

## SUMARI

### ESTUDIS

- GUILLEM SINTES ESPASA  
CRISTINA ANDREU ADAME  
MARIA ANGELS HERNANDEZ GOMEZ  
**Escultura Barroca i Clasicista (Mahón siglos XVII y XVIII) ..... 315**
- GABRIEL JULIA I SEGUI  
**Els Comas i l'escultura menorquina en el Post-barroquisme ..... 441**
- GUILLEM DE OLIVES PONS  
**Pavimentos de Mosaico cerámico en Menorca (Estudio y avance para un inventario y catálogo de los mismos) ... 465**

## **ESCULTURA BARROCA Y CLASICISTA** **Mahón Siglos XVII y XVIII (\*)**

**GUILLEM SINTES ESPASA**  
**CRISTINA ANDREU ADAME**  
**MARIA ANGELS HERNANDEZ GOMEZ (\*\*)**

### **INTRODUCCION**

**«Les images que l'Esperit invente sont les symboles de nos pensees». Jacques Baudoin. L'Iconologie (1644)**

Durante los primeros años del siglo XVI, se desarrolla una incipiente apertura a una serie de corrientes artísticas externas; como una consecuencia directa de un cierto desarrollo económico no reflejado hasta el momento por los historiadores más preocupados en relatar los avatares políticos sufridos por la isla con una especial mención a las destrucciones de las ciudades de Mahón y Ciudadela por los turcos, iniciándose así una decadencia que perdurará a lo largo de un siglo.

---

(\*) Premio Ateneo de investigación 1987

(\*\*) Guillem Sintes Espasa, Cristina Andreu Adame y Maria Angels Hernández Gómez son investigadores de Arte.



A modo de ejemplo, quizá pueda resultar clarificador el apuntar el porqué de la entrada de esta savia nueva en el panorama artístico menorquín. Conocemos, aunque sea fugazmente, el establecimiento en la ciudad de Mahón, a principios del siglo XVI, de comerciantes italianos provinientes en su mayoría de las ciudades de Savona y Génova, establecimiento que coincide con su desarrollo económico. La no existencia en la isla de artistas que pudieran ejecutar trabajos de un cierto nivel y categoría, obliga a estos nuevos ciudadanos a requerir de sus ciudades de origen la ejecución de obras de arte, especialmente retablos, que irán a engrosar la decoración de las iglesias. Tal es el caso de Silvestre Centurione, comerciante genovés, quién encarga a Ludovico Brea y Anselmo de Fornari la ejecución de un «*maiestatem sive retaulum*» en 1503 (1). La mayoría de las obras que se ejecutaron, desgraciadamente desaparecieron como consecuencia de los saqueos turcos y los fragmentos que actualmente podemos identificar puede resultar problemático el relacionarlos con estas obras realizadas en Italia.

El particular destino del siglo XVII y las formas artísticas por él traídas, marcarán considerablemente el carácter específico de las obras desarrolladas en estos años. El Concilio de Trento, al consagrar en su célebre decreto de 1563 el uso de las imágenes como instrumento de inigualable eficacia a efectos de adoctrinamiento y propaganda, asentó uno de los principios cardinales del barroco: el de que el arte cesaba de concebirse como un objeto de puro deleite estético dirigido a una minoría, para convertirse en un formidable instrumento de propaganda orientado a la captación de masas. Las ideas que se quisieron propagar podrían ser unas u otras pero el instrumento era el mismo. Se adelantaba así en siglos el concepto

---

(1) Carlo Varaldo «*Ricerca per un'opera inedita a Minorca. Il polittico di Ludovico Brea ed Anselmo de Fornari*». Instituto Internazionale di Studi Liguri. Bordighera, 1978.



operativo de los actuales «*mass-media*». En otras palabras, si en la época del humanismo el fin del arte había sido el de agradar, en la del barroco iba a ser el de conmover, persuadir y convencer. El antiguo «*motto*» *Ut pictura poesis* sustituía el de *Ut Rethorica pictura*.

Posiblemente es este prurito retórico el denominador común que amalgama manifestaciones divergentes y aun contradictorias del barroco europeo, tanto en los países católicos como los protestantes, lo mismo en el ámbito de la Iglesia que en del Estado. Era lógico, por consiguiente, que en este ambiente generalizado de pretender imponer a las masas unas determinadas ideas mediante códigos de imágenes plásticas, surgiesen por doquier y en todos los ámbitos programas iconográficos perfectamente hilvanados para prestigiar dogmas religiosos, sistemas políticos, instituciones sociales e incluso planteamientos científicos y filosóficos.

Estas características generales del movimiento barroco, las encontramos impresas salvando las cuestiones cronológicas, en la decoración escultórica de los distintos edificios estudiados en el siglo XVIII e incluso las podemos hacer extensibles en las decoraciones del siglo siguiente. Ahora bien, la corriente barroca que nos llega a la isla la encontramos salpicada de influencias recogidas a su paso (Cataluña, levante, Andalucía, Mallorca etc.) desarrollando peculiaridades altamente remarcables. Al no existir en la isla escuelas o talleres desarrollados, son los artesanos locales que con mayor o menor fortuna se encargan de plasmar plásticamente las ideas de esta corriente artística, cuando se trata de trabajos de una cierta envergadura e importancia se encargan al exterior, aunque en la mayoría de las veces se ejecutan en la isla. Esta es quizás la razón principal, por la que los mecenas no obligan a los artistas a ser dóciles ejecutantes de unas obras o decoraciones concretas segun marcaban los cánones, sino como artistas a quienes se dejaba libertad de creación. Arquitectos y escultores anónimos trabajaron en la decoración interior y exterior de los edificios. Los mecenas se



contentaban con ejercer sobre ellos un control. En el espíritu de la Reforma católica no se hubiera admitido nada que se opusiese a su doctrina, pero no impedía nada que no le afectase. Por tanto, los artistas tuvieron un amplio campo para su inspiración. Fue el desquite del genio local.

Una característica común, envuelve la mayoría de las representaciones escultóricas adoptando similitudes muy notables, en cuanto a decoración, con el barroco hispanoamericano. En las decoraciones de los edificios estudiados en este trabajo, hemos intentado descubrir los porqués de esta relación y aunque sea solamente como hipótesis de trabajo, creemos que la respuesta la podemos encontrar en dos frentes: primeramente, hemos localizado en los libros de visitas de los conventos estudiados un denominador común en el origen y posterior destino de los religiosos que formaban parte de ellos en esta época: hispanoamérica; especialmente, algunos religiosos franciscanos procedían de las misiones de hispanoamérica o iban destinados a ellas una vez acabado su período de estancia en el convento de Mahón. Por lo tanto es perfectamente lógico el pensar en un intercambio de ideas aportadas por estos religiosos que luego los artistas se encargarían de plasmar. En segundo lugar, precisamente por esta receptividad de ideas patente en la sociedad menorquina de la época obliga, como hemos indicado anteriormente, a los artistas a tener una libertad de creación amplia donde poder expresar todas estas concepciones novedosas que por diversos conductos calaban en la sociedad de la época.

Hemos indicado, que la concepción peculiar del movimiento barroco tiene una continuidad en el siglo XVIII, ahora bien, a medida que avanza el siglo encontramos una coexistencia de conceptos, quizás el ejemplo más palpable de este razonamiento podemos localizarlo en la Iglesia de Santa María, donde las dos capillas (contrapuestas) más próximas al altar mayor se realizan una en el barroco popular que se ha venido desarrollando en la isla, otra con un



rococó con todas las características del amerengamiento de las composiciones resaltando la decoración del altar mayor desarrollado con un clasicismo normativo. Indudablemente el desarrollo de este clasicismo viene a ser un acopio de las ideas nuevas traídas por los nuevos gobernantes (ingleses, franceses, españoles) que se plasmarán bajo un lenguaje barroco de arquitectura cortesana francesa en los nuevos edificios que se alcen (Ayuntamiento, Pral. de Guardia).

El tema, pionero por su tratamiento en el campo de la investigación artística en Menorca, supone el inicio, por nuestra parte, de una serie de trabajos sobre la escultura exenta y elementos decorativos que se han desarrollado en nuestra isla a través de distintas épocas.

Se eligió principalmente por razones de extensión, la ciudad de Mahón como punto de partida de este estudio y tras un somero análisis de elementos se centró en el tiempo: en los trabajos desarrollados en los siglos XVII y XVIII, haciendo esta división temporal lo suficientemente flexible para poder incluir en esta investigación elementos realizados en el s. XIX que podían guardar una relación muy directa con los desarrollados en los años inmediatamente anteriores. Con todo lo cual, se creyó interesante no incluir un simple catálogo o clasificación de obras artísticas, sino establecer una amplia selección de ellas, situadas a nuestro entender en los edificios más significativos, de esta época, en la ciudad.

Con esto establecíamos que: partiendo de la situación histórica y de las corrientes espirituales del momento, intentar captar su significación, como resultado de su conexión de sentido con las otras esferas de la estructura histórico-cultural. Y ello es evidente, pues, en última instancia, la forma misma depende de las concepciones de una época, pues ciertos temas imponen determinadas formas.

El material básico investigado, se ha extraído de los complejos conventuales de San Francisco y del Carmen por proporcionar



como verá el lector, unos elementos que a la postre han resultado importantísimos para elaborar unas conclusiones generales de este período; complementándose con otros elementos localizados en edificios religiosos mucho más reducidos, pero no por eso menos importantes, al igual que los sistemas decorativos en los edificios civiles y militares.

Por diversas vicisitudes históricas, de todos conocidas, por las que ha atravesado Menorca, la escultura exenta ha sido la más perjudicada en su conservación; no ha sido así con la escultura que forma parte de la decoración de los edificios y ha sido a través de ésta, principalmetne, por la que hemos podido establecer unas conclusiones y obtener una visión aproximada del arte escultórico desarrollado en Menorca durante estos siglos.

No queremos acabar esta introducción, sin expresar nuestro más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que de una manera u otra nos han facilitado el acceso a todas las dependencias de los edificios estudiados, al Pbro. Jaime Cots por facilitarnos información verbal y fotográfica inédita de la ermita de Gracia y de una manera muy especial a D. Francisco de Maldonado Rita, quién por su diligencia y amabilidad nos facilitó y realizó la identificación de numerosas representaciones heráldicas de los edificios que hemos estudiado; valga para ellos el testimonio de nuestro afecto.

# **EL COMPLEJO CONVENTUAL DE SAN FRANCISCO**





## INTRODUCCION

Los orígenes de las órdenes mendicantes se remontan al S. XIII en unos momentos en que las órdenes religiosas no lograban el entendimiento entre el pueblo y el clero. Existían grandes desavenencias de base en el estamento eclesiástico, el alto clero estaba absorbido en la administración de grandes propiedades, el clero secular era criticado. Había que recobrar la audiencia del pueblo renovado el cuerpo eclesiástico con nuevos ideales.

En estos momentos de cambio y renovación destacan dos personalidades que sufrieron la problemática espiritual de su época y buscaron soluciones semejantes: Santo Domingo de Guzmán (1172-1221) y San Francisco de Asís (1182-1226). El primero creó la orden de los Dominicos, cuyo objetivo fundamental era la predicación; y San Francisco fundó la orden de los Franciscanos o frailes menores, basada en los ideales de pobreza. Así *«tanto los franciscanos como los dominicos se convirtieron en guías y educadores de la sociedad urbana bajo medieval»* (2).

San Francisco fue un hombre completamente medieval que dio nueva vida a la sociedad cristiana. Hijo de un comerciante enfocó la vida a la humildad y al prójimo. Su meta inicial fue la renovación del presente, mediante la libre predicación y cura de almas, desplazán-

---

(2) Manuel Riu Riu. Historia Universal Antigua y Media. Pag. 466



dose frecuentemente para cuidar enfermos, organizar misiones de predicación, confesiones. Sus ideales de iglesia unitaria y de pobreza demostraron la necesidad de reforma que necesitaba la iglesia y fueron una lección para los clérigos y laicos que hacían ostentación de riquezas.

La nueva orden la aprobó Inocencio III en 1209; en 1212 se aprobó la Orden Segunda (Claristas o Monjas franciscanas) para mujeres, cuya superiora fue Santa Clara. El movimiento franciscano penetró desde 1219 en todas las comarcas cristianas con gran fuerza. En 1221 se creó la Orden Tercera, que permitía a los seculares de ambos sexos permanecer en la vida social, profesional y matrimonial llevando una vida de acuerdo con el espíritu franciscano. Esta orden logró una gran expansión en las capas populares de todos los ideales, y creó gran armonía entre los frailes y seculares.

Los Franciscanos suplieron a los clérigos en sus funciones llamando a sus hermanos a la predicación. Recurrían a los «*exempla*» o relatos edificantes para conmover al público, predicaban que había que honrar a Jesucristo e imitarlo. San Francisco en su «*Cántico al Sol*» poetizó la adoración a Cristo, la lauda. Su predicación era: «*Temed y honrad, alabad y bendecid, agradeced y honrar a Adios, Padre Hijo y Espíritu Santo. Haced penitencia porque pronto morireis.*» (3)

Más adelante estos frailes menores se dedicaron al estudio y actividades intelectuales, ingresaron en las Universidades y crearon una escuela filosófica, que continuó la corriente platónico-agustiniana. Tuvo grandes profesores, como el teólogo del amor que se le llamó a San Buenaventura (1221-1274).

De la renovación de las órdenes mendicantes, y específicamente de la franciscana derivarían conceptos como el sentido poético de la existencia, la importancia del Evangelio como mensaje de justicia social, la concepción mística de la vida.

---

(3) Manuel Riu Riu. obra citada Pág. 464



## LA ARQUITECTURA FRANCISCANA

Los conventos franciscanos se construyeron en los extramuros de las ciudades. Normalmente eran humildes, austeros y no muy grandes, como nos indica Marcel Durliat «*Llurs convents, humilds i de modesta estensió, apareixien molt més com un centre d'organització que com una residència*» (4). Se tenía en cuenta la extensión del terreno, para poder estar en contacto con la naturaleza y poder tener huertos y terreno cultivable para abastecimiento propio.

Normalmente la construcción de los conventos estaba patrocinada por mecenas poderosos, como reyes o nobles, que con sus bienes ayudaban a los franciscanos en sus empresas.

La decoración de estos edificios era muy austera, basada en el realismo, sobre todo el del culto a la naturaleza y a la figura humana. Simbología frecuente eran las imágenes de la virgen, del Niño Jesús, San Francisco, San Cristóbal, decoración vegetal, etc.

En España en la zona que tuvo gran importancia el desarrollo que alcanzaron las órdenes franciscanas fue Levante, Cataluña y Baleares.

En Barcelona y Valencia hubo iglesias importantes de franciscanos. En Baleares una de las fundaciones más relevantes fue la de San Francisco de Palma de Mallorca (1281); que sirvió de canón en otros conventos de la orden, como el instaurado en Mahón por el franciscano mallorquín Fray Bartolomé Catany: Convento de Jesús, posteriormente, «*Convento de San Francisco*». (5)

## LA IGLESIA

La iglesia antigua se levantaría junto al ala oriental del claustro. Está edificada en un plano inferior al nivel de la explanada que se

---

(4) Marcel Durliat; L'Art en el Regne de Mallorca. Pág. 54

(5) Ver apartado «*Convento de San Francisco*»



extiende frente al convento (Plà d'es Monastir) y a ella se entraba bajando por una gradería (6). Las favorables circunstancias económicas de Menorca en los inicios del s. XVIII, favorecen sin lugar a dudas la construcción de un nuevo templo. La primera piedra del mismo fue colocada el 7 de junio de 1719 por el Obispo de Mazza-ra (Sicilia) D. Bartolomé Castellví (7). Siguiendo la documentación del archivo conventual conocemos con precisión el proceso de edificación de esta nueva iglesia. Se levantaron los muros laterales, pues hasta 1730 no se cerró el primer tramo de la bóveda, continuándose posteriormente quedándose casi concluída en 1736. A partir de esta fecha fueron abriéndose las capillas laterales y hacia 1757-1758 se construyó el coro alto; y en 1766 a 1770 se edificó el Presbiterio y la Sacristia, la fachada con su campanario quedaba concluída en 1775, y el total de la fábrica hacia 1792 (8).

Tenemos pues una iglesia de nave única con cubierta gótica tardía capillas laterales entre contrafuertes, bóveda de cañón y arcos y columnas con adornos en espiral y en zig-zag, muy parecidos a los adornos interiores existentes en la iglesia del Roser de Ciutadella. Por las dimensiones, las proporciones de las bóvedas góticas, el tratamiento de los arcos torales, es uno de los espacios de mayor calidad arquitectónica entre las naves de las iglesias menorquinas.

La capilla de la Concepción, añadido posterior a la nave (1745-1752) merecerá por sus peculiares características un tratamiento aparte en este capítulo al igual que la sacristía.

### **Elementos decorativos exteriores**

La iglesia de San Francisco tiene fachada maciza, con muy

(6) José Sancho. «*Memoria sobre la Parroquia de Maho*». Tomo V

(7) Memoriales y cartas de la Universidad de Mahón. Tom VII. Fol. 53

(8) Llibre de la Dispositio del Convent de Jesus de la Vila de Maho. Any 1704.



pocas aberturas en su muro. La simetría queda rota por el campanario que se ubica en la parte izquierda superior y que sirve para aligerar la sobriedad del resto. La puerta se organiza al modo románico, arquivoltas con decoración geométrica en zig-zag, está formada por seis roscos, con escaso abocinamiento, las claves de estos arcos están resaltados. El tímpano semicircular está decorado, abriéndose en él una hornacina a cuyos lados vemos dos pilastras con base, capitel jónico y rematados en pináculos. También en este espacio semicircular hay dos relieves que representan dos cabezitas de ángeles. El vano de entrada es adintelado con pilastras decoradas geométricamente y en el espacio vacío entre ellas se decoran con sendas representaciones de ángeles de cuerpo entero, saliendo de las nubes. En la parte superior del dintel, debajo de la hornacina del tímpano semicircular, se representa una cabeza humana barbada.

Sobre esta portada se abren dos óculos que junto con otro de mayores dimensiones situado en la parte superior crean un espacio triangular que enmarcará otra hornacina concebida como si se tratase de un escudo con decoración abigarrada donde proliferan las curvas y contracurvas (una de las pocas notas barrocas que se permiten en toda la fachada) en la que aparece representada la Anunciación y más arriba el emblema de los franciscanos. El remate es una cornisa mixtilínea y en el centro la imagen de San Francisco. Esta cornisa es el elemento que da un cierto movimiento a la fachada.

El campanario situado en la parte izquierda es de base cuadrangular abierto en sus cuatro lados por arcos de medio punto.

### **Elementos decorativos interiores**

La iglesia presenta actualmente un interior muy remozado, en



elementos decorativos e imagineria, no conservándose elementos antiguos de interés.

Destacan por su curiosidad y no por la calidad artística, toda una serie de elementos realizados a principios del siglo XIX, siendo Guardian del Convento el Dr. Juan Riudavets, quien colocó las verjas de las capillas (ahora en el presbiterio) y lucernarios de hierro forjado decorados con unos angelotes que figuran actualmente en los laterales de las capillas. Es en esta época, cuando se doran los capiteles de la nave de la Iglesia y se realizan las pinturas murales que hoy en día existen en distintas capillas todas sobre temas franciscanos. Se realizan además, las pinturas murales, en grisalla, del presbiterio representando escenas de la vida de San Francisco (1835) (9).

Pocas noticias tenemos sobre la autoría de las mismas, Guillermo Pons en su monografía sobre el convento (10) nos indica que estas pinturas son obra de un artista local conocido popularmente con el sobrenombre de «En Xec es pintor», dicho artista, natural de San Cristóbal encontró siempre en la Orden Franciscana un apoyo muy firme para poder desarrollar su arte. Las series de escenas de la vida del Santo constituyen una parte importante de la iconografía franciscana, que por lo que respecta al mundo hispánico fueron más frecuentes en Hispanoamérica que en la propia España, cuestión ésta que si en un primer momento nos puede resultar curiosa no lo es tanto al analizar la procedencia o los destinos que tuvieron algunos frailes franciscanos que pertenecían o habían pertenecido al convento por esta época: observamos que en un número importante procedían de misiones de hispanoamérica o iban destinados a éstas una vez que habían acabado su período de estancia en el convento de Mahón; con todo esto podemos pensar que el trasvase

---

(9) Cartas, Cuentas y Visitas de 101-1835 «*Se han pintado 4 quadros de la Vida de N. Patriarca. Se han dorado los capiteles del presbiterio como de la Iglesia*».

(10) Guillermo Pons. «*El Convento de Jesús de Mahón* Pag. 10



de manifestaciones artísticas era perfectamente factible. A la función decorativa y didáctica que proporcionaron estas series hay que añadir su significación social en cuanto al desarrollo del patronazgo de obras pías; de menor importancia fue su significación estética.

### **Claves de bóveda**

Ocho claves aparecen en la nave de la Iglesia, aunque las dos situadas sobre el Presbiterio son de difícil identificación, por la peculiar colocación del retablo. Todas ellas guardan una relación directa, como veremos en el esquema icográfico que hemos confeccionado, con la dedicación a que estaban elevadas cada una de las capillas inmediatas.

Son de forma circular, una decoración de tema geométrico floral las envuelve repitiéndose en todas la misma decoración: guirnalda de hojas de cardo con óvalos. El motivo está pintado con almagre y realizado de un modo ingenuo, resaltando los detalles principales de cada una de las advocaciones representadas.

La primera clave, más próxima a la puerta de acceso, realizada en 1730 representa a Cristo crucificado colocado sobre la calavera del Gólgota, aquella que recordaba la muerte de Adán.

La segunda, representa el emblema de la orden: dos brazos entrecruzados sobre una cruz desnuda, con las manos estigmatizadas.

La tercera, está dedicada a S. Antonio de Padua. Fue realizada según consta en el «Llibre de la Disposició» en 1735. Se le representa con hábito franciscano con cordón en la cintura. En su mano izquierda lleva como atributo una rama de lis, símbolo de la pureza, En su mano derecha se le presenta con el Niño Jesús de pie sobre un libro abierto, por alusión a la aparición que le hizo estando en la cama.

La cuarta clave, se le dedica a la Inmaculada, realizada en 1736 representada según el gusto franciscano de la época, es decir



en la gloria celeste sobre una media luna, rodeada de ángeles.

La quinta dedicada a San Diego, fue realizada en 1737, representado con hábito franciscano con cordón en la cintura del que penden unas llaves, en la mano derecha lleva como atributo una cruz.

La sexta clave, realizada en 1739 está dedicada a San Buenaventura. Representado al modo usual entre los franciscanos: cara imberbe llevando dos vestidos sobrepuestos como fraile franciscano y cardenal. El primero es el hábito con cordón y encima la capa de cardenal. A la derecha y colgando de un árbol un sombrero de cardenal. Lleva como insignia personal un crucifijo guión.

### **Esquema iconográfico de la Iglesia.**

De las distintas decoraciones y elementos que integraban las capillas, hemos podido realizar un esquema iconográfico de la iglesia partiendo de los inventarios que aparecieron en la prensa periódica realizados al tiempo de la exclaustación y que fueron recopilados por Hernández Sanz en la R. de M. (1926); este esquema se ha completado con las diferentes indicaciones dadas por G. Pons en su monografía citada.

No hemos podido datar todas las advocaciones a que estaban dedicadas las capillas no obstante por los datos entresacados de la documentación conventual una gran mayoría están perfectamente datadas.

Presbiterio. Hasta finales del siglo pasado figuró un retablo constituido por diferentes lienzos de Giuseppe Chiesa, quién los debió ejecutar hacia 1770. Aparecía en el centro la Virgen María en el Misterio de la Anunciación, titular de la Iglesia y en la parte superior S. Francisco y otros santos franciscanos.

La primera capilla lateral al lado de la Epístola, más próxima al Presbiterio. Estaba dedicada a San Buenaventura, venerándose también las imágenes de San Alberto, Santa Margarita, Santa Lucía



y Ntra. Sra. del Carmen. En la documentación existente en el libro de «*Cartas, cuentas y visitas*» se indica en las mejoras realizadas en la iglesia «*se ha hecho una figura de San Buenaventura.... su valor 87 lib.*» (1829). Desconocemos la fecha de ejecución del resto de las imágenes.

La capilla inmediata estaba elevada a la advocación de San Diego, en cuyo retablo además figuraban s. Blas, Sta. Magdalena, Sta. Agueda, Sta. Bárbara y Sta. Apolonia, con un bajorrelieve dedicado a S. Gregorio.

La tercera capilla estaba dedicada a la Inmaculada, que como se ha indicado se le dedicará un apartado en este capítulo.

La capilla siguiente, estaba dedicada al Beato Salvador de Horta, figurando además San Telmo y una representación de Ntra. Sra. del Rosario.

La quinta capilla estaba dedicada a Santa Clara, en la cual además se veneraba a San Juan Evangelista, San Juan de Capistrano y San Serapión. Este altar obra de Comas, quien lo realiza hacia 1807; en las «*Cartas, cuentas y visitas de 1801-1815*» se indica: «*se ha hecho un altar de Sta. Clara nuevo a expensas de los Hermanos Terciarios de penitencia..... 500 Lib.*» En el A.H.M. hemos localizado un boceto (desarrollado a la mitad) del altar en cuestión, está pensado como una exedra con columnas dóricas coronada por un friso mixtilíneo donde se colocan unos jarrones floridos y unos «*putti*» con una corona de laurel enmarcando en un relieve alto una representación del martirio de San Andrés. Ocupa el lugar central Santa Clara con sus atributos típicos: hábito franciscano con capa, báculo abacial y la reliquia o custodia eucarística. A su izquierda, se representa a San Juan de Capistrano, con hábito franciscano y capa en ademán de predicar.

En la última capilla de este lado, figuraba una representación del Portal de Belén.

En el «*llibre de la Disposició del Convent de Jesus.... any*



1704». En las mejoras llevadas a cabo en la iglesia se indica «tres figuras de Betlem de Jesus, Maria y Joseph y un puttis». (1740). Su colocación debía de ser idéntica a la que figura aún hoy en día en la iglesia de Sant Didac de Alaior, es decir en un plano inferior al pavimento. En un libro del archivo del convento se indica «fer la volta del Betlem y buidar el Bet.lem» (11) cambiándose su ubicación, según se determinó en una resolución de la cofradía del 30 de abril de 1769 (12). Posiblemente se optó por esta obra por resultar incómoda su anterior ubicación y se destinó al fondo que ocupaba la representación del Nacimiento para sepulturas.

La capilla del lado del Evangleio más próxima a la puerta de acceso a la Iglesia albergaba una talla dedicada al Sto. Cristo.

La capilla siguiente estaba dedicada a la Virgen de los Angeles.

En la novena capilla figuraba un retablo dedicado a San Antonio de Padua y a San Anselmo. En el «Llibre de la Disposició ...» figura «una figura de St. Anselm deurada la qual ha pagat la Confraria de St. Antoni... 17 Lib. 8 s. Altre figura de St. Antoni ab son nixo.... Lib. 2 s.» (1735).

En la capilla siguiente se halla la puerta de acceso al claustro y en la inmediata existía un retablo dedicado a San Pedro de Alcántara, donde además se veneraban San Liborio, San Benito de Palermo, San Pascual y Sta. Rita. Este retablo ha sido identificado por un boceto que existe en el A.H.M. para el desarrollo del mismo. Boceto realizado por Comas; quién lo realizaría por la misma época que el Altar de Santa Clara. También lo concibe como una exedra con columnas corintias rematadas por un friso mixtilíneo, coronado con jarrones floridos y unos puttis se remata con un relieve dedicado a San Pedro de Alcántara. Ocupando la parte central San Benito de Palermo, siguiendo una representación típica (piel negra, cabellos rizados) llevando como atributo un corazón. A su izquierda se

(11) Llibre de la Disposició del Convent de Jesus...» 1739

(12) «Llibre de Resolucions». Del Consejo de la Cofradía.



representa a San Liborio.

Este boceto, en principio no se correspondería con el altar definitivo si lo comparamos con la reproducción del mismo que nos ofrece G. Pons en su obra mencionada, en esta representación el orden de los Santos estatuarios está alterada, aunque en conjunto y estilísticamente se trate del mismo.

Por último, en la capilla más próxima al presbiterio, en el lado del Evangelio, estaba dedicada a Ntra. Sra. de la Soledad. En la documentación conventual se señala «*un quadro de N.S. de la Soledad a diligencias de la germandad*» (1745).

En este esquema iconográfico que hemos estado desarrollando, se funden toda una serie de representaciones que en un principio no son propias de la iconología franciscana. Por ejemplo las representaciones del beato Salvador de Horta, N.S. de la Soledad etc., las razones se deben probablemente a la veneración que sentían por algunos santos que se representaron por los franciscanos de Mallorca como por ejemplo el beato Salvador de Horta, otras representaciones se derivan de la administración de las distintas cofradías, por ejemplo Ntra. Sra. de la soledad, que con sus donaciones y limosnas ayudaban al mantenimiento de la comunidad. El resultado de todas estas razones fueron esta variopinta muestra de representaciones.

Desgraciadamente por haber desaparecido, no podemos realizar una valoración estética de las mismas.

### **Escultura funeraria**

Unicamente se conserva un ejemplo, localizado en un lateral de la antigua capilla de San Diego. Los elementos están trabajados en relieve bajo, realizado en caliza y las figuras humanas en un medio relieve dando una sensación plana. No hay un estudio de anatomía ni de dimensiones, de forma que podemos apreciar grandes despro-



porciones. Se concibe de la siguiente forma: un yelmo con penacho vuelto hacia la izquierda corona el relieve, lo sitúa sobre unos resaltes rectangulares unidos por la base y lado. En el resalte perpendicular se inscribe el escudo familiar y en horizontal el epitafio. Una profusión de elementos vegetales: flores y hojas, granadas enmarcan la composición. Entre y sobre las representaciones vegetales se colocan unos «*puttis*». En la parte inferior se representa una calavera con las tibias entrelazadas y en la parte baja la cabeza de un serafín tratado al igual que el resto de la composición muy ingenuamente.

El escudo de armas representado es el descrito por el Privilegio expedido en Barcelona el 11 de mayo de 1711 por el Archiduque Carlos de Austria, según lo indica Fernando Martí en su trabajo sobre la heráldica en Menorca (14) «*escudo cuadrado en la parte superior en la inferior ovalado, el campo de azur, dentro del cual se ve un álamo. Encima del escudo hay una celada o morrión de hierro con crestas de plumas, vuelto a un lado, y está adornado de un brote de hojas de diversos colores*».

Desconocemos el autor de la obra, aunque por el tratamiento dado a la misma pensamos que pueda tratarse de una obra debida a un artista local. De los elementos representados, sin lugar a dudas el que nos ofrece una iconografía más significativa por el tema es la representación de la calavera; para recordar a los vivos la brevedad de la vida, la incertidumbre del futuro y la inanidad de lo humano.

La familia Albertí al igual que la familia del síndico D. Guillermo de Olives y la de D. Rafael Febrer, eran las familias benefactoras del templo donde tenían destinadas unas tribunas.

(13) Traducción del epitafio: «*Sepulcro mayor del Sr. Don Pedro Albertí y Cardona y de la Sra. Doña Catalina Pons. Para ellos y lo suyos, cualquiera que sea su sexo que naciere o nacerá de entre ellos. 1738*».

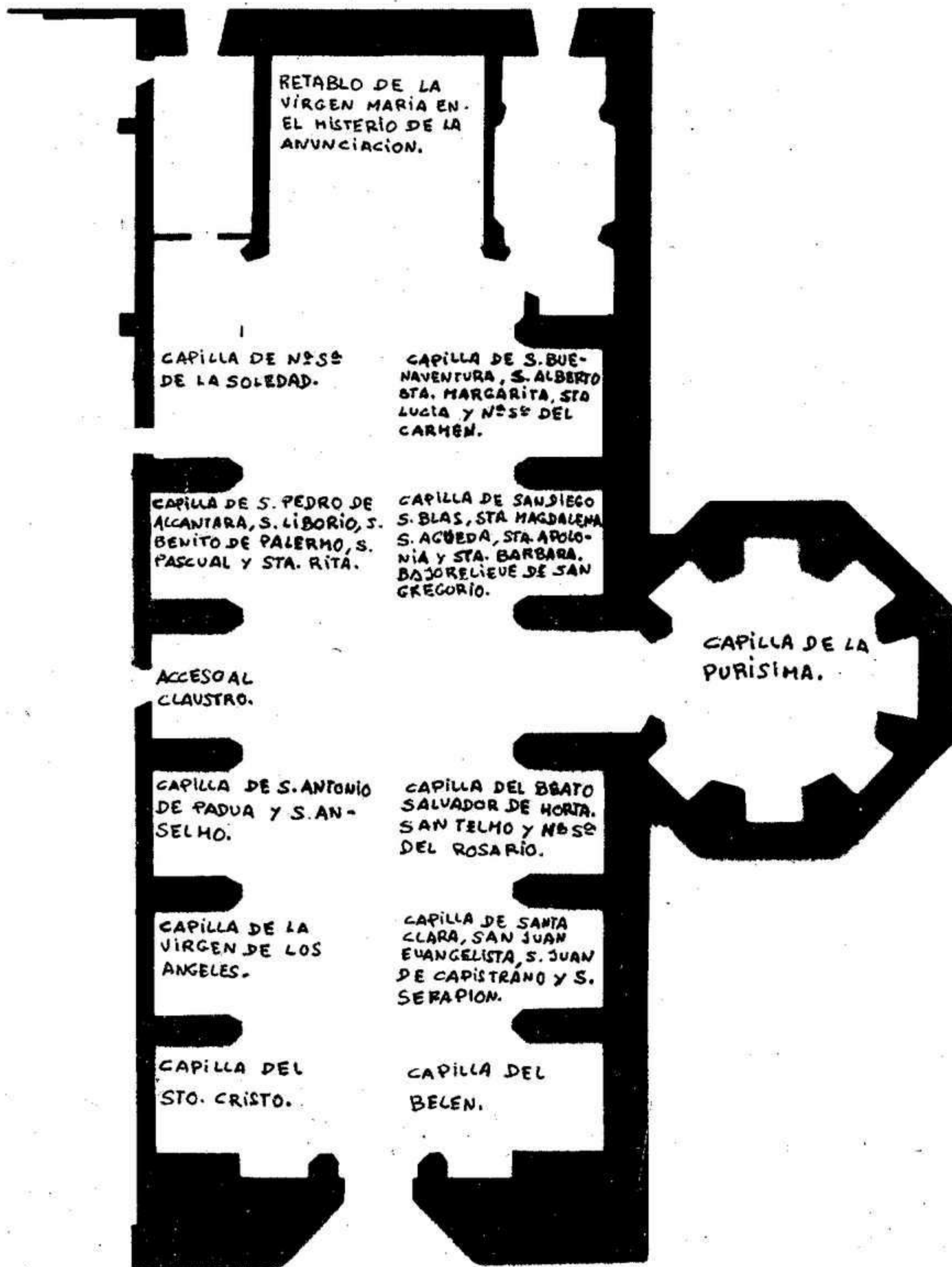
(14) Fernando Martí. «*La Heráldica en Menorca y su vinculación con la Historia de la isla*». Revista de Menorca, 1986. Pag. 403.



ESQUEMA ICONOGRAFICO DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO.

Fuente: Inventario realizado al tiempo de la exclaustración.

R. de M., año 1926. Pag. 361.









## Capilla de la Purísima

Edificación exenta, de planta octogonal abierta a la izquierda de la nave de la iglesia, en una de cuyas capillas laterales tiene su acceso. Contiene una capilla mayor situada frente al arco de ingreso, y otras seis más reducidas dispuestas tres a cada lado. En altura se concibe en dos pisos: capillas y tribunas cerradas con balaustradas caladas. Arcos de medio punto y bóveda de cañón son los elementos arquitectónicos que las configuran. Grandes columnas salomónicas sirven de separación de las capillas y a la vez unifican las dos partes, están rematadas con pedestal sobre el que se coloca un entablamiento en el que se disponen jarrones floridos que rellenan el espacio entre arcos, sobre éstos un friso ricamente decorado con motivos geométrico-vegetales y mascarones, son el nexo de unión con la cubierta.

Compuesta de tambor de pequeñas dimensiones, sobre el que descansa la cúpula semiesférica, cubrición típica de estas construcciones, con nervios sesgados. Por último, la linterna que junto con las ventanas situadas en las tribunas sirven para iluminar el recinto de una manera uniforme. La decoración es profusa, si bien no llega al abigarramiento de estructuras semejantes. Los motivos decorativos se distinguen en los roscos de los arcos, claves con medallones, y en los pedestales situados sobre las columnas salomónicas sin olvidar la composición que delimita la capilla principal. Son todos elementos muy clásicos dispuestos con una fuerte simetría, y que veremos con detalle seguidamente.

Por último, señalaremos, el ritmo existente en la disposición de los elementos decorativos con una correspondencia clara entre los espacios llenos y vacíos, entre la cúpula y el resto, es decir los nervios sesgados (única decoración de la cúpula) enlazan a través de otros motivos con las capillas (espacios vacíos) y con las tribunas (espacios vacíos) se corresponden con las columnas (espacios llenos) donde se acentúa la decoración.



Otro motivo ornamental es la utilización de dos colores: blanco y ocre. El primero para el fondo el segundo para el resto, que con el relieve plano y la luz que distribuye por igual, crea un efecto muy amerengado de la composición. Si bien desconocemos si este aspecto se corresponde con el original o si es debido a la restauración que sufrió el recinto en 1959.

Descripción de los elementos decorativos: La capilla que nos ocupa, fue construída entre los años 1745 a 1752, según consta en el «*llibre de la dispositio del Convent de Jesús en la Vila de Mahó*», en el que se anota de entre las mejoras llevadas a cabo en la Iglesia «*una capella de la Purysima, ab cet capellas y dostza sepulcros*» «*La cupula de la capella de la purisima ab la sua teulada*» (1752).

Desconocemos el autor de la obra aunque podemos pensar en una obra de un artista local por no asociarse los elementos decorativos a ninguna escuela en concreto.

María Luisa Serra en un artículo aparecido en el Diari Menorca 1955 (15), ve una influencia directa con el levante español, influencia que no podemos aceptar plenamente por contener motivos y elementos que son perfectamente asociables a otras zonas de España, (p.e. Colegio San Hermenegildo de Sevilla) e inclusive por la yuxtaposición de decoraciones, con Hispanoamérica (p.e. el Convento de la Merced en Antigua); así pues, podemos afirmar que se trata de un tipo de construcción con una serie de elementos decorativos que están muy extendidos en todo el Levante y Andalucía, aunque se limitan, como en nuestro caso a edificaciones con significación mariana.

La capilla principal, estaba constituída antiguamente por un retablo en donde figuraba además de la Inmaculada cuatro figuras de

---

(15). María Luisa Serra. «*Itinerario monumental y artístico de Mahón.*» V. La Iglesia de S. Francisco (2a. parte). Diario Menorca 1-3-1955.



ángeles y en la parte superior una imagen de Ramón Llull (16). Este retablo se ha perdido en su totalidad. Desconocemos la fecha de ejecución de este retablo, en la documentación conventual citada se indica que «*se ha acabado de dorar el retablo del Altar de la Purísima Concepción de María*» (1705).

Está separada del resto de las capillas por una composición de dos pilastras, a los lados, rematadas por pedestales sobre el que se levantan unos arabescos (dos); entre ellos una piña vegetal, donde se destaca la cabeza de un «*putti*», va al encuentro de un pequeño friso mixtilíneo coronado por un pedestal sobre el que se colocan unos jarrones floridos. La unión del pedestal con el friso mixtilíneo se corona siempre por una representación de un serafín. En la parte inferior, en la zona vacía entre pedestales inferiores, un escudo orlado sin identificativos heráldicos. En la parte superior, en el espacio vacío existente entre los jarrones floridos y el arco aparecen sendas representaciones del sol y la luna, como clara alusión a la antífona donde se proclama a la Virgen «*hermosa como la luna, escogida como el sol*». Y en la parte inferior y en la clave del arco, un medallón orlado donde se inscribe, un posible escudo heráldico que no hemos podido identificar donde se representan unos edificios sobre unas flores de lis; quizás también pueda relacionarse con un cierto tipo de patronazgo de la ciudad de Mahón.

La primera capilla (izquierda). La clave del arco de la tribuna se remata con un medallón donde se inscribe la representación de un navío de velamen desarbolado y muy escorado. La clave del arco de la capilla no representa ninguna decoración.

La segunda capilla, la clave del arco de la tribuna como el de la capilla son representaciones heráldicas de dos familias protectoras del templo, en la parte superior aparecen cuarteladas las armas de Quart, Marot, Mercadal y Seguí. En la parte inferior las armas de la familia Cardona.

(16). Inventario realizado el tiempo de la exclaustación» R. de M. año 1926



La capilla tercera no presenta ningún tipo de decoración en las claves de los arcos.

La capilla cuarta en el clave del arco de la tribuna se representa inscrito en el medallón característico un navío de tres palos con el velamen recogido. En la clave del arco de la capilla no presenta decoración.

La capilla quinta en la clave del arco de la tribuna se representa a Duns Scoto, el Doctor Sutil, defensor medieval de la Inmaculada, al que los franciscanos de Mallorca veneraban especialmente. En la clave inferior no aparece decoración.

La sexta capilla, en la clave del arco de la tribuna se inscribe un bonete eclesiástico. En la inferior no aparece decoración.

Sistematización de la decoración. De los numerosos elementos que configuran la decoración de la capilla, los clasificaríamos en geométricos-vegetales, conjunción de decoraciones vegetales con figuraciones humanas simbólicas, las representaciones heráldicas y las religiones. El establecimiento de una relación directa entre todas ellas resulta harto difícil, por los diferentes motivos representados, y radicarse la clave de interpretación en las claves de los roscos de los arcos, claves que en un 50% aparecen sin ninguna decoración inscrita, analizadas estas circunstancias cabría pensar en que el trabajo del escultor no llegó a concluirse.

En los elementos geométricos vegetales, distinguimos representaciones de frutas con distintos tipos de hojas vegetales (principalmente hojas de cardo), enmarcadas en una figuración geométrica sin definir ninguna figura geométrica concreta aunque predomina la línea curva. Las columnas salomónicas se envuelven con guirnaldas de flores al igual que en el crucero de la ermita de Gracia. Todos estos elementos intentan acentuar, aunque no lo consiguen, efectos de claroscuro. Se complementa esta decoración con representaciones de serafines, en las caras prismáticas de los pedestales que coronan las columnas, y de «puttis» en las piñas vegetales de los elementos que enmarcan la capilla principal.



Como se ha indicado, sobre el entablamiento superior, se colocan simétricamente unos mascarones (4) alrededor del recinto, estos elementos se colocan frecuentemente en las puertas de acceso a las iglesias, aunque por su peculiar situación aquí pensamos que tendrían la misma función: la de ahuyentar el mal, según creencia de la época.

La colocación de temas heráldicos, es bastante frecuente en muchas edificaciones, recordemos por ejemplo las representadas en el camarín de la ermita de Gracia, se trataba de representar las armas de las familias nobles o de eclesiásticos, protectores del templo.

Interesante, resulta la representación de Duns Scoto, que como se ha indicado era especialmente venerado por los franciscanos mallorquines, al igual que Ramón Llull, representación que figuraba en el retablo de la capilla principal, con estas dos representaciones se trataba de dar testimonio a dos filósofos que fueron defensores del dogma de la Inmaculada.

Por último, aparentemente las dos representaciones de navíos no tienen mucha razón de ser en una capilla dedicada a esta advocación. Ahora bien, al representarse de dos formas distintas, cabe pensar en una acción protectora hacia las gentes del Mar.

## LA SACRISTIA

Está situada a la izquierda del presbiterio, en el lado del Evangelio. En planta es de forma rectangular con bóveda de crucería en la que aparecen dos claves la primera indica la fecha de restauración del elemento (1959) y la segunda de forma circular lleva inscrita las siglas JHS. Sus paredes están decoradas con unos plafones de azulejos, al igual que en los pisos del claustro, representando aquí, los diferentes Papas pertenecientes a la orden franciscana (Sixto IV, Nicolás IV, Sixto V y Clemente XIV).



En la decoración escultórica existente en la sacristía, destacan dos relieves situados en la pared oeste. Se representan dos escenas pías, trabajadas en relieve bajo y las figuras humanas en un medio relieve, más acentuado en las representaciones de Dios Padre de la parte superior. No hay un estudio de anatomía ni de dimensiones de forma que podemos apreciar grandes desproporciones. Las figuras humanas están ataviadas con vestimentas de la época por lo que podemos datar estas representaciones a finales del siglo XVIII inicios del s. XIX. Las esquinas y parte media de la sacristía, se decoran con sendas cabecitas de «*puttis*» coronados por una venera.

Desconocemos el autor de estas obras, aunque son producto de una misma mano. Pensamos que por el tratamiento dado a las representaciones, volúmenes y temas en la época en que se elaboran son obra del escultor mahonés Francesc Miquel Comas.

Mención aparte por sus especiales características, merece el lavabo existente en una de las paredes de esta sacristía. Está concebido en dos piezas y está realizado en jaspe. La primera pieza es el lavabo propiamente dicho y la posterior en tres piezas separadas por unos frisos mixtilíneos dando movimiento al conjunto.

En las esquinas, para romper la monotonía del color se colocan unas piezas rectangulares y circulares de mármol blanco. Su factura es buena y los elementos decorativos del mismo, se disponen de la siguiente forma: un elemento circular donde está inscrita una inscripción latina de grandes caracteres dorados rematadas con sendas representaciones de unos dragones con sus cabezas enlazadas con una corona vegetal y cuyas colas se confunden con las guirnaldas vegetales. A los lados de la inscripción unas sencillas representaciones de unas copas complementan la decoración de esta parte superior desembocando a la inferior, donde la grifería se decora con una representación de una Victoria Niké, realizada en latón.

Podemos establecer una relación directa entre la representa-



ción de los dragones y la Victoria Niké con el texto de la inscripción, que nos dice: «*Señor da (concede) la virtud a mis manos, para que sea ahuyentada toda mácula a fin de que sin mancha de cuerpo y espírtu sea eficaz (fuerte) par tí desde el poder*», y con la utilidad del elemento.

Tenemos que relacionar aquí el dragón con el símbolo del pecado, dominado por la corona de la Victoria Niké, que al representarla alada, se alude a su valor espiritual. La victoria sobre el adversario significa inutilizar al enemigo como tal y someterlo.

Se cita la colocación del elemento en cuestión en las «*Cartas Cuentas y visitas de 1801 a 1835*», donde se indica que dicho elemnto, fué traído desde Mallorca y fue colocado siendo Guardián del convento Fr. Riudavets. Dos citas en la documentación del archivo nos indican los pormenores sobre el particular:

1828. «..... *existe un lavatorio de piedra jaspe de Mallorca*».

1835. «..... *colocado un lavatorio de piedra jaspe con diferentes piececitas esculтурadas*».

Desconocemos el autor de la obra y si originariamente contenía otros elementos esculturales.

## EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO

El Convento de San Francisco de Mahón actual sede del Museo de Menorca, está situado sobre el acantilado de la orilla meridional del Puerto, en la zona llamada «*Plà del Monastir*», adosado a la iglesia del mismo nombre en su parte sur.

Los orígenes de este convento según las referencias históricas se remontan al año 1459, en que Fray Bartolomé Catany (17) vino a Menorca y fundó el primer convento de Mahón de una Orden Mendicante y con el mismo nombre que el mallorquín: «*Convento de Jesús*». No queda ningún vestigio de lo que fue este convento

(17). Religioso nacido en Mallorca sobre el año 1400, que fue el instaurador de la Orden Franciscana de dicha Ciudad.



en sus primeros tiempos (S.XV y XVI), debido a las ampliaciones de los siglos posteriores (18). Únicamente conocemos que la edificación del antiguo convento la llevó a cabo el P. Catany con doce religiosos franciscanos, que vivieron con bastante pobreza sin poseer bienes propios y que recibían abundantes limosnas. A consecuencia de la penuria económica que pasaban, el Rey Carlos I les concedió el privilegio de poder pescar con redes y utilizar el pescado que se criaba en la parte interior del puerto hasta el escollo llamado «*escull d'es frares*», con prohibición de que nadie más pescara en él sino era con caña; al propio tiempo se les concedió el huerto de la Caleta para cultivo propio. En 1558 se perdió el documento en que constaba dicha prerrogativa, y los frailes acudieron a Felipe II para que se les renovara, aludiendo a la necesidad y pobreza que reinaba en el monasterio

En cuanto a la construcción del actual sabemos por las primeras averiguaciones realizadas en el A.H. M. (19), en donde se encuentran los libros del convento, que la construcción de dicho edificio se inició a finales del S.XVII, continuó en el S.XVIII y sufrió reestructuraciones a finales del S.XIX.

Los inicios de la obra del edificio a finales del S.XVII aún no los hemos podido averiguar en los libros de cuentas del convento, aunque confiamos con el tiempo cubrir esta laguna. Pero tenemos dos referencias históricas que nos demuestran los inicios de la obra en esta centuria; la primera es la de P. Riudavets (20) que alude a que en el ala meridional apareció una lápida en una de las habitaciones, que decía que dicha ala se empezó a construir en 1695. Y según el A. Luis Salvador de Austria (21) un ala del convento fue completada en 1696.

---

(18). Guillermo Pons, Pbro. el Convento de Jesús de Mahón. Pág. 5

(19). Archivo Histórico de Mahón.

(20). Pedro Riudavets. Historia de Menorca. T. III. Pág. 2050

(21). Archiduque Luis Salvador de Austria. La isla de Menorca. T. III Pág. 34.



Durante las obras de restauración del Convento para albergar el Museo de Menorca salió otra lápida inscrita en el ala meridional del primer piso, concretamente sobre el arco de acceso del brazo que sobresale de dicha ala, y que dice textualmente: «A 26 IVNY-1700. SE COMESA EST BRAS. Y SE ACABA A 20 D.AGOST-1702». Lo que nos demuestra según las referencias que hemos visto, que el ala meridional se empezó en 1695 y se continuó con este brazo anexo al claustro.

La mayoría del claustro se construyó entre 1702-1705, según nos indica el informe redactado para el Capítulo Provincial de 1705 (22), que incluye entre las mejoras realizadas en el convento en los tres años anteriores a 1705 la construcción de una gran parte del claustro: «**un corredor con dos paredes maestras de 76 palmos de alto, y otra de cantos con sus columnas, y correponden al claustro con cinco arcadas y quince ventanas, cinco arriba de los arcos, otras cinco más arriba y otras cinco en los porches, el qual corredor consta de cuatro bóvedas y baxo de todos contiene la caballeriza**». refiriéndose esta cita al patio del claustro y al corredor de poniente, en donde se encontraban en el nivel inferior las caballerizas del convento y en su planta baja la cocina y el refectorio: «**Se hizo una pared maestra de 90 palmos de alto, sobre la pared de la cozina. Más 2 bóvedas de cantos medianos en una celda y otra bóveda en la caballeriza baxo de la cozina**».

Se continúa con la enumeración de las obras realizadas en el primer piso y segundo del claustro, donde se encontraban las celdas de los religiosos: «**Más arriba contiene sinco celdas con sus cancelles. Con su pasedizo y ventana común, con su balcón de hierro, mirando al mar. Más arriba contiene seys celdas, dos de ellas con sus alcovas y quatro sin ellas...**».

---

(22). Libro de la Disposición del Convento de Jesús en la Vila de Mahó. Año 1704-1705.



El ala norte del claustro, la que está adosada a la iglesia también se realiza durante 1702-1705: **«Más otro corredor con pared maestra y corresponde a la iglesia, con otra pared de cantos, correspondiente al claustro con otras cinco arcadas y otras quince ventanas de la misma altaria del sobre dicho corredor, y contiene tres bóvedas una de ellas hecha...».**

En cuanto a la escuela de filosofía, no conocemos su ubicación, aunque podría estar en el ala este, se realizó un portal labrado durante el mismo período.

En el año 1739 en el primer piso del ala norte se construyen cinco celdas con sus bóvedas. (23).

Estos datos extraídos de los libros del Convento de Jesús faltan aún completar con diversas consultas, confiando poder reconstruir toda la historia de esta fábrica. Por ahora podemos decir que la mayoría de la obra fue realizada en el S.XVIII y que en el XIX se realizan grandes ampliaciones debidas al deterioro y amenaza de ruina de algunas alas: **«...Se reparó el edificio del convento de la parte norte que amenzaba ruina, y era preciso...»** (24). **«Se han renovado catorce celdas del Convento en la parte, que se dice de la Costa, haciendo nuevos experimentos o bóvedas de piedra y maderas.. se han fortificado las bóvedas del refectorio»** (25).

En el año 1830 siendo el padre guardián Fran Juan Riudavets y según referencias de Pedro Riudavets (26), debido al dinero acumulado en el convento por la llegada de un sacerdote franciscano que procedía de Filipinas, se realizan mejoras importantes que modifican la estructura de la fábrica de la parte oriental. Se termina la

(23). Llibre de la Disposicio del Convent de Jesus de la Vila de Mahó. Any 1739.

(24). Legajo de Asuntos religiosos, 1801-1810. (Certificado expedido por la Universidad de Mahón el 25-20-2810 a favor del Rdo. P. Fray Pedro de Alcántara, guardián del convento.

(25). Cartas, cuentas y visitas de 1801 a 1835.

(26). Pedro Riudavets, obra citada, Pág. 2050



fachada del templo y la del convento, construyéndose el pórtico de entrada con una columna de jaspe en su parte central; se amplian las habitaciones del ala oriental (más tarde ocupadas por el Instituto); se reestructura el ala de poniente, con las ampliaciones de la cocina y refectorio (habitación muy amplia que después de la exclaustación se destinó a biblioteca pública): «**Se ha derribado las bóvedas, porque amenasavan ruina, y del mismo refectorio y cosina antigua se ha formado el refectorio, con su tejado nuevo, enladrillado las paredes de ladrillos finos de Cataluña...**» (27).

Los franciscanos ocuparon el convento hasta el año 1835, que debido a la Desamortización Eclesiástica decretada por Mendizábal tuvieron que abandonarlo, adjudicándose sus bienes a la deuda pública. En el año 1837 existían en Mahón 24 franciscanos, para solucionar el problema de estos exclaustados el Vicario General aprobó el establecimiento de parroquias en las iglesias de los suprimidos conventos de Jesús y del Carmen.

Así en 1877 se crean las parroquias de San Francisco en el Templo del Convento de Jesús, y la del Carmen en el templo del mismo nombre.

El Convento de San Francisco pasó a disposición municipal, siendo destinado a diversos usos: Biblioteca Pública, Instituto de segunda enseñanza, Casa de Infancia. En el año 1978 fue transferido por el Ayuntamiento de Mahón al Ministerio de Cultura, para habilitarlo como futuro Museo de Menorca. En estos momentos gracias a las obras de restauración está recuperando su aspecto original, que a través de los años y del abandono había perdido, descubriéndose muchos detalles escultóricos que apenas se podían apreciar por las sucesivas capas de cal que se habían superpuesto, sobre todo en el patio del claustro y corredores anexos, donde se

---

(27). Cartas, cuentas y visitas de 1801 a 1835



encuentran los motivos ornamentales más importantes del convento.

### **Distribución**

La entrada al Convento se realiza por la Pza. de San Francisco a través de la puerta que se encuentra al lado de la iglesia, accediendo a un vestíbulo que presenta en su parte central una columna de jaspe. Este vestíbulo era la antigua portería del convento y fue realizado en la reforma de 1830, se comunica con el corredor norte que separa a la iglesia del convento y por el que se accede a la Sacristía. A partir de este corredor se organiza todo el conjunto, mediante un claustro de planta cuadrada de tres pisos, y un cuerpo que sobresale en el ala meridional que rompe la uniformidad de la planta.

La cubrición del perímetro cuadrado en la planta baja se realiza mediante bóvedas de cuatro aristas separadas por arcos perpiaños o fajones, cuyas claves están profusamente decoradas. Distribuyéndose en esta planta las diversas dependencias típicas de los conventos franciscanos: sala capitular, refectorio, cocina, almacén, etc. A través de una escalera muy amplia se accede al primer piso, cuyos corredores presentan también bóvedas de cuatro aristas y claves decoradas. A partir de estos corredores se debían distribuir las celdas de los frailes, siendo difícil ver la estructura original de estas celdas debido a las reformas y ocupaciones que ha experimentado la fábrica. El segundo piso se organiza igual que los anteriores, pero aquí la cubrición del perímetro cuadrado se realiza mediante techumbre plana y sin decoración. En el tercer piso se ubican los desvanes muy amplios reformados en su ala este, sobresaliendo en altura y rompiendo la uniformidad de la fábrica.



## ELEMENTOS DECORATIVOS EXTERIORES

### Fachadas.

El exterior del convento se organiza de una forma muy maciza con muy pocas oberturas al exterior. La fachada Este adosada a la puerta de acceso de la iglesia fue reformada en el S.XIX, no conteniendo actualmente elementos de la época que estudiamos.

La fachada meridional guarda la sobriedad del resto, de la cual sobresale un brazo adosado de construcción de principios del S. XVIII que presenta unos contrafuertes muy macizos, de los que arrancan pilastras rectangulares cajeadas, combinadas con aberturas de arcos rebajados. En dichas aberturas se alzan dos pisos de ventanas. En la parte libre central se decoran con dos escudos heráldicos.

El primer escudo es de forma española (rectangular redondeado por la parte inferior), cuartelado y timbrado (28). En el primer cuartel un león rampante y bordura cargado de ocho aspas. En el segundo cuartel un león rampante y barra. en el tercer cuartel, nueve menguantes, puestos tres, tres, dos y uno. En el cuarto, seis coronas abiertas, colocadas tres, dos y una (29). Adornado lateralmente con lambrequines, y la parte inferior del escudo con un mascarón (30).

El segundo es un escudo entero y timbrado con yelmo de caballero (yelmo puesto de perfil del lado diestro, con la visera levantada y dejando ver tres rejillas); en el campo se representan las armas de Carreras (caballo al trote). Está adornado lateralmente

---

(28). Según Martí Camps en su estudio de «*La Heráldica en Menorca y su vinculación con la historia de la isla*» (Rvta. Menorca-1986) estaba timbrado con corona ducal. Actualmetne no se aprecia.

(29). No se han podido identificar las armas, a lo mejor algun Gobernador de la Isla.

(30). Figuras que suelen tener la función de ahuyentar el mal, y normalmente se colocaban en las puertas de acceso a las iglesias.



con lambrequines y tenantes en forma de ángeles, y en la parte inferior con una cebeza de putti.

En dirección oeste el único elemento decorativo es un escudo eclesiástico que representa el disco solar en donde se inscribe I.H.S. (anagrama del nombre de Cristo) orlado con volutas y hojas.

