

## Antoni Gaudí y Joan Rubió. Naturaleza y paisaje en las vidrieras de la Catedral de Mallorca

Concepció Bauçà de Mirabò Gralla<sup>1</sup>

Recibido: 15 de enero de 2021 / Aceptado: 29 de marzo de 2021

**Resumen.** La reforma encabezada por Antoni Gaudí en la Catedral de Mallorca a partir de 1903 incluyó el proyecto, largamente ansiado, de abrir sus ventanales a la luz. Dicha tarea que solamente pudo iniciar, sería continuada por su discípulo y colaborador, Joan Rubió, hasta los años treinta. Desde la genialidad de las primeras vidrieras hasta la menor calidad de las últimssas, lo cierto es que muchas de ellas otorgaron un papel destacado a la naturaleza y al paisaje como medssios para vehicular el mensaje religioso, así como la inspiración en el entorno cercano, concebido como fórmula de identidad y de integración. Ello se explica a partir del pensamiento de Gaudí y del trasfondo ideológico y cultural que compartió con Rubió durante su estancia en Mallorca, concretándose en la originalidad de las piezas del primero y en las influencias artísticas que acabaron impregnando, décadas después, las del segundo.

**Palabras clave:** Paisaje; vidrieras; Gaudí; Rubió; catedral; Mallorca; siglo XX.

### [en] Gaudí. Rubió and the landscape. Nature and landscape in the stained glass windows of the Cathedral of Mallorca

**Abstract.** The reform led by Antoni Gaudí in the Cathedral of Mallorca from 1903 included the project, long longed for, to open its windows to light. This task, which he could only begin, would be continued by his disciple and collaborator, Joan Rubió, until the 1930s. From the genius of the first stained glass windows to the lesser quality of the last, the fact is that many of them gave a prominent role to nature and landscape as a means to convey the religious message, as well as inspiration in the nearby environment, conceived as a formula of identity and integration. This is explained from the thought of Gaudí and the ideological and cultural background that he shared with Rubió during his stay in Mallorca, concreting in the originality of the pieces of the first and in the artistic influences that ended up impregnating, decades later, those of the second.

**Keywords:** Landscape; stained glass windows; Gaudí, Rubió; cathedral; Majorca; 20th century.

**Sumario.** La naturaleza en la vidriera religiosa a inicios del siglo XX. Gaudí, la luz y la naturaleza. Las primeras vidrieras dirigidas por Joan Rubió i Bellver. Un canto a la naturaleza en la nave central. La influencia de la pintura. Conclusión. Bibliografía.

**Cómo citar:** Bauçà de Mirabò Gralla, Concepció (2021). Antoni Gaudí y Joan Rubió. Naturaleza y paisaje en las vidrieras de la Catedral de Mallorca, en *Anales de Historia del Arte* nº 31 (2021), 173-194.

---

<sup>1</sup> Universidad Pontificia Comillas  
[cbauca@cesag.org](mailto:cbauca@cesag.org)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1534-7870>.

La reforma de la Catedral de Mallorca encabezada por el arquitecto Antoni Gaudí i Cornet se inició a partir de 1903 con la apertura de una parte de sus ventanales, en una costosa campaña que, con muchas dificultades y resultados muy inferiores continuaría su discípulo, Joan Rubió i Bellver, durante las décadas siguientes. Se trata de un proceso conocido, que ha sido estudiado desde el punto de vista técnico, atendiendo especialmente al problema lumínico y al consiguiente debate que suscitó. En esta ocasión se retoma el tema, y se centra el foco de interés en la temática concreta de las vidrieras que protagonizaron aquella campaña<sup>2</sup>.

En cuanto a las fuentes que se han utilizado, cabe destacar la abundante bibliografía referente al entorno concreto de la Catedral de Mallorca, a los protagonistas de las obras analizadas, al ámbito de la pintura mallorquina y de la vidriería. Entre las fuentes primarias, se ha trabajado con documentación del Archivo Capitular de Mallorca, de la Catedral de Mallorca y del Centro de Documentación del Museu del Disseny de Barcelona, además de adjuntarse fuentes hemerográficas de la época. Finalmente se han estudiado directamente los vitrales dirigidos por Gaudí y Rubió que se conservan entre el Palacio Episcopal de Palma y la Catedral de Mallorca, prestando especial atención a las particularidades de la temática que presentan y a la forma cómo esta se resuelve<sup>3</sup>.

## La naturaleza en la vidriera religiosa a inicios del siglo XX

Desde la Edad Media las densas vidrieras de las catedrales cumplieron una función simbólica, representando la sabiduría divina que al surgir el día se materializaba ante los fieles mediante la luz. Este fenómeno que se enmarca en su papel de elemento arquitectónico, ha explicado el templo como un «microcosmo formado por vidrieras sumisas al curso del sol, de las estaciones, del tiempo histórico y cronológico [...]»<sup>4</sup> en el que dichas piezas traspasaban el mundo exterior al interior.

Por otra parte, las vidrieras religiosas se han analizado en términos iconográficos. Sus escenas dispuestas en registros superpuestos, repletas de personajes, desarrollaban ciclos figurativos dotados de un sentido didáctico que los fieles debían interpretar, y se integraban en los programas narrativos de iglesias y catedrales<sup>5</sup>. En ese contexto, la naturaleza podía aparecer como escenario, formando el paisaje de las

<sup>2</sup> El presente estudio profundiza y actualiza uno anterior, que formó parte del Proyecto del Plan Nacional de I+D+I financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad: «Metodología y protocolos de intervención en planes de documentación, restauración, conservación preventiva y divulgación. Antonio Gaudí y la Catedral de Mallorca» (HAR2012-34205), dirigido por Mercè Gambús. Desarrolla con nuevas aportaciones el aspecto temático de las vidrieras catedralicias, que se expuso en Bauçà de Mirabò, C. (2015). *La llum a la Seu de Mallorca després de Gaudí. La gran polèmica entre els arquitectes Joan Rubió i Guillem Forteza (1915-1931)*, Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner editor. En relación al tema ver también Bauçà de Mirabò, C. (2014). *La llum a la Seu. Problemàtica històrica*. En P. Fullana; M. Gambús, (Coord.) *La memòria contemporània de la Catedral: Miralles, Rotger, Sagristà*, (pp 61-86), Palma: Publicacions Catedral de Mallorca y Gambús, M. (2015). *La renovació visual de la Seu de Mallorca (1903-1947)*. El trasllat del cor i el procés d'instal·lació de vitralls. En M. Gambús; P. Fullana (Coord.), *Campins i Gaudí. La reforma de la Seu de Mallorca i la seva implementació en el monument (1903-1947)*, (pp. 275-421). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca.

<sup>3</sup> Agradecemos a sus respectivos responsables la consulta y la posibilidad de reproducir sus fondos.

<sup>4</sup> Da Silva, L. (2019). Perspectivas simbólicas de la naturaleza en el arte gótico: las vidrieras de la Catedral de Barcelona (1335-1495). En R. J. Payo y E. Martín y J. Matesánz y M. J. Zaparaín (Ed.), *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del arte*. Burgos: Universidad de Burgos, vol. 1, 793.

<sup>5</sup> Nieto, V. (2011). *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid: Nerea, 69.

historias destinadas al pueblo iletrado, configurar símbolos propios de la Virgen, los profetas, los apóstoles y los santos<sup>6</sup> o motivos decorativos con significados religiosos. Otras veces el elemento natural, en forma de temas vegetales, se erigió en principal en piezas concretas como lancetas laterales, o en borduras, orlas y cenefas.

En España el tema de la naturaleza perduró siguiendo estos esquemas una vez acabada la Edad Media, y no fue hasta finales de la centuria decimonónica cuando surgieron nuevas posibilidades. Las piezas que Guillermo Alonso Bolinaga fabricó para las naves laterales de la Catedral de León son una muestra del vitral decorativo relacionado con los repertorios del movimiento *Arts and Crafts*. Las llenan especies vegetales que dibujan composiciones simétricas. Siguen patrones rítmicos para trazar sus arabescos sin mostrar ya rastro de la figura humana, ni una historia aparente que contar. Se trata de una interesante novedad que responde a una sensibilidad ornamental procedente de otras artes. Como indicaba Nieto, aquellas piezas podrían haber servido en cualquier edificio que no fuera religioso<sup>7</sup>.

En Cataluña, el Modernismo propició cambios importantes. La vidriera se incorporó definitivamente al ámbito civil, respondiendo a las últimas tendencias artísticas. Los fabricantes cultivaron un lenguaje renovado, dominado por la experimentación, al tiempo que renacían las antaño llamadas artes menores. Y los artistas diseñadores consagraron la naturaleza como uno de sus temas preferidos, igual que sucediera en el resto de lenguajes, alejándose de su imitación mimética en pos de un sentido más decorativo, a veces dotado de cierta tendencia a la abstracción<sup>8</sup>.

Desde principios de siglo los elementos naturales conquistaron conocidos interiores a través de las vidrieras. Los paisajes wagnerianos del *Cercle del Liceu*, el gran sol de la claraboya del *Palau de la Música Catalana*, el plácido entorno que envuelve a las damas del *Casino de Cerdanyola* y que acompaña el desfile de las musas de la casa de *Gran Via de les Corts Catalanes*, 582 comparten protagonismo con los personajes. Otras veces la naturaleza se erige en motivo principal, como en la *Casa Garriga Nogués* o la *Casa Lleó Morera* de Barcelona.

En todo este proceso cabe recordar que el primer impulso a la recuperación del arte del vitral catalán se había iniciado, avanzada la segunda mitad del siglo XIX, en el ámbito religioso, donde todavía quedaban vestigios del trabajo de los antiguos maestros vidrieros. Tal y como recoge Núria Gil, así lo reconocía Antoni Rigalt i Blanch, uno de los primeros fabricantes que protagonizó dicha renovación<sup>9</sup>. Afirmaba que el lenguaje había tomado de nuevo carta de naturaleza en las iglesias de Barcelona a partir de un fabricante concreto: Eudaldo Ramón Amigó<sup>10</sup>, quien surtió de vitrales los templos antiguos y nuevos de la ciudad. Algunos de dichos edificios contaron con la dirección del genial arquitecto Antoni Gaudí, cuyo trabajo se desarrollaba entonces. Entre finales de la centuria y principios de la si-

<sup>6</sup> Da Silva, L. (2019) *op.cit.*, vol. 1, 793-794.

