en que aparecen los últimos recibos firmados por él; a partir de esta fecha no parece haber más actividad en relación al retablo hasta 1710, en que de nuevo aparecen reseñados en el libro de la Cofradía, nuevos recibos y partidas de pago hechas a favor del escultor Sebastià Pou.

(25) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... fol. 23 v.

(26) A.P.A. *Llibre de determinacions* y... fol. 23 v.

(27) MUNTANER BUJOSA J.: *Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca* B.S.A.L. vol. XXXII, págs. 551 a 554. Palma 1966

(28) Téngase en cuenta que los retablos eran considerados generalmente obras de escultura, de ahí que fueran los profesionales de este arte los encargados de su realización.

(29) MUNTANER BUJOSA J. ob. cit., documento núm. 190, págs. 551 y 552.

(30) MUNTANER BUJOSA J. ob. cit., documento núm. 192, págs. 552 y 553.

(31) MUNTANER BUJOSA J. ob. cit., documento núm. 191, pág. 552

(32) MUNTANER BUJOSA J. ob. cit., documento núm. 193, págs. 553 y 554

(33) MUNTANER BUJOSA J. ob. cit., documento núm. 194, pág. 554

La labor de éste no fué decisiva, puesto que el retablo, como hemos visto anteriormente ya estaba acabado en 1702, su actividad se centró por un lado, en la conservación del retablo, y por el otro en la consecución, bién mediante realización personal, bién mediante terceros, de todo lo necesario para el buen funcionamiento de las actividades de la cofradía:

"Yo de bay firmat Sebastià Pou sculptor confes haver rebut del P. Salvador Sarvera vint y sinch lliuras y ditas ha pagadas per la Confraria del Nom SSm de Jessus y yo dit Sebastià Pou las he rebudas per al valor a compliment de la palia he labrada y daurada y per ser aqui la veritat fas lo present albera vuy al 18 febrer 1710

*Sebastià Pou sculptor"*³⁴

*"... per los palis del Bon Jessus y per ferlo barnissar..."*³⁵

*"... per los palis y vestidet del Bon Jessus que he fet fer..."*³⁶

*"... per labrar y daurar un tabernacle... per daurar el cap de la figura del Bon Jessus..."*³⁷
Firma S. Pou en 1720

A partir de 1720 no aparecen más recibos ni pagos en relación al retablo, de lo que inferimos que la labor de S. Pou debió concluir por estas fechas.

Por lo que hace referencia a Sebastià Pou como escultor poco podemos anotar, excepción hecha del retablo que estudiamos, y que como ya hemos visto, fué más una labor de continuación de la obra de Llull que de creación, sin embargo creemos que la contratación de sus servicios por la cofradía del Buen Jesús de Artà debió hacerse en función de la relación que le unía con J. Llull, tal vez su maestro, ya que en uno de los documentos anteriormente citados³⁸ aparece S. Pou como intermediario de la viuda de Llull en una reclamación a la iglesia de Son Servera. Asimismo sabemos que por las fechas en que Pou trabajaba para la cofradía de Artà, debía tener fijada su residencia en Palma, en la Claveguera del Call, según nos informa una nota encontrada en el libro de la cofradía:

*"A Mestra Sebastià Pou que Deu guarde sculptor a la claveguera del call Salut (firma ilegible)"*³⁹

Desde 1720 hasta el 20 de febrero de 1781, fecha que cierra el libro de la cofradía, no hay más noticias sobre el retablo, de ahí que situemos el año 1720 como límite en la construcción y decoración del mismo.

(34) Archivo Parroquial de Artà. *Llibre de determinacions y sentencies de la Confraria del Nom SSm de Jessús de Artà*. fol. 29. v.

(35) A.P.A. *Llibre de determinacions y...* infoliado

(36) A.P.A. *Llibre de determinacions y...* infoliado

(37) A.P.A. *Llibre de determinacions y...* fol. 84

(38) MUNTANER BUJOSA J. ob. cit., documento núm. 193, págs. 556 y 557.

