

## Arte medieval en el convento franciscano de la *Ciutat de Mallorca*

### *Mediaeval Art in the Franciscan Convent of the City of Majorca*

Tina Sabater

*Universitat de les Illes Balears*

[tina.sabater@uib.es](mailto:tina.sabater@uib.es)

#### **Resumen**

El texto trata sobre la formación del patrimonio en el convento de San Francisco de Palma, durante los primeros siglos de su historia. A partir de los antecedentes historiográficos, se destaca el papel de los diversos grupos sociales en la promoción del arte funerario, la escultura y la pintura, mientras que se traza la historia de las obras y se analizan aquellas que se han conservado. Son escasos testimonios de lo que fue una dotación de gran valor artístico, para un convento que se convirtió en crisol de la sociedad de su tiempo.

#### **Palabras clave**

Historia del Arte medieval, arte conventual, historia de Mallorca, escultura gótica, pintura gótica

#### **Abstract**

The text looks at how the heritage collection formed in San Francisco convent in Palma over the early centuries of its history. Using historiographic records, the role of different social groups in promoting funerary art, sculpture and painting is highlighted, whilst tracing the history of the different works and analysing those that remain today. There are few testimonies of what was once a collection with immense artistic value for a convent that stood as a melting pot for the society of the time.

#### **Keywords**

History of mediaeval art, convent art, history of Majorca, Gothic sculpture, Gothic painting

El actual convento de San Francisco fue, en sus orígenes, la segunda fundación de los frailes menores en la isla de Mallorca. A partir de 1281, en que comenzó el proceso de construcción,<sup>1</sup> se convirtió en un crisol de la sociedad de su tiempo, ya que tanto la edificación –en particular de la iglesia– como la dotación de aquellos elementos que formaron su patrimonio histórico-artístico y cultural fue fruto, en gran parte, de las aportaciones de numerosos representantes de los diversos estamentos de la antigua *Ciutat de Mallorca*. Esta realidad ha sido un hecho sobradamente reconocido por la historiografía que, desde inicios del siglo XIX, se ha ocupado de reconstruir la historia constructiva del convento. Nos referimos a Gaspar Melchor de Jovellanos, Antonio Furió, Pau Piferrer y Josep Ma. Quadrado, Pierre Lavedan, Marcel Durliat, Llorenç Garí, Gabriel Llompart, como autores clásicos a los que se han unido otros estudiosos con publicaciones más recientes.

Este texto trata sobre la formación del patrimonio medieval en el convento de San Francisco en el ámbito de las artes plásticas. Entre las diversas cuestiones y ópticas de estudio que se podrían considerar, se ha optado por la perspectiva social como enfoque que lo inspira y explica. El espacio cronológico que se trabajará se inicia en las últimas décadas del siglo XIII y finaliza hacia 1520, fecha de consenso para fijar el límite de la Edad Media en Mallorca desde la disciplina de la Historia del Arte.

En relación con las fuentes utilizadas para trazar la historia del convento, el conocimiento de la crónica conventual del fraile Ramon Calafat, sacristán del convento en 1785, bajo el título *Llibre d'Antigüatats de la Iglesia del Real Convent de Sant Francesc de la Ciutat de Mallorca*, publicada por Jaime de Oleza entre 1924 y 1929, representó un punto de inflexión.<sup>2</sup> Se trata de una narración histórica hecha a partir de la documentación testamentaria, en la que van detallándose las advocaciones y los promotores de las capillas laterales de la iglesia, así como los enterramientos ubicados en el templo y en el claustro. En 1962, el historiador rosellonés Marcel Durliat la tomó como fuente primaria y básica para plantear la cronología de la construcción medieval del convento que se acepta unánimemente. Desde entonces, ha sido también utilizada por todos quienes hemos trabajado algún aspecto del patrimonio conventual en épocas medieval y moderna.

Como es sabido, identificar y estudiar el patrimonio medieval implica un plus de dificultad ya que, como sucede en todas partes, supone tratar bienes que se han perdido en gran parte. Al inmisericorde paso del tiempo y a las desamortizaciones del siglo XIX,

<sup>1</sup> DURLIAT, M., *L'Art en el Regne de Mallorca*, Ed. Moll, Palma, 1964, pp. 62-69.

<sup>2</sup> DE OLEZA y ESPAÑA, J., «Llibre de antigüatats de la iglesia del real convent del P. S. Sant Francesc», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 20 (1924-1925), pp. 6, 26, 57, 82, 151, 199, 211, 270, 289, 310, 327, 362.

unimos hechos previos que fueron del todo determinantes, concretamente el desplazamiento y destrucción de las obras góticas en época moderna, cuando se impuso un gusto artístico sustancialmente diverso. Tal como refiere la crónica conventual que se ha citado previamente, diecisiete de las veintidós capillas existentes en la iglesia de San Francisco en el siglo XVII habían sustituido los retablos góticos por retablos barrocos.

El comentario de las obras según el discurso cronológico debe comenzar en las galerías del claustro, ya que sus arquerías y columnas han sido consideradas y estudiadas como una manifestación escultórica. También es notoria la función que desempeñaron muros y pavimentos, desde los inicios, como lugares privilegiados para el arte funerario, aunque las muestras se conservan en su mayoría de forma fragmentaria o solo se conocen a través de la documentación. Cabe recordar que las órdenes mendicantes, dominicos y franciscanos, poseyeron derecho de sepultura desde 1227 y 1250 respectivamente, con lo que sus claustros e iglesias se transformaron en cementerios desde estas fechas.<sup>3</sup> También en el claustro, concretamente en la galería norte, se encuentra el único artesonado medieval que se conserva en el convento.