## PATIO DEL CLAUSTRO

El patio del claustro hay que considerarlo como elemento independiente en este conjunto. Se caracteriza por la sobriedad de su decoración, en donde se combinan la superposición de órdenes clásicos con los elementos característicos del barro de cuyo estilo artístico es representativo, aunque recoge las peculiaridades del barroco menorquín. Ma. Luisa Serra (31) lo asoció al patio de la Clerencia de Salamanca realizado por J. Churriguera (32) y representativo del barroco peninsular, por la estructura del conjunto muy similar a la de San Francisco: distribución en cuatro niveles y con cinco aberturas en cada una de sus alas inferiores. No es raro ver esta semejanza, ya que es la típica construcción que vemos en la península durante el S.XVIII, y en muchos conventos de órdenes religiosas, no sólo España sino también en Hispanoamérica.

### Descripción.

Es un recinto de planta cuadrada que se compone de cuatro cuerpos de altura. En el primero el alzado se realiza mediante arquerías de medio punto que arrancan de capiteles, en donde se yuxtaponen la decoración de palmetas y lazos. El segundo lo com-

(31). María Luisa Serra, Itinerario Monumental y artístico (El Claustro y patio del Convento de San Francisco). Diario Menorca 5-10-1954

(32). Erróneamente atribuido a J. Churriguera, cuando su autor es A. García de Quiñones (continuador de los proyectos de los Churriguera).



ponen aberturas a modo de ventanas sin decoración. El tercero presenta aberturas de arco rebajado y dos columnas de pequeñas dimensiones de orden corintio a ambos lados, cuyos capiteles están decorados con hojas estilizadas coronadas por una rosa. Un movido entablamento da paso a un cuarto cuerpo con ventanas separadas por pilastras cajeadas, que acaban en forma triangular con un remate decorativo de hojas de acanto.

Pero lo que realmente configura el patio de este claustro y le da su personalidad, es el sistema de separación lateral que se realiza entre las aberturas mediante pilastras exagonales que arrancan del suelo, coronadas por capiteles jónicos muy estilizados. Para vincular el primer y segundo cuerpo se utiliza un pedestal sobre el que se sustentan columnas jónicas. El enlace con el tercer cuerpo se realiza con otro pedestal moldurado que sostiene una achaparrada columna corintia, con decoración en su capitel de hojas de acanto y volutas.

En estos momentos el patio está recuperando su aspecto original, eliminando las diversas capas de cal y se está recuperando la estructura del nivel inferior, abriéndose los arcos de las alas oeste y norte, del nivel inferior que habían sido cerradas en una de las reformas que había sufrido el convento. De esta forma reaparece la conexión entre el patio y los corredores anexos.

### **Elementos decorativos interiores**

Según se ha visto en el apartado de la fábrica del convento, la construcción corresponde a finales del S.XVII, mayoritariamente del S.XVIII y con reestructuraciones en el S.XIX. La mayoría de elementos decorativos los podemos fechar a finales del S.XVII y S.XVIII aunque hemos incluido en la descripción de ellos algunos realizados ya a principios del S.XIX por considerarlos interesantes como copia de la iconología anterior.



La decoración se distribuye en la planta baja y primer piso, concretamente en los corredores anexos al claustro y en el brazo meridional que sobresale del convento. Las claves de bóvedas son el conjunto más importante de esta decoración y uno de los más completos que existen en Mahón de época barroca. Están esculpidas en caliza y gozan de una multiplicidad de motivos donde destacaríamos los de simbología católica y los decorativos-florales. Los primeros forman un grupo muy interesante para el estudio de la heráldica menorquina agrupando las armas de grandes familias de la época; aunque su interpretación ha sido ardua y compleja debido ante todo a que algunos escudos no están aún restaurados, y presentan sucesivas capas de cal que han dificultado el distinguir sus armas o detalles. El hecho de que el escultor los realizara en piedra y en un espacio no muy amplio es la causa de que interpretara muy libremente algunos motivos (33). La mayoría de escudos son de forma española, es decir rectangulares redondeados por la parte inferior, a excepción de los eclesiásticos que presentan forma circular; el campo es entero, partido, cortado y cuartelado; muchos están timbrados y la mayoría decorados con motivos vegetales (lambrequines), a excepción de tres, que están decorados con tenantes. Las claves decoradas con simbología de la orden y de la religión católica forman el grupo mayoritario y representativo del conjunto, la mayoría presentan forma circular con una rica decoración de orlas geométricas y florales muy bien trabajadas, que contrastan con la representación a veces muy ingenua y esquemática de los santos trazados en su interior.

Otro grupo lo forman los escudos de gran tamaño, en forma de medallones orlados situados sobre accesos (entrada al refectorio, sala capitular etc.). La mayoría presentan motivos emblemáticos y

(33). Según Francisco de Maldonado las representaciones heráldicas en piedra de Menorca son interpretadas muy libremente por el escultor, y a veces se tergiversan sus armas y timbres.



forma redondeada (eclesiásticos) con decoración de lambrequines.

## DECORACION INTERIOR DE LA PLANTA BAJA

### Descripción.

**Ménsulas-** Esculpidas en caliza forman un conjunto uniforme y sencillo. Se distribuyen en los corredores del convento anexo al patio. No tenemos referencias exactas de cuando se realizaron, pero están dentro el mismo estilo de decoración del patio y claustro, que como se ha indicado es de principios del S.XVIII.

La decoración es la misma en todas ellas: óvalo orlado en la parte inferior y volutas en la parte superior. Están coronadas por capiteles con decoración vegetal de palmetas.

**Claves entrada del Convento-** El acceso al convento se realiza por la plaza de San Francisco, una vez en el interior nos encontramos con un vestíbulo muy amplio en cuyo centro se alza una columna de jaspe que corresponde a la ampliación realizada a principios del S. XIX (34). La cubrición del recinto se realiza mediante bóvedas de cuatro aristas con claves decoradas de gran tamaño, a modo de escudos orlados.

### Descripción.

1.- Escudo Eclesiástico cortado y medio partido. En el cuartel superior se representa el emblema de la Orden Franciscana: dos brazos entrecruzados sobre una cruz desnuda, con las manos estigmatizadas. En el primer cuartel inferior se representan las armas de Pons (puente de dos arcadas). Decoración de lambrequines.

2.- Clave en forma de escudo que rperesenta los estigmas de San Francisco. Decoración de lambrequines y hojas de acanto.

(34) Ver fábrica del Convento



3.- Clave en forma de escudo que representa a San Antonio de Padua con hábito franciscano y sus atributos: en su mano derecha la rama de lis como símbolo de la pureza y en la izquierda sostiene la figura del niño Jesús sobre un libro, por alusión a la participación que le hizo estando en la cama. Inscrito en una orla circular con decoración de volutas, guirnaldas y hojas de acanto.

4.- Escudo Eclesiástico cuyo emblema es la cruz potenziada del Santo Sepulcro. Decoración de lambrequines.

### **ESCUDOS EMBLEMATICOS Y HERALDICOS SITUADOS SOBRE ACCESOS.**

Todos ellos de gran tamaño a excepción del número tres. Se encuentran situados en los accesos, sobre una puerta o ventana. Posiblemente son obra de finales del S.XVIII y algunos ya de principios del S. XIX.

#### **Descripción.**

1.- Lo encontramos por el acceso al Claustro, en el ala este. Escudo de Mahón con timbre (corona real abierta). En su campo dos torres laterales sin castillo central, unidos por un lienzo de murallas, con puerta abierta en la parte media. Sobre ellas escudón con las cuatro barras de Aragón, y a ambos lados, dividido en dos sílabas la palabra MAHO. Decoración de lambrequines.

2.- Escudo eclesiástico (redondo) con timbre de corona (no se puede adjudicar pues está incompleta en la decoración, faltan florones. En su campo se representan los estigmas de San Francisco. Decoración de lambrequines.

3.- Escudo entero sin poder identificar, por las sucesivas capas de cal que lo han enmascarado.

4.- Escudo eclesiástico con timbre de cardenal (capelo y cíngulo). en su campo se representa el anagrama del nombre de Cristo



-J.H.S.- con una cruz en la parte superior y rodeado por una inscripción que dice: SOL DE HONOR Y GLORIA. Haciendo alusión a «*in sole posuit tabernaculum suum*» (Salmos 18,6), es decir «*puso su morada en el sol*» como el mismo Cristo. Decoración de lambrequines.

5.- Escudo eclesiástico cuyo emblema es la cruz potenziada del Santo Sepulcro. Decoración de lambrequines.

6.- Escudo eclesiástico con timbre de corona (no se puede identificar). En su campo se representa el emblema de la Orden Franciscana: dos brazos entrecruzados sobre una cruz desnuda, con las manos estigmatizadas. Decoración de lambrequines.

## CLAVES

Están esculpidas en caliza con dos temas predominantes: iconología franciscana y heráldica. Decoradas con motivos vegetales uy recargados. Ocupan los cuatro corredores del claustro y el brazo meridional, se distribuyen de la siguiente forma: seis claves en cada corredor y seis en el brazo meridional.

### Descripción.

1.- La primera la encontramos en el acceso al refectorio, en el ala oeste del claustro. Representa a San Francisco de Asís con hábito franciscano y cordón en la cintura, los brazos extendidos y en sus manos los estigmas. Inscrito en una orla doble, la exterior en forma de cruz griega con motivos incisos, y la interior de forma circular con motivos incisos combinando punto y raya.

2.- Escudo entero y timbrado con yelmo de caballero con penacho; en el campo se representan las armas de Saura (árbol de sauce) (35). Está adornado lateralmente con lambrequines y en la parte inferior la cabeza de un putti.

(35) Es difícil su adjudicación y no la certificamos, pues podría ser otro apellido.



3.- Escudo acuartelado y timbrado con yelmo de caballero con penacho. En el primer cuartel no se aprecian muy bien las armas, aunque parece ser un león al que no hemos podido identificar con el apellido. En el segundo cuartel se representan las armas de Febrer (Castillo lonjonado con tres torres sostenido por dos leones rampantes). En el tercer cuartel las armas de Squella (Campana). En el cuarto cuartel las armas de Olives (Brazo vestido de fuerte sosteniendo un ramo de olivo al natural). Está adornado lateralmente con lambrequines y soportes en forma de aves estilizadas.

4.- Escudo entero y timbrado con yelmo ducal o marquesal (yelmo puesto de frente con cuatro rejillas en la visera) con penacho; en el campo se representan las armas de Martorell (marta pasante en banda). Está adornado lateralmente con lambrequines.

5.- Escudo acuartelado y timbrado con yelmo de hidalgo con penacho. En el primer cuartel se representan las armas de Sintes (cinta desplegada). En el segundo cuartel se representan las armas de Torrella (torre cubierta y almenada). En el tercer cuartel las armas de Serra (sierra). En el cuarto cuartel las armas de Caballero (caballo ensillado y ajaezado). (36). Está adornado lateralmente con lambrequines.

6.- Clave que representa a San Francisco de Asís con hábito franciscano y cordón en la cintura. Brazos extendidos en posición de predicar. Inscrito en una orla con decoración yuxtapuesta vegetal y de cordón.

7.- Escudo entero y timbrado con yelmo de caballero con penacho; en el campo se representan las armas de Carreras (caballo al trote). Está adornado con lambrequines y tenantes en forma de ángeles (37).

(36). Este escudo se encuentra igual en la casa solariega de la calle Jerónimo de Ciudadela.

(37). La representación de tenantes y soportes en Menorca no es un complemento heráldico legítimo, se trata de artificios del escultor o pintor. (ver obra citada F. Martí Camps Pág. 327).



8.- Escudo cuartelado. En el primer y segundo cuartel se representan las mismas armas, de la familia Guevara (una panela-hoja de álamo) (38). En el tercer cuartel las armas de Pons (puente de dos arcadas). En el cuarto cuartel las armas de Seguí (una beca-da). Decoración de lambrequines.

9.- Escudo partido y timbrado con yelmo y penacho. Debido a las sucesivas capas de cal no se pueden identificar las armas. Decoración de lambrequines.

10.- Escudo entero y timbrado con yelmo de caballero con penacho; en el campo se representan las armas de Carreras (caballo haciendo la corveta). Está adornado por lambrequines y tenantes en forma de ángeles y en la parte inferior con una cabeza de putti.

11.- Escudo entero, en el campo se representa una torre que no hemos podido identificar con el apellido. Decoración de lambrequines y una flor que corona el escudo.

12.- Escudo entero y timbrado con una corona marquesal o ducal; en el campo se representa un brazo empuñando una espada, podría corresponder al linaje Armengol (?). Está adornado con lambrequines.

13.- Escudo sin poder identificar, debido a las sucesivas capas de cal que lo cubren.

14.- Escudo cortado, en el cuartel superior se representan las armas de Carreras (caballo haciendo la corbeta), y en el cuartel inferior las armas de Pons (puente de tres arcadas, piñonado de tres piezas enteras). Adornado con lambrequines y cintas que forman una orla con perfil de cruz griega.

15.- Escudo cortado, en el cuartel superior se representa una casa o un convento con sus huertos (podrían ser los de San Fran-

---

(38). Según F. de Maldonado Rita, hasta ahora la panela se había interpretado como un corazón, cuando realmente es una hoja de álamo del apellido Guevara oriundo de Navarra. Es brisura, ya que tenían que ser cinco panelas. En San Felipe existe un escudo, que en el segundo cuartel se representa la panela.



cisco), en el cuartel inferior se representa una ciudad con sus casas e iglesia. (39). Está adornado con lambrequines y hojas de acanto.

16.- Escudo eclesiástico timbrado con bonete clerical; en el campo se representa posiblemente una cruz de Calatrava y a ambos lados una inscripción sin identificar. Decoración de lambrequines. (40).

17.- Escudo eclesiástico partido, timbrado con bonete clerical y estola. En el primer cuartel no hemos podido identificar las armas. En el segundo cuartel las armas de Sancho (cuatro aspas puestas en sotuer, serparadas por cuatro estrellas de ocho puntas).

18.- Escudo cuartelado. En el primer cuartel y segundo cuartel se representan las mismas armas, del linaje Guevara (una panela hoja de álamo). En el tercer cuartel las armas de Pons (puente de dos arcadas). En el cuarto cuartel las armas de Seguí (una beca-da). Está adornado con lambrequines (41).

19.- Escudo acuartelado. En el primer cuartel y segundo cuartel se representan las mismas armas, del linaje Guevara (una panela hoja de álamo). En el tercer cuartel las armas de Pons (puente de dos arcadas). En el cuarto cuartel las armas de Carreras (caballo haciendo la corveta). Está adornado con tenantes en forma de ángeles y en la parte inferior con dos hojas.

20.- Escudo entero, en el campo se representa a un santo franciscano: San Juan de Capistrano, a la izquierda se representa una estrella que brilla sobre su cabeza y en el brazo derecho sobresale una cimitarra (atributo característico por sus inflamadas predicaciones contra los turcos). Decorado con una orla en forma de ave con adornos vegetales y de frutos.

21.- Clave que representa a San Pedro de Alcántara orando

(39). No sería de extrañar que se representara un escudo, refiriéndose al Convento de San Francisco. No hemos encontrado ninguno semejante.

(40). No lo confirmamos pues es una cruz interpretada muy libremente. También podría hacer alusión al apellido Feliu.

(41). Es igual al escudo no. 8 citado anteriormente.



ante la cruz (42). Inscrito en una triple orla, la exterior forma una cruz griega, y las dos interiores presentan una decoración vegetal incisa.

**22.-** Clave que representa a San Diego de Alcalá con hábito franciscano y cordón en la cintura. Se dedicaba a la cocina en su monasterio y distribuía pan a los pobres a pesar de la prohibición del superior. No se observan muy bien los atributos, en la mano derecha un cesto con pan, y en la izquierda podrían ser las llaves del convento. Inscrito en una doble orla, la exterior forma una cruz griega con adornos vegetales y de cuerda, y la interior circular con motivos vegetales incisos.

**23.-** Clave octogonal, que representa al Arcángel San Miguel. Vestido a la moda de la milicia de finales del S. XVIII. Como atributos la lanza en su mano derecha atacando al mal y en su mano izquierda la balanza como representante de la justicia que equilibra el bien y el mal. Inscrito en una triple orla, las dos exteriores en forma de cruz griega con decoración incisa geométrica, y la interior forma un octágono con decoración incisa punteada.

**24.-** Clave que representa el gremio de canteros. Una figura realizada ingenuamente con varios atributos: un libro en su mano, una llave, una maza, un compás, una escuadra. Inscrita en una orla en forma de cruz griega con adornos muy barrocos de frutas.

**25.-** Escudo cortado, en el cuartel superior no se pueden identificar las armas debido a las sucesivas capas de cal que lo han enmascarado, en el cuartel inferior las armas de Pons (puente de dos arcadas). Decoración de lambrequines.

**26.-** Clave que representa el I.H.S. (anagrama del nombre de Cristo) coronado por una cruz latina, y en la parte inferior un corazón. Inscrito en una orla circular con decoración de trenzado.

**27.-** Clave que representa las letras A.M. entrelazadas (anagra-

---

(42). Aquí el escultor no lo ha representado con sus atributos usuales: calavera y la paloma simbolizando su don de la profecía. Sólo le ha atribuido el crucifijo.



ma del nombre de la virgen: Ave María) coronadas con letra omega (43). Inscritas en una orla circular con decoración de trenzado.

28.- Clave que representa el I.H.S. (anagrama del nombre de Cristo) coronado con una cruz latina, y en la parte inferior un corazón. Inscrito en una orla circular con decoración de trenzado. Está muy degradada.

29.- Clave que representa el emblema de la Orden Franciscana: dos brazos entrecruzados sobre una cruz desnuda con las manos estigmatizadas: Realizado de una forma muy esquemática e ingenua. Inscrito en una orla circular con decoración de trenzado.

30.- Clave que representa el I.H.S. (anagrama del nombre de Cristo) coronado por una cruz latina, y en la parte inferior un corazón. Inscrito en una orla circular con decoración de trenzado. Está muy degradada.

### **SALA CAPITULAR.**

Es una sala rectangular que originalmente fue la Sala Capitular del Convento y posteriormente la Capilla de la Casa de la Misericordia. Se accede a ella por el corredor sur del Claustro inferior. Presenta cubrición de bóvedas de cuatro aristas rematadas por dos claves decoradas.

### **Descripción.**

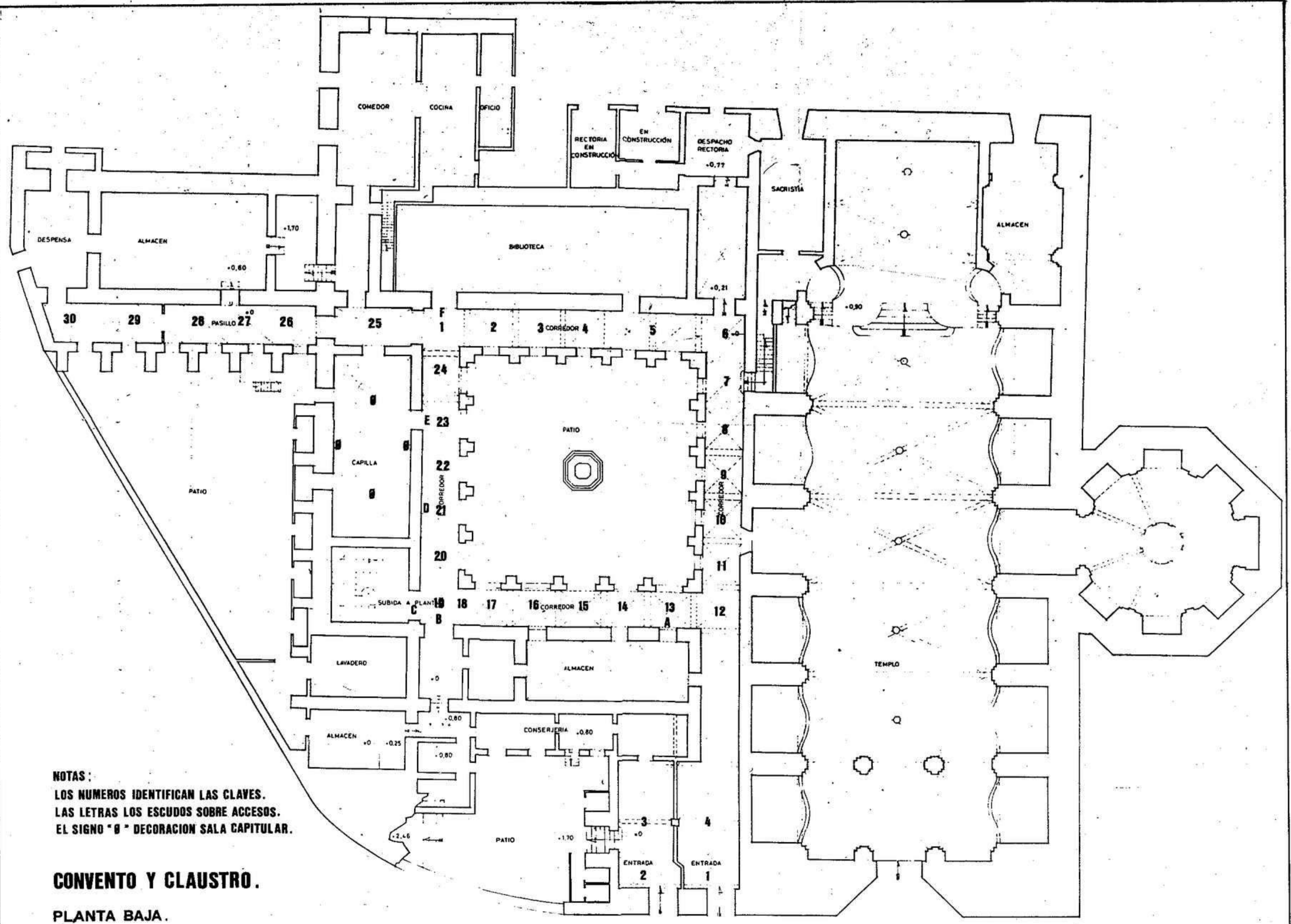
En la primera clave se representa el I.H.S. (anagrama del nombre de Cristo) coronado por una cruz latina y en su parte inferior un corazón, inscrito en una orla circular con decoración vegetal.

La segunda es un escudo heráldico timbrado con yelmo de caballero y penacho. Parece ser que está cuartelado, pero no se

---

(43). La letra omega simboliza el mundo. Frecuentemente se encuentra inscrita con la letra alfa sobre la cruz de Cristo.





**NOTAS:**  
 LOS NUMEROS IDENTIFICAN LAS CLAVES.  
 LAS LETRAS LOS ESCUDOS SOBRE ACCESOS.  
 EL SIGNO "Ø" DECORACION SALA CAPITULAR.

**CONVENTO Y CLAUSTRO.**  
**PLANTA BAJA.**







puede apreciar por las sucesivas capas de cal que lo han enmascarado. Decoración de lambrequines.

Dos hornacinas barrocas se conservan en las paredes norte y sur de esta sala, situadas una frente a otra. Ambas son iguales, del mismo tamaño e idéntica decoración. Realizadas en caliza y originalmente policromadas (se conserva un poco de color rojo y ocre).

Coronadas con un escudo heráldico timbrado con yelmo de caballero y penacho (el yelmo de la hornacina sur, aparece contornado hacia la izquierda en señal de «cortesía» (44), para no dar a espalda al altar). En su campo de lambrequines se representan las armas de Cardona (tres cardos floridos) Decoración de lambrequines. La configuración de las hornacinas se realiza mediante un hueco central, cuyo interior está decorado con motivos vegetales y en su parte superior se abre una venera con casetones que van disminuyendo para dar efecto de profundidad al conjunto. A ambos lados la división se realiza con columnas adosadas decoradas con motivos de: hojas de palmetas estilizadas, piñas y aves; y capiteles en forma de cabezas de «puttis». Se remata con un entablamento mixtilíneo con decoración de volutas. En la parte inferior de la hornacina se abre una repisa con decoración vegetal. Profusión de motivos vegetales (volutas, palmetas, etc.) rodean a ambas.

Las dos hornacinas son los elementos más barrocos de todo el conjunto escultórico del convento, creando un gran movimiento en su decoración que nos recuerda el barroco hispanoamericano del S. XVII, en donde los motivos vegetales se yuxtaponen creando espacios de gran movimiento, donde predominan las curvas, contracurvas y los efectos de claroscuro. Por el tipo de decoración barroca y por los motivos representados nos inclinamos a que la realización de estas hornacinas es como máximo de mediados del XVIII, más

---

(44). Normalmente el yelmo ha de colocarse rectamente mirando hacia la diestra, como en la hornacina norte. Al estar contornado hacia el otro lado, suponemos que existía un altar en la sala.



que de finales del XVIII o principios del XIX como indica Ma. Luisa Serra. (45).

### DECORACION INTERIOR EN EL PRIMER PISO

El acceso al primer piso se realiza por la amplia escalera que se abre en la parte sur de la planta inferior. Mediante esta se accede a una amplia abertura, formada por un arco rebajado que se sustenta sobre dos pilastras molduradas adosadas a la pared, cuyos capiteles presentan una decoración de dos palmetas yuxtapuestas en su parte central, y alrededor los recorren unos motivos geométricos incisos (en forma de V en la parte superior, y de óvalos en la inferior).

Una vez en el interior este piso se configura como la planta baja, mediante el patio central, corredores anexos y brazo meridional. La cubierta de los corredores se realiza también por bóvedas de cuatro aristas, separados por arcos perpiaños, que arrancan de capiteles mixtilíneos. Estos últimos recorren los corredores, y a diferencia de los del nivel inferior no presentan ningún tipo de decoración.

La decoración de este cuerpo la configuran el conjunto de claves de bóveda realizadas en caliza, que recorren los corredores y se distribuyen de la misma forma que en la planta baja, es decir: seis claves en cada corredor del claustro y seis claves en el brazo meridional. Los motivos decorativos son múltiples, destacando los de simbología heráldica, simbología de la orden, simbología religiosa y los decorativos florales. Los heráldicos mantienen la misma forma que los del nivel inferior, es decir: la española (rectangular redondeado por la parte inferior) y eclesiástica (circular), cuartelada o cortada, con decoración de lambrequines. Los otros motivos simbó-

---

(45). Ma. Luisa Serra. Artículo citado diario Menorca.



licos presentan forma circular con orla dorada con motivos de bolas y vegetales.

### Elementos situados sobre accesos.

**Medallón orlado.** Se encuentra coronando una obertura que se abría en forma de puerta (ahora cegada) en el ala norte del claustro. Presenta un óvalo central, inscrito en una decoración de volutas.

**Escudo Heráldico.** Se encuentra coronando el acceso al primer priso en el ala sur, en la parte interior del claustro. Escudo entero y timbrado con corona ducal. En su campo se representan las armas de Calasanz o Torrandell (parece un jabalí arrimado al tronco de un árbol, atravesado por unas flechas). Aquí el escultor podría haber cambiado el atributo por un jabalí en vez del perro con carrasca (Calasanz) o el toro natural arrimado a un árbol (Torrandell). (46).

**Placa conmemorativa.** Se encuentra coronando la puerta de acceso del brazo meridional al claustro. Apareció en las obras de restauración del convento, anteriormente se encontraba cubierta. Presenta forma rectangular en cuyo interior se inscribe la siguiente dedicatoria: «A 26 IVNY-1700. SE COMESA EST BRAS. Y SE ACABA A 20 D.AGOST-1702». La encuadran motivos decorativos en forma de rosas, con restos de policromía.

### Claves.

1.- La primera la encontramos en el ala oeste. Representa una rosa de seis pétalos, el número seis es el de la creación, como me-

---

(46). Martí Camps lo interpreta como Calasanz. El timbre es de corona ducal propia de gobernadores y capitanes generales de la isla, podría ser el apellido materno del Gobernador Bayard.



diado entre el principio y la manifestación (47). Inscrita en una orla circular (degradada) con decoración de hojas de laurel degradadas.

2.- Clave que representa el I.H.S. (anagrama del nombre de Cristo) coronado por una cruz latina, y en la parte inferior un corazón. Inscrito en una orla circular con decoración vegetal.

3.- Clave que representa rosas superpuestas, se le puede interpretar como una alegoría al Rosacruz (el símbolo roscruziano representa cinco rosas, una en el centro y una sobre cada uno de los brazos de la cruz. En el centro como emplazamiento el corazón de Cristo) (48). Inscrita en una orla circular con decoración vegetal.

4.- Clave que representa los estigmas de San Francisco de Asís. Inscrita en una orla circular con decoración vegetal.

5.- Clave que representa una flor de cardo con motivos incisos. La flor de cardo es un símbolo de defensa, de protección del corazón contra los asaltos del exterior. Inscrita en una doble orla circular con decoración vegetal.

6.- Clave en forma de escudo eclesiástico (circular)cuartelado. En el primer cuartel se representan las armas de Pons (puente de dos arcadas). En el segundo cuartel se representan las armas de Carreras (caballo al trote). En el tercer cuartel las armas de Seguí (una becada). En el cuarto cuartel las armas de Saura (un árbol de sauce). Inscrita en una orla circular, con decoración de hojas de acanto.

7.- Clave que representa las letras A.M. entrelazadas (anagrama del nombre de la virgen: Ave María) y rematados por una corona. Inscrita en una orla circular con decoración de bolas.

8.- Clave que representa una rosa de ocho pétalos, como símbolo de regeneración La rosa en la iconografía cristiana es la copa que recoge la sangre de Cristo o bien el símbolo de los estigmas de Cristo. El ocho simboliza la resurrección de Cristo. Inscrita en una orla circular con decoración vegetal.

(47) (48) Jean Chevalier-Alain Cheerbrant. Diccionario de los símbolos.



9.- Clave que representa el emblema de la Orden Franciscana: dos brazos entrecruzados sobre una cruz desnuda, con las manos estigmatizadas. Inscrita en una orla circular con decoración de bolas.

10.- Clave que representa una rosa de ocho pétalos. Inscrita en una orla circular con decoración vegetal (Es igual que la clave no. 8).

11.- Clave que representa el I.H.S. (anagrama del nombre de Cristo) coronado por una cruz latina, y en la parte inferior un corazón. Inscrito en una orla circular con decoración de bolas.

12.- Escudo de forma española, cuartelado. En el primer cuartel se representan las armas de Pons (puente de dos arcadas). En el segundo cuartel las armas de Carreras (caballo al trote). En el tercer cuartel las armas de Seguí (una becada). En el cuarto cuartel un almendro o sauce, pudiendo ser las armas de Albertí o Saura. Las armas son las mismas que la clave número seis, en donde el árbol parece un sauce, en cambio aquí parece un almendro (interpretación libre del escultor). Decoración de lambrequines.

13.- Escudo cuartelado. En el primer cuartel se representan las armas de Seguí (una becada), a igual que en el segundo y tercer cuartel. En el cuarto cuartel se representan las armas de Marot (mano extendida de carnación). Decoración de lambrequines y cintas formando una orla en forma de cruz griega en el exterior, y una orla interior formando una estrella.

14.- Clave cortada. En la parte superior se representa a San Antonio de Padua con hábito franciscano con cordón en la cintura; como atributos: en la mano derecha una rama de lis, como símbolo de la pureza. En la mano izquierda sobre un libro la figura del niño Jesús. En la parte inferior se representan las armas de Pons (puente de dos arcadas): Inscrita en una orla con forma de cruz griega y motivos decorativos de rosas.

15.- Escudo Eclesiástico timbrado con bonete clerical, cortado.



En el cuartel superior se representa una figura de mujer de medio cuerpo orando, que no hemos podido identificar; realizada muy esquemáticamente. En el cuartel inferior se representan las armas de Arnau (navío con velas desplegadas). Inscrito en una doble orla, la exterior en forma de cruz griega con decoración de palmetas, la interior circular con decoración geométrica.

16.- Clave que representa a San Buenaventura con dos vestidos sobrepuestos; como monje franciscano (hábito con cordón) y cardenal (capa de cardenal). Como atributos: en su mano izquierda su insignia más personal, el crucifijo guión y a su derecha un sombrero de cardenal colgado de un árbol. Inscrito en una doble orla, la exterior en forma de cruz griega (falta la parte superior, que está deteriorada) y motivos decorativos de rosas; la interior circular con decoración geométrica.

17.- Clave que representa a la Inmaculada, dispuesta en la gloria celeste sobre una media luna, según el gusto franciscano de la época. Normalmente para llamar su atención sobre su victoria sobre el pecado original, sus pies se posan sobre el globo, aunque aquí es difícil apreciarlo. Inscrita en una doble orla, la exterior en forma de cruz griega y motivos decorativos de rosas, la interior circular con decoración de trenzado.

18.- Escudo cuartelado. En el primer cuartel se representan las armas de Seguí. En el segundo cuartel las armas de Sintés (cinta desplegada). En el tercer cuartel las armas de Seguí (una becada). En el cuarto cuartel las armas de Marot (mano extendida de carnación). Decoración de lambrequines y una cabeza de un ángel.

19.- Clave en forma de escudo eclesiástico (circular) cuartelado. En el primer cuartel se representan las armas de Pons (puente de dos arcadas). En el segundo cuartel las armas de Carreras (caballo al trote). En el tercer cuartel las armas de Seguí (una becada). En el cuarto cuartel las armas de Albertí o Saura. Las armas son las mismas que la clave n- 6 y el escudo n- 12. Inscrita en una



doble orla, la exterior en forma de cruz griega y motivos florales, la interior circular con decoración de hojas de laurel degradadas.

**20.-** Clave que representa a San Jorge con casco y vestido, con reminiscencias medievales. Como atributos: la lanza en su mano derecha y en la parte inferior izquierda el dragón (muy esquemático). Inscrito en una doble orla, la exterior en forma de cruz griega y motivos geométricos, la interior circular.

**21.-** Clave en forma de escudo eclesiástico. Se representan las armas de Saula (un ala), Carreras (caballo al trote), Marot (mano extendida de carnación) y Guevara (una panela). En el centro de las cuatro armas se inscribe la cruz de la Orden de Calatrava o cruz de Alcántara. Inscrita en una orla circular con motivos florales.

**22.-** Clave que representa el I.H.S. (anagrama del nombre de Cristo) coronado por una cruz latina, y en la parte inferior un corazón. Inscrita en una doble orla, la exterior en forma de cruz griega y motivos de hojas, la interior circular con decoración geométrica.

**23.-** Clave que representa a San Nicolás de Myre o de Bari como Obispo latino, tocado con la mitra. Como atributos: báculo en su mano izquierda y en la parte inferior derecha el ancla, como patrono de los marinos. Inscrita en una orla circular con decoraciones geométricas y vegetales.

**24.-** Clave que representa a San Antonio de Padua con hábito de franciscano y cordón en la cintura. Como atributos: en la mano derecha una rama de lis, como símbolo de la pureza. En la mano izquierda sobre un libro la figura del niño Jesús. Inscrita en una triple orla, las dos exteriores en forma de cruz griega con decoración vegetal, la interior circular con motivos geométricos.

**25.-** Clave que representa a San Buenaventura con dos vestidos superpuestos como monje franciscano (hábito con cordón) y cardenal (capa de cardenal). Como atributos en su mano izquierda su insignia más personal, el crucifijo guión, a su derecha un som-



brero de cardenal colgado de un árbol. Inscrita en una orla circular con decoración de hojas de laurel degradadas.

**26.-** Clave que representa al I.H.S. (anagrama del nombre de Cristo) coronado por una cruz latina, y en la parte inferior un corazón. Inscrito en una orla circular con decoración de hojas de laurel degradadas.

**27.-** Clave que representa las letras A.M. entrelazadas (anagrama del nombre de la virgen: Ave María) coronadas por la letra omega. Inscrita en una orla circular con decoración de hojas de laurel degradadas.

**28.-** Clave que representa el emblema de la Orden Franciscana: dos brazos entrecruzados sobre una cruz desnuda, con las manos estigmatizadas. Inscrita en una orla circular con decoración de hojas de laurel degradadas.

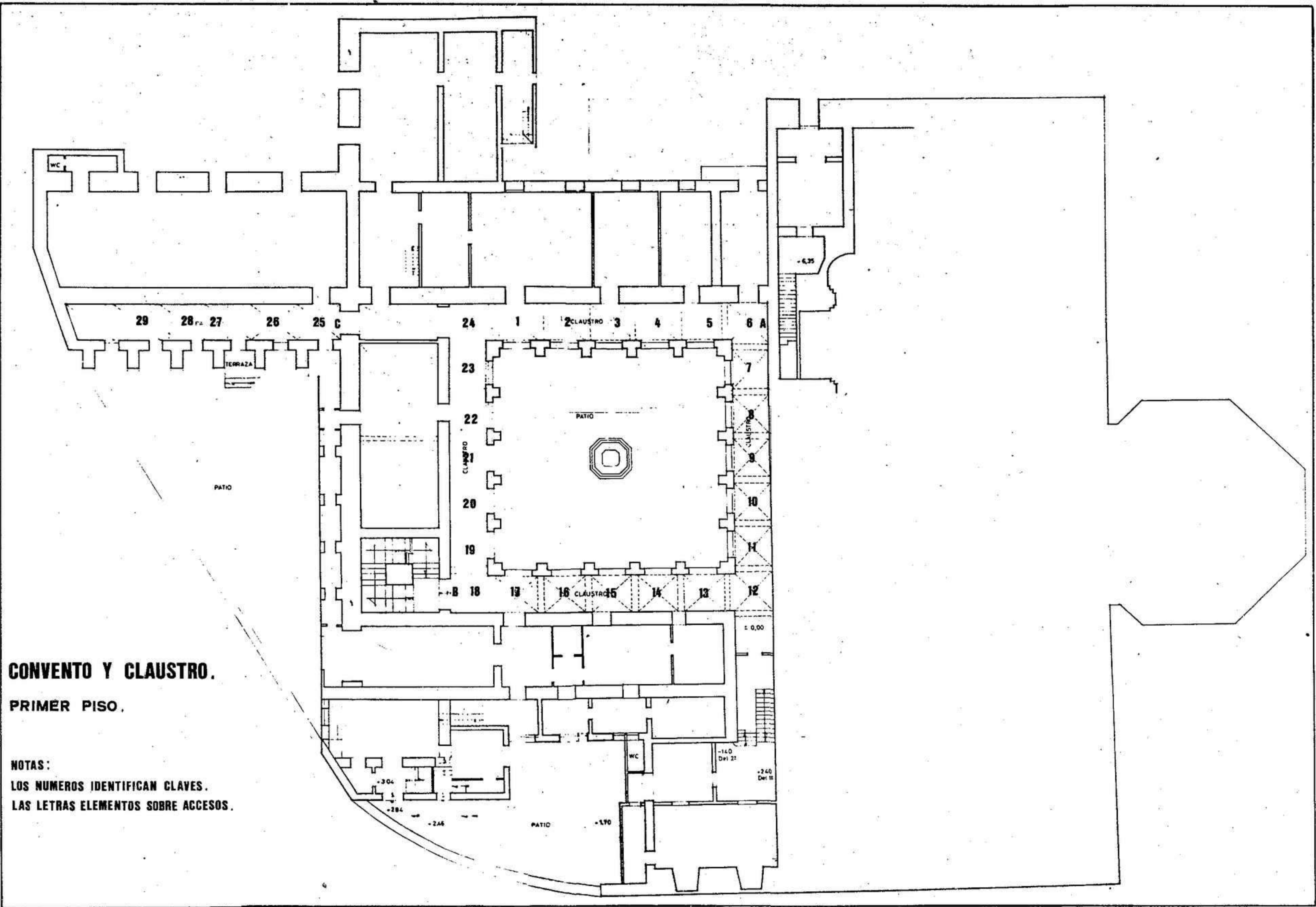
**29.-** Clave que representa el I.H.S. (anagrama del nombre de Cristo) coronado por una cruz latina, y en la parte inferior el corazón como simbología del reino de Dios y lugar de actividad divina. Inscrita en una orla circular con decoración de hojas de laurel degradadas.

**30.-** Clave que representa las letras A.M. entrelazadas coronadas por la letra omega. Inscrita en una orla circular con decoración geométrica. Cuando la reestructuración del Convento para albergar el Museo de Menorca, Esta clave se tuvo que extraer del brazo meridional, por lo que no se conserva en su lugar original.

## **SISTEMATIZACION DE LA DECORACION**

La iconografía barroca cristiana en España durante el S. XVIII alcanzó gran desarrollo con las órdenes religiosas, como impulsoras de la espiritualidad contrarreformista. En los conventos franciscanos esta iconología alcanzó gran difusión y sirvió de método de lectura para llegar al pueblo, creándose ciclos sobre el fundador y santos





**CONVENTO Y CLAUSTRO.**

**PRIMER PISO.**

**NOTAS:**  
**LOS NUMEROS IDENTIFICAN CLAVES.**  
**LAS LETRAS ELEMENTOS SOBRE ACCESOS.**







de la orden, como en el primer centro franciscano en España, el Colegio de San Buenaventura de Sevilla (p.m. S. XVII). En Mahón esta iconología franciscana la vemos representada en las claves del Convento de San Francisco, en donde se desarrolla junto a la decoración heráldica y otros motivos decorativos de la época.

Se ha establecido una división de la iconología del Convento de San Francisco atendiendo a cinco grupos decorativos:

**1. Motivos puramente decorativos.-** constituyen un conjunto muy amplio que en la mayoría de los casos sirven de complemento a claves y escudos, que podemos agrupar en motivos vegetales y geométricos. En los primeros predominan las hojas de acanto, palmetas, laurel y rosas; los motivos geométricos lo forman líneas, puntos, bolas, realizados algunas veces con decoración incisa. Se configuran formando orlas circulares o bien con forma de cruz griega; en otras ocasiones se superponen formando orlas dobles o triples muy barrocas, que contrastan con los elementos representados en su interior al estar estos trabajados de una forma más esquemática e ingénuas.

**2. Motivos heráldicos.-** constituyen un 40% de la iconología representada. La mayoría están concentrados en la planta baja del convento, agrupando las armas de familias que debieron participar directa o indirectamente en la construcción de la fábrica, y de estamentos eclesiásticos de la orden franciscana de Mahón. Las armas más representadas son las de Carreras, Pons, Seguí y Martorell; las que aparecen menos: Olives, Sintés, Guevara, Marot, Sancho.

Todos los escudos presentan decoración vegetal en forma de orla circular, o bien adornos de lambrequines, cabezas de puttis, a excepción de los números 7, 10 y 9 (planta baja) con las armas de Carreras, que combinan la decoración mencionada con tenantes en forma de ángeles.

**3. Motivos Emblemáticos.-** Los elementos enmarcados en esta clasificación corresponden a emblemas de la orden franciscana



y emblemas de iconología religiosa. Entre los primeros se encuentra la representación de la cruz potenziada del Santo Sepulcro que se configura en una cruz de gran tamaño en la parte central y cuatro más pequeñas en sus ángulos; como alusión a la protección de la orden al reino de Jerusalén y al Santo Sepulcro. El emblema más representado es el de la propia orden, los dos brazos entrecruzados, de Jesucristo y de San Francisco sobre una cruz desnuda y las manos estigmatizadas; se encuentra en varias claves de ambos pisos de una forma muy esquemática, y en dos escudos de gran tamaño de finales del S. XVIII-P. XIX, en donde el emblema se ha tratado con mayor realismo y profundidad al intervenir en su forma el juego de volúmenes.

Entre los emblemas de iconología religiosa se encuentra la representación del anagrama del nombre de la Virgen coronado por la letra omega que simboliza el mundo, a excepción del anagrama representado en la clave n- 7 del primer piso que está rematado por una corona. La veneración a la virgen es muy frecuente en la orden franciscana y se encuentran muchas representaciones, como protectora y representante de la fuerza divina. Junto a este emblema encontramos el anagrama del nombre de Cristo (I.H.S.) en varias claves y en dos escudos, anagrama popularizado por San Bernardino de Siena (santo franciscano) y muy frecuente en toda la iconología franciscana.

**4. Motivos simbólicos.-** los elementos englobados en este apartado adquieren un valor de símbolo por si solos, o bien los hemos relacionado con otros símbolos o emblemas al ver una relación iconológica entre ellos formando ciclos. Entre los primeros encontramos la representación en la clave n- 23 (planta baja) del Arcángel San Miguel vestido a la moda de la milicia de finales del S. XVII, como protector del bien y de la Justicia, representada en la balanza que sostiene en su mano izquierda como equilibrio entre el



bien y el mal. A continuación de esta clave, encontramos otra en la cual se representa una figura realizada muy ingenuamente con varios atributos (maza, escuadra, compás) en donde hemos visto una alusión simbólica al gremio de canteros; la orla de esta clave es de las más bellas y de las mejor trabajadas del conjunto de claves del convento, con una rica decoración de frutas, muy barroca. Otras claves con motivos simbólicos se pueden ver en la clave n- 15 (planta baja) con una posible alusión al Convento y a sus huertos; o las que representan los estigmas de San Francisco, que se configuran en un estigma central de mayor tamaño y cuatro estigmas, dos en la parte superior y dos en la inferior, también los encontramos en dos escudos orlados (entrada del convento y coronando un acceso en la planta baja). Por último existen elementos que se repiten en varias ocasiones con una clara simbología (rosas de seis y ocho pétalos, flores de cardo) que hemos relacionado con claves que se encuentran al lado de ellos, formando ciclos iconológicos (ver claves del primer piso, del n- 1 al 5 y del 7 al 11). Mediante elementos naturales, simbólicos y emblemas, se representa toda la iconología que los franciscanos consideran válidos (Virgen María, Cristo) como medio de justificación a los orígenes de la orden; en donde el culto y adoración a la Virgen, a Cristo y naturaleza, eran uno de sus principios fundamentales.

**5. Motivos de Santos.-** la mayoría de los santos representados son los de la orden, desde las dos claves que presentan la imagen del fundador: San Francisco de Asís, a las claves donde se representan los santos de mayor devoción franciscana (San Antonio de Padua, San Pedro de Alcántara, San Diego de Alcalá, San Buenaventura, etc) Todos representan la misma composición: el santo con sus atributos se representa en el centro de la clave, normalmente vestidos con el hábito franciscano.

Una excepción es la representación en dos claves (n- 20 y 23

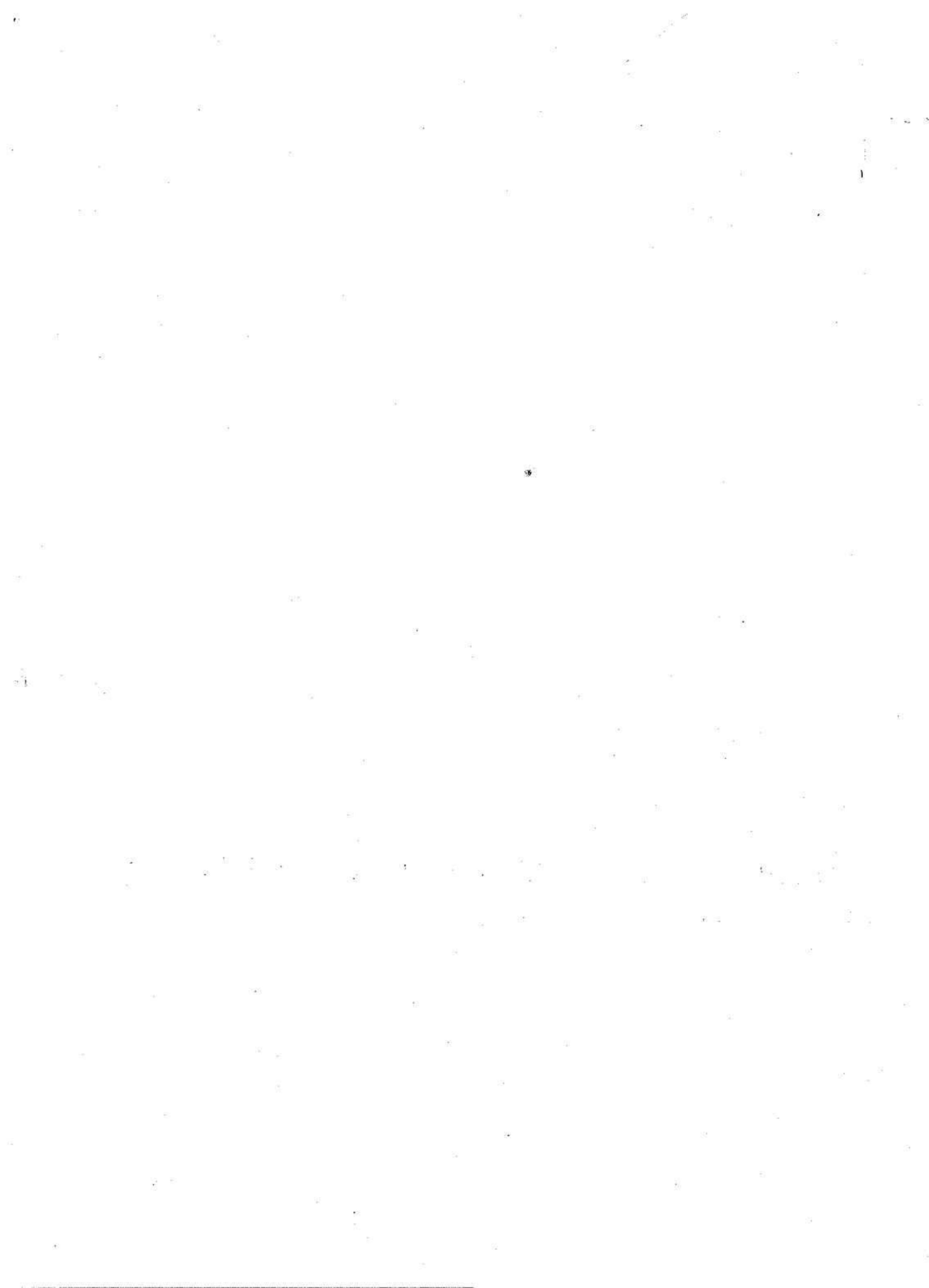


del primer piso) de los santos de devoción popular; en la primera clase se representa a San Jorge vestido con reminiscencias medievales y en la segunda a San Nicolás de Myre como protector de las gentes del mar.



**EL COMPLEJO CONVENTUAL DE NTRA. SRA.  
DEL CARMEN**







## INTRODUCCION

Quizá ninguna Orden como la del Carmelo tuvo tantos deseos de prestigiar su origen remontándose a los tiempos bíblicos, pues su fundador no era otro que el mismo profeta Elías, según decían los carmelitas en los primeros años del siglo XVII. Para ellos la vida monástica habría nacido en el Monte Carmelo. Elías habría dado la regla que siguió su discípulo Eliseo, y que propagaron los ascetas del Carmelo. Estos monjes del Antiguo Testamento pervivieron hasta la nueva Ley, ya que uno de ellos, San Juan Bautista, fue el precursor de Cristo; algunos discípulos de éste lo fueron también de Cristo, como San Andrés, y se unieron a los Apóstoles; incluso la virgen estaba unida al Carmelo por lazos misteriosos. Al Carmelo pertenecieron también algunos padres del desierto, como San Pablo y San Antonio, que extendieron la regla carmelitana por Egipto. La orden pervivió en Palestina hasta la llegada de los cruzados; allí la conoció San Luis, que a su regreso la introdujo en Francia. Quizá ninguna orden ofrecía unos orígenes tan elevados y misteriosos; ello explicaría que almas tan apasionadas como la de Santa Teresa se sintieran atraídas y alcanzaran tal profundidad en su progreso místico.

La belleza y prestigio de tales orígenes se vino abajo a raíz de las investigaciones de los bolandistas en 1675. Papebroke al tratar de la vida de San Alberto demostró que el origen de los carmelitas no iba más allá de los fines del siglo XII, añadiendo que el padre



Berthold había sido su primer general. Estalló el escándalo y los carmelitas llevaron el caso ante la Inquisición, que condenó los volúmenes de las Acta Sanctorum; al no confirmar Roma la sentencia de la Inquisición se inició una polémica tan fuerte que el Papa Inocencio XII hubo de imponer silencio a los contendientes. Todavía en 1727 los carmelitas consiguieron del Papa Benedicto XII el poder colocar en San Pedro una estatua de Elías, afirmando en su inscripción que era el fundador de la Orden del Carmelo (49).

### **La arquitectura carmelitana.**

Es la orden moderna que imprimió un sentido monacal a sus construcciones religiosas, precisamente en los siglos XVI y XVII cuando hasta las órdenes mendicantes, ante el cambio social, transformaron sus severas reglas en lo que respecta a las manifestaciones estéticas. Significativos son los textos de Santa Teresa de Avila en su obra camino de perfección, donde afirma que la casa carmelitana ha de ser «pobre en todo y chica»; luego se pregunta para que sirven los edificios grandes y lujosos si todos serán destruidos el día del Juicio. En sus Constituciones para la reforma descalza la Madre Teresa pide: «Su casa jamás se labre, si no fuere la iglesia, ni haya cosa curiosa, sino tosca la madera, y sea la casa pequeña y las piezas bajas». No se cansa de pedir moderación, llegando a llamar a los conventos «palomarcitos».

En la redacción de las nuevas constituciones de 1581, con intervención de San Juan de la Cruz, se especifica en el capítulo segundo de la primera parte: «Mandamos que nuestras casas no se labren con edificios suntuosos, sino humildes, y las celdas no sean mayores de doce pies en cuadro». El carmelito español hubo de acomodarse a los nuevos tiempos, pero no se perdieron las normas de

(49) E. Male, *l'art. religieux après le Concile de Trente*, págs. 443-445; C. Edmond, *L'iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, w vols., Bruselas 1961.



austeridad, según expresa el capítulo general de 1784, explicitando: «La anchura de nuestras iglesias oscilará entre siete u ocho metros, y conforme a esta medida se guardará la debida proporción para la largura y altura. En los claustros no habrá más espacio de una extremidad a otra que el de 18 metros, ni menos que la de 16; promediando su anchura entre dos o tres metros. Las celdas no excederán la superficie de los tres metros, excepto las destinadas a los enfermos, para las que se concede mayor amplitud» (50). Como ha visto Martín González, no hay referencia en esta normativa a estilos ni peculiaridades en cuanto a la distribución del espacio, y todo se concretó en pobreza y sencillez, de acuerdo con el tono de austeridad de que participan las órdenes monásticas (51).

Pese a estas normas y espíritu de austeridad de los carmelitas, al menos en la Nueva España contaron con buenos edificios. Aspecto este que podemos compararlo en el caso de Menorca; como se ha indicado en la introducción, la gran similitud existente en las construcciones barrocas de Menorca con el barroco colonial.

Así el cronista fray Antonio Vázquez de Espinosa escribe, antes de 1662, sobre el convento carmelita de Puebla (México) diciendo que es «uno de los mejores que ay en aquel reyno». Bonet Correa ha destacado la admirable ubicación de los conventos carmelitas: «Quizá el mayor encanto de la mayor parte de los conventos carmelitas mejicanos se deba a las huertas y amenos lugares en que están emplazados.

Con su atrio y compás, por regla general con sus pórticos abiertos a una plaza, sus conventos están cercados por altas bar-das que encierran espléndidos jardines y vergeles» (52).

(50) Fray Mateo de San José, «*Cañón arquitectónico de la legislación carmelitana*», en el Monte Carmelo, Burgos, enero marzo de 1948, Págs. 117-121.

(51) J.J. Martín González, «*El Convento de Santa Teresa de Avila*» en el Boletín del Seminario de Arte y Arquitectura, XLII (Valladolid, 1976), págs. 317 y sigs.

(52) A. Bonet Correa, «*Las iglesias y conventos de los carmelitas y fray Andrés de San Miguel*»; en Archivo Español de Arte 145 Madrid, 1964.



Todos estos aspectos en mayor o menor medida, los encontramos representados en el conjunto del Carmen de Mahón.

### **La Iglesia y Convento de N.S. del Carmen.**

La Iglesia edificada entre 1726 y 1808, bajo la dirección del «mestre» Joan Vila como anexo al convento de carmelitas, es de estilo neoclásico con tres naves, la central descargando el impulso a través de robustos contrafuertes que configuran con sobriedad y equilibrio la fachada lateral a la calle, muy cerrada y protegida. Interiormente, es la iglesia más espaciosa de Mahón con las tres naves muy comunicadas visualmente y con cúpula-lucernario sobre el crucero. La fachada principal aún no terminada, detalle que se puede observar claramente por los arranques de columnas que ostenta, nos aparece en la amplia perspectiva de la plaza del Carmen y la bajada hacia el puerto, lo cual da una sensación de pesadez, reforzada por la poca altura del campanario, elemento al que habitualmente se encomienda la sensación de aligerar el conjunto. Aquí, esa misión es abordada, aunque solo sea al contemplarla desde perspectivas lejanas, por la cúpula-lucernario, con una silueta ágil y personalizada. (53).

El claustro, actual mercado, ha sufrido una profunda degradación por la falta de conservación y por la adición hacia el patio de volúmenes adosados al cuerpo originario, desfigurando la fisonomía y entidad del inmueble. La cubrición del perímetro cuadrado se realiza mediante bóvedas de cuatro aristas, dentro de una composición rígidamente neoclásica.

En la fábrica de construcción, observamos elementos que son perfectamente equiparables con lo indicado por Bonet Correa: la ubicación del conjunto, situado a extramuros, al N.E. de la pobla-

(53) V.L. Jordi y otros, «*Arquitectura de Menorca*»; en Publicaciones del MOPU, págs. 149 (Madrid, 1980)



ción antigua, en la llanada situada sobre el puerto. La puerta principal de acceso a la Iglesia así como el pórtico del Claustro, están abiertos a una plaza. Asimismo, según se desprende de un dibujo a tinta conservado en el A.H.M., la zona denominada «Tanques del Carmen» debía encerrar un espléndido vergel.

En el mencionado dibujo, observamos un detalle de una puerta de acceso coronada por el escudo carmelitano.

### **Elementos decorativos exteriores**

**Iglesia.** La puerta principal, nos presenta una decoración a base de un frontón partido rematado con una capillita rectangular con columnas de orden corintio en cuyo interior se recoge una representación de la Virgen, construcción que pensamos sea posterior a la construcción del edificio. En su parte inferior, cuatro bases de columnas, pensadas para contener decoración floral, completan los escasos elementos decorativos de esta fachada principal.

La puerta de acceso lateral, muy sobria como el resto del conjunto, está rematada en su dintel por el escudo de la orden.

**Claustro.** El pórtico de acceso, está abierto a la plaza del Carmen, tiene el dintel decorado con almohadillado rematado por pináculos. Sobre el dintel se abre una hornacina con la imagen de la Virgen con el Niño. Representación, ésta, de difícil datación, aunque por el trabajo realizado puede tratarse de una talla en piedra (caliza) de factura popular clasificable en los años de construcción del cuerpo del convento (s. XVIII).

### **Elementos decorativos interiores**

**Iglesia.** Presenta un interior muy remozado después de las destrucciones sufridas durante la Guerra Civil. El retablo del altar mayor, a pesar de contener elementos iconológicos puramente carmelitanos (como una representación del profeta Elías) se mandó



construir en Barcelona hacia los años cuarenta. La imagenería contenida en los altares en las diferentes capillas laterales también son contemporáneos al retablo del altar mayor, lo mismo se puede indicar de los altares.