(39) Archivo Parroquial de Artà. *Llibre de determinacions y sentencies de la Confraria del Nom SSm de Jessús de Artà*. Nota infoliada

Con posterioridad a estas fechas el retablo ha sufrido alguna modificación como el recorte de la predela para la colocación de un nuevo altar, la sustitución de la imagen del Buen Jesús por otra de factura más moderna, prueba concluyente de lo que afirmamos se deriva del hecho, tal como veíamos en la documentación, de que tanto a Lull como a Pou se les paga por la compra de un vestido, (el actual aparece con uno de escayola), y al mismo Pou se le retribuye en concepto del dorado de la cabeza, mientras que el que preside el retablo tampoco lo presenta. Otras modificaciones a destacar son la desaparición de los espejos de la hornacina, así como algunos cambios secundarios en la capilla.

DESCRIPCION

Concepción espacial y composición

La concepción espacial del retablo presenta una relativa mezcla tipológica según se considere, sólo vertical, o vertical y horizontal simultáneamente. Si efectuamos una lectura vertical, el retablo muestra una estructura de calles convergentes, es decir, la central se mantiene plana mientras que las laterales presentan una convergencia en relación a ésta, sin sobresalir del retablo. Si por el contrario atendemos simultáneamente a su horizontalidad y verticalidad, podríamos situar su tipología como muy próxima a los retablo-rosario, pues aunque su iconografía no pertenece a este tipo, desarrolla las escenas en compartimentos independientes alrededor de la calle central.

Por lo que se refiere al esquema, el retablo del Nombre de Jesús se comporta siguiendo el modelo medieval, consistente en entrecruzar elementos horizontales: predela, cuerpo y ático, con elementos verticales: calles (una central y dos laterales), entrecalles y polsera.

Compositivamente, la calle central del retablo actúa como el eje que distribuye los espacios laterales, superior e inferior, acentuado ello, por un lado, mediante el uso del lenguaje escultórico en la calle central y del pictórico en la predela, calles laterales, interior de las aletas y ático, y por el otro, mediante la utilización iconográfica de las escenificaciones relativas al Buen Jesús, cuya talla ocupa la hornacina situada en la calle central del retablo.

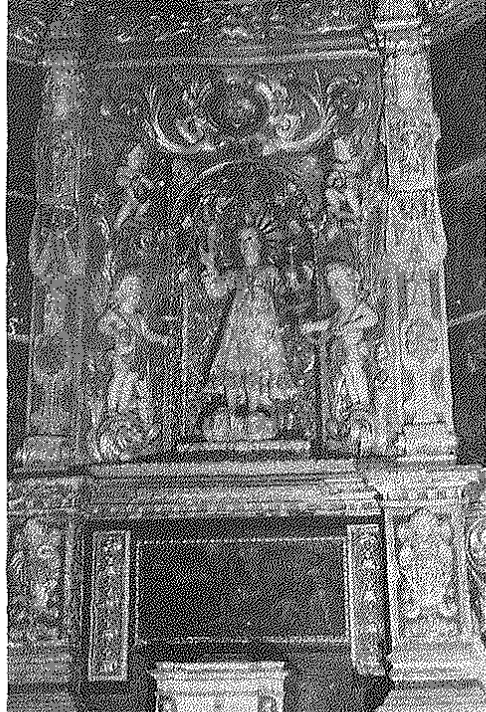
Lectura formal e iconográfica

Desde este punto de vista, el retablo presenta de abajo a arriba los siguientes componentes:

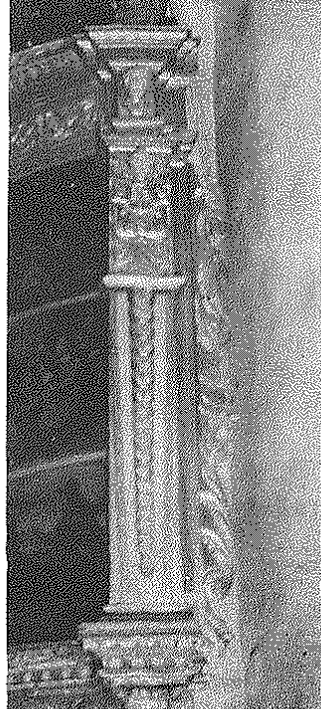
Predela, de base rectangular, cerrada en los límites superior e inferior por medias cañas y en los laterales por pequeñas pilastras decoradas con motivos vegetales que se rematan en un querubín; el interior de la predela desarrolla pictóricamente el tema de la Ascensión.