<sup>7</sup> Nieto, V. (2011) *op.cit.*, 275-279.

<sup>8</sup> Sobre el tema de la naturaleza en la época ver Capellà, P. y Galmés, A. (Coords.) (2015). *The arts and nature. Biology and Symbolism in Barcelona circa 1900 (epub)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. En el campo de las vidrieras Gil, N. (1998). La influencia del arte japonés en el diseño de vidrieras modernistas. En *Arte e identidades culturales*, Actas XII Congreso CEHA, Gijón: Universidad de Oviedo, 137.

<sup>9</sup> Gil, N. (2013). *El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell & Cia (1890-1931)*, (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona. 52. Obtenido de [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/134966/01.NGF\\_TESI.pdf](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/134966/01.NGF_TESI.pdf). [Consulta: 24/05/2020].

<sup>10</sup> Gil, N. (2013) *op.cit.*, 53, 172; Gil, N. Antoni Rigalt i Blanch. En: *Real Academia de la Historia*. Obtenido de <http://dbe.rah.es/biografias/51451/antoni-rigalt-i-blanch>, [Consulta: 24/05/2020].

guiente los vidrios de aquel y los proyectos de este último terminaron embarcando rumbo a Mallorca.

## Gaudí, la luz y la naturaleza

Tanto el hermoso libro que según Gaudí constituía la naturaleza, como el tema lumínico fueron esenciales para el arquitecto. De hecho definió la arquitectura como la ordenación de la luz, la escultura como su juego y la pintura como su reproducción mediante el color<sup>11</sup>. Según el arquitecto Joan Bassegoda, para hacerlo recogería las lecciones iconográficas y simbólicas que el gótico había tomado de la Antigüedad y había enriquecido mediante la liturgia cristiana<sup>12</sup>.

Este interés no se tradujo, sin embargo, en una concreción material tan cuantiosa como hubiera sido de esperar. Víctor Nieto afirmaba que en el contexto del Modernismo catalán «paradójicamente, las vidrieras de Gaudí resultan mucho más conservadoras que las que se hicieron para los edificios de Domènech i Montaner, y no son un factor definitivo de su arquitectura (...)»<sup>13</sup>. Lo cierto es que en sus primeros edificios el genial arquitecto contó con proveedores para surtirse de ellas, aunque poco a poco se implicó personalmente en su elección y en 1891 argumentó un original concepto en torno a su futura utilización en la Sagrada Familia<sup>14</sup>.

El verdadero punto de inflexión se produjo a inicios del siglo XX, cuando Gaudí emprendió su propia investigación acerca de las posibilidades técnicas y expresivas del vitral<sup>15</sup>. El lugar escogido para hacerlo fue la Catedral de Mallorca. El plan de reforma litúrgica ideado por el obispo Pere Joan Campins constituía un proyecto de restauración sumamente ambicioso, que incluía entre una de sus primeras metas la iluminación. La gran nave gótica permanecía prácticamente a oscuras, pues al terminarse tardíamente, ya durante el Barroco, el lenguaje del vitral se hallaba en decadencia. Circunstancias como esta habían provocado verdaderas paradojas en catedrales de toda España<sup>16</sup>.

En 1902 Gaudí planteaba las líneas generales de su proyecto que, lejos de constituir una restauración al uso, lanzaría la basílica mallorquina en pos de una reforma tan contemporánea como desconcertante para sus coetáneos. El plan se aceptó al año siguiente y entonces regresó acompañado por su discípulo y ayudante Joan Rubió para realizar las primeras pruebas de las vidrieras de la Capilla Real (fig. 1)<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> Puig-Boada, I. (1981). *El pensament de Gaudí*, Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 98. Sobre el tema de la naturaleza en Gaudí ver sus conversaciones con Bergós en: Gaudí, A. (1982). *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*, Murcia: Marcià Codinachs ed., 108. También estudios posteriores como Bassegoda, J. (1999). Gaudí, arquitecto de la naturaleza. *Restauración y rehabilitación*, 29, 24-41; Gaudí, A. y Mercader, L. (2002). *Escritos y documentos*, Barcelona: El Acantilado; Giralt-Miracle, D. (2003). Gaudí: la naturaleza en la arquitectura, *Quaderns de la Mediterrània*, 4, 127-131; Gaudí, A. y Cabré, T. (2003). *Gaudí. El arquitecto de la naturaleza*, Barcelona: Librería Universitaria de Barcelona.

<sup>12</sup> Bassegoda, J. (1995). *Gaudí*, Barcelona: Salvat, 157-158.

<sup>13</sup> Nieto, V. (2011) *op.cit.*, 310.

<sup>14</sup> Vila-Grau, J. (2002). El vitrall en l'arquitectura de Gaudí. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 16(1), 43-51; Puig-Boada, I. (1929). *El temple de la Sagrada Família*, Barcelona: Ed. Barcino, 62.

<sup>15</sup> Vila-Grau, J. (2002) *op.cit.*, 44.

<sup>16</sup> Nieto, V. (1978). *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y el Renacimiento*, Madrid: Cátedra, 131.

<sup>17</sup> El proyecto fue explicado en Bauçà de Mirabò, C. (2015) *op.cit.*, 17-28; Gambús, M. (2015) *op.cit.*, 292-300, 366-386.

Sin embargo, el primer vitral que dirigió en la isla de forma experimental se ubicó muy cerca, en el oratorio de San Pablo del Palacio Episcopal de Palma. Es el conocido como «La barca de San Pedro» y lo dedicó al obispo Campins. Se fabricó a partir de un dibujo de Ricard Opisso i Sala hacia 1903, en la casa Amigó de Barcelona, aquella cuyos ensayos abrieron camino al vitral modernista<sup>18</sup>. La técnica utilizada ha sido explicada como una primera prueba, no demasiado exitosa, que muestra la incansante experimentación del arquitecto y que costó poco más de mil pesetas (fig. 2)<sup>19</sup>.



Figura 1. Catedral de Mallorca desde la Capilla Real, con baldaquino de Gaudí.  
(Fotografía C. Bauçà de Mirabò).

Figura 2. Vidriera de San Pedro y San Pablo. Gaudí, c. 1903, Oratorio de San Pablo del Palacio Episcopal. (C. Bauçà de Mirabò)

Lo que más nos interesa es el tema de la pieza, que gira en torno al obispo y configura un memorial inédito. Para recordar al personaje, una posibilidad frecuente en el mundo del vitral era retratar al prelado, como se hizo en las catedrales de Tarrago-

<sup>18</sup> Gambús, M. (2015) *op.cit.*, 297, 369, 418. Sobre el taller Amigó ver Cañellas, S. y Gil, N. (2017). El taller Amigó: de la tradición al progreso. El camí cap al vitrall modernista. En Ll. Bosch y M. Freixa (Coord.), *Coup de fouet International congress* Barcelona, juny de 2013 Barcelona: Universitat de Barcelona. Ver també Bassegoda, J. (1989). *El gran Gaudí*, Sabadell: Ed. AUSA, Sabadell, 183, 188, 214.

<sup>19</sup> Kerrigan, A. (1958). Gaudí restaurador, o la historia de Cabrit y Bassa, *Papeles de Son Armadans*, 15(45bis), 122; Vila-Grau, J. (2002) *op.cit.*, 46-47; Vila, A. (2011). Estudi estilístic i iconogràfic dels vitralls de la cripta del Temple Expiatori de la Sagrada Família, *RACBASJ*, 25, 151; Gambús, M. (2015) *op.cit.*, 297, 369.



na, Barcelona o León. La fábrica Rigalt, Granell & Cia. incluía entre sus diseños, hoy conservados y catalogados en el Fons Rigalt del Museu del Disseny de Barcelona, algunos ejemplos que incluyen retratos de estética historicista, datados en época de Gaudí<sup>20</sup>.

Otra fórmula posible era utilizar la heráldica episcopal, incluyendo las armas familiares en caso de una estirpe importante o las de devoción en otro caso. Existen blasones de este tipo en la Catedral de Burgos. De hecho, Gaudí echó mano también de este recurso poco después en la de Palma, cuando gracias a Josep María Jujol evocó el primer apellido de los sucesivos obispos de Mallorca en el gran mural cerámico que colocó en la Capilla Real (1909).

La última opción pasaba por elegir una escena religiosa relacionada con el prelado y timbrada con su blasón, que ayudaría a identificarle como promotor. Aparece también en el fondo de diseños conservado perteneciente a la casa Rigalt, Granell & Cia<sup>21</sup>. Fue siguiendo esta última línea que el arquitecto realizó un homenaje a Campins, aunque lo hizo de forma sumamente novedosa.

Evocó al obispo mediante el pasaje de Simón Pedro y Pablo en la pesca milagrosa. En este Jesús ordenó a Pedro echar las redes desde la barca y le animó a convertirse en pescador de hombres (Lucas 5: 1-11). Se alude así al ministerio encomendado a Pedro como cabeza de la iglesia. El mensaje religioso se refuerza con la inclusión de los anagramas de Cristo y María y las letras Alfa y Omega sobre los personajes. Gaudí incluye de esta forma algunos de sus elementos característicos: los signos, inscripciones e iniciales que contribuyen a explicar las piezas o que indican su procedencia<sup>22</sup>.

Con todo, no hay rastro aparente del escudo del prelado. Se sustituyó por una ingeniosa y particular interpretación de su nombre. Pedro evocaría el patronímico *Pere*, mientras el pino que sirve de mástil a la vela latina desplegada y se convierte en eje central de la vidriera, unido a través de la copa con otros dos pinos laterales correspondería al primer apellido: *Campins* (*Camp pins*: campo de pinos). Finalmente, la barca recuerda el segundo: *Barceló*, que en el ámbito de la heráldica se representa mediante un barco navegando<sup>23</sup>.