Mención aparte, merece la capilla situada a la derecha de la puerta principal presentando detalles muy interesantes y puramente carmelitanos. La capilla es de bóveda nervada, decorada con motivos florales (rosas) en el punto de unión de los nervios de la bóveda. Los cuartos están decorados con pequeñas cabezas de «putti» envueltas en nubes. En las columnas de la nave de la iglesia, adyacentes a la capilla, están decoradas en sus ménsulas, con pequeños lunetos, guirnaldas y cabezas de «putti». Toda esta decoración está completada por los relieves escultóricos del altar, realizado en tres partes, esculpido en piedra caliza y adosado a la pared lateral del edificio. Son de talla tosca, de mediana calidad, debido seguramente a un artista local. Están decorados con almagre, alternando diversos colores, todos muy deteriorados.

El primer plafón está dedicado a San Juan Bautista, recostado sobre una roca y vestido de pieles y como atributo un palo cruz. A sus pies un cordero, en relación con el cordero místico. Está representado con un fondo campestre. Una decoración floral de guirnaldas y unas cintas enmarcan la representación.

El motivo central, que integra de hecho la composición y da denominación a la capilla, representa a San Juan de la Cruz asistido por un ángel en su éxtasis mientras que el cielo se abre a una corte de ángeles músicos. Está representado en posición sedente, sobre una roca, vestido con hábito carmelitano y como atributo una cruz. Al fondo se vislumbra una construcción. En la parte superior y como remate de la composición, una representación de la Virgen del Carmen.

El plafón derecho, está dedicado a San Antonio, recibiendo al Niño Jesús en sus brazos. Está en genuflexión con hábito. En el



fondo y sobre una pequeña elevación se representa un torreón. Al igual que el dedicado a San Juan Bautista, una decoración floral de guirnaldas y cintas enmarcan la representación.

En esta capilla, están representadas manifestaciones típicas carmelitanas, que van desde las referencias a sus orígenes (San Juan Bautista) hasta los más modernos (San Juan de la Cruz). Por el tema iconológico central, creemos que esta capilla fue decorada y realizada no más tarde de 1727. La poca iconología existente sobre San Juan de la Cruz, aparece después de su canonización ocurrida en 1726. (57).

Otros ejemplos escultóricos, individualizados que se conservan en su interior, dignos de mención son: un trabajo popular en madera policromada y dorada, de pequeñas dimensiones (Al. 65,50cm. An. 36,50cm.) representando a San Antonio de Padua. Lleva el hábito franciscano de Menorca (de color gris azulado) propio de la Provincia Seráfica de Mallorca que estaba consagrada de un modo particular a la Purísima Concepción (55), con cordón en la cintura. Lleva como atributos, en la mano derecha la rama de lis, símbolo de la pureza, en la mano izquierda, el Niño Jesús de pie sobre un libro, por alusión a la aparición que le hizo estando en la cama. Dichos atributos aparecen popularizados a partir de los siglos XV y XVI, aunque esta talla en concreto, la podemos fechar en el siglo XVIII.

El siguiente ejemplo, es una talla de madera policromada representando a Santa Teresa. Se trata de un trabajo de una gran calidad técnica, aunque su estado de conservación sea muy malo por las diversas restauraciones y manipulaciones sufridas en 1941, aunque por el estilo y por los restos de policromía conservados la podemos relacionar, aunque con las debidas reservas, con trabajos de D. José de Mora (1642-1742, escuela de ingeniería andaluza). La

(54) Santiago Sebastián. Contrareforma y barroco P. 249.

(55) Guillermo Pons. El convento de Jesús de Mahón P.15



talla, es de considerables dimensiones, Al. 130 cm. An. 50 cm. Y como es una representación típica, en la iconología teresiana: hábito, cordón y el habitual escapulario redentor. No lleva atributos, por faltarle los brazos.

### **Elementos decorativos en Convento y Claustro**

Sin lugar a dudas, es en estas dependencias donde proliferan mayormente los elementos decorativos, algunos de ellos de una gran calidad artística.

En la documentación existente sobre las vicisitudes ocurridas para la fábrica de la iglesia y convento del Carmen son variadas y numerosas, ahora bien, apenas se ofrecen detalles de la construcción del convento y claustro y se centran básicamente en la edificación de la iglesia.

En el manuscrito de Fr. Brocardo Cardona, en el cuaderno E, se nos indica que se dio fin a la obra del Claustro en 1781. No se cita la fecha de inicio de las obras aunque podemos pensar que su construcción siguió los mismos pasos de la Iglesia. El acceso al claustro original, es decir por la plaza del Carmen, nos encontramos primeramente con una sala de dimensiones reducidas, abovedada con decoración floral a modo de nervios, arrancan del inicio de la bóveda cuatro franjas, a modo de enredadera de hojas que van a morir a cada uno de los lados de un cuadrado donde está inscrita una estrella, en donde haya cuatro rosas. El estado de conservación de este elemento es defectuoso debido principalmente a las sucesivas capas de cal que progresivamente han ido enmascarando los elementos.

**-Ménsulas-** Se trata del mejor conjunto escultórico conservado de esta época en Menorca. Están esculpidas en escayola y son de una multiplicidad de motivos, entre los que destacaríamos los decorativos-florales, de simbología religiosa y los de simbología profana. Realizadas, según se desprende de las inscripciones existentes en



la primera y última ménsula desde el 11 de noviembre de 1775 («9bre. 11 1775» al 5 de setiembre de 1777 («als 5 7bre. 1777») y ocupan la parte noreste y sureste del claustro.

### Descripción.

**1a.** La primera la encontramos por el acceso original de la plaza del Carmen. Tiene trabajo de «Rocaille» y en su parte central aparece la fecha del inicio del trabajo escultórico (11-11-1775). Está coronada, al igual que las demás por un friso quebrado y mixtilíneo lo que da movimiento al conjunto. Dicho trabajo de «rocaille» además de predominar en él la línea curva, da un efecto muy adecuado de claroscuro.

**2a.** Conjunción de tema geométrico-floral con aparición de la figura humana, de la que sólo se aprecia la parte superior (medio relieve). No se distingue un estudio profundo de la anatomía, aunque da una sensación de robustez, dado que el volumen queda oculto por el resto del trabajo escultórico, dando una sensación de equilibrio. El tema representado, es pagano, la figura del atlante está asociada sobretodo en el arte contrareformista a la figura de Hércules por ser la contraposición a la fortaleza para luchar contra los ataques a la religión católica.

**3a.** Tema floral, dos palmas enlazadas con una cinta se complementan con el trabajo de «rocaille». Está rematado por dos volutas invertidas y entre las dos una venera. La superabundancia de curvas y contracurvas en los elementos obliga a que no se ajusten a una figura geométrica concreta, si bien es clara la figura triangular.

**4a.** La conjunción de tema geométrico, se yuxtapone con la aparición de representaciones de frutas y un cesto. En la parte central entre los dos resaltes sesgados una hoja de palma invertida.

**5a.** Medio relieve con representación de un «putti» con collar



floral, y en su parte inferior, están enmarcados por dos palmas entrelazadas con unas cintas. Destaca una decoración reticular en su parte inferior izquierda, que contrasta con el predominio de las líneas curvas del resto. Al igual que la anterior representación humana, no distinguimos un estudio profundo de anatomía a pesar de quedar oculto el volumen por el resto del trabajo escultórico.

**6a.** Venera como elemento fundamental de la composición, con frutas a ambos lados en forma de guirnaldas, de las que distinguimos manzanas, higos, uvas, etc. y en el exterior dos líneas curvas acabadas en espiral. En la parte inferior, de nuevo una venera rodeada por dos resaltes con trabajo reticular.

**7a.** Medio relieve con representación de un atlante, del que sólo se aprecia el torso, con los brazos extendidos en ademán de sujetar el friso quebrado y mixtilíneo que lo corona. Sin ser un buen estudio de anatomía, la figura humana en esta representación está mucho mejor ejecutada que en las anteriores.

**8a.** Nueva representación de un atlante en actitud forzada, en ademán de salir de la composición. Lleva el hombro semicubierto con una toga. El estudio anatómico, sin ser importante está muy bien ejecutado así como el rictus del rostro. La figura humana se conjuga con la composición geométrico floral que sin apenas variantes es la misma que la descrita en las ménsulas anteriores.

**9a.** Tres veneras contrapuestas y en su centro un ramo de frutas, como remate dos volutas. Hacia el exterior y entre hojas dos resaltes imitando dos volutas inversas. En la parte inferior, una serie de elementos de forma sesgada completan la representación.

**10a.** Mediorelieve representando la cabeza de un «putti», que sobresale de entre dos resaltes en forma de «S» conjuntados sobre una gran venera.

**11a.** Sobre un conjunto de resaltes sesgados y entre dos palmas de composición simple, se representa un «putti» con dos pares de alas. Haciendo quizás alusión a los tetramorfos, siendo esta la



primera representación en el conjunto, de concomitancias teológicas. El trabajo de escultura, aunque simple, está bien ejecutado.

**12a.** Representación de un cesto lleno de flores, como detalle importante del elemento escultórico. De la parte superior unas guirnaldas se enroscan a unos resaltes en forma de volutas invertidas. Las paredes del cesto están decoradas reticularmente, en la parte inferior y como complemento decorativo se representa una venera.

**13a.** Mediorelieve representando una alegoría de la Eucaristía. Esta representación, está simbolizada por una figura femenina ejecutada con un buen estudio anatómico, llevando en el pecho la hostia de la que salen rayos, en su centro lleva inscrito el anagrama del nombre de Cristo (IHS). A sus lados y en la parte inferior dos incensarios delicadamente trabajados envuelven con su humo la representación, en la parte baja del relieve y sujeto por cadenas una copa, alusión al cáliz. Un conjunto de volutas y veneras complementa la composición.

**14a.** El trabajo de «rocaille» se complementa con una decoración de llamas introduciendo una venera muy desfigurada por la yuxtaposición de nuevos elementos en su interior.

**15a.** Representación alegórica de Dios, expresado por una figura humana saliendo de unas nubes en actitud de sumisión. Sobre el pecho lleva el triángulo con decoración de líneas por alusión a rayos celestiales, en su centro está inscrito el tetragramaton o sea el nombre de Dios en hebreo, rodeado de pequeños «putti». Una decoración de ramos y hojas vegetales entrelazadas enmarca la representación.

**16a.** La conjunción del trabajo de rocaille, se complementa con una serie de hojas y ramos con un escudo central en forma sesgada. Introduce un elemento nuevo en la decoración, cual es la decoración con pequeñas rosas de los lados de una venera que permanece semioculta por el resto de la composición.

**17a.** Alegoría de la Iglesia. Una figura humana cubierta por una



toga y enmarcada por una venera, en cuya parte inferior se representan distintos atributos de las distintas jerarquías eclesiales: la tiara papal, el gorro cardenalicio y la mitra episcopal; con el báculo, la cruz pontificia y la cardenalicia. Unos cíngulos penden de estos atributos hacia la parte inferior.

**18a.** Decoración floral con venera. Profusión de elementos vegetales de los que se distingue una rosa que corona la parte superior. Estos elementos, enmascaran la representación de una venera que aparece deformada y adaptada como un motivo vegetal más.

**19a.** Representación alegórica de la fé. Se trata de la representación típica de esta virtud; representada como una figura humana con los ojos cubiertos. En su parte derecha se incluye un libro, se trata de una representación del libro del dogma?. Está enmarcada por una venera de la que sobresalen volutas con resaltes decorativos. El trabajo se complementa con una serie de elementos y ramos vegetales de los que sobresalen unas ramas de lis y unas rosas.

**20a.** La última ménsula, está situada en el acceso moderno de la Plaza Miranda, tiene los mismos detalles escultóricos que la primera, a pesar de predominar en ésta ramos vegetales como complemento a la decoración. Lleva en su parte central la finalización de este trabajo escultórico: «ALS 5 SETEMBRE 1777».

### **Sistematización de la decoración.**

La pugna constante que la Iglesia Católica mantuvo frente al protestantismo en sus variadas facetas tuvo su expresión manifiesta en el arte; sobre todo en los siglos XVI y XVII.

Tras el Concilio de Trento, la Iglesia hubo de emprender con ayuda de las órdenes religiosas la recuperación espiritual de Europa. El arte se contagia del espíritu combativo de la época, y el arte contrareformista tendrá como nota el amor a lo recargado y fastuo-



so, como nota característica frente a la severidad y desnudez de la reforma. La riqueza decorativa no fue una perversión del gusto, más bien obedece a una idea de lucha. La reforma había desatado una campaña iconoclasta contra las imágenes muy queridas por los católicos y será ahora cuando se escriban libros a favor de las imágenes veneradas. Carlo Argan ha expresado a este respecto: «La defensa y revalorización de las imágenes, y por lo mismo del arte que las produce, es la gran empresa del barroco; comienza cuando la Iglesia, ya segura de no haber contenido el ataque protestante, pasa a la contraofensiva. Contra el anti-imaginismo y la iconoclastia de la reforma la Iglesia romana reafirma el valor ideal y la necesidad práctica de la demostración visual, a título de edificación y ejemplo, de los hechos de su historia... Estimula los modos más espectaculares del arte, así como acentúa el carácter espectacular del rito y del culto». Todo este medio de propaganda, por medio de imágenes y símbolos, está representada en las ménsulas del Convento del Carmen. Aspecto este, que nos puede resultar extraño si pensamos en el convento o mejor dicho el conjunto del Carmen se había empezado a construir hacia el año 1759 (como ya se ha indicado), época donde el fugor contrareformista había decaído. No obstante, se trataba de construir un asentamiento para una comunidad religiosa de nueva implantación en la isla y a pesar de que sus contactos con las gentes son anteriores se puede decir que sus inicios como orden en Menorca coinciden con la primera dominación británica.

El manuscrito de Fr. Brocardo Cardona, citado con anterioridad, nos cuenta todos los avatares sufridos por los carmelitas para recabar la autorización para establecerse en Menorca. Cabe recordar el contencioso mantenido por los carmelitas con el gobernador Kane, quién además de impedir la construcción del edificio ordenó incluso el abandono de la isla a todos los religiosos forasteros. Igual política siguió con posterioridad el gobernador Wynyard, no atendiendo a



las súplicas expresadas por la Junta de la Comunidad (11-11-1744) que solicitaban la construcción del edificio, se tendrán que esperar casi cinco años para que el gobierno de la isla autorice la consecución de las obras emprendidas en 1725 (William Blakeney, da la autorización real con fecha 29-06-1749).

Analizando todas estas circunstancias, es lógico que podamos pensar que si bien por palabras o hechos no podían los carmelitas enfrentarse con los gobernantes sí con unas imágenes que podrían expresar todos estos sentimientos religiosos y el sentimiento de rechazo a todas las ideas y sentimientos contrarios a la religión católica.

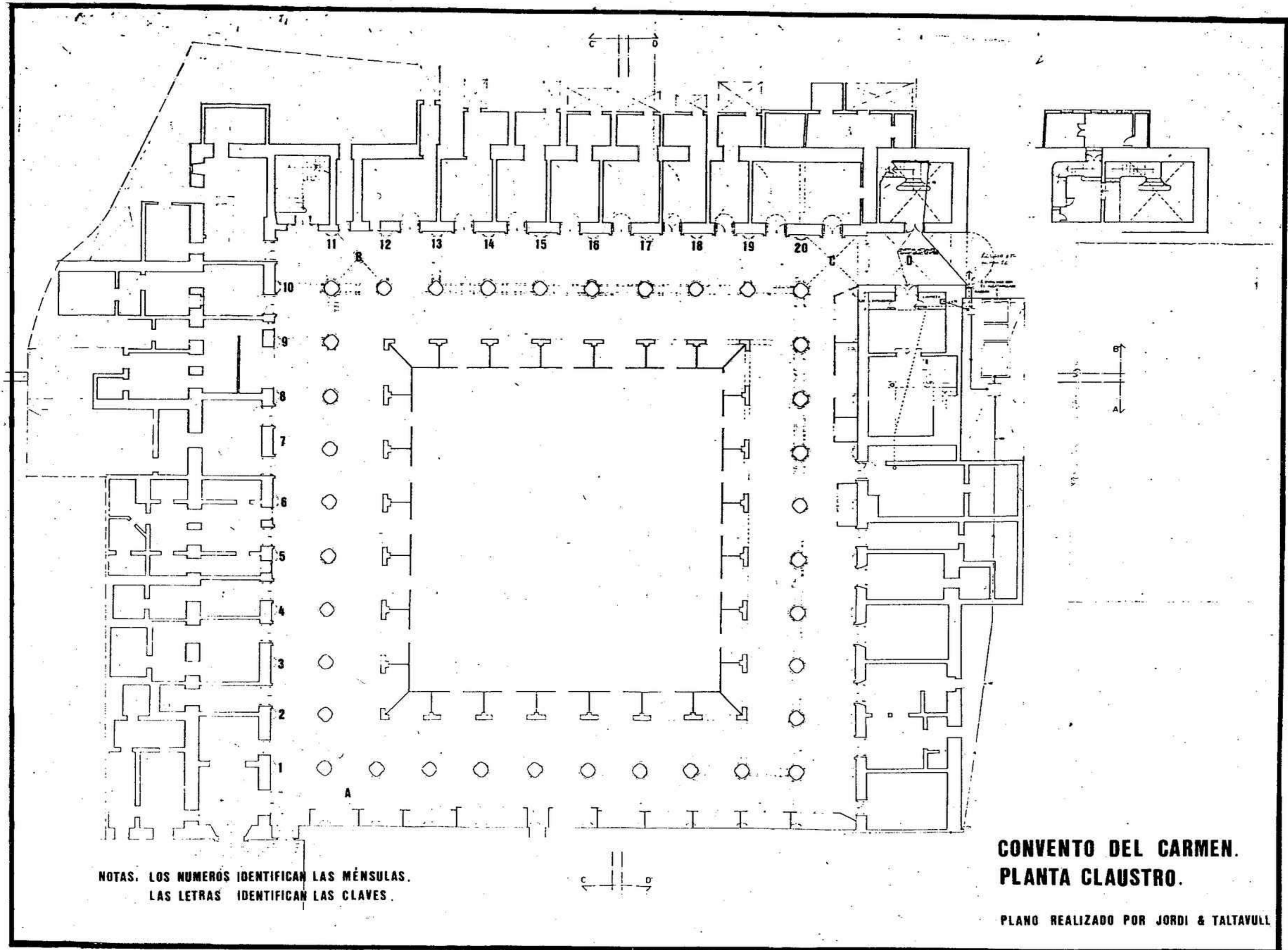
Vistas estas circunstancias, podemos establecer una división de la decoración expresada en las ménsulas del Claustro del Carmen en tres tipos:

**A.-** Ménsulas puramente decorativas, caracterizadas todas ellas por un trabajo de «rocaille» con un predominio de curva y contracurva, lo que da un efecto muy acentuado o clarooscuro. Incorpora como elemento decorativo principal la venera, aunque en dos un cesto con frutas y unas flores la dejan en un segundo plano. Aporta elementos decorativos nuevos, como por ejemplo volutas invertidas, resaltes con decoración reticular, etc. La decoración no se ajusta, a una figura geométrica en concreto si bien tiende hacia una estructura triangular. Por lo que en todas ellas el amor a lo recargado y lo fastuoso es la nota predominante.

**B.-** Ménsulas de conjunción de tema geométrico-floral con aparición de la figura humana. Figura humana que salvo en la n- 5 y la 10 es el mismo tipo de representación: el atlante, a pesar de que el tema es pagano y relacionarse con la figura de Hércules se le ha venido representando desde finales del s. XVI como la fortaleza a tener contra las influencias contrarias a la religión de Roma.

Los números 5 y 10 son representaciones de «puttis» como elemento central conjugándose con el resto de la decoración.





NOTAS. LOS NUMEROS IDENTIFICAN LAS MÉNSULAS.  
 LAS LETRAS IDENTIFICAN LAS CLAVES.

**CONVENTO DEL CARMEN.  
 PLANTA CLAUSTRO.**

PLANO REALIZADO POR JORDI & TALTAVULL



1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964



**C.- Ménsulas** que podemos clasificar como dogmáticas. Los elementos enmarcados en esta clasificación guardan claramente la línea marcada por el Concilio de Trento que en su sesión veinticinco, celebrada en 1563, se trató de exhortar a expresar por medio de imágenes y pinturas los dogmas y verdades de fe para que la enseñanza resultase más asequible a las mentes no acostumbradas a las puras abstracciones.

Efectivamente, una representación muy esquemática del tetramorfos nos abre el camino a los dogmas y verdades de fé que las siguientes ménsulas expresan: una alegoría de la Eucaristía, sacramento que la Reforma le dio simplemente un valor simbólico siendo para la religión católica el símbolo de la unión íntima del hombre con Dios; de todos los sacramentos fue este sacramento el que más auge tuvo en sus manifestaciones desbordando el terreno propiamente eclesiástico para llegar al dominio popular. Las manifestaciones de la «Psalmodia Eucharistica» fueron unos comentarios visuales a los textos litúrgicos del Corpus, y precisamente los festejos populares de este día darían ocasión a una exaltación fundamentalmente eucarística.

Las siguientes representaciones, la representación alegórica de Dios y una alegoría de la iglesia no son más que estampas de esta «Psalmodia Eucharistica». Estampas que confluyen en la última y básica para que surtan el efecto deseado, cual es una representación de la fé.

**-Claves de bóveda-** Cuatro claves de bóveda se conservan localizadas en los corredores del claustro inferior. La primera situada a la derecha de la puerta de acceso principal, representa un anagrama de difícil interpretación debido principalmente a las sucesivas capas de cal que han enmascarado en parte alguna letras del mismo.

La segunda, situada en la confluencia con la puerta de acceso



al piso superior, lleva inscrito el anagrama del nombre de Cristo (IHS).

La tercera, situada al final del claustro junto al acceso de la Plaza Miranda, está dedicada a San Juan de la Cruz. Representado de cuerpo entero sobre una nube vestido con el hábito de la orden y llevando como atributo una cruz.

Por último, la clave situada actualmente en el exterior a causa de la reforma que sufrió el edificio a principios del siglo con la finalidad de instalar el Palacio de Justicia y la cárcel, lleva inscritos en su interior diversos objetos (olla, un cazo y una parrilla) parece referirse claramente a un acceso al refectorio del convento.

El trabajo del escultor ha sido por el medio, esquemático. A pesar de ello mantiene claramente la línea marcada con el resto de la decoración.

**-Piso superior-** Sin lugar a dudas, ha sido la zona que ha sufrido una reforma más importante llegando a perder su estructura original; reforma que como ya se ha indicado se desarrolló a principios de siglo.

La puerta original de acceso la encontramos situada en el interior del claustro. Se trata, de una puerta adintelada, compuesta por dos pilastras a cada uno de los lados; el espacio intermedio aparece decorado con dos guirnaldas rematadas en las aristas por dos pequeñas cabezas de «putti». La parte superior está constituida por tres cuerpos superpuestos en disminución; el primero recuerda el arquitrabe dividido en tres partes y el segundo sería el friso corrido por la cornisa y el tercero el frontón truncado. La decoración es muy plana con clara ausencia de contraste de luces y sombras.

La puerta se abre a una escalera en zig-zag. Con una interesante baranda (56), por la que se llega a un rellano de estructura rectangular en las cuatro esquinas de la falsa bóveda encontramos

---

(56) Según Gutierrez Pons, en ob. cit, es obra del maestro forjador francés Martín Dandalot.



una decoración de temática claramente pagana: unos puttis coronados por una venera y con un «rocaille» en ambos lados. El estado de conservación de la decoración es muy defectuoso, debido a las sucesivas capas de cal que han enmascarado en parte esta decoración, siendo a veces difícil el poder identificar el tipo de la imagen representada.

Al final del rellano, se abre una puerta y sobre ella aparece un relieve muy mutilado que hemos identificado como una representación de la Virgen con el Niño (ambos nimbados) y enmarcados con una decoración floral, está trabajado en relieve bajo y las figuras humanas en un medio relieve más acentuado en el Niño para dar una sensación de profundidad. No hay estudio de anatomía ni de dimensiones de forma que podemos apreciar grandes desproporciones, sin embargo vemos un trabajo de más detalle en los pliegues de los vestidos. En cuanto al marco del relieve se va aplanando de abajo a arriba, el remate son dos corazones unidos e inflamados. Todo el conjunto da una sensación de movimiento gracias a la utilización de la línea curva, sin embargo en la parte central se nos presenta en un equilibrio inestable consecuencia de la postura forzada del Niño con la cara completamente vuelta al espectador y los pies de perfil, la parte inferior es un espacio dedicado posiblemente a cartela pero en el que no apreciamos ninguna inscripción.

En este piso superior, encontramos otra sala situada sobre el acceso a la plaza Miranda con decoración escultórica. Es una sala rectangular, de dimensiones reducidas y decorada en sus esquinas por sendas representaciones de los tetramorfos. Representaciones realizadas en escayola, son de baja calidad y cuyo estado de conservación es muy defectuoso. Sobre el ventanal que da al callejón aparece un escudo, pensamos que clerical aunque es difícil el distinguir sus armas por estar pintado con almagre ocre (diversas capas), con dos leones rampantes.

El escultor, representa a los tetramorfos coronados por una ve-



nera y con decoración de «rocaille» sobre unos pequeños lunetos entre dos resaltes sesgados; dos cañas, de ejecución simple, unidas por su base enmarcan y separan cada una de las composiciones. Así representa: S. Mateo, el ángel, S. Marcos, el león; S. Lucas, el buey y S. Juan, el águila. Todos ellos al igual que el escudo, están pintados con almagre ocre.

En la parte central de la habitación y sobre el falso techo de escayola, complementa la decoración el característico florón vegetal.

Comparativamente hablando, la calidad del trabajo escultórico de este piso superior es muy defectuosa si la comparamos con el trabajo de ejecución de las ménsulas del claustro inferior. Se conservan en el A.H.M. un dibujo a tinta y se cita en el índice de este archivo otro dibujo, aunque este último no lo hemos podido localizar, debidos a Francesc M. Comas (1772-1855) titulados: «Vista obliqua del corredor dedal del Convent del Carme de Maho, junt ab la Sala de Recrejo en el fondo de dit corredor» y el desaparecido titulado «Vista obliqua dels corredors del convent del Carme de Menorca, ab los adornos inventats per mi». Estos detalles nos hacen suponer que esta decoración se deba a un trabajo de este escultor, además lo podemos comparar con otros que irán y/o han salido a lo largo de este trabajo de investigación y por su especial tratamiento de volúmenes, ropas y figuras de siempre características rechonchas en sus representaciones. El estado de conservación de los elementos escultóricos de este piso superior, como ya se ha indicado en varias ocasiones, es ruinoso por lo que, pensamos, sería deseable una intervención para su conservación inmediata.



# **EL CRUCERO Y CAMERIN DE LA ERMITA DE NTRA. SRA. DE GRACIA**







El Crucero y Camerín de Ntra. Sra. de Gracia están acoplados directamente a la nave gótica de la ermita, construída entre 1436 y 1461, y restaurada entre los años 1544-1545 después del asalto por los turcos de la ciudad de Mahón.

El 7 de julio de 1697, se acordó por necesidades de culto la ampliación de la ermita (57) que comprende el presbiterio, junto con las capillas adyacentes y el camerín. Las obras se prolongaron hasta el año 1705; (En un reciente estudio publicado en la *Revista de Menorca*, G. Juliá atribuye estos trabajos a Joan Amoros.) colocándose en 1703 un retablo realizado en Barcelona por el escultor Jacinto Brull. Retablo que fue destruído parcialmente durante la Guerra Civil (1936), salvándose únicamente cuatro casetones que hoy integran el retablo actual, trabajo realizado en Ciudadela (1947) por el escultor Jaime Bagur. La estructura del retablo actual, poco tiene que ver con la original.

### **Elementos decorativos.**

El crucero presenta un tipo de decoración geométrico-floral, con elementos arquitectónicos básicos. Por el peculiar estilo de los distintos detalles decorativos parece ser de la misma mano que la iglesia del Roser y la Capilla de las Animas de Ciudadela.

---

(57) Cots de Riera, J. «*La Mare de Déu de Gràcia, patrona de Mahón y su ermita. (Notas histórico-descriptivas)*». Ciutadella 1976. Pags. 12-13.



Las columnas, de capitel corintio, ricamente decoradas con motivos florales sirven de separación de las dos capillas y a la vez delimitan claramente el espacio que corresponde al altar mayor donde se coloca el retablo pieza esencial de la composición. Sobre las columnas, se coloca un friso decorado en su totalidad con elementos vegetales, es este el punto de unión con la cubierta, compuesta de tambor de dimensiones reducidas, sobre el que descansa una cúpula semiesférica, de nervios sesgados, con linterna que intenta iluminar el recinto de una manera uniforme.

El camerín, está concebido en planta central compuesta por un octógono. Su altura es considerable, cubierta por una cúpula falsa peraltada con los nervios resaltados decorados con motivos vegetales y unos mascarones, el remate es una linterna que permite la iluminación tamizada y por igual del pequeño recinto.

Las ocho paredes tienen la misma estructura, excepto dos que dan a las escaleras de acceso con hornacinas rematadas en conchas con casetones que disminuyen para dar efecto de profundidad (recurso utilizado en épocas anteriores, sobre todo en Italia). La división se realiza por medio de columnas adosadas y superpuestas rematadas por un trozo de entablamento que da mayor altura, evitándose así el riesgo de que la cúpula desequilibrase ópticamente el conjunto y, por último un pebetero con decoración geométrica que nos obliga junto con los nervios a mirar hacia la parte superior de la cúpula, efecto buscado en todas las naves centrales con la misma cubierta. La decoración es profusa, teniendo que distinguir dos partes: paredes y cúpula. La primera con ornamentación que nos recuerda construcciones hispanoamericanas, es decir de «*horror vacui*» sin dejar un espacio libre y la segunda reducida a los nervios. Los motivos son muy clásicos siendo la nota barroca el abigarramiento. Vamos a ver una decoración simétrica con claro predominio de elementos florales: rosetas, palmetas y frutas; que llenan todo el espacio. Los capiteles son corintios con un gran acaba-



do, las columnas recubiertas también de motivos florales dispuestos en forma elíptica, es decir fustes salomónicos. También aparece como motivo ornamental, en cada una de las partes superiores de las hornacinas unas cartelas con relieves que hacen alusión a apellidos de la isla: Seguí, Carreras, Sastre, Pons y Saura. Trabajados de forma ingenua. Las colocadas sobre las escaleras de acceso fueron borradas, por tener símbolos clericales, durante la Guerra Civil (Cots, en ob.cit.).

El relieve de todo el conjunto es muy plano y no aparecen efectos de claroscuro.

### **Sistematización de la decoración.**

De los distintos elementos que configuran la decoración del presbiterio y camerín destacaríamos los geométricos vegetales, los simbólicos y las representaciones heráldicas. Hemos visto, más arriba, la composición de los elementos vegetales y por lo que respecta a los elementos simbólicos están constituidos únicamente por los mascarones colocados en los nervios de la bóveda, elemento que como hemos visto en la capilla de la Inmaculada de la Iglesia de San Francisco tiene la función, según creencia de la época, de ahuyentar el mal.

Sin lugar a dudas, son los elementos heráldicos los que identifican claramente la composición iconográfica del camerín, representan a una serie de familias que ejercían un acción de patronazgo hacia la ermita. El repertorio heráldico se abre en la escalera izquierda de acceso al camerín, donde una pequeña bóveda de nervios sesgados tiene como clave una representación del escudo de la familia Cardona: tres cardos con sus hojas y tallos. Timbre: yelmo de caballero, contornado hacia la izquierda en señal de cortesía, para no dar el dorso al camerín.

El primer medallón, corresponde a la familia Pons: un puente



de tres ojos con un caballo y una palmera al fondo son sus identificativos.

El segundo, corresponde a la familia Sastre y Seguí, caracterizados por unas tijeras abiertas y en la parte inferior un pollo de becada (Seguí).

El siguiente es el significativo de la familia Carreras, caracterizado por un caballo en corveta.

El último es una brisura de la familia Saura, con las armas de Pons, Carreras y Seguí.

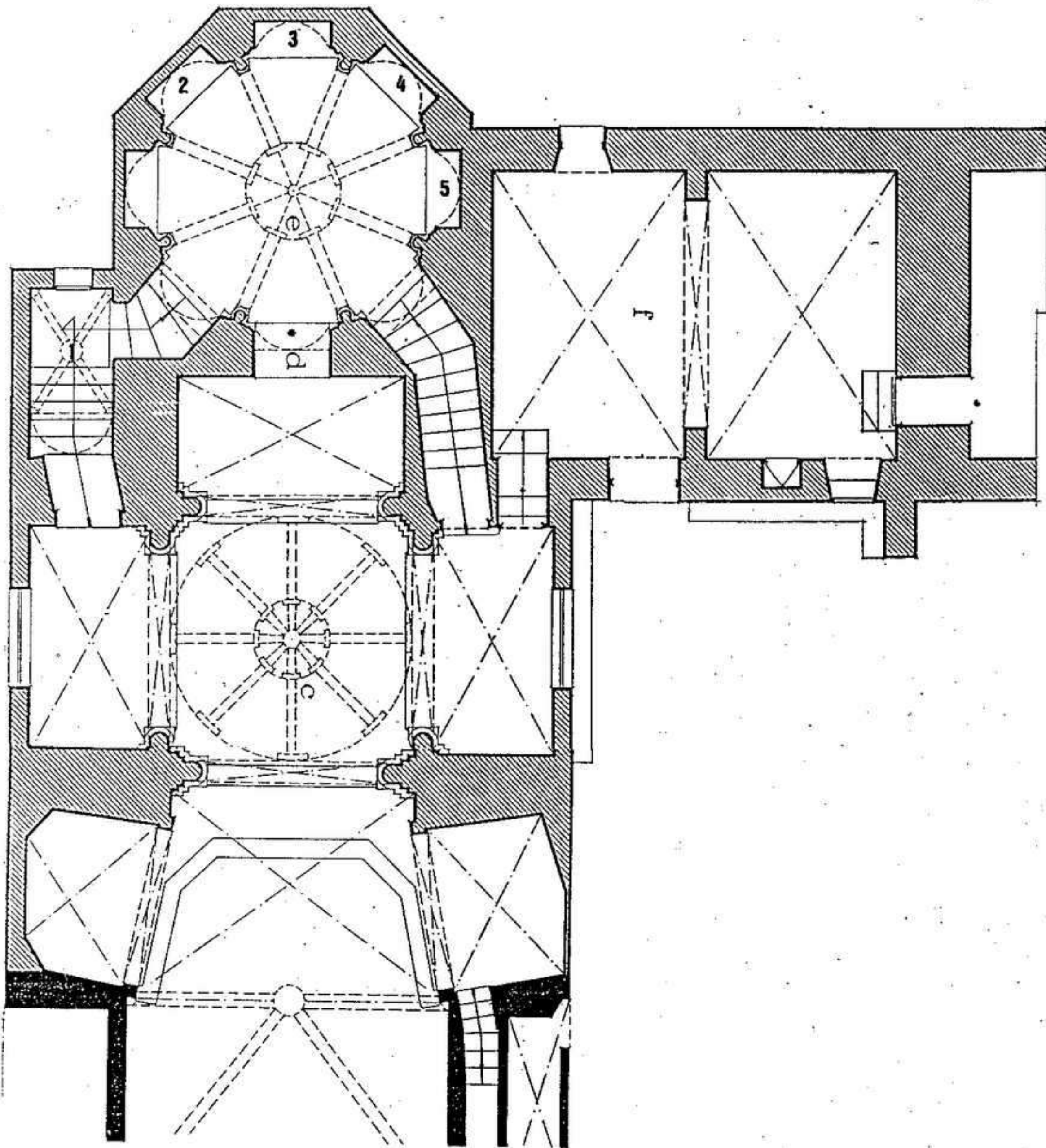
El situado sobre la hornacina, que contiene la imagen de la Virgen, difiere completamente del resto al representarse, de una manera completamente ingenua, una figuración de unos edificios que podrían corresponder a las edificaciones existentes en esta época en el recinto de Gracia.

### **El antiguo retablo.**

La siguiente descripción, se ha podido realizar sobre una antigua fotografía que la hemos datado en el mes de febrero de 1934, observándose los daños que causó un rayo que el primero de ese mes cayó sobre la iglesia. Esta fotografía nos ha sido amablemente cedida por el Rvdo. Jaime Cots a quién y desde estas páginas agradecemos su amabilidad.

El retablo original, estaba compuesto por dos cuerpos divididos en tres calles, con escenas bíblicas. En la predela no se puede apreciar el tema si bien distinguimos, un trabajo en medio relieve con efectos de claroscuro que veremos en toda la obra. En el primer cuerpo aparece clara la división en tres calles, la de la derecha y la de la izquierda subdivididas a su vez en cuatro casetones que servirán para la representación de escenas marianas: la anunciación, visitación, nacimiento y el encuentro de María y José con el Niño perdido (estos casetones son los únicos que en el retablo ac-





## CRUCERO Y CAMERIN DE LA ERMITA DE LA "MARE DE DÉU DE GRÀCIA".

PLANO REALIZADO POR D. DANIEL GUERRERO MORA.

c. presbiterio. d. imagen. e. camerin. f. sacristía.

### SITUACION DE LOS ELEMENTOS HERÁLDICOS.

1. armas de la familia cardona. 2. armas de la familia pons. 3. cortado de sastre y seguí.  
4. armas de la familia carreras. 5. brisura de la familia pons, carreras, seguí y saura.

\*: elemento no heráldico, representando la figuración de unos edificios.





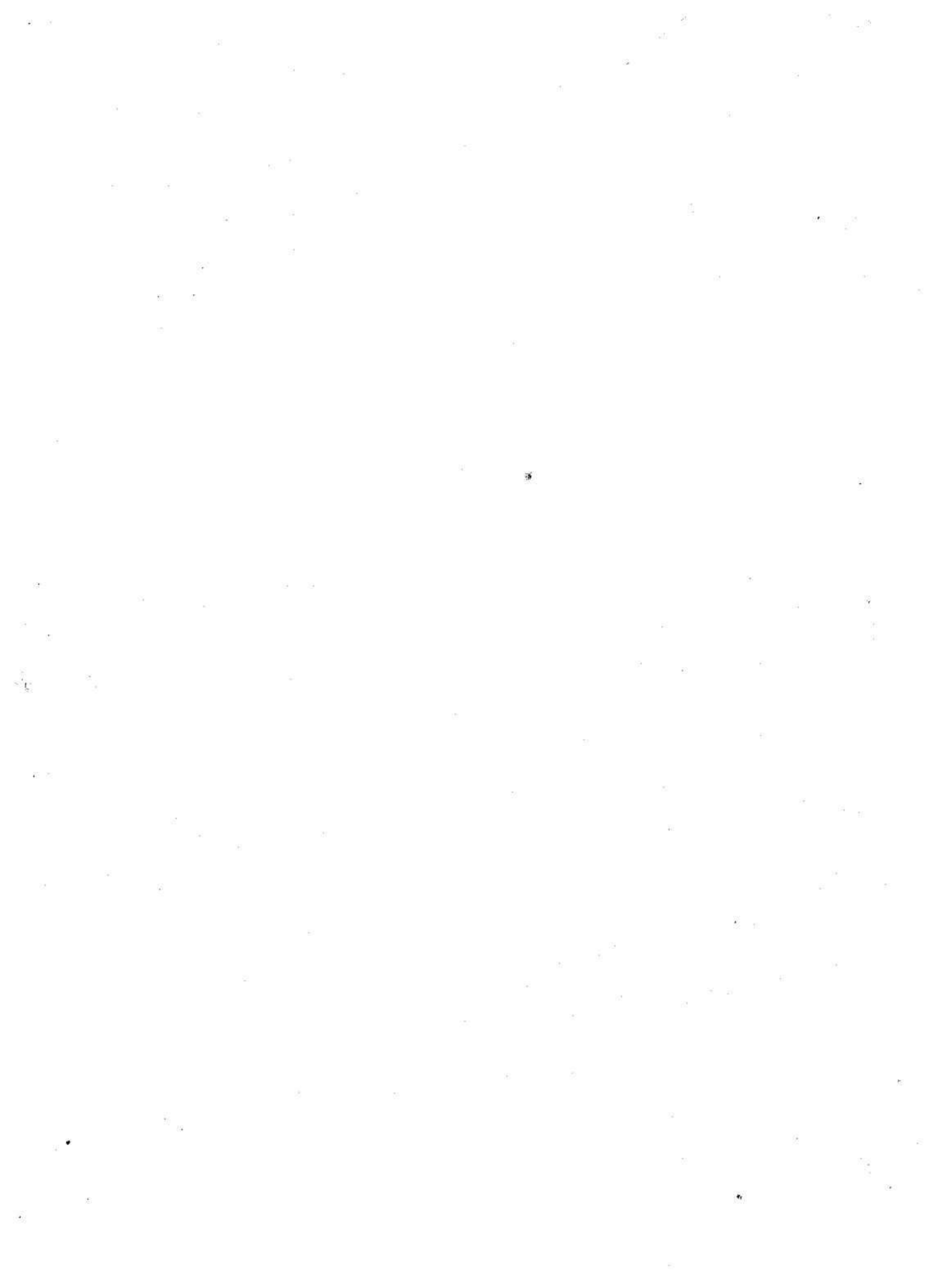


tual se conservan.) La calle central está concebida en forma de hornacina con arco escazano y profusa decoración que servirá de marco a la imagen más importante: N.S. de Gracia. La separación entre las distintas partes está realizada con pilastras que llevan adosados ángeles músicos. En el segundo cuerpo se reducen las dimensiones, de nuevo tenemos división en tres partes derecha e izquierda con decoración en forma de medallón enmarcando a San Bartolomé y Santiago y en la central una hornacina en forma de arco de medio punto donde va colocada la imagen de San Francisco. La separación sigue las pautas del cuerpo inferior. En el tercer cuerpo, las líneas geométricas prácticamente desaparecen en una sucesión de curvas y contracurvas que servirán para dar un gran dinamismo, en la parte central de nuevo concebida con líneas rectas nos encontramos con la coronación de la Virgen flanqueada a ambos lados por dos escudos y como remate un escudo mariano.

En conjunto, diremos, que es una obra típicamente barroca (colocada en 1703), con las características propias del momento, reflejadas en la obra que podemos resumirlas en los siguientes puntos:

- a.- Material: madera
- b.- Técnica: talla dorada y policromada; en medio relieve apareciendo también esculturas de bulto redondo.
- c.- Efectos de claroscuro.
- d.- Gran movimiento.
- e.- Decoración abigarrada. «horror vacui». Presenta grandes desequilibrios de composición, las medidas no guardan ningún tipo de relación en los distintos cuerpos y la utilización de rectas y curvas no contribuye a formar un todo armónico.







# LA IGLESIA DE SANTA MARIA







## INTRODUCCION

A falta de documentación anterior hemos de suponer que el Culto Mariano en Menorca queda instituido en los días siguientes a la Conquista de la Isla a los Musulmanes, por el rey Alfonso III, en el año 1287 ya que entre las primeras disposiciones del Monarca se encuentra, según el cronista Carbonell, la orden de edificación de dos iglesias, una en Ciutadella y otra en Mahón, bajo la advocación de la Virgen María, la de Ciudadela dedicada a la Purificación de la Virgen y la de Mahón al Misterio de la Asunción.

La celebración del Misterio de la Asunción de la Virgen en toda la iglesia, tanto oriental como occidental, queda constatado desde finales del siglo VI, y casi ciertamente del V, si bien existe una cierta discordancia entre las fechas de su celebración, anotada en los códices más antiguos en el 18 de enero y fijada a principios del siglo VII, por el Emperador Mauricio, en el día 15 de agosto, tal y como aún viene celebrándose.

A pesar de que como festividad era una de las más celebradas hacia el año 700, lo cierto es que en los primeros tiempos del cristianismo no hubo representaciones de la Asunción de Ntra. Sra. por no estar definido el modo de subir al cielo en cuerpo y alma la reina de los ángeles, no encontrando representaciones del misterio hasta los siglos VIII o IX, en que explicado el místico asunto servirá de tema, a partir de entonces, a innumerables pintores y escultores de todas las épocas, pero sobre todo a los del área mediterránea, en concreto italianos y españoles.



Durante los siglos en que va afianzándose este culto, Menorca como el resto de la España Meridional, forma parte del mundo islámico, por tanto podemos constatar que efectivamente la advocación a la Virgen María en su misterio de la Asunción queda instituido en la Isla, por primera vez, a finales del siglo XIII, con la Real Orden tras la conquista, en la fundación de dicha parroquia en Mahón.

Unos años más tarde, el Rey Jaime III de Mallorca, en el famoso documento conocido como el Pariatge, organizaba eclesiásticamente la isla de Menorca dividiéndola en siete parroquias, con una mención especial para la Parroquia de Santa María de Mahón, que debía ser la más importante después de la de Ciudadela.

Con todo y a pesar de que del primer edificio no ha llegado nada hasta nosotros, pues fue demolido en el siglo XVIII, es de suponer que las buenas disposiciones del Rey Jaime estuvieran muy lejos de la situación real que vivía el castell y la villa de Mahón en aquellos años y de sus posibilidades económicos para levantar un templo.

No sabemos cuando y como se construyó, no contamos siquiera con unas notas o breve descripción del mismo, no conocemos como era su arquitectura, ni quienes fueron sus maestros. Se ubicaba, eso sí, dentro del recinto amurallado, en el mismo solar que se levanta la actual parroquia, aunque de dimensiones mucho más reducidas y debió quedar finalizado a mediados del siglo XIV.

Cuando Barbarroja atacó la ciudad en 1535, la iglesia fue profanada, quemada y destruida en parte, por lo que en 1554 el Ayuntamiento de Mahón destina una partida para su reconstrucción y ensanche. A partir de entonces son numerosas las reformas realizadas y continuas las peticiones de ayuda para mejorar su estado, solicitudes en cuyo transcurso persiste la impresión de que el edificio estaba muy deteriorado y amenazado de ruina. Si a ello añadimos la caída de un rayo en 1718 no es de extrañar, que, años más tarde, se pensara seriamente en la demolición para construir en su



lugar una iglesia más capaz y de mayor prestigio para la moderna ciudad de Mahón, convertida en la capital de la isla por el Gobierno inglés. Pero las relaciones de la Iglesia católica con el Gobernador Kane no eran todo lo favorables que la empresa reclamaba y la situación se va prolongando durante varios años. En 1736 su estado era tan ruinoso que el clero pide una nueva colaboración al Ayuntamiento, dirigiéndose también al Sumo Pontífice y al pueblo para recabar la máxima ayuda, resultando esta vez las gestiones definitivas pues poco después se iniciaba la demolición y el 12 de agosto de 1748 se ponía la primera piedra del nuevo edificio.

### **CONJUNTO ARQUITECTONICO: EDIFICIO ACTUAL DE LA IGLESIA DE SANTA MARIA.**

Desde finales de siglo XVII y sobre todo a partir del primer cuarto de siglo siguiente, que como ya hemos dicho la capitalidad de la isla recae sobre la ciudad de Mahón, y unido ello a una prosperidad económica creciente, se observa en la arquitectura en general, un deseo de superación y de creación de obras de «*estilo*» y prestigio, para las que debió necesitarse un equipo de artesanos, escultores, pintores y estuquistas, que requerirían la unificación de sus trabajos a las órdenes de un maestro o arquitecto. No existen, por norma general, planos o proyectos de las edificaciones realizadas en aquella época, sin embargo en el caso de Santa María se posee un dibujo (58), sin firma pero atribuido al pintor italiano Giuseppe Chiesa, intersantísimo no sólo por su valor artístico sino precisamente por ser un caso único y aislado en estos años de un proyecto arquitectónico en el que basarse para la ejecución de las obras.

Atribuimos al dibujo categoría de proyecto pues creemos que efectivamente fue realizado como tal, es decir antes de la edifica-

(58) AHM. Legajo Asuntos Religiosos.



ción de la iglesia ya que presenta unas pequeñas variaciones con respecto al edificio levantado, que de ser posterior a su ejecución no existirían.

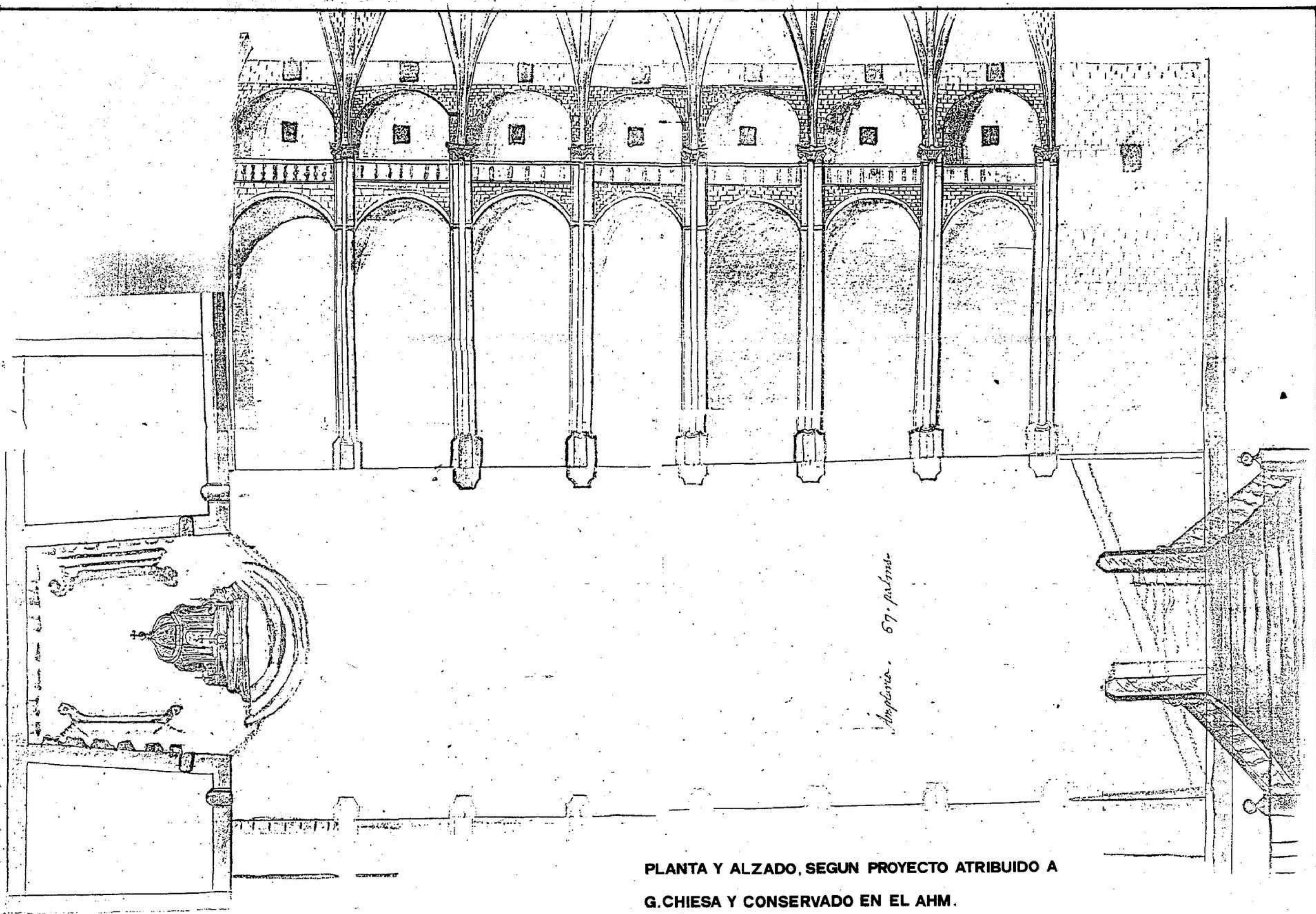
El dibujo representa la planta de una iglesia de nave única, con portada principal a los pies y en la cabecera de ábside ligeramente trapezoidal, al que se adosan dos dependencias de forma también irregular, pues debían ajustarse al esquema del solar existente. En ellas se ubicarían la capilla de la eucaristía y la sacristía y archivo.

El mismo plano de planta presenta un alzado de las capillas laterales construídas entre contrafuertes, cubiertas por bóvedas de cañón y sobre cada una de ellas las tribunas del primer piso también de bóvedas de cañón.

Las capillas laterales vienen separadas por pilares en haz, con capitel de orden corintio, de ellas salen los nervios que debían soportar la bóveda de crucería de la nave central. Por último aparece dibujada la escalinata proyectada para la puerta principal y el presbiterio tras el que se encuentra el coro.

El edificio actual levantando entre 1748 y 1772 corresponde casi fielmente al esquema de este proyecto: planta de nave única, cubierta de bóveda de crucería de estilo gótico; cinco capillas laterales asoman a la nave central entre robustos contrafuertes, todas ellas se comunican entre sí por arcos ligeramente apuntados y están cubiertas por bóveda de cañón al igual que las tribunas del piso superior. Disimula la robustez inicial un tratamiento posterior que adorna los arcos de las capillas y tribunas con una serie de arabescos calados y florales y unos remates en ojiva de estilo gótico tardío, en total consonancia con la cubierta de la nave central bellamente remarcada por las nervuras de los arcos ojivales. Sobre las tribunas queda una zona, destinada normalmente en las iglesias y catedrales góticas a los grandes vitrales, y ocupada aquí por un alto ventanal en ojiva, totalmente tapiado, pero que contribuye con sus alargadas dimensiones a remarcar la sensación de verticalidad





*Ampliato. 67. palmese*

PLANTA Y ALZADO, SEGUN PROYECTO ATRIBUIDO A G. CHIESA Y CONSERVADO EN EL AHM.







de la nave, acentuada también por la ascensión gradual de las tres zonas en que queda dividida la pared.

El estilo neogótico apreciado hasta este punto queda roto al llegar al transepto donde dos capillas laterales de mayores dimensiones que las anteriores forman una especie de crucero. Ambas, al igual que la capilla del altar mayor, están cubiertas por bóveda semi-elíptica, su decoración es totalmente barroca, mientras que la cabecera es neoclásica.

Opuesto al presbiterio se encuentra el monumental órgano construido entre 1805 y 1810.

La sensación de verticalidad que en el interior proporciona la solución de la cubierta y el tratamiento de su piel en estilo gótico, está en total contraposición con la sensación de robustez, pesadez y horizontalidad que se expresa en su exterior. Toda la obra revestida de altas y lisas paredes que no dejan entrever ningún rasgo de su estructura. Las fachadas, que llevan por todo adorno un zócalo alto y almohadillado y cuatro cornisas, carecen prácticamente de aberturas y sólo se ven alteradas por los tres pórticos de entrada, dos de ellos, los laterales, enfrentados entre sí, a la altura de la mitad de la nave, dan acceso a las dos plazas entre las que se levanta la iglesia. El principal está orientado hacia el sur.

Aligera algo el conjunto la torre campanario de base octogonal, que fué reconstruída totalmente en el presente siglo y que forma parte integrante del paisaje urbano de Mahón.

### **Elementos decorativos exteriores**

La fachada principal a pesar de estar proyectada en el plano inicial no se construyó hasta 1868, y sigue la misma tónica de sobriedad que ya hemos otorgado al edificio en general. Por su fecha de construcción se sale de los límites del presente estudio.

De las fachadas laterales, la de levante no presenta ningún



rasgo ornamental salvo la pequeña hornacina sobre el portal adintelado. La capillita de líneas ojivales contiene una imagen de San Antonio Abad representado con el hábito de su orden, tau o cruz potenciada sirviendo como cruz abacial, la campanilla suspendida de la tau era el atributo de los eremitas del que se servían para repeler el ataque de los demonios. El cerdo es su compañero inseparable, aunque sólo aparece en occidente. En su mano derecha lleva un libro del que tendrían que brotar llamas. La instalación de la imagen en este portal lateral de la iglesia es de fecha reciente, con anterioridad había estado colocada junto a un arco en la Calle Portal de Mar (59). Se trata de una talla de caliza policromada, tosca y sin ningún valor artístico podemos datarla entre el XVII y XVIII.

El otro portal lateral, enfrentado a este primero justo en la mitad de la nave, se vió convertido en acceso principal por dar directamente a la plaza mayor y por haber tardado en construirse el de la fachada sur. Fue esta posiblemente la razón por la que representa una ornamentación más cuidada.

El planteamiento del conjunto del pórtico es de estilo neoclásico, haciendo una concesión al gótico en la puerta, quizá porque ésta es anterior a los remates finales de la fachada.

La entrada ojival bastante abocinada presenta un espacio de jambas y arquivoltas con ausencia total de decoración, en el tímpano una imagen de la Virgen María de rasgos estilizados y elegantes sobre una cenefa que enmarca la inscripción en letras góticas: SANCTA MARIA.

La puerta va encuadrada entre dos pilastras que soportan un arquitrabe con balaustrada superior y sobre ésta, otras dos pilastras con un pequeño frontón que remata el conjunto.

En la parte superior de la fachada, bajo la cornisa principal, otra mínima concesión a la decoración la observamos en las gárgo-

---

(59) Cots Riera. «Iglesias e imágenes antiguas de S. Antonio» Diario Menorca 17.1.87



las esculpidas en forma de animal, detalle que vuelve a ser típico del estilo gótico.

## **Elementos decorativos interiores**

### **Claves de bóveda.**

La nave única del edificio está cubierta por una bóveda de seis arcadas ojivales, cuyas claves son de mucho cuerpo, muy colgantes y acampanadas, de manera que en sus caras pudieron ser rotuladas con grandes caracteres negros, la sucesivas fechas en que fueron concluidas.

Las claves decoradas con relieves policromados representan, casi todas ellas, emblemas de los gremios y uno de la Universidad que eran quienes auxiliaban, con sus donativos, las costosas obras del nuevo templo.

**Primera clave.- 30. junio. 1754. Dedicada al Apóstol San Pedro.** Aparece representado, en la clave, de medio cuerpo. Esta cofradía tenía capilla y altar propio tanto en la antigua iglesia como en la nueva.

**Segunda clave. 20. octubre. 1755 San José.** La cofradía de San José es como la de San Pedro, una de las más antiguas y poseía un altar en la antigua iglesia, erigiéndose en el nuevo templo una capilla más suntuosa, como veremos más adelante. En la clave San José está representado de medio cuerpo con el Niño en brazos.

**Tercera clave. 19 octubre. 1756. Nuestra Sra. de Gracia.** Aparece representada con el antiguo traje de capa y dos ángeles sustentando el pedestal.

**Cuarta clave. 2. agosto. 1766. Escudo de Mahón.** El escudo de la ciudad de Mahón reproducido como era costumbre en la época



con un castillo de sólo dos torres unidas por un lienzo de muralla, las cuatro barras de Aragón en el centro y a ambos lados las sílabas MA-HO.

**Quinta clave. 8. diciembre. 1767. Sto. Cristo de las ánimas.** La cofradía de las almas del purgatorio -llamada vulgarmente del Baci de las ánimas (60)- es también muy antigua y poseía como las otras capilla y altar propio. En la clave observamos a Cristo crucificado y a sus pies, dos ánimas saliendo de entre las llamas.

**Sexta clave. 11. octubre. 1772. La Asunción de Ntra. Señora.** La última, la más cercana al Altar Mayor, está dedicada como la iglesia y el propio altar al milagro de la Asunción de la Virgen, cuya imagen sobresale de los límites de la clave.