El claustro de San Francisco contempla una datación que comenzaría en torno a 1310, década en que se habría iniciado la galería norte, ala que correspondía al antiguo dormitorio, calificado por Llompart como una de las dependencias más grandes del convento.<sup>4</sup> El proceso de construcción seguiría en fechas anteriores a 1338 por la panda oeste, es decir por la galería adosada a la iglesia, y por su opuesta o de levante, para finalizar ya en el siglo XV por la galería sur.

<sup>3</sup> Sobre el papel del convento de San Francisco como panteón de la nobleza, véase también: GARÍ JAUME, L., *Iglesia y claustro de San Francisco*, Ed. Cort, Palma, 1965, pp. 16-22.

<sup>4</sup> DURLIAT, M., op. cit.; LLOMPART, G., *Conventos y monasterios de Mallorca*, José J. de Olañeta, Editor, Palma, 1992, pp. 39-55.



**Fig. 1.** Claustro del convento de San Francisco. Palma

Sobre la relación entre las obras y el espacio que las acogió, un punto oscuro ha sido cómo entender las disposiciones testamentarias sobre sepulturas antes de las fechas de construcción aceptadas unánimemente por la historiografía. Entre las referencias que pueden suscitar perplejidad, citemos una de 1286, cuando un miembro de la familia Español solicita sepultura en la *clastra que fabriquen nova*, en la pared que da a la iglesia. También la de Bernat Matheu quien, en su testamento de 1293, manda a hacer el vaso mortuario en el claustro en la *paret de l'església que novament se puja*. Estas disonancias cronológicas llevaron a Jaime de Oleza a pensar que los testadores únicamente señalaban el lugar donde querían la sepultura cuando la galería estuviese construida.<sup>5</sup> Años después, el padre Gabriel Llompart advocaría acertadamente por considerar que existieron galerías provisionales en las alas norte y occidental, que se habrían hecho servir hasta la planificación definitiva del claustro en el siglo XIV.<sup>6</sup>

Se ha escrito mucho y bien sobre el claustro de San Francisco, Monumento Nacional desde 1881, un lugar emblemático que pudo salvarse de la destrucción en el siglo XIX gracias a la iniciativa de varias instituciones, entre las que cabe destacar la Comisión de Monumentos, a quien se confió su conservación. Por lo tanto, se insistirá en algunas cuestiones que afectan a las galerías más antiguas.

<sup>5</sup> DE OLEZA, J., op. cit., p. 321.

<sup>6</sup> LLOMPART, G., op. cit. p. 48.

En relación con los constructores, se planteará la probabilidad de que la traza del claustro se debiera a artífices llegados del Rosellón. A este respecto y para justificar la hipótesis, se recordarán algunos hechos que se vinculan entre sí. En primer lugar, que estamos en un período determinante para la configuración del patrimonio monumental de la dinastía privativa, obras que, por lo que sabemos, fueron dirigidas y en gran parte ejecutadas, por artesanos de la piedra procedentes del sur de Francia, quienes trabajaron primero en Perpiñán y luego en Mallorca en los programas constructivos impulsados por Jaime II. Se debe destacar también que el claustro de San Francisco está considerado como una obra única en el contexto catalano-aragonés de las primeras décadas del siglo XIV. Y, finalmente, hay que tener en cuenta la conocida protección a los franciscanos y a sus conventos que ejerció Jaime I y que sería continuada por la corona mallorquina desde sus inicios.

En este contexto, sería factible pensar que Jaime II, o algún personaje de su entorno, tuvo que ver con la promoción del artesanado, con mayor especificidad tipológica del alfarje, que se encuentra en el ala norte. Notemos, al respecto, que cuenta con varios escudos con la heráldica de barras catalanas. Recordemos también que, durante su proceso de restauración (1999-2001) se hallaron inscripciones coránicas en lugares recónditos, las cuales denotarían la intervención de artesanos islámicos, un hecho que tenemos constatado durante los últimos decenios del siglo XIII y primeros del XIV, en el entorno de los trabajos impulsados por el primer rey de Mallorca. Según la sistematización de los alfarjes realizada por el profesor José Morata, el ejemplo del claustro de San Francisco pertenece al Tipo IV, por lo tanto, se incluye en el conjunto de los envigados más complejos que se conocen en la antigua *Ciutat de Mallorca*.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Los alfarjes de las casas medievales de Mallorca se incluyen en la catalogación digital en acceso abierto que se encuentra en la Biblioteca Digital de les Illes Balears, Servei de Biblioteca i Documentació de la Universitat de les Illes Balears. CERDÀ, M., SABATER, T., JUAN, A., MORATA, J., CAPELLÀ, M. A. y FERNÁNDEZ, M., *Projecte «La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca»* (ref. HAR2016-77032-P), 2020. <http://ibdigital.uib.es/greenstone/library/collection/casaMedieval/page/about;jsessionid=E79718315A0CCA20221C4091807024CB>





**Fig. 2.** Alfarje de la galería norte. Detalle

Las columnas de la galería norte, la más antigua, se distinguen por sus fustes y capiteles procedentes de obradores de Girona, tal como señaló Francesca Español.<sup>8</sup> Estos talleres se habían especializado en la factura de obras prefabricadas que se hacían en piedra calcárea nummulítica, las cuales se exportaron a amplias áreas del Mediterráneo durante los siglos medievales. Digamos que estos capiteles, que se distinguen por el uso alternado de hojas de lirio y de palmera esquematizadas, fueron propios también de algunas casas señoriales del siglo XIV, ya que se han localizado en Can Weyler y en la desaparecida Can Bonapart.<sup>9</sup> En cambio, los materiales utilizados en las galerías restantes del claustro parecen de procedencia local, una piedra porosa que incide en su mayor estado de degradación.