Original es también para Gaudí la solución del vitral en una sola escena-paisaje en la que se integran los personajes, de pequeñas proporciones. Sustituye la tradicional división en campos y registros, el protagonismo de las figuras y el uso de motivos decorativos que el arquitecto había utilizado en piezas religiosas anteriores, como las de la cripta de la Sagrada Familia (1885-1891)<sup>24</sup>. La imagen resultante es única, directa e innovadora, no sólo técnicamente, sino también por el detalle y el interés con que describe el paisaje.

La mitad de la vidriera se materializa mediante una ingente yuxtaposición de cibas –discos de vidrio soplado– protagonizadas por estrellas dibujadas en grisalla y hojas de árboles en color verde. Debajo, las figuras de Cristo y San Pedro, dentro de la barca, se resuelven con gran realismo y fisonomías detalladas. Se sabe que en

<sup>20</sup> El catálogo del Museu del Disseny de Barcelona muestra cuatro retratos de este estilo. MDB, Fondo Rigalt, Granell & Cia. Obtenido de <https://arxius.museudeldisseny.cat/rigalt-granell-y-cia-2>. [Consulta: 08/06/2020].

<sup>21</sup> En este caso se ha hallado en el mismo catálogo anterior un diseño de este estilo.

<sup>22</sup> Gaudí, A. (1982) *op.cit.*, 91; Puig-Boada, I. (1981) *op.cit.*, 60.

<sup>23</sup> La inspiración en el escudo se cita en Vila-Grau, J. (2002) *op.cit.*, 47; Llabrés, P. J. (2008). *Gaudí en la Catedral de Mallorca*, Barcelona: Triangle Postals, 77.

<sup>24</sup> Vila, A. (2011) *op.cit.*, 149-164.

1903 el arquitecto estuvo tomando apuntes y fotografías de personas y lugares de Mallorca, para enraizar sus vidrieras en el ambiente circundante. Quería tipos y formas del país, diferenciadas respecto a las piezas inspiradas en modelos centro-europeos que había en la Catedral<sup>25</sup>. Los personajes ocupan sólo una pequeña parte del conjunto, un paisaje caracterizado por el mar, la barca, el pino central, los laterales y el cielo estrellado. La naturaleza que tanto investigó en sus obras domina la escena.

Es cierto que los elementos naturales se hallan en numerosas vidrieras religiosas precedentes y a veces se habían convertido ya en protagonistas. El árbol de Jesé sirvió de eje central a muchas piezas góticas<sup>26</sup> y justamente algunas barrocas cercanas a la catedral mallorquina fueron protagonizadas por aquellos elementos. En la basílica de Santa María del Mar de Barcelona la vidriera de la fuente de agua viva (anónima de 1648), o las del ciprés y la palmera (Hipòlit Campmajó, finales del XVIII), constituyen símbolos marianos en gran formato. De hecho Nieto Alcaide ya señaló la primera como excepcional, por abandonar los temas convencionales y como precedente de algunas futuras soluciones modernistas<sup>27</sup>. Las otras dos presentan un gran árbol en el centro, a cuyos lados se encaraman enredaderas de flores hasta enlazar con los símbolos del sol y la luna, en el tercio superior. Posiblemente la importancia del elemento vegetal central y la estructura compositiva de dichas piezas podrían haber servido como punto de partida a Gaudí a la hora de dirigir el vitral dedicado a Campins. El arquitecto conocía bien aquel templo y como se verá estuvo trabajando allí en las futuras vidrieras de la Catedral mallorquina.

El proyecto de Gaudí contemplaba revalorizar la Capilla de la Trinidad, origen del templo que preside la cabecera, con nuevos vitrales. Sin embargo, al iniciarse los de la Capilla Real –que debían rodearlos– ya no se fabricaron.

El arquitecto no había quedado satisfecho con el vitral dedicado al obispo y se concentró en experimentar con la técnica de la tricromía, utilizada por Luis Confort Tiffany en Nueva York en 1895 y que fue difundida en Barcelona por la revista *Arquitectura y Construcción*<sup>28</sup>. Las vidrieras resultantes debían filtrar la intensa luminosidad de la cabecera catedralicia y en concreto de la Capilla Real, respondiendo así a su idea de que la iluminación interior de los templos debía ser la justa<sup>29</sup>.

En junio de 1904 comenzaron las obras. Las novedades técnicas de las vidrieras de Gaudí han hecho pasar a la posteridad como hitos en la historia del lenguaje del vitral<sup>30</sup>. Consiguieron recrear los sutiles efectos de las antiguas piezas góticas, con métodos y resultados radicalmente contemporáneos. En este punto cabe regresar de nuevo a Santa María del Mar, que parece haber servido como laboratorio de ensayos para las futuras piezas de la Catedral de Mallorca. Así se deduce de las facturas que en 1905 la casa Pelegrí y la casa Amigó enviaron al Capítulo Catedralicio mallorquín

<sup>25</sup> Se sabe que encargó al escultor Vicente Villarubias fotografías de jóvenes mallorquinas para el vitral de la Reina de las vírgenes. Bassegoda, J. (1989) *op.cit.*, 245, 458; Tous, Ll. (1995). *Vitrales y rosetones de la Catedral de Mallorca*, Palma: Catedral de Mallorca, 15.

<sup>26</sup> Nieto, V. (2011) *op.cit.*, 74, 76.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 250, 253.

<sup>28</sup> Vila-Grau, J. y Rodón, J. F. (1983). *Las vidrieras modernistas catalanas*, Barcelona: Ed. Polígrafa, 133.

<sup>29</sup> Puig-Boada, I. (1981) *op.cit.*, 11, 141. El procedimiento de la tricromía se comenta en Vila-Grau, J. (2002) *op.cit.*, 47-49. Los pagos de los vidrios se documentan en Gambús, M. (2015) *op.cit.*, 370-384.

<sup>30</sup> Tous, Ll. y Coll, P. (1993). *Vitrales de la Catedral de Mallorca*, Palma: Rotary Club, 31-33; Bassegoda, J. (1989) *op.cit.*, 454; Liaño, S. (2008). Rubió en Mallorca. Una relación bilateral. En: M. de Solà-Morales, *Joan Rubió i Bellver: arquitecte modernista*, Barna: COAC, 124; Gambús, M. (2015) *op.cit.*, 275-421.

por unos vidrios que se habían probado en aquella basílica y que consignaron junto a los de la Capilla Real de Palma<sup>31</sup>.

Nuestra atención se centra sin embargo en las particularidades temáticas. El tema escogido debía representar las invocaciones *Regina* de la letanía lauretana. Pero Gaudí solamente pudo terminar el rosetón dedicado a la Reina de los ángeles y dos vitrales: el de la Reina de las Vírgenes y el de la Reina de los Confesores. Fueron dibujados por los pintores Joaquim Torres García, Jaume Llongueras e Iu Pascual y fabricados por la casa Amigó y la casa Pelegrí entre 1904 y 1905<sup>32</sup>. Torres explicó el compromiso del arquitecto mientras trabajaban en ellos, durante días enteros. Según Joan Vila-Grau constituyen la culminación de toda su vidriería<sup>33</sup>. El coste resultó tan elevado que sería inasumible repetirlo en el resto de piezas<sup>34</sup>.

Las vidrieras presentan las tradicionales composiciones ordenadas en registros, aunque los personajes están resueltos con un diseño contemporáneo y sintético. Se identifican por sus nombres, inscritos en letra gótica. Responden al carácter innovador que Gaudí defendió en Mallorca:

[...] no he dudado en insuflar el espíritu moderno en la atmosfera gótica de la gran catedral: hacemos arquitectura sin arqueología; [...] por eso no copiamos formas, ya que pueden hacerse las cosas con un determinado carácter poseyendo su espíritu. Es decir, ubicándose dentro, en el tiempo en que se hizo<sup>35</sup>.

El tratamiento del fondo abstracto sobre el que se disponen los confesores (fig. 3) y las vírgenes (fig. 4) está repleto de motivos vegetales, con distintos tipos de hojas (helechos, olivos...) y flores (lirios, azucenas, claveles, rosas...) habituales en el

<sup>31</sup> El 30 de octubre una factura con etiqueta de José Pelegrí detalla el coste de los vidrios, materiales y jornales que se usaron en el rosetón de la Capilla Real y a continuación añade:

«Gastos extraordinaris y vestrets	
10 jornals empleats en treballs a Sta. Maria y en el Parch, treyen y possant vidrieras a 4, 50.....	45
2 calats de fusta per proves a Sta Maria.....	17
2 caixas emblatje y varis acarretjos .....	23
Total .....	85»
El mes de noviembre, otra factura con etiqueta de la Fábrica de Vidrieras Artísticas de Colores. Hijo de Eudaldo R. Amigó y C <sup>a</sup> indica:	
«Gastos extraordinaris	
A un finestrал de Sta. Maria del mar posar 3 vidres 28-25 per fer de transparent per les proves a 2 pesetes un.....	6
Una pesa de paper per tajar oberturas al saló del Parch.....	15
Propinas als mosos del Parch	
40 kilos masilla per tornar a posar las vidrieras de la fatxada del saló del Parch a 0, 50 .....	20
Per 4 mantas de cotó per tajar clarors a 3,50 pts una.....	14
Per 3 marchs de fusta y montarlos a Sta. Maria per sosteniment dels vidres y trevall de fusté .....	26
10 jornals de oficials per els treballs de Sta. Maria y per el Parch .....	45
2 caixas embalatge a 6 pesetas una.....	12
1 caixa embalatje .....	7
Gastos menuts de carros, carretons, ingredients, vernis .....	30
Anada del Oficial Masip a Palma per retocar el Rosetó .....	60
Total pesetas.....	246»

Fons Baltasar Coll. Transcrito en Gambús, M. (2015) *op.cit.*, 376-377.

<sup>32</sup> Gambús, M. (2015) *op.cit.*, 366-369, 376-380.

<sup>33</sup> J. Vila-Grau, J. (2002) *op.cit.* 45, 47-49. Ver también Bassegoda, J. (1989) *op.cit.*, 458.