### **Capillas laterales.**

Las capillas laterales que asoman a la nave central fueron dotadas paulatinamente de retablos e imágenes, pertenecientes algunas de ellas a la antigua iglesia y las otras realizadas exprofeso para el nuevo templo. Entre ellas cabía destacar los retablos de San Pedro y de Santa Ana, pero todos fueron destruidos al igual que el retablo-baldaquino del Altar Mayor, durante la guerra civil. Las imágenes que adornan estas capillas en la actualidad son todas de factura moderna y por lo general carecen de valor artístico.

Llegamos así al transepto donde radica el principal interés de este estudio. Las dos capillas laterales cercanas al presbiterio son más altas y espaciosas, formando una especie de crucero con la cabecera.

---

(60) Riudavets, Pedro: Ha. de la Isla de Menorca. Tip. Fábregues. Mahón 1888.



### Capilla del Rosario.

La de la derecha, dedicada a la Virgen del Rosario, fue construida a finales del S. XVIII entre 1773 y 1778.

La capilla está cubierta con una media cúpula profusamente decorada a base de bajos relieves, estucos y esculturas exentas, en la que se funden arquitectura y escultura, luz y sombras en una unidad, presentando un conjunto pletórico y suntuoso típico del barroco clásico.

La capilla aparece dividida por cuatro columnas adosadas, de fuste acanalado en su parte inferior y en la superior liso, pero a la vez enriquecido por los contrastes jaspeados del estuque imitando mármol. Sus capiteles de orden compuesto finalizan en volutas jónicas sobre las hojas de acanto típicas del capitel corintio. Las columnas dividen la capilla en tres espacios, en el central, enmarcado en un arco de medio punto, un altar con una imagen de la Virgen del Rosario, de factura contemporánea, y a ambos lados un arco de medio punto comunica con las capillas laterales y con la capilla de la Eucaristía.

Los espacios intercolumnios permiten la representación en bajo relieve de dos escenas relacionadas con la Virgen. A la izquierda, el tema de la Anunciación de María, que arrodillada en un reclinatorio recibe la buena nueva del Arcángel San Gabriel, situado a la derecha de la escena, mientras dos «puttis» la completan en el ángulo superior izquierdo.

En el recuadro de la derecha encontramos representado el Misterio de la Asunción de María. La reina de los cielos, nimbada, en posición sedente sobre las nubes, y a su alrededor mezclándose sus cuerpos como en una espiral, unos ángeles completan la escena.

Ambas escenificaciones son de dimensiones rectangulares y están enmarcadas en una guirnalda de hojas, e inscrito el conjunto



en un plafón con remates y adornos florales, estos adornos florales en forma de guirnalda se extienden como una continuación sobre los arcos de medio punto en cuyo centro existe una clave con decoración geométrica. En ambas reproducciones la figura humana ocupa prácticamente todo el espacio, dando una sensación continua de movimiento originada por los pronunciados pliegues del rodaje, las gesticulaciones expresivas de brazos y manos que se confunden y arremolinan entre las nubes, y los elementos ornamentales que se proyectan con dinamismo hacia afuera formando parte de un contexto decorativo más amplio.

Sobre los capiteles de las columnas se colocan unos pedestales y sobre estos un entablamento quebrado y mixtilíneo, por debajo del cual se extiende un friso con ornamentación floral y de arabescos. En el centro del arco inferior una clave con decoración de «*puttis*».

Sobre el entablamento, adornado a ambos lados con jarrones floridos, se levanta un arco rebajado que soporta dos figuras femeninas, exentas, representando dos virtudes con sus atributos clásicos habituales, la esperanza y la caridad. Entre ellas y sobre nubes dos ángeles levantan una corona real que coincide con el anagrama del nombre de María, situado en un medallón en la parte inferior del arco.

La cúpula dividida en tres espacios trapezoidales, coincidiendo con los tres que bajo el entablamento originan las columnas, están profusamente decorados con estucos y bajos relieves de arabescos y guirnaldas florales, sin ninguna decoración figurativa en el central como base o marco de las virtudes y los ángeles del plano anterior, y con una pareja de ángeles sobre nubes, en bajo relieve, las dos laterales completan así el conjunto totalmente simétrico.

Desde el punto álgido de la cúpula surgen en bajo relieve, haces luminosos o destellos de luz en cuyos extremos vuelven a aparecer cabezas de «*puttis*». El resultado de todo ello es un con-



junto totalmente barroco en el que se conjugan dinamismo y síntesis de todas las artes, no aisladas sino obteniendo una unicidad o fusión de todas ellas, rompiendo, ante el espectador, las barreras de la ilusión y la realidad, conseguidas a través de las formas plásticas de estuques y las esculturas, de los efectos luminosos sobre la composición y de la perspectiva de la misma arquitectura.

### CAPILLA SAN JOSE

La Capilla situada a la izquierda del presbiterio cuyo titular es San José fue construída entre 1776 y 1780. Cubierta por una media cúpula presenta una estructuración de los espacios similar a la capilla del Rosario si bien el conjunto tiene un aspecto más abigarrado. Es decir, las estructuras y formas arquitectónicas de las capillas son prácticamente idénticas, lo que varía en ellas es la decoración final, la primera dentro de los cánones del barroco clásico y esta última, como vamos a ver, en el más puro estilo rococó.

La diferencia básica entre ambas decoraciones viene dada principalmente por un aumento considerable de la figura humana, tanto exenta como en relieve, una mayor exhuberancia de las formas ornamentales, ocupación total del espacio, pero sobre todo por el colorido con que se ha recubierto toda la decoración figurativa y floral a base de almagre en un sinfín de tonalidades sobre las que predominan los amarillos y dorados, así como el azul claro pero intenso en la cúpula celestial.

La parte inferior de la capilla al igual que la anterior, viene estructurada en tres espacios delimitados por cuatro columnas, por cuyo fuste asciende en espiral una guirnalda de flores y arabescos. Al capitel de orden compuesto, además de las volutas jónicas y las hojas de acanto, se le añade en su parte central una pequeña cabeza de «putti».

La capilla está ocupada en el centro por el altar de reciente eje-



cución y a los lados arcos de medio punto comunican con las capillas laterales y con la sacristía. Los arcos van decorados con guirnaldas florales y en el centro un pequeño «putti» sobre rocalla. En los intercolumnios, sobre los arcos, se representan en bajo relieve dos escenas de la vida de José. El más cercano al presbiterio está ocupado por una escena del taller de Nazareth, con la Sagrada Familia. José aparece de pie, a la derecha, con su mesa y sus útiles de trabajo, a la izquierda María, nimbada al igual que José y a sus pies el Niño con nimbo a base de destellos luminosos. Un fondo arquitectónico, sobre el que aparecen unos ángeles entre nubes, completa la escena.

En el intercolumnio izquierdo se representa el sueño de San José, donde se le anuncia su próxima muerte, va vestido con túnica y capa y como atributo un palo florido, símbolo de la pureza, aparece en posición sedente, recostado sobre unas nubes con unos ángeles. En el ángulo superior una representación de la Santísima Trinidad en la forma típica del S. XVIII, ofreciendo a José la corona de santidad. Completa la escena en el ángulo inferior izquierdo, una pareja, hombre y mujer, con vestimenta de la época (S. XVIII), debía ser una representación de quien había costeado las obras de decoración de la capilla. Entre ambos aparece la cabeza de un niño, probablemente su hijo. Deducimos de esta representación la influencia del arte burgués en la decoración de la capilla, optando por un estilo más intimista y elegante como es el rococó frente al más formal y academicista barroco.

Las dos escenas vienen enmarcadas por un conjunto de rocalla a base de volutas, conchas y arabescos. Simétricas una a la otra, presentan en la parte inferior del conjunto una cartela coronada con una concha, en su interior unas inscripciones hacen alusión a las escenas representadas («*Ite ad Joseph*» y la otra algo borrosa parece decir «*Non.ne hic est saber*»).

El tratamiento de la figura humana está algo descompensado



en cuanto a proporciones y anatomía, y la perspectiva es bastante plana, el conjunto de pliegues del ropaje, la expresión y movimiento de las figuras es en general más hierático, como más forzado que los de la capilla del rosario, ello nos induciría a pensar en la ejecución de las obras por manos más inexpertas. Sin embargo la decoración floral y de rocalla tiene bellos acabados, la exuberancia de esas formas parece unirse y a veces incluso entremezclarse con las nubes que llevadas a su máximo barroquismo adquieren sensación de amengamiento.

Sobre este conjunto y soportado por las cuatro columnas se encuentra el entablamento quebrado y mixtilíneo como el anterior, en cuyo centro, una cartela de grandes dimensiones, rodeada de rocalla contiene la siguiente inscripción: «*CUM ESET DESPONSATA MATER EJUS MARIA JOSEPH*» haciendo referencia a la escena que mediante figuras exentas se representa sobre el mismo.

En el centro, los esponsales de María y José, presididos por el sacerdote del templo, todos bajo palio rodeado de rocalla y coronado por cabezas de «*puttis*».

Cuatro figuras representando los ángeles principales se reparten a cada lado de la escena central, y entre ellos dos cartelas con rocalla cuyas inscripciones están prácticamente borradas.

Sobre este grupo y ocupando la cubierta de media cúpula, convertida en bóveda celestial, se representa una cohorte de ángeles músicos, sobre nubes y en el centro de una corona, compuesta de varios anillos de nubes, destellos y «*puttis*», preside la escena el Espíritu Santo.

Se mezcla en la cúpula el alto y bajo relieve, y todo el conjunto aparece coloreado a base de tonos pálidos y suaves típico del rococó: rosas, azules y verdes seda, que resurgen intensificados por los contrastes que sobre ellos y sobre el blanco ejercen los fuertes y cálidos dorados, amarillos y ocre.



## EL PRESBITERIO.

El Presbiterio iniciado al mismo tiempo que las capillas laterales, no llega a concluirse hasta la segunda década del siglo XIX. Como aquellas es de planta semicircular y bóveda de media cúpula. Tiene un planteamiento decorativo dentro de los cánones clásicos y en su parte posterior se abre una arcada que comunica con el coro.

El conjunto de la capilla, retablo y altar mayor sufrió grandes desperfectos durante la guerra civil, perdiéndose en su totalidad el retablo-baldaquino realizado en el S. XIX. Este fué reconstruído siguiendo fielmente los esquemas del anterior en el año 1945, por lo que creemos que merece la pena una sucinta descripción del mismo, si bien no su valoración artística ya que su factura es actual.

La capilla del presbiterio se halla limitada por dos pilastras estriadas exteriores y cuatro interiores, todas ellas de orden dórico, soportan un entablamento cuyo friso va decorado con once florones dorados sobre las metopas, limitadas a su vez por los correspondientes triglifos.

La distribución de los espacios es similar a la de las capillas laterales, las columnas dan lugar por debajo el entablamento a tres espacios, el central ya hemos dicho que da acceso al coro y los laterales ocupados por dos nichos en la parte baja y sobre estos dos pinturas enmarcadas, realizadas en grisalla por el artista catalán Planellas, representan unas escenas de ángeles sobre nubes. El mismo tipo de pintura monocroma, imitando bajo relieve la encontramos en la cúpula, dividida en tres espacios enmarcados, con unas representaciones de ángeles entre nubes que parecen a la espera de la llegada de la Virgen, representada en el retablo central. Haces luminosos surgen desde el centro de la cúpula, realizados también en la misma técnica de grisalla.

En el centro de la capilla se encuentra el altar mayor de líneas



muy sobrias realizado en mármol blanco con incrustaciones de mármoles de colores, fué importado de Génova en 1797. El altar de forma de sarcófago, se halla adosado a un zócalo también de mármol, ligeramente curvado, sobre el que se levanta el baldaquino formado por cuatro columnas estriadas, con capitel de orden compuesto, que sostienen el entablamento rematado por el grupo escultórico representando a la Virgen ascendiendo a los cielos entre nubes y rodeada de ángeles.

La iglesia había tenido otros retablos dedicados también al misterio de la Asunción, aunque no se sabe prácticamente nada de ellos.

De esta capilla, realizada a finales del XVIII es de la única parte de la Iglesia que se conoce quienes fueron los autores que la realizaron.

El grupo escultórico era obra del catalán Pedro Maciá, mientras que el baldaquino y los detalles ornamentales de la capilla eran obra del escultor menorquín Miquel Comas, así mismo para los trabajos de dorar, platear y jaspear se contrató a los pintores decoradores catalanes Ignacio Pascual y Felipe Daunis. Las pinturas en grisalla del retablo-baldaquino es obra del escultor menorquín Jaume Bagur Arnau y fue inaugurado en 1951.

## **LA CAPILLA DE LA EUCARISTIA**

La capilla de la eucaristía se halla situada a la derecha del presbiterio y se accede a ella desde la capilla del rosario. Es de planta rectangular con un pequeño ábside semicircular. Bóveda de crucería rematada por una pequeña clave policromada con el símbolo de la Eucaristía.

Las paredes laterales presentan dos puertas enmarcadas entre pilastras dóricas coronadas por un entablamento y frontón partido, con adornos vegetales en dorados. Los remata un óculo tapiado



en el lado izquierdo y en el derecho convertido en ventanal con vidrieras de colores.

El acceso a la capilla es a través de un arco de medio punto sustentado por columnas jónicas, junto al cual otro arco de las mismas características contiene el cenotafio del Párroco Dr. Aleñar.

El cenotafio está compuesto de dos lápidas, una inferior con una leyenda grabada por el escultor menorquín Miquel Comas, donde se reseñan los méritos y virtudes que adornaron en vida a tan ilustre personaje.

La parte superior es un bajo relieve en mármol blanco, colocado por el propio Comas, pero no ejecutado por él. Parece ser que fue realizado fuera de la Isla.

Se trata de una lápida mortuoria de estilo neoclásico, representa las virtudes, dos de ellas alrededor de un busto (el del finado) y otra ocupando el centro de la escena, intentan consolar a unas mujeres y niños que están situadas en los dos extremos de la escena en posición sedente y con actitud de sufrimiento por la pérdida del personaje difunto. Adquieren mayor relieve las figuras situadas en primer plano, y van perdiendo resalte gradualmente las más retradas. Líneas suaves y posiciones equilibradas dan sensación de serenidad y reposo al conjunto.

### **Conjunto escultural del órgano**

Sobre la entrada principal, frente al Altar Mayor, se levanta un órgano monumental construido entre 1806 y 1810 a instancias del Rector Gabriel Aleñar.

El órgano es obra del artista alemán Joan Kyburz, colaborando en el montaje y caja exterior los maestros menorquines Antoni Femenias y Sebastiá Lladó. Los trabajos de esculturación y acabados ornamentales son obra del ya citado escultor menorquín Miquel Comas.



El órgano compuesto de varios cuerpos se halla coronado por una escultura de 14 palmos de altura representando al Rey David, ataviado con sus atributos y apoyado sobre su derecha en la divina arpa. En el pedestal se inscriben las iniciales GAR (Gabriel Aleñar Rector) surmontadas por un bonete.

A ambos lados del cuerpo central, sobre dos torrecillas de gruesos tubos que descansan sobre florones de acanto, se levantan dos grandes ángeles músicos. El propio cuerpo central va adornado con cuatro figuras de angeles músicos y el friso una inscripción de los salmos de David: «*Laudate Dominium in chordis et organo*».

El conjunto va rematado con numerosos adornos de florones y arabescos en dorados al igual que las esculturas.

En su parte inferior inscrito en una cartela el año de su inauguración clásica tanto por la temática como por el estilo, de líneas elegantes y serenas aunque un tanto enrudecidas intentan reflejar grandeza e intemporalidad.







# **LA IGLESIA DE SAN ANTONIO ABAD**







Muy posiblemente, se edificaría esta iglesia (originalmente ermita, de pequeñas dimensiones) en conmemoración de la tradición medieval existente, que citaba el auxilio que del santo recibió el ejército de Alfonso III cuando la conquista de Menorca de 1287. A pesar de no existir documentación al respecto de la época de fábrica, podemos pensar que esta ermita construída a extramuros de la ciudad se fue ampliando paulatinamente, Riudavets Tudurí (61) cita un documento fechado en 1558, en muy mal estado de conservación donde se dan referencias a unos trabajos de ampliación que por estas fechas se debían realizar, desgraciadamente este documento ha desaparecido.

### **Elementos decorativos exteriores.**

La fachada actual (1790), está adosada a la iglesia gótica original. Es de estilo neoclásico, de pequeñas dimensiones, compuesta en su parte inferior de tres cuerpos dos torres y un cuerpo central. La parte superior está formada por dos campanarios. La parte central, sirve de acceso a la iglesia a través de un vano adintelado que enmarca a dos medallones y en el centro del dintel, sobresaliendo, una cabeza tocada, sobre éste un óculo abocinado. Está concebida a modo clásico, dos pilastras de muy poco grosor rematadas en sendos capiteles, sobre ellas un friso corrido y sobre éste un frontón triangular con gran resalte.

---

(61) Riudavets Tudurí, P. «*Historia de Menorca. Parte tercera*» Pag. 2.070.



Las dos torres tienen la misma estructura, a modo de dos grandes pilares y como único elemento decorativo aparecen cajeadas teniendo en su parte interior tres medallones coronados con un listón curvilíneo. El remate de este cuerpo es una cornisa que en su parte delantera y sobre las torres se curva sobre dos medallones que sirven de separación entre los dos cuerpos.

Los campanarios, están concebidos como dos cuadrados con las aristas achaflanadas, lo que origina una estructura octogonal. Los cuatro lados aparecen abiertos con arcos rebajados, las líneas de imposta están resaltadas al igual que el estradós del arco, como remate aparece una cornisa que da paso a dos cúpulas de reminiscencias claramente orientales.

### **Elementos decorativos interiores.**

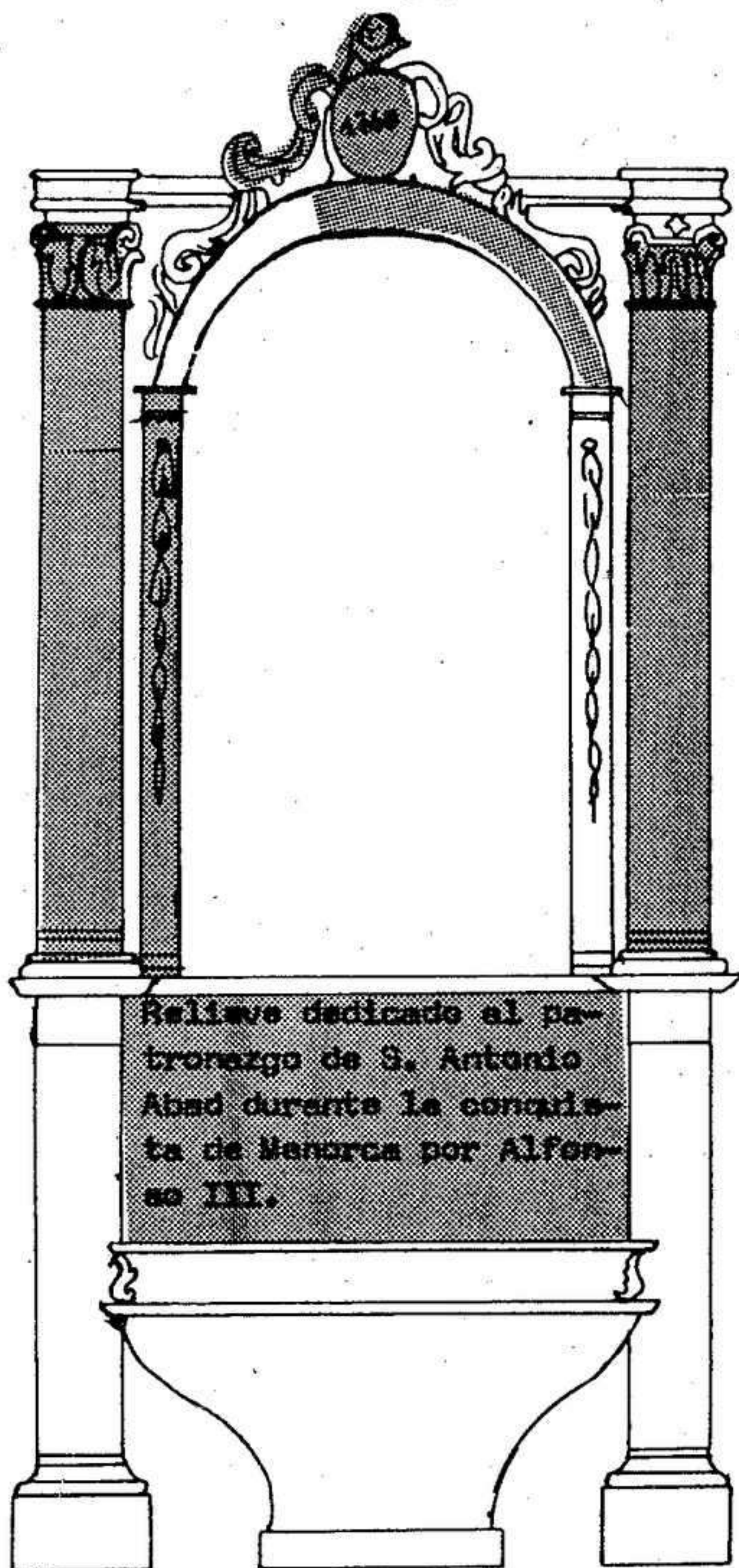
La nave de la iglesia presenta un interior muy sobrio en elementos decorativos, siendo estos prácticamente inexistentes si exceptuamos la representación del Escudo de Menorca, que lo podemos fechar en la época de construcción, situado en el vestíbulo.

### **El antiguo retablo.**

La iglesia fue restaurada en 1977, bajo la dirección del Arquitecto D. Gabriel Alomar y actualmente es Sala de Cultura de Sa Nostra. Por estos años se desmontó el antiguo retablo fechado en 1748, según consta en el luneto que remataba el mismo, y se depositó en el Museo de Menorca; gracias a la amabilidad de este Museo, hemos tenido acceso a algunas piezas del retablo y hemos podido realizar la reconstrucción ideal del mismo.

Como se puede observar la estructura del retablo, es sumamente sencilla y técnicamente no ofrece gran interés. Lo peculiar del mismo, estriba en contener un ejemplo iconográfico de una tra-





Relieve dedicado al pa-  
tronazgo de S. Antonio  
Abad durante la conquista  
de Menorca por Alfon-  
so III.

Esquema ideal del antiguo altar - retablo de la iglesia de San Antonio Abad (Mahón). 1748. Actualmente, desmontado se encuentra depositado en el Museo de Menorca. En trama, las partes estudiadas. (Dibujo G. Sintés Espasa).







dición religiosa medieval de Menorca; como ha visto perfectamente el Rvdo. Jaime Cots en un artículo recientemente publicado (62). La obra, realizada en madera policromada y con técnica de hueco-relieve se encuentra actualmente hoy deteriorada y en ella se representa una representación de San Antonio, sobre unas llamas, a su lado una figura mutilada a caballo que se ha identificado como una representación del Rey Alfonso III y en el fondo sobre un montículo una torre, que el mismo autor a supuesto una representación del Castell de Maó o del Castell de Sta. Agueda. Indudablemente sería como también apunta el Sr. Cots, una traducción plástica de las coplas dedicadas a este santo.

«La vostra protecció  
sobre Menorca fonc vista  
quant d'ella fue la conquesta  
Alfons, bon Rey d'Aragó».

La representación iconográfica que el escultor ofrece de San Antonio, es una representación típica del santo, a pesar de que le falta la cabeza podemos creer que su faz sería barbada con capucha y vestido con traje de estameña de los frailes de su orden y las llamas que brotan bajo sus pies. Otros elementos significativos del altar, es la yuxtaposición como elementos decorativos del papel pintado con el trabajo de policromía. Debía estar cubierta la parte del intradós del arco de la hornacina y el fondo de la misma con un papel pintado en motivos geométricos florales, haciendo juego con el resto de la decoración, especialmente con las guirnarlas coronadas con una cabeza de putti que decoran los pilares de la hornacina. Otro elemento decorativo interesante, es la decoración de la parte baja de las columnas salomónicas del retablo, que están decoradas con unos jarrones floridos. En resumen, estamos ante una obra de carácter local que por tener todos estos elementos que

---

(62) Cots de Riera, J. «Iglesias e imàgenes antiguas de S. Antonio» Diario Menorca 17-01-87.



hemos estado analizando, la hacen altamente interesante por lo que pensamos que se tendría que actuar sobre ella para salvarla de la degradación que está sufriendo.



# LA ESCULTURA EN LA ARQUITECTURA CIVIL







## INTRODUCCION

La arquitectura civil de un cierto interés o estilo tiene, en Mahón, un desarrollo algo más tardío que la arquitectura religiosa. Algunos de los palacios o casas señoriales van construyéndose desde principios del XVIII pero los edificios civiles públicos más sobresalientes pertenecen todos al último tercio del siglo. De esta época son: el conjunto del Hospital Militar en la isla del Rey (1771-1776), el Ayuntamiento (1786), el Principal de Guardia (1786), C'an Mercadal (1761), el Lazareto (1793-1807), el Paseo de la Alameda (1785), las construcciones neoclásicas del arsenal (1782-89) y muchas de las viviendas señoriales de las calles Isabel II o San Roque y en general las más cercanas al centro histórico de la ciudad.

Observamos en todas estas construcciones de final de siglo un cambio importante en el estilo, debido por una parte a que el barroco y el rococó van perdiendo fuerza, pero sobre todo tendrá mucho que ver en el cambio producido la influencia francesa que se acusa desde el momento en que Menorca se reincorpora a la Corona Española (1782-1798), y que viene a sustituir la influencia inglesa, e incluso la italiana, existente hasta el momento. Se advierte en general una tendencia clásica de anticipación al neoclasicismo, pero aún dentro del barroco en alguna de estas edificaciones, mientras otras serán de líneas puramente neoclásicas.

Queda patente en muchas de ellas esta influencia del barroco francés del S. XVIII, impregnado de gracia clasicista antirococó, en



el que impera el racionalismo, la escenografía geométrica y sobre todo la riqueza disfrazada de sencillez que caracteriza la arquitectura cortesana francesa del setecientos en edificios claves como el Palacio de Versalles o el pequeño Trianón, y que aquí queda reflejada con gran fuerza en las Casas Consistoriales.

La escultura sólo aparece como complemento arquitectónico en algunos casos, mientras que otros carecen totalmente de decoración ornamental, sin embargo esta escultura complementaria tiene una característica común: su cuidado diseño e integración en el conjunto. Esta es precisamente una de las características de la arquitectura menorquina. Arquitectura considerada menor o provincial por los siempre condicionamientos de nuestra insularidad, denota una preocupación por dar dignidad al conjunto a base de cuidar esmeradamente todos los elementos que componen sus fachadas: cornisas vanos, dinteles, ornamentación,...

## **EL AYUNTAMIENTO**

El Ayuntamiento de Mahón descata como uno de los mejores edificios de la arquitectura civil menorquina.

Ubicado en un principio en el carrer Nou, fue trasladado a su actual emplazamiento a principios del siglo XVII. La reforma realizada en 1786 según proyecto del ingeniero militar Fco. Fernández de Angulo afectaba principalmente a las fachadas, conservándose, en su interior, las bóvedas de la planta baja del antiguo edificio en muy buen estado.

Situado en el Pla de la Parroquia, plaza central de la ciudad, el Ayuntamiento parece asomarse a la misma para ofrecer la vista de sus dos únicas fachadas libres. El desnivel existente en la plaza y las distintas dimensiones de las fachadas dan lugar a un tratamiento muy diferente de ambas, pero resuelto de forma inteligente al unificar el conjunto mediante una cornisa de mucho cuerpo en la



parte superior y del almohadillado de las pilastras en la planta baja, casi inexistente en la fachada principal.

### **Elementos decorativos**

La fachada principal que da directamente a la plaza presenta, debido al desnivel del terreno, una planta baja o semi-sótano de dimensiones muy reducidas, que viene a ser simple soporte o basamento del cuerpo superior. En ella se abren, entre pilastras almohadilladas, dos pequeños vanos cuadrados, sin decoración y del centro arranca la escalinata que da acceso al pórtico de entrada. Sobre la cornisa que sustentan las pilastras se levantan tres grandes arcos de medio punto con clave decorada en rocalla y enmarcados por pilastras de fuste liso y capitel dórico que se corresponden directamente con las inferiores. El vano central es la entrada principal mientras que los laterales van cerrados por balcones de hierro forjado.

Las pilastras sustentan un friso de triglifos y metopas sin decoración, sobre él una cornisa de mayor cuerpo, que continúa a lo largo de la fachada lateral, rota sólo por la decoración de pequeñas gárgolas en forma de cabeza de león.

Por último el cuerpo superior o porche con vanos ovalados entre pequeñas pilastras y una torre cuadrangular en la que se encuentra colocado un reloj importado de Inglaterra por el Gobernador Kane. Esta torre central es el elemento barroco que remata y subordina el conjunto del edificio. Va enmarcada entre pilastras de fuste liso y capitel jónico y coronada por un campanil. Como toda decoración, sobre el reloj, un escudo, en relieve, de la ciudad de Mahón.

La fachada lateral debido al desnivel ya mencionado, presenta dos plantas y ático, sigue un esquema totalmente simétrico tomando como ejes las dos puertas del piso inferior. En éste las ventanas son adinteladas sin decoración excepto la central que presenta



clave con rocalla y las puertas de arco de medio punto con clave zoomorfa de cabeza de león. Enmarcan los vanos de forma simétrica pilastras almohadilladas que al igual que en la fachada principal se interrumpen en el primer piso por una cornisa y continúan de fuste liso y capitel de orden dórico. Los vanos del piso superior, todos ellos cerrados en balcones de hierro forjado muy labrado, van sostenidos, los más salientes, por ménsulas bellamente decoradas con motivos geométricos y florales.

Ritmos rigurosos y precisión en las líneas marcan este piso superior donde sólo en contadas ocasiones se rompe la decoración geométrica y de formas arquitectónicas para dar lugar, sobre los dinteles de las puertas, a pequeñas guirnaldas florales o claves en rocalla.

Sigue en esta fachada el friso de metopas y triglifos sin decoración y sobre la cornisa, con pequeñas gárgolas zoomorfas, el porche con vanos ovalados entre pilastras y coronando la azotea jarrones florales.

Hemos dejado para el final el elemento decorativo más importante del conjunto, el Escudo de Armas de España, obra del escultor menorquín Miguel Comas (63) y que constituye un coronamiento de la fachada típico de las construcciones barrocas.

El escudo, en el centro de la fachada lateral, se asienta en un arco rebajado que se levanta sobre el arquitrabe quebrado del primer piso. El relieve presenta, saliendo de un pergamino, el escudo oval de España con los cuarteles de Aragón y Sicilia, Parma, Toscana, Borgoña antiguo y moderno, Brabante, Flandes y Tirol. Sobre el todo un escudo contracuartelado, dos cuarteles con un castillo, blasón de Castilla y otros dos con un león linguado y coronado, blasón de León. Sobre el todo del todo escusón con tres flores de lis, blasón de Anjou. Remata el pergamino la corona Real de España.

---

(63) Hernández Sanz: Compendio en Ga. e Ha. de Menorca



En los flancos seis banderas desplegadas sostenidas por mástiles rematados con puntas de lanza, tres a cada costado. Completan el conjunto una serie de armas: cañones apuntando hacia arriba, proyectiles de cañón, espadas,... Esta decoración adicional e incluso el propio escudo faltan en ocasiones a las normas heráldicas adoptándose más bien a las exigencias de la decoración.

El edificio presenta un conjunto con volúmenes, sin enfáticos realces de masas o de adornos, pero en general muy cuidados, sugiriéndonos una interpretación de formas muy racionales: órdenes clásicos, cornisamientos equilibrados, distribución de arcadas y aberturas arquitrabadas o de medio punto, decoración no exhuberante... apuntando todo ello al futuro neoclasicismo pero todavía dentro de la más pura línea del barroco francés.

## **EL PRINCIPAL DE GUARDIA**

Otro de los edificios que requieren nuestra atención por presentar decoración esculturada es el Principal de Guardia.

Situado así mismo en el Pla de la Parroquia, haciendo esquina con la calle de San Roc y enfrentado en diagonal al Ayuntamiento, fue habilitado por los ingleses para establecer en él el cuerpo de guardia permanente. Al reconquistar la isla los españoles se procedió a su mejora, reformándose en su totalidad según planos levantados por el ingeniero Fco. Fernández de Angulo en el año 1786.

Con un esquema o planteamiento similar al del Ayuntamiento pero de líneas más sencillas, incorpora a sus fachadas el juego del color.

El conjunto de dos pisos y azotea se nos aparece como una cuadrícula, originada por los pilares almohadillados y elementos verticales que enmarcan las puertas y ventanas en color blanco, quedando delimitados los espacios del fondo que aparecen pintados en rojo.



Como decoración esculpturada encontramos las dovelas centrales de los dos arcos rebajados de las puertas del piso inferior, que representan el rostro de un soldado tocado con un casco con cimera zoomórfica en forma de águila. En el piso superior, cuatro vanos adintelados cerrados en forma de balcón, soportan dos de ellos, una clave con decoración geométrica rematada en hoja de acanto, surmontada por una guirnalda y un casco, y con una bandera desplegada a cada lado complementada con diferentes armas: espadas, hachas, ... al estilo de las que observamos en el escudo de armas de España del Ayuntamiento.

La azotea viene coronada por cinco esculturas exentas representando cinco trofeos de diferentes formas. El trofeo es un conjunto de armas e insignias militares agrupadas con cierta simetría y visualidad generalmente se trata de una coraza, con o sin clámide, sobre la que aparece el yelmo con más o menos penacho y un escudo flanqueando su lado izquierdo y a veces una lanza o dardos en el derecho.

Los trofeos empezaron como monumentos levantados en el mismo campo de batalla con los restos de los enemigos caídos, convirtiéndose en motivo de espanto para el enemigo y en consagración del triunfo para el vencedor.

En época romana, antes de J.C., pasaron del campo de batalla a colocarse en el propio domicilio del vencedor o incluso en templos o edificios públicos, y ya en época del imperio sus representaciones se multiplican convirtiéndose con el tiempo en simple elemento decorativo, utilizado sobre todo en el remate de los edificios tal como lo observamos en este que nos ocupa.

## **OTROS EDIFICIOS**

Pocos elementos escultóricos o ninguno presentan el resto de edificios públicos o privados de este final de siglo XVIII. Sólo dos



casas particulares presentan un pequeño detalle de decoración como un paréntesis dentro de las líneas más sobrias y austeras de la fachada en general. La primera de estas casas es la de la familia Alexiano, en la actual calle Cos de Gracia, fente a la iglesia de San José. Comprado el solar en 1749 (64) por Nicola Alexiano, miembro de la colonia griega que por aquellos años al amparo del régimen liberal de los ingleses se había establecido en la isla, de la vivienda sólo tiene interés el portal de entrada. Enmarcada la puerta entre pilastras de orden dórico que soportan un frontón en cuyo interior parece que hubo, en otro tiempo, algún escudo o emblema. La puerta es adintelada con columnas almohadilladas y dovelas, soporta un arco ciego de medio punto algo rebajado y en el centro bajo la clave del arco como única decoración figurativa un rostro humano, bastante deteriorado por el paso del tiempo, pero en el que todavía se aprecia unos rasgos toscos y un tanto orientalizantes.

La segunda de las viviendas particulares que hace una pequeña concesión a al ornamentación, que en el fondo no es más que un deseo de constatación de la posición desahogada de la familia, es la casa Albertí de la calle de Isabel II. Presenta una fachada austera con un único acento de ornamentación clásica en el portal de entrada y balcón del piso superior. Puerta adintelada en los dos pisos, enmarcada por pilastras de orden dórico que finalizan en un frontón partido, en cuyo interior el escudo de armas de la familia se representa tal y como aparece descrito en el Privilegio que en 1771 se les concedía: «*Escudo cuadrado en su parte superior, en la inferior ovalado, el campo de azur dentro del cual se ve un álamo. Encima del escudo hay una celada o morrión de hierro con crestas de plumas, vuelto a un lado y está adornado de un brote de hojas de diversos colores*». (65)

(64) Terrón Ponce, J: «*Los Alexianos*». Panorama Balear no.103. Palma 1981.

(65) Martí Camps: «*La Heráldica de Menorca y su vinculación con la Historia en la Isla*». Rev. de Menorca 1986.



Estas dos viviendas que ya en el S. XVIII presentan un primer intento de ornamentación de sus fachadas como distintivo del poder económico con el que poco a poco va haciéndose la clase burguesa, no son más que una avanzadilla de las casas señoriales urbanas que se irán desarrollando en el ochocientos.



## **BIBLIOGRAFIA**







## BIBLIOGRAFIA GENERAL

- BENEZIT, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Librairie Gründ. Paris, 1976
- BÖING-HÄUSGEN, V.: *Herder Lexicon-Kunst. Arte I. Versión y adaptación Purificación Murga*. Ediciones Rioduero. Madrid, 1978
- BONET CORREA, A.: *Las Iglesias y Conventos de los carmelitas y Fray Andrés San Miguel*. Archivo Español de Arte, 145. Madrid, 1964
- BOZAL, Valeriano: *Historia del Arte de España*. Col. Fundamentos. Ed. Istmo. Madrid, 1973
- CAMON AZNAR, J. Y MORALES MARIN, J.L.: *Historia Gral. del Arte. Arte Español del Siglo XVIII*. Summa Artis. Espasa Calpe S.A. Madrid 1984
- CARO BAROJA, J.: *Las formas complejas de la vida religiosa*. Tomo X. Ed. Sarpe. Madrid 1985
- CINOTTI, Mia: *Arte Medieval*. Ed. Teide. Barcelona 1972
- CINOTTI, Mia: *Arte del Renacimiento, Barroco y Rococó*. Ed. Teide. Barcelona.
- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*. Nueva Colección Labor. Barcelona 1981
- CHEVALIER, J. Y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder. Barcelona 1986
- DE SAN JOSE, Fray Mateo: *Canon arquitectónico de la legislación carmelitana*. Rev. El Monte Carmelo. Burgos, enero-marzo 1948
- DE LA VORAGINE, Santiago: *La Leyenda Dorada*. Tomo I y II. Alianza Forma. Madrid 1984
- DURLIAT, M.: *L'Art en el Regne de Mallorca*. Ed. Moll. Mallorca 1964
- EDMOND, C.: *L'Iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*. Tomo I y II. Bruselas 1961
- ENCICLOPEDIA *Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Hijos de J. Espasa, Editores. Barcelona 1926.



- FATAS, G. Y BORRAS, G. M.: *Diccionario de términos de Arte y Arqueología*. Ed. Guane. Zaragoza 1980.
- GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid 1984
- GOETZ, W. y otros: *La Edad Media hasta el final de los Staufen*. Tomo III. Espasa Calpe. Madrid 1933
- HATJE, Ursula: *Historia de los Estilos Artísticos*. Col. Fundamentos. Ed. Itsmo. Madrid 1973
- MALE, E.: *L'Art religieux après le Concile de Trente*.
- MARQUES DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*. Tomo II. Salvat. Barcelona 1934
- MARTIN GONZALEZ, J.J.: *Escultura Barroca en España. 1600-1700*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid 1983
- MARTIN GONZALEZ, J.J. *El Convento de Santa Teresa de Avila*. Boletín del Seminario de Arte y Arquitectura. XLII. Valladolid, 1976
- REAU, L.: *Iconographie de l'art Chrétien*. Presses Universitaires de France. Paris 1958
- RIU RIU, M.: *Historia Universal Antigua y Media*. Ed. Teide. Barcelona 1972
- SEBASTIAN LOPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco*. Alianza Forma. Madrid 1985
- TAPIE, V.L.: *Barroco y Clasicismo*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1981
- WITTKOWER, R.: *Arte y Arquitectura en Italia. 1600-1750*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid 1979

## BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

- ANONIMO: *El nuevo retablo de San Francisco*. Rev. de Menorca. Mahón 1946
- AUSTRIA, Archiduque L.S.: *La Isla de Menorca*. Traducción del Tomo V y VI del Die Balearen. Ed. Sa Nostra. Mahón 1980
- COTS RIERA, J. Pbro.: *Iglesias e Imágenes antiguas de San Antonio*. Diario Menorca 17.01.1987
- Idem: *Breve resumen histórico descriptivo de la Iglesia de Santa María de Mahón*. Diario Menorca 10.11.79
- GOMILA CASOLIVA, J.: *La Desamortización Eclesiástica*. Rev. Menorca 1976
- GUTIERREZ PONS, J.: *Notas históricas referentes a la iglesia y convento de Na.Sa. del Carmen de Mahón*. Rev. de Menorca 1943
- HERNANDEZ SANZ, F.: *Cofradía de Na.Sa. del Carmen en el Hospital del Carmen de Mahón*. BSAL XXIII.
- Idem: *Parroquia de Na.Sa. del Carmen*. Rev. Artística 1904
- Idem: *Inventario de los bienes y efectos que pertenecieron a los suprimidos con-*



- ventos de Menorca, publicados en la prensa periódica a tenor de lo prevenido en la Real Orden de 9.11.1836. Rev. de Menorca 1925-26*
- Idem: *Compendio de Geografía e Historia de la Isla de Menorca*. B. Fábregues Impresor. Mahón 1908
- Idem: *El Presbiterio de la Parroquial Iglesia de Sta. María de Mahón*. Rev. de Menorca. 1912. Pags. 209-220
- Idem: *Altar Mayor de la Parroquial Iglesia de Sta. María de Mahón*. Rev. de Menorca 1908. Pags. 88-97
- Idem: *Organo Monumental de la Parroquial Iglesia de Santa María de Mahón*. Imp. Fábregues. Mahón 1899
- JORDI MANENT, V. y otros: *Arquitectura de Menorca*. Publicaciones del MOPU. Madrid 1980
- MALDONADO RITA, F.: *Timbrado de los Escudos Municipales de Menorca*. Diario Menorca 10.09.77
- Idem: *Investigación de un escudo singular*. Diario Menorca 15 y 16.02.84
- MARTI CAMPS, F.: *La Heráldica en Menorca y su vinculación con la Historia de la Isla*. Rev. de Menorca 1986
- MARTORELL, J.M.: *Guia d'Arquitectura de Menorca*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya 1980
- MASCARO PASARIUS, J.: *Heráldica Menorquina*. Monografías menorquinas no. 35. Ciudadela 1957
- IDEM.: *Geografía e Historia de Menorca*.
- PARPAL Y MARQUES, C.: *Escritos Menorquines. Tom.I Ed. Al-Thor. Maó 1984*
- PONS PONS, G.: *El Convento de Jesús de Mahón*. Monografías Menorquinas no. 48. Ciudadela 1960
- RIUDAVETS TUDURI, P.: *Historia de la Isla de Menorca*. Imprenta B. Fábregues. Mahón, 1888
- SERRA BELABRE, M. L.: *El claustro y patio del Convento de S.Francisco*. Diario Menorca 5.10.54
- Idem.: *Itinerario monumental y artístico de Mahón. La Iglesia de San Francisco (2a. parte)*. Diario Menorca 1.03.1955
- TERRON PONCE, J.L. *Los Alexianos. Una familia griega en la Menorca del siglo XVIII*. Panorama Balear no. 103. Mallorca 1981

## DOCUMENTAL

- Cartas, cuentas y visitas de 1801-1835
- Llibre de la Dipostió del Convent de Jesus de la Vila de Mahó. Varios Volumenes



correspondiendo a los años 1664, 1704-1705, 1734

- José Sancho «*Memoria sobre la Parroquia de Mahón*». Tomo IV y V.
- Memoriales y cartas de la Universidad de Mahón. Tom. VII. Fol.53
- Manuscrito anónimo, atribuido a Fr. Brocardo Cardona, diversos cuadernillos (donativo Hdez. Sanz) bajo el título «*Iglesia y convento del Carmen de Mahón*. AHM *Legajo asuntos religiosos*
- Legajo «*Asuntos religiosos*» 1801-1810. AHM (varios documentos sueltos)



# **EL COMPLEJO CONVENTUAL DE SAN FRANCISCO**

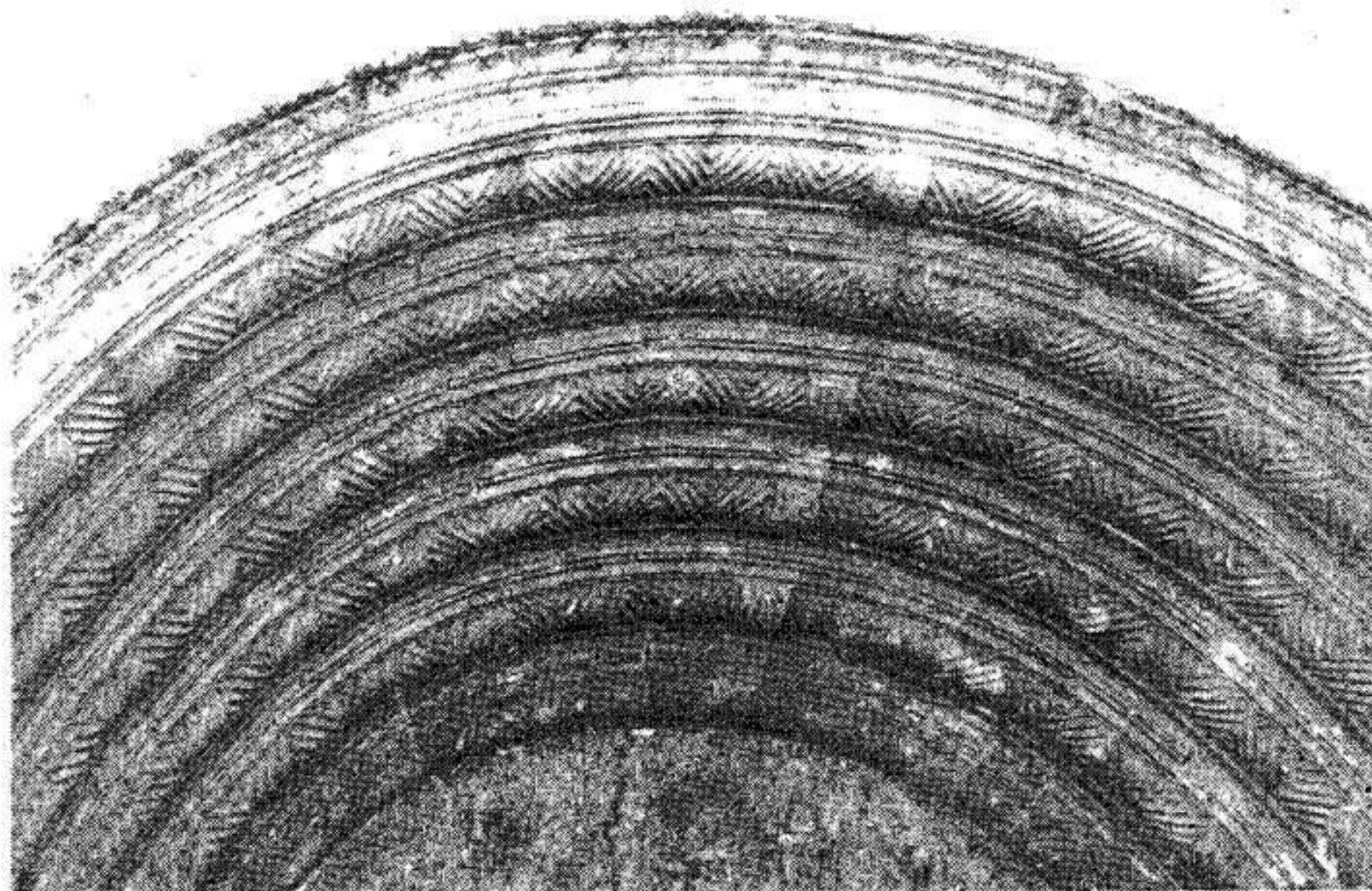




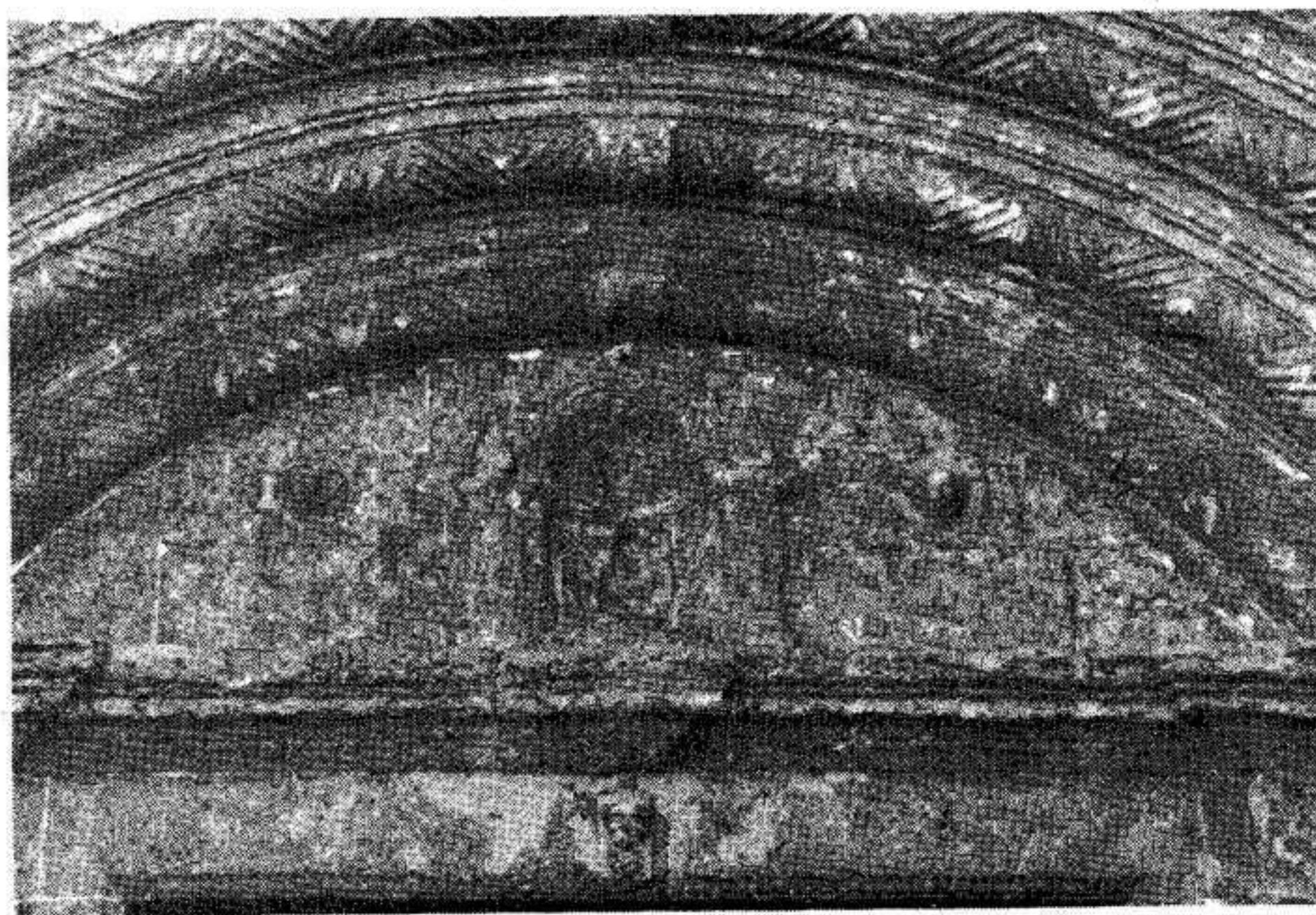


# IGLESIA. ELEMENTOS DECORATIVOS EXTERIORES.

PUERTA Y FACHADA.



DETALLE DECORACION ARQUIVOLTAS.



DETALLE TIMPANO.

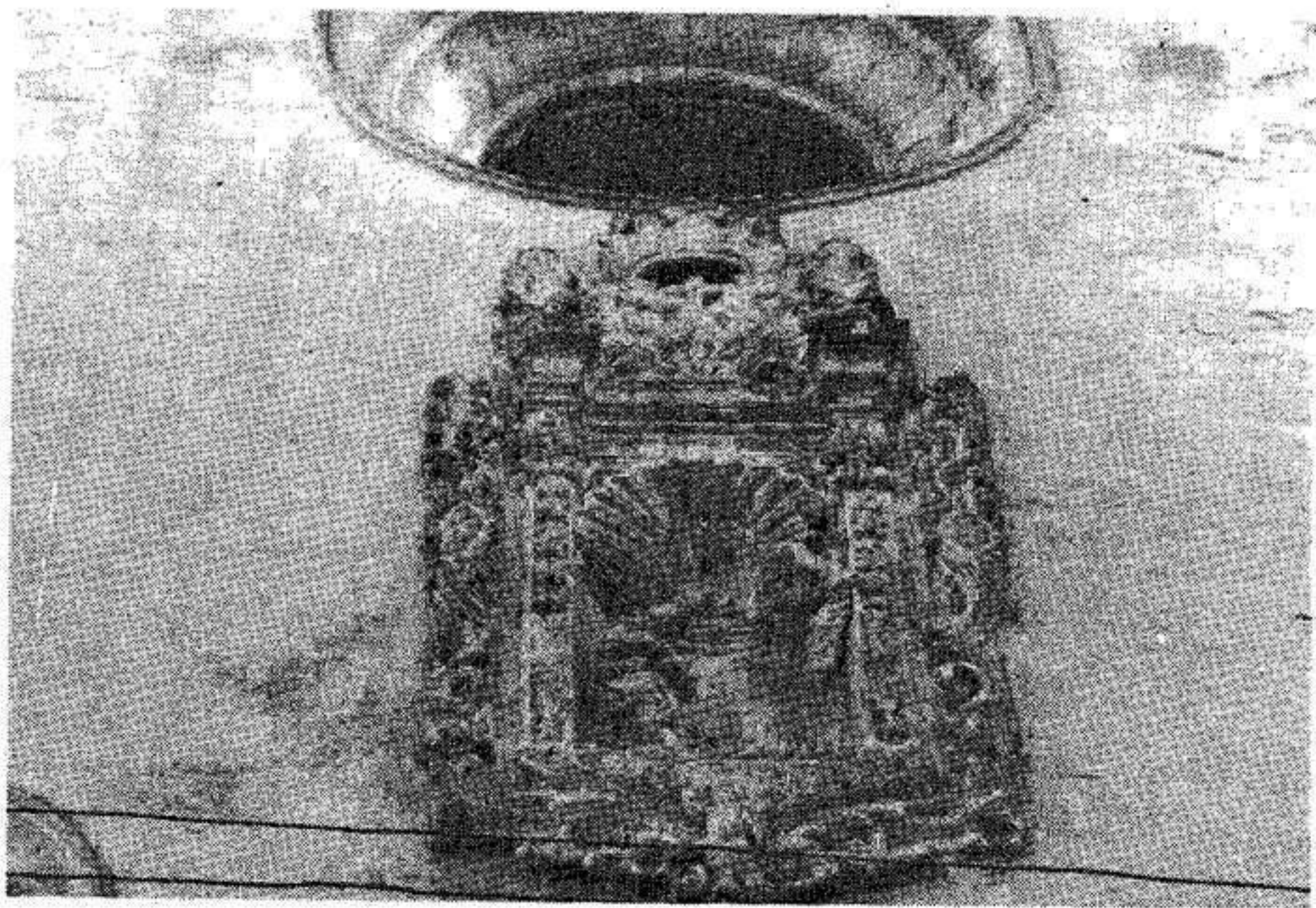








**ELEMENTOS REPRESENTANDO ANGELES, QUE DECORAN EL ESPACIO ENTRE PILASTRAS DE LA PUERTA.**



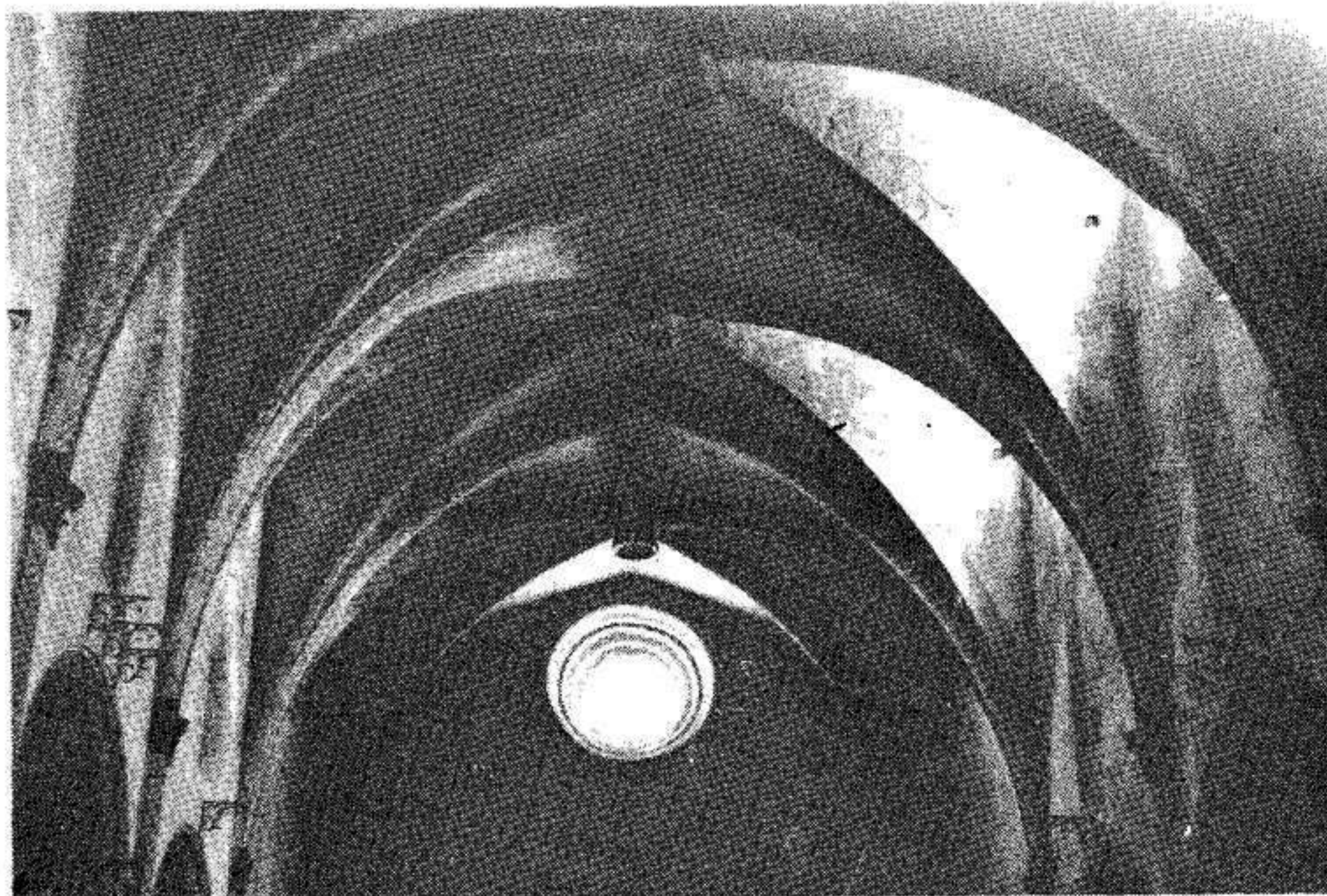
**HORNACINA CON DECORACION ABIGARRADA, REPRESENTANDO EL MISTERIO DE LA ANUNCIACION.**







# IGLESIA. ELEMENTOS DECORATIVOS INTERIORES.



LOCALIZACION DE LAS CLAVES DE BOVEDA.