Cuerpo, formado por:

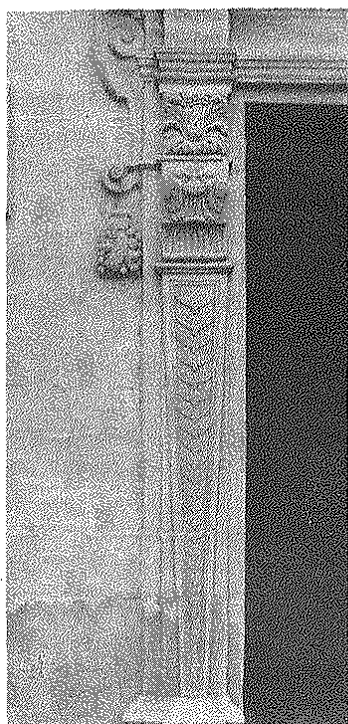
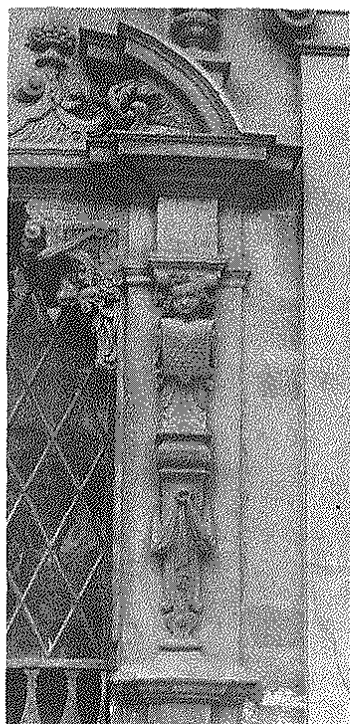
a) *la calle central*, de un solo piso con movimiento abocinado, que culmina en hornacina, donde se encuentra la talla del Buen Jesús, titular del retablo, de bulto, vestido



Cuerpo y predela del retablo del Nombre de Jesús



Soporte estípitesco de la polsera



Soportes estípitescos de la fachada del Ayuntamiento de Palma

con camisita y con corona de estaño dorada sobre la cabeza, está sobre una peana formada por nubes, de dónde surgen cabezas de ángeles, su actitud responde al modelo iconográfico más difundido en Mallorca hasta el s. XVIII, ⁴⁰ es decir, bendiciendo con la mano derecha mientras la izquierda sostiene la esfera del mundo, rematada por una cruz. El ábside de la hornacina está decorada por pequeñas cabezas de ángeles sobre fondo dorado, rematado por el trigrama JHS. La hornacina a su vez, está flanqueada por cuatro ángeles lampadarios, en composición simétrica, presentando en relación al cuerpo, cabezas muy desproporcionadas.

b) *las calles laterales*, de menor anchura que la central, divididas en tres espacios cuadrados a ambos lados, separados entre sí por medias cañas. La calle lateral izquierda representa pictóricamente las siguientes escenas, de abajo a arriba: Jesús ante los doctores, el bautismo de Jesús y la última cena.

En el mismo sentido, la calle lateral derecha desarrolla las siguientes representaciones: la huida a Egipto, la adoración de los Magos y la adoración de los pastores.

Atico, de base rectangular, con los lados mayores en sentido vertical, está separado de la calle central por un entablamento, cuyo friso ostenta una decoración a base de movimientos ondulantes. En el interior por un frontón curvo partido, en cuyo centro se halla el emblema de la cofradía patrocinadora del retablo, compuesto por el corazón de Jesús con el trigrama JHS, limitado por dos bolas que son rematadas por una cabeza de ángel con las alas extendidas.