<sup>8</sup> ESPAÑOL, F., «Las manufacturas arquitectónicas en piedra de Girona durante la Baja Edad Media y su comercialización», *Anuario de Estudios Medievales*, 39, 2 (2009), pp. 963-1001.

<sup>9</sup> SABATER REBASSA, T., CERDÀ GARRIGA, M. y JUAN VICENS, A., «Los ventanales de la casa medieval. Tipología, ubicación y cronología de los ejemplos mallorquines», en Armando ANTISTA, Emanuela GAROFALO y Marco Rosario NOBILE (coords.), *Architetture per la vita. Palazzi e dimore dell'ultimo gotico tra XV e XVI secolo, Speciale Lexicon*, n. 2, Edizioni Caracol, Palermo, 2021, pp. 419-430.



**Fig. 3.** Fustes y capiteles de la galería norte

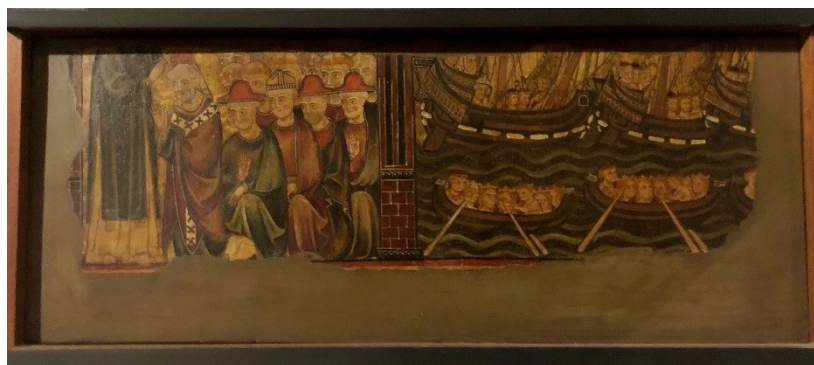
Entendemos también que los muros de estas galerías fueron soporte de pintura ornamental, como era usual en los interiores de los edificios religiosos y civiles hasta finales del siglo XV. De esta costumbre tenemos únicamente un testimonio bajo el alfarje de la galería norte, que conocemos a través de una fotografía hecha por José Morata hace ya años, en la que se perciben restos de un dibujo que simula un aparejo de sillares. Se trata del acabado mural prevalente en la arquitectura gótica europea, que en Mallorca se distingue por reseguir las falsas juntas con un trazado en negro.<sup>10</sup>

El recorrido cronológico del texto conduce a citar aquí una obra ajena al espacio del claustro; se trata de las tablas narrativas dedicadas a episodios de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes* que se custodian en una de las sacristías, ya que se corresponderían, presumiblemente, con los primeros tiempos del convento. Las dudas al respecto vienen dadas por el lugar donde fueron encontradas hace ya años, como tablas de refuerzo de un retablo barroco en el convento franciscano de Artà. No obstante, se ha indicado<sup>11</sup> que este retablo, dedicado a san Buenaventura, había sido enviado en el siglo XVII desde el convento de Palma, por lo que entendemos que los fragmentos habrían sido previamente incorporados. En este punto, se debe señalar que los procesos de restauración han demostrado con qué frecuencia fueron usadas tablas góticas sobre madera como refuerzo de los nuevos retablos barrocos. En todo caso, los fragmentos responden a las pautas

<sup>10</sup> SABATER, T., «La pintura decorativa de la casa medieval mallorquina en su contexto histórico-artístico», en Tina SABATER (coord.), *La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo. Elementos constructivos y decorativos*, Ed. Trea, Gijón, 2021, pp. 93-126.

<sup>11</sup> LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 v., Luís Ripoll Editor, Palma, 1977-1980, v., 3, pp. 15-16.

pictóricas determinadas por el modelo francés, plenamente vigentes a inicios del siglo XIV. Son obras de calidad en este contexto, tanto por la flexibilidad del dibujo que las aproxima a los resultados de la miniatura del siglo XIII, como por la aplicación del color, que contempla tonalidades. Como fue propio de la pintura de su tiempo y espacio, destaca también la inclusión de detalles verídicos, en este caso los barcos o *coques*, que se representan con minuciosidad sirviendo al discurso de la historia narrada.



**Fig. 4.** Fragmentos de retablo con historias de *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes*

Fray Ramon Calafat informa de los enterramientos que tuvieron lugar en el claustro y en la iglesia. De hecho, Llorenç Garí, siguiendo los comentarios de Josep Ma. Quadrado, calificó al convento de San Francisco como el panteón de la nobleza mallorquina, función que habría desempeñado junto con el convento de frailes predicadores. Entre estas sepulturas, se dieron notables muestras de arte funerario desde la Edad Media. Aquellas que tienen esta datación y aún pueden ser identificadas, se sistematizaron y comentaron en el estudio de Cristina Ortiz del 2014,<sup>12</sup> una primera aunque completa aproximación a un tema que carece de otras aportaciones relevantes.