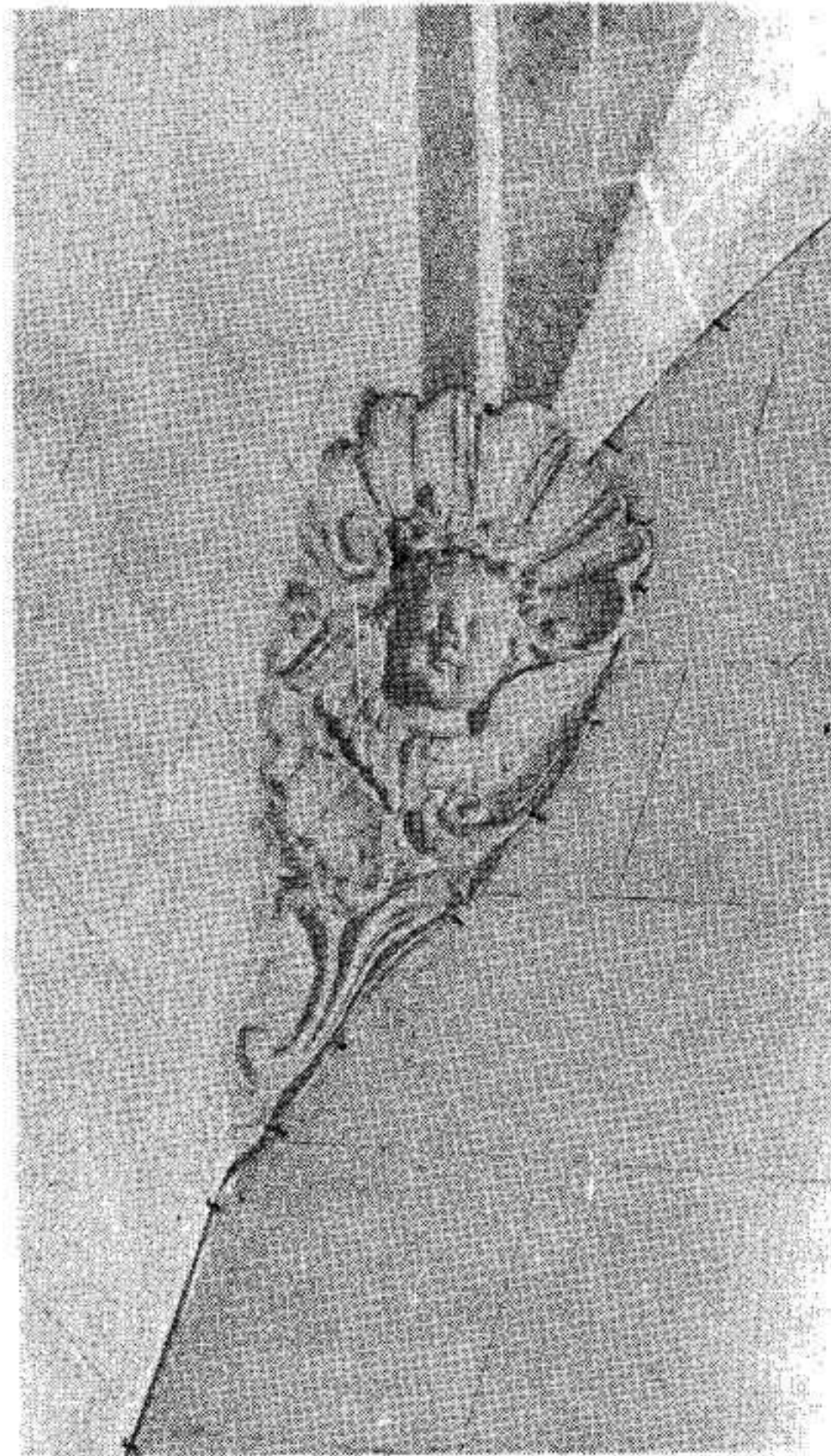
SEPULCRO DE LA FAMILIA ALBERTI.







SACRISTIA.



DECORACION DE "PUTTIS" Y VENERAS .



DECORACION DEL LAVABO .







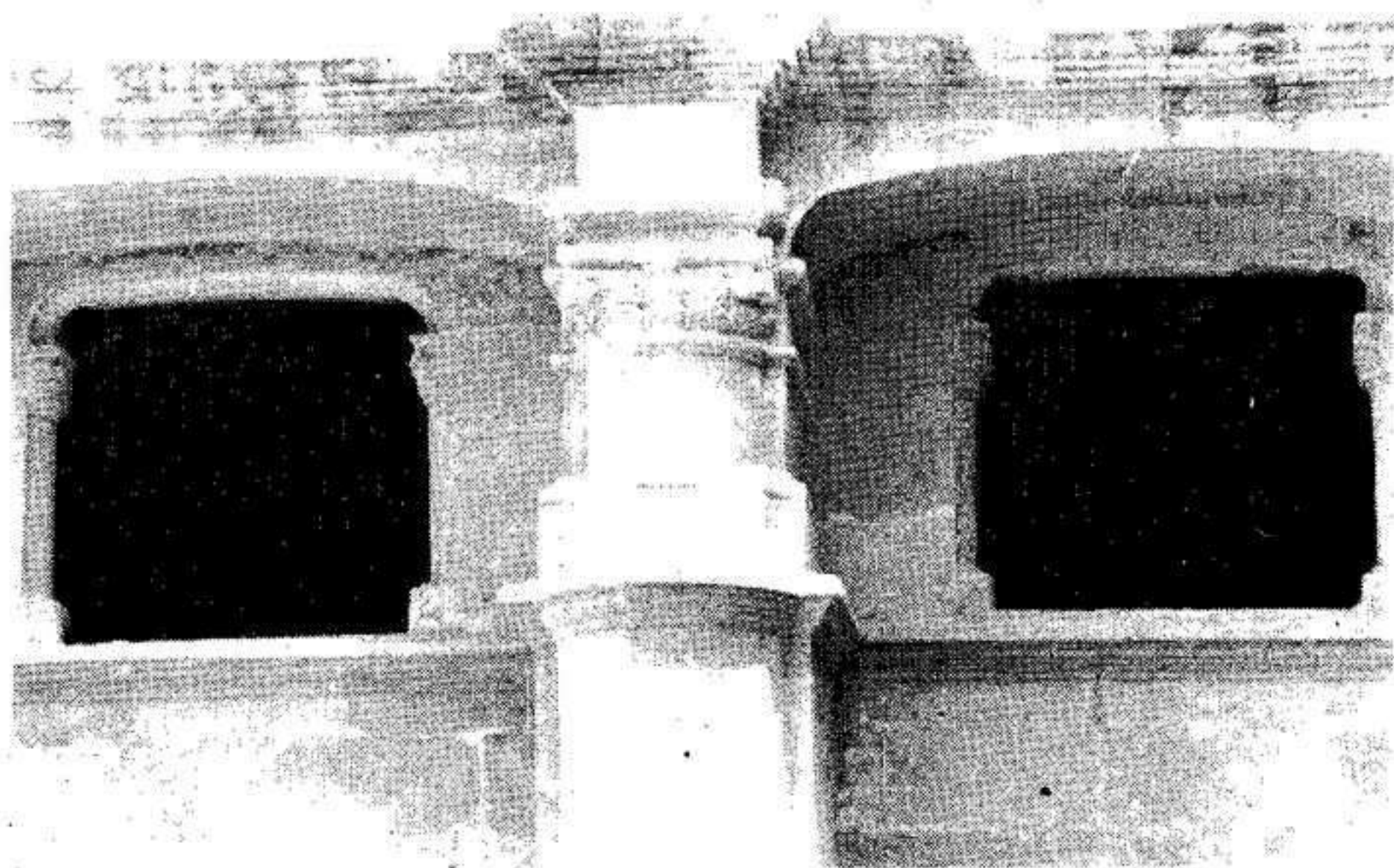
# CONVENTO. ELEMENTOS DECORATIVOS INTERIORES.

PATIO DEL CLAUSTRO.



DECORACION DE PALMETAS Y LAZOS DEL PRIMER CUERPO.

COLUMNAS QUE CONFIGURAN EL TERCER CUERPO.



DETALLE DEL SISTEMA DE SEPARACION LATERAL.









**S. ANTONIO DE PADUA.**

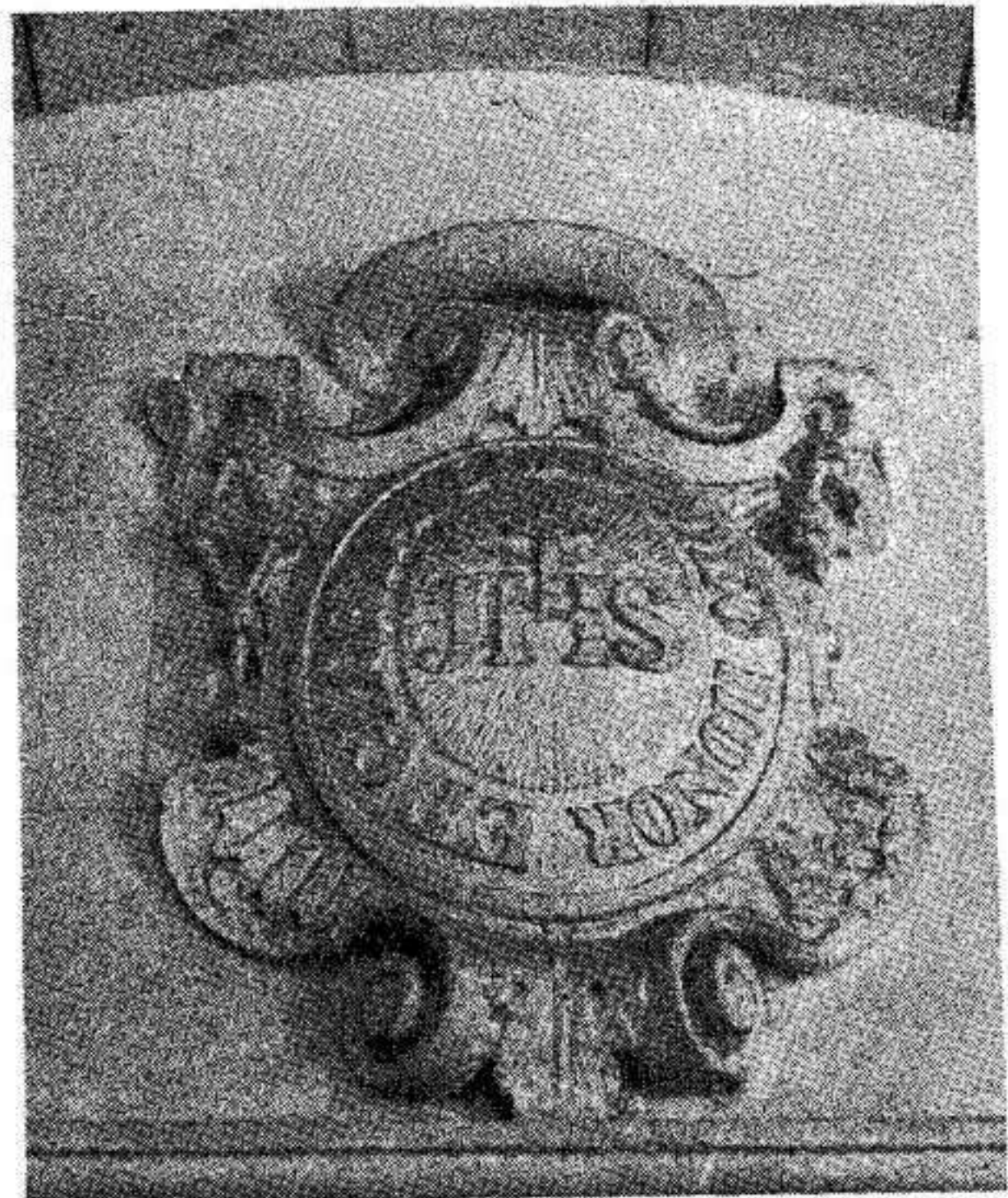


**ESCUDO ECLESIASTICO. CRUZ POTENZADA DEL  
STO. SEPULCRO.**

**ESCUDOS (SOBRE ACCESOS).**



**ECLESIASTICO. ESTIGMAS.**

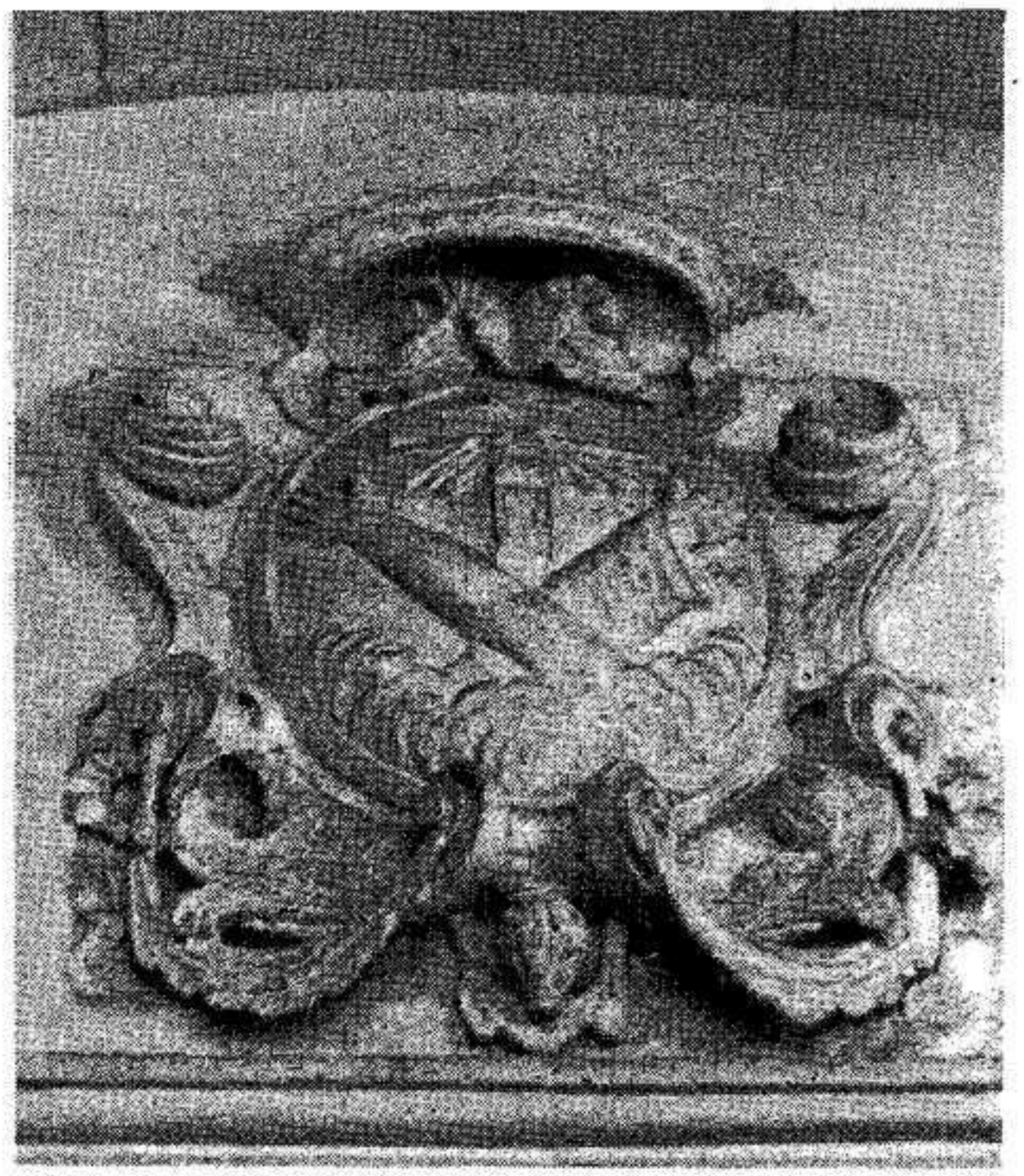


**ECLESIASTICO CON TIMBRE DE CARDENAL.**









ECLESIASTICO. CRUZ POTENZADA DEL STO. SEPULCRO ECLESIASTICO. EMBLEMA DE LA ORDEN.

CLAVES (PLANTA BAJA).



ARMAS DE SAURA.



S. FRANCISCO DE ASIS.









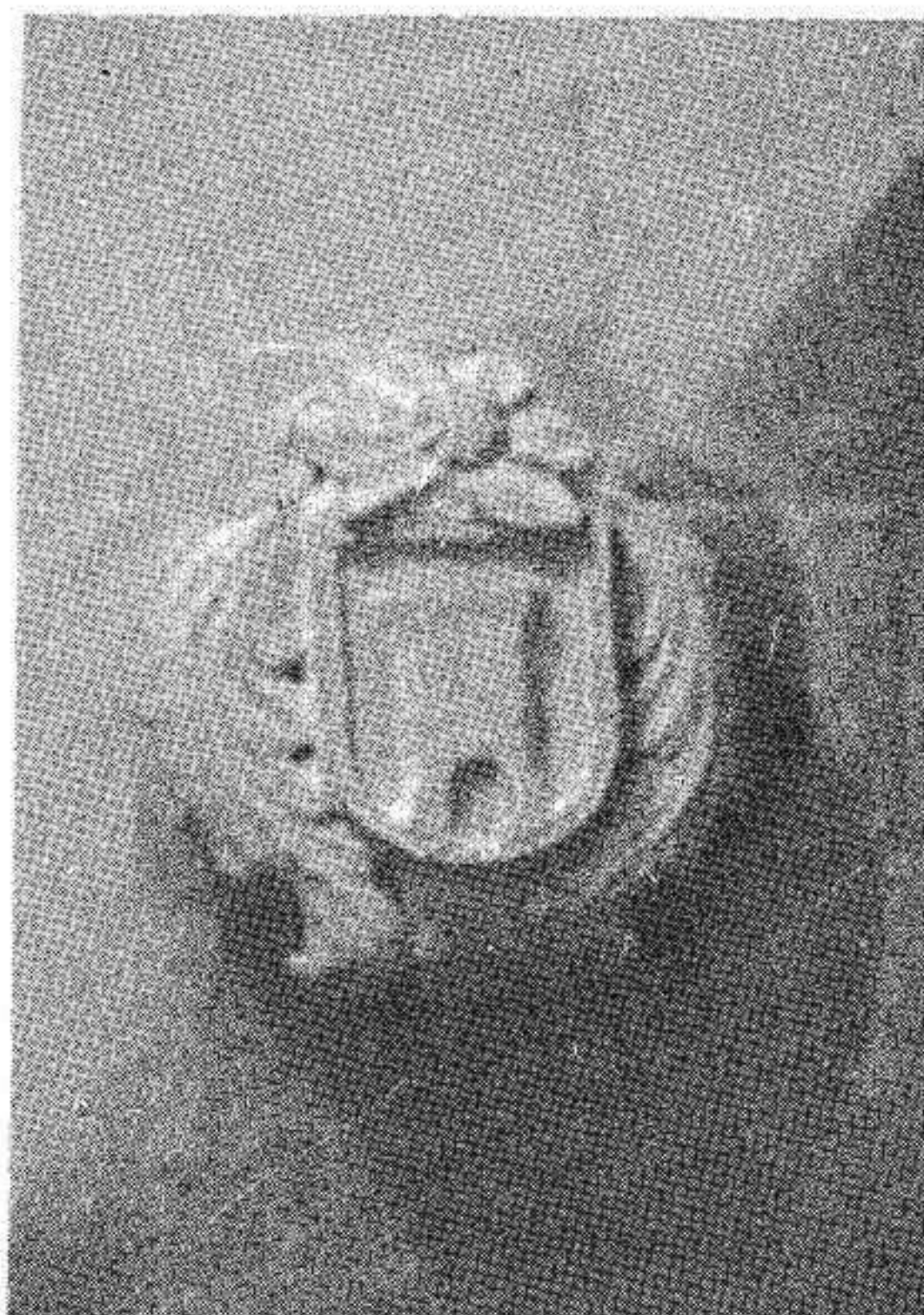
**ARMAS DE FEBRER, SOELLA Y OLIVES.**



**ARMAS DE MARTORELL.**



**ARMAS DE GUEVARA, PONS Y SEGUI.**

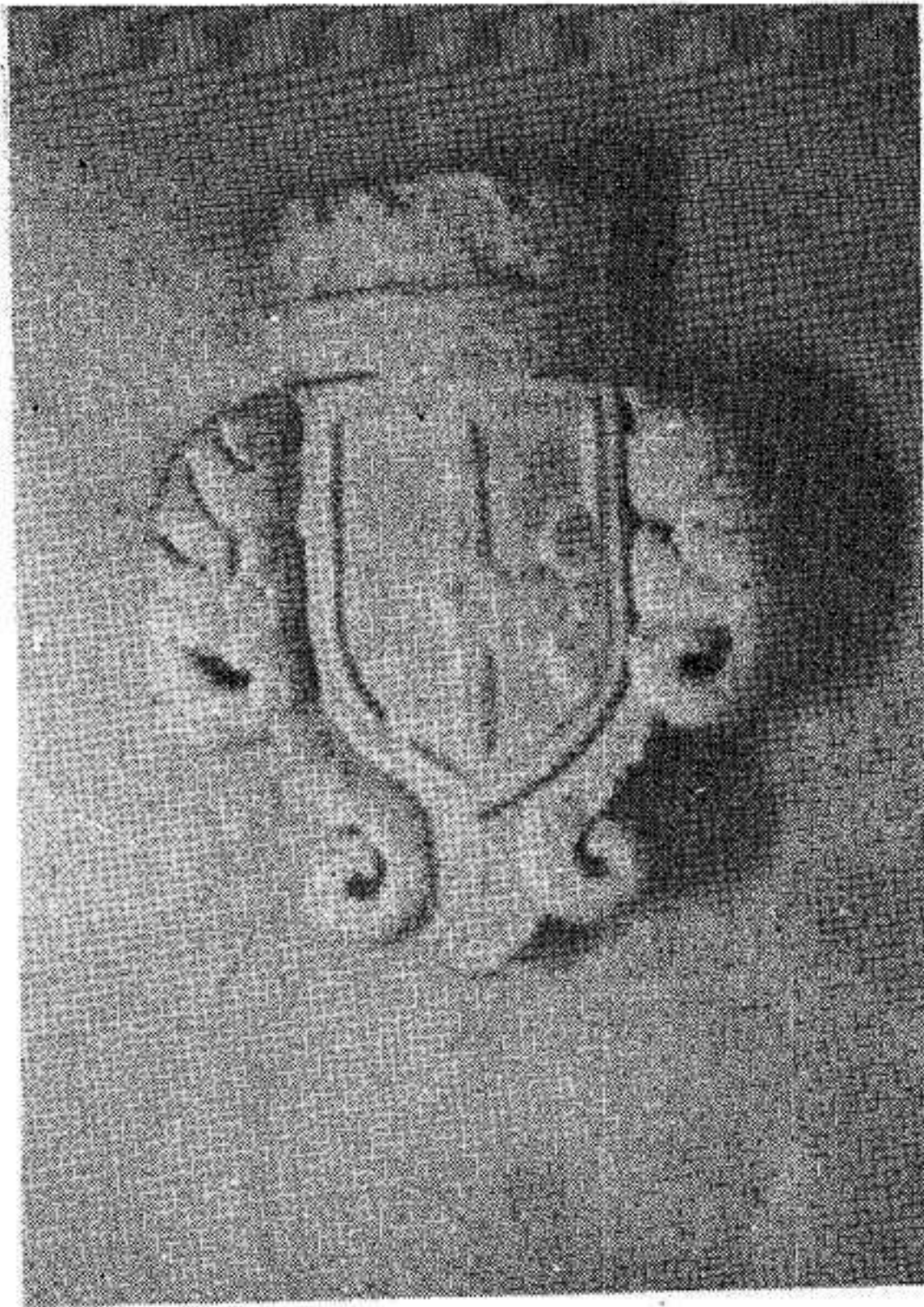


**ARMAS SIN IDENTIFICAR.**





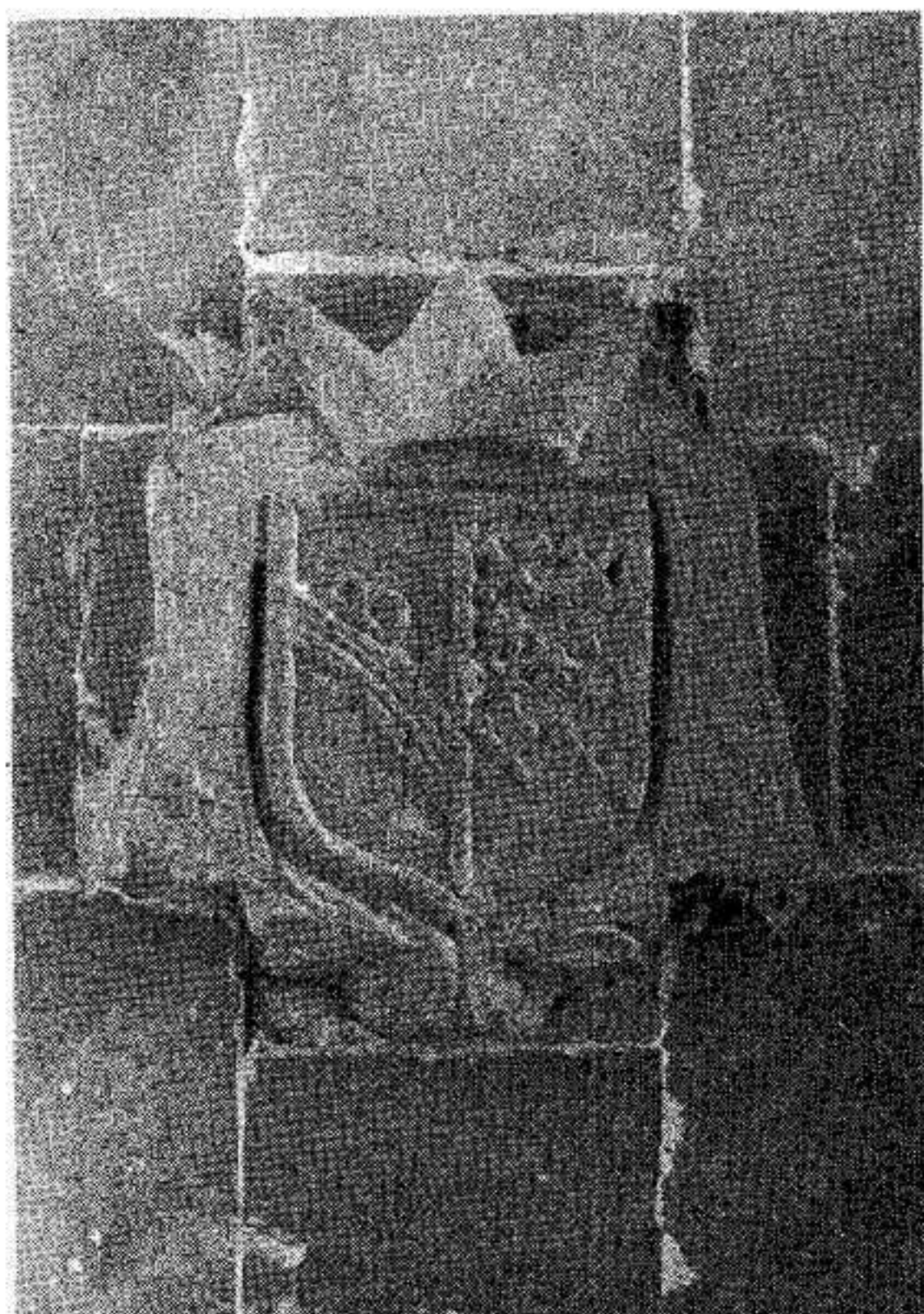




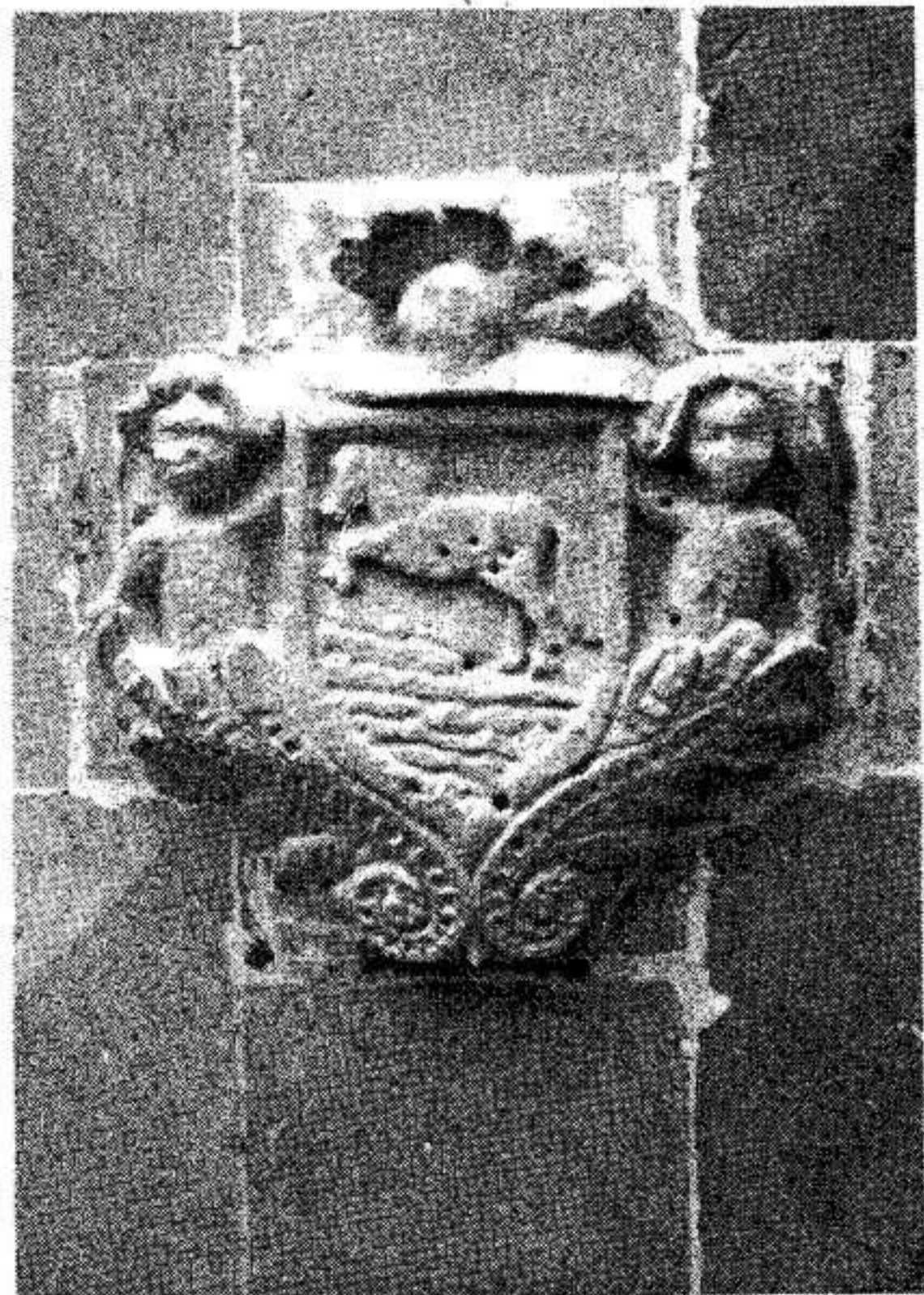
**ARMAS DE ARMENGOL.**



**FIGURACION DE UNOS EDIFICIOS.**



**ARMAS SIN IDENTIFICAR Y DE SANCHO.**



**ARMAS DE CARRERAS.**









**S. JUAN DE CAPISTRANO.**



**S. PEDRO DE ALCANTARA.**



**ARCANGEL S. MIGUEL.**



**SIMBOLO DEL GREMIO DE CANTEROS.**









**ANAGRAMA DEL NOMBRE DE CRISTO.**



**EMBLEMA FRANCISCANO.**

**SALA CAPITULAR.**



**HORNACINA DECORATIVA.**

















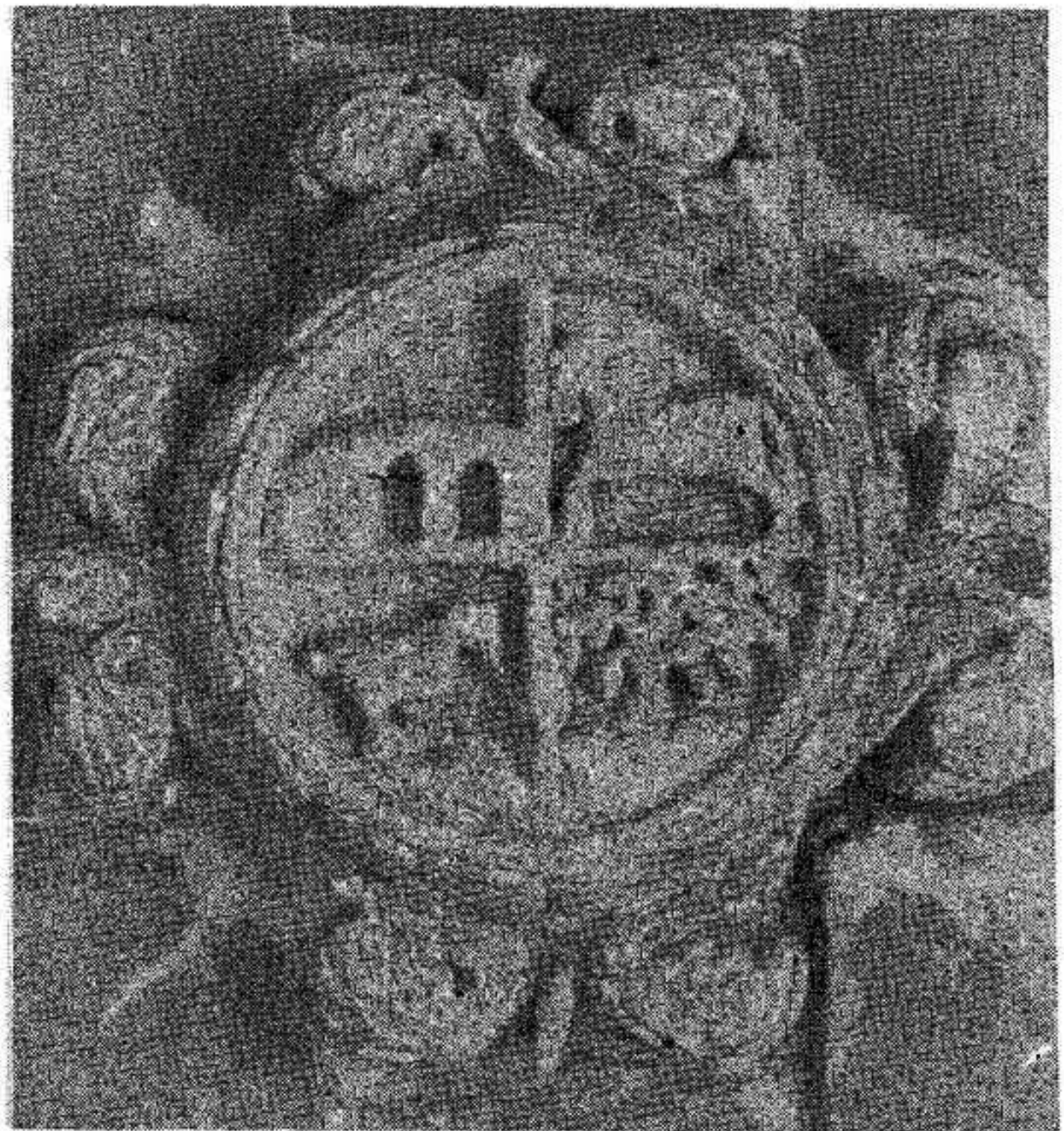
**ARMAS DE PONS, CARRERAS, SEGUI Y SAURA.**



**ANAGRAMA DEL NOMBRE DE LA VIRGEN.**



**ROSA DE OCHO PETALOS.  
SIMBOLO DE REGENERACION.**



**ARMAS DE PONS, CARRERAS, SEGUI Y SAURA O ALBERTI.**

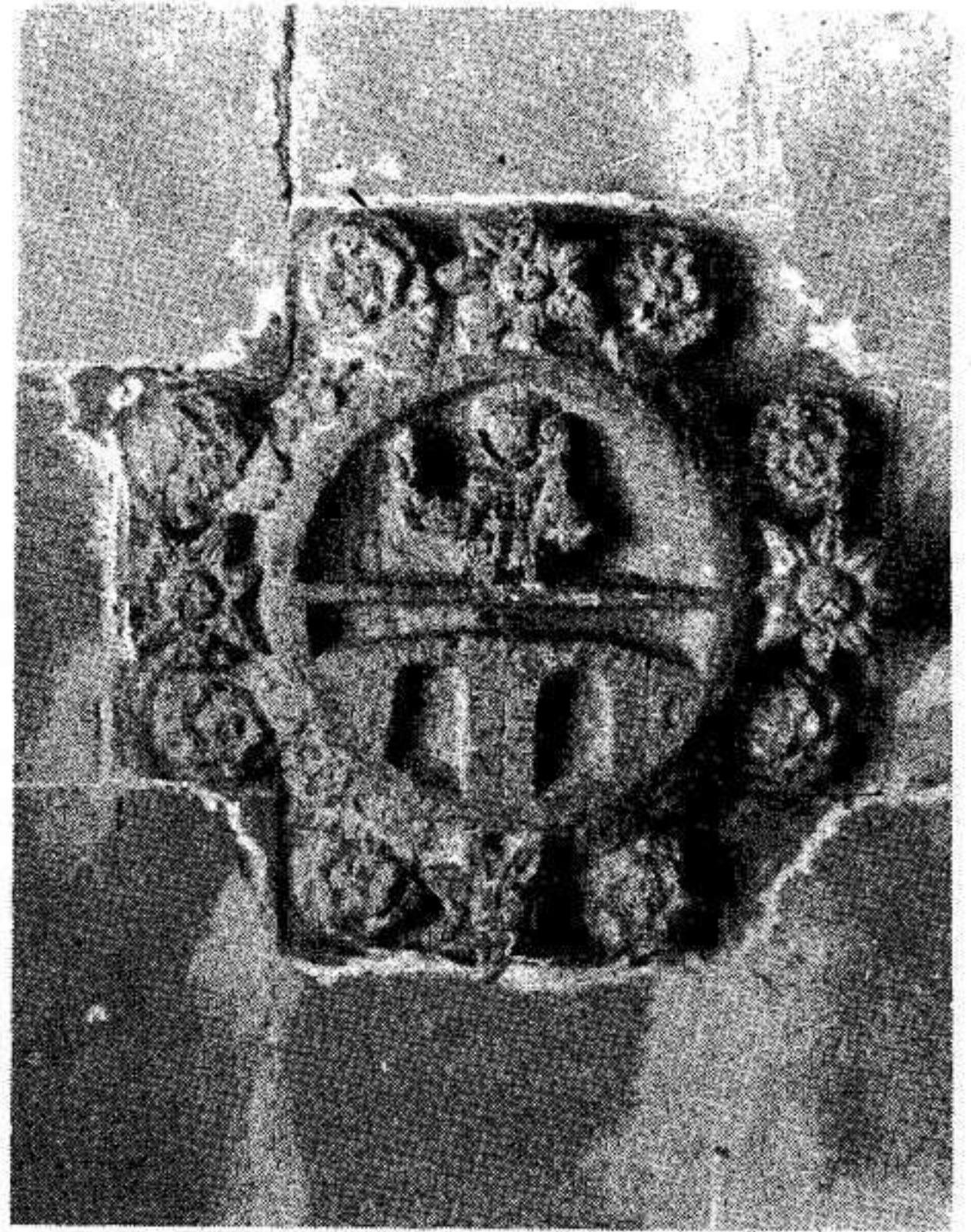








**ARMAS DE SEGUI Y MAROT.**



**S. ANTONIO DE PADUA Y ARMAS DE PONS.**



**SIN IDENTIFICAR Y ARMAS DE ARNAU.**



**S. BUENAVENTURA.**

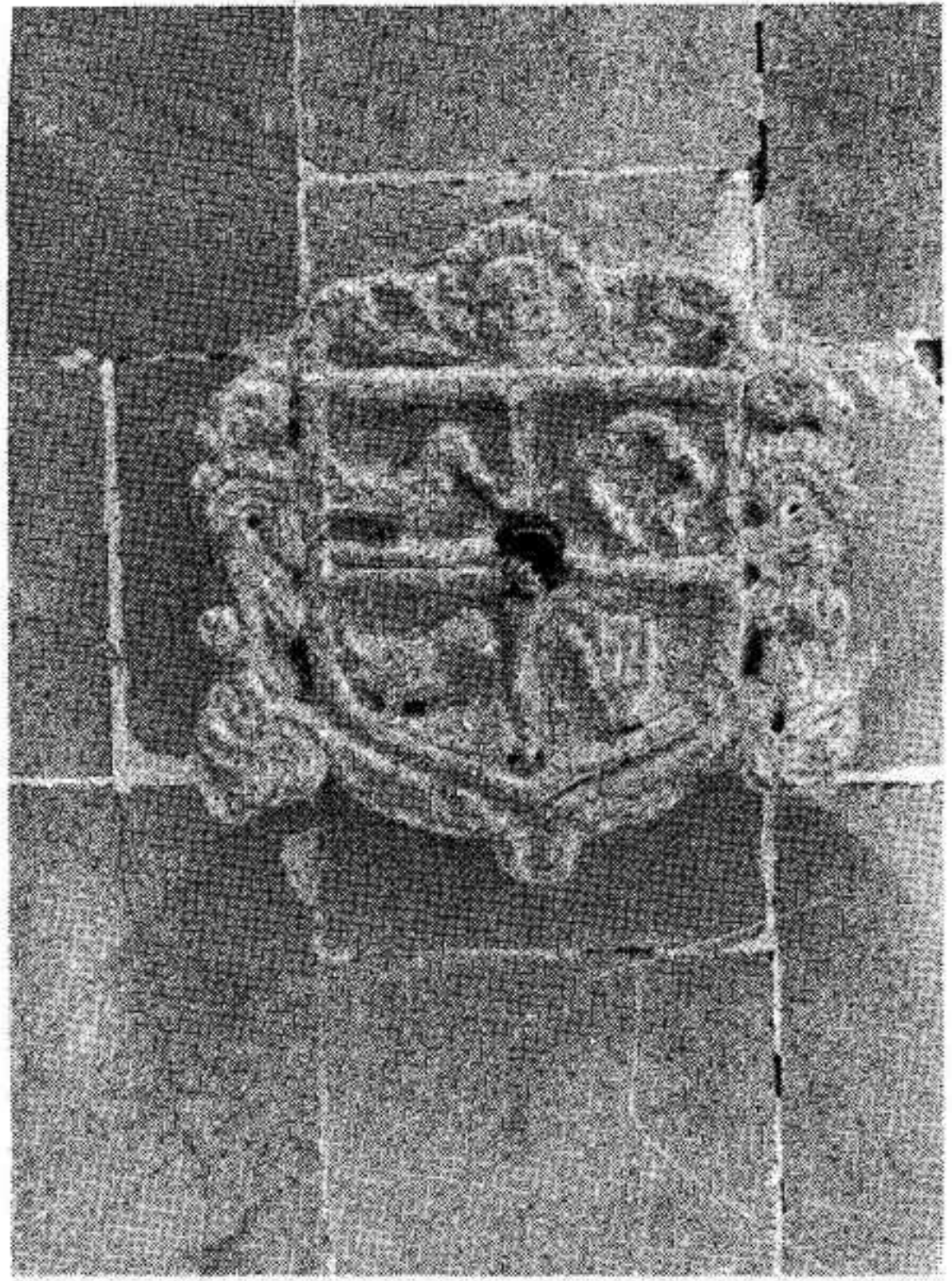








**LA INMACULADA.**



**ARMAS DE SEGUI, SINTES Y MAROT.**



**S. JORGE.**

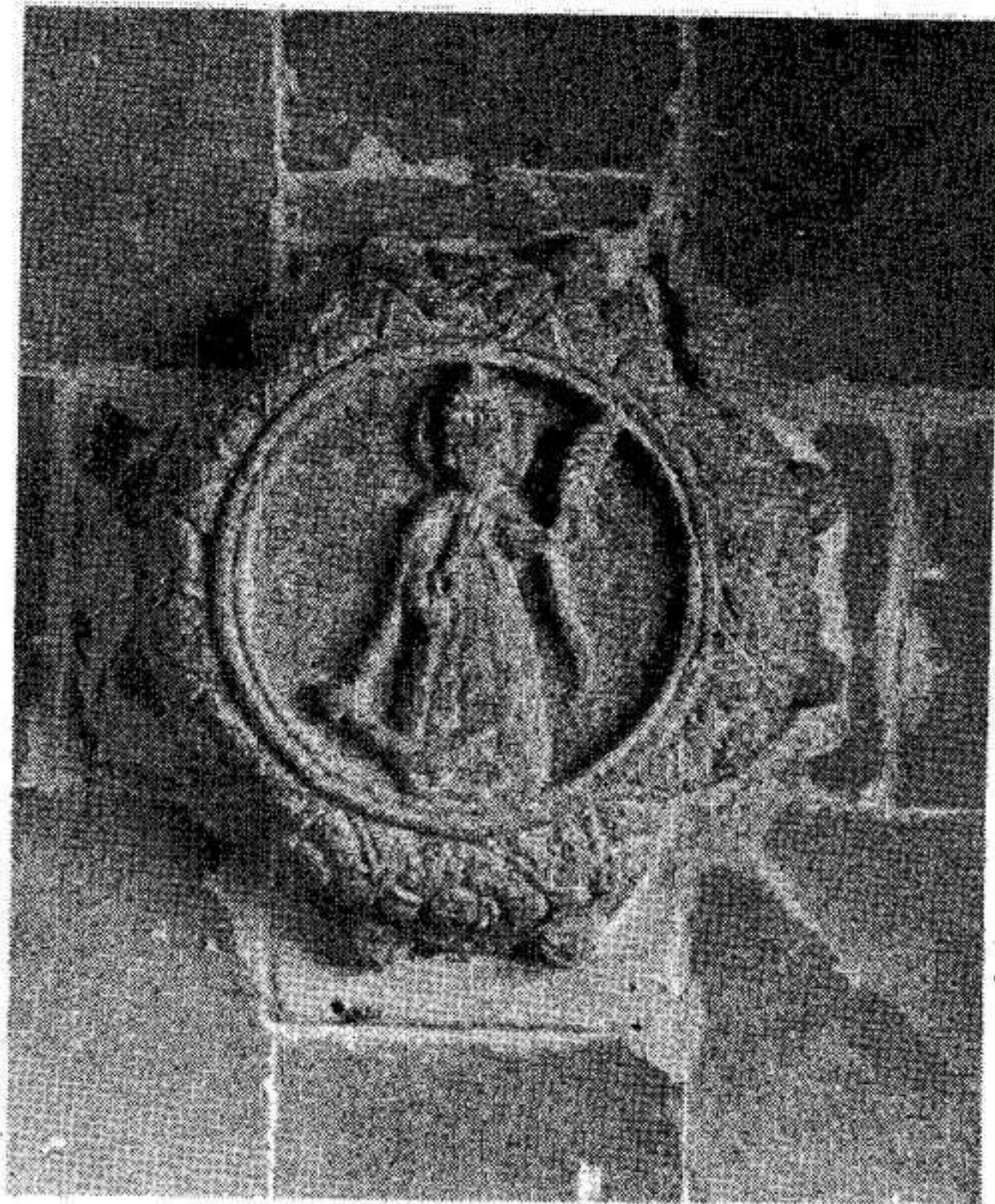








**ARMAS DE SAULA, CARRERAS, MAROT Y GUEVARA.**



**S. NICOLAS DE BARI.**







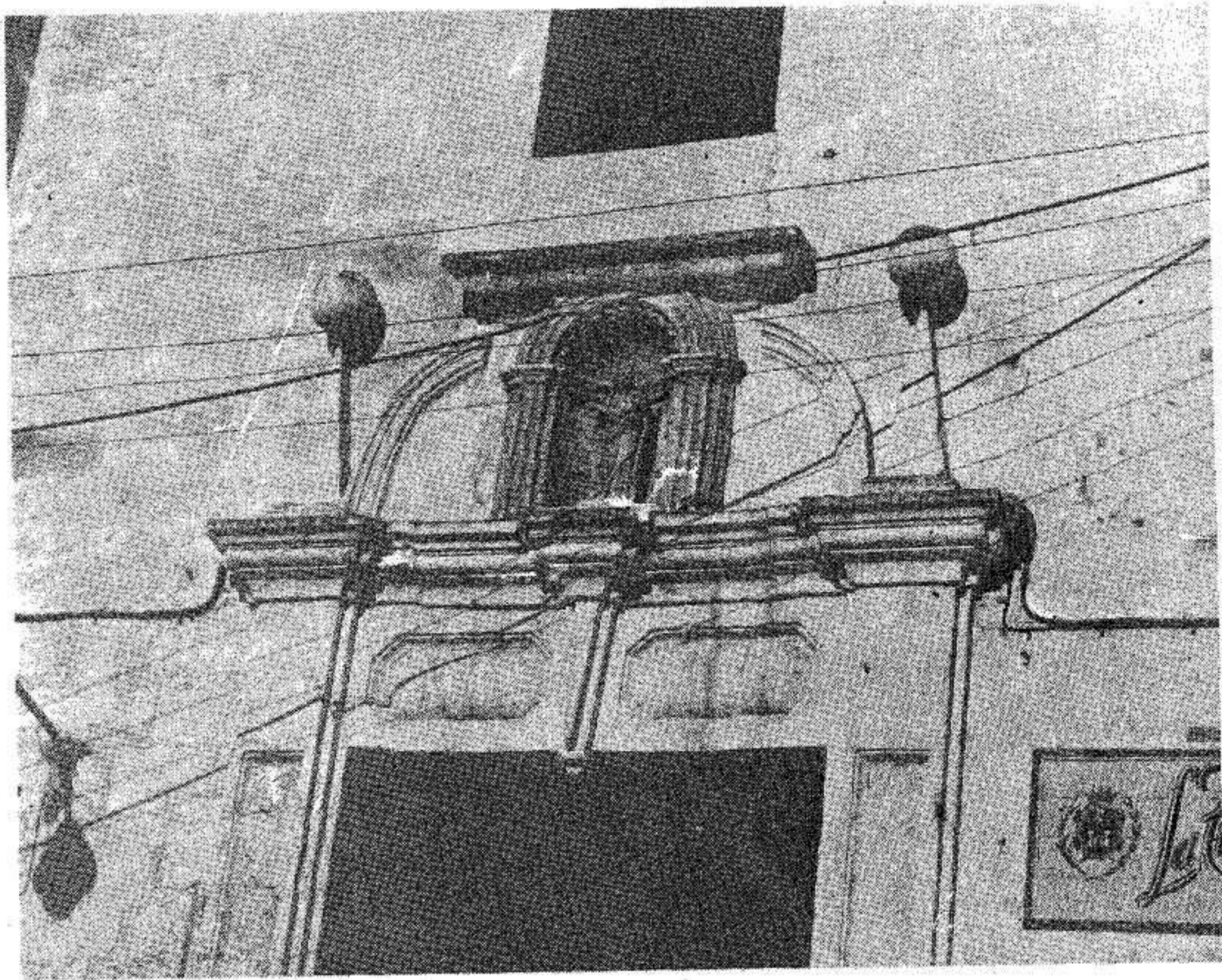
**EL COMPLEJO CONVENTUAL DE NTRA. SRA. DEL  
CARMEN**







# CONVENTO. ELEMENTOS DECORATIVOS INTERIORES.



DETALLE DEL ACCESO Y SU DECORACION.



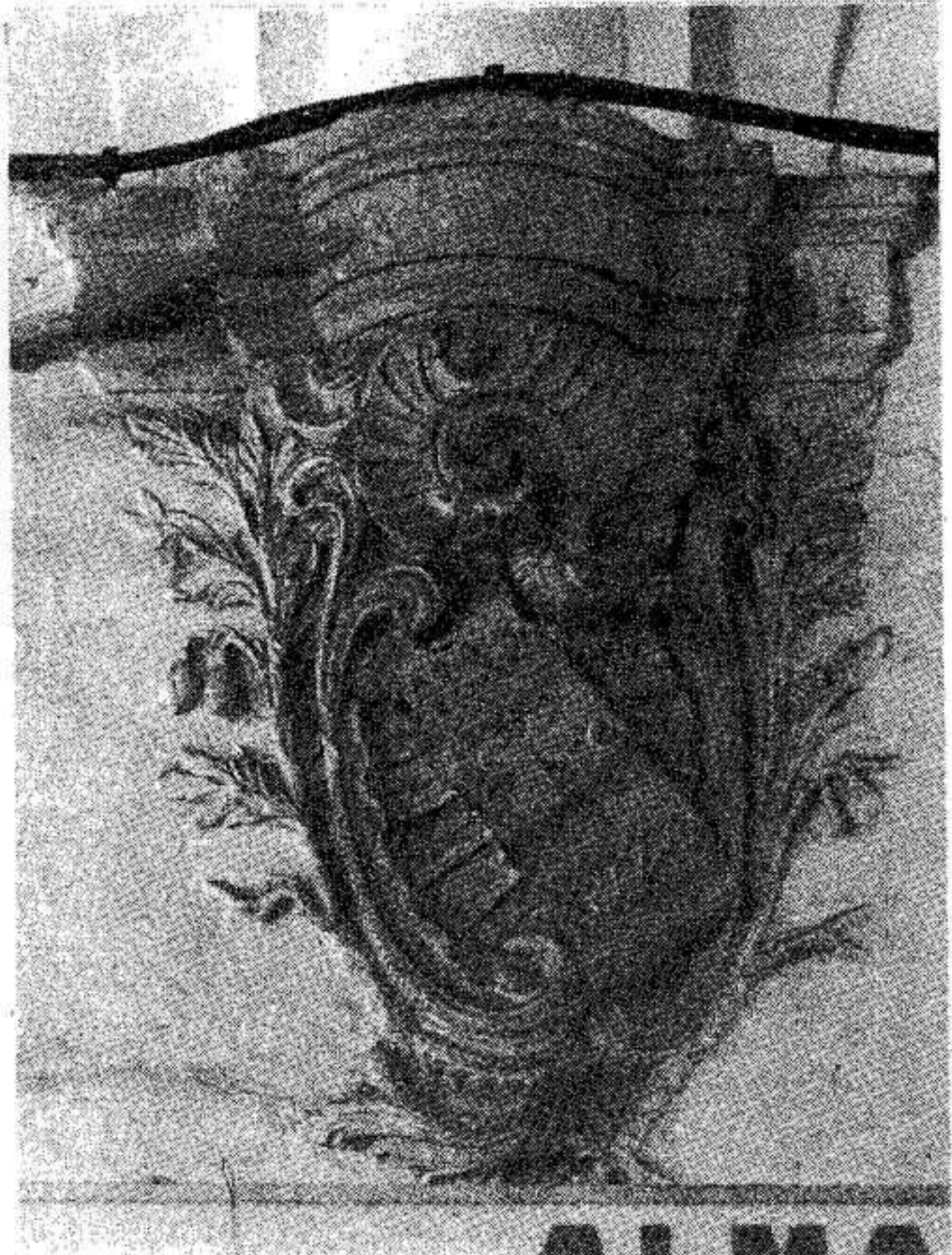
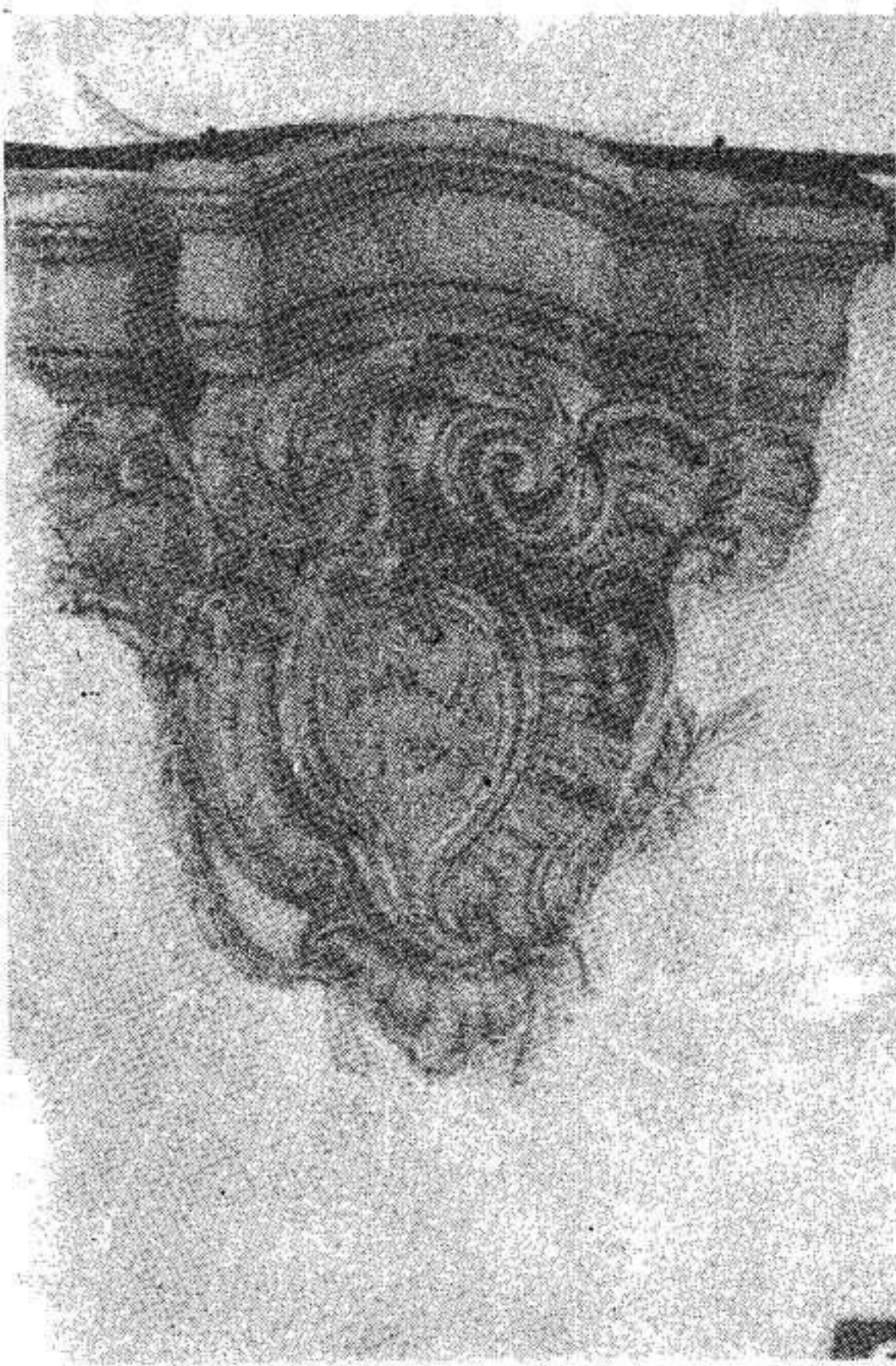




# MENSULAS .



DETALLE DE SU LOCALIZACION.