Aletas, que flanquean el ático, siguiendo la trayectoria vertical que imponen las calles laterales, en su interior se encuentran situados dos pequeños lienzos rectangulares, de menor tamaño que los de las calles laterales, representando el de la izquierda: el encuentro de Jesús con Magdalena, y el de la derecha: la transfiguración. ⁴¹ Las aletas concluyen en dos pirámides con bola en su cúspide, asimismo el movimiento ondulante de las aletas se completa con una decoración que a modo de rocalla cierra la composición por los laterales.

Soportes

Por lo que hace referencia al sistema de soportes, podemos hablar de relativa unidad, pues a pesar de variaciones de cariz ornamental, todos ellos responden al tipo estípitesco de base inestable. Cifrándonos a sus tratamientos cabría señalar:

- a) *los soportes antropomorfos de las entrecalles*, con los dos tercios inferiores siguiendo el esquema de pilastra truncada que reposa sobre basa con movimientos ondulantes.
- b) *los soportes geométricos de la polsera*, con capitel coronado por una cabeza de ángel en el tercio superior, y pirámide invertida con motivos derivados de la escama en los dos tercios inferiores.

(40) LLOMPART G.: *Imágenes mallorquinas exentas del Niño Jesús*. págs. 366 y 367.

(41) Es posible que la adopción de esta iconografía se relacionara con la titularidad del retablo mayor de la parroquia de Artà, dedicado precisamente a la Transfiguración.

- c) *los soportes geométricos del ático*, iguales que los de la polsera, pero de menor tamaño y con capitel derivado del corintio.

RELATIVIDAD ESTILÍSTICA:

De la observación detenida del retablo del Nombre de Jesús se desprende una cierta dificultad derivada de su definición estilística, tanto si atendemos a su articulación espacial como a su tratamiento decorativo.

Desde el punto de vista de su concepción espacial, observamos la presencia del sistema medieval de casillero, dónde cuerpos y calles se fragmentan, formando diversos compartimentos. Si nos atenemos a su tipología, el retablo presenta, tal como señalabanos anteriormente, una convivencia entre el retablo-rosario y el de calles convergentes.

El retablo-rosario ⁴² desarrolla los quince misterios en escenas independientes, siguiendo el orden del rosario, es de procedencia medieval y de origen germano. En nuestra isla la devoción de Ntra. Sra. del Rosario ha sido una de las que más han arraigado, hasta el punto que según las actas pastorales del obispo Arnedo (1563-1572) "ya se cuentan quince capillas dedicadas a Nuestra Señora del Rosario". ⁴³ La nueva devoción fué difundida, principalmente por la orden de los dominicos, y en este sentido no debemos olvidar que fueron precisamente los dominicos de Manacor los más importantes patrocinadores de la cofradía del Nombre de Jesús de Artà.

La adopción de la tipología del rosario llevada a cabo en el retablo del Nombre de Jesús de Artà, no resultaba nada novedosa en Mallorca, ya que en el s. XVI se había utilizado en el retablo del Nombre de Jesús en la iglesia de Santa María la Mayor de Inca, ⁴⁴ y en la de Petra, ⁴⁵ e incluso a lo largo del s. XVII tenemos varios ejemplos de utilización conjunta de las tipologías propias del rosario y del retablo de calles convergentes, tal es el caso del retablo de la Virgen del Rosario en Santo Domingo de Inca. ⁴⁶ De hecho ambas tipologías concuerdan perfectamente con el espíritu contrarreformista que las anima; en el caso de la estructura compartimentada de las escenas, el retablo funciona como una gran pantalla, dónde se proyectan escenas sagradas según un orden prefijado, las cuales cumplen con el objetivo de excitar las percepciones emotivas de los fieles, induciéndolos a la piedad; al respecto resultan altamente elocuentes las conclusiones del concilio de Trento sobre el arte religioso:

"... es mediante la historia de los misterios de la Redención, tal como están representados en los cuadros y otras imágenes, como el pueblo se instruye y confirma en sí mismo la costumbre de pensar continuamente en los artículos de fe con los que alimenta su espíritu; y también que se extrae gran provecho de todas las imágenes sagra-

(42) Cfr.: MARTIN GONZALEZ: *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*. Universidad de Valladolid, 1964.