Relacionado con el citado panteón nobiliario, el claustro albergó la sepultura de los Bover, conocidos en Mallorca desde que llegaron como hombres de armas de Jaume I, también las de los Burgues y los Cima, familias con vaso funerario desde el siglo XIV, entre muchos otros que va citando fray Ramon Calafat, a quien seguimos. En el interior de la iglesia, se destacan aquellos derechos de sepultura que se dieron con la financiación de capillas laterales, como fue el caso, entre otros, de los Despuig y los Tagamanents, cuyas capillas se perdieron con la destrucción del último tramo de la iglesia en el siglo XVI. También se citan los Torrella, y los Pacs, quienes trasladaron en 1415 la sepultura que

<sup>12</sup> ORTIZ MORENO, C., «*Item eligo sepulturam*». *Els espais de la mort a Ciutat de Mallorca (segles XIII-XVI)*. Memòria del Treball de Final de Màster. Màster Universitari de Patrimoni Cultural: Investigació i Gestió. Universitat de les Illes Balears, 2014. Inédito.



tenían en el claustro, ante la pared de la iglesia, por la capilla de los santos Simón, Judas y Honorato; así como los Santjoan, con derecho de sepultura en la capilla de San Juan Bautista, ya citada en 1403. Especial mención para los Descors o Descós, puesto que tenían sepultura en el claustro en 1414, además de una capilla en el interior, y por haber contribuido también a mediados del siglo XV a la financiación del coro.

No obstante, San Francisco no fue exclusivamente un panteón nobiliario, sino que otros miembros de la sociedad, con disponibilidad económica suficiente, solicitaron sepultura en el convento y, por lo tanto, de un modo u otro contribuyeron a la financiación y dotación del mismo. De hecho, algunos de quienes se citarán promovieron obras de arte que aún se conservan.

En este capítulo entrarían los juristas, como fue el caso de una rama de los Berard, doctores en derecho, una familia que también dispuso de capilla gentilicia en el convento de Santo Domingo, de la que procede el retablo de San Vicente y la Virgen de Gracia que se conserva en el Museo de Mallorca. También fueron notarios los Massanet, documentados en 1330 en la capilla de San Antonio de Padua, así como la familia Remiro, con capilla dedicada a los santos médicos Cosme y Damián en la nave del Evangelio, una familia documentada en Mallorca desde 1400 que, según comentó Jaime de Oleza, hizo grandes contribuciones a la obra del claustro y de la iglesia. De la familia Remiro nos ocuparemos de nuevo más adelante en relación con el retablo de su capilla. Al parecer también fueron juristas los Fornaris, dado que son citados en el siglo XVI por Joaquín Ma. Bover desempeñando esta profesión y también cargos administrativos.<sup>13</sup> Como promotores de arte funerario, serían relevantes porque el nombre de una mujer de esta familia aparece en una lápida mural esculpida en relieve situada en el muro exterior de la iglesia. Se trata de una obra figurativa, que representa a los santos Antonio Abad y Catalina, que en la parte inferior lleva una inscripción pintada: *Sepultura de Joana Fornal, muller del honorat Pere Camfulles i dels seus*

Esta obra, datada por Ortiz en el primer cuarto del siglo XIV, es uno de los ejemplos mixtos entre escultura y pintura que se conocen en los muros del claustro. Respecto de la identificación de la familia, se debe añadir que ha perdido las armas que aún vio el cronista Calafat, un horno de plata con campo rojo, coincidente con la heráldica de los Fornaris que cita y dibuja Bover.

<sup>13</sup> BOVER, J. M., *Nobiliario mallorquín. 1850*, José J. de Olañeta Editor, Palma, 1996, p. 179.

Como no podría ser de otra manera tratándose de la isla de Mallorca, tenemos constancia de sepulturas y promociones por parte de mercaderes, una profesión que ejercieron los nobles, como sabemos en el caso de los Pacs.<sup>14</sup> También debieron desempeñarla los Soldevila, de quienes aún se conserva la lápida de pavimento en la actual capilla de San Buenaventura, cuarta del costado de la Epístola. La hipótesis viene dada por la inscripción que acompaña la sepultura, en la que se informa que la piedra fue hecha en Flandes y traída en 1400 por Antoni Soldevila, en el año de su muerte. Asimismo, se dedicaron a la mercadería los Cerdans y los Bausans -con sepulcros en el claustro datados respectivamente en los siglos XIV y XV- así como los Gomiles y los Pous.

En esta reseña, que no pretende ser exhaustiva, es obligado citar a los Pardo, una familia que ha sido especialmente estudiada por Onofre Vaquer.<sup>15</sup> Digamos aquí que eran judíos conversos, que son conocidos en Mallorca desde 1400, a donde llegaron posiblemente desde Valencia, y que fueron una de las familias más importantes de mercaderes del Mediterráneo occidental durante el siglo XV. Según la crónica conventual, esta familia dispuso desde 1420 de la primera capilla ubicada en la nave del Evangelio, ante el altar mayor, capilla que aparece ya documentada en 1375 y 1404 a nombre de otros benefactores. Los Pardo la construyeron de nuevo y la dedicaron a los santos Bernardino, Catalina y Onofre en torno a 1455, como se desprende del testamento de Jaume Pardo en el que manda ser enterrado *In ecclesia Sancti Francisci, in capella noviter constructa dels Pardo* (21 de abril de 1455)<sup>16</sup>. Si estos datos son de interés para el retablo de la capilla, que conservamos parciamente, también se debe señalar que los Pardo se enterraron con anterioridad en el pavimento de la galería este del claustro, donde se conserva una lápida con su escudo de armas, además del anagrama de los mercaderes judíos conversos, y una inscripción con la fecha de 1400 y el nombre de un tal Pere Pardo.