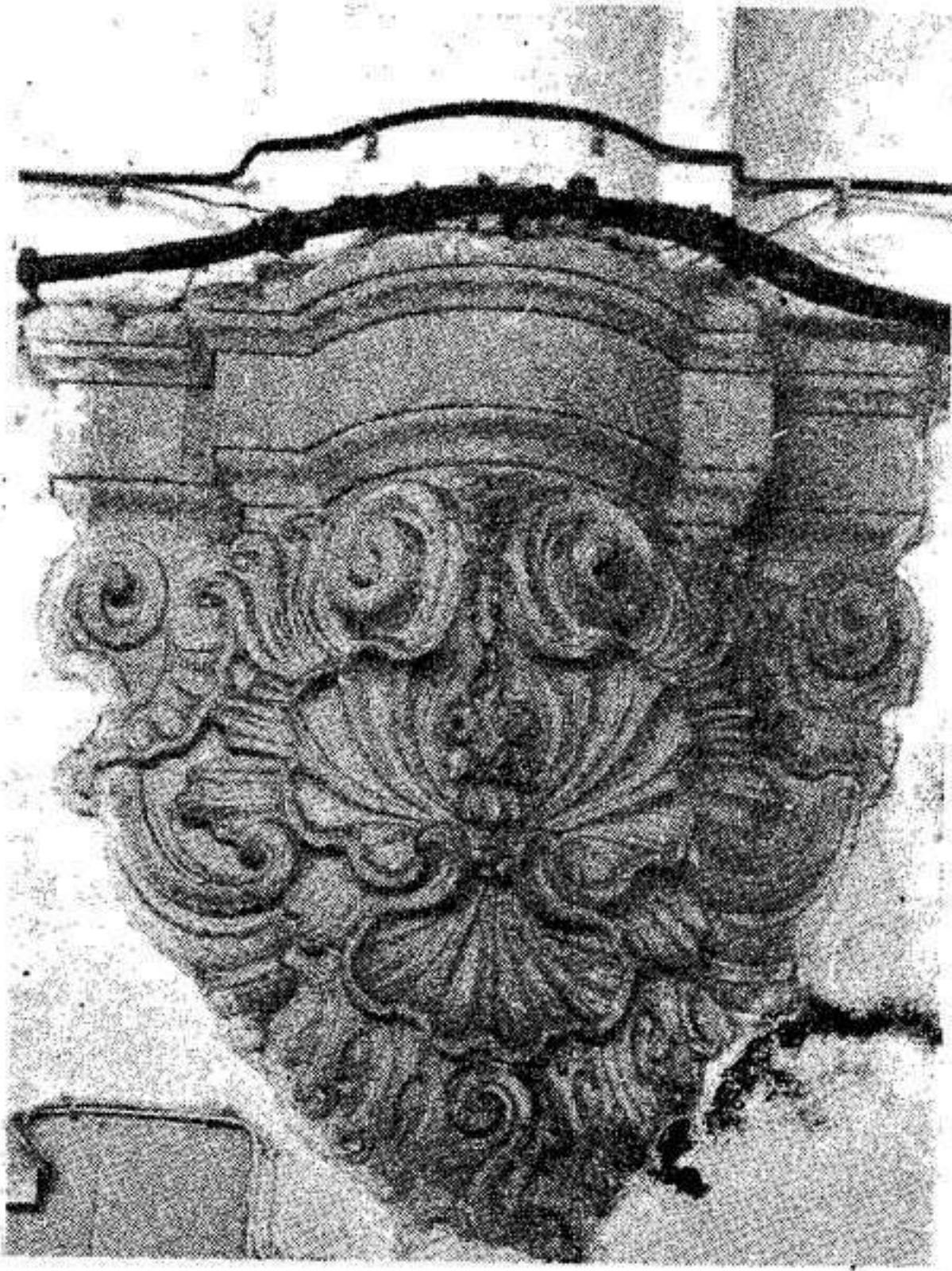


PRIMERA Y ULTIMA DONDE SE INDICA EL INICIO Y FINALIZACION DEL TRABAJO ESCULTORICO .









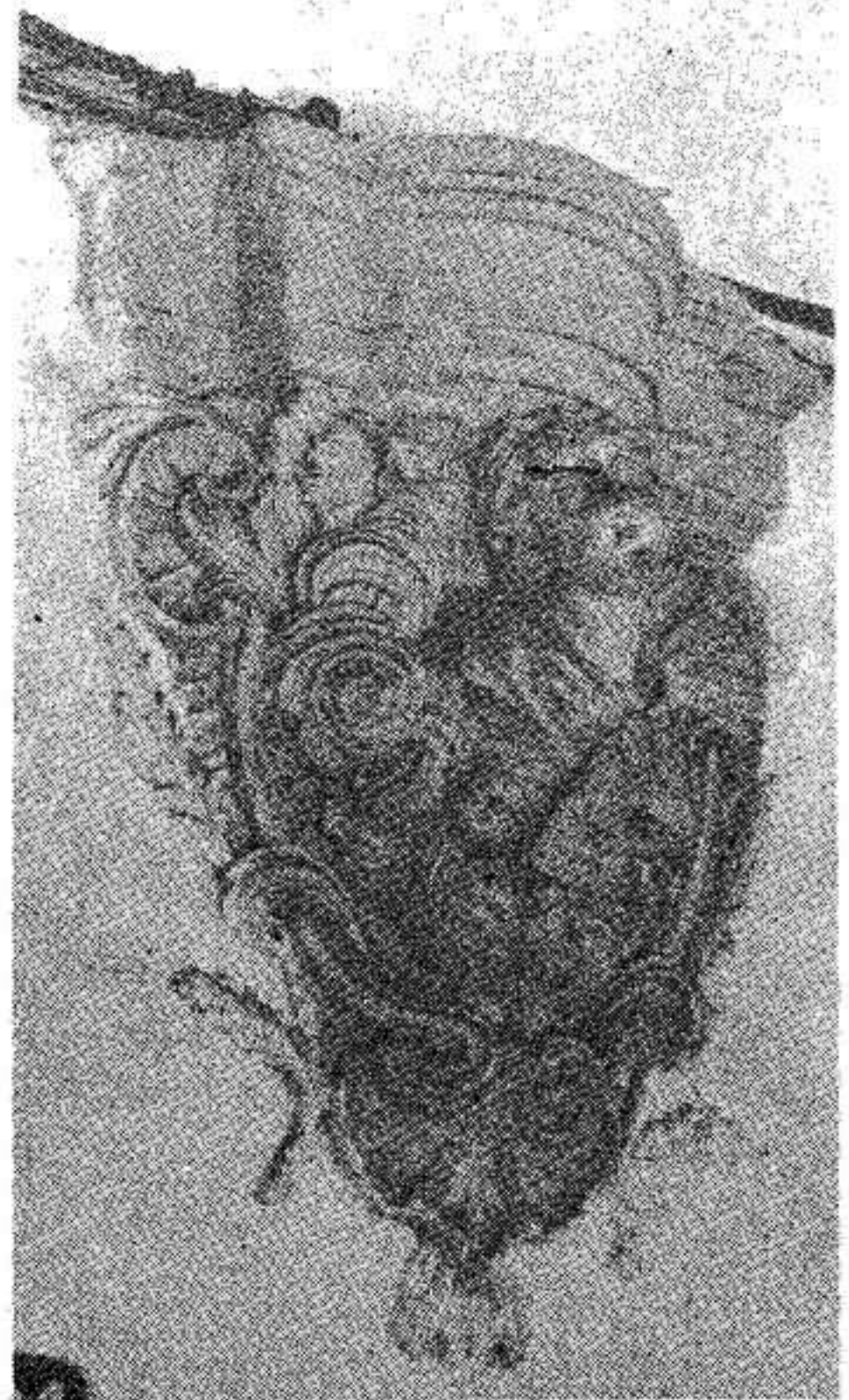
**DE TEMA GEOMETRICO FLORAL.**



**DE CONJUNCION, CON FIGURA HUMANA.**



**ALEGORIA DE LA EUCARISTIA.**

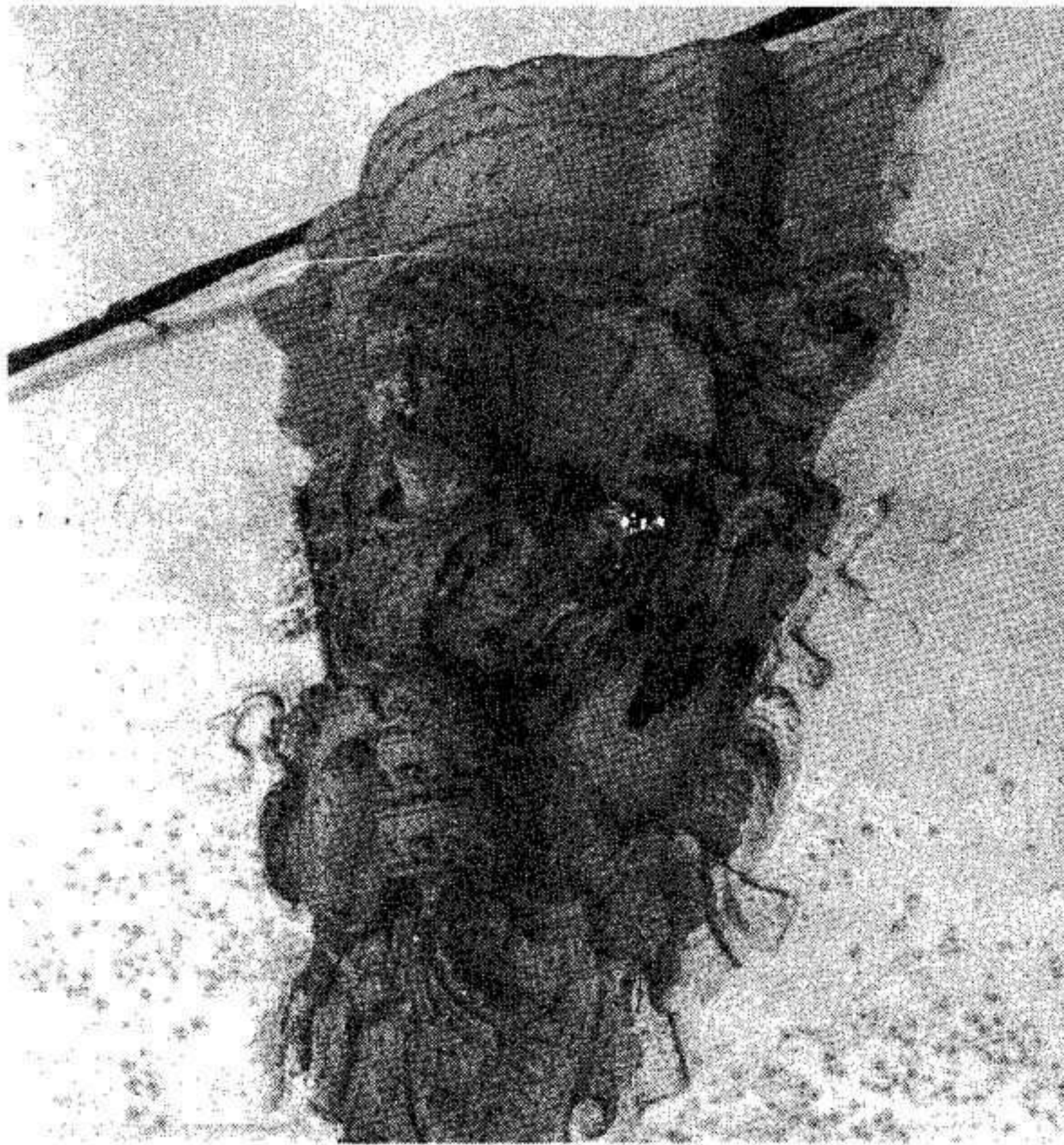


**ALEGORIA DE DIOS.**









**ALEGORIA DE LA IGLESIA.**



**ALEGORIA DE LA FE.**







# **LA IGLESIA DE SANTA MARIA**

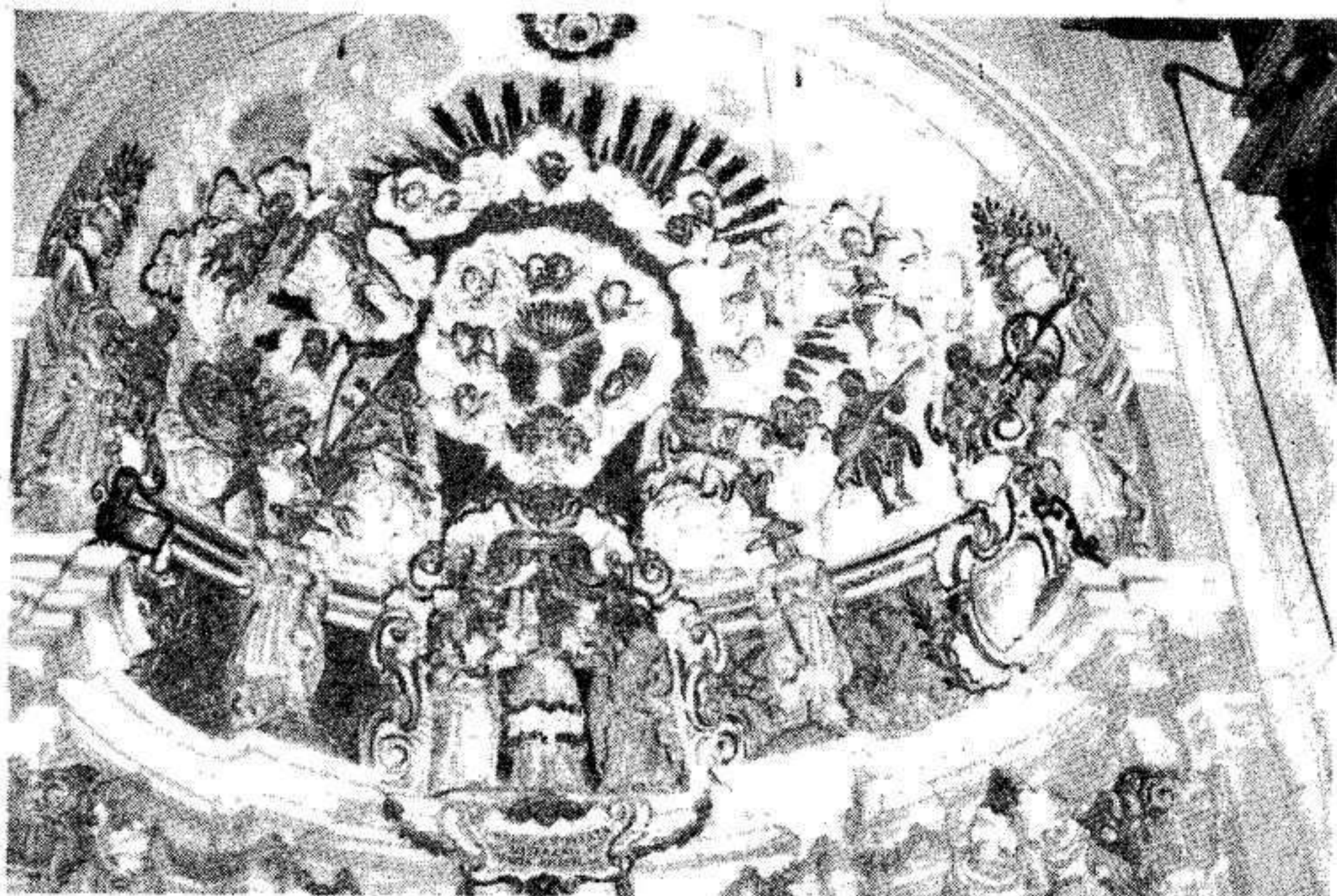






IGLESIA. ELEMENTOS DECORATIVOS INTERIORES.

CONJUNTO DECORATIVO DE LA CAPILLA DE S. JOSE.

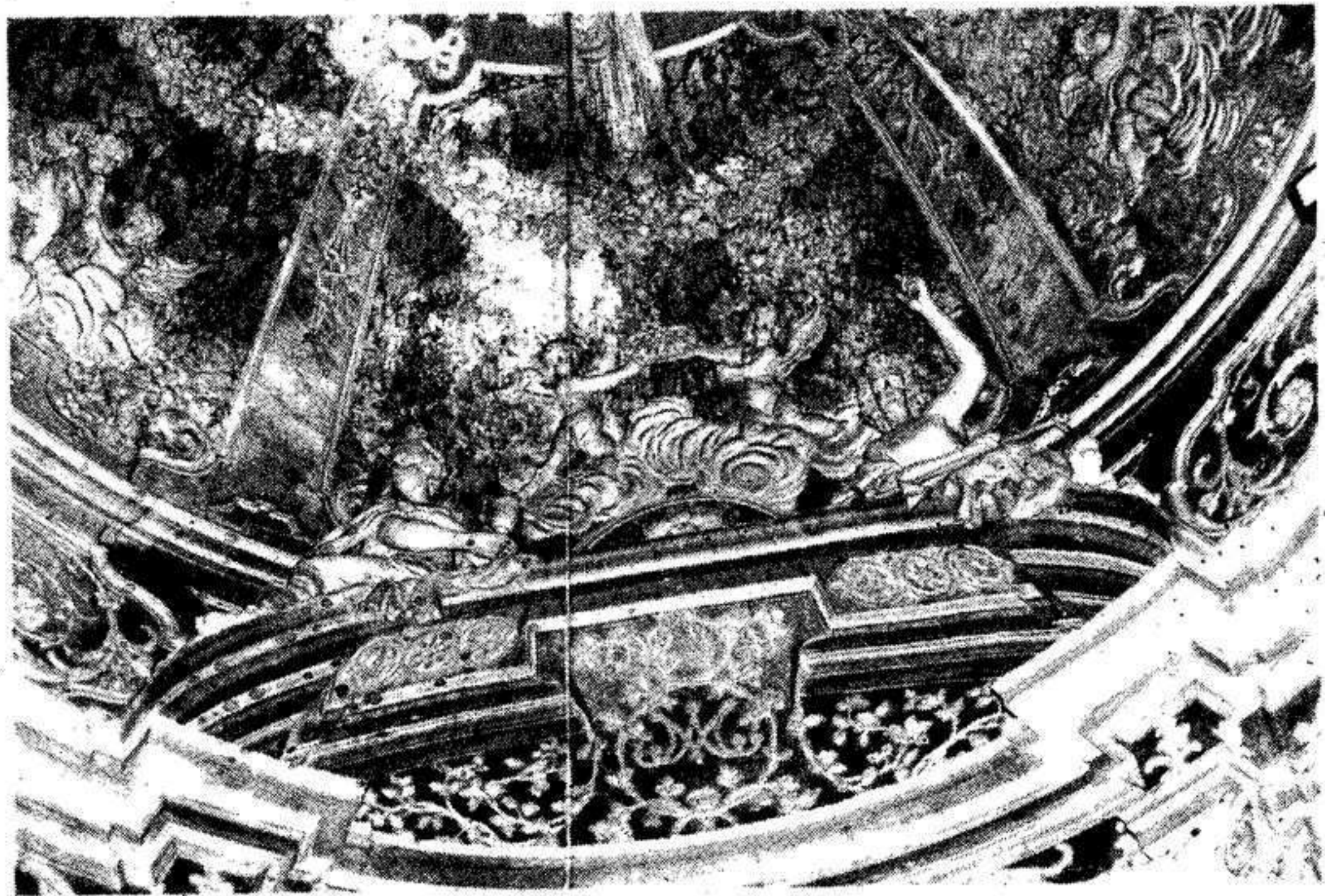








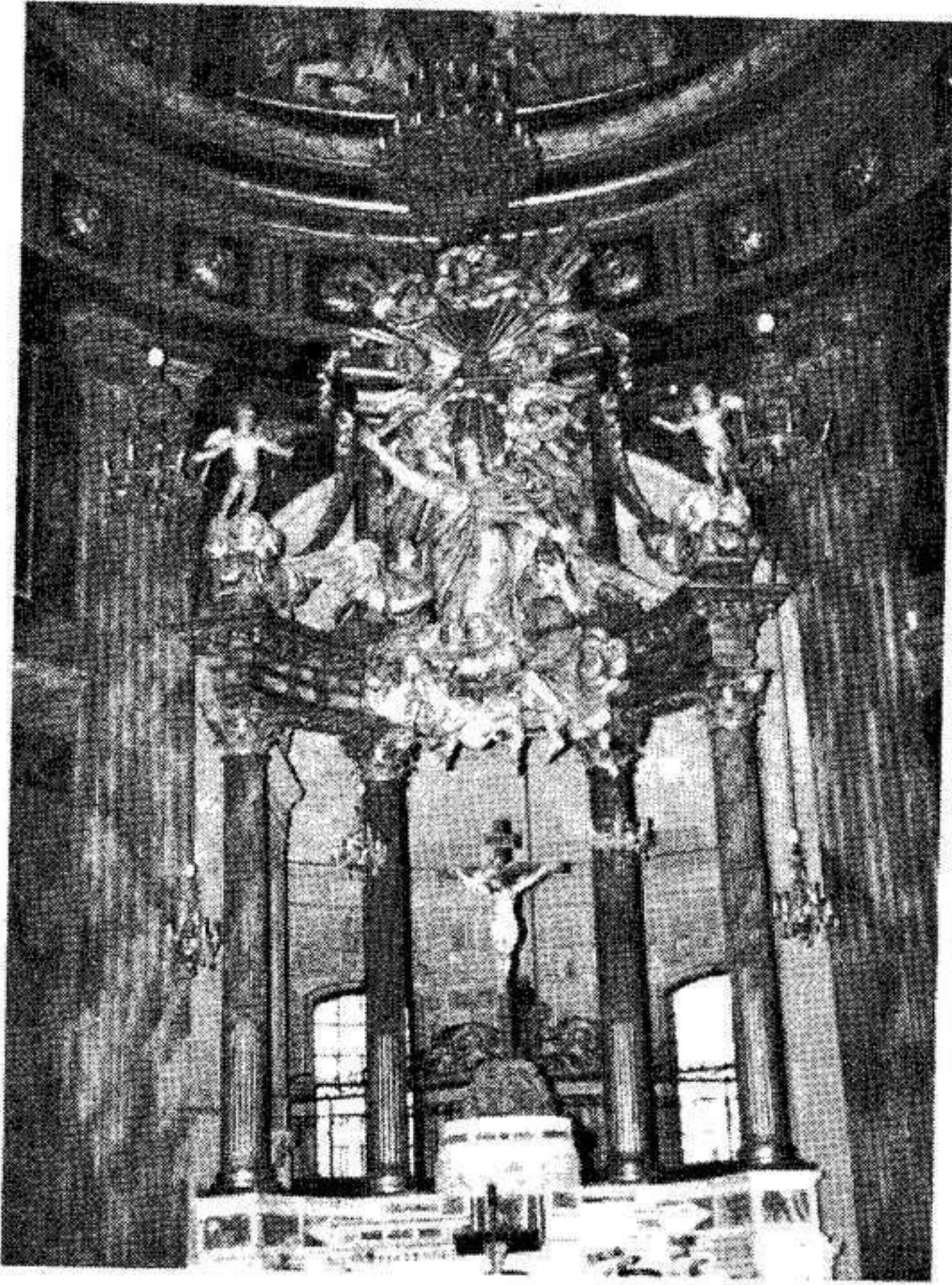
CONJUNTO DECORATIVO DE LA CAPILLA DEL ROSARIO .



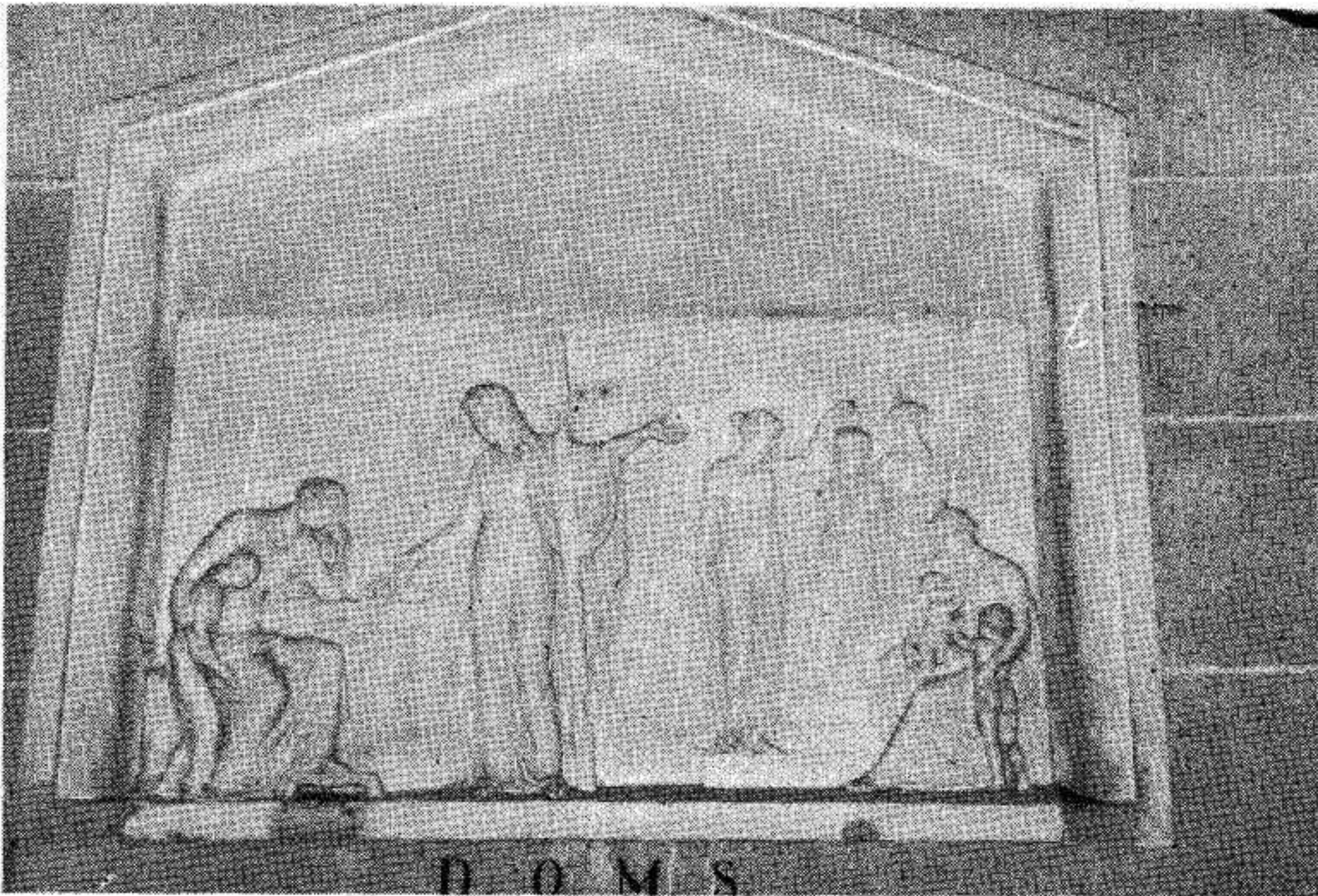








**ALTAR MAYOR COPIA DEL ORIGINAL REALIZADO EN 1811-1812.**



**LAPIDA FUNERARIA QUE CORONA EL EPITAFIO DEL DR. ALEÑAR.**







# **LA IGLESIA DE SAN ANTONIO ABAD**

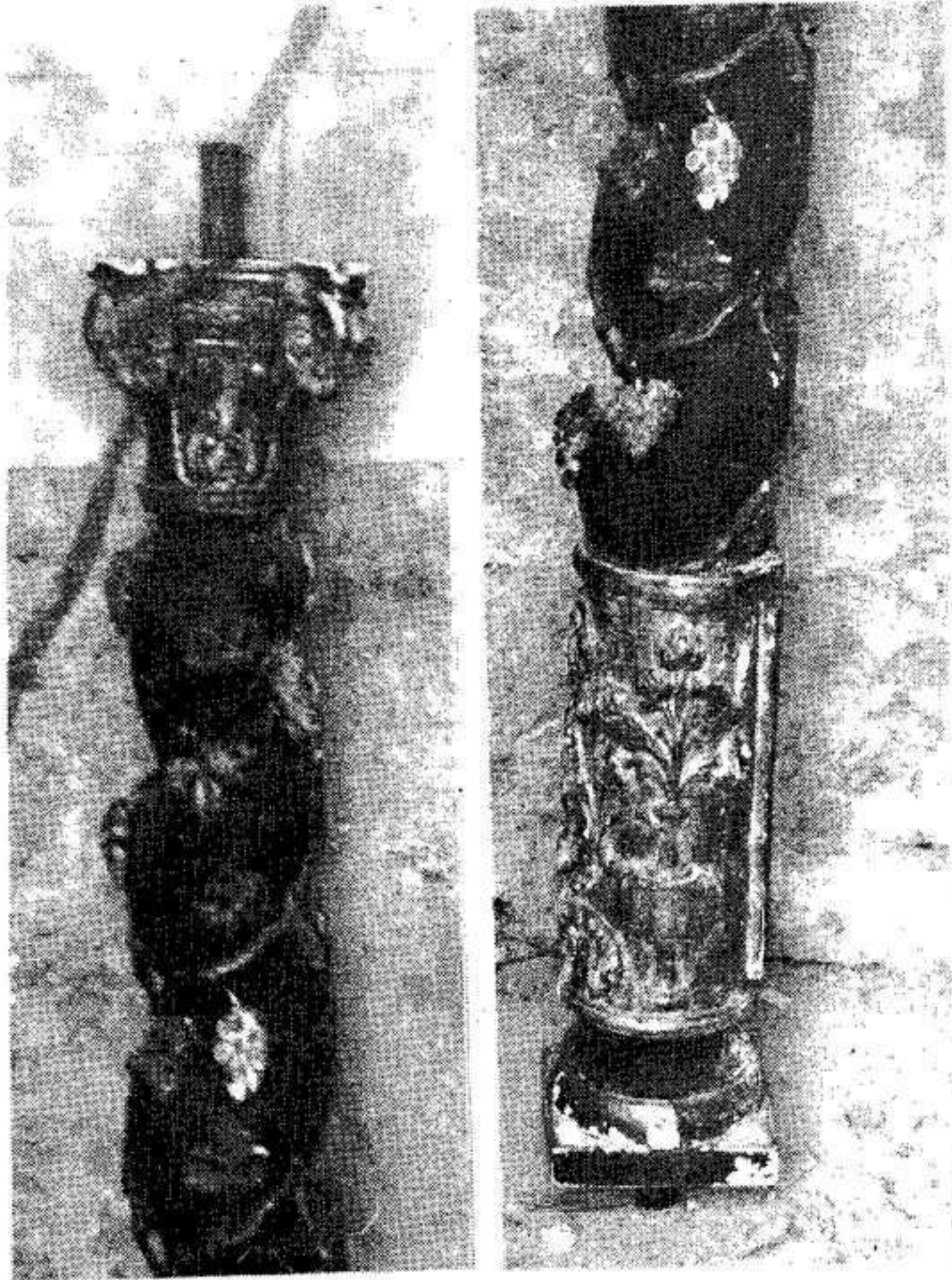
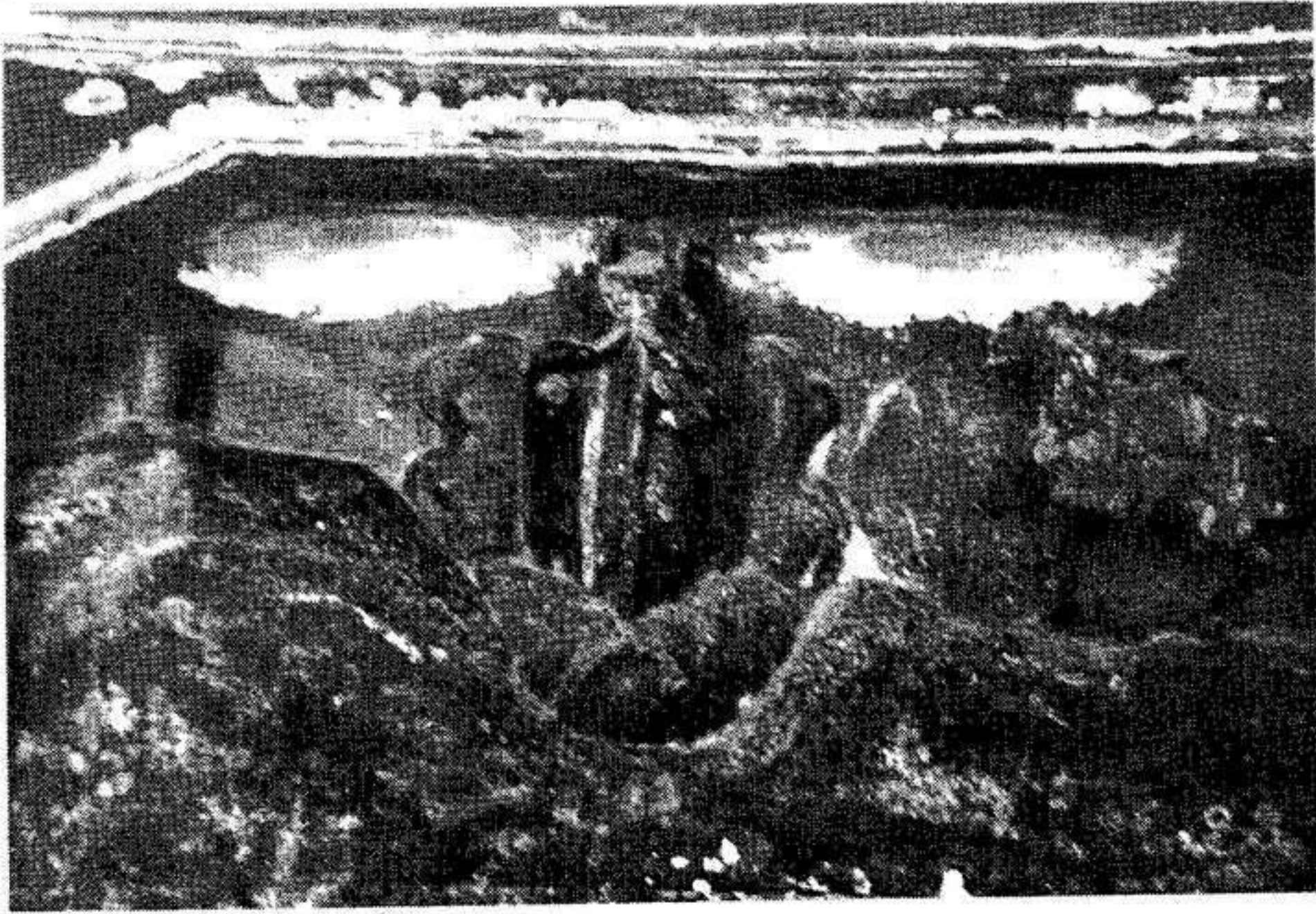






# IGLESIA. ELEMENTOS DECORATIVOS INTERIORES

## EL ANTIGUO RETABLO .



DETALLE DEL FRONTAL Y UNA DE LAS  
COLUMNAS DEL RETABLO. 1748 .







# **LA ESCULTURA EN LA ARQUITECTURA CIVIL**

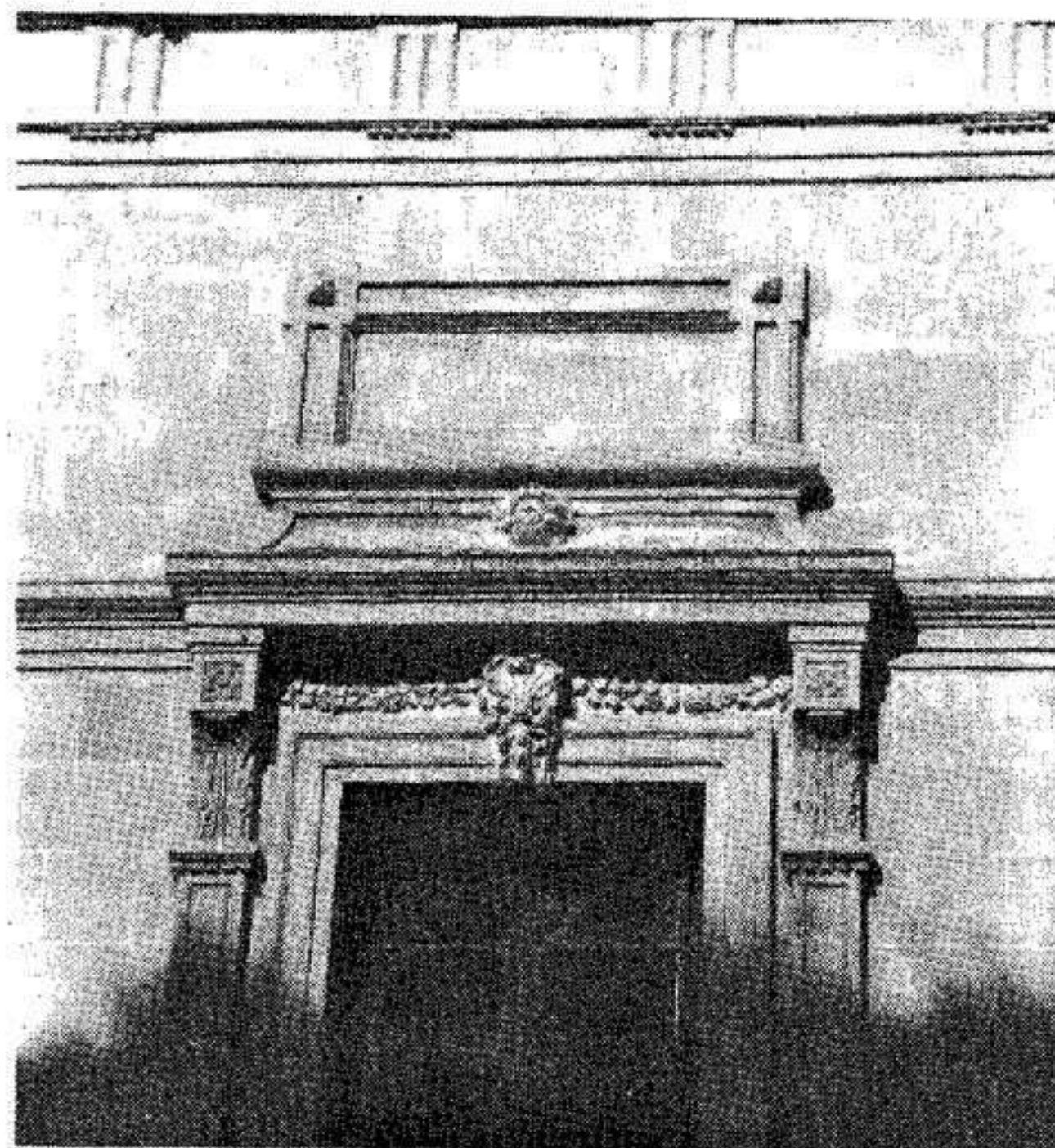




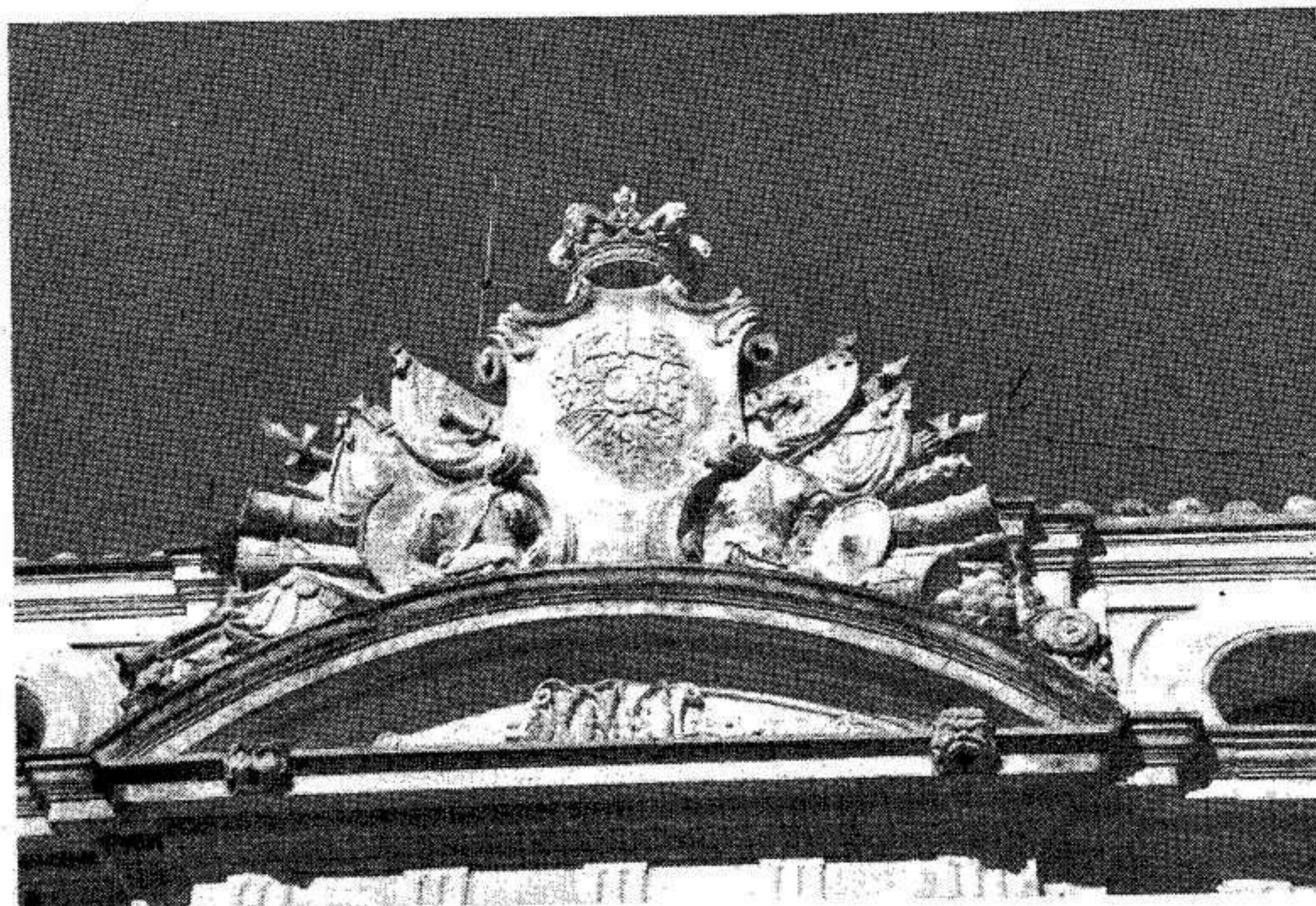


# ELEMENTOS DECORATIVOS EN LA ARQUITECTURA CIVIL

AYUNTAMIENTO. FRANCISCO FDEZ. DE ANGULO. 1786.



CLAVE ZOOMORFA DE UN ACCESO. DECORACION DE LA FACHADA LATERAL. DETALLE ORNAMENTAL DE LA FACHADA LATERAL. FACHADA LATERAL.



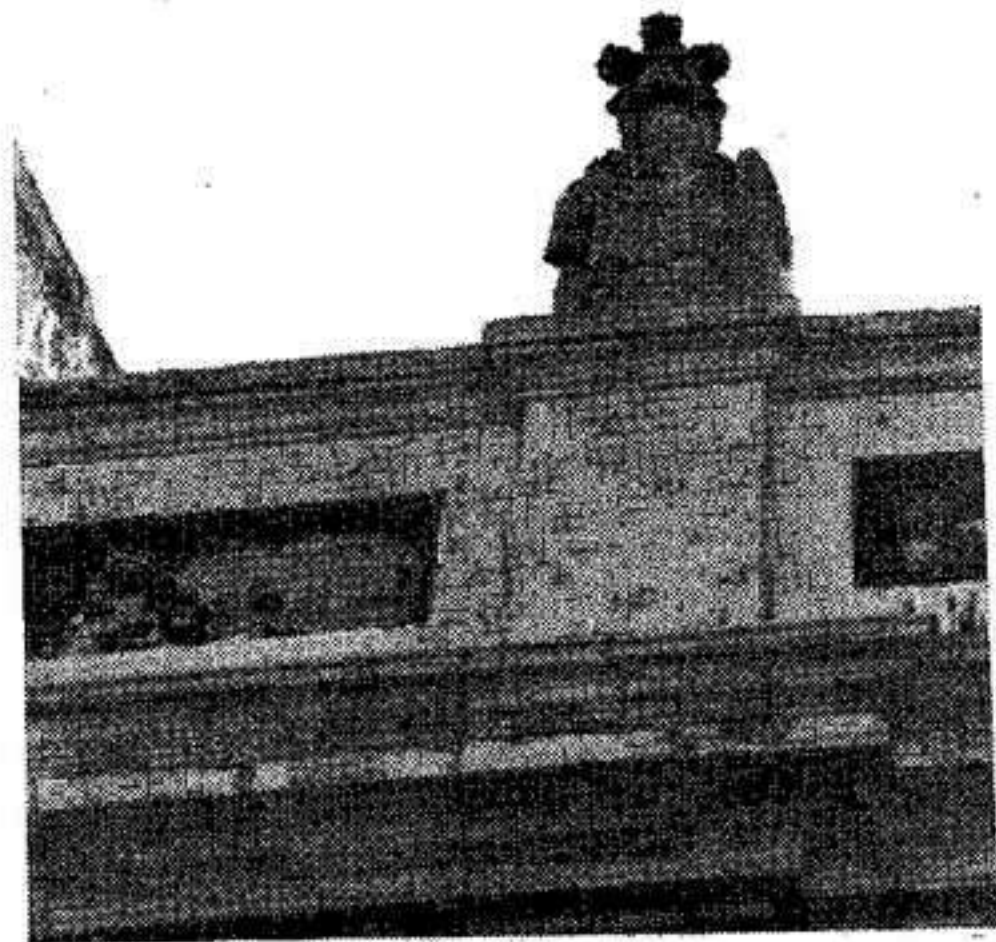
ESCUDO DE ARMAS DE ESPAÑA, REMATE DE LA FACHADA LATERAL.



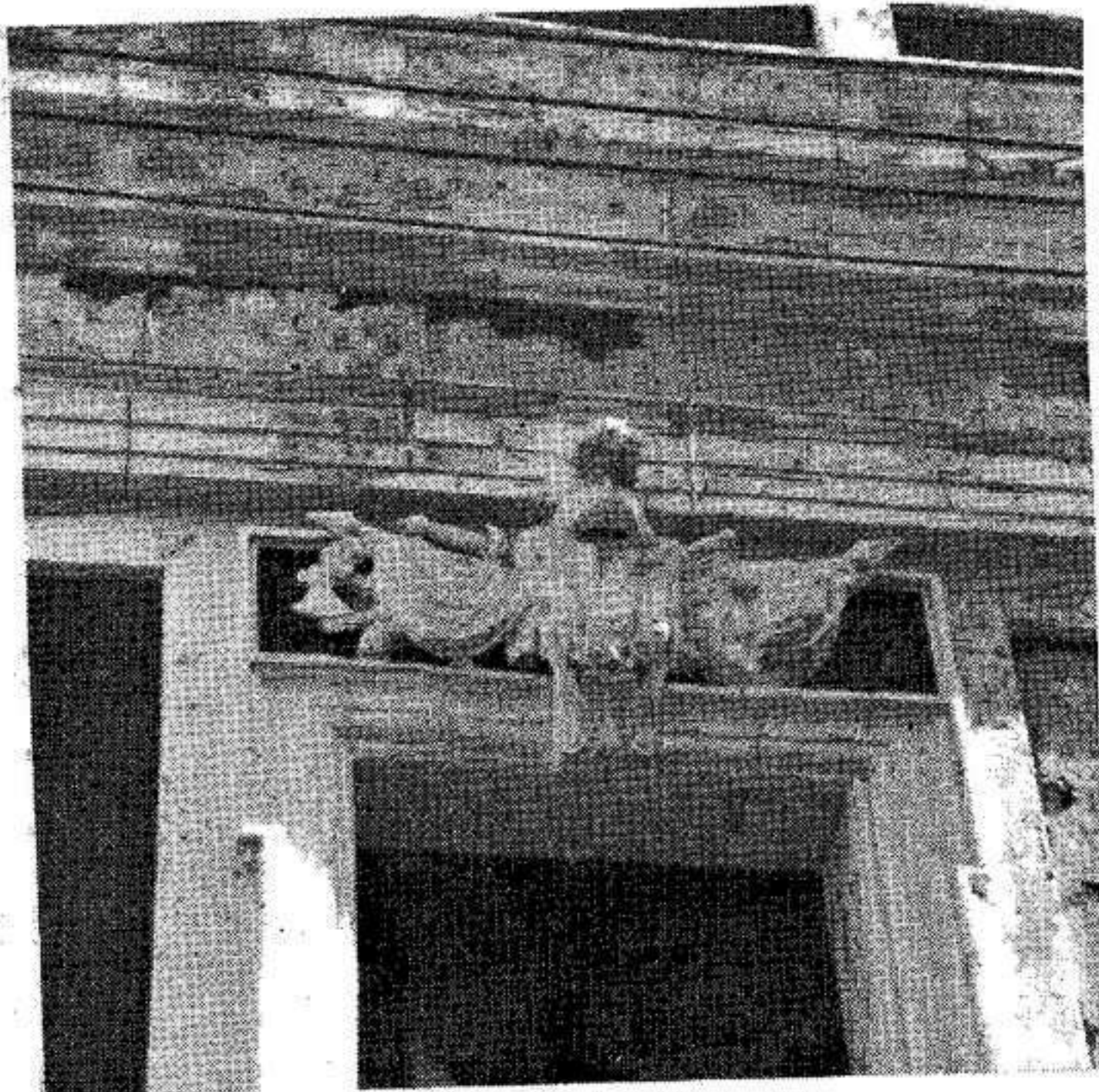




**EL PRINCIPAL DE GUARDIA. FRANCISCO FDEZ. DE ANGULO. 1786.**



**DETALLE DE LA FACHADA Y CORONAMIENTO DE TROFEOS.**



**DETALLES DE LA DECORACION DE VENTANAS Y PUERTA.**







# ELS COMAS I L'ESCULTURA MENORQUINA EN EL POST-BARROQUISME

GABRIEL JULIA I SEGUI (\*)

## ANTECEDENTS

El 7 de novembre de 1705 l'Arxiduc Carles d'Austria entrava victoriós a Barcelona i pocs mesos després era proclamat rei i jurava les Constitucions Catalanes. Els dirigents del Principat s'havien decantat vers el pretendent austríac a la corona espanyola «per amor a la tradició i la determinació de defensar llurs llibertats davant França» (1).

El pretendent creà una fastuosa cort a Barcelona i les seves noces amb la princesa alemanya Isabel Cristina de Brunswick l'any 1708, motivaren la vinguda d'artistes italians, cridats per l'Arxiduc per preparar la recepció de la nova reina.

---

(\*) GABRIEL JULIA I SEGUI és professor d'E.G.B. i escriptor d'història local

(1) UDINA MARTORELL, F., GARRUT, J. Mo.- «Barcelona, XX segles d'Història». Aymá S.A., Barcelona 1968



El pintor italià Ferdinando Galli, conegut per «Bibiena», s'ocupà de la direcció de les festes, de la decoració del Reial Alcàsser, dels ornaments públics i de l'escenografia teatral dels drames i òperes que s'estrenaven a la Llotja, transformada en teatre, activitat en la que Galli destacava com un gran mestre entre els seus contemporanis.

La presència de l'efímera cort austríaca a Barcelona fou decisiva per a l'art català del segle XVIII, afirma Antonio Bonet Correa (2).

Galli era considerat el millor decorador, admirable fresquista i l'escenògraf de major categoria de Bolònia, sense rival entre els creadors de perspectives, en les quals demostrava la seva ciència i atreviments, compendiats en els monumentals decorats barrocs en punt de fuga en diagonal. La seva obra, reflectida en el llibre «L'architettura civile» influí notablement en els mestres d'obres i tallistes catalans de la primera meitat del segle XVIII i proporcionà models molt apreciats pels seus seguidors.

Probablement amb ocasió dels treballs que Galli realitzava a Barcelona, el pintor Antoni Viladomat (1678-1755) entrà en contacte amb aquell, convertint-se en el seu amic i col·laborador. Viladomat aprengué de Galli l'arquitectura, la perspectiva i la pintura al tremp. Malgrat la comú devoció dels dos artistes per l'art antic i la formal intenció d'abandonar les directrius barroques, Viladomat no sabé defugir emperò el discurs grandiloqüent que configurava les seves escultures de gran moviment, ni una certa afectació en la pintura, amb grans fons teatrals a la manera francesa.

Per devers l'any 1730 Viladomat treballà intensament a Mataró, la pàtria nadiua de Ferran Miquel Comes.

## **FERRAN MIQUEL COMAS I RAMON**

Fou natural de Mataró, on degué néixer l'any 1742, segons es

---

(2) BONET CORREA, ANTONIO.- «Utopía y realidad en la arquitectura». Ministerio de Cultura, Madrid 1985



després de la seva partida de baptisme, signada el 30 de maig d'aquest any a la parròquia de Santa Maria de la mateixa ciutat.

Se li posaren els noms de Fernando, Miquel, Jaume. Els seus pares foren: Miquel Comas, boter de professió i Maria Angela Ramon. Els seus padrins de fonts foren: el bosser Bartomeu Ramon (probablement un oncle matern) i Maria LLuch (3).

Com tots els artistes del seu temps, Comas degué començar el seu aprenentatge en els obradors d'artistes ja coneguts. De fet, per arribar a aconseguir el títol oficial que els permetés l'exercici públic i legal de la professió, calia certificar el haver sigut aprenent per un espai de sis anys, més altres dos com a ajudant.

Comas visqué els primers anys en un ambient d'activitat artística notable. Els treballs de reconeguts mestres li serviren de model i de pauta. És curiosa la semblança que s'observa entre un esbós de Viladomat per un Monument del Dijous Sant i un altre de Comas sobre el mateix tema, que no és sinó una lleugera variant del primer. En els dos es fa patent la influència de l'escenografia, potser empesa per l'afecció teatral que començava a prendre força.

El dibuix de Comas simula una arquitectura d'ordre gegant, amb cúpula sostinguda per quatre «tetrápylos», frontó de gran aparat i volutes colossals. Segons el gust de l'època, aquestes pintures cobrien a manera de teló de fons d'un escenari, el mur frontal de la capella on es plaçava el Monument o «Casa Santa» i de part davant es posava una escalinata monumental amb l'urna del Santíssim Sagrament a dalt. Ignoram si aquesta obra arribà a realitzar-la Comas, o no passà mai de projecte.

No queda cap testimoni sobre la possible obra realitzada per Comas a Mataró en la seva joventut.

Cercant altres horitzons on desenvolupar la seva activitat, s'as-

---

(3) Llibre de Baptismes no. 15 (1737-1743) foli 224 v. (Museu-Arxiu de Sta. Maria de Mataró). Dades obtingudes per gentilesa del Director del Museu-Arxiu, M. Salicrú i Puig.



sebentà de les possibilitats que presentava l'illa de Menorca a partir de la segona dominació anglesa, en aixecar-se i ampliar-se esglésies i convents i es traslladà a Maó.

No sabem en quina data hi arribaria. Però devia trobar-se allí l'any 1767, o si més no, a primeries de 1768, per tenir temps d'entrar en coneixement amb la societat maonesa i sovintejar-la, enamorar-se d'una al·lota, festejar-la i preparar les noces.

El dia 15 d'abril de 1768, Ferran Miquel Comas s'unia en matrimoni amb Magdalena Pons i Cardona (a la partida de matrimoni l'anomenen Joana i a tots els altres documents apareix amb el nom de Magdalena) filla de Francesc i de Joana Martí i Cardona. Foren testimonis del casament el misser Francesc Valls i el seu germà Tomàs Valls (4).

El 17 de maig de 1770 va néixer el primer fill del matrimoni: Francesc Josep Antoni (5). El 2 de novembre de 1772 venia al món Francesc Miquel (el llinatge apareix en la forma Comes en tots els documents i escrits anteriors a l'ocupació de Menorca per la Corona d'Espanya. A partir d'aquest moment es castellanitza i s'escriu generalment Comas, tal com apareix en la seva partida de baptisme), essent batejat el mateix dia i apadrinat pel Doctor en Dret, Francesc Valls (6).

L'any 1775 la família Comas tingué el tercer fill: Vicent Joan, el qual es dedicaria a la professió d'instrumentista náutic. Morí a Maó l'any 1842 (7).

---

(4) «Matrimonis de la Parròquia de Mahó de 1766 en 1771». Any 1768, reg. no. 90 (Arxiu Diocesà de Menorca)

(5) «Llibre de Baptismes de la Parròquia de Mahó de 1766 a 1773 (Arx. Dioc. de Men.)

(6) Id de l'anterior

(7) A la seva partida de defunció consta clarament l'ofici del pare: «Miquel Comas, su profesión escultor, pueblo de su nacimiento Mataró (Llibre Parroquial, anys 1841-1846, pàg. 210, reg. no. 340. Arx. Dioc. de Men.)



La família augmentaria encara amb tres fills més: Pere Màrtir Bonaventura Francesc (13 d'abril de 1777), Maria Angela Eulàlia (10 de juny de 1779) i Cristòfol Lluís (19 de juny de 1781) (8).

No coneixem gran cosa de la feina de Ferran Miquel Comas en els primers anys de la seva estada a Menorca. L'any 1771 esculpí la figura de l'Arcàngel Sant Miquel per al retaule de la capella de les Animes de la Parròquia de Maó, per la qual cobrà la quantitat de 16 lliures i 16 sous (9).

### **EL RETAULE MAJOR DE NOSTRA SENYORA DEL SOCORS (Ciutadella)**

L'any 1772 es comanà a Ferran Miquel Comas l'execució del retaule de la capella Major de l'església del Socors del convent de Sant Agustí de Ciutadella, obra que no restà completament acabada fins quinze anys després (10).

Tenia una alçada de devers 12 metres i fou executat en fusta pintada i amb abundància de daurats.

Estava dividit en tres parts: a la inferior, fins una altura de 3'35 metres, destacava l'altar i l'ostensori format per un temple de grans proporcions, envoltat per una corona de raigs daurats. A la part de davant, una obertura oval nimbada i esculpida amb figures d'angelets, envasava la custòdia del Santíssim.