(43) ESCANELLAS M.: *Arquitectura y ornamentación religiosa en la zona de Inca*. Tesina inédita. Departamento de Historia del Arte. Palma 1974, pág. 56.

(44) ESCANELLAS M. ob. cit., págs. 61 a 65

(45) LLOMPART G: *Devoción e iconografía popular del Nombre de Jesús en la isla de Mallorca*. pág. 60

(46) ESCANELLAS M. ob. cit., págs. 158 a 161.

das, no solamente por que la gente se instruye por medio de ellas en las buenas acciones y en los dones conferidos por Cristo, sino también porque los milagros que Dios ha realizado por sus santos, con sus ejemplos saludables, son presentados a los ojos de los fieles para que éstos puedan agradecerle a Dios estas cosas, puedan ordenar sus vidas y sus costumbres a imagen y semejanza de las de los santos y sean inducidos a amar y adorar a Dios y a cultivar la piedad... ”⁴⁷

En cuanto a la convergencia de las calles laterales en relación a la central, debemos referirnos a una característica tan cara al arte barroco, como es la de rechazar los principios unitarios, sustituyéndolos por el dinamismo, que en este caso se articulará;

- a) mediante la creación de un espacio expansivo al que habríamos de añadir las variaciones de luz y atmósfera provocadas por la relación entre el dorado de la calle central y los contrastes cromáticos de las representaciones pictóricas.
- b) por la utilización ornamental de la línea ondulante que cierra la composición sin fijar contornos precisos.

El retablo del Buen Jesús presenta un centro compositivo situable en la imagen del Niño Jesús. Su estudio debe hacerse, teniendo en cuenta la existencia de por lo menos dos imágenes, la primera obra de J. Llull, la cual, según la documentación aportada en el apartado correspondiente, debía pertenecer al tipo barroco fijado por Martínez Montañés⁴⁸ para la cofradía del Sagrario de Sevilla, tallado enteramente desnudo, para vestir, representando a Jesús Niño, de pie, bendiciendo y con una pequeña cruz en la mano izquierda, derivado de éste parece ser, el que actualmente podemos observar, de talla, vestido con túnica de amplias mangas. En las nubes de la peana se apelotonan cabezas de ángel, repitiendo lo que era tradicional para las imágenes de la Purísima Concepción. Toda la escultura presenta un fuerte barroquismo, que se traduce en una sensación de movilidad, acentuada por su papel, a nivel general, de núcleo de tensión cuyos ejes se desplazan a través de las escenas, limitándola formalmente y desarrollándola iconográficamente.⁴⁹

Por lo expuesto hasta aquí, podríamos caer en la tentación de afirmar, sin más, que el retablo del Nombre de Jesús responde estilísticamente al lenguaje barroco, pues a éste pertenece la concepción espacial (a pesar del esquema medieval), así como la mayor parte de los detalles ornamentales e incluso del propio conjunto iconográfico de filiación contrarreformista; sin embargo tal afirmación, no siendo errónea, si resultaría, por lo menos imprecisa, dado que el retablo presenta un comportamiento bastante peculiar pero extensible a otras obras producidas por la contrarreforma mallorquina, a saber, concepción espacial de tradición gótica asimilada a soluciones propias del barroco que se proyectan también en lo ornamental conviviendo con repertorios de filiación manierista, en este sentido podemos citar el sistema de soportes de base inestable que por su ubicación y tratamiento alteran el comportamiento espacial del retablo que estudiamos.