Otros estamentos ciudadanos tuvieron su lugar en el convento de San Francisco. Entre los artesanos, las cofradías de oficios que los aglutinaban en colectivos. Fray Ramon Calafat cita el vaso del oficio de los sastres en el centro de la iglesia, con enterramientos documentados desde 1593. No obstante, la cofradía era asidua del convento desde 1445, ya que allí celebraban la fiesta de san Francisco, su santo patrón. En época moderna, se añadiría la cofradía de carpinteros, como testimonia la lápida, en la que consta la fecha de 1704.

<sup>14</sup> BARCELÓ CRESPI, M., COLL TOMÀS, B. y ROSSELLÓ BORDOY, G., *Espanyols i Pacs. Poder i cultura a la Mallorca del segle xv*, Universitat de les Illes Balears, Palma, 1999.

<sup>15</sup> VAQUER, O., *El comerç marítim de Mallorca. 1448-1531*, El Tall, Palma, 2001; DEL TREPPO, M., *Els mercaders catalans i l'expansió de la corona catalano-aragonesa al segle xv*, Curial, Barcelona, 1976.

<sup>16</sup> LLOMPART, G., op. cit., v. 3, p. 133.

Para una historiadora del arte, es obligado citar entre las sepulturas de artesanos la del platero Antoni Oliva y la del maestro de obras Guillem Vilasclar, que se conservan en el Museo de Mallorca. La primera data de una fecha cercana al 1425, la segunda es de finales del siglo XV, siendo obradas por los propios maestros para sí y sus familias. Ambas, junto con el sepulcro de los Sagrera en la catedral, se explican en un contexto de revalorización del trabajo de los artistas que fue propio de los siglos del gótico y que, como nos dan a entender estos testimonios, también se dio en la isla de Mallorca, de ahí su importancia.

Antoni Oliva fue uno de los plateros mallorquines más reputados en su tiempo, autor, entre otros trabajos, de los candelabros mayores de la catedral, de cálices para la Cartuja de Valldemossa y de varias cruces procesionales, entre las que destaca la parroquial de Porreres. La lápida sepulcral de los Oliva está esculpida en relieve con una escena, la Dormición de la Virgen, muy utilizada en su tiempo, normalmente en el contexto narrativo de los Gozos de la Virgen, como se puede apreciar en numerosos retablos pictóricos y también, en nuestro ámbito, en la predela del retablo gótico de la catedral. En relación con su ubicación originaria en el convento, se dice que procede del segundo claustro, destruido en el siglo XIX.<sup>17</sup>

Guillem Vilasclar fue miembro de una importante familia de albañiles de Felanitx, siendo conocido por su relación con Guillem Sagrera, puesto que fue, junto con Miquel Sagrera, uno de quienes se encargaron de finalizar los trabajos de la Lonja a partir de 1446.<sup>18</sup> El sepulcro de la familia Vilasclar se ubicaba en la capilla de los santos Pedro, Onofre, Jerónimo y Antonio de Viana. Se trata de una obra especialmente destacable por su monumentalidad, al estar exenta, y por su iconografía, dado que el tema de la Piedad tuvo un gran eco en todo el ámbito peninsular y europeo durante la segunda mitad del siglo XV, aunque carece de otros testimonios en el arte medieval de Mallorca.

En el claustro se conservan otros ejemplos de arte funerario, concretamente en las galerías de poniente y de levante. En la ubicación más antigua, se encuentran en todos los casos adosados al muro, habiendo perdido en su mayoría la decoración pictórica y las armas de los escudos. En la galería este, la ubicación es más variada, puesto que son de pavimento, aunque se conserva también una pieza en el muro a modo de nicho o pequeña capilla. Esta última es obra de principios del siglo XV, como delata su arco conopial, con

<sup>17</sup> DOMENGE MESQUIDA, J., «La tumba del orfebre Antoni Oliva», en Eduard MIRA GONZÁLEZ y Arturo ZARAGOZÀ CATALÀ (coords.), *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, 2 v., Generalitat Valenciana, 2003, v. II, pp. 177-180.

<sup>18</sup> ALOMAR, G., *Guillem Sagrera y la arquitectura gòtica del siglo xv*, Ed. Blume, Barcelona, 1970, pp. 234-237. Sobre la sepultura: MANOTE, M. R. y PALOU, J. M., *Mallorca gòtica*, catálogo de la exposición, MNAC-Museo de Mallorca, Barcelona-Palma, 1998, p. 73.

un Calvario de factura tosca que conserva parte de su policromía; perteneció a la familia Ferretjans Romeu, de la que no tengo información.



**Fig. 5.** Galería oeste del claustro

Para finalizar con este capítulo, citemos una lápida que permanecía inédita hasta el estudio de Cristina Ortiz. Se trata de una losa funeraria de dimensiones reseñables, hecha de basalto, que se ubica en el pavimento de la galería este, en la que aparecen incisas las figuras de un hombre y una mujer, supuestamente un matrimonio. La autora, por sus aspectos formales, contempló su datación en el último tercio del siglo XIV. Se trata de una obra de interés, porque los llamados «sepulcros dobles» son conocidos en el arte hispánico y catalán desde el siglo XII, y esta es la única muestra en Mallorca.