<sup>34</sup> El rosetón central costó un total de 2.159 pesetas, el vitral de las Vírgenes otras 9.093 y el de los Confesores 9.107. Ver partidas correspondientes en Gambús, M. (2015) *op.cit.*, 379.

<sup>35</sup> Traducción propia del texto publicado en Puig-Boada, I. (1981) *op.cit.*, 128.



paisaje mediterráneo. Tanto la colocación de las figuras como los motivos decorativos florales dispuestos entre ellas recuerdan precedentes góticos. En el vitral de los confesores, los tres santos que culminan las lancetas se separan mediante una amplia cenefa protagonizada por hojas de palma. Las plantas llenan también los cuatrilóbulos de la tracería superior y las respectivas rosetas. Se trata de ejemplares conocidos, como sacados del huerto de flores y arbustos que el arquitecto admiraba.

Nuestro huerto verdadero es el de las flores y arbustos, pues los árboles grandes son escasos (en el Norte son abundantísimos), las hortalizas y verduras y los almendros y árboles frutales, y en lo senderos todo tipo de flores y emparrados al alcance de la mano<sup>36</sup>.

De formas esquemáticas, parecen responder a la simplificación que Gaudí tanto defendió en la ornamentación. En ese campo había argumentado que elementos naturales –tales como las hojas– utilizados de manera separada resultaban incompletos, mientras que unidos en sucesiones, fajas o capiteles eran capaces de formar ideas completas. En ellos emergía la naturaleza como leitmotiv, aquella que junto a la religión era su maestra y que determinaba la superioridad del arte mediterráneo sobre cualquier otro<sup>37</sup>.



Figura 3. Vidriera de la Reina de los confesores, Capilla Real, 1904-1905.  
(C. Bauçà de Mirabò).

Fig. 4. Detalle de la vidriera de la Reina de las vírgenes, Capilla Real, 1904-1905.  
(C. Bauçà de Mirabò)

<sup>36</sup> Gaudí, A. (1982) *op.cit.*, 102.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 27; Puig-Boada, I. (1981) *op.cit.*, 88, 91, 94, 92, 206.

De hecho, Gaudí teorizó sobre el papel que la naturaleza había jugado en el pasado en las catedrales:

Indudablemente, la sintetización de una idea constituye el fondo ornamental. En aquellos tiempos los huevos, hojas acuáticas, las sartas de perlas, etc. tenían un significado que no conocemos hoy bastante; no creo que fuese un puro capricho trivial el poner en nuestras catedrales los vegetales de las huertas, y efectivamente creo que poner los medios que Dios pone a nuestra disposición para sustentarnos y alimentarnos es un modo de agradecer la presencia de estos dones. Pero esto, perdido entra la profusión de líneas y calados, que la importancia no la tiene mayor que la que representan tales vegetales en la naturaleza. Esto es vago en general, pero es el único lenguaje que puede hablar la arquitectura<sup>38</sup>.

De acuerdo a ese pensamiento, se entienden mejor los elementos orgánicos que se extendieron sobre las piezas que el arquitecto proyectó o remodeló, ayudado por sus colaboradores en la Catedral de Mallorca. Se concentraron especialmente en la Capilla Real. Así lo demuestran las vides y el trigo (eucarísticos) del baldaquín suspendido sobre el altar mayor, las formas vegetales de los candelabros que lo rodearon, las palmas de olivo (triumfo de Cristo), las frutas, flores, coronas y estrellas (iconografía mariana) que hicieron refulgir el memorial de obispos desplegado en el muro principal de la capilla, las hojas de los lampadarios o los peces (símbolos de Cristo) que debían decorar la cátedra episcopal. Con todo ello, Gaudí convirtió la cabecera catedralicia en un compendio de referencias naturales relacionadas con la creación, o ligadas al simbolismo cristiano más conocido<sup>39</sup>. Y como era de esperar, transmitió sus ideas a Rubió.

### Las primeras vidrieras dirigidas por Joan Rubió i Bellver

Joan Rubió y Bellver fue discípulo, colaborador y el verdadero continuador de Gaudí en el proyecto catedralicio. Se ha resaltado el papel que tuvo dicho trabajo a la hora de compartir sus ideas de madurez y como punto de inflexión en su carrera<sup>40</sup>. En 1912, mientras Gaudí se alejaba de la isla, cada vez más enfrascado en la Sagrada Familia, Rubió publicó una conferencia en forma de estudio que demuestra su profundo conocimiento de la catedral mallorquina. La calificó como paradigma de una nueva tipología en la escuela constructiva occidental del gótico. Y defendió su simplicidad estructural, afirmando que la iluminación existente la empobrecía<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> El fragmento forma parte de sus apuntes juveniles de 1878 conocidos como *Manuscrito sobre Ornamentación*. Ver Gaudí, A. (1982) *op.cit.*, 53.

<sup>39</sup> Decía que para encontrar la verdad debían conocerse bien los seres de la creación. Puig-Boada, I. (1981) *op.cit.*, 96. Sobre las piezas de la Catedral ver: Vila-Grau, J. (2002) *op.cit.*, 45, 47-49.

<sup>40</sup> Solà, I. (1975). *Joan Rubió i Bellver y la fortuna del gaudinismo*, Barcelona: La Gaya Ciència, 10, 30; Liaño, S. (2010). *Juan Rubió i Bellver en Mallorca. Arquitectura y teoría*, (Tesis doctoral). [Versión TDX]. Obtenido de [www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/2023/SLG\\_TESIS.pdf](http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/2023/SLG_TESIS.pdf), 32 [Consulta: 4 de enero de 2021].

<sup>41</sup> Rubió, J. (1912). *La Catedral de Mallorca. Conferencia dada con motivo de la excursión oficial de la Asociación de arquitectos de Cataluña*, Barcelona: J. Bartra Laborde.

Ese mismo año se aprobó el proyecto que le ofrecería la ocasión de trabajar personalmente con la luz. Fue en la capilla lateral de San Bernardo, que se había incendiado<sup>42</sup>. La remodelación de todo el interior constituyó su primer encargo como director, tras la definitiva marcha del maestro en 1915<sup>43</sup>.

Las tres vidrieras –que Gaudí ya había proyectado abrir– rodearían un nuevo retablo de estructura neogótica y aires modernistas por sus formas orgánicas y vegetales. Aunque Rubió defendió la necesaria coherencia que las nuevas piezas debían mantener respecto a la tricromía del maestro, el presupuesto enviado por la casa catalana Rigalt, Granell & Cia. –ocho mil pesetas por cada una fabricada en esa técnica, cinco mil en una más sencilla llamada mixta y tres mil trescientas treinta y tres en vidrios corrientes– acabó con la decisión de los responsables catedralicios de limitar gastos. Eligieron la opción intermedia, combinando vidrios *plaqué*, americanos e impresos, matizados mediante el uso de la pintura<sup>44</sup>.

Los vitrales dedicados a la vida de San Bernardo se instalaron en diciembre de 1916<sup>45</sup>. Los diseños realizados por el artista Darius Vilàs<sup>46</sup> reflejan el Novecentismo implantado en Cataluña con Eugeni d'Ors, que había llegado a Mallorca como movimiento de vanguardia gracias a la estancia de artistas catalanes como Joaquim Sunyer (1915)<sup>47</sup>.

A pesar de la marcha de Gaudí, las nuevas vidrieras constituyeron un nuevo paso en la apuesta contemporánea de la Catedral. El Novecentismo se traduce sobre ellas en un clasicismo expresado en la simplicidad de las formas y en las tonalidades luminosas. Pero también en algunos de los serenos paisajes que envuelven las figuras y el cielo, mediterráneos, que constituyeron los escenarios preferidos de dicho movimiento<sup>48</sup>. En este caso la historia de San Bernardo se divide en registros y las escenas se separan mediante importantes cenefas vegetales. Estas últimas recuerdan la solución utilizada en el vitral de los confesores de Gaudí.

Las tres piezas fueron denostadas desde los sectores más conservadores de la sociedad relacionados con la Catedral. La campaña de oposición fue encabezada por Guillem Forteza, arquitecto diocesano y defensor de un Regionalismo contrario a cualquier injerencia realizada sobre el monumento más representativo de Mallorca. Pero no fue el diseño o el estilo lo que desató el debate, sino la luminosidad dominante, aumentada con los azules y amarillos mediterráneos del fondo. Se argumentó que eliminaba el carácter secular de la capilla, su gravedad, su pátina histórica y que, por extensión, perjudicaba todo el templo (fig. 5 y 6). A pesar de la fundamentada respuesta de Rubió, que defendió su actuación en el marco de una catedral meridio-

<sup>42</sup> «Llibre de determinacions de la confraria 1896-1919», Arxiu Capitular de Mallorca (ACM), Fons SP SB, f. 431r.

<sup>43</sup> Seguí, M. y González, E. (2008). *Guillem Reynés Font. Una trajectòria interrompuda*, Palma: G. Reynés Corbella, vol. 1, 121-123.

<sup>44</sup> Bauçà de Mirabò, C. (2015) *op.cit.*, 44-50.