Proclamar a estas alturas, la privacidad manierista del soporte estípitesco resultaría

(47) BLUNT A.: *La teoría de las artes en Italia del 1400 al 1600*. Ed. Cátedra, Madrid 1979, pág. 118

(48) GÓMEZ MORENO M.: *La gran época de la escultura española*. Ed. Noguer, Barcelona 1970, pág. 57.

(49) El conjunto iconográfico que presenta el retablo es el usual para los retablos del Buen Jesús, salvo algunas variaciones, al respecto puede consultarse: LLOMPART G: *Devoción e iconografía popular del Nombre de Jesús en el isla de Mallorca*. Rev. Mayurqa núm. 7, págs. 53 a 64. Palma 1972.

obviamente un error, pues como ya señaló Villegas⁵⁰ el origen de esta modalidad debe buscarse en los soportes a dioses y en los atlantes y cariátides del mundo clásico. La revalorización de la estípite vino de la mano del alto Renacimiento, mediante su revisión clasicista, alcanzando las mayores cotas en el Manierismo, tanto en el caso de los soportes antropomorfos, como en los de base inestable, ya que ambos favorecían el carácter lúdico y espontáneo de este estilo. El barroco no fué ajeno a este soporte, de ahí que repetidamente aparezca como vocabulario de este estilo; sin embargo, tanto su tratamiento como la función a la que es destinado varía en relación al estilo que lo emplea. En el caso del *estípite manierista* su función consiste en romper la correspondencia entre el conjunto y los elementos de articulación del mismo, mediante el tratamiento geométrico, planimétrico o simbólico del soporte que descansa sobre una base inestable incapaz de aguantar ningún peso; por el contrario la *estípite barroca* tiene como función acoplar los elementos plásticos, embutiéndolos unos en otros, envolviéndolos de tal manera, que consiga sacrificar y desvalorizar los elementos aislados a favor de una impresión de conjunto, de ahí su tratamiento volumétrico con juegos ondulantes; en resumen si la estípite barroca es integradora de un espacio repesado, la manierista actúa como destructor de la estructura arquitectónica general, obligando a lecturas duales en un espacio en tensión.

En el retablo que nos ocupa, los soportes juegan precisamente a esta última función, rompiendo el espacio maleable del barroco, introduciendo cortes en nuestro recorrido de lectura, obligándonos a seguir un camino dual, bien en sentido vertical, bien en sentido horizontal, lo que a su vez es facilitado por el esquema compartimentado de procedencia medieval seguido en la composición del retablo; no obstante resulta incorrecto hablar de soportes manieristas puesto que no actúan en un espacio en tensión, más bien cabe calificarlos de *amanerados*, ya que se trata de abstracciones de modelos decorativos manieristas que se comportan ahistoricamente, lo que no impide en la práctica, que se manifiesten como introductores de un ritmo inestable y disonante al plantear el contraste entre formas básicas planas y acumulación de detalles o favorecer la ruptura entre la relación carga-soporte (así actúan especialmente, los soportes de la polsera y del ático).

La presencia de soluciones amaneradas en convivencia con otros estilos en la arquitectura contrarreformista mallorquina no es peculiar del retablo estudiado, con anterioridad se produjeron casos similares, como en la portada principal de la Seo e incluso trascendieron a la arquitectura civil, es el caso del ayuntamiento de Palma, donde la simultaneidad manierismo-barroco es patente, tanto de los frontones curvos como en los repertorios estípitecos, cuyos modelos parecen haber inspirado los del retablo del Buen Jesús, objeto de nuestro estudio.

La explicación a esta convivencia habría que situarla en el comportamiento histórico de nuestra arquitectura que se sirvió desde el s. XV de soluciones espaciales de corte medieval, introduciendo repertorios decorativos propios del clasicismo expresivo del alto Renacimiento que desembocaron en un manierismo decorativo no asimilado, que inconscientemente fué utilizado por el barroco como recurso propio; de esta manera el manierismo, perdida su conciencia estilística se convirtió en una modalidad amanerada que completó cuando no destruyó el espíritu que animaba a nuestra arquitectura barroca.

(50) VILLEGAS: *El gran signo formal del Barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite*. Universidad de México 1956.