El siglo XV, con mayor concreción desde la década de los cuarenta, fue una etapa de gran apogeo artístico en el convento de San Francisco. Fueron los tiempos de grandes figuras del franciscanismo, como el lulista Pere Joan Llobet, impulsor del monumento funerario de Ramon Llull, obra realizada entre 1487 y 1490 por Francesc Sagrera y Joan Vicens.<sup>19</sup> También fue el período en que algunas de las familias que se han ido citando en el texto, entre otras, contribuyeron a financiar la sillería del coro, único ejemplo medieval que se conserva en Mallorca. Contemplan esta datación los retablos góticos que se han conservado.

El cronista Ramon Calafat, y su transcriptor Jaime de Oleza, ofrecieron las primeras informaciones sobre el coro conventual. Como síntesis de los estudios posteriores, con

<sup>19</sup> Sobre el sepulcro de Ramon Llull, véase el estado de la cuestión en: SACARÉS, M., *Vivat Ars Lulliana. Ramon Llull i la seva iconografia*, José J. de Olañeta Editor, Palma, 2016.

novedosas propuestas sobre su ubicación originaria, remitimos al artículo de Antoni Pons y Luís González Ansorena, de 2009, en el que se presenta el estado de la cuestión con todo detalle.<sup>20</sup>

El contrato entre los frailes franciscanos y el maestro barcelonés Macià Bonafé data de 1447. En aquellas fechas, Bonafé tenía un cierto nombre como tallista, siendo conocido por las carpinterías de retablos, de las sillerías de los coros de las iglesias de Santa Maria del Mar, de la seo de Vic, de la entonces colegiata de Santa Maria de Manresa, y como uno de los participantes en el coro de la catedral de Barcelona.<sup>21</sup> Por lo tanto, los franciscanos de la *Ciutat* de Mallorca confiaron la obra a un personaje con reputación acreditada en este sector de la escultura, indicándole, además, que debía tomar como modelo una de las sillerías corales de las que se había ocupado, la sillería de Santa Maria del Mar. La obra no se acabaría hasta ocho años más tarde, en 1455, lo que indica alguna interrupción de los trabajos, ya fuese por problemas de financiación, por otras obras dejadas inacabadas en Cataluña o por ambas razones. Macià Bonafé trabajó en el convento de San Francisco con dos ayudantes que lo acompañaron y con artesanos locales.

La sillería de la iglesia conventual ha pasado por algunos cambios de ubicación a lo largo de su historia, traslados que han llevado a debate en cuanto a localizaciones y fechas. Entiendo que hoy existe acuerdo en aceptar que el coro estaba originariamente en mitad de la nave, que la obra de Bonafé substituyó una sillería anterior con la misma ubicación, y que el coro de la nave coexistió con un segundo recinto ubicado en alto, sobre la entrada de la iglesia. Cabe destacar, en este punto, que la disposición de un coro alto fue una solución gestada en ámbito franciscano desde el siglo XIV, si tenemos en cuenta dos ejemplos de conventos femeninos, las iglesias de Santa Maria de Donnaregina Vecchia, en Nápoles, de las primeras décadas del siglo, y de Santa Margarita de Palma, construido durante la segunda mitad de la centuria. El coro que conservamos pasó desde la nave al piso alto del ábside en época moderna, en 1611 según fray Ramon Calafat, y se desmembró; con posterioridad –recientemente se postula una fecha cercana a 1728– una parte de la sillería se trasladó a la parroquial de Porreres. Estas vicisitudes han incidido en el estado de conservación de la obra, puesto que se han perdido sitiales –de los sesenta y

<sup>20</sup> PONS CORTÈS, A. y GONZÁLEZ ANSORENA, L., «La sillería gótica del convento de San Francisco de Palma. Historia, topografía y aspectos iconográficos», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 104 (2009), pp. 451-499.

<sup>21</sup> Sobre los trabajos de Macià Bonafé en Cataluña: TERÉS, R., «Macià Bonafé i el cor de la catedral de Barcelona. Noves consideracions al voltant de la seva intervenció», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 24 (1986), pp. 65-86.



seis sitiales pactados y obrados se conservan cincuenta y cuatro, treinta y dos en Palma y veintidós en Porreres- y los que quedan padecen un notable deterioro.

La tipología del coro de San Francisco es la típica en las sillerías bajas desde el siglo XIV. Se trata de una obra en madera, con sitiales de dimensiones regulares, con asientos abatibles que llevan incorporada una misericordia, respaldos y decoración en relieve. En relación con los motivos representados: en los reposabrazos tenemos animales fabulosos y seres híbridos, entre decoración vegetal; en los medallones con que rematan iconografía religiosa y en las misericordias los motivos heráldicos.



**Fig. 6.** Detalle de la sillería gótica. Convento de San Francisco

La temática religiosa está compuesta por personajes del Antiguo Testamento, escenas cristológicas y marianas, imágenes hagiográficas y dos ángeles músicos, por lo tanto, es muy variada y completa, aunque no se desarrolla un programa específico. Algunas de estas escenas e imágenes han sido de difícil, a veces debatida, identificación. Es el caso de la escena que representaría un pasaje de la huida a Egipto, en la que san José recoge el agua que Jesús ha hecho brotar, un milagro relatado en los Evangelios apócrifos, según identificación de Pons y González Ansorena. También del simio con un instrumento de percusión, finalmente identificado por los mismos autores como una alusión a los vicios.