El cos principal del retaule estava dividit en tres parts, la central enfonsada respecte de les laterals, delimitades per esveltes columnes de fust cilíndric i capitells composts, decorades amb ornaments

(8) Llibre de Baptismes de la Parròquia de Mahó (A.D.M.)

(9) SANCHO I SANCHO, JOSEP.- «Memoria sobre la Parroquia de Na. Sra. de la Assumció (...) de la ciutat de Mahó (...)» (Arxiu del Seminari Diocesà de Menorca)

(10) JULIA SEGUI, GABRIEL.- «Els inicis del Barroc a Menorca. L'església del Socors de Ciutadella». Edicions Nura, Menorca 1988



daurats. Un ample entaulament discorria per sobre les columnes, interromput a la part central per una gran arcada de mig punt que determinava amb les dues columnes centrals una gran fornícula que exhibia el grup escultòric de 2 metres i mig d'alt de la Mare de Déu del Socors portant l'Infant Jesús, de factura barroca amb vestidures de grans plecs estufats, voltada de núvols i àngels.

Les columnes laterals determinaven altres dues fornícules, en les que reposaven sobre dues grans mènsules, les escultures antigues de Santa Rita i Sant Pere Màrtir.

Als costats destacaven uns relleus policromats i daurats, obra de Comas, representant escenes de la vida de Sant Agustí.

El cos superior dividit també en tres parts, dibuixava a la central una gran corba còncaua en la que sobreeixia d'un nítxol clàssic un aparatós grup escultòric de dos metres d'alt que representava Sant Agustí en actitud de pregària, envoltat de grans figures d'àngels que sostenien els atributs pontificals. De part damunt d'aquest grup apareixia una representació de la Santíssima Trinitat que donava cim al retaule: al centre l'Esperit Sant al mig d'una corona d'àngels i núvols, a la dreta el Pare Etern reposant sobre el globus de la terra i a l'esquerra el Crist Ressucitat amb el símbol de la creu que s'enlairava fins a la volta de la capella. Als costats, dues arrogants figures d'àngels amb les ales desplegadas reposaven sobre grans volutes, tenint al costat altres dos relleus a l'estil dels que hi havia al cos principal del retaule.

El conjunt cloïa en línies ascendents de núvols i àngels a manera de glòria celestial vers el cim, convergint en el símbol de l'Esperit Sant.

La distribució dels relleus daurats sobre el fons envernissat de la fusta, de color gris fosc, gairebé negre, recorda el tractament decoratiu de l'estil imperi encara per néixer i harmonitzava amb les formes equilibrades dels dos cossos inferiors, on el barroquisme es feia palès en la contraposició dels plànols, superfícies i línies rectes i



corbes i en la discreta ornamentació.

Aquesta composició reposada posava en evidència el grup escultòric que el presidia, destacant els seus colors pàlids i disseny emfàtic sobre el fons oscur del seu entorn.

En contraposició a aquest conjunt estàtic i seriós -potser «terrenal», encara?- esclatava a dalt de tot una aparatosa escenografia de joiosa intenció i exuberant riquesa «celestial» que recorda la copinya de la capella de Sant Josep, de Santa Maria de Maó, si bé sense l'extravagant fantasia d'aquesta. L'altar del Socors conserva el sentit de la mesura i el ritme, que en la capella de Sant Josep es torna desordre i confusió,

Pràctic en el modelatge i ús del guix i aplicació de l'estuc i bon tallista, combinà en l'escultura del retaule totes aquestes tècniques, atent més a l'aparença del conjunt que a la perfecció i acabat del detall.

Malgrat aquests condicionants, consider l'altar del Socors com una de les peces més assolides i importants entre les produccions menorquines de Ferran M. Comas, sinó la principal. Malauradament el pobre testimoni que ens queda després d'aquella boja, inútil i vergonyosa destrossa de 1936 que els menorquins no saberen aturar, no permet donar idea cabal del que fou aquesta creació de l'escultura divuitesca de la nostra illa. I en contemplar el seu entorn i el destí incert d'aquella magnífica i desgraciada església, és difícil ser optimista vers la conservació o restauració d'aquell bell monument (11).

Per fer més desoladora l'escena, en tornar els ulls enfront del retaule, l'esguard es fixa en la caixa buida, de bones proporcions i rica talla de l'orgue barroc, destrossat també junt amb el retaule. Construit en els anys que es cloïa l'altar Major, la similitud d'estil i de l'ornamentació i escultura, em fan pensar que la caixa i decora-

(11) Resta tancada des del final de la guerra civil, en no haver-se reintegrat al culte.



ció de l'orgue foren també idea i confecció del propi Comas, al qual trobam treballant pocs anys després en la decoració de la caixa de l'orgue de la parròquia d'Alaior.

### **CAPELLA DE SANT JOSEP DE LA PARROQUIA DE MAO**

L'any 1774 Comas començà a treballar intensament en el convent i església del Carme i en la parròquia de Maó.

En aquesta darrera església inicià una de les seves creacions més ambiciosos: la capella de sant Josep, a petició de la Confraria i Gremi de Fusters i Picapedrers de Maó, al mateix temps que treballava en el convent del Carme. Essent la seva tasca personal i no de taller, l'obligà a treballar en ambdues obres amb la conseqüència lògica de no poder acomplir els terminis i no poder quedar bé amb uns i altres a la vegada. Les complicacions foren serioses, sobretot amb el gremi de Fusters i Picapedrers, a causa de que l'obra de l'escultor s'eternitzava i perquè les seves exigències pecuniàries ofegaven l'economia del gremi, mai segur del pressupost de l'obra, degut a que les fantasies de l'artista canviaven i completaven la decoració del retaule projectat a mesura que l'anava executant, amb gran desesperació del gremi que no veia la fi d'aquella obra. És així que se'l volgueren treure de damunt, aprofitant que no havia acomplit els terminis assenyalats. Hi arribà a haver plets entre ambdues parts, en denunciar Comas davant el tribunal de la Reial Governació l'incompliment d'un compromís de pagament de 100 peces de vuit que aquells s'havien obligat a pagar-li una vegada acabada la copinya de la capella.

La confraria per la seva part, considerava que segons el contracte signat amb els obrers que els precediren a l'obraria de Sant Josep, l'escultor no havia complert el seu compromís i per tant ells no estaven disposats a pagar fins conèixer la sentència judicial. No devien confiar massa en les seves forces, doncs aviat començaren



a cercar diners per si acàs. El 12 d'octubre, alguns dies després d'haver rebut la notificació de la sentència del tribunal de la Reial Governació i després de consultar amb els seus advocats, decidiren pagar les 100 peces de vuit exigides per Comas, amb la condició de que l'escultor rescindís el contracte signat entre ells.

El pagament s'havia de fer en el termini de tres dies i convençut l'advocat que portava el cas, que l'Obraria de Sant Josep perdria, els comunicà que en cap manera feia comptes d'imposar cap condició a Comas. Aquest s'assabentà de tot aquell embolic i parlà amb els seus clients dient-los que faria per ells tot quant podria, menys abandonar l'obra, doncs això seria en gran perjudici de la seva fama i honor. Així doncs, la confraria pagà i Comas continuà les obres de la capella, reclamant material que s'havia de pagar i els obrers no sabien on posar mà per trobar més diners. El 9 de novembre li tornen insinuar si no seria convenient que algú el substituís, ja que tenia tantes obligacions pendents; però finalment claudicaren una vegada més i concediren a Comas tot el que demanava.

La decoració de la capella la realitzà gairebé tota amb estuc i trobà que seria millor procedir al daurat abans de donar l'estuc, per por de que l'aiguacuit no el fes malbé. Els de la confraria, molt empipats li digueren que continuàs les obres segons assenyalaria el contracte, doncs, per si no en tenien prou, es van veure obligats a fer una teulada falsa perquè les aigües no la malbaratassin amb les humitats.

El mes de desembre, Comas proposa a l'Obraria esculpir quatre estatués dels Sants Coronats: els Sants Sever, Severià, Carpòforus i Victorí per posar al nient de la copinya de la capella (12).

Per aquest treball demanà 40 peces de vuit, assegurant que s'havia assabentat de tècnics forasters de que no podien esser exe-

(12) El Santoral diu que aquests germans eren escultors i que per no voler esculpir estatués idolàtriques foren perseguits i martiritzats, morint cremats dins estanys de plom encès, durant el regnat de l'emperador Dioclecià.



cutades per menys de 25 peces cada una, a les que calgué afegir altres 100 peces de vuit per donar l'estuc i pintar les quatre escultures, essent a compte seu tots els materials, excepte el guix per a les estatués, que havia de posar la confraria.

L'any 1778 era gairebé impossible trobar diners per fer front a les despeses de la capella. El mes d'agost, Comas comunicà que no volia passar avant la feina de la mateixa. I llavors fou la Confraria qui esgrimí el contracte, per obligar-lo a acabar la feina segons el conveni signat. En el mes de maig de 1779 encara no s'havia acabat la construcció i no es podia continuar el daurat de la capella, encarregat a mestre Gabriel Feliu, amb qui els obrers també tingueren un plet que es fallà a favor del primer.

El mes de juny de 1780 l'escultor proposà que com a coronament del retaule havia de posar un escut a dalt de tot (probablement es referia a la glòria amb l'Esperit Sant que remata el retaule) i a finals d'any, acabades les obres, pintat i daurat dels ornaments, l'obraria acordà penjar un salamó a la capella per il·luminar el vistós conjunt (13).

Josep Sancho, el cronista de Santa Maria, qualifica de «famosa capella» la de Sant Josep i hem de creure que seria molt lloada en el seu temps (14).

Començada els mateixos anys que la seva oponent de Rosari, és una réplica molt lliure d'aquesta. La riquesa mesurada i equilibrada de la del Rosari es converteix en el projecte de Comas en un joc profús de línies i figures, que no semblen partir d'un pla preconcebut, sinó que van sorgint a mesura que l'obra cobra cos.

Ocupa tot el gran arc esquerre corresponent al darrer trast de volta de la nau que insinua juntament amb la que li enfronta una mena de creuer. La capella té planta semicircular i cobreix amb co-

(13) «Confraria de Sant Josep de la Parròquia de Santa Maria de Maó. Tom II de Resolucions (Arxiu Parroquial de Santa Maria)

(14) SANCHO, ob. cit.



pinya de quadrant d'esfera molt alterada. De part davall d'aquesta es desplega un retaule arquitectònic que segueix la corba de la planta de la capella, definit per quatre altes columnes sostingudes per sòcols a peu de terra. El fust cilíndric de les columnes està envoltat d'una garlanda floral en espiral i coronat de capitells d'ordre compost. Entre els intercolumnis laterals s'obren dos arcs semicirculars de poca alçada que comuniquen amb la segona capella i amb els accessos a la sagristia respectivament. De part damunt d'aquests arcs hi ha dos relleus referits a passatges de la vida del Sant Titular: a l'esquerra el Trànsit de Sant Josep i a la dreta la Sagrada Família a l'obrador familiar. Els dos relleus estan envasats en medallons de rica decoració en «rocaille». L'intercolumni central està ocupat per una fornícula d'arc rebaixat que contenia el retaule pròpiament dit i l'altar, avui presidit per una modestíssima estatua de Sant Josep davant un dosser de tela.

Les columnes sostenen un entaulament corb de molta volada que serveix de basament a la historiada copinya. En el centre destaca un grup en relleu que representa les noces de Sant Josep amb la Verge Maria. De part damunt de les columnes sorgeixen les figures dels quatre sants «Coronats» i la resta de la copinya s'ompl amb una aparatosa glòria nimbada de raigs daurats, sostenint un doble cercle de núvols amb profusió d'àngels que envolten la representació de l'Esperit Sant. Els núvols voregen l'entorn, servint de suport a un gran nombre d'àngels músics.

Tota aquesta decoració: medallons, motlures, cornises, relleus i estatués estan fets d'estuc de guix, material pobre i de poca consistència i durada. Tot fou convenientment pintat i daurat i devia produir molt d'efecte quan es va inaugurar.

Però una anàlisi detinguda de la capella de Sant Josep denota sinó una manca de pla inicial (que no s'acorda amb el testimoniatge que donen la col·lecció de dibuixos, esbossos i projectes que es conserven a l'Arxiu Municipal de Maó) sí una obra feta amb empen-



tes, amb resolucions parcials, segons les possibilitats del moment que de fet, la història de la construcció sembla demostrar. I el resultat, malgrat les qualitats innegables de l'escultor, fou mediocre.

Un dels dibuixos esmentats, signat per Miquel Comas l'any 1773, per la seva disposició i mesures (indicades en pams en el dibuix) podria haver sigut dissenyat com a model del retaule per a la capella de Sant Josep, doncs la seva ampulositat concorda amb la que desplegà en el seu entorn, però no hi ha proves de que es realitzàs.

Les dues columnes que defineixen el retaule repeteixen el joc de les columnes de la capella amb una garlanda floral en espiral en torn del fust.

La resta de projectes de Comas presenten idèntiques característiques: un missatge grandiloqüent que es transmet per mitjà dels detalls: els arcs dels altars en forma de sarcòfag romà, sovint molt esculturat, l'ús excessiu d'hídries coronades de flames o de rams florals, els acabaments amb elements arquitectònics molt voluminosos.

A través d'aquests dibuixos es pot apreciar emperò, la preparació de Comas, doncs els dibuixos, endemés de confirmar la seva habilitat com a artista, demostren que havia estudiat els estils artístics del seu temps i que estava dotat d'una certa fantasia a l'hora de combinar els diversos elements amb que comptava.

### **CONVENT DEL CARME (MAO)**

A partir de 1774, Comas esculpí les monumentals mènsules del claustre baix del convent del Carme, segons consta en el «Llibre de Gasto» del convent que es conserva a l'Arxiu Parroquial de Santa Maria de Maó (15).

Les vint mènsules del claustre foren executades entre 1774 i

(15) «It los peus dels archs a nel S Miquel 9 II.»



1777. Estan esculpides en pedra calissa i alternen els motius purament decoratius: geomètrics, florals, «rocailles» etc. amb la figura humana: atlants, àngels, al·legories eucarístiques i de les virtuts. Essent totes elles de disseny divers, l'element compositiu és el mateix, una variació continuada sobre el relleu de les copinyes estriades o acanalades que es transformen en cornamentes encaragolades, volutes i cornucòpies en les quals incorpora (generalment alternant-se); busts al·legòrics. Les grans proporcions de les mènsules, les corbes opulentes i la varietat que presenta, donen una forta entitat a aquest conjunt escultòric, que es troba també en perill de pèrdua, degut a les transformacions que han malmès extraordinàriament aquell indret urbà divuitesc tan característic que era el claustre del Carme de Maó. Essent elaborades en pedra, han resistit molt millor que els estucs que prodigà tant i mostren una més acurada execució degut a la noblesa del material emprat. Les instal·lacions elèctriques i els successius emblancats estan fent malbé aquestes peces de cada vegada més, el que reclama solucions a curt termini per evitar la seva desaparició definitiva.

L'any 1776 treballà en la decoració de l'escala principal (16) i l'any 1786 féu les carteles d'estuc del cor que havien d'envasar unes pintures de J. Chiesa avui desaparegudes (17).

Aquests quatre medallons ovals combinen atributs de dignitats elcesiàstiques amb la figura humana, tot colorejat en tons suaus i segurament daurats parcialment en origen.

Una decoració semblant feta també en estuc, adorna els arcs de les capelles de l'església i algunes voltes. La factura idèntica a la de les carteles indica haver sigut elaborada per la mateixa mà.

---

(16) «It per la feina de l'escala a nel S Miquel 8 ll. 2 s.

(17) «It pel treball de las cartellas fetas de estuco en al cor p. al S Miquel Comas 30 ll. (les notes referides a les obres del carme procedeixen del «Llibre del gast del Convent comensat al 7 octubre 1760», Arxiu de la Parròquia de Santa Maria)



En comparar aquests relleus, especialment les quatre carteles, amb les mènsules del claustre, ens tornam adonar de com es tracta d'una obra purament efectista, pobra de resultats. Les dues carteles del fons del cor presenten atributs pontificals, en servir de vasa als retrats dels Papes Sant Telesfor i Sant Dionís, atributs que destaquen sobre fons radiants, entre núvols i liris. La meitat inferior està vorejada amb tres figures humanes en postura molt forçada, essent les més assolides les dels àngels.

Les dues carteles de part damunt dels portals d'ingrés al cor coronen amb atributs episcopals, en portar en el seu temps el retrats dels Bisbes Sant Ciril i Sant Pere Tomàs. Les figures inferiors presenten un dibuix molt incorrecte i també aquí les figures més aconseguïdes són les dels àngels que porten la creu, el bàcul i la mitra (18).

### ALTRES OBRES

Quan els documents contemporanis mencionen a Miquel Comas, sovint al «senyor Miquel» i si posen el nom complet sol esser en la forma F. Miquel Comas, resulta que mai queda prou clar a quin dels dos escultors es refereixen. No és probable emperò que als 18 anys Francesc Miquel Comas realitzàs obres segons projec-

---

(18) «En febrero de 1786 se pagaron al escultor D Miguel Comas 30 l. para esculpturar las cuatro cartelas ovaladas que se ven todavía en el coro. En marzo siguiente fueron igualmente pagadas al pintor D José Chiesa 16 l. 10 s. a cuenta de las 22 l. 10 s. por que fueron contratados los cuadros de los cuatro santos carmelitas colocados dentro de dichas cartelas y que representan como parece, los del fondo del coro a San Telesforo y a San Dionisio Papis y en los de los lados a s. Cirilo y S. Pedro Tomás Patriarcas («Noticias histórico-cronológicas de la fundación y sucesos más memorables ocurridos en el convento del Carmen de Mahón ..., manuscrit de Fra Joan Brocardo Cardona, 1861)



tes originals i sota la seva direcció, sinó que treballaria en les obres del seu pare.

En la seva inèdita «Memòria» sobre la Parròquia de Maó, Josep Sancho anomena diverses vegades l'escultor Comas a partir de l'any 1771 i en cap ocasió dóna a entendre que es refereix a persones distintes. Es per aquesta raó que consideram que el treball de decoració de l'orgue de la parròquia de Sta. Eulàlia d'Alaior és obra de Ferran Miquel. Aquest orgue fou construït per l'orguener Joseph Chapel l'any 1792 i el 23 de juliol del mateix any, Comas cobrava 50 lliures per a l'escultura que havia fet per la caixa (19).

L'any 1796 el rector Aleñà li encarregaria l'escultura de l'altar i pintura de la capella del Santíssim de Santa Maria. Segons Sancho, cobrà 250 lliures pel treball d'escultura i altres 132 lliures per pintar les figures i la capella (20). No havent quedat cap documentació ni descripció de com era la capella a finals del segle XVIII, no podem emetre judici algun sobre aquesta creació, possiblement una de les darreres sortida de la mà del nostre escultor.

El 15 de gener de 1799 Ferran Miquel Comas moria a Maó essent enterrat, segons voluntat seva expressada en el testament, a la capella de Sant Albert de l'església del Carme.

\* \* \*

L'obra de Ferran M. Comas arribada a nosaltres és fragmentària i creim que no prou representativa, per poder formar-nos una idea precisa de la seva producció. Caldria haver pogut veure i estudiar aquelles escultures que tallà, de les quals res ha arribat al nostre temps. El que ens queda és majoritàriament un material de segon ordre; gairebé tot en estuc, treball més de decorador que

(19) JULIA SEGUI, GABRIEL.- «Un patrimoni perdut. Els orgues de les esglésies de Menorca». Revista de Menorca, Maó 1984

(20) SANCHO, ob. cit.



d'escultor, si exceptuam les mènsules del claustre del convent del Carme.

Però cal aprofundir en un aspecte de la seva vida professional que consideram molt positiu i que demostra la seva apreciable qualitat artística: l'educació transmesa a un dels seus fills, Francesc Miquel, el qual degué mostrar sens dubte, una especial inclinació i aptituds per a l'ofici del pare, disposició acrescuda per un ensenyament meticulós de la teoria de l'art i de la pràctica del mateix, realitzada a la vora del pare en les obres del qual col·laboraria, just demostrà prou capacitat.

L'examen detingut de la col·lecció de dibuixos que es conserven a la Biblioteca Municipal de Maó (21), alguns signats pel pare i altres atribuïbles al fill, demostren que un i l'altre estaven familiaritzats amb els tractats d'arquitectura i disseny i de la teoria de l'Art més divulgats en el seu temps. En consultar el més antic catàleg de la Biblioteca Pública de Maó, elaborat per Miquel Roura, hi trobam algunes d'aquestes obres: «Arte y uso de la Arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás» (1736), «Cartas eruditas y curiosas» de B. J. Feijóo, «Proyecto sobre la limpieza de las calles de Madrid y construcción de jardines....» d'Andrés Martí (1738), «De Architectura» de Marco Vitruvio, entre altres.

Possiblement aquestes obres i altres semblants foren propietat de les llibreries conventuals menorquines, o arribaren en el bagatge d'algun artista que vingué a treballar a Menorca, per què no el propi Comas?. El cas es que ells pogueren consultar y estudiar aquestes obres i els models que proposaven, de manera que els projectes presentats denoten influències notables provinents de les autoritats artístiques del segle XVIII: Ventura Rodríguez, Fr. M. de Irala, S. Bonavia, P. Costa entre altres. Així ho demostren els dibuixos d'altars (alguns dels quals serien construïts posteriorment per Francesc

(21) Enumerats de l'un al 20. Cinc dels dibuixos han desaparegut, doncs l'inventari fet per F. Hernández Sanz cita solament 15 dibuixos.



Miquel), fets a llapis o ploma, algun d'ells il·luminat a l'aquarel·la, correctes mostres dels vessants artístics del moment a les que la imaginació i inventiva dels seus autors sabé dotar de personalitat pròpia.

## **FRANCESC MIQUEL COMAS I PONS**

Com hem dit, fou el segon fill de Ferran Miquel Comas, nascut l'any 1772. No tenim notícies de la seva joventut; però la continuada activitat del pare, ens fa pensar que Francesc Miquel rebria el seu ensenyament a la vora del pare, la mort del qual, quan just comptava 26 anys deixà, el jove Francesc M. Comas com a únic mestre escultor de Maó i a ell se li encomanarien les principals obres que a principis del segle XIX es durien a terme a la parròquia, seguint l'ambiciós programa que s'havia traçat el Rector Gabriel Aleñà i del qual mancaven encara el retaule major i l'orgue.

### **RETAULE MAJOR DE SANTA MARIA**

El retaule de la capella Major s'havia començat a finals del segle anterior, amb la idea de realitzar-lo tot ell en marbre italià. El cost excessiu de l'obra féu desistir finalment al R. Aleñà del seu projecte i l'any 1806 comanà a Comas l'acabament del retaule, del que s'havia fet solament el monumental basament corb, la taula de l'altar i el gran sagrari.

Comas concebí sobre el sòcol ja construït, una mena d'exedra (potser seguint el model de retaule projectat en principi), determinada per quatre columnes d'ordre compost de fust estriat, que sostenien un entaulament amb el fris tombat cap a defora, sobre el qual s'alçava segons l'amplada de les dues columnes centrals, el cos superior a manera de fornícula que contenia el monumental grup escultòric de l'Assumpció, que no s'encarregà a Comas sinó a l'artista



català Pere Macià, el qual també esculpí les altres figures d'àngels que decoraven els intercolumnis i acabaments de l'altar.

La intervenció de Comas en aquesta obra no fou pròpiament la d'escultor sinó la de projectista i tallista; però la seva intervenció demostrà un acurat sentit de l'harmonia i de la proporció, a la vegada que una coneixença de les directrius manades per l'art clàssic que anava arraconant els deliris barrocs.

### **ALTAR DE SANTA CLARA (Església de Sant Francesc de Maó)**

Pels mateixos anys rebria dos encàrrecs dels franciscans del convent de Jesús de Maó per fer dos altars per a la seva església: el de Sant Pere d'Alcàntara i el de Santa Clara d'Assís.

Entre la col·lecció de dibuixos repetidament esmentada, hi trobam dos projectes d'altars per aquests dos titulars. L'atribució d'aquests dos altars franciscans a Francesc M. Comas la consideram pel fet de trobar-se aquests amb la resta dels dibuixos i per la unitat d'estil que presenta aquell conjunt.

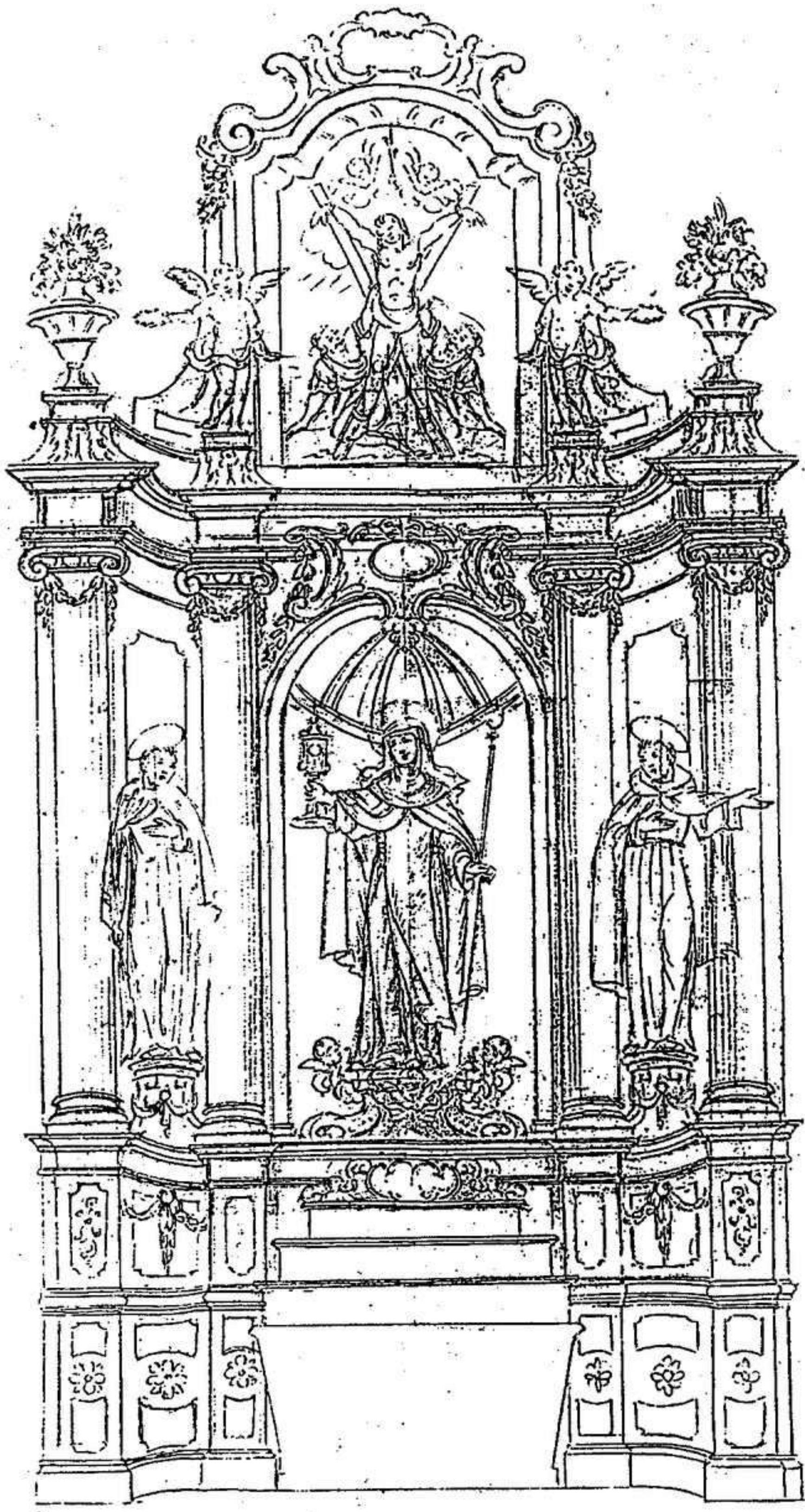
Els volums són equilibrats, amb una harmònica composició en l'ordre i distribució dels elements que usa, assolint major monumentalitat dins una major proporció que la que s'observa en els projectes de data més endarrerida. Les línies tornen a ser barroques, presentant plànols múltiples, corbes i contracorbes, decoració de «rocailles», profusió de garlandes i els inevitables àngels, àmfores i hídris al cim dels retaules.

A la «Disposició del Convent de Jesús» de 29 d'agost de 1807 es pot llegir que entre les millores realitzades a l'església «se ha hecho un altar de Sta. Clara nuevo a expensas de los Hermanos terciarios de Penitencia» (22). Com de costum, mai es cita l'autor

---

(22) «Cartas, cuentas y visitas de 1801 a 1815» (Biblioteca Municipal de Maó. Secció de manuscrits)











de l'obra o el constructor; però seguint l'argument apuntat més amunt, atribuïm l'autoria a Francesc M. Comas.

El retaule es desplega en forma de frontispici arquitectònic, amb la part central enfonsada respecte dels laterals, que avancen en corba convexa cap a fora.

El retaule es presenta dividit en tres cossos: El basament reposant sobre un sòcol fins a l'altura de la taula de l'altar, repartit en compartiments segons les divisions que determinen els elements del cos principal: columnes, fornícules etc., decorats amb requadres geomètrics i relleus florals i de garlandes. L'ara proposada en el dibuix té forma d'urna romana.

El cos principal ocupa tota l'amplada del retaule. Quatre columnes de fust cilíndric llis amb garlandes a la part de dalt i capitell jònic defineixen el conjunt. Entre les columnes laterals una superfície en corba còncaua deixa lloc a la col·locació de les imatges laterals del retaule (23), no allotjades en fornícula alguna, sinó sobreeixint a l'exterior, amb un tractament teatral decididament barroc. Les dues columnes centrals envasen una fornícula d'arc de mig punt de planta semicircular i copinya correguda per una orla de «rocaille» que exhibeix l'escultura de Santa Clara d'Assís amb el bàcul d'abadessa a la mà esquerra i la custòdia amb el Santíssim a la dreta.

De part damunt de les columnes discorre l'entaulament, que segueix en el seu relleu el perfil de les columnes. Sobre aquest entaulament s'aixeca el cos superior, format per una fornícula que ocupa l'espai central del retaule, envasada en orles i volutes, amb l'escultura de Sant Serapi màrtir.

Dues figures d'àngels amb les ales desplegadas, en línia amb les columnes centrals, voregen el quadre, mentre que sobre les columnes exteriors s'alcen dues àmfores coronades de flors.

---

(23) El disseny descrit presenta solament la meitat dreta del projecte, amb les figures centrals completes. La imatge lateral representada és la de S. Joan de Capistrano.



El retaule és ben proporcionat. Les línies barroques que dibuixen els seus elements no distorsionen el conjunt, el qual conserva la simplicitat i elegància d'una obra clàssica.

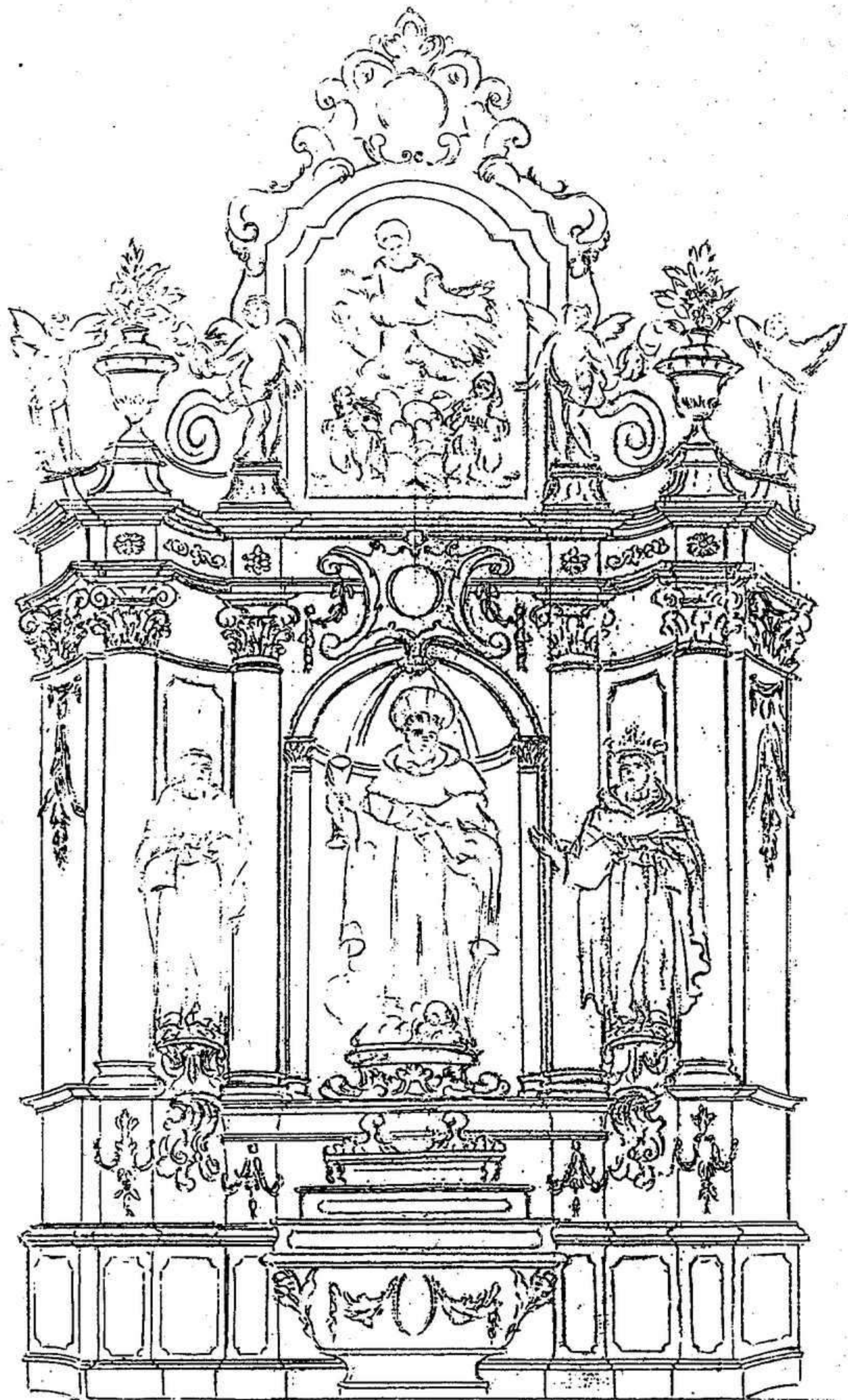
### **RETAULE DE SANT PERE D'ALCANTARA (S. Francesc, Maó)**

A un inventari del Convent de Jesús de 13 d'abril de 1824 (24), es descriu la capella de Sant Pere d'Alcàntara que conté un «altar sens deurar». Un altre dels dibuixos atribuïts a Francesc M. Comas, un esbós a llapis, és un altar dedicat a Sant Pere d'Alcàntara. Es tracta d'una variant de l'altar de Santa Clara, tot seguint la mateixa tònica, si bé aquí l'accentuació dels volums i l'ornamentació més profusa, insinuen una major monumentalitat que no en el cas anterior. Suposant que aquest fos executat en una data posterior al de Santa Clara, és curiós observar com l'autor, en tost d'assolir una simplificació de línies vers una lògica evolució al neoclassicisme, es deixa emportar altra vegada per l'ampulositat barroca.

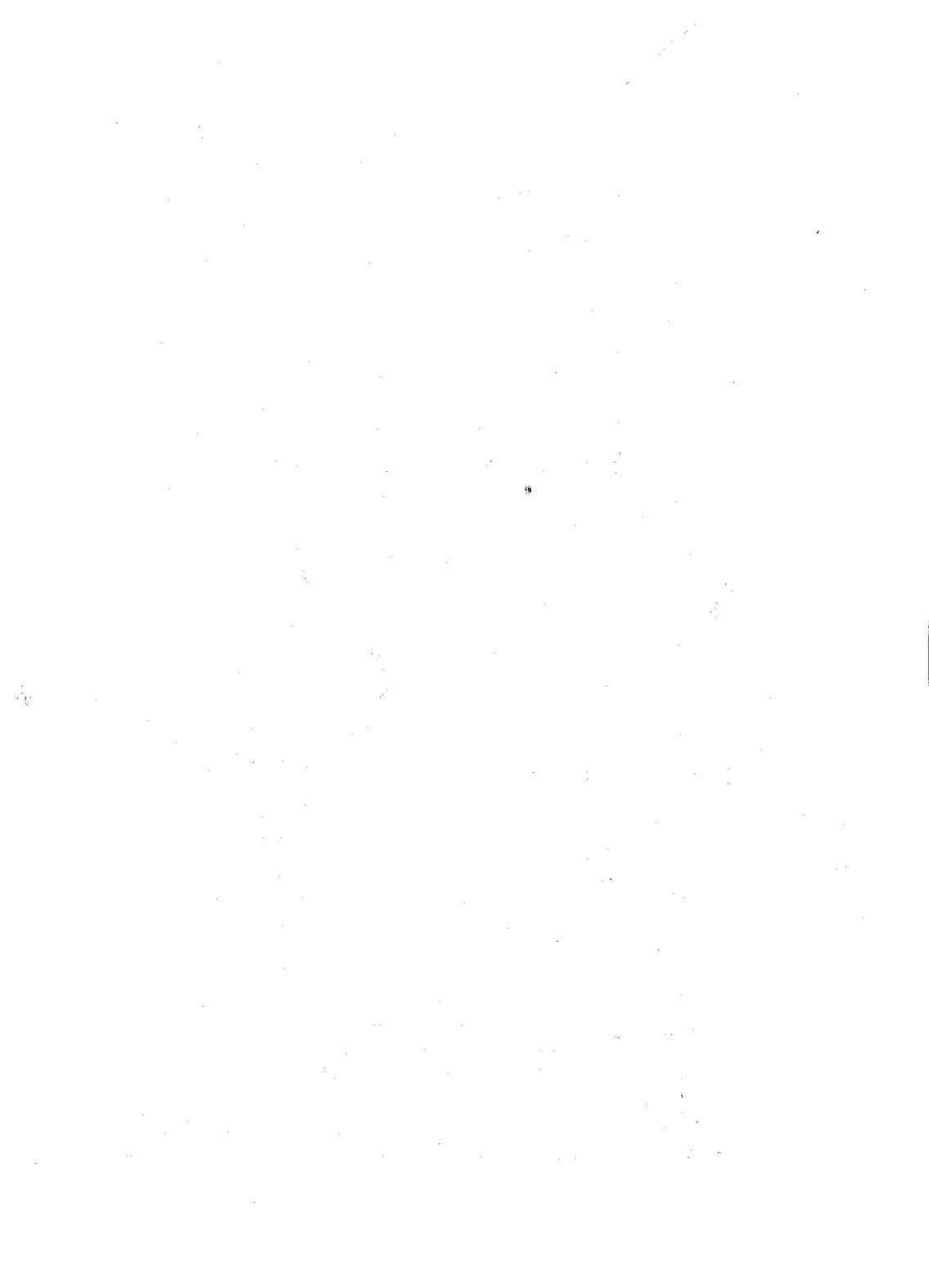
Multiplica els plànols en corba còncava i prodiga els relleus de garlandes i motius florals als pedestals de les columnes d'ordre compost i en els frissos. L'urna de l'altar es presenta molt esculpuda i tant la fornícula central com el quadre superior presenten una ornamentació molt més rica de medallons i volutes que al retaule de Santa Clara. Quatre àngels de gran tamany de cos sencer coronen l'entaulament, enmig dels quals avencen dues grans àmfores amb els corresponents rams. La fornícula central està presidida per la imatge de Sant Benet Negre, a la qual acompanyaven, seguint la mateixa disposició que a l'exemple anterior, les estatuës de Sant Libori i Sant Pasqual. El quadre superior ostentava un relleu del sant titular de l'altar.

(24) HERNANDEZ SANZ, FRANCISCO.- Revista de Menorca, any 1926, pàgs. 361 i seg.











No havent quedat documents gràfics d'aquests altars, desapareguts en la vandàlica destrucció de l'estiu de 1936, no podem assegurar que la seva execució fos exactament tal com els hem descrits; però pels testimonis orals opinam que així devien esser en línies generals.

### ORGUE DE SANTA MARIA DE MAO

L'any 1805 fou comanada la construcció del nou orgue de la parròquia als orgueners suïssos Joan Kyburz i Francesc Otter, residents a Barcelona on iniciaren el seu treball. L'any 1807 el mestre maonès Pere Antoni Femenias passava a aquella ciutat per tractar amb els orgueners la construcció de la caixa de l'instrument i la seva ornamentació.

Una vegada decidit el projecte, s'encarregà a Francesc M. Comas la confecció de les escultures que havien de decorar l'instrument. Comas realitzà la major part de les talles i relleus que adornen l'orgue. La caixa de la Cadireta o cos inferior de l'orgue remata amb complicats fistons de volutes entrelaçades de talla molt acurada, que es perllonguen en el fris també molt esculturat.

Al centre s'alça una gran hídria i damunt les dues torretes laterals dos àngels amb les ales desplegadas, sonant una trompeta. La combinació de la fusta pulimentada i els daurats de certs elements dóna a tota aquesta decoració una extraordinària elegància, si bé l'execució de les dues figures esmentades són les menys assolides de tot el conjunt d'escultures de l'orgue, per la seva forçada rigidesa i excessiva marcialitat.

La resta d'aquesta escultura es desplega a la part superior de l'instrument. Tant el cos principal de l'orgue com el superior, repeteixen el joc de randes de fusta daurada de rica talla, combinant amb esculturades mènsules de fulles d'acant, florons i capitells d'ordre jònic. Dos angelets nus, amb les galtes inflades, bufen dos clarinets



en una actitud plena de gràcia i de moviment. Sobre les torres laterals es placen dos àngels d'enormes dimensions vestits amb fines túniques, tocant, un els platets i l'altre el pandero.

Finalment, a la part superior de l'orgue, gairebé tocant la volta de l'església, s'enlaira la grandiosa figura del rei David de 2'80 metres. No és l'adolescent tendre, com a ignorant de les seves pròpies possibilitats, tal com la iconografia tradicional acostuma a representar-lo. Comas retrata un rei madur, conscient del seu propi poder. Les vestidures l'envolten amb barroca magestat, la corona reial demostra la seva dignitat i la bella arpa que sosté amb la ma dreta recorda el seu mestratge en la música.

Per aquesta escultura de David, Comas cobrà 25 lliures, pels quatre àngels petits 5 lliures i pels dos àngels grossos 32 lliures.

Per la resta de l'escultura de l'orgue, talles, capitells, florons etc., cobrà 43 lliures, 6 sous i 8 diners (25).

### COMAS DECORADOR

Francesc M. Comas era ja una reconeguda figura local. Havia realitzat obres importants, el que li permetria assolir una posició acomodada, per poder pensar en formar una família. Es prometé amb una cosina seva per part de mare, Anna Pons, amb la qual es casà, a la parròquia de Santa Maria el 7 d'octubre de 1815 (26).

L'any vinent, el 15 de juliol, neixia la primera filla del matrimoni, Magdalena Maria del Carme, a la qual seguirien: Anna Maria (1818), Miquel (1820), Magdalena Caterina (1822), Pere Salvador (1826) i Francesca Príama Mònica (1828) (27).

En aquests anys s'inicià la construcció del nou teatre a Maó,

(25) JULIA SEGUI, GABRIEL.- L'església i l'orgue de Santa Maria de Maó (en preparació)

(26) «Mahón. Matrimo. 1814 en 1829», pàg. 68, reg. no. 62 (A.D.M.)

(27) «Llibres de Baptismes de la Parròquia de Maó» (A.D.M.)



arreplegant els artistes menorquins per dur a terme la decoració interior. Es comanà el projecte i la direcció de les pintures a Comas, que foren executades pel suís Josef de Duett i pel ciutadellenc Andreu Galbis. Comas cobrà per la seva feina 24 lliures, pagades el 12 de desembre de 1820 (28).

Malgrat la consideració de que gaudia a Maó i la magnitud de la seva obra, Comas no es degué considerar mai una figura excepcional, sinó que conservaria un caràcter senzill i humil, allunyat de qualsevol ostentació. Açò sembla deduir-se del rebut signat per ell en rebre l'import de la darrera feina feta al teatre, que diu així:

«Confés a baix firmat aver rebut de los Srs. Directores de la Casa de Misericòrdia la Cantidad de setza Duros plata per el treball de inventar y fer alguns dissenys per l'armoseo del Coliseo propi de dita casa, visitar dita Obra durant l'execució, y procurar el millor èxit possible segons me proporcionave la Cortedad de las mias llums, y perque consti don esta en Maho vuy als 12 Dbre 1820 (signat) Miguel Comas V B Pere Albertí, Pere Antoni Femenias.» (29).

Fora d'aquesta participació més bé de direcció que de creació artística pròpia, l'única obra original de Comas de la darrera època de la seva vida és l'escut monumental que decora l'edifici neoclàssic de l'Ajuntament de Maó (30).

Comas morí d'un catarro crònic a l'edat de 82 anys a la ciutat nativa i fou enterrat en el cementeri públic (31).

---

(28) HERNANDEZ SANZ, FRANCISCO.- «El Teatro Principal de Mahón» Revista de Menorca, Maó 1924

(29) id. de l'anterior

(30) HERNANDEZ SANZ, FRANCISCO.- «Compendio de Geografía e Historia de la Isla de Menorca». pàg. 67

(31) «Defunciones de la Parroquia de Mahón de 1851 a 1855». reg. no. 66 (A.D.M.) La partida de defunció transcriu erròniament que comptava 85 anys en morir.



Resulta encara més difícil judicar l'obra de Francesc Miquel Comas que la del seu pare, en haver arribat a nostres dies una part extremadament reduïda de la seva producció. La seva activitat artística es cenyí bàsicament a la talla religiosa i aquesta va desaparèixer amb la cremadissa de 1936, perdua lamentable i absolutament inútil del nostre propi patrimoni de la qual mai podrem perdonar-nos.

Exceptuant les escultures de l'orgue de Santa Maria i de l'escut de l'Ajuntament, cap altra cosa ens queda de la seva obra. Però el testimoni històric i documental i la contemplació d'aquesta minvada part conservada fins a l'hora, el col·loca en un lloc relevant dins la Història de l'Art menorquí.



# **PAVIMENTOS DE MOSAICO CERAMICO EN MENORCA**

## **Estudio y avance para un inventario y catálogo de los mismos**

**GUILLERMO DE OLIVES PONS (\*)**

### **INTRODUCCION**

En estos tiempos, como en todos, existen bienes y valores en proceso de extinción. Unos, por su propia naturaleza o por su escaso valor, podrán seguir de un modo lógico y espontáneo este proceso; pero hay otros frente a los cuales debemos actuar para, con nuestra intervención, conseguir su pervivencia o conservación porque sería doloroso su deterioro y más su desaparición. Tal ocurre con aquellos que integran el Patrimonio Histórico Artístico de un territorio o un pueblo. Su conservación, la preservación de los peligros a que están sometidos, es una obligación de todos pero que se obtiene sólo en función de la sensibilidad de cada pueblo. Puede, ésta, ser innata o adquirida; pero de lo que no cabe duda es

---

(\*) Guillermo de Olives Pons es Licenciado en Derecho y Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, de Madrid.



de la obligación que tienen ciertos estratos y determinadas Entidades -entre ellas estimo que se encuentra el Ateneo- de inculcarla, defenderla y difundirla.

En Menorca, afortunadamente, -y creo que no hago «chauvinismo»- podemos decir que el nivel cultural general, y el específico en esta materia, son considerables; pero es preciso alimentarlos de modo continuo para que no desfallezcan o se debiliten, y, además, conviene llamar la atención sobre algunos estados menos estudiados, menos divulgados, menos conocidos, para que no queden totalmente anulados entre los otros. En nuestra isla se observa una sensibilización mayor en el terreno arqueológico y quizás pueda notarse también -aunque evidentemente menos- en los valores arquitectónicos y en el mobiliario del S.XVIII pero es mucho menor en los valores heredados del S. XIX.

Desde hace unos años, ciertos arquitectos menorquines contemporáneos han realizado estudios valiosos sobre algunas construcciones digamos «modernas» y quizás en esta misma línea podríamos enmarcar este trabajo que pretende llamar la atención y detectar el valor innegable y evidente -pero hasta ahora no sacado a la superficie- de unos elementos de la construcción y de la decoración de nuestros inmuebles que por próximos (?) -intermedios en el tiempo- van desapareciendo a pesar de una legislación protectora de los valores de más de cien años de antigüedad y de unos innegables condicionantes históricos y estético-artísticos.

## **MATERIA DE ESTE TRABAJO**

El objeto de este trabajo es sólo el pavimento de mosaico cerámico conseguido a base de combinar piezas unicolores -excepcionalmente hallamos pequeños cuadrados blancos con adorno central en otro color- de formas geométricas determinadas, que



producen unos dibujos multicolores, y que es normal en algunas edificaciones urbanas de Menorca. No comprende, por tanto, otros pavimentos similares pero anteriores; entre ellos podemos referirnos a los mosaicos multicolores pero no cerámicos de las basílicas paleocristianas y otros, frecuentes en edificios del s. XVIII, formados por pequeñas baldosas de 10 a 16 cms. -cuadrados o hexágonos generalmente- pero unicolores: rojo natural. Tampoco hemos de referirnos a los pavimentos contruidos con materiales hidráulicos, también muy extendidos en nuestras casas pero demasiado próximos; mencionarlos, no obstante, puede ser oportuno pues al recordarlos y -a la vez- excluirlos, habida cuenta la gran difusión en Menorca, se puede dar pié a que algún especialista estudioso empiece a recoger datos y -con el tiempo- produzca algún trabajo similar al que se han producido ya en otras tierras vgr. «*La tècnica del mosaic hidràulic i el modernisme*» de Jaume i Joan Ramón Rosell en la Exposición del Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona. -Gener-Febrer de 1985.

En cambio, los comprendidos en este estudio, son los **pavimentos** de interiores formados por piezas cerámicas de formas diversas y variadas -todas poligonales- de diversos colores que, combinados en su colocación conforme unos modelos prefijados, producen unos dibujos armónicos multicolores. El **tamaño** de las piezas es generalmente pequeño y, en sus varias dimensiones, las máximas, no exceden de los 12 cms., siendo muy frecuentes las aristas de 3 a 5 cms.

Las **formas** habituales son, como hemos dicho, geométricas: triángulo, cuadrado -los pequeños de color blanco son los que, a veces, tienen una roseta o dibujo centrado de distinto color -los rombos, el rectángulo, los trapecios rectángulos o isósceles y los hexágonos (ya sean regulares o ligeramente alargados en forma de celdilla de panal); excepcionalmente, en un caso he hallado pentágonos con base rectangular que, al colocar dos de ellos con dichas



bases contrapuestas, «de espaldas», forman un hexágono de los que hemos llamado «de celdilla de panal».

Los **colores** habituales son el blanco, rojo y negro; menos corriente el azul, y el amarillo lo encontramos en su color puro o en tonos ocres sucesivos que llegan al marrón oscuro.

## **EPOCA O FECHA A QUE CORRESPONDEN Y PROCEDENCIA U ORIGEN**

Respecto a lo primero, por deducción basada en el tipo de inmuebles en que se hallan y fecha de las reformas conocidas en alguno de ellos, había que situarlos en la segunda mitad del siglo pasado. Esto, a su vez, se corresponde con la trayectoria histórica y artística universal que -dejando aparte el origen y procedencia oriental de la musivaria y los tiempos intermedios de menor desarrollo y de fijación en Roma desde el siglo XVI al XVIII- nos recuerda la difusión de los mosaicos en Francia, Inglaterra, Rusia,... en el siglo XIX concidiendo, de otra parte, con el apogeo de las excavaciones de Pompeya.

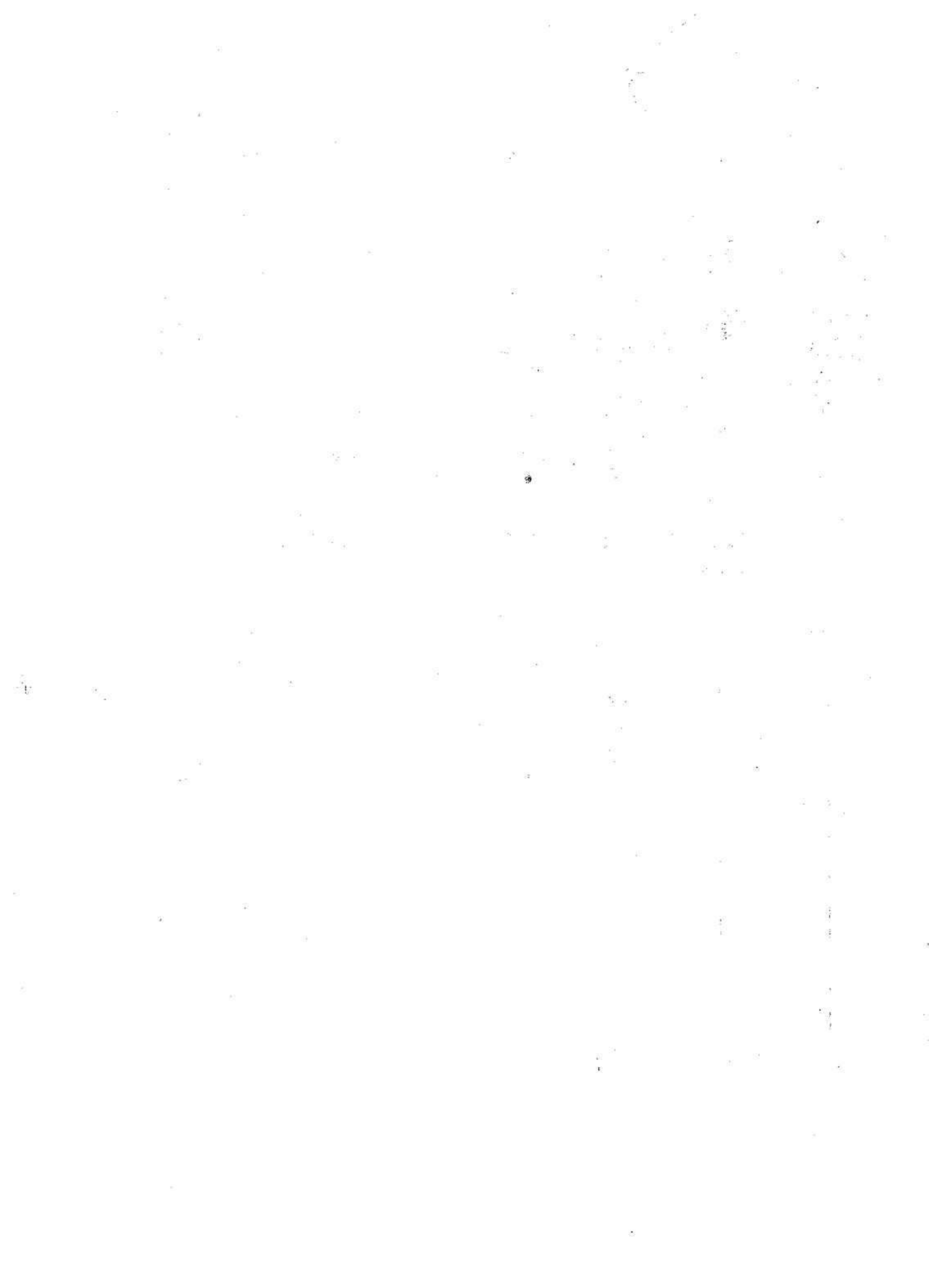
Tales suposiciones se confirmaron al haberme facilitado (un antiguo profesor, amigo, guardián y amante de las cosas de la Cultura) una copia de unas facturas de dos partidas de mosaico servidas en 1883 para confección de sendos pavimentos en su casa materna. (Ver fotos adjuntas)

Y al propio tiempo, por esta vía, nos enteramos de la procedencia y lugar de fabricación: en ellas aparece constatado que es Valencia, «*Gran Fábrica de Mosaico Nolla para pavimentos, Nueva Industria Española, Socio de mérito de la sociedad de Amigos del País*» premiada en varios certámenes nacionales e internacionales en 1868 -Zaragoza y París-, 1874 -León-, 1876 -Philadelphia- etc.



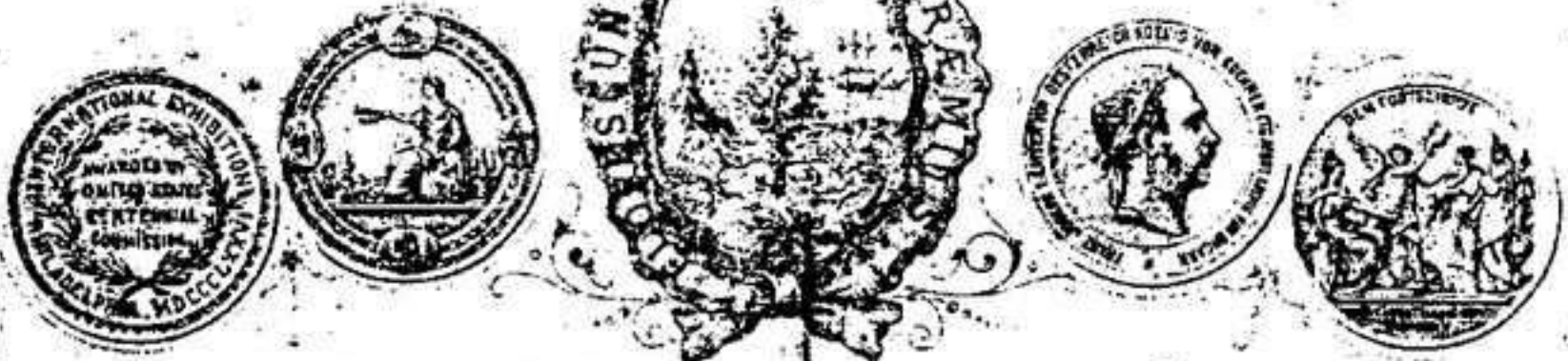
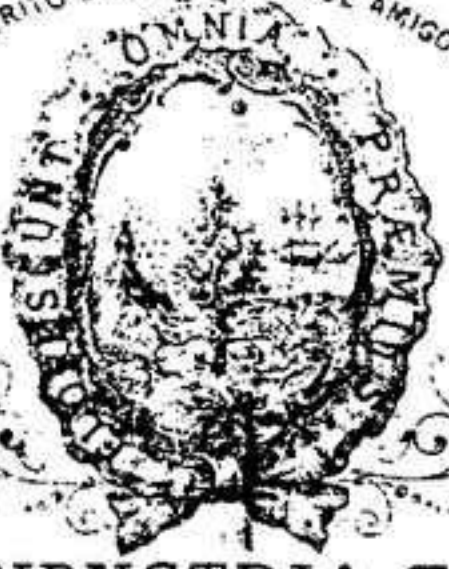






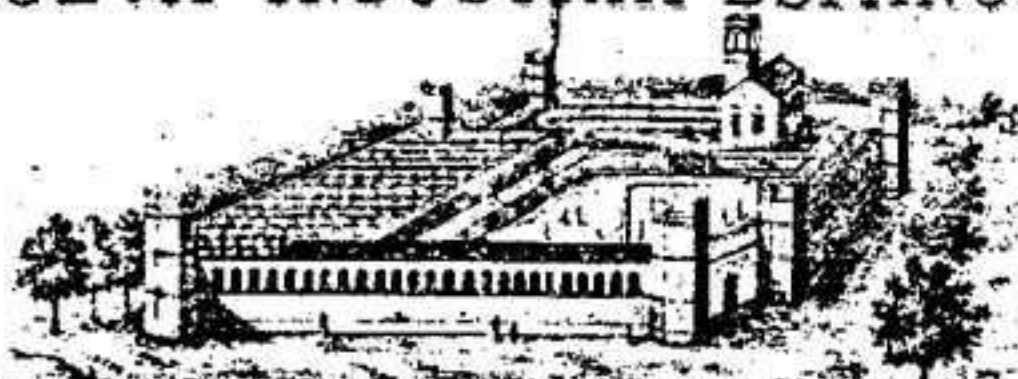


SOCIO DE MÉRITO DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL PAIS



NUEVA INDUSTRIA ESPAÑOLA

GRAN FABRICA



DE MOSAICO-NOLLA.