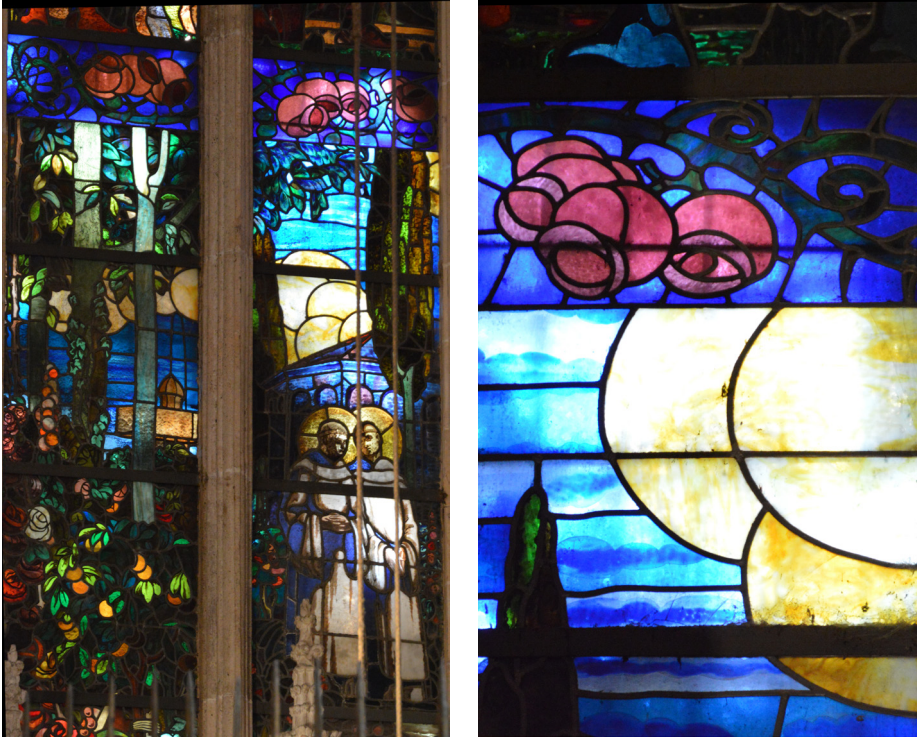
<sup>45</sup> «Llibre de comptes 1913-1916», ACM, Fons SPSB, 2886, f. 4r, «Diario Recibí 1915-1923», Fons SPSB, sin catalogar, f. 137r, 138r, 256r, 258r; «Llibre de comptes 1913-1920», Fons SPSB, f. 3v; «Llibre de caixa 1914-1920», f. 119r, 125r.

<sup>46</sup> Bonet, J. (2011). The stained glass work of Darius Vilàs. 1879-1950. En *CYMA Corpus vitrearum forum for the conservation of stained glass*, Lisbon 26th-28th september 2011, (pp. 1-7). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

<sup>47</sup> Villalonga, P. (1989). *Pintura a Sa Nostra. Del Renaixement al post-impressionisme*, Palma de Mallorca: Sa Nostra Caixa de Balears, 89.

<sup>48</sup> Subirás, M. (2002). Mediterrània i Noucentisme. En M. Novellón (Coord.). *La razón del mito: congreso de Mitología Mediterránea*, Terrassa, 1, 2 y 3 de julio de 1998, (pp. 58-64). Madrid: UNED.

nal inacabada y en progreso, la polémica condicionaría inevitablemente las siguientes vidrieras<sup>49</sup>.



Figuras 5 y 6. Detalles de las vidrieras de la vida de San Bernardo, Capilla de San Bernardo, 1916. (C. Bauçà de Mirabò)

### Un canto a la naturaleza en la nave central

En 1923 Rubió seguía dirigiendo los trabajos de reforma de la Catedral y gozaba de la confianza del cabildo, pese a todo. Por ello se le encargó el proyecto de apertura de los dieciséis ventanales de la nave central, una empresa importante cuyo coste no podía dispararse, como ocurriera con Gaudí. Cada vidriera fue presupuestada por la casa Granell & Cia. en algo menos de cinco mil pesetas, fabricada con vidrios sencillos. Las comparaciones respecto a la tricromía serían inevitables.

El conjunto estaría dedicado al himno de Daniel del Antiguo Testamento: *Benedicite omnia opera Domini Domino*, que convertiría los ventanales, a medida que se iluminaran con la luz del día, en una oración. La alabanza a Dios entonada por la creación incluye figuras antropomorfas, aunque predominan otro tipo de elementos: el sol y la luna, los astros, las heladas, la noche y el día, la luz y las tinieblas, las

<sup>49</sup> La polémica se explica en Bauçà de Mirabò, C. (2015) *op.cit.*, 52-68.



fuentes, los peces, las aves o el ganado. Todos debían vehicular el mensaje religioso de un himno del Antiguo Testamento, conformando una temática inédita en la historia de la vidriería.

La idea partió del canónigo lectoral y rector del Seminario Bartomeu Pascual Marroig<sup>50</sup> aunque probablemente responde a un determinado ambiente cultural, amasado desde mucho antes en la Catedral. Los viajeros decimonónicos llegados a Mallorca habían forjado una imagen literaria trascendente de su paisaje<sup>51</sup>. Después, fueron los propios intelectuales locales quienes siguieron el camino. El canónigo de la Catedral Miquel Costa i Llobera fue uno de los que más lo mitificó. Entre sus poemas *Damunt l'altura* (1874), muestra al protagonista adorando a Dios desde un punto concreto de la isla: la *Serra de Tramuntana*. Describe sus elementos, desde los más abstractos (la noche y el día) hasta los más concretos (el mar, la tierra o las cuevas). El tema no es otro que el *Benedicite* en versión propia que acabarían desarrollando las vidrieras<sup>52</sup>.

El descubrimiento del paisaje como tema literario fue esencial en la época de Costa. El movimiento cultural de la *Renaixença* y los intercambios forjados con Cataluña mediante los Juegos Florales lo desarrollaron, consagrando lugares particulares como la *Serra de Tramuntana* mallorquina en *topos* de ascenso espiritual, dentro de la que comenzó a conocerse como «isla dorada»<sup>53</sup>. Dicho movimiento había tenido una gran influencia sobre la sociedad mallorquina desde inicios del siglo XX, propugnando una identidad propia inmersa en la universalidad<sup>54</sup>. Y lo más significativo es que entre sus integrantes destacados se encontraba Costa, junto al obispo Campins y a otro canónigo y escritor: Antoni M<sup>o</sup> Alcover.

Dentro de este grupo influyente e innovador fue Costa quien, desde la denominada Escuela Mallorquina –un grupo literario reconocido de la época–, se había convertido en el gran divulgador del paisaje propio, que consideraba reflejo del arte y de Dios. Su imaginario explica una mediterraneidad que lo consagró como reconstructor del espíritu grecolatino en Mallorca, anunciando el ya citado Novecentismo<sup>55</sup>.

Aunque fuera décadas después, la elección del tema del *Benedicite* para unas vidrieras catedralicias no resulta tan extraño, considerando el sustrato cultural explicado. Posiblemente tuvo que ver con el recuerdo al canónigo Costa, que había fallecido

<sup>50</sup> «Actes capitulars 1918 a 1924», ACM, Actes capitulars, 01-10-ACA 079, f. 305v-306r. La idea del canto se ha relacionado con una permanente *schola cantorum* entonada por el pueblo. Ver Gambús, M. (2015) *op.cit.*, 304.

<sup>51</sup> «Sus autores no se pueden resistir a la invitación de nuestra luz, sobre la que saldrán todo tipo de explicaciones, más legendarias que científicas, pero que, en cualquier caso, contribuirán a reforzar la imagen de lugares que, como la cala de Sant Vicenç, cala Figuera de Santanyi, los puertos de Sóller y de Pollença o el torrente de Pareis (en Sa Calobra), con el tiempo se convertirán en espacios míticos, templos panteístas de culto a la naturaleza.» Frontera, G. (2012). Donde la naturaleza nos dice lo que no nos puede decir en ningún otro lugar. Las calas a través de la pintura, *Mètode*, 74, Universitat de València, Obtenido de <https://metode.es/revistas-metode/mo-nograficos/donde-la-naturaleza-nos-dice-lo-que-no-nos-puede-decir-en-ningun-otro-lugar.html> [Consulta: 4 de enero de 2021].

<sup>52</sup> Costa, M. (1923). *Líriques*, Barcelona: Ed. Catalana, 50-52.

<sup>53</sup> Alcover, M. (2005). *De l'illa d'or a l'illa de nacre. La pintura paisatgística de Mallorca*, Palma de Mallorca: Ed. Cort, 41-42.

<sup>54</sup> Pons, D. (2006). *Cultura i literatura a Mallorca entre els segles xix i xx*, Palma de Mallorca: Hora Nova, 34.

<sup>55</sup> Capdevila, J. M. (1923). La poesía de Costa i Llobera. En M. Costa, *Líriques...*, 18; Nou diccionari 62 de la literatura catalana (2000). Miquel Costa i Llobera. En *Lletra. La literatura catalana a internet*. Ed. 62, 1-3. Obtenido de <http://lletra.uoc.edu/ca/autor/miquel-costa-i-llobera/detall>, [Consulta: 15 de enero de 2021]; Cifre, B. (1986). Costa y Llobera y el mundo helénico. En *Separata de Relaciones inéditas entre España y Grecia*. Atenas: Instituto Cultural Español Reina Sofía, 315.



en 1922, muy poco antes de que se planteara. Él mismo había formulado el deseo de ver las bóvedas iluminadas por vitrales de colores y había dejado cinco mil pesetas a la fábrica catedralicia que se invirtieron en una de las primeras<sup>56</sup>. Pero todo tipo de limitaciones dificultarían la empresa.

## La influencia de la pintura

Desde inicios de la centuria y hasta mediados de los años veinte el lenguaje del vitral había evolucionado en España entre el Modernismo, el Simbolismo, el Novecentismo, el Neobarroco y el Art Decó. Los ejemplares religiosos continuaban mayoritariamente sujetos al peso de la tradición, mediante fórmulas derivadas de los historicismos.

En 1924 el cabildo catedralicio mallorquín aprobó formalmente el tema propuesto del *Benedicite* y Joan Rubió presentó un proyecto dibujado del ciclo. El primer vitral de la serie fue el dedicado a los ángeles, diseñado por el pintor catalán Daríus Vilàs, de nuevo en una estética novecentista<sup>57</sup>, que fue fabricado por la empresa Granell & Cia. Las grandes críticas que suscitó evocan claramente las vertidas en la capilla de San Bernardo. Probablemente fueron las causantes de un inesperado cambio. Se acabó encargando el resto de esbozos a un nuevo artista: Fèlix Mestres i Borrell<sup>58</sup>.

Mestres era un pintor conocido en Mallorca. Su llegada a la isla a fines del siglo XIX había encabezado una larga lista de artífices catalanes que descubrieron sus paisajes y los ensalzaron como tema predilecto. De hecho su pintura *La badia de Palma* (1890) se ha señalado como el inicio del Modernismo en Mallorca<sup>59</sup>. Su estilo realista, su condición de profesor de la *Escola de Llotja* y académico de las academias de *Sant Jordi* y de San Fernando debieron augurar buenos resultados<sup>60</sup>, aunque finalmente tampoco sus diseños para las vidrieras acabaron juzgándose dignos de una catedral. Fue criticado frente al incomparable Gaudí. Sus paisajes denotaban una falta desconcertante de personajes. Se tildaron de carteles turísticos y publicitarios, de cromos sin carácter, algunos de violentos. En definitiva, de imágenes alejadas del lenguaje del vitral. A la campaña de oposición iniciada por Forteza se añadió a través de la prensa Miquel Ferrà i Juan, escritor y poeta novecentista discípulo de Costa y gran defensor del paisaje y el arte de Mallorca<sup>61</sup>.

La importante presión mediática tuvo consecuencias. Entre los esbozos iniciales presentados y las vidrieras que acabaron por instalarse hay diferencias sustanciales. Las dedicadas al sol y la luna, al fuego, a la nieve, a los rayos y las nubes o a los peces no se fabricaron. Tres fueron dedicadas a otros salmos del *Benedicite* (las aves, la noche y el día o las plantas) mientras las otras dos no se replantearían hasta 1991. Así pues, se eliminaron las piezas más futuristas y violentas en favor de mayor sosiego.

<sup>56</sup> «Actes capitulars 1925 a 1944», ACM, 01-10-ACA 080, f. 77r-77v.

<sup>57</sup> Gil, N. (2013) *op.cit.*, 157.

<sup>58</sup> Matheu, P. A. (1959). *La catedral de la luz*, Palma de Mallorca: Atlante, 27.

<sup>59</sup> Alcover, M. (2005) *op.cit.*, 45.

<sup>60</sup> Sobre el personaje y su obra ver Peregrina, N. (Coord.), (2002). *Fèlix Mestres i Borrell, pintor (1872-1933)*, Terrassa: Ajuntament de Terrassa.

<sup>61</sup> Ferrà, M. (1928). Els finestrals de la Seu, *El Día*, 15 de febrero de 1928.

En este punto cabe recordar la enorme dificultad que planteaba el tema en el contexto de la vidriera catedralicia y el hecho de que Mestres no era un pintor dedicado a dicho campo. Fueron su versatilidad, su relación con Rubió y con el entorno religioso que ambos compartían los factores que debieron determinar su elección. En realidad, pertenecía a una generación de pintores catalanes que durante las primeras décadas del siglo XX habían inmortalizado el paisaje mallorquín. Junto a él Sebastià Junyer, Eliseu Meifrén, Marià Pidelaserra, Pere Ysern Alié, Santiago Rusiñol y Joaquim Mir lo habían interpretado, otorgándole un protagonismo nuevo, que contribuyó a ofrecer una imagen utópica de la isla y a situarla en el mapa artístico<sup>62</sup>.

Entre todos esos artistas nos interesa especialmente Joaquim Mir i Trinxet. En 1902 le habían encargado decorar el nuevo comedor del Gran Hotel de Palma junto a Rusiñol. Realizó grandes marinas de la costa mallorquina que estuvieron colgadas en aquel influyente salón social. Y reflejó en muchas otras pinturas paisajes vírgenes de la isla llenos de paroxismo, que fueron calificados como titánicos y escenografías cósmicas<sup>63</sup>. La novedad que supusieron en el ámbito pictórico local radica en la naturaleza majestuosa que presentan, derivada de su legendaria actitud en comunión con ella, pero también en un tratamiento pictórico basado en la importancia de la luz y el color.

Con todo, lo más relevante aquí es que además de por sus pinturas, Mir es conocido por sus vidrieras. Llenó de exuberantes paisajes el tríptico llamado *El Gorg Blau*, inspirado en la *Serra de Tramuntana* mallorquina y el de la *Vita* que realizó en 1911 por encargo de la Casa Rigalt, Granell & Cia. Ambos resultan inéditos en la historia del lenguaje del vitral y han sido citados como algunos de los ejemplares con más calidad plástica de todo el Modernismo europeo<sup>64</sup>. En este contexto también interesan por su temática las piezas que Mir proyectó para la capilla de la casa Trinxet, materializadas por la misma fábrica en torno a 1911-1912. Los asuntos religiosos que despliegan relegan a los personajes a un segundo plano, frente a la poderosa y exuberante naturaleza que los envuelve. Se trata de un claro ejemplo de la influencia de la pintura y el vitral civil.

Aquellas piezas constituyeron la interpretación más personal de un nuevo tipo de vidriera, conocida como vitral-mosaico, que se fue extendiendo por la Barcelona modernista<sup>65</sup>. Según Nieto Alcaide se identifica gracias a la autonomía del color que desarrollaron paralelamente tendencias pictóricas coetáneas y que protagonizó planteamientos distintos respecto a las tradicionales vidrieras modernistas. El color sustituía las nociones de fondo y ornamento: «Las formas irregulares de los calibres juegan como pinceladas que crean parcelas de color independientes»<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> Alcover, M. (2005) *op.cit.*, 45. Ver también el capítulo «El descubrimiento de Mallorca en el cambio de siglo», en Lladó, F. (2005). *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*, Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner editor, 27-31.

<sup>63</sup> Alcover, M. (2005) *op.cit.*, 64-68.

<sup>64</sup> Vélez, P. (2000). De les arts decoratives a les arts industrials. En: *Art de Catalunya. Arts decoratives industrials i aplicades*. Barcelona: Edicions L'isard S. L., vol. 11, 206.

<sup>65</sup> La técnica se explica a propósito de Mir en Casas, M. (2015). El vitral mallorquín de Joaquim Mir, la poza azul, *Blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Obtenido de <https://blog.museunacional.cat/es/vitral-mallorquin-joaquim-mir-la-poz-a-azul/> [Consulta: 9 de junio de 2020]. Los ejemplares conservados de estas series se pueden contemplar en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en el Museu del Modernisme Català y algunos han sido subastados.

<sup>66</sup> Nieto, V. (2011) *op.cit.*, 313.

Continúa Nieto indicando que este tipo de vidriera acabó proyectándose sobre series catalanas posteriores, como las del salón de actos de la Casa de la Caridad de Barcelona<sup>67</sup>. Aunque de menor calidad, dicho conjunto perteneciente a la tipología de vitral-mosaico fue diseñado por Francesc Canyellas y ejecutado por el taller Rigalt, Granell & Cia. en 1912. Los paisajes formados a base de manchas de color y sin personajes, aclaraban su significado mediante inscripciones referidas a las virtudes cristianas. Rubió conoció bien aquellas piezas, pues el edificio dependía de la Diputación Provincial de Barcelona, donde trabajó como arquitecto director hasta su retiro<sup>68</sup>.

En la Catedral de Mallorca el *Benedicite* dirigido por el arquitecto se resolvió a partir de 1926 mediante recursos parecidos a los de la Casa de la Caridad: grandes paisajes que derivan del vitral-mosaico, aunque muy simplificado, surcados por inscripciones. Las formas se crean a partir de colores yuxtapuestos, no siempre acertados, unidos por la retícula del emplomado, sin más ornamentos que el escudo del donante y la aclaración que ofrecen las inscripciones trazadas en tipografía gótica<sup>69</sup>.

Algunos ejemplares recuerdan las armonías de colores complementarios que caracterizan la pintura de Mir: la vidriera de las aves, la de la noche y el día, la de la luz y las tinieblas o la de la tierra. De hecho, Rubió admiró siempre al pintor y se refería a él como uno de los que mejor había reflejado la grandeza de las montañas mallorquinas<sup>70</sup>. Creemos que los precedentes de Mir y Canyellas tienen que ver con el planteamiento inicial de los vitrales de la Catedral. Pero el diseño y la paleta de Mestres eran diferentes y las grandes limitaciones económicas impuestas por el cabildo provocaron una fabricación sencilla y un resultado muy desigual.

Una vez colocadas, las primeras piezas catedralicias chocaron frontalmente frente a la tradición del lenguaje medieval y las restauraciones estilísticas efectuadas en otros templos de España. Años atrás la Catedral de León había reproducido las típicas vidrieras «góticas», mientras la de Barcelona había llenado de personajes históricos las hornacinas de su nuevo cimborio levantado en 1913<sup>71</sup>. Ahora en cambio, la Catedral de Palma mostraba paisajes coloristas, llamados entonces impresionistas (fig. 7), igual que hacían las galerías de arte a través de sus pinturas o los edificios civiles de la época mediante sus vidrieras. Fueron denigrados por la intelectualidad mallorquina encabezada por Guillem Forteza por ser decorativos, superficiales y faltos de mensaje, aunque ilustraran salmos bíblicos. Ni la mala concreción del tema, ni su excesiva luminosidad, ni sus vivos colores debían mancillar siglos de tradición en un templo de tal magnitud<sup>72</sup>.

Tras las graves críticas aparecidas en la prensa, Rubió decidió replantear el tema en 1928, concretando las siguientes piezas a realizar en el mítico paisaje mallorquín. Lo hizo fotografiando los lugares más majestuosos de la isla junto al director de la fábrica que las ejecutaba<sup>73</sup>. El arquitecto repitió así el método de trabajo utilizado por Gaudí veinticinco años atrás, con el fin de integrar los vitrales de la Capilla Real en su propio ambiente y darles una identidad propia. Durante su estancia en la isla (1904-1915),

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Vila-Grau, J. y Rodón, J. F. (1983) *op.cit.*, 165-166.

<sup>69</sup> La dificultat que presentaba la lectura del himno y el recurso de las inscripciones ya fue comentado por Matheu, P. A. (1959) *op.cit.*, 30.

<sup>70</sup> Rubió, J. (1907). El torrent de Pareys. III y darrer, *La Veu de Catalunya*, 5 de septiembre de 1907.

<sup>71</sup> Gil, N. (2013) *op.cit.*, ficha 98, 498.

<sup>72</sup> Ver la larga polémica suscitada en Bauçà de Mirabò, C. (2015) *op.cit.*, 132-164.

<sup>73</sup> Ferrà, M. (1928) *op.cit.*

ambos habían compartido paseos y excursiones, acompañados por un canónigo. Y en aquel contexto Rubió había descrito la Catedral como la condensación perfecta de su entorno, de la belleza de los roquedales, barrancos y cordilleras mallorquinas<sup>74</sup>.

El resultado de esa nueva concreción fueron el vitral de la luz y las tinieblas inspirado en la salida de las cuevas de Artà (fig. 8) o el de la tierra, que reproducía un recóndito lugar conocido como *Sa Fosca*, en el *Torrent de Pareis* (fig. 9)<sup>75</sup>. De este último paraje existe un óleo previo pintado por Mir que se conserva en el museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (fig. 10)<sup>76</sup>. Las semejanzas son claras, a pesar de las técnicas distintas. Permite comprobar la influencia pictórica que refleja la vidriera. De toda la serie, es quizás el ejemplo que concreta mejor el misterio de un paisaje que, impresionando tanto al pintor como al arquitecto, expresó la riqueza y los valores de la creación divina<sup>77</sup>.

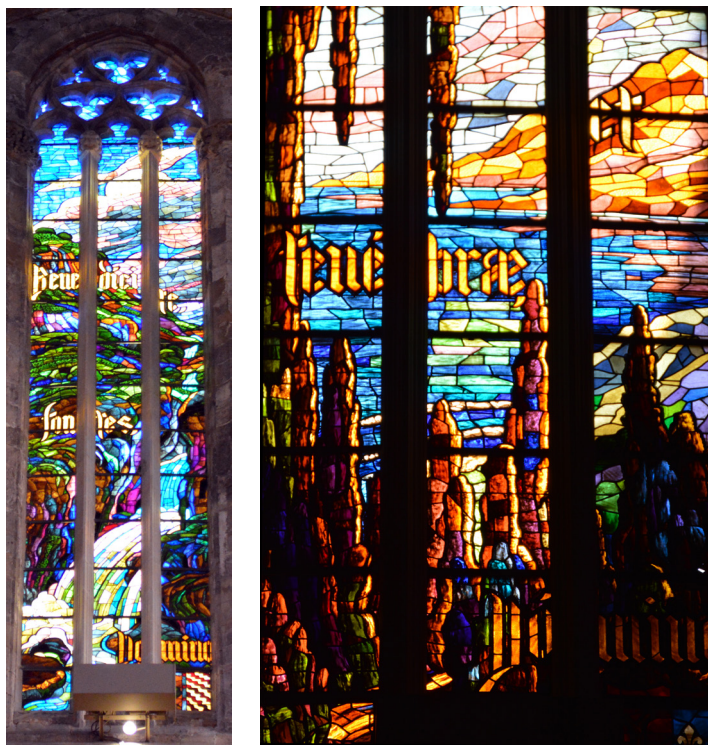


Figura 7. Vidriera de las fuentes, Nave central, 1928. (C. Bauçà de Mirabò).

Figura 8. Detalle de la vidriera de la luz y las tinieblas, Nave central, 1928.  
(C. Bauçà de Mirabò)

<sup>74</sup> Rubió, J. (1907) *op.cit.*; (1906). La Seu de Mallorca, *La Veu de Catalunya*, 12 de enero de 1906.

<sup>75</sup> Matheu, P. A. (1959) *op.cit.*, 29-37.

<sup>76</sup> Agradecemos al Museo Thyssen-Bornemisza la posibilidad de reproducir la obra *El abismo. Mallorca*, Joaquim Mir, 1901-1904, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

<sup>77</sup> Rubió, J. (1907). El torrent de Pareys. II. La Fosca, *La Veu de Catalunya*, 14 de septiembre de 1907; Matamala, J. (2011). *Antoni Gaudí: mi itinerario con el arquitecto*. Barcelona: R. Càtedra de Gaudí / Ed. Claret, 158-153. Transcrito en Gambús, M. (Coord.) (2015). *La catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*, Palma: Publicacions Catedral de Mallorca, vol. 1, 512.



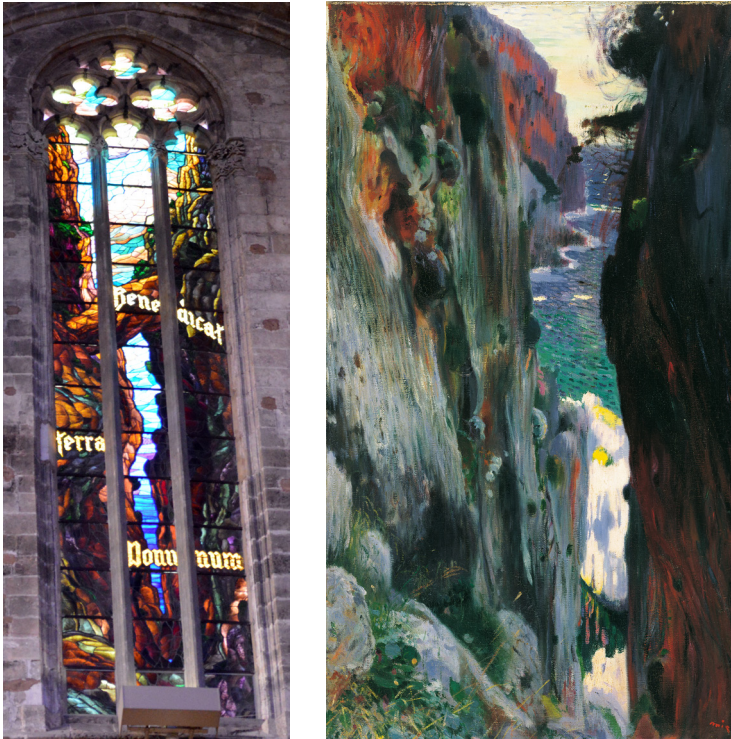


Figura 9. Vidriera de la terra, Nave central, 1931. (C. Bauçà de Mirabò).

Figura 10. *El abismo*. Mallorca, Joaquim Mir, 1901-1904. (© Museo Thyssen-Bornemisza. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza)

## Conclusión

Gaudí inauguró un conjunto de intervenciones inéditas en la Catedral mallorquina que la proyectaron hacia la contemporaneidad, consiguiendo resultados tan osados como polémicos. Sus vitrales constituyeron ejemplares únicos y ello se debe a la experimentación técnica que materializaron, pero también a sus diseños novedosos y a la calidad estética que les imprimieron los excelentes colaboradores del maestro.

En aquel contexto, la importancia que el arquitecto otorgó a la naturaleza durante toda su carrera se extendió también sobre sus vidrieras. Se intuye ya en el paisaje-escena que desarrolló en «La barca de San Pedro y San Pablo» y en los fondos de las piezas que iluminaron la Capilla Real. La inspiración en el entorno local que concretan los personajes y las plantas como fórmula de identidad propia y que el mismo Gaudí se encargó de teorizar, constituye una propuesta original en el mundo de la vidriera religiosa. Esa parte del corpus ideológico que el arquitecto compartió con los protagonistas de la restauración catedralicia y particularmente con su discípulo Joan Rubió, acabaría creando un poso que, como se ha visto, perduró tras su marcha.



Por su parte, este último intentó continuar, sin éxito, los planteamientos técnicos formulados por el maestro en las nuevas vidrieras de la Catedral. También redirigió su orientación vanguardista, al introducir el estilo novecentista primero en la capilla de San Bernardo y después en la nave central. Las vidrieras que corresponden a ese movimiento demuestran una mediterraneidad característica de la época, que acabó provocando el profundo rechazo de la crítica local. Se argumentó su mediocridad respecto a las de Gaudí y un uso inadecuado de la luz y el color.

Las presiones contra aquella propuesta acabaron imponiendo diseños más convencionales de la mano de un nuevo pintor. Pero la dificultad de concretar el tema del *Benedicite*, propuesto desde la misma Catedral, acabó con el enfrentamiento directo de una parte de la intelectualidad mallorquina. Tras las feroces críticas vertidas, latía el deseo de eliminar la visión inacabada del monumento que Gaudí había inaugurado y de suprimir las intervenciones que continuaban años después de su marcha, a manos de artífices menores.

A cambio se propuso concretar en los vitrales una reconstrucción arqueológica, similar a la que mostraban otras catedrales españolas, mediante piezas capaces de recrear la luz y los motivos medievales. La temática resultaba esencial. La naturaleza y el paisaje, que venían decorando los interiores de los edificios civiles desde el inicio de la centuria, no debían protagonizar el interior de una catedral.

Al fin, el ciclo previsto acabó desarrollándose con grandes condicionantes. Los colaboradores de Rubió eran muy inferiores a los de Gaudí y también lo era el presupuesto. Las vidrieras sencillas costaban menos de la mitad que las fabricadas en tricromía. Mostraron soluciones derivadas del vitral-mosaico catalán muy simplificadas y un vibrante e intenso cromatismo fomentado por el Cabildo Catedralicio, en contra del criterio de Rubió. Este último seguía las premisas de Gaudí en cuanto a colocar luces altas y distantes, amortiguando los vidrios de colores. Seguramente en aquella arriesgada decisión del Capítulo tuvo que ver la influencia del paisajismo modernista cultivado por los pintores, que habían consagrado el color y la luz como elementos primordiales.

En un último intento por superar las críticas, Rubió quiso rescatar la identidad del paisaje de Mallorca como fórmula para anclar simbólicamente las vidrieras de la Catedral a su entorno. Recuperó así parte del discurso gaudiniano y en cierta medida también el concepto gótico del reflejo del mundo exterior en el interior del templo. Pero sus pinturas de paisaje materializadas sobre vidrio quedaban ya muy lejos de las piezas del maestro, y no pudo evitar la reiterada campaña de oposición que desataron. En 1931, cuando la Catedral fue declarada Monumento histórico-artístico, se interrumpió la instalación de las vidrieras. Años después se reanudaría, ya sin la dirección del arquitecto y volviendo a los diseños tradicionales de corte neogótico. Los diez ejemplares que se habían colocado en la nave central fueron tremendamente cuestionados durante años.

Al margen de la calidad desigual del conjunto, tan inferior a las piezas de Gaudí, y condicionado por limitaciones de todo tipo, pensamos que su originalidad radica en haber elevado el paisaje cercano como protagonista de un interior catedralicio, tras el tema del mensaje bíblico. La visión trascendente de la naturaleza, que el Cabildo y Joan Rubió intentaron concretar en las vidrieras de la nave central, fue un reflejo del trasfondo ideológico y cultural compartido con Gaudí a principios de siglo. Este se materializó al fin a través de las influencias pictóricas que dieron a conocer desde el punto de vista artístico la isla de Mallorca.

## Bibliografia

- Alcover, M. (2005). *De l'illa d'or a l'illa de nacre. La pintura paisatgística de Mallorca*, Palma de Mallorca: Ed. Cort.
- Bassegoda, J. (1989). *El gran Gaudí*, Sabadell: Ed. AUSA, Sabadell.
- Bassegoda, J. (1995). *Gaudí*, Barcelona: Salvat.
- Bassegoda, J. (1999). Gaudí, arquitecto de la naturaleza. *Restauración y rehabilitación*, 29, 24-41.
- Bauçà de Mirabò, C. (2014). La llum a la Seu. Problemàtica històrica. En P. Fullana y M. Gambús (Coord.), *La memòria contemporània de la Catedral: Miralles, Rotger, Sagristà*, (pp. 61-86). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca.
- Bauçà de Mirabò, (2015). La capella de Sant Bernat i el llegat de Gaudí. En M. Gambús, (Coord.), *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*. (pp. 181-214) Palma: Publicacions Catedral de Mallorca, vol. II.
- Bauçà de Mirabò (2015). *La llum a la Seu de Mallorca després de Gaudí. La gran polèmica entre els arquitectes Joan Rubió i Guillem Forteza (1915-1931)*, Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner editor.
- Bonet, J. (2011). The stained glass work of Darius Vilàs. 1879-1950. En *CVMA Corpus vitrearum forum for the conservation of stained glass*, Lisbon 26th-28th september 2011, (pp. 1-7). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Cañellas, S. y Gil, N. (2017). El taller Amigó: de la tradició al progrés. El camí cap al vitrall modernista. En Ll. Bosch y M. Freixa (Coord.), *Coup de fouet International congress* Barcelona, juny de 2013 Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Capdevila, J. M. (1923). La poesia de Costa i Llobera. En M. Costa, *Líriques*, (pp. 9-33). Barcelona: Ed. Catalana.
- Capellà, P. y Galmés, A. (Coords.). (2015). *The arts and nature. Biology and Symbolism in Barcelona circa 1900 (epub)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Casas, M. (2015). El vitral mallorquí de Joaquim Mir, la poça azul, *Blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Obtenido de <https://blog.museunacional.cat/es/vitral-mallorquin-joaquim-mir-la-poza-azul/> [Consulta: 9 de junio de 2020].
- Cifre, B. (1986). Costa y Llobera y el mundo helénico. En *Separata de Relaciones inéditas entre España y Grecia*, (pp. 307- 321). Atenas: Instituto Cultural Español Reina Sofía.
- Costa, M. (1923). *Líriques*, Barcelona: Ed. Catalana.
- Da Silva, L. (2019). Perspectivas simbólicas de la naturaleza en el arte gótico: las vidrieras de la Catedral de Barcelona (1335-1495). En R. J. Payo y E. Martín y J. Matesánz y M. J. Zaparaín (Ed.). *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del arte*, (pp. 891-896). Burgos: Universidad de Burgos, vol. 1.
- Ferrà, M. (1928). Els finestrals de la Seu, *El Dia*, 15 de febrero de 1928.
- Frontera, G. (2012). Donde la naturaleza nos dice lo que no nos puede decir en ningún otro lugar. Las calas a través de la pintura, *Mètode*, 74, Universitat de València, Obtenido de <https://metode.es/revistas-metode/monograficos/donde-la-naturaleza-nos-dice-lo-que-no-nos-puede-decir-en-ningun-otro-lugar.html> [Consulta: 4 de enero de 2021].
- Gambús, M. (2015). La renovació visual de la Seu de Mallorca (1903-1947). El trasllat del cor i el procés d'instal·lació de vitralls. En M. Gambús y P. Fullana (Coord.), *Campins i Gaudí. La reforma de la Seu de Mallorca i la seva implementació en el monument (1903-1947)* (pp. 275-421). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca.

- Gambús, M. (Coord.) (2015). *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*, Palma: Publicacions Catedral de Mallorca, vol. 1.
- Gaudí, A. (1982). *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*, Murcia: Marcià Codinach's ed.
- Gaudí, A. y Mercader, L. (2002). *Escritos y documentos*, Barcelona: El Acantilado.
- Gaudí, A. y Cabré, T. (2003). *Gaudí. El arquitecto de la naturaleza*, Barcelona: Librería Universitaria de Barcelona.
- Gil, N. (1998). La influencia del arte japonés en el diseño de vidrieras modernistas. En *Arte e identidades culturales*, Actas XII Congreso CEHA (pp.133-140). Gijón: Universidad de Oviedo.
- Gil, N. (2013). *El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell & Cia (1890-1931)*, (Tesis doctoral), Universitat de Barcelona, Barcelona. p. 52. Obtenido de [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/134966/01.NGF\\_TESI.pdf](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/134966/01.NGF_TESI.pdf). [Consulta: 24/05/2020].
- Gil, N. Antoni Rigalt i Blanch. En: *Real Academia de la Historia*. Obtenido de <http://dbe.rah.es/biografias/51451/antoni-rigalt-i-blanch>, [Consulta: 24/05/2020].
- Giralt-Miracle, D. (2003). Gaudí: la naturaleza en la arquitectura, *Quaderns de la Mediterrània*, 4, 127-131.
- Kerrigan, A. (1958). Gaudí restaurador, o la historia de Cabrit y Bassa, *Papeles de Son Armadans*, 15, (45bis), 122.
- Liaño, S. (2008). Rubió en Mallorca. Una relación bilateral. En: M. de Solà-Morales, *Joan Rubió i Bellver: arquitecte modernista* (pp. 122-144). Barna: COAC.
- Liaño, S. (2010). *Juan Rubió i Bellver en Mallorca. Arquitectura y teoría*, (Tesis doctoral). [Versión TDX]. Obtenido de [www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/2023/SLG\\_TESIS.pdf](http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/2023/SLG_TESIS.pdf) [Consulta: 4 de enero de 2021].
- Llabrés, P. J. (2008). *Gaudí en la Catedral de Mallorca*, Barcelona: Triangle Postals.
- Lladó, F. (2005). *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*, Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner editor.
- Matamala, J. (2011). *Antoni Gaudí: mi itinerario con el arquitecto*. Barcelona: R. Càtedra de Gaudí / Ed. Claret.
- Matheu, P. A. (1959). *La catedral de la luz*, Palma de Mallorca: Atlante.
- Nieto, V. (1978). *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y el Renacimiento*, Madrid: Càtedra.
- Nieto, V. (2011). *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid: Nerea.
- Nou diccionari 62 de la literatura catalana (2000). Miquel Costa i Llobera. En *Lletra. La literatura catalana a internet*. Ed. 62, 1-3. Obtenido de <http://lletra.uoc.edu/ca/autor/miquel-costa-i-llobera/detall>, [Consulta: 15 de enero de 2021]
- Peregrina, N. (Coord.) (2002). *Fèlix Mestres i Borrell, pintor (1872-1933)*, Terrassa: Ajuntament de Terrassa.
- Pons, D. (2006). *Cultura i literatura a Mallorca entre els segles xix i xx*, Palma de Mallorca: Hora Nova.
- Puig-Boada, I. (1929). *El temple de la Sagrada Família*, Barcelona: Ed. Barcino, 62.
- Puig-Boada, I. (1981). *El pensament de Gaudí*, Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Rubió, J. (1912). *La Catedral de Mallorca. Conferencia dada con motivo de la excursión oficial de la Asociación de arquitectos de Cataluña*, Barcelona: J. Bartra Laborde.
- Rubió, J. (1906). La Seu de Mallorca, *La Veü de Catalunya*, 12 de enero de 1906.
- Rubió, J. (1907). El torrent de Pareys. II. La Fosca, *La Veü de Catalunya*, 14 de septiembre de 1907.

- Rubió, J. (1907). El torrent de Pareys. III y darrer, *La Veu de Catalunya*, 5 de septiembre de 1907.
- Seguí, M., González, E. (2008). *Guillem Reynés Font. Una trajectòria interrompuda*, Palma: G. Reynés Corbella, vol. 1.
- Solà, I. (1975). *Joan Rubió i Bellver y la fortuna del gaudinismo*, Barcelona: La Gaya Ciència.
- Subiràs, M. (2002). Mediterrània i Noucentisme. En M. Novellón (Coord.), *La razón del mito: congreso de Mitología Mediterránea*, Terrassa, 1, 2 y 3 de julio de 1998, (pp. 58-64). Madrid: UNED.
- Tous, Ll. (1995). *Vitrales y rosetones de la Catedral de Mallorca*, Palma: Catedral de Mallorca.
- Tous, Ll. y Coll, P. (1993). *Vitrales de la Catedral de Mallorca*, Palma: Rotary Club.
- Vélez, P. (2000). De les arts decoratives a les arts industrials. En: *Art de Catalunya. Arts decoratives industrials i aplicades*, (pp. 178-293). Barcelona: Edicions L'isard S. L., vol. 11.
- Vila, A. (2011). Estudi estilístic i iconogràfic dels vitralls de la cripta del Temple Expiatori de la Sagrada Família, *RACBASJ*, 25, 149-164.
- Vila-Grau, J. (2002). El vitrall en l'arquitectura de Gaudí. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 16(1), 43-51.
- Vila-Grau, J. y Rodón, J. F. (1983). *Las vidrieras modernistas catalanas*, Barcelona: Ed. Polígrafa.
- Villalonga, P. (1989). *Pintura a Sa Nostra. Del Renaixement al post-impressionisme*, Palma de Mallorca: Sa Nostra Caixa de Balears.