**Fig. 7.** Medallón que representa un pasaje de la Huida a Egipto. Iglesia parroquial de Porreres

En las misericordias, se encuentran los escudos de familias importantes de Mallorca, un monopolio de la heráldica que se considera poco frecuente en relación con el ámbito peninsular. Las propuestas de identificación, que provienen de Rafael Isasi y de Jaime de Oleza, aluden a familias que sabemos, a través de la crónica conventual, tuvieron derecho de sepultura en el convento, entre otros los Despuig, Fuster, Zaforteza, Aguiló, Torrella, Pacs, Fuster y Llobet. No obstante, algunas misericordias aparecen sin tallar, mientras que se repiten escudos en dos o tres piezas, un hecho que cabe relacionar con el tema de la financiación. Tal como indican Pons y González Ansorena, entendemos que las familias pagaban por sitial, lo que explicaría la reiteración heráldica, mientras que para las misericordias sin decoración cabría pensar en la financiación colectiva, a partir de donaciones pías con montantes de poca importancia.



**Fig. 8.** Misericordia con el escudo de los Llobet. Convento de San Francisco

Para acabar con esta breve reseña, cabe destacar que los dos tramos de la sillería del coro que están en la parroquial de Porreres fueron objeto de un proceso de consolidación y restauración entre 2018 y 2021, una recuperación del todo imprescindible dado el alto grado de deterioro que padecía.

El imperativo cronológico conduce a tratar los retablos góticos en este punto final del discurso. A medio camino entre muebles litúrgicos y elementos decorativos, los retablos tuvieron un lugar de privilegio como soportes de las historias cristológicas, marianas y hagiográficas que la pintura, en menor medida la escultura, permitían narrar visualmente. Sabemos que fueron los trabajos más preciados para clientes y artistas, como se deriva de que generasen documentación contractual, a diferencia de lo que sucedió con otras manifestaciones de las artes plásticas durante los siglos del Gótico. Las capillas laterales de la iglesia de San Francisco tuvieron retablos góticos tras o sobre sus altares, formando un rico patrimonio del que únicamente se conocen tres obras y solo una de ellas se encuentra en el convento.

Del Retablo de Santa Catalina, San Bernardino y San Onofre se conservan dos tablas en el Museo de Mallorca, la central con la advocación principal y la lateral derecha.<sup>22</sup> Fue financiado por el mercader Jaume Pardo para la capilla familiar en torno a 1455-1456,

<sup>22</sup> SABATER, T., *La pintura mallorquina del segle xv*, Edicions UIB, Palma, 2002, pp. 234-237; SABATER, T., *L'Art Gòtic a Mallorca. Pintura damunt taula (1390-1520)*, Leonard Muntaner Ed., Palma, 2007; SABATER, T., «Iniciativa privada i promoció de l'art. Els retaules gòtics de Mallorca», en Sophie BROUQUET y Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos xiv y xv*, PUV, Valencia, 2015, pp. 77-96.

según se deduce de la interpretación del documento que se conoce y al que ya hemos hecho referencia. En líneas anteriores se ha citado a esta familia de mercaderes en relación con su sepulcro en el pavimento del claustro y a la capilla familiar de que disponían en el interior de la iglesia. Aquí concierne destacar que se dedicaban al comercio y a los seguros marítimos y que tuvieron importantes intereses en Nápoles en tiempos de Alfonso el Magnánimo, puesto que estos datos permiten explicar los resultados que se aprecian en el retablo y, especialmente, su dedicación a san Bernardino de Siena. A este respecto, se han documentado estas relaciones con el puerto italiano entre 1448 y 1467, un período en que uno de los integrantes de la familia, de nombre Luís, residió durante unos años conduciendo los negocios familiares, al parecer con buenas conexiones con el entorno real. El fraile predicador había muerto en L'Aquila en 1444 y desde entonces fue exaltado por la corte del rey Alfonso como santo local, seis años antes de su canonización, dando lugar a un culto que se plasmó en imágenes con una iconografía específica, que se encuentran en obras promovidas en todos los casos por personajes vinculados a este entorno. Otras peculiaridades de índole formal que presenta la representación del santo, así como las divergencias en el trabajo de los fondos de oro respecto a la tabla lateral, han permitido ir más allá, para postular que la tabla de san Bernardino fue importada por los Pardo desde Nápoles, siendo instalada como imagen central de su nuevo retablo. Sobre el pintor al que se confió la estructura, ha sido identificado con Joan Rosat, autor documentado del retablo mayor de la iglesia conventual de Santa Margarita, un pintor de notoria calidad y trayectoria, puesto que era oriundo de Florencia y probablemente llegó a Mallorca, en 1447, tras una estancia en Barcelona en el taller de Bernat Martorell. En la década de los cincuenta, Rosat compaginaba la pintura con la mercadería, habiendo establecido vinculaciones con los Pardo en sus actividades mercantiles durante estos años y en los posteriores.