PARA PAVIMENTOS

VALENCIA

Nº 680



*Sr. D. Benito Mejia Mahon Debe*  
 a HIJOS de MIGUEL NOLLA

*por los mosaicos expedidos de su orden, cuenta y riesgo en 18 bultos  
 para pagar al contado*

*Valencia 19 de Mayo de 1880*

Marcas	Tonoz	Superficie	Precio	Reales	Cent.
<i>1845 B.M.A.</i>	<i>6000</i>	<i>2500 met</i>	<i>20</i>	<i>500</i>	
		<i>Trabajo N.º 2064</i>			
		<i>Plata a Palma</i>	<i>580</i>		
		<i>Comer y gastos</i>	<i>27</i>	<i>85</i>	
				<i>585</i>	
		<i>Sastos en Palma</i>		<i>40</i>	<i>40</i>
		<i>id de guia</i>		<i>6</i>	<i>0</i>
				<i>631</i>	<i>40</i>







## ANTECEDENTES, DIVULGACION Y CRISIS

A una pavimentación primitiva a base de trozos poligonales de mármol (*Opus sectile*) que podemos calificar como antecedente remoto, siguió en Italia, antes del siglo XVIII, para conseguir mayor economía, la construcción de «*rajoles*» por el procedimiento llamado «*banchetto*» consistente en comprimir, en un molde, una argamasa previamente preparada. En época posterior -otra fase- se colocó, con una espátula, una segunda capa de pasta coloreada sobre la básica o de soporte, la cual una vez seca se pulía y bruñía: era la cerámica coloreada a que se refiere este trabajo que tenía que perdurar hasta el tránsito del siglo XIX al XX. Pero en este momento aparece el cemento artificial, de propiedades hidráulicas y su implantación se va consiguiendo con la industrialización y es entonces cuando se produce el relevo de las cerámicas fabricadas en Nolla de Valencia (y dicen que por Llevat de Reus) debido probablemente a las siguientes causas:

- Acabado superficial más brillante y de fácil mantenimiento.
- Competitividad derivada de su mayor facilidad de colocación y, antes, de su producción.
- Mayor variedad y surtido en los posibles diseños, incorporando a veces alguno de especial moda debido a artistas del momento.

Existe, lógicamente, un periodo de transición en el que la coexistencia de ambos productos es evidente, y así lo denotan en Menorca los pavimentos cerámicos de algunas habitaciones en las cuales son de ladrillo hidráulico los laterales, junto a las paredes, todo ello en tan perfecta simbiosis que, a veces, induce incluso a confusión (ej: el caso reproducido en la foto no.3 ). Igualmente, entre habitaciones que tienen diferentes modelos de dibujo, se logra su engarce gracias a una hilera de baldosas hidráulicas, normalmente de 20 x 20 cm. y un color claro que forman, a la vez, una faja divisoria y franja de unión.



El futuro previsto para esos pavimentos de mosaico cerámico es la crisis total. Por esto es preciso adoptar estas señales de alarma y las posibles medidas precautorias y de defensa y protección. ¿Causas? Podemos anotar las siguientes:

- En las plantas bajas de nuestras casas las humedades levantan los pisos, es lo que decimos que «bufa s'enrejolat».
- Se produce entonces la rotura consiguiente de algunas piezas mientras permanecen puestas, al ser pisadas, y muchas más cuando se decide su reparación y se procede al levantamiento.
- Resulta después imposible reponer esta falta de piezas destruidas pues no se encuentran en el mercado, lo que representa -cuando existe la mejor voluntad, tal es el caso que se dá actualmente en el edificio de la Delegación del Gobierno, en la Plaza Miranda- que es imposible restituir el piso de mosaico y la única posibilidad -si la dependencia lo permite- es que se reduzca la superficie anteriormente pavimentada a otra menor; es una muerte lenta pero inevitable. (1)
- A mayor abundamiento, el encarecimiento de la mano de obra hace prohibitivo este tipo de trabajo, más aún si recordamos que una restauración és más costosa que una fijación de primera mano.

Mencionado este extremo, dejemos constancia de la técnica de su colocación.

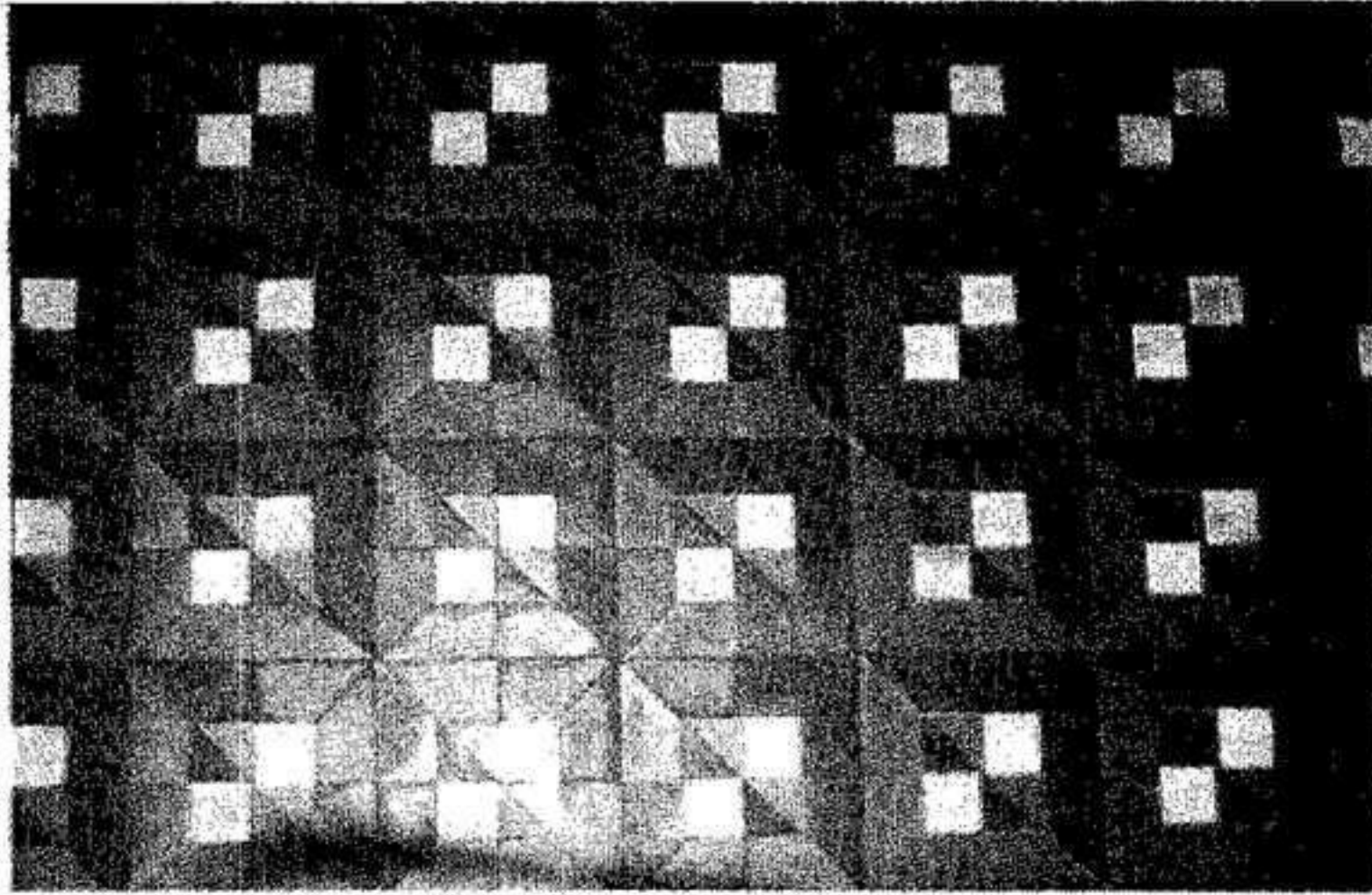
## TECNICA DE SU COLOCACION

En la época mencionada de implantación (XIX-XX) la misma productora facilitaba ésta -si se solicitaba- por medio de operarios especializados o, si no, proporcionaba las oportunas instrucciones que aconsejaban lo siguiente:

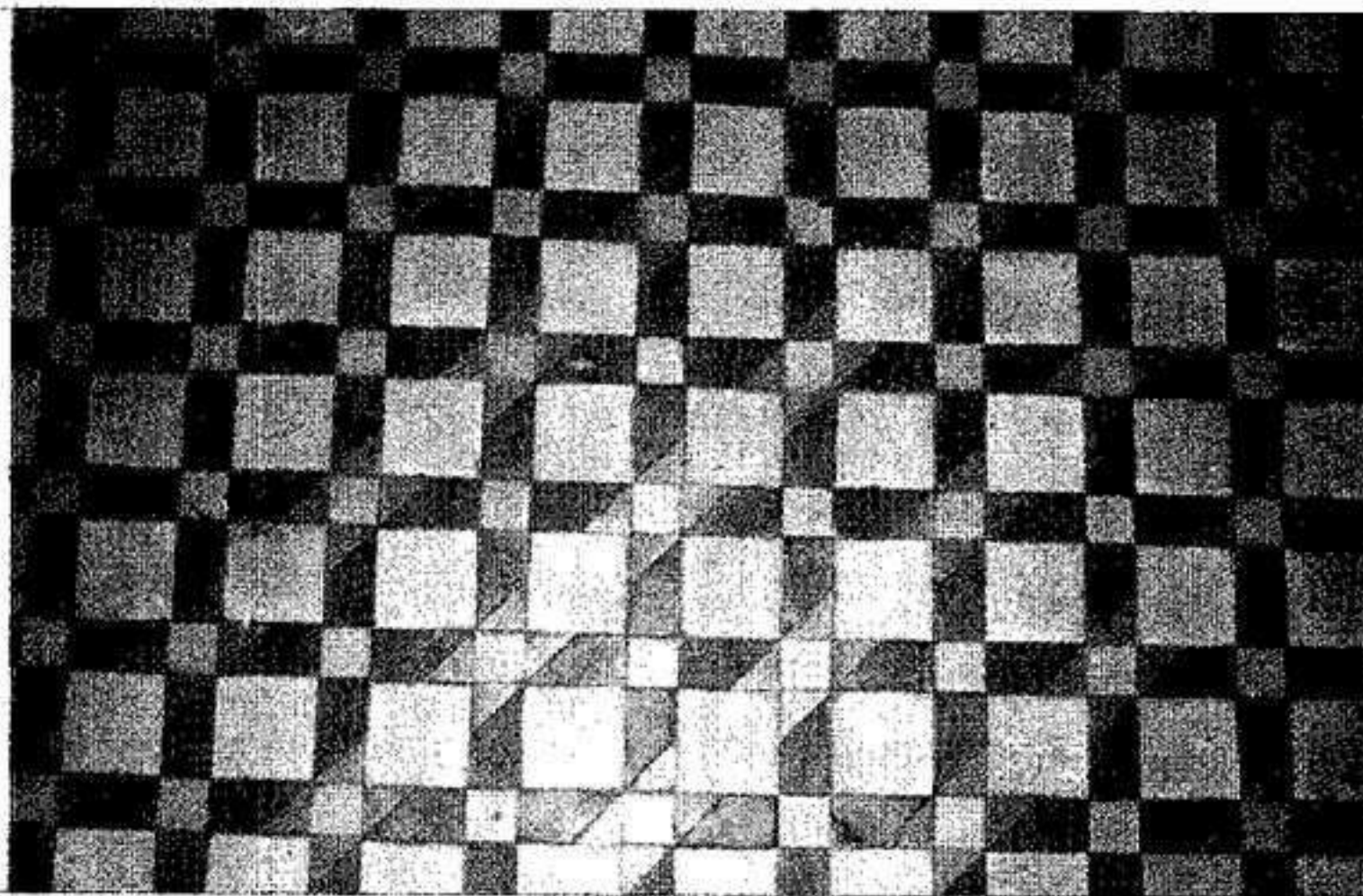
Algunos días antes de proceder a la colocación de un pavimen-

(1) Tal se hizo en la Pl. Príncipe 9.- En la C/. Angel 4 se adoptó tora alternativa: integrar -como motivos ornamentales- unos restos agrupados del piso antiguo en el nuevo pavimento, de color liso claro.

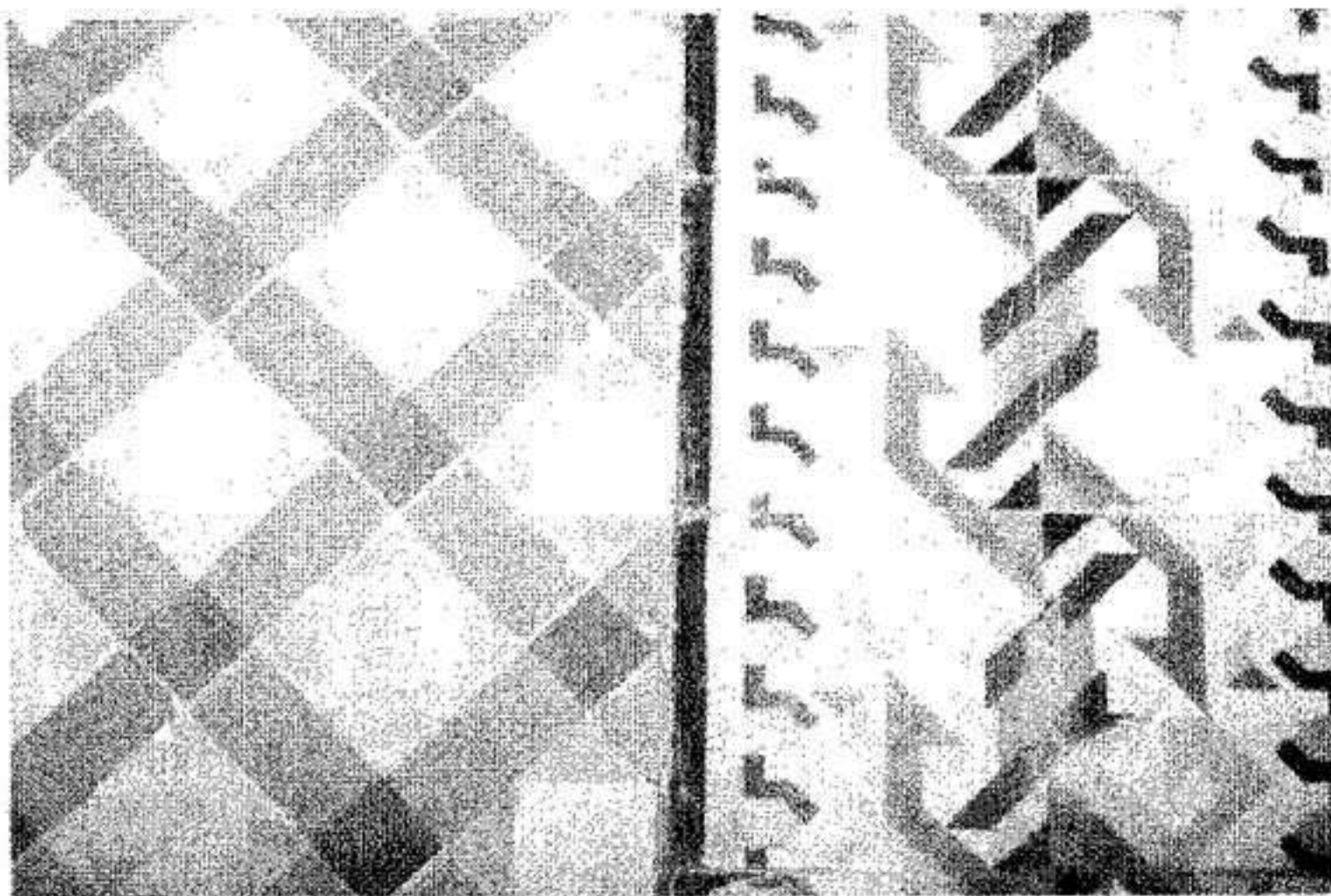




Habitación primer piso N.O. de Pl. Constitución 15.



Pasillo 1er. piso casa Pl. Constitución 15.



Entrada casa C/. Isabel II 34







to, debía formársele un duro lecho con un material compuesto de una parte de cal y tres de arena sin gravillar: este lecho tenía que nivelarse cuidadosamente dejando un espacio de unos veinte milímetros, desde su superficie a la que ha de tener el pavimento: el lugar que había de ocupar el mosaico y material con que se asentaba.

Todo el pavimento debía comenzarse por el centro de la habitación y en un espacio como de 1 m. Antes de proceder a fijarlo habían de hacer un montaje de piezas en seco sujetas por dos «regles» paralelos adosados a los mosaicos exteriores para sujetarlos y dejarlos fijos para lo cual los «regles» debían estar agujereados en varios puntos para asegurarlos con clavos, a fin de que no hiciesen movimiento alguno. El material para fijar los mosaicos, compuesto de una parte de cal y otra de arena fina cribada, debía de estar en un punto medio entre consistente y blando, y vertido entre los «regles» debía nivelarse con una plantilla, la cual debía dejar el espesor de la loseta más delgada que tuviese que asentarse; después de nivelado el material se le ponía un como caldo Portland superior, una ligera capa, que también se nivelaría, y sobre él se asentaría el pavimento, procurando que hubiese estado a remojo con anticipación en agua muy limpia. A continuación se colocaban los «regles» bien atracados al mosaico en sus otros dos sentidos sujetos y a escuadra y acto continuo sobre la parte recién colocada, un tablero que tuviese una de sus caras bien plana, dándole golpes con un mazo hasta que el mosaico quedase al nivel de los «regles». Debía lavarse seguidamente la parte colocada con agua limpia, extrayendo muy bien todo el material que pudiera haber salido de la superficie, por los intersticios de las piezas, sin perjuicio de seguir lavándolo en el curso de su colocación, siempre con agua limpia, pues a más lavados más brillo.

Aconsejaban no marchar por las habitaciones recién pavimentadas hasta que pasase un tiempo razonable, de seis a doce días,



según se hubiese colocado el mosaico en piso superior o bajo, sin peligro de deteriorarlas; pero si fuera preciso -decían- pasar por encima a las veinticuatro horas después de colocado, había que utilizar en lugar de mortero, Portland mezclado con arena de río por mitad, o en las proporciones de dos partes de Portland y tres de arena, siempre que tuviese la seguridad que el Portland era de primera calidad.

Y así se advertía que por este método un oficial inteligente podía colocar unos ocho metros diarios, pues eso era lo que calculaban para sus pavimentadores.

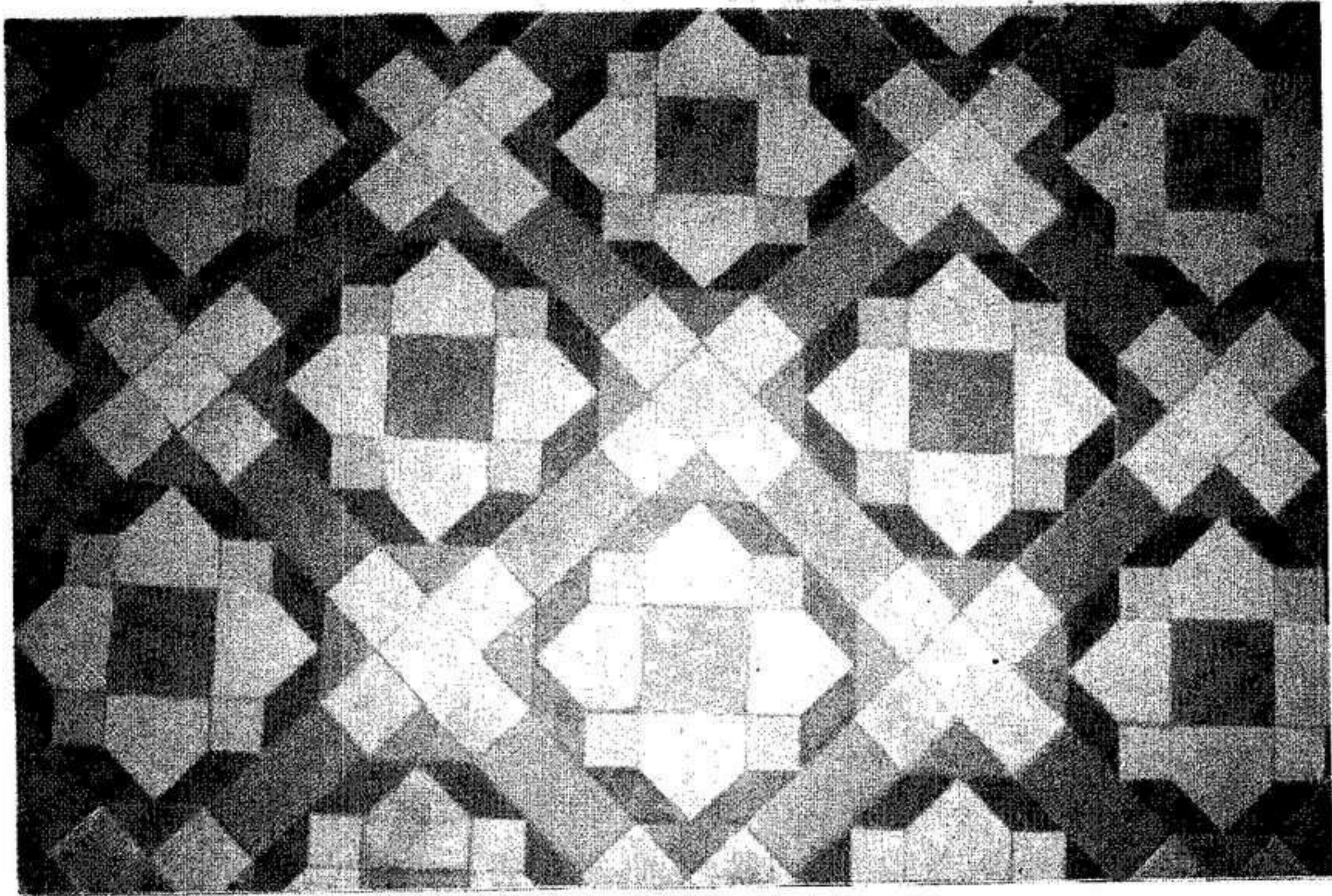
## IMPLANTACION

¿Cuántos pavimentos de este tipo se colocaron aquí y dónde? Hemos podido conocer, gracias a amables ayudas y facilidades que agradezco, algunos de los que en la actualidad se conservan; difícil será saber los que han ido desapareciendo; interesante sería completar el conocimiento de los que aquí se incluyen con otros -seguramente bastantes- que aún existen.

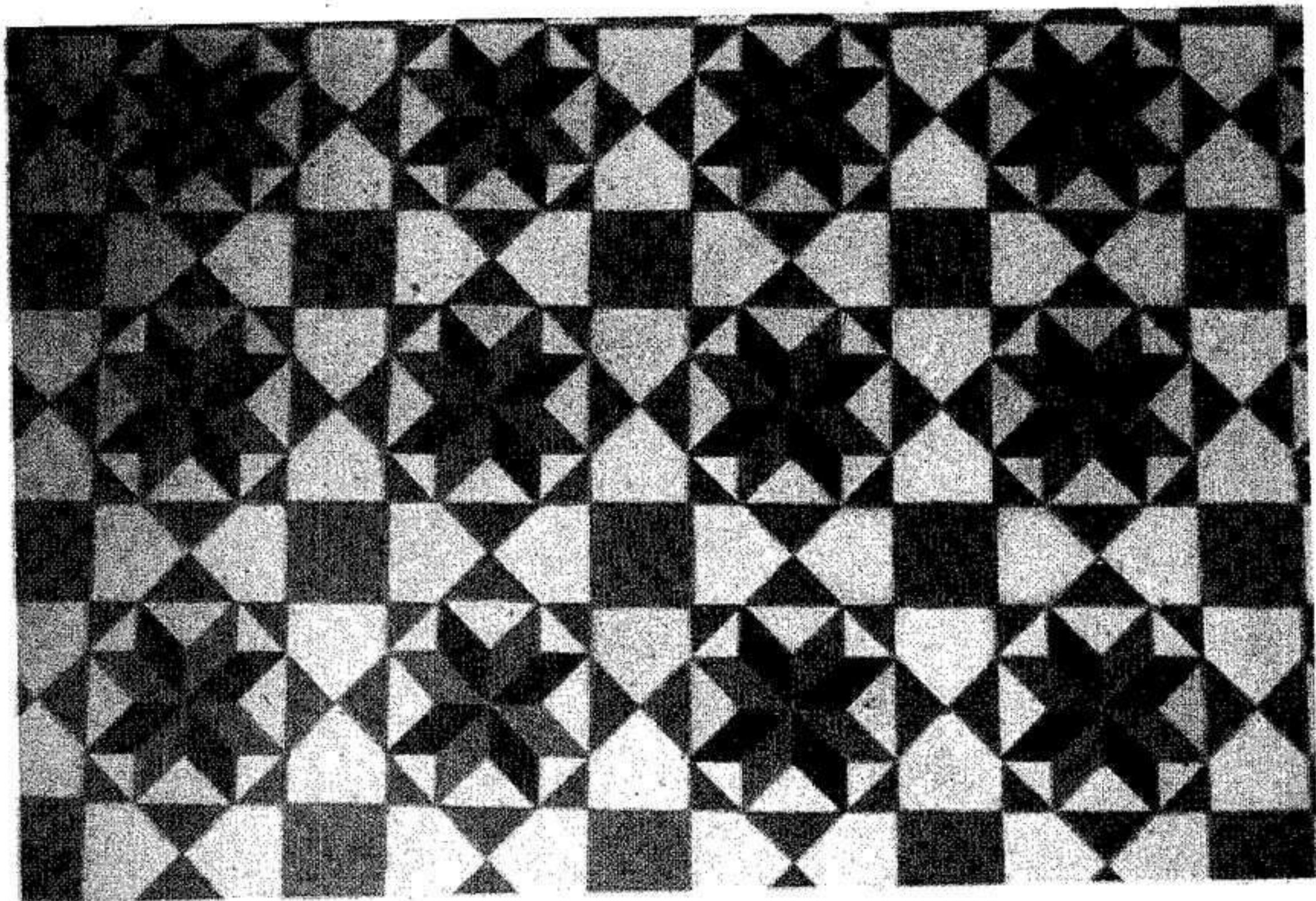
El ideal sería despejar este planteamiento en su totalidad, en sus dos últimas vertientes. Espero que, con el tiempo y con la divulgación del tema, ayude al logro de tal propósito y se consiga un catálogo más completo de los pavimentos cerámicos de mosaico dignos de protección. Creo que el Inventario de Protección del Patrimonio Histórico Artístico de Mahón promovido por el Ayuntamiento para fijar dichas medidas protectoras en el nuevo PGOU de este municipio, redactado por Juan C. de Nicolás, Cristina Rita y Jaume Murillo, contemplaba en la Sección etnológica los caminos vecinales, molinos de viento, «*sinies , pedres de mares, pous de torn, cassetes de vorera, barraques de bestiar*».... pero no conozco si en lo urbano se recogían aspectos como el aquí tratado.

En este trabajo, pues, he querido aportar, en una primera ac-





Salón de Actos, primer piso casa Cifuentes 25 (Ateneo)

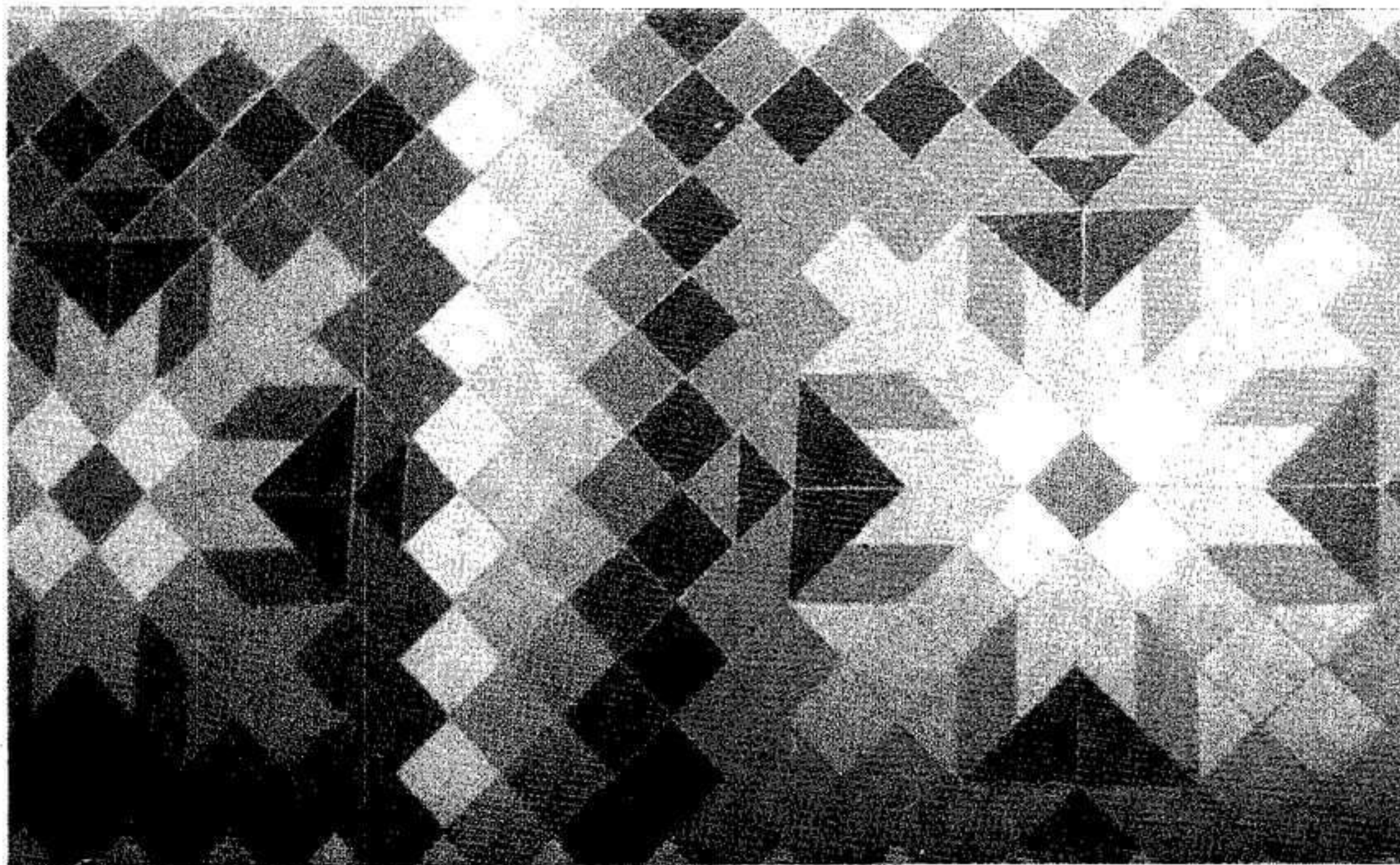


Sala que da al mar en Isabel II, 8 entlo.

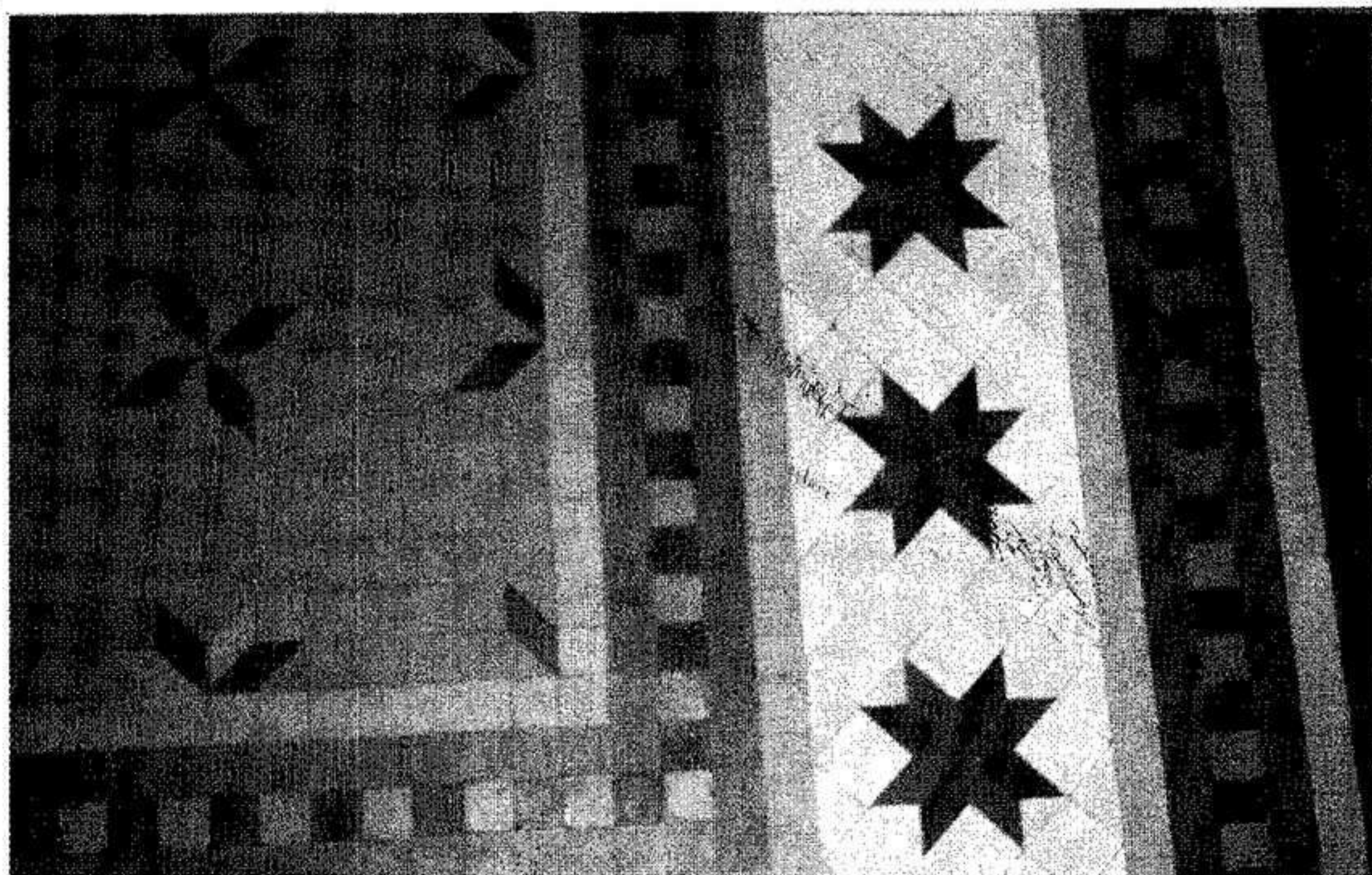








Dormitorio NE primer piso casa C/. Isabel II, 34



Habitación Planta Baja -derecha entrando- casa Camí Castell núm 28  
(hoy Consell Insular, antes casa Vitory).







ción, un catálogo o inventario de 34 fotografías que he podido recoger de varios pavimentos aún existentes en Mahón. Responden a dibujos diversos, algunos de ellos muy elegantes, con formas y colores variados. Unos imitan un fondo uniforme y compacto; otros -sobre un fondo básico- presentan dibujos de estrellas, molinos o polígonos; otros forman dibujos poligonales más o menos compactos... algunos tienen en sus exteriores, junto a las paredes de la estancia, dibujos complementarios del dibujo principal en forma de cenefas u orlas; otros, los más, -menos complicados- llegan a la pared con su dibujo único (2).

La mayoría combinan 4 ó 5 colores pero igualmente los hay de 3... como los hay también de 6 y 7. Y como ocurre en muchas ocasiones no se corresponden forzosamente la mayor elegancia con el mayor número de colores utilizados.

Algunos se encuentran en planta baja y otros en planta piso; lo que sí es evidente es que los más deteriorados son aquellos, sin que ésto equivalga a decir que todos los de planta baja sean los que están en peor estado.

De los recogidos, 16 lo han sido en seis domicilios o casas particulares; 13 en otros seis edificios que, habiendo sido particulares, son actualmente de uso o acceso público y, por último, los 5 restantes se hallan en tres edificios que ya eran públicos cuando se procedió a su pavimentación. Todos ellos se encuentran, como es lógico por su fecha de colocación, en el casco antiguo o primeros ensanches y, los que corresponden a construcciones de particulares pertenecen, o pertenecieron, a la clase media acomodada en los últimos años del siglo XIX y principios del actual.

(2) Las fotografías recogidas en el trabajo original corresponden a los siguientes emplazamientos: Pza. Constitución 15; C/. Nou 9; C/. S. Roque 4; C/. Buen Aire 15; C/. Isabel II 8 y 34; Pza. Príncipe 9; C/. Camí Castell 28; C/. Cifuentes 25; Pl. Reial 10; Pl. Miranda s/n; C/. Concepción 15; iglesias Sta. María, S. Francisco y RR. Concepcionistas. Debido al coste de la impresión en color, sólo se reproducen aquí algunas de ellas.



De las 34 fotografías aportadas debemos excluir 3 -si tomamos en su «*estricto sensu*» la acepción de «pavimento»- por corresponder una de ellas a un zócalo de zaguan (3) y las otras dos a adornos también murales; pero la similitud de los mismos con los propiamente llamados mosaicos de pavimento nos han inducido a incluirlos como «**ANEXOS**». Aparte de que el zócalo, cuando menos, pertenece a la misma procedencia -fabrica- que los solados o pavimentos, extremo éste que se ha podido confirmar al conseguir localizar y consultar un catálogo de la Fábrica Hijos de Miguel Nolla, antes mencionada, suministradora -dato constatado por las fras. citadas y cuyas fotos se han reproducido antes de unas partidas de las reseñadas.

He considerado conveniente reproducir también, como un segundo anexo, fotografías obtenidas del citado catálogo, con su Tapa, Portada interior y sus 20 láminas, para que puedan servir de modelo de consulta en futuras y posibles localizaciones en Mahón (calle Infanta, Anuncivay, Arravaleta, Cardona y Orfila, Arraval, Camí d'es Castell ... etc?) o resto de la Isla (4). en ellas se recogen 117 modelos de los cuales 13 son con cenefa y el resto sin, figurando además 9 cenefas o zócalos. De los pavimentos recogidos en Mahón hay 11 que aparecen en el Catálogo y 23 que no se hallan en él; por ello induce a futuras investigaciones en Valencia (y Reus?) para intentar localizar éstos últimos. Aparte, queda la localización aquí de los otros modelos recogidos en el catálogo -o alguno de ellos- que posiblemente se halle, sin detectar, en Menorca. A más, queda pendiente fijar la procedencia de los pavimentos no identificados en el catálogo (de Mahón, Ciutadella,.....).

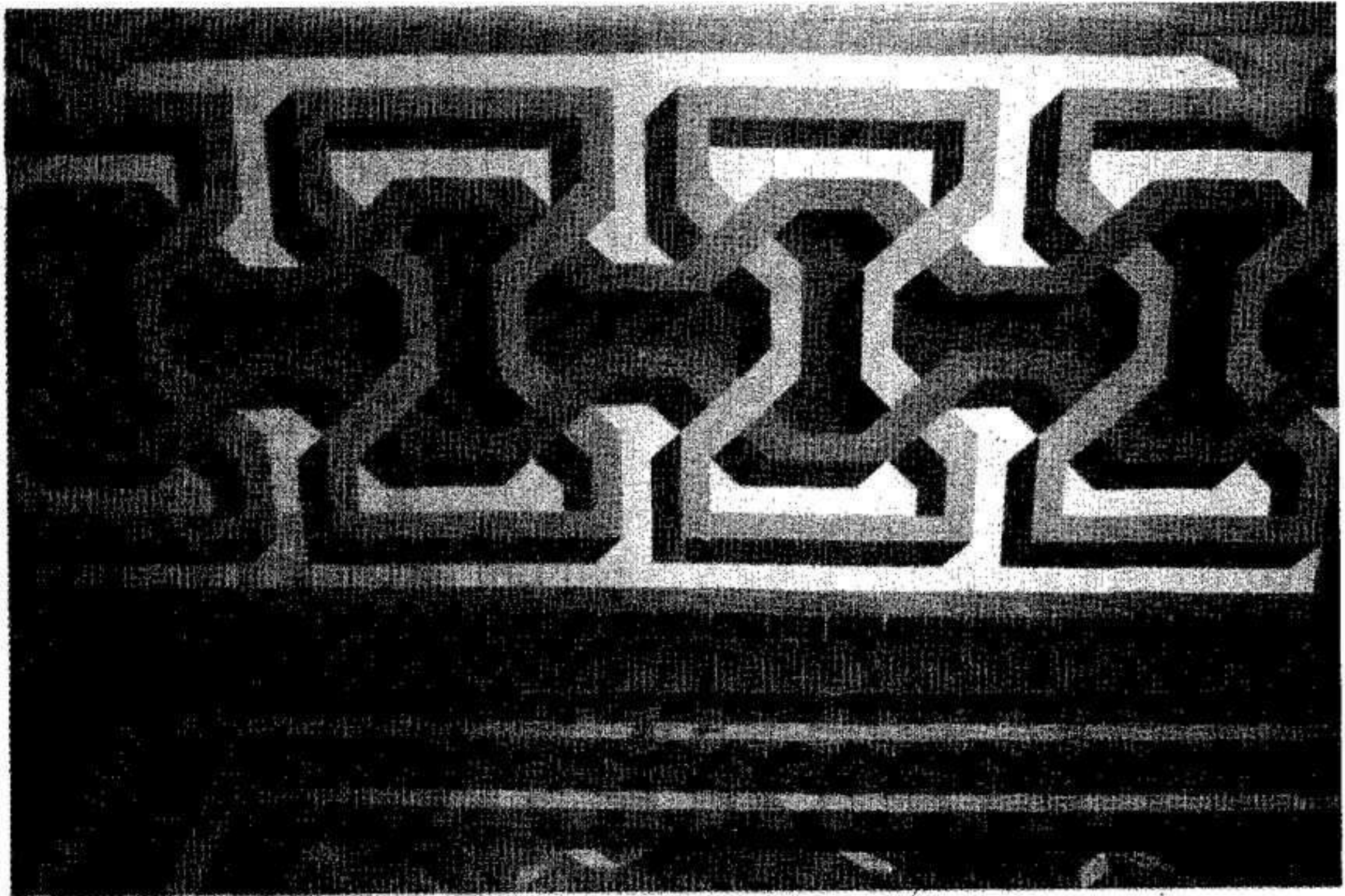
Por último, como un tercer anexo, he querido incluir unas foto-

---

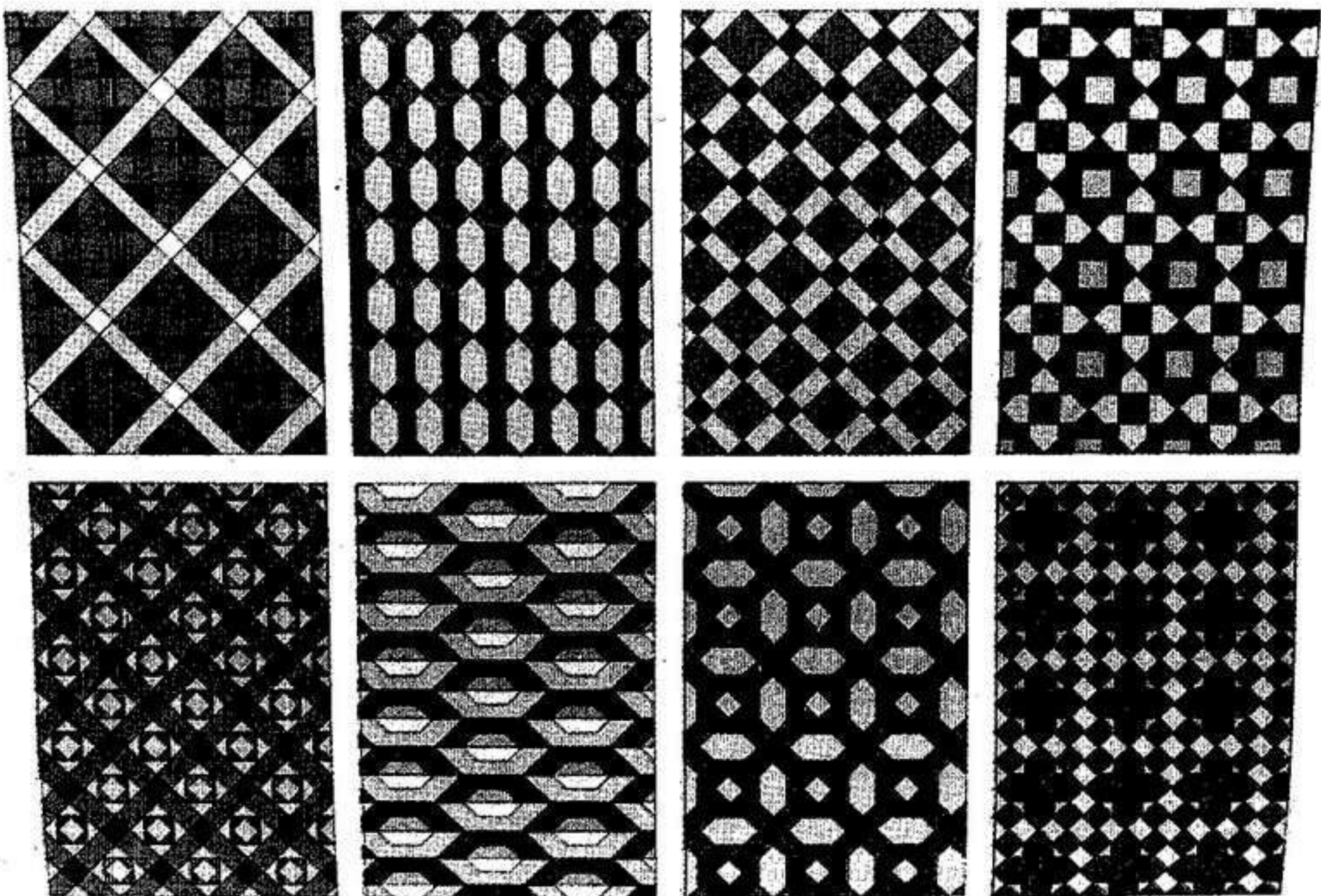
(3) Foto núm. 8

(4) Por la misma razón expuesta en la nota 2, de tipo económico, sólo se reproducen aquí en color -como nuestra- una lámina de las 20 citadas. La elegante Tapa y Portada interior se reproducen igualmente, pero en negro.





Zócalo de la entrada (primer tramo) casa Pl. Príncipe núm. 9  
(ahora Notaría Maceda, antes casa Barones Binimuslem).



Una lámina del Catálogo de mosaicos Nolla (Biblioteca Col. de Arquitectos.- Barcelona).







grafías conseguidas a última hora de pavimentos existentes en Ciutadella, en la Iglesia del Socors (5), con la esperanza de que sea reclamo que atraiga y semilla que fructifique para la detección y catalogación de otros pavimentos que puedan aún conservarse en dicha capital, y, al propio tiempo otras 4 que se me han proporcionado equivocadamente, pues pertenecen a mosaicos hidráulicos cuya inclusión aquí puede servir, precisamente, como fórmula de distingo y pie de partida en el intento que pueda realizarse en otro momento para completar esta investigación.

## CONCLUSION

Hay que ser consciente de las metas pendientes, y que quedan aquí tan sólo apuntadas, para completar esta materia; de ahí que hayamos titulado el trabajo tan sólo como «*Avance*». La labor es árdua y requiere, con la inquietud y la constancia, la colaboración de personas sensibilizadas -arquitectos, contratistas, vecinos,...- que conozcan emplazamientos y los proporcionen; esta llamada de atención y de petición de solidaridad es también una de las misiones de este trabajo. Como difícil es también, casi imposible, hallar material bibliográfico de consulta, dado lo concreto del tema; sirva de ejemplo que la única documentación hallada en Menorca ha sido las facturas de Nolla, y que otro Catálogo cuya referencia se me dió y que, en un principio, acogí con gran alegría, resultó ser de pavimentos hidráulicos y, por lo mismo, no útil en esta ocasión, lo cual me produjo la decepción consiguiente. Fuera de la Isla, en Biblioteca tan especializada e importante como la del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares en Barcelona, no existe tratado alguno que estudie este tema ni que lo recoja en parte; dentro del fi-

---

(5) En el intermedio de la redacción y publicación de este trabajo se ha editado «Els inicis del barroc a Menorca. L'Esglesia dels Socors de Ciutadella» de Gabriel Juliá, en él puede verse alguna fotografía de ese pavimento razón que nos excusa de incluir aquí dichas muestras.



chero sólo se encuentra el Catálogo de Nolla que, como dije, incluyo en reproducción fotográfica en este trabajo; junto a él, aparecen veintitantas fichas con otros tantos catálogos o artículos de pavimentos hidráulicos (Escofet, etc.).

Quede pues claro -en fin- que con este trabajo lo que se ha pretendido ha sido: llamar la atención y reclamar protección para una parcela de nuestro Patrimonio Histórico Artístico no desvelada hasta aquí, constatar que los materiales de consulta son escasos o nulos y que la colaboración de todos es necesaria para su conservación y conseguir su relación y salvaguarda, tanto de los recogidos como de aquellos otros que, sin duda, existen pero no han quedado detectados aquí.

---

P.S.= Desde Noviembre de 1987 -fecha en que se redactó cuanto antecede- hasta Noviembre de 1988 -fecha de entrada en imprenta- he localizado en Mahón, sin especial afán de búsqueda pero amablemente informado por varias personas sensibles conocedoras de este intento de catálogo, los siguientes nuevos emplazamientos (algunos de ellos plurales -con varios modelos- y con dibujos no inventariados anteriormente):

- Arravaleta núms. 18 - 24 - 28
- Carrer Nou núm. 20
- C/ Angel núm. 10
- C/ Anuncivay núm.28
- C/ St. Jordi núm. 27
- C/ Bastió núm. 25
- Ermita de Na. Sra. de Gracia (Camarín y escaleras)

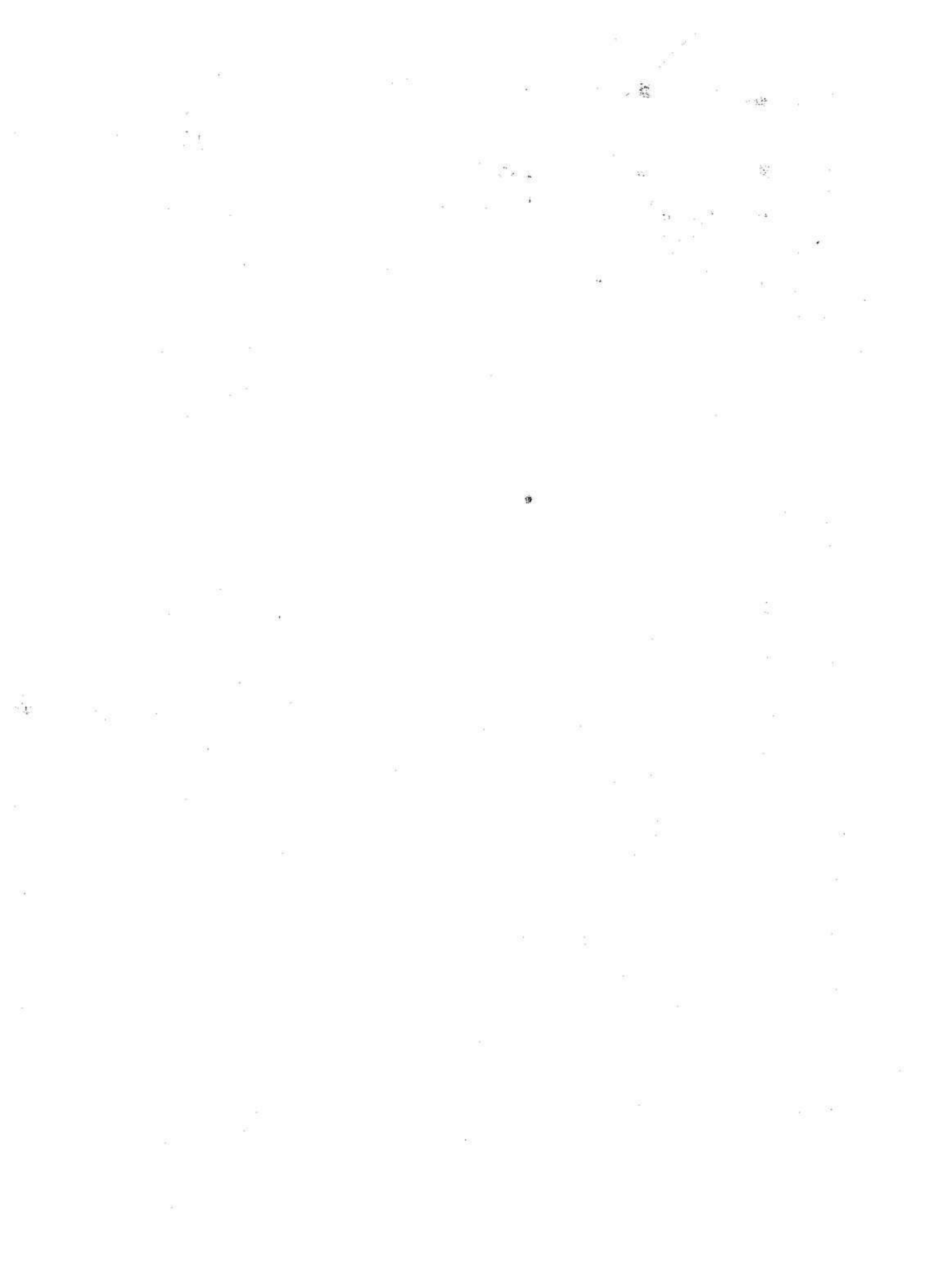
De Ciutadella me han indicado posibles ubicaciones en las RR/ Carmelitas y en el Seminario.



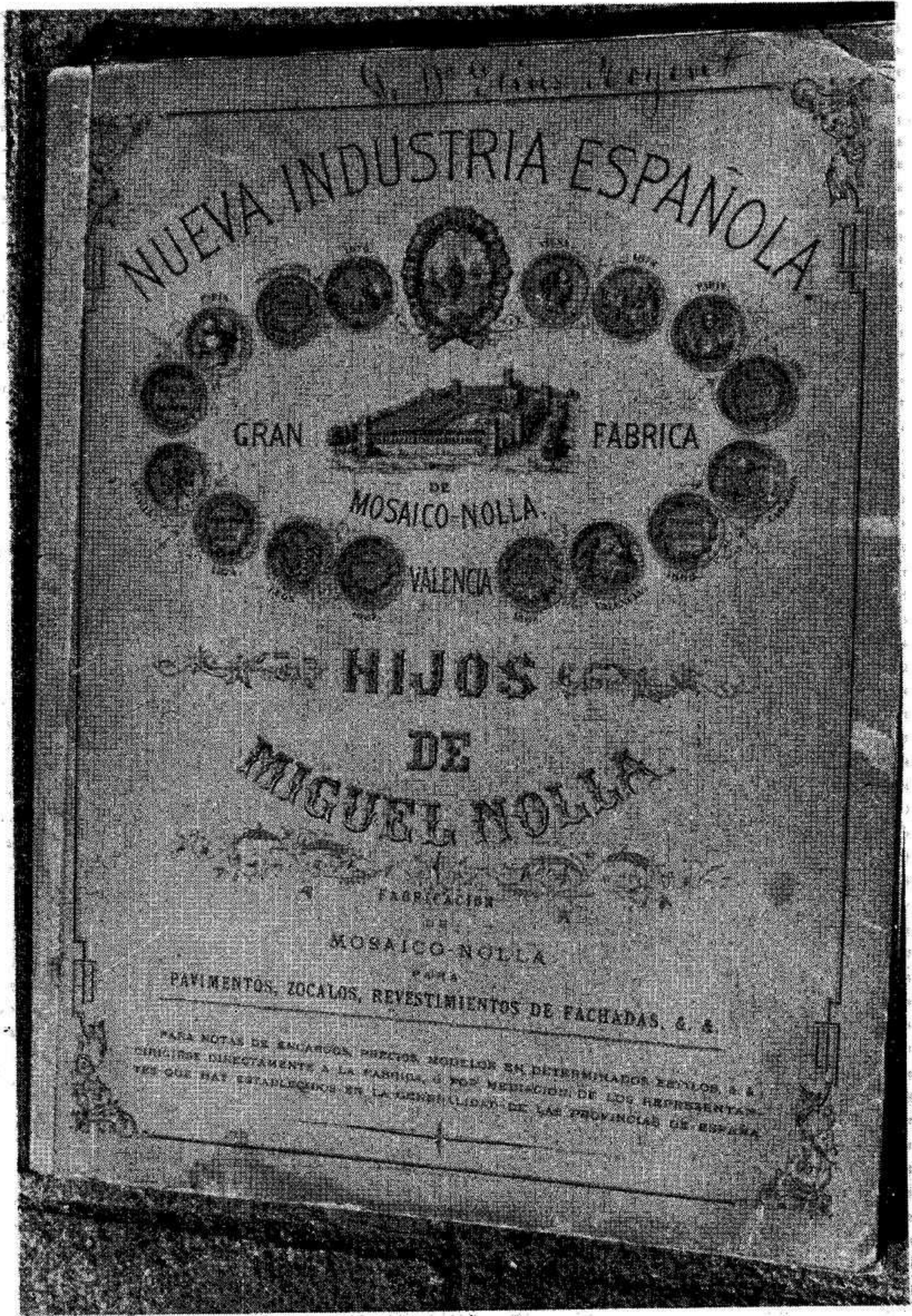


Reproducción fotográfica de las tapas del CATALOGO DE LA GRAN FABRICA DE MOSAICOS NOLLA, ejemplar existente en la Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Dimensiones 20 x 30 cms.









Portadilla del Catálogo anterior. Sin pié de imprenta, si bien en las láminas interiores se lee J.F. Fleming & Co. Lith. Leicester. England. Sin fecha.