**Fig. 9.** Tablas de San Bernardino de Siena y San Onofre. Museo de Mallorca

Del Retablo de los Santos Médicos Cosme y Damián únicamente se conserva la tabla central.<sup>23</sup> La obra estaba en la capilla que la familia Remiro tenía en el lateral del Evangelio de la iglesia conventual, y allí estuvo hasta 1600 año en que fue trasladada a la parroquial de Petra, con toda seguridad al ser substituida por un retablo barroco. En cuanto a la datación, por sus rasgos técnicos y formales se proponen las fechas 1470-1480, que están de acuerdo con la cronología de la capilla, ya que consta como construida en 1493. Su pintor anónimo, a juzgar por lo poco que queda del antiguo retablo, realizó una obra no solo de calidad notable sino también novedosa en el contexto de la pintura mallorquina de su tiempo. De técnica mixta entre temple y óleo, está inspirada en los esquemas de Jaume Huguet, destacado pintor de la Escuela de Barcelona, sobre los que se superponen rasgos que anuncian claramente el conocimiento de estilemas de la pintura renacentista italiana. Entre otros aspectos que se podrían comentar para esta cuestión, destacamos los motivos de signo romanista que aparecen en el fondo de la composición y que tienen un sentido claro en la hagiografía de los santos. Recordemos que los hermanos vivieron en el sur de Anatolia, donde fueron denunciados como cristianos, siendo conducidos al suplicio por su negativa a hacer sacrificios a los ídolos. A esta historia se alude con una fuente cubierta por una concha o venera y con una diosa desnuda en la cima, motivos arquetípicos de la plástica italiana, y con una inscripción en griego en la base, *Adienou*, que significa injusticia o daño.

<sup>23</sup> SABATER, T., *ibídem*, 2002, pp. 322-332; SABATER, T., *ibídem*, 2015.



Entendemos que la inclusión de estos motivos ha de deberse a los conocimientos y gustos de los promotores. Sobre esta cuestión parece ilustrativo el inventario de bienes de un miembro de la familia, Joan Remiro, en 1497: un listado en el que los libros tienen un lugar destacado y entre los cuales se mencionan algunos como «romanos». Estos libros, que aparecen en otros inventarios de juristas mallorquines desde los tiempos del rey Alfonso, sabemos que llevaban normalmente decoraciones que debieron ser del todo significativas como motivos a incorporar en los retablos pintados, durante el tránsito desde el Gótico al Renacimiento que se produjo en la antigua Corona de Aragón entre el último tercio del siglo XV y primeras décadas del XVI.



**Fig. 10.** Tabla con los Santos Médicos Cosme y Damián. Iglesia parroquial de Petra

Para finalizar con este capítulo de obra y con el texto, resta comentar el Retablo de la Virgen y Jesucristo en Trono<sup>24</sup> que se conserva en la sacristía conventual procedente, según Llorenç Garí, de la capilla de la Purísima. Se trata de una obra sin documentar que consideramos data de la última década del siglo XV. En su día, dio nombre al Maestro de San Francisco, pintor anónimo identificado con un tal Joan Desí a partir de la interpretación de los documentos vinculados con el Retablo de la Santísima Trinidad de la cofradía de alfareros. Conservado prácticamente en su integridad, ya que solo se ha perdido el compartimento central del bancal con la usual figura del Varón de Dolores, se trata de una obra de calidad, como se desprende de sus aspectos pictóricos, de la riqueza de los materiales utilizados y

<sup>24</sup> SABATER, T., *ibídem*, 2002, pp. 380-383.

también del trasfondo ideológico que presenta. Como los mejores retablos valencianos de finales del siglo XV, es una obra aún hecha según la técnica del temple, en la que destaca la complejidad de la carpintería, la importancia de los brocados en las imágenes, la extensión de la pintura figurativa y ornamental al guardapolvo y el trabajo complejo de los dorados.

La temática del retablo se corresponde con la de otras grandes obras del período. En un tiempo en que faltaba sistematizar la iconografía para la Inmaculada Concepción, y de conflicto en este asunto especialmente entre franciscanos y dominicos, se utilizaban imágenes alusivas para señalar la idea: la Visitación y, sobre todo, las Tres Generaciones, también llamada Santa Ana Triple, escenas que aquí ocupan las tablas laterales. Al respecto, la obra presenta además otra imagen muy significativa. Me refiero a la representación de san Francisco que se incluye en la tabla central, arrodillado entre ángeles a los pies de Jesucristo y María, una imagen que rubrica la conversión del retablo en expresión del programa doctrinal que los franciscanos pretendían potenciar en el conflicto teológico de la Inmaculada Concepción.

No sabemos, en este caso, quiénes fueron los promotores del retablo, aunque el trasfondo ideológico que lo sustenta y la ausencia de escudos heráldicos conducen a pensar que el impulso partió del propio convento o, en todo caso, de otros frailes franciscanos, de quienes sabemos de su actividad como promotores de obras de arte. Si antes hemos citado a fray Pere Joan Llobet, recordamos ahora al obispo franciscano Pere de Cima, gran benefactor de la iglesia conventual, quien se ocupó de la sustitución de la antigua cubierta de madera por las bóvedas de piedra durante la segunda mitad del siglo.



**Fig. 11.** Retablo de la Virgen y Jesucristo en Trono. Convento de San Francisco

A modo de conclusión volvemos al inicio del texto. El patrimonio medieval del convento de San Francisco se formó, como hemos comprobado, con las aportaciones del conjunto de la sociedad mallorquina. Hemos tratado una época en que el pensamiento religioso era predominante, como es sabido, aunque sin duda puede afirmarse que se estableció especial conexión con una Orden mendicante que había contribuido a configurar el pensamiento de